



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГТТУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Образ поэта в литературе немецкого и русского романтизма
(на материале творчества Л. Тика и Н. В. Гоголя)**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)**

Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература»

Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:

82,75 % авторского текста

Работа _____ к защите

рекомендована/не рекомендована

«29» мая 2021г.

зав. кафедрой литературы и МОЛ

Маркова Т. Н. Маркова Т. Н.

Выполнил (а):

Студентка группы ОФ-515-075-5-1

Доморенко Алёна Сергеевна

Научный руководитель:

д-р филол. наук, профессор

Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск

2021



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Образ поэта в литературе немецкого и русского романтизма
(на материале творчества Л. Тика и Н. В. Гоголя)**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)**

Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература»

Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:
_____ % авторского текста
Работа _____ к защите
рекомендована/не рекомендована
« ___ » _____ 2021г.
зав. кафедрой литературы и МОЛ
_____ Маркова Т. Н.

Выполнил (а):
Студентка группы ОФ-515-075-5-1
Доморенко Алёна Сергеевна
Научный руководитель:
д-р филол. наук, профессор
Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск

2021

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В ЛИТЕРАТУРЕ НЕМЕЦКОГО И РУССКОГО РОМАНТИЗМА.....	9
ГЛАВА 2. ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ТИКА И Н. В. ГОГОЛЯ.....	27
2.1 Образ поэта в произведениях эпических жанров: роман «Странствия Франца Штернбальда», новелла «Жизнь поэта» Л. Тика и рассказ «Портрет» Н. В. Гоголя.....	27
2.2 Образ поэта в произведениях лирических жанров: стихотворения «Созерцание» Л. Тика и «Италия» Н. В. Гоголя.....	48
2.3 Образ поэта в драматических произведениях: драмах «Кот в сапогах» Л. Тика и «Театральный разъезд после представления новой комедии» Н. В. Гоголя	54
ГЛАВА 3. ТЕХНОЛОГИЯ ГРУППОВОГО ПРОЕКТА «ОБРАЗ ПОЭТА В НЕМЕЦКОМ И РУССКОМ РОМАНТИЗМЕ: Л. ТИК И Н. В. ГОГОЛЬ»	64
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	70
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	78
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 Подборка стихотворных и прозаических текстов для групповой работы.....	87
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 Макет опорной таблицы группового проекта.....	95
ПРИЛОЖЕНИЕ 3 Список рекомендуемой литературы для обучающихся	96

ВВЕДЕНИЕ

Художник – любимый герой романтиков как в европейской и русской, так и в американской литературе. «Творение красоты» зам одна из главных задач человека, пресытившегося рационализмом эпохи Просвещения. Как пишет Т. Венедиктова, «в искусстве романтизма начала XIX века творчество – явно привилегированный предмет внимания: рефлексии, саморефлексии, образного моделирования, тесно переплетавшихся в культурном опыте» [8; с. 141]. Художник, наделенный силой творческого прозрения, озарения и провидения, Богом благословенный гений – один из самых важных героев для писателей-романтиков. Он может быть воплощением абсолютного и неколебимого идеала (Новалис), заблуждающимся искателем на пути нравственных открытий (Мэри Шелли), разочарованным путником, осознавшим ошибочность выбранного пути (Вакенродер), жадно ищущим дружеского участия индивидуалистом (Э. По). Он провозглашает Истину и приходит к трагедии одиночества и отчаяния: «Предупреждениям люди не внемлют, и сколько бы ни стремились сыновья Ноя остановить их, люди продолжают жить как прежде, продолжают на что-то надеяться, на что-то рассчитывать», – комментирует поэму Байрона «Небо и земля» А. Мень [40]. Именно через раскрытие мировосприятия героя-художника, его взаимодействие с социумом и природой, выявление позиции по отношению к искусству и любви романтики показывают своё собственное понимание мира, стараются раскрыть его тайны и найти своё место в нём.

Спустя почти два столетия феномен романтической личности, поэта-творца, лёгшей в основу последующего развития этого образа на протяжении всего литературного процесса, не перестаёт исследоваться учёными. Особенно продуктивно учёные в своих работах обращаются к истокам создания этого образ, рассматривая при этом прямое и косвенное влияние немецкого романтизма на романтизм русский. Интересным в этом

ключе является сопоставление взглядов на образ поэта в произведениях Тика и Гоголя, как на малоизученный феномен, ведь, несмотря на достаточную изученность творчества этих авторов обособленно друг от друга, крупных перекрёстных исследований на этом поприще не проводилось. Творчество Тика широко исследовалось в трудах многих авторов: рассмотрение произведений Тика в контексте романтической традиции (Н. Я. Берковский «Романтизм в Германии», А. Б. Ботникова «Немецкий романтизм: диалог художественных форм», А. В. Карельский «Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западных литератур»); обращение к теме мистического и попытке выхода за рамки обычного мира в произведениях Тика (В. М. Жирмунский «Немецкий романтизм и современная мистика»); рассмотрение особенностей изображения Средневековья в романе «Странствия Франца Штернбальда» (Е. А. Панкова «Романтическая модель Средневековья» и «Средневековый город в романе Л. Тика “Странствия Франца Штернбальда”») и выделение в нём отличительных черт романтического художника (М. И. Джабраилова «Проблема искусства и художника в романе Л. Тика «СФШ»); рассмотрение хронологических особенностей произведений Тика (Ф. П. Фёдоров «Художественный мир немецкого романтизма»); особое место занимают исследования драматургического творчества Л. Тика (Е. А. Ткачёва «Образ театра в комедиях-сказках Людвиг Тика», А. В. Карельский «Драма немецкого романтизма») и т.д. Романтическому творчеству Гоголя также было посвящено множество исследований: рассмотрение романтических мотивов в творчестве Гоголя (Карташова «Гоголь и романтизм», Манн «О русском романтизме», «Динамика русского романтизма», Маркович «Петербургские повести Н. В. Гоголя»), Денисов «Мир автора и миры его героев (о раннем творчестве Н. В. Гоголя)»), критические статьи (Зелинский «Русская критическая литература о произведениях Н. В. Гоголя»), религиозным мотивы в творчестве писателя (Мочульский «Духовный путь Гоголя», Кочубинский «Будущим биографам Гоголя (о католическо-

мистических влияниях на Гоголя в Риме)», Виноградов «Гоголь и православие», Воропаев «Гоголь над страницами духовных книг», Канунова «Жуковский и Гоголь (религиозная основа соотношения романтизма и реализма)», Якубина «Роль Нежинской гимназии высших наук в формировании религиозных взглядов Н. В. Гоголя»).

Однако полноценных перекрёстных исследований образа поэта в романтических произведениях Тика и Гоголя нами обнаружено не было, чем и обуславливается актуальность данной работы.

Цель настоящей работы заключается в построении типологии образа поэтов в произведениях авторов-современников Л. Тика и Н. В. Гоголя.

Задачи исследования:

1. Рассмотреть варианты бытования образа поэта в литературе русского и немецкого романтизма, выявить сходства и различия существования образа.

2. Выявить особенности проявления образа поэта в германской традиции на примере произведений Л. Тика («Странствие Франца Штернбальда», «Жизнь поэта», «Благоговение», «Кот в сапогах»).

3. Определить особенности проявления образа поэта в русской традиции на примере произведений Н. В. Гоголя («Портрет», «Италия», «Театральный разъезд»).

4. Представить сравнительный анализ образов поэтов в русских и немецких романтических текстах.

5. Описать технологию группового проекта «Образ поэта в немецком и русском романтизме: Л. Тик и Н. В. Гоголь».

Объектом исследования являются произведения о художнике Л. Тика («Странствие Франца Штернбальда», «Жизнь поэта», «Благоговение», «Кот в сапогах») и Н. В. Гоголя («Портрет», «Италия», «Театральный разъезд»), имеющие различную жанровую структуру, но сходные на образно-событийном уровне.

Предмет исследования – образ поэта в произведениях Л. Тика («Странствие Франца Штернбальда», «Кот в сапогах», «Жизнь поэта») и Н. В. Гоголя («Портрет», «Италия», «Театральный разъезд»).

Новизна настоящей работы состоит в том, что образ поэта исследован только в самых популярных произведениях Л. Тика («Странствия Франца Штернбальда», «Кот в сапогах») и Н. В. Гоголя («Портрет»), в то время как остальные работы со стороны этого аспекта остаются без внимания; также, что, возможно, наиболее важно, установление типологических связей между этими двумя авторами ранее не проводилось.

Методологической основой работы являются достижения литературоведческой компаративистики, науки, которая занимается сопоставлением эволюционных изменений литератур и исследованием непосредственных и опосредованных связей между ними, что позволяет установить различия и соответствия близкородственных литератур. Развивая идеи, заложенные в этом направлении А. Н. Веселовским, В. М. Жирмунский определяет два типа связей, возникающих между литературами:

– историко-генетическая, то есть рассматривающая литературные особенности как результат их сходного происхождения или прямого заимствования;

– историко-типологическая, то есть рассматривающая литературные особенности как не связанные между собой, а обусловленные сходными условиями исторического и общественного развития.

Нельзя отрицать, что творчество Л. Тика и Н. В. Гоголя пронизывает оба вида этих связей. Наличие историко-генетической связи двух писателей подтверждается косвенными фактами. Так, например, вероятно то, что Н. В. Гоголь мог узнать о произведениях Л. Тика, учась в Неженской гимназии высших наук (1821–1828). Сведения о писателе он мог дочерпнуть из журналов того времени («Славянин», «Сын отечества») и лекций Ф. О. Зингера, преподавателя немецкой словесности, благодаря урокам которого,

по словам, Н. В. Кукольника, русского поэта и прозаика, а также однокашника Гоголя, «классики германской литературы ... в течение четырёх лет были любимым предметом изучения многих учеников» [35; с. 262]. Также в первой написанной Н. В. Гоголем подражательной романтической поэме «Ганц Кюхельgarten» творения Л. Тика упоминаются среди других выдающихся классических произведений, которые читал главный герой:

Но в ней [в комнате] всё пусто. В стороне
Лежит, в густой пыли, том давний,
Платон и Шиллер своенравный,
Петрарка, Тик, Аристофан
Да позабытый Винкельман [17; с. 84].

Однако нельзя утверждать, что произведения раннего периода творчества Н. В. Гоголя являются подражательными, ведь, как справедливо замечает Р. Ю. Данилевский, говоря о прямой литературной связи Л. Тика и Н. В. Гоголя «мы находимся, к сожалению, в области более или менее остроумных гипотез и догадок» [25; с. 95]. Именно поэтому настоящее исследование будет сосредоточено на историко-типологических связях между произведениями двух писателей.

Материалы были апробированы на следующих конференциях:

1. Международная научная конференция «Актуальные вопросы филологической науки XXI века» (Екатеринбург, 9.02.2018).
2. Международная научно-практическая конференция «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, 31.03.2018)
3. Международная научная конференция «Литература как игра и мистификация» (Калуга, 26-28.10.2018).
4. Международная научная конференция «Актуальные вопросы филологической науки XXI века» (Екатеринбург, 7.02.2020).
5. Международная научно-практическая конференция молодых учёных «Язык. Культура. Коммуникация» (10.04.2020).

6. Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур» (Пермь, 4.04.2019).

ГЛАВА 1. ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В ЛИТЕРАТУРЕ НЕМЕЦКОГО И РУССКОГО РОМАНТИЗМА

Пограничье между двумя веками, – рубеж веков, – в истории чаще всего наполняется мироощущением разлома, необходимостью преодоления кризиса, поиском выхода за пределы устоявшихся интеллектуальных границ уходящей эпохи. «Рушились вековые основы многих представлений. Радикально менялась одежда, которая была привычной для людей в течение столетий, менялся уклад семьи, быт, представления о многих вещах, самых элементарных и самых грандиозных. Начали рушиться монархии, ... что привело к еще большей тирании, чем то было раньше» [40]. С одной стороны, это время характеризуется социальными потрясениями, с другой – небывалым творческим подъёмом, так как историческое ощущение смешения веков накладывает свой отпечаток на сознание отдельного творца и на художественное сознание в целом. Наиболее точно настроение человека, живущего в переломной эпохе, передаётся словами Гамлета, героя одноимённой трагедии У. Шекспира, написанной в 1601 г. [66; с. 40]:

Век расшатался и верней всего,

Что я рождён восстановить его! (пер. М. Лозинского)

Именно это ощущение «расшатанности» мира и уверенность в том, что его необходимо изменить, было особенно свойственно романтикам, создававшим свои произведения на рубеже XVIII-XIX веков.

Начало романтической эпохи совпало с крупнейшими потрясениями, центральным из которых становится Великая французская революция (1789-1799 г.), возникшая как реакция на консерватизм феодальных общественных институтов и хозяйственных форм. Революция, прошедшая под лозунгом «Свобода, равенство и братство», вторгается в жизни не только французов, но и всех европейцев, воодушевляет и кружит голову, даёт надежду на скорые перемены. Именно эта надежда на

перемены, напитывавшая творцов, и порождает романтическое движение во всех странах Европы:

Душа навек ушла от плена злого,
И смело зазвучит раскованное Слово,
И душу в жизнь вдохнет Свобода – мудрый дух:
Свободна будет кровь, свободен сердца стук, [4] –

восторженно приветствует Французскую революцию С. Кольридж. Воодушевление становится общим умонастроением едва начавшейся эпохи: «Романтизм перестаёт быть только литературным фактом. Он становится, прежде всего, формой нового чувствования, новым способом переживания жизни» [29; с. 13]. Начинается новый век, «когда любовь к прекрасному заново пробудилась и проявляется в самых различных формах» [60; с. 108], когда провозглашены идеи «всеобщности, терпимости и человеколюбия» [6; с. 71].

Первооткрывателями романтического движения в Европе являлись немецкие романтики (братья Шлегели, Новалис, Тик), пришедшие в литературу еще в 90-х гг. XVIII века. Их мировоззрение и произведения оказали позже большое влияние на формирование эстетики романтизма во всех странах.

Сами немецкие романтики не имели общего определения создаваемой ими литературной эпохи, однако умели передать её смысл через свои чувства и представления о происходящих в их время переменах, интуитивно разыскивая необходимы для этого слова. Так, романтизм для них был «не столько родом, сколько элементом поэзии», «зеркалом ... окружающего мира» [65; с. 65], способом «тщательного изучения жизни» [44; с. 97], «тайным тяготением к хаосу» и одновременно тем, что ближе всего «к тайнам мирового целого» [69; с. 133], «высокая, вечная поэзия, которая наглядно изображает то, что слова не могут передать» [63; с. 160].

Романтики подчёркивали, что эпоха, в которой они живут, является возрождением эпохи Высокого Средневековья, той самобытной

христианской литературы, которая начинается от трубадуров и Данте, продолжается творениями Шекспира и Сервантеса и длится до классицизма, чуждого своими представлениями романтическому движению [9; с. 3]. Особенно сильно ценили писатели произведения Шекспира, который стал для них «одним из первых богов романтической эпохи, провозгласивших отказ от всех правил и канонов, самоценность фантазии, “эстетической энергии”» [33; с. 181].

Как и любое другое литературное течение, романтизм в Германии переживает значительную эволюцию, этапы которой отражают развитие мировосприятия творцов-романтиков, в частности – переосмысление роли художника, ставшего одним из главных героев эпохи. В немецком романтическом движении можно выделить два этапа: ранний (йенский), и поздний (гейдельбергский, берлинский) романтизм, а также швабский, который развивался вне этого деления.

Йенский этап романтизма (1794-1804 гг.), центром которого стал дом А. Шлегеля в Йене, ознаменован зарождением романтической идеи и формированием её теоретической основы, которую активно разрабатывали философы братья Шлегели (Фридрих и Август), позднее – Фихте и Шеллинг и такие писатели, как Новалис, Тик, Вакенродер. Все представители этого этапа были молоды и полны энтузиазма, надежд, вдохновения, чем и обуславливается их желание создать новую, отвечающую веяниям времени литературную и – шире – культурную традицию эпохи. Они провозглашают концепцию богочеловека: «Целостного человека, человека, равновеликого космосу, универсуму, заключающего в себе мировое, человеческое всё» [64; с. 210]. Главным программным документом йенских романтиков этого периода становятся написанные Ф. Шлегелем «Критические фрагменты» (1797 г.), опубликованные в 1798 г. в журнале «Атеней» [3; с. 17-19]. Йенцы возвещают идею равновесия ratio и эмоцио, идею Духа как абсолюта. Их «художник – человек феноменальной интуиции,... обладающий способностью к непосредственному знанию» [64; с. 211].

Гейдельбергский этап романтизма (1804-1810 гг.), центром которого становится гейдельберский университет, ознаменован, с одной стороны, эволюционными изменениями, происходящими в творчестве романтиков первого периода (Фридрих и Шлегель), с другой – переосмыслением ранней романтической традиции (Арним, Brentano, Геррес, братья Гримм). Теоретические и философско-эстетические искания ранних романтиков на этапе позднего романтизма отходят на второй план, по сравнению с вопросом о национальной немецкой традиции и культуре, с чем связан особый интерес гейдельбергских романтиков к фольклору (мифам, легендам, сказаниям, песням). Французский романтик Ш. Нодье, также посвятивший себя обработке и актуализации фольклорных образов и мотивов, обращается к своим братьям по перу: «Прогресс говорит: я иду вперед, и действительно, чудовище это идет вперед... Поспешим же послушать чудесные народные предания, пока народ еще не позабыл их, пока он еще не стыдится их...» [45]. Главным достижением этой романтической школы становится собирание и публикация немецких фольклорных произведений, которые публиковались в «Журнале для отшельников», издававшемся под редакцией Арнима в 1808 году, а не создание собственных произведений.

Берлинский этап романтизма (1810-1830 гг.) связан с именами Гейне, Листа, Шамиссо и – в особенности – Гофмана. В своих произведениях Гофман активно развивает идеи йенского кружка (универсальность языка творчества по отношению к слову, концепция романтической иронии, синтез искусств), однако его мироощущение наполнено более обостренным и трагическим осмыслением действительности, что приводит к отказу от ряда раннеромантических иллюзий, в частности – пересмотр соотношения между идеалом и действительность. Это приводит к пониманию бессилия романтического противостояния реальной жизни, что выражается в усилении романтической иронии и смешению в произведениях реальности и фантастики, наполнение их мрачно-болезненным и насмешливо-

ироническим настроением. Художник позднего романтизма – индивидуалист, он либо живет в «ином измерении» эмпиреев духа (как гофмановские Глюк и Дон Жуан) и утрачивает связь с рациональным миром, либо стремится к резиньяции, но «так или иначе индивидуализм предполагает трагический для человека исход» [64; с. 293].

Швабскими романтиками, чье творчество занимало самый продолжительный период времени (1810-1850), становится группа писателей, географически связанных с юго-западной областью Германии — Швабией. Основными представителями этого объединения становятся Гауф, Уланд, Кернер, Шваб, Майер, Мёрике, которыми культивировались жанры песни, романса, баллады, сказки, легенды, наполняемые народными мотивами и идилличностью.

1830 год, год Июльской революции во Франции, является началом преодоления романтических тенденций в немецкой литературе и оформлении иных литературных течений и направлений, несмотря на продолжение существования швабской группы романтиков, патриотизм и общее настроение произведений которых к 1830-1840 годам вызывало лишь насмешки.

Русская романтическая школа находилась под воздействием немецкого романтизма, поэтому, с одной стороны, она не могла не перенять некоторые существенные черты это направления, с другой – несмотря на тесное взаимодействие с романтизмом европейским, русский романтизм не повторял его, и уж тем более не копировал. «Романтизм, и притом наш, русский, – утверждал А. А. Григорьев, – в наши самобытные формы выработавшийся и отличившийся ... имеет свой собственный цвет, проводивший в жизни особое воззрение... Пусть романтическое веяние пришло извне, от западной жизни и западных литератур, оно нашло в русской натуре почву, готовую к его восприятию, — и потому отразилось в явлениях совершенно оригинальных» [24; с. 233–234].

В отличие от немецкого романтизма, историческим толчком для которого стала, Великая Французская революция, предпосылки для возникновения русского романтизма создала война 1812 года, которая заставила пересмотреть взгляды на русскую жизнь и повлияла на формирование отечественного самосознания. Именно это событие можно считать точкой отсчёта для возникновения первого этапа русского романтизма. В это время зарождается романтическая поэзия Жуковского, которого П. Вяземский прозвал «гробовых дел мастером» [11; с. 405] и которому в письме Гоголь пишет о своём восхищении поэзией, «приготовленной всеми богами из тьмочисленного количества ведьм, чертей и всего любезного нашему сердцу» [16; с. 16]. Здесь же зарождается вольнолюбивая поэзия декабристов и раннего Пушкина, жаждущих перемен для России.

Второй этап русского романтизма наступает после поражения Декабрьского восстания в 1825, принёсшего разочарования в раннеромантических идеалах: «Все мы были слишком юны, чтобы принять участие в 14 декабря. Разбуженные этим великим днем, мы увидели лишь казни и изгнания. Вынужденные молчать, сдерживая слезы, мы научились, замыкаясь в себе, вынашивать свои мысли — и какие мысли! Это уже не были идеи просвещенного либерализма, идеи прогресса, — то были сомнения, отрицания, мысли, полные ярости», — так описывает от имени поколения, наблюдавшего в юности Декабрьское восстание, настроение эпохи А. И. Герцен [14; с. 225]. Отсюда смена в конце 1820 и 1830 годах энтузиазма, надежд и оптимизма «мировой скорбью». Поздние романтики, разочаровавшиеся в своих юношеских идеалах, в произведениях этого периода иронично относятся к раннему романтизму. Пушкин в поэме «Евгений Онегин» так описывает портрет Ленского, являющегося одновременно ироническим изображением раннеромантического героя-творца, пародией на собственных героев-романтиков и лёгкой насмешкой над своим поколением в юности:

Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч [54; с. 22].

Ощущение «мировой скорби» и ирония будут ведущими мироощущениями до наступления реалистического этапа развития литературы в России.

Также как и в своём происхождении, немецкий и русский романтизм расходятся в понимании некоторых отдельных составляющих романтического направления, сходясь при этом в других аспектах.

В России и в Германии, как и во многих Европейских странах, романтизм, «складывающийся как целая культура, многообразно разработанная» [3; с. 19], становится временем небывалого подъёма искусств: композиторы-романтики (Шуберт, Лист, Вагнер, Прокофьев, Стравинский) создавали произведения, заключающие в себе напряжённую и страстную душу, художники (Каспар, Тернер, Делакруа, Брюллов, Кипренский) подарили миру прекрасные пейзажи и изображения природы, а творцы слова (Новалис, Тик, Вакенродер, Вордсворт, Байрон, Шатобриан, Ирвинг, Кюхельбекер, Жуковский, ранние Пушкин, Лермонтов и Гоголь т. д.), в чьих произведениях проявились «наиболее полно идеи всего романтического движения» [5; с. 12], запечатлели идею перемен, сам дух времени.

Однако совсем скоро становится ясно, что наступившее не приносит ожидаемых перемен, слишком рано обнаруживается несбыточность надежд, ещё больше обнажается дисгармония мира, в котором люди мечутся между мечтами о переустройстве мира и разрушительной действительностью. «Настроение романтиков постоянно колеблется между восторгом и отчаянием, воодушевлением и разочарованием, пламенным энтузиазмом и

поистине мировой скорбью» [5; с. 13]. Это неразрешимое противоречие во многом формирует миропонимание романтиков.

В романтическом искусстве сосуществуют два мира: «С одной стороны, мы имеем здесь духовное царство, завершённое в себе, душу, внутри себя примирённую... С другой стороны, перед нами царство внешнего как такового, освобождённое от прочно скрепляющего его соединения с духом» [13; с. 96]. Царство духовного и царство внешнего, обыденного, противопоставляются романтиками, их соединение и гармоничное сочетание невозможно, что влечёт за собой противопоставление природы, являющейся средоточием «мировой души», и социума, который эта «мировая душа» покинула. Младшее поколение романтиков очень остро почувствовало, что «за пределами повседневности лежит ещё огромный мир, необозримая природа, что видимая действительность не является единственной формой бытия и что помимо материального существует ещё неизведанная область духовного» [5; с. 16]. Именно поэтому и русский и немецкий романтический герой часто стремится к природе, на лоне которой обретает гармонию с миром, например, в стихотворении Кюхельбекера «Песня дорожная» (конец 1810-х):

Нас в тихий сумрак манит лес,
В объятия прохлады!
Для нас прелестен свод небес,
Нас призывают грады;

Для нас, журча, бегут ручьи
Под темными древами,
Нас, нас зовут в свои струи
И блещут меж цветами [38], –

или в «Молитве» (1856) Эйхендорфа:

Кому господь дает благословенье,
Тому свои откроет чудеса:
Луга, поля, и горы, и леса,
И чистых рек спокойное течение. <...>

О, господи, к тебе иду с мольбой:
Мне, грешному, даруй благословенье,
Пусть я найду среди лесов забвенье,
Забвенье мук и страха пред судьбой [74].

Однако романтики последовательно создают и амбивалентные отношения человека с природой, которая может выступать жестоким судьёй поступков человека, одержимого корыстью, мелочностью, суетностью. В «Белокуром Экберте» Тика юная девушка Берта, желающая богатства для своей семьи, страшится природной стихии: «... скалы с каждым часом становились страшнее, не раз я проходила по краю бездонных пропастей, наконец, и дороги передо мной не стало. Я была безутешна, плакала и кричала, и голос мой отдавался в ущельях страшным эхом. ... Нестерпимый голод меня томил; я села на землю и решила умереть» [57; с. 173], – а в «Чёрной курице» Погорельского Алёша, несмотря на предупреждение короля маленьких подземных жителей: «Малейшая нескромность лишит тебя навсегда наших милостей, а нам наделает множество хлопот и неприятностей» [48; с. 11], – становится хвастливым и ленивым, чем и лишает себя покровительства гномов, которые являются элементами и самим воплощением земли. Но истинно верящему, чувствующему и тонкому герою природа всегда дарит мир и успокоение: «Как освежил его [Франца] прохладный аромат зеленой листвы, когда вошел он в рощицу! Все было тихо, лишь в кронах деревьев порой поднимался шелест. Франц сел на мягкий дерн и достал свой альбом, чтобы записать день своего отправления в путь, потом полной грудью вдохнул свежий воздух, и ему стало легко и хорошо» [61; с. 12]. Необходимость приближения к «мировой

душе», существующей на земле во всём природном, являющемся вместилищем божественного, подталкивает романтиков к созданию нового типа героя, героя-художника, способного интуитивно слышать «мировую душу», нисходящую в замкнутый и ограниченный мир только через искусство, благодаря ему.

Важной чертой, необходимой для понимания трактовки образа природы, становится романтическое двоемирие, заключающаяся в сознательном бегстве героя из чуждого ему реального мира с его прозаичностью в мир мечты и фантазии. Г. С. Поспелов утверждает, что все романтики «искали свой романтический идеал за пределами окружающей их реальной действительности, все они так или иначе противопоставляли “презираемому здесь” – “неопределённое и таинственное там”» [49; с. 116]. Чтобы найти своё «там» Жуковский обращался к мистическому и потустороннему миру (баллады «Светлана», «Рыбак»), Пушкин и Лермонтов к экзотической жизни вольных и свободолюбивых народов («Цыганы» и «Мцыри» соответственно), Рылеев и Кюхельбекер – к героическим подвигам минувших дней («Смерть Ермака» и «К Ахатесу» соответственно).

Однако двоемирие, по мнению Е. А. Маймина, является одной из отличительных черт для русского и немецкого романтизма. Так, он считает, что «немецкий романтизм мог привлекать русских романтиков порывом к тайне, тягой в глубину, но не своей мистикой и пристрастием к необычному» [39; с. 36]. Доказательством этому тезису может служить критическое отношение Кюхельбекера к Новалису, и к его мистицизму. В «Отрывке из путешествия» Кюхельбекер описывает свой разговор с Тиком и сожалеет, что «Новалис при большом даровании, при необыкновенно пылком воображении, не старался быть ясным и совершенно утонул в мистических тонкостях» [36; с. 61]. На что Тик «спокойно и тихо объявил ..., что Новалис ясен, и не счёл нужным подтвердить то доказательствами» [36; с. 61]. И правда, мистическое встречается намного чаще в немецких

романтических произведениях: недописанный финал романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген», где все животные, растения и камни должны были заговорить, мистические события повести Тика «Белокурый Экберт», постоянные метаморфозы в «Крошке Цахес, по прозвищу Циннобер» и «Песочном человеке» Гофмана. Романтическое двоемирие напрямую связано с новым типом героя, который требует для себя существования в мире, оторванной от нашей действительности, будь то потусторонний и мистический, экзотический мир или мир подвигов героического прошлого. Немецкая мистика глубоко связана с вопросами религиозными и стремлением переосмыслить историю католической церкви: для Гете («О немецком зодчестве»), а вслед за ним Тика и Новалиса, реформация – раскол, деформировавший мир, стремившийся к духовному единению, возрожденческое «засилие» итальянских и французских форм – случайность, изменившая естественный ход истории. Религиозно-исторический аспект не актуален для русского романтизма и формирует целый набор национальных особенностей раннеромантических немецких текстов.

«Гения большей частью воспитывает природа», – писал Гёте [15; с. 44], намечая для своих последователей-соотечественников путь создания образа идеального поэта. Никогда ещё в истории искусств не ставился так высоко, как в романтическую эпоху, художник – поэт, музыкант или живописец. Так, Вакенродер, в своём манифесте пишет: «... я знаю два удивительных языка, при помощи которых творец подарил человеку возможность охватить и постигнуть небесные предметы во всей их славе На одном из этих чудесных языков говорит единый господь, на другом – лишь немногие избранные среди людей, кого он помазал в свои любимцы. Я имею в виду природу и искусство» [7; с. 75]. Художник для Вакенродера (и в целом романтиков) становится помазанником Бога на земле, демиургом, владеющим тайными знаниями, способным достичь божественного замысла через искусство. Только герою-творцу под силу

разгадать истинный символ поэзии, «иероглифа всего сущего» [5; с. 22], ему же открывает свои тайны музыка, «санскрит природы» [5; с. 22]. Однако романтики также подчёркивают невозможность передачи божественной истины простым словом. Жуковский пишет:

Что наш язык земной пред дивною природой? [30; с. 336] –
и дальше:

Но лъзя ли в мертвое живое передать?

Кто мог создание в словах пересоздать?

Невыразимое подвластно ль выраженью?.. [30; с. 337]

Способом приближения к Богу может стать только искусство, в том числе, наравне с музыкой и живописью, – поэтическое слово.

Романтизм пропитан «романтическим энтузиазмом» – уверенностью в том, что искусство способно изменить мир, что оно – единственный способ познания этого мира, что художник – пророк, устами которого говорит Бог. Через всю романтическую культуру красной нитью проходит идея приближённости художника к Богу, его наставничество по отношению ко всем людям, ведь только творцу под силу говорить на языке искусства, позволяющем постигнуть божественный замысел, только ему под силу ученичествовать у языка природы, на котором говорит сам Создатель.

Именно поэтому раннеромантический человек «непрерывно маркирован как художник (поэт, музыкант, живописец)» [64; с. 211], что является «предпосылкой и осуществлением целостности» [64; с. 211] героя. Он «носитель мистического чувства», «творец и чародей», «синтезирующий в себе прошлое и будущее», «интуитивно познающий в себе неизведанное и скрытое» [12; с. 66]. Классическим воплощением раннеромантической европейской концепции человека можно считать Генриха фон Офтердингена, героя одноимённого романа Новалиса, являющегося, прежде всего, универсальным, целостным человеком. Новалис (и в целом романтики) видел поэта «слиянием чувства и разума, вдохновения и мастерства» [64; с. 208]; «поэты, – писал позже А. Штифтер, –

священнослужители красоты, и передают нам, ... то, что вечно живёт в нас и всегда дарит нам счастье» [55; с. 99]; поэт – «синтез всего сущего и в этом аналог бесконечного» [64; с. 208], «квинтэссенция познания» [10; с. 270].

Однако отношение к личности у русских и немецких романтиков различается: «самое важное отличие русских романтиков от европейских заключается в заметно ослабленном в русской романтической поэзии индивидуальном, личностном начале» [39; с. 37], в то время как произведения немецких романтиков наполнены индивидуализмом и субъективизмом. Такое яркое различие обусловлено тем, что в йенском университете преподавал Фихте, который повлиял на немецкое романтическое движение своей философией, исходной точкой которой становится сознание «Я». Фихте так говорил об абсолютной человеческой воли и свободе человеческого разума: «вы сами знаете ..., что вы не являетесь даже собственностью Бога, а что он вместе со свободой вложил в вашу грудь свою божественную волю не принадлежать никому, кроме как самим себе» [34; с. 149]. Эта идея преломляется у немецких романтиков как мысль о свободе художника в акте творчества, что позже приводит к индивидуализму героя, противопоставленного обывателю по праву своего таланта. В немецкой романтической традиции художник возвышается над обывателем, для которого искусство является развлечением, а не способом постижения божественной истины: «Толпе не нужно искусство, не нужен идеал, она хочет, чтобы ее развлекали и щекотали ей нервы» [59; с. 186]. Русской традиции не свойственна идея индивидуализма романтического героя. Именно поэтому главный герой поэмы Пушкина «Цыганы» (1824-1825), Алеко, носитель индивидуалистического начала, желающий свободной и вольной жизни только для себя, способен на убийство, что чуждо цыганам, привыкшим жить в мире и гармонии внутри своего табора [53]:

Оставь нас, гордый человек! ...

Ты не рожден для дикой доли,

Ты для себя лишь хочешь воли...

Именно с этой поэмы Пушкин, отрицая индивидуализм своего героя, приближается к пониманию русского национального характера, которому чужда всякая индивидуализация [1; с. 57].

Однако, несмотря на разное отношение к индивидуализации романтического героя, и в русской и в немецкой традиции герой не наделён личностными качествами, важно лишь одно – герой не может быть заурядным человеком, обывателем. Идея «непохожести на других» [5; с. 19] обуславливается талантом героя.

Одной из черт становления романтического героя как целостной личности является любовь. Любви романтики предавали огромное значение, ведь «только через любовь и сознание любви человек становится вполне и повсюду человеческим и проникнутым человечеством» [71; с. 391], «ничто здесь, на земле, не возвышает так человека в самой его сокровенной сущности, как любовь» [23; с. 175], именно она является «могучей таинственной силой, что потрясает и преображает глубочайшие основы бытия» [23; с. 175]. Гармоничное существование романтической личности невозможно без этого чувства, которое становится изначальной силой бытия, основой всех основ. Именно поэтому герой Новалиса, Генрих фон Офтердинген в одноимённом романе понимает смысл своего предназначения и обретает счастье, когда встречает Матильду, и теряет всё после её смерти. Именно «святая» любовь в стихотворении Кюхельбекера «Пробуждение» становится причиной становления героя, подвергает его пощадиться с весной юности. Она же становится его единственной спутницей в дальнейшей жизни, ради обретения которой он готов сбросить «благодатное забвенье юности» [42]:

Но не ты ль, Любовь святая,
Мне хранителем дана!
Так лети ж, мечта золотая,
Увядай, моя весна!

Также необходимой чертой для становления личности романтического героя становится дружба, которая подкреплена мотивом поэзии. Этому может служить подтверждением элегия Жуковского «Вечер» (1806):

О братья, о друзья, где наш священный круг?

Где песни пламенны и музам и свободе?

Где Вакховы пиры при шуме зимних вьюг?

Где клятвы, данные природе,

Хранить с огнем души нетленность братских уз... [30; с. 48] –

или многочисленные стихотворения «поэтов пушкинского круга», тематика которых определяется уже по названию: Пушкин – 3 стихотворения с одинаковым названием «Друзьям» («Богами вам ещё даны», «Вчера был день разлуки шумной» и «Нет, я не льстец»), Дельвиг – «К друзьям», «Друзья», Кюхельбекер – «К друзьям, на Рейне». Дружба становится высшей ценностью и для йенских романтиков, которые много времени проводили в разговорах о литературе и искусствах. Представители романтизма образовывали кружки, культивировали дружество и творческое общение.

Не менее важной фигурой для романтической эпохи становится фигура учителя, являющегося для героя не только наставником на поприще искусства и жизни, но и другом, отцом, отношения к которому проникнуты нежностью, любовью и почтением. Ученик же по отношению к учителю становится названным сыном и тем, кто способен воспринять, сохранить и приумножить изученное им мастерство даже после смерти учителя. Именно поэтому для романтического мировосприятия характерна цикличность отношений между учителем и учеником, где достойный, внимательный и чистый душой ученик, с усердием изучающий мастерство искусства, со временем и сам становится учителем, который должен и дальше передавать своё знание. Культ учителя, как и культ дружбы витал в самом воздухе романтической эпохи. Для немецких романтиков учителем в литературе

становится Гёте, чью поэзию романтики считали «утренней зарёй истинного искусства и чистой красоты» [65; с. 49], а философское содержание поздних произведений была «сравнима только с неисчерпаемым богатством Шекспира» [65; с. 49], английского поэта, чьи произведения считались у романтиков эталонными. Но, несмотря на создание ранними романтиками подлинного культа Гёте, отношение к его фигуре было амбивалентным: так, с одной стороны, его творения романтиками воспринимались позитивно, а с другой, полемично и остро, что, не мешало, однако, синтезу этих мнений, который во многом формировал эстетические теории немецких романтиков, опирающихся на художественные опыты Гёте, пересмотренные в романтическом плане. Для русских романтиков наставником на литературном поприще становится Жуковский, чей поэтический дар высоко ценился всеми романтиками, в особенности – Пушкиным, который утверждал, что «никто не имел и не будет иметь слога, равного в могуществе и разнообразии слогу» [52; с. 162] Жуковского. Как и в случае с Гёте, поэтическое творчество Жуковского, у которого учились все молодые поэты той поры, преодолевается и становится толчком для дальнейшего развития литературы. Таким образом, и в русской и в немецкой традиции наблюдается ученичество у великого мастера прошлого и отталкивание от канонов его литературной эпохи.

Именно благодаря дружбе, любви, приближенности к искусству и наличию фигуры учителя, направляющего творца в жизненном пути на поприще искусства, романтический герой всегда предстаёт перед читателем исключительной личностью, «вселенной в малом преломлении» [41; с. 96].

Для нас важно, что само понятие «идеал» становится центральным философским понятием для романтиков, стремление к нему – главной идеей эпохи. Это стремление порождает свойственный многим романтикам интерес к прошлому, его идеализацию, тоску по нему как по золотому веку, противопоставленному скудости настоящего: важно «тут не столько то, куда уходили романтики от современности, сколько то, что они уходили от

неё; куда угодно, лишь бы прочь он ненавистного “мира сего”» [33; с. 155]. Во многих романтических произведениях появляются великие деятели культуры прошлого, воплощающие для романтиков идеал гения, наделенного индивидуальностью, титанизмом, даром провозвестничества божьих истин в мире людей: Шекспир в «Жизни поэта», Дюрер и Лука Лейденский в «Странствиях Франца Штернбальда» Тика, Глюк в «Кавалере Глюке» Гофмана, Данте на картинах Делакруа и т. д. Поиск идеала предопределяет возвращение романтиков к хронотопу Средневековой Европы, которая, с одной стороны, становилась для них «абстрактной, оторванной от реальности фантастической утопией, искомым романтическим идеалом, перенесённым в прошлое» [46; с. 189], с другой – «результатом диалога двух отдалённых во времени культур, когда более молодая культура стремится постичь более древнюю и увидеть в её облике своё собственное отражение» [46; с. 189].

Как можно видеть, развитие русской ни немецкой романтической традиции шло во многом сходным путём, что способствовало образованию близких взглядов: романтизм становится не просто литературным феноменом, а целой эпохой, охватывающей все сферы жизни; ведущим становится образ героя творца, который способен приблизиться к пониманию божественного замысла через чуткое отношение к природе, и передать этот замысел обывателем через искусство; основным романтическим конфликтом становится конфликт мечты и действительности, который приводит к романтическому двоемирию и непримиримому противопоставлению творца и обывателя, природы и городской среды; основными критериями существования романтической личности становится приближенность к искусству, любовь и дружба, с помощью которых творец стремится к недостижимому идеалу. Одно имеются и принципиальные различия в романтической культуре двух стран, а именно: романтическое двоемирие в Германии осуществляется за счёт ухода от действительности в мистические миры, в то время как в России он

осуществляется за счёт изображения экзотических стран и героических событий давно минувших эпох; немецкая традиция изображения творца наполнена индивидуализмом, в то время как традиция русского романтизма обуславливается ослаблением личностного начала.

Именно эта во многом схожая, но также и различная в определённых аспектах литературная романтическая традиция двух стран обуславливает особенности творчества каждого отдельно взятого творца.

В данной работе мы сосредоточимся на сопоставлении творчества Л. Тика и Н. В. Гоголя, выдающихся писателей Германии и России.

ГЛАВА 2. ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ТИКА И

Н. В. ГОГОЛЯ

2.1 Образ поэта в произведениях эпических жанров: роман «Странствия Франца Штернбальда», новелла «Жизнь поэта» Л. Тика и рассказ «Портрет» Н. В. Гоголя

Эпические произведения Тика и Гоголя имеют ряд схожих и различных черт. Схожие черты обуславливаются отнесенностью произведений к одному роду литературы, к эпосу, и к одной литературной эпохе, к романтизму; различные – объясняются разными литературными традициями Германии и России, этапом романтической эпохи (ранний романтизм – «Странствия Франца Штернбальда» Тика, поздний – «Жизнь поэта» Тика и «Портрет» Гоголя), индивидуально-авторским взглядом на мир.

Раннеромантический роман Тика «Странствия Франца Штернбальда» (1798) является образцом раннеромантического романа-становления о художнике. Создавая свой роман, Тик во многом полемизирует с Гёте и его романом-становлением «Годы учения Вильгельма Мейстера», утверждая, что смыслом жизни художника является безвозмездная отдача искусству (в то время как у Гёте герой находит своё место в жизни, основой которой является постоянство и поиск профессии, необходимой людям), поэтому главным героем его романа становится Франц Штернбальд, юноша, отправляющийся в путешествие по Европе в поисках истинного призвания художника. На протяжении всего произведения Франц преодолевает искушения, которые готовит творцу обывательская действительность, что способствует становлению творца, находящегося в вечном поиске истинного искусства.

Даже в период позднего романтизма Тик в новелле «Жизнь поэта» (1824) обращается раннеромантическому типу героя, который становится ведущим во всех его произведениях. Создавая антитезу образов

поэта, отрѣкшегося от истинного искусства (Марло), и поэта, принимающего дар и готового развивать его (Шекспир), Тик её раз утверждает идеал своей романтической личности – юноша-творец, находящейся в вечном поиске подлинного искусства.

Рассказ «Портрет» Гоголя имеет две редакции, первая из которых, созданная в 1835 году (сохранились только отрывки) и отражающая ранее романтическое восприятие автора, значительно перерабатывается. Во второй редакции 1842 года Гоголь преобразовывает сюжет, изменяя некоторые детали, касающиеся романтической направленности произведения: уменьшение мистического начала, исключение символизма фамилии главного героя, которая меняется с «Чертков» (ассоциации с «чѣрт» и «чертить») на «Чартков», создание нового финала. Так, Чартков во второй редакции, как и герои Тика, является юношей, который начинает творческий путь, однако герой Гоголя проходит путь деградации творца, отказавшегося от своего таланта ради выгоды, что в конечном итоге приводит его к сумасшествию. В произведении Гоголя, в отличие от произведений Тика, усматривается влияние реализма, который на момент второй редакции произведения начинает своё активное развитие в России.

Важнейшим в произведениях становится центральный для романтической эпохи образ героя-художника, вступающего во всех трёх текстах в оппозицию с другим героем – псевдохудожником. Антитеза Духа и Мира, безграничной интуиции и ограниченности житейского опыта отражается в противопоставлении творца, понимающего божественную суть искусства и стремящегося к её постижению, и ремесленника, отринувшего свой истинный путь ради сиюминутной выгоды. Художники-антиподы появляются в переломных моментах произведений, а их главной задачей является создание ситуации выбора между принятием истинного призвания или отречением от него для героя.

Роман «Странствия Франца Штернбальда» Тика, строящийся как роман-воспитание, сосредоточенный на становлении личности художника,

представляет последовательный путь развития одноимённого героя романа, который в начале произведения предстаёт «наивным и неопытным юношей, плохо разбирающимся в жизни, погружённым в своё “Я”» [47; с. 137]. На протяжении всего повествования герой постигает тайны выбранного им пути и преодолевает пороки, которые являются тяжким испытанием для каждого творца, желающего приблизиться к таинству творчества. Одним из ключевых испытаний является отречение от радостей праздной жизни. Достигнув Рима, Франц Штернвальд, раньше преклонявшийся «перед искусством и перед предметом, за изображение которого» [61; с. 50] он брался, теперь попадает под покровительство Каstellани, который «был большой любитель искусства, изучавший его непрестанно, писавший о нём, а также много говоривший с друзьями» [61; с. 216], однако ставивший под сомнение авторитет всех великих творцов прошлого. Каstellани и общество, собиравшееся у него дома, становятся антиподами Штернвальда, попавшего под их влияние как творцов Рима, центра итальянского искусства, куда он так стремился. В обществе покровителя Каstellани Франц Штернвальд, «превозмогая себя, усваивает его образ мыслей, принуждает себя подавить голос чувства, когда требуется обратиться к разуму» [61; с. 217]. Ради приспособления к миру художник обрекает себя на ложь, притупляет порывы души, предпочитая следовать голосу разума, что обнажает антитезу холодной силы рассудочности и горячего живительного чувства. Принимая участие в беседах итальянских художников, ведя споры об искусстве, герою также приходится руководствоваться рассудком, который не даёт проявиться пылкой душе, что ещё больше способствует уподоблению компании итальянских художников, а значит и отдалению от постижения истинного искусства.

Пробуждению души героя способствует обращение к истинному творчеству мастеров прошлого, которое разрушает влияние псевдотворцов. Этому способствует встреча с Камилло, посещавшего те же вечера, что и Франц, однако не участвовавшего в дискуссии, а «одиноким стоявшего в

уголке и едва прислушивающегося к разговорам» [61; с. 217]. Именно он, возмущённый словами псевдотворцов о «Страшном суде» Микеланджело своей пламенной речью напоминает Францу Штернбальду о истинной силе искусства и роли художника и о лживости того общества, где он сейчас находится: «Вы воображаете, что объясняете искусство, на самом же деле лишь объясняетесь в собственной узости душевной и хотите, чтобы к ней примерялся дух божий, обитающий в художниках – возвышенных подобиях творца» [61; с. 219]. Почувствовав во Франце юношу, который способен его понять, Камилло приводит нового знакомого к «Страшному суду» и уходит, оставив Франца «в спокойствии и одиночестве, почтительными глазами взглянуть на ... возвышенные творения» и «просить прощение у этих фигур, у духа Микеланджело за то, что свернул на неверный путь» [61; с. 219]. Это – момент духовного очищения героя искусством: великое творение, заключившее в себя саму душу Микеланджело, открывает глаза Францу на его заблуждения и напоминает об истинной роли искусства, способного исцелять душу и направлять на единственно истинный путь.

На протяжении всей жизни Тик возвращается к образу героя-творца, который стал ключевым для его произведений. Однако если в романе «Странствия Франца Штернбальда» ключевой фигурой становится юноша, который только начинает свой путь к искусству, то в новелле «Жизнь поэта» акцент смещается на героя, забывшего истинную суть своего призвания. Антиподами в этой новелле становятся два поколения писателей: поэты старого времени, состоявшиеся на литературном поприще и во многом разочаровавшиеся в своём творчестве (Кристофер Марло, Роберт Грин, Джордж Пиль, Томас Неш), и только приобретающий славу Уильям Шекспир, находящий в поэзии смысл своей жизни. Противопоставление этих двух поколений наглядно представлено в столкновении Марло, первейшего поэта прошлого, и Шекспира, величайшего поэта грядущего.

Целью поэтов старого времени – и в частности Марло – становится слава, надежда на то, что «отдалённые времена будут знать» [58; с. 360] о

них, а их «думы будут повторятся на других языках» [58; с. 360], душа героев «скованна льдом пороков» [58; с. 320] и «всецело поглощена бутылкой» [58; с. 319], каждое утро они «принимают наилучшие намерения и забывают про них в обед за первым стаканом вина в вялом вдохновении» [58; с. 321]. Поэзия же становится для них лишь «юношеским упражнением» [58; с. 365], которым «убивается, в конце концов, чувство правды и действительности» [58; с. 365], она – «ложь» [58; с. 365], делающаяся со временем творцу только «противной» [58; с. 365]. Поэтический дар в глазах поэтов старого времени – и, в частности, в глазах Грина, который отговаривает своего сына становиться поэтом – приравнивается к разгульной жизни без цели, в которой невозможно найти покой. Поэты старого поколения забыли о первостепенном предназначении творчества – служении прекрасному, которое невозможно, как они считают, в течении их суетных жизней.

Антиподом Марло является Шекспир, который наполнен трепетной любовью к поэтическому творчеству, ставшему для него таинством. Он, как и Франц Штернвальд, предстаёт перед читателями юношей, который только начинает свой поэтический путь. Шекспир, восхищаясь прекрасными произведениями Марло и Грина, однако, не может согласиться с великими писателями в утилитарности литературы: первую очередь Марло в рыцарской поэме Спенсера «Царица фей» видит лишь «слишком длинные книги» [58; с. 332], которые «реже всего ... будет читать тот, кто сам хочет что-нибудь создать» [58; с. 332], в то время как Шекспир говорит о них как о произведениях, появившихся «так чудесно, как иногда весна со всей своей листвой и цветами» [58; с. 331]. Чуткого и пылкого Шекспира влечёт жизнь, которую он облакает в поэзию, в то время как Марло утверждает, что подобная чуткость и пылкость любого юноши «превратиться в ничто и рассеется» [58; с. 330], и тогда юноша в жизни найдёт лишь смерть, которая является прямой противоположностью поэтического искусства.

В новелле Тика, как и в его романе, происходит воскрешение души через живительную силу искусства, но вместо пробуждения души через встречу с истинным искусством старых мастеров (фреска великого мастера прошлого – «Страшный суд» Микеланджело) в новелле Марло открывает для себя мир будущего – он посещает постановку трагедии «Ромео и Джульетта» Шекспира, которому только предстоит обрести свою славу. Именно в этот момент Марло отказывается от своего тщеславия и сжигает множество написанных им произведений, из «жгучих глаз его» [58; с. 410] падают «крупные слёзы» [58; с. 410] и он признаёт Шекспира «бессмертным» поэтом. В своей новелле, как и романе, Тик утверждает, что истинный поэт – воплощение молодости, чистоты души и юношеских исканий, которые ведут героя к поиску собственного пути в жизни и творчестве.

Рассказ «Портрет» Гоголя также обращается к теме творца, однако в обозначенной теме он смещает акцент с возможности воскрешения души с помощью творчества (Франц Штернбальд, Марло) в невозможность этого исцеления полностью, если душа слишком долго была запятнана пороками, даже под воздействие искусства. Здесь, как и в обозначенных выше произведениях, присутствуют антиподы: юноши, которые в прошлом были товарищами, однако каждый из них выбрал свой путь на поприще творчества.

Главный герой, Чартков, в молодости был «художник с талантом, пророчившим многое» [18; с. 85], который «временами ... мог позабыть всё, принявшись за кисть» [18; с. 84]. Основу его жизни составляло искусство: юноша отдавался своему призванию, несмотря на нищету и все невзгоды. Однако, сколько не предупреждал его учитель: «Смотри, чтобы из тебя не вышел модный живописец» [18; с. 85], – то есть такой живописец, который идёт на поводу у публики, затупливая тем самым свой талант, Чартков, когда к нему приходят большие деньги, спрятанные в демоническом портрете, не может удержаться от искушения богатством. Под влиянием проклятых

денег благие сначала намеренья приобрести все необходимы материалы для творчества и «поработать три года для себя» [18; с. 97], ни о чём материальном не заботясь, чтобы стать «славы художником» [18; с. 97] сменяются желанием славы и известности, ведь теперь «в его власти было все то, на что он глядел доселе завистливыми глазами, чем любовался издали, глотая слюнки» [18; с. 97]. За короткое время герой проходит путь деградации, и в старости предстаёт перед читателем «модным художником во всех отношениях» [18; с. 98], который всё свободное время проводит на обедах, а в создании портретов на заказ «набрасывает только кое-как одну головку» [18; с. 108], остальное же оставляет заканчивать ученикам.

Встреча с произведением своего старого товарища, посвятившего всю жизнь учению у мастеров Рима, величайшей страны искусства, куда стремился и Франц Штернвальд, воскрешает душу Чарткова. Вместо «похвалы, от которых не поздоровится никакому художнику» [18; с. 113], у него, как и у Марло, при встрече с истинным искусством, превышающим его талант, «слёзы и рыдания вырываются в ответ» [18; с. 113]. Однако Чартков уже не способен воскресить своё мастерство, притупившееся за столько лет: «Простой, незначущий механизм охлаждал весь порыв и стоял неперескочимым порогом для воображения» [18; с. 114]. Вместо смирения Чартков, в отличие от Марло, впадает в безумие и целью его жизни становится не оттачивание потерянного мастерства, а кощунственное уничтожение достояний искусства: «Купивши картину дорогою ценою, осторожно приносил в свою комнату и с бешенством тигра на неё кидался, рвал, разрывал её, изрезывал в куски и топтал ногами, сопровождая смехом наслажденья» [18; с. 115].

Таким образом, для Тика и Гоголя, писателей эпохи романтизма, характерно обращение к теме искусства, поэтому их центральным персонажем становится герой-творец, который проходит утверждение в своём творческом пути или его переосмысление. Для Тика идеалом творца становится находящийся в вечном поиске своего пути в искусстве юноша

(Франц Штернбальд, Шекспир), в то время как для Гоголя таким идеалом является зрелый художник, всю жизнь посвящавший себя только искусству (товарищ юности Чарткова); антиподами истинного творца у Тика, как и у Гоголя, выступают мастера своего дела, потерявшие путь к пониманию искусства (Марло, Кастеллани и его общество, Чартков). Во всех трёх произведениях один из антиподов претерпевает исцеление от пороков через произведения живописи и слова (Франц Штернбальд через картину «Страшного суда» Микеланджело, Марло через трагедию «Ромео и Джульетта» Шекспира, Чартков через неназванную картину своего товарища юности), однако Гоголь и Тик расставляют разные акценты: так, Тику важно исцеление героя произведением великого признанного творца прошлого (Микеланджело и Шекспир), в то время как для Гоголя важна не величина исторической личности творца, а его умение отдаться своему делу, преодолев все препятствия на своём пути (товарищ юности Чарткова) в настоящем. Также разнится финал, ожидающий «прозревшего» героя: идеальный творец Тика Франц Штернбальд утверждает себя в своём жизненном пути, разочаровавшийся Марло смирил свою гордыню и, если бы не случайная смерть, готов был бы стремиться к дальнейшему развитию, в то время как финал героя Гоголя более реалистичен: Чартков, поняв своё заблуждение, впадает в полное безумие и уничтожает великие картины, лишая тем самым культурных достояний всего человечества.

Одной из необходимых составляющих для становления гармоничной романтической личности является приближённость к природе, в которой «растворён божественный дух» [64; с. 41]. В романтическом миропонимании попытки понять мораль, человека и искусство, не освещённые религиозным чувством – «спекуляция», ведь представить всё перечисленное без религии «было бы просто дерзостным высокомерием» [72; с. 139], поэтому связь художника с природным началом очень сильна. Именно на лоне природы во Франце Штернбальде «впервые пробудилось ... влечение к живописи» [61; с. 22], в лес он «вступает ... как в святилище»

[61; с. 22], а каждое явление природы как знак другого, бесконечного и запредельного, наводит его на мысли об ученичестве искусства у природы: «Природа – вот кто созидает, всем художествам передает она драгоценности своей великой сокровищницы; мы лишь подражаем природе» [61; с. 59]. Также крепко Привязан к природному началу и Шекспир, который считает, что поэт «послан для того, чтобы разьяснить помрачѣнным умам все явления природы и истории» [61; с. 381], поэтому творчество его несѣт божественную печать, а уста поэта «вдохновлены сладчайшими поцелуями божественной музыки» [61; с. 406].

Герои Гоголя также связаны с природой, однако религиозный аспект в его произведениях значительно усилен. После ужасного кошмара, в котором портрет, купленный Чартковым оживает, от демонического страшного влияния герой освобождается, открыв форточку, что разрывает замкнутое пространство комнаты и позволяет герою насладиться природным началом: «холодный пахнувший ветер оживляет» [18; с. 91] Чарткова, герой любителся на «лунное сияние» [18; с. 91], радуется тишине и наступающей заре, а лишь после душа его успокаивается, и ему удаѣтся уснуть. Карине, написанной товарищем Чарткова, «скромно, божественно, невинно и просто ... возносившейся над всем» [18; с. 111], была присуща «плавучая округлость линий, заключѣнная в природе» [18; с. 112], почерпнутая творцом во время его годов странствия в Риме, где он отшельником погрузился в изучение творчества. Однако сильнее всего видна связь искусства и божественного начала в образе художника, отравление мастерства которого произошло в процессе создания проклятого портрета, после чего герой уже неспособен был создавать святые картины: ангелы лишились «святости в лицах» [18; с. 130], и даже, напротив, было «что-то демонское в глазах, как будто бы рукою художника водило нечисто чувство» [18; с. 130]. Только уйдя в монастырь, а позже и став отшельником, удалившимся на лоно природы, художник очищается физически и духовно, что позволяет ему приблизиться к богу, а значит и вернуть своё искусство,

опороченное дьявольским портретом. Только теперь «святая, высшая сила водит его кистью, и благословение небес почивает на труде» [18; с. 134] его. Сам облик его меняется: перед читателем предстаёт не художник, а «божественный старец» [18; с. 134], который через моления приблизился к своему мастерству, как никогда раньше: «талант есть, – утверждает он, – драгоценный дар бога» [18; с. 135], а «намёк о божественном, небесном рае заключён для человека в искусстве» [18; с. 135], которому необходимо «всё принести ... в жертву, и возлюбить его всей страстью» [18; с. 135].

Творец, замкнутый в городской среде, напротив, не может воспринять божественное начало природы, что ведёт к обнищанию его искусства и оскудению таланта. В городе Франц Штернбальд попадает под влияние обывателей, постоянно указывающих на несостоятельность его мечты и предлагающих более доступную обыденную жизненную цель, что приводит художника к неспособности творить, к сомнению в необходимости искусства: «Никогда еще жизнь действительная не подступала к нему так близко, угрожая вытеснить его внутреннюю, поэтическую жизнь; она и привлекала и вместе отталкивала его, прекрасный образ его фантазии то отчетливо вставал перед его глазами, то отодвигался далеко в глубины души» [61; с. 93]. Причину иссякания художественного мастерства Марло и Грина также можно искать в добровольном отшельничестве в городе, где писатели попадают под влияние тщеславия и других соблазнов, и отказе от природы. Грин, отправляясь из деревни, где «благодать господня проявлялась во всё» [61; с. 344], попадает в город, который был связан в сознании писателя с чем-то демоническим, зловещим: «Я отказывался ехать, как будто видел злого духа, стоявшего вдали, в ожидании меня» [58; с. 344]. Предчувствия Грина сбываются: два года жизни вдали от природы, изменили его мировоззрение, перевернули взгляд на творчество, приблизили к земному, отдали от божественного. Такую же духовную деградацию Чарткова, ставшего затворником города и попавшего под дурное влияние пороков общества, можно наблюдать в произведении

Гоголя. Будучи в юности художником, способным, «наглядевшись на природу» [18; с. 104], произвести на свет «ей равное создание» [18; с. 104], в старости под рукой Чарткова «даже самые складки платья отзывались вытверженным и не хотели повиноваться и драпироваться на незнакомом положении тела» [18; с. 114].

Тик и Гоголь сходятся в том, что природа является необходимой составляющей творчества художника, в то время как замкнутость внутри города, покинутого богом, напротив, пагубно влияет на талант. Однако если в произведениях Тика, опирающегося на средневековую традицию платоников, Гёте и Шеллинга, «Бог» расширяется до пантеистического понятия «мировая душа», которая проявляет себя в природе как в одном из своих начал; то в произведениях Гоголя «Бог» включает в себя христианскую религиозную традицию, приблизиться к которой можно через природу, служащую средством передачи божьих истин, откуда появляются дополнительные мотивы причастности художника к религиозному таинству (уход создателя портрета в монастырь, умерщвление плоти, отшельничество, создание картин на религиозные мотивы, появление в финале художника-отшельник как святого старца) и наличие демонического начала, искушающего творца (создатель портрета и Чартков). Однако неизменным остаётся то, что через приобщение к природе художник наполняется вдохновением, она является средством познания сущности бытия.

Для романтиков вообще характерно стремление к истинам мироздания, которые не могут проявить себя в будничной действительности, поэтому бегство в мир мечты, названное романтическим двоемирием, составляет одну из характерных черт произведений о художниках. Мир, в котором существует творец, отображает сферу его духовных поисков. Для Тика характерно перенесение своих героев в прошлое, в Высокое Средневековье, которое является для него идеалистическим золотым веком полным духовности, гармонии и

творческого начала, именно поэтому в его произведениях фигурируют реальные исторические места («Странствия Франца Штернбальда» – Нюрберг, Лейден, Антверпен, Флоренция, Рим и остальные неназванные в романе места странствия героя, «Жизнь поэта» – Лондон) и знаковые личности эпохи («Странствия Франца Штернбальда» – Альбрехт Дюрер, Лука Лейденский т.д., «Жизнь поэта» – Уильям Шекспир, Кристофер Марло, Роберт Грин, Джордж Пиль, Томас Неш). Романтическое двоемирие в произведениях Гоголя имеет иную природу: вместо перенесения действия в идеализированный мир, наполненный гармонией, писатель привносит в мир современной для него действительности мистическое начало, которое, напротив, дисгармонизирует действительность, служит жестоким испытанием для человека. Причиной появления мистического начала в произведении служит фигура некоего ростовщика с «необыкновенного огня глазами» [18; с. 125], способного дать любую сумму денег в залог, которого при встрече один из героев-художников характеризует так: «Дьявол, совершенный дьявол!» [18; с. 126]. Его фигура носит демоническое начало и во многом сопряжена с фигурой чёрта, некой демонической силой, покупающей за деньги человеческие души, ведь ни одному человеку деньги, взятые в долг, не принесли счастья, все занимавшие «оканчивали жизнь несчастным образом» [18; с. 122] (Князь Р., художник, ставший позже отшельником, его друг-художник, племянник последнего). Такой же мотив можно проследить и в написанных на три года раньше «Вечерах на хуторе близ Диканьки» (1832), где в рассказе «Вечер накануне Ивана Купала» Петро с помощью нечистой силы получает богатство, при этом совершая христианское преступление – убийство ребёнка – что ведёт к безумию героя. После смерти ростовщика в рассказе его душа переселяется в портрет, из которого всё также наблюдает за людьми своими демоническими глазами, «разрушающими его [портрета] гармонию своею живостью» [18; с. 82]. Это переселение способствует бессмертию демонической силы, которая в качестве портрета существует в мире людей и передаётся из рук в руки,

проявляя себя ночью и одурманивая души людей богатством, что толкает последних на преступления.

Двоемирие Тика носит раннеромантический характер, поэтому его герои переносятся в идеализированный мир прошлого, который становится для автора отображением духовности и гармонии, отсутствующей в современной для него действительности, в то время как двоемирие Гоголя наполнено мистическими мотивами, обнажающими дисгармонию мира и становящимися испытанием для человека слабого духом.

Однако, несмотря на различные подходы к изображению романтического двоемирия, и Тик, и Гоголь активно обращаются к образам великих мастеров-художников прошлого, которые становятся почти недостижимы идеалами для героев, незримыми учителями на поприще искусства. В «Странствиях Франца Штернбальда» Тика появляются упоминание таких живописцев, как Рафаэль Санти и Микеланджело Буонарроти, работы которых Франц называет «бессмертными» [61; с. 186]; в «Жизни поэта» ведётся разговор о мастерстве слова Суррея, Спенсера, Чосера, чьи достоинства в отличие от Марло, признаёт Шекспир; в «Портрете» Гоголя юный Чартков развивает свой художественный стиль, опираясь на работы Рафаэля, Гвида, Тициана и фламандцев, через произведения которых герой «прозревал ... кое-что» [18; с. 85], являющееся ключом к великому искусству.

Также, помимо великих живописцев прошлого, в каждом из этих произведений есть фигура учителя, который наставляет героя на пути искусства в настоящем. Для Франца Штернбальда таким учителем является Альбрехт Дюрер, который становится для юноши эталоном художественного мастерства (Франц называет учителя «первейшим художником мира» [61; с. 114]), наставником на поприще искусства («верность природе сумел вложить Дюрер ... в свои работы» [61; с. 32]), отцом («Я – одинокий сирота, нет у меня ни отца, ни матери ... Вы для меня

всё», – утверждает юноша [61; с. 69]) и другом (Дюрер признаётся, что Франц для него «единственный друг» [61; с. 68]).

В «Жизни поэта» Тика многоплановость образа учителя сужается до наставничества на литературном поприще: Шекспир признаётся в своём ученичестве у Марло и Грина, утверждая, что он не может сказать «что-нибудь значительное ... против учителей» [58; с. 325], для него пожелание Марло «имеет силу приказания» [58; с. 325]. Даже после приобретения известности мнение героя о Марло не меняется, он продолжает считать своего наставника «великим, сильным духом» [58; с. 420] «истинным поэтом» [58; с. 420]. Яркой отличительной чертой образа наставника в новелле от образа наставника в романе является отречение Марло от призвания художника, таким образом Шекспир не прямо ученичествует у разочаровавшегося в творчестве Марло, а у его великих произведений, несущих на себе печать раннего таланта.

Роль образа учителя в судьбе героя у Гоголя почти нивелируется. В образе учителя на первый план выходит социальная функция профессора, ведь читатель не знает ничего о художественном даре безымянного наставника и об отношении героя к нему, а на второй – функция наставления на жизненном пути. Учитель предостерегает героя от становления «модным живописцем»: «У тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь» [18; с. 85]. Также в рассказе Гоголя, в отличие от произведений Тика, художник Чартков, получив большие деньги и щегольски одевшись, пренебрегает своим учителем, выказывает к нему высшую степень неуважения: «На мосту заметил он [Чартков] своего прежнего профессора и шмыгнул лихо мимо его, как будто бы не заметив его вовсе» [18; с. 98].

Во всех трёх произведениях важнейшим этапом становления художника становится встреча с учителем, который влияет на судьбу героя, становясь примером истинного творца или личности. Однако его влияние не равновелико. Так, «В странствиях Франца Штернбальда» образ учителя вбирает в себя наибольшее количество смыслов (величайший художник

прошлого и современности, названный отец и друг), что объясняется желанием Тика создать идеальный образ наставника, играющего ведущую роль в становлении личности юноши-художника, в то время как в новелле «Жизнь поэта», основной идеей которой является сменяемость поколений творцов, где на место старых мастеров, забывших истинную силу искусства, приходят юноши, способные искренне творить, значение роли учителя сужается до косвенного наставничества в литературном искусстве через произведения. Роль образа учителя в рассказе Гоголя «Портрет», в сравнении с произведениями Тика, является вторичной, так как автор смещает акцент с передачи священного таинства искусства на описание соблазнов, которые ожидают юношу-творца, что не мешает сохранению функции наставничества на жизненном пути и передачи мастерства, являющегося, однако, не великим таинством, а ремеслом.

Фигура друга, также как и фигура учителя, занимает важное место в романтических произведениях. Основой дружбы, в первую очередь, становится общее восприятие искусства и его роли в жизни человека. Друг всегда разделяет мироощущение, стремления и идеалы героя-творца, также обладает каким-либо талантом, становится поддержкой, советчиком и помощником в начинаниях, поэтому дружеский союз наполняется тёплыми, почти семейными узами. Примером такой дружбы могут стать отношения героев романа Тика – Франца Штернбальда и Рудольфа Флорестана. Рудольф, несмотря на свой беспокойный нрав, толкающий героя на различного рода авантюры, также как и Франц, обладает чуткой душой творца, он способен разглядеть истинные ценности (стремление к идеалу и Богу, приобщенность к природе, жажда истинной любви) и воспеть их в своих стихотворениях:

На птиц похож я,
Питомец высот;
Со мной милость Божья,
Любовь у подножья

Горы, на которой не знаю забот [61; с. 86].

Во время путешествия друзья ведут разговоры об искусстве и философствуют, вместе создают песни и исполняют их, в то время как души их наполняются гармонией на лоне природы: «Сердце ширилось у них в груди, они словно бы вновь народились на свет, точно магнетической силой влекла их любовь к небу и земле» [61; с. 108]. Такие же тёплые дружеские отношения присутствуют и в новелле Тика, где группа поэтов старшего поколения – Марло, Грин, Пиль и Неш – для беседы «собирается за весёлым столом» [58; с. 353], за которым царит смех, подначивания, разговоры о нынешнем состоянии литературы и её будущем. Дружба поэтов, как и дружба Франца и Рудольфа, строится на общем мировосприятии, которое, однако, не отличается гармонией и любовью к миру, а, напротив, наполнено разрушением и разочарованием в собственном призвании: «... не подлежит сомнению, что долг всякого быть полезным самому себе; ... этого, однако, невозможно достичь путем так называемой поэзии» [58; с. 366].

Священные узы дружбы могут разрушить только разногласия на творческом поприще. В «Странствиях Франца Штернбальда» Тика такие разногласия возникают между Францем и Себастьяном, вместе учившимися у Дюрера живописи. Во время странствий юноши общаются с помощью писем, делясь переживаниями. Несмотря на неразрывную связь друг с другом – Франц просит Себастьяна «оставаться на век ... [его] другом» [61; с. 19]., в то время как Себастьян признаётся, что «ни с кем, даже с Дюрером, не может ... говорить так, как» [61; с. 66]. с Францем – и тёплые отношения, сохраняющиеся на протяжении всего романа, в которых каждый называет другого «братом» [61; с. 66]., прибавляя при этом такие характеристики как «дорогой» [61; с. 11]., «милый» [61; с. 15]., «любезный» [61; с. 17]., разлад между юношами вносят сожаления Себастьяна о том, что он стал живописцем и не нашёл более практичной профессии: «Почему на шестнадцатом году жизни мне пришла на ум мысль сделаться живописцем? Займись я тогда порядочным ремеслом, теперь,

глядишь, и сам смог бы прокормить отца. Ну разве не нелепость — я тружусь над точным изображением придуманного сюжета и при этом забываю все, что на самом деле происходит вокруг меня!» [61; с. 184].

Размышления Себастьяна по поводу своего призвания приводит к тому, что Франц, раньше чувствовавший полную гармонию во взаимоотношениях с другом, находит в суждениях Себастьяна «нечто чужеродное, противное ... духу» [61; с. 67]. Такое же разобщение с друзьями творца, начавшего воспринимать своё искусство как ремесло, наблюдается и в рассказе Гоголя, где оно, в отличие от произведения Тика, становится неразрешим из-за полного отказа Чарткова от пути истинного творца: «... некоторые, знавшие Чарткова прежде, не могли понять, как мог исчезнуть в нем талант, ... и напрасно старались разгадать, каким образом может угаснуть дарование в человеке» [18; с. 109]. Неразрешимое противоречие взглядов на искусство героя и его товарищей по учёбе приводит к полному прекращению их связей, что приводит к тотальному одиночеству Чарткова в финале рассказа.

В романтической культуре узы дружбы тесно связаны с единообразием взглядов на искусство, поэтому дружба возможна только при полном совпадении этих взглядов (Франц и Рудольф, группа поэтов старшего поколения: Марло, Грин, Пиль, Неш), в то время как расхождение взглядов на поприще творчества приводит к противоречиям и в сфере личностных отношений (Франц и Себастьян), а полное разобщение интересов на творческом поприще приводит к разрыву с друзьями и полному одиночеству (Чартков и его товарищи юности), которое подчёркивается у Гоголя социальным конфликтом отношений богатых и нищих.

Критерием, который также является предпосылкой становления гармоничной романтической личности становится любовь. Любовь в понимании романтиков — залог открытости творца миру, поддержка таланта, источник вдохновения. Она помогает найти поэту своё место в жизни. Ложная и вводящая в заблуждения любовь, уводящая художника от

истинных чувств и чуткого отношения к творчеству, в романтизме связана с любовью физической. В «Странствиях Франца Штернбальда» Тика, Франц более, чем когда-либо отдаляясь от искусства и забывая свои прежние устремления, отдаётся разгульной раздольной жизни и проводит много времени в любовных страстях, оказывая знаки внимания жене своего друга, Леноре, посещая вакхические праздники, где он знакомится с Лаурой: «Разошлись по домам поздно, Лаура и Ленора пошли вместе, куртизанка осталась ночевать у Леноры. И Франц с радостью согласился, когда его пригласили тоже провести там ночь» [61; с. 216]. Образы падших женщин появляются и в «Жизни поэта», где их фигуры также связаны с дисгармоничным существованием и отдалением от искусства. Поэты старшего поколения отдают любовь «девушкам со свободными манерами и лёгкой поступью» [58; с. 347], которые способны заглушить любой порыв творческой души и увести от истинной любви, что случается с Грином, который предпочитает ночь с куртизанкой возвращению к жене. Образ ложной любви в рассказе Гоголя «Портрет» связан со светской жизнью и богатством: попав в светское общество Чартков «стал ездить на обеды, сопровождать дам в галереи и даже на гулянья» [18; с. 104]. Ложная любовь сопряжена во всех этих произведениях с городской средой (итальянская Флоренция, Лондон, Санкт-Петербург), разгульной жизнью, беспорядочными связями и весельем, она лишена духовности и не может дать творцу импульс к пониманию замысла истинного искусства.

Истинная любовь, напротив, становится тихим таинством, она сопряжена с гармонизирующими мир героя мотивами воскрешения души и обретения счастья. В романе Тика такой любовью становится чувство Франца к Марии, девушке, чей образ преследовал художника всю жизнь, толкал на поиски прекрасного, ведь именно Мария, будучи ребёнком, зажгла в герое огонёк стремления к прекрасному, заставила двигаться вперёд, навстречу искусству. В Марии Франц обретает всеобъемлющую святую любовь-поклонение, подобное поколению самой Деве Марии, она

становится для героя прекрасным идеалом, способом приблизиться к Богу, осуществить более полно своё предназначение в мире. В новелле Тика прекрасным идеалом любви является жена Грина, Эмма, жизнь с которой сравнивается с жизнью в Элизиуме, где «благодать господня проявлялась во всём» [58; с. 344]. Как только Грин встречает свою жену в городе душа его наполняется светом, «отвратительными кажутся теперь те смутные дни, те часы» [57; с. 378], которые он «прожил с подобной презренной тварью» [58; с. 378], падшей женщиной. Образ истинной любви связан с духовным и божественным, с природным началом, исцеляющим душу.

Без обретения истинной любви, являющейся проводником творца к пониманию истинности творчества, существование героя невозможно, поэтому герои, избравшие мимолётную и плотскую любовь-радость, не могут достичь гармонии с собой и миром (группа поэтов старшего поколения: Марло, Грин, Пиль, Нещ, Франц во Флоренции, Чартков), в то время как герои, усмирившие свои пороки и избравшие чистую и тихую любовь-поклонение (Франц и ненадолго Грин), становятся на путь истинного творчества и обретения высшей гармонии.

Подводя итог всему вышесказанному: схожесть взглядов на образ творца в эпических произведениях Тика и Гоголя обуславливается их отнесенностью к романтической литературной эпохе, предполагающей обращение к теме искусства, где центральной фигурой становится художник, формирующий или пересматривающий свои взгляды на творчество; такой герой во всех произведениях имеет антипода, олицетворяющего иной выбор на поприще искусства, и влияющие на его личность фигуры учителя (которым также могут выступать великие мастера прошлого), друга и возлюбленной, без которых невозможно формирование цельной романтической личности.

Произведения Тика (роман «Странствия Франца Штернбальда», новелла «Жизнь поэта») и Гоголя («Портрет»), имеют ряд схожих и различных черт. Так, во всех произведениях герои-художники, ищущие

истинный путь на поприще искусства, являются идеальными героями и имеют антиподов-псевдотворцов, которые отказались от своего дара; подчёркивается особая связь художников с природным началом, у которого ученичеству творец, и разрушительная связь с социумом, напротив препятствующим становлению творческой личности; дар к созданию произведений искусства является божественным даром, отринув который герой теряет своё предназначение в жизни; фигуры учителя, друга и возлюбленной – ключевые фигуры во всех произведениях, они являются неразрывными спутниками художника, без влияния которых невозможно становление гармоничной романтической личности; важной чертой для понимания произведений становится «концепция двоимирия».

Однако произведения немецкого и русского авторов имеют и ряд отличительных черт. Если в произведении Тика псевдотворцам под влияние высшего искусства удаётся «прозреть» и встать на истинный путь, то в произведении Гоголя такое невозможно из-за реалистического подхода автора к изображаемой действительности, поэтому его герой, презрев, не способен вернуть свой талант, что ведёт к сумасшествию и ещё большей деградации. В произведениях обоих авторов талант творца – божий дар, однако для Тика Бог имманентен миру и является «мировой душой», в то время как Гоголь обращается к христианскому пониманию Бога как высшей сущности. С восприятием Бога меняется и восприятие природного начала, противопоставленного в обоих произведениях социуму: связь творца и природы неразрывна, однако если у Тика природа является самим Богом в одном из его начал, то у Гоголя она – появление божественной воли, но не сам Бог. Ученичество как важнейший этап становления творца присутствует во всех произведениях, но для произведений Тика характерно следование ученика по стопам учителя и преемственность поколений творцов, в то время как Гоголь показывает не только ученичество, но отречение от учителя как кладезя мудрости и знания основ мастерства, которое влечёт за собой отречение и от собственного таланта. Для произведений Тика

характерна дружеская связь, являющаяся опорой для творца в его странствиях, и связь любовная, выражающаяся в святом поклонении своей возлюбленной, в то время как в произведении Гоголя эти связи разрушены, в его творении нет места для дружбы, а истинная любовь заменяется на плотскую и мимолётную. Романтическое двоемирие также проявляется по-разному: действие произведений Тика, опирающегося на немецкую романтическую традицию, разворачиваются в идеализированном мире Средневековья, в то время как двоемирие Гоголя осуществляется за счёт появления в повествовании мистического начала, характерного для всех ранних произведений автора, которое органично вплетается в современную для него действительность.

Несмотря на формальное наличие всех элементов, характерных для романтического произведения, Тик и Гоголь по-разному расставляют акценты. Так, немецкий автор сосредоточен на моделировании фигуры истинного творца в исключительности его таланта, необходимого для указания верного пути обывателю через произведения искусства, в то время как для русского автора становится важным вопрос морального обнищания и отказа от своей истинной сущности ради достатка, статуса и известности. Это различие подхода к центральному образу романтизма обуславливается этапом романтического течения: взгляды Тика, сформировавшиеся в начале становления романтизма, на протяжении всей его жизни не претерпевают изменений, поэтому даже его позднеромантическая новелла несёт в себе раннеромантический отпечаток, в то время как взгляды Гоголя формируются в эпоху позднего романтизма, когда в России уже начинает складываться натуралистическая и реалистическая традиция.

2.2 Образ поэта в произведениях лирических жанров: стихотворения «Созерцание» Л. Тика и «Италия» Н. В. Гоголя

Образ поэта находит своё отражение и в лирических произведениях Л. Тика и Н. В. Гоголя – для немецкого автора таким произведением становится стихотворение «Благоговение» (1819), для русского – «Италия» (1829).

Стихотворение Тика «Благоговение» («Andacht»), написанное в 1819 году, становится, наравне с «Разлукой» («Trennung»), «Весенним пробуждением» («Frühlings Erwachen») и «Путешествием» («Auf der Reise»), одним из многих, созданных им, произведений, отражающих мироощущение раннеромантической личности. В своих лирических произведениях, также как и в эпических, Тик активно обращается к образу творца и раскрывает его взаимоотношение с миром, в то время как для Гоголя лирика не является «магистральным» направлением творчества: всего им было написано пять лирических произведений, из которых одно – поэма «Ганц Кюхельгартен», а остальные четыре – небольшие стихотворения. «Италия» (1829), самое первое напечатанное Гоголем произведение, не обратившее на себя особого внимания читателей, является единственным в его творчестве поэтическим произведением, в котором, также как и в стихотворениях Тика, появляется герой-энтузиаст, творец, поэт.

В обоих произведениях центральным становится образ поэта-творца, который раскрывается через взаимоотношение с природной стихией. Для лирического героя родство с природой становится гармоничным и естественным, ведь она раскрывает ему свои прекрасные стороны. Как в стихотворении Тика лирический герой наблюдает всю гармонию мира: «... вечерняя заря // Прощальным пламенем целует рощу» [здесь и далее перевод наш – А.Д.; 76], а «... в великолепном утреннем сиянии // Пения жаворонков приветствует солнце» [76], – так и в стихотворении Гоголя

Италия становится местом, где солнце «И жарче, и ясней по небу ... ходит» [20], где в море «... облаков мелькает резвый ход, // Зелёный лес и синий неба свод» [20]. В произведениях обоих авторов природа благоволит человеку из-за его чуткости к окружающему миру и способности творить. В творчестве обоих авторов есть примеры разрушения гармонии мира и человека. Когда герой одержим мелочными страстями, проявляет отрицательные качества, разрушающие гармоничность личности, природа становится судьёй человеческих поступков. Так, героиня «Белокурого Экберта» Тика чувствует все невзгоды мира на себе из-за желания лёгкого богатства: «То мне приходилось карабкаться на холмы, то пробираться извилистой тропинкой между скал, и тут-то я поняла, что нахожусь в ближних горах, и, в моем одиночестве, меня стал разбирать страх. ... часто я робко озиралась кругом, когда ветер начинал свистеть в вершинах деревьев» [57; с. 172]. У Гоголя в «Страшной мести» природа, отражая божественный гнев, становится высшим судьёй для колдуна, погубившего множество жизней: «Ему [колдуну] чудилось, что все со всех сторон бежало ловить его: деревья, обступивши темным лесом и как будто живые, кивая черными бородами и вытягивая длинные ветви, силились задушить его; звезды, казалось, бежали впереди перед ним, указывая всем на грешника; сама дорога, чудилось, мчалась по следам его» [21]. Только чистота души и открытость миру становится залогом покровительственного отношения природы к человеку.

В природе творец находит вдохновение и, именно подражая ей, создаёт свои произведения. Лирический герой Тика способен «посылать ликующие песни» [76] лишь вслед за «вечерней зарёй» [76] и «пением жаворонка» [76], который «приветствует солнце» [76]. Для лирического героя Гоголя природное начало сопряжено с вдохновением: «А ночь вся вдохновеньем дышит» [20], именно под её покровом «... через сад октавы пронесутся, // Пленительно вдали звучат и льются» [20]. В благодарность за покровительство и возможность прикоснуться к источнику вдохновения

герой-творец в своих произведениях воспеваает природу и выражает свою искреннюю к ней любовь, чувствуя неразрывную связь с природным началом. Лирический герой Тика создаёт свои песни «в восхваление природе» [76] и «С родниками шлёт [ей] поклоны» [76], для него природа становится средоточием радости и согласия, поэтому он не может не задаваться вопросом: «Как мне не воспевать // Ту радость, что разливается повсюду?» [76]. Лирический герой Гоголя, мечтающая попасть в Италию, являющуюся, по его мнению, средоточием всего лучшего на земле, также неоднократно подчёркивает её красоты и утверждает, что «По ней [Италии] душа и стонет и тоскует» [20], во то время как «В очах слеза невольная дрожит» [20], лирический герой, желая всей душой прикоснуться к любой из Италии, вопрошает: «Узрю ль тебя я, полный ожиданий?» [20].

Сам образ природы в обоих стихотворениях представлен предельно широко. Она предстаёт в лирических произведениях во всех четырёх стихиях: пламя – «...заря //Прощальным пламенем целует рощу» [76], «Лимон горит и веет аромат», «... влечёт и жжёт твоё [Италия] дыханье» [20]; вода – «С родниками шлю поклоны», «Морские волны громко шумят» [76], «Бежит, шумит задумчиво волна», «Здесь море вдруг спокойное наводит», «Как под веслом проговорит волна» [20]; земля – «Леса наполнены звуками» [76], «В нём [в море] ... // Зелёный лес», «... через сад октавы пронесутся» ([20]; воздух – герою «эхо вторит» [76], «В ней [в Италии] небеса прекрасные блестят», «А ночь вся вдохновеньем дышит» [20]. Наличие всех четырёх стихий, лежащих согласно Платону, в основе всего сущего, подчёркивает гармоничность и завершённость, совершенство окружающего лирического героя мира. Природа в стихотворении наполнена звуками, что подчёркивает её одушевлённость и одухотворённость: у Тика – «пение жаворонков», «эхо вторит», журчание «родников», морские волны «громко шумят», а «Леса наполнены звуками» [76]; у Гоголя – волна «бежит, шумит», «под веслом проговорит», луна «задумалась и слышит», мирт «над головой колышет» [20]. Природа в обоих произведениях

наполняется любовью: «заря ... целует рощу» и «волна ... берега чудесные целует» [76], «И в ней [в Италии] любовь роскошная веснует» [20] – и является вместилищем радости: лирический герой Тика воспевает «радость, разливающуюся повсюду» [76], Италия у Гоголя «вся радости полна» [20]. Таким образом, природное начало в обоих стихотворениях предстаёт всеобъемлющим, целостным, гармоничным, наполненным духовностью, любовью и радостью.

Через природу в романтизме яснее всего проявляется божественное начало. В стихотворении Тика «Благоговение», как и в его романе, Бог выступает всеобъемлющей сущностью, имманентной миру, проявления которой отчётливее всего видны в природном начале, именно поэтому приближения к Всевышнему в стихотворении для лирического героя наступает на лоне природы, которая становится проводником между творцом и Богом. Лирический герой «С родниками шлёт поклоны» [76] Всевышнему, в то время как, наблюдая гармоничность природы, его «Глухое сердце ... // Пробуждается к Богу» [76]. Также Тик подчёркивает, что не только герой-творец, но каждая частица окружающего мира воспекает божественное начало мира: «Всё прославляет Предвечного» [76]. Сам Бог в стихотворении благосклонен к человеку, которому покровительствует и «защищает ... вечно» [76]. Стихотворение Гоголя «Италия» также наполнено божественным проявлением, однако, как и в рассказе, автор обращается к христианской традиции, что выражается в символике стихотворения. Италия, по мнению Гоголя, «вся рай», «земля любви» и «мирской пустыни сад» [20], то есть единственное на Земле место, способное передать всю прелесть божественных угодий. Многократно в стихотворении появляется символ небес: «небеса прекрасные блестят», «по небу солнце ходит», «облаков мелькает резвый ход», «среди небес в сиянии луна» [20], – таким образом Италия имеет прямую связь с миром высших существ, в ней полнее, чем где-либо, проявляется божественный дух. Даже сам лирический герой, находясь в Италии, утверждает – «Я в небесах» [20].

Подкрепляет символику христианского мировосприятия и образ мирта, часто употребляемый священнописателями как эмблема для обозначения славы Церкви Христовой: «И страстно мирт над ней [землёй] главой качает» [20]. Образ мирта неразрывно связан с образом христианского бога, так Исаия описывает насаждение этого растения в пустыне как одного из божественных благодеяний: «Вместо крапивы, говорит он, возрастет мирт» (Ис. LV, 13), – пророк Захарий же, видя мужа на рыжем коне среди мирта, подразумевает самого Господа: «Видел я ночью: вот, муж на рыжем коне стоит между миртами» (Зах. I, 8). Мировосприятие связи природы с божественным началом в стихотворных и прозаических текстах каждого из авторов сходятся: у Тика Бог имманентен природе, в то время как у Гоголя природа является проявлением божественного духа.

Оба стихотворения по своей форме являются лирическими монологами, что определяет специфику проявляющегося в них романтического двоемирия. Течение времени в стихотворении Тика, с одной стороны, не обозначено, но с другой – видна бесконечная его повторяемость («Когда ... заря // ... целует рощу, // Когда ... // Жаворонок приветствует солнце, // О, тогда я посылаю ликующие песни» [76]), цикличность, где каждое проявление природы пробуждает в творце вдохновение; пространство в стихотворении – безграничное лоно природы («вечерняя заря», «утреннее сияние», «морские волны», «лес, наполненный звуками» [76]). Таким образом, герой Тика находится в идеальном для романтического понимания мире, где творец существует в гармонии с окружающей его действительностью. Лирический герой стихотворения Гоголя, напротив, только мечтает об обретении своего идеального мира, Италии, поэтому время стихотворения разворачивается в желанном будущем, которое наступит для лирического героя: «Узрю ль тебя я, полный ожиданий? // Меня влечёт и жжёт твоё дыханье» [20] – в то время как пространство, в котором существует лирический герой в данный момент не известно, однако хронотоп его мечты безгранично расширен. Так,

пространством его мечты соотносится Италией, одной страной, обладающей, в его понимании, всеми красотами мира, что представляет её собирательным образом всего прекрасного на Земле, которое имеет связь и с божественным началом. Время, в котором существует Италия в мечтах лирического героя, разворачивается в настоящем, которое содержит в себе печать культуры минувших эпох, творческое начало прошлого: «На всём печать протекшего лежит», «Ещё живут Рафаэль и Торкват!» [20]. Таким образом, романтическое двоемирие в обоих стихотворениях осуществляется за счёт изображения идеального для художника-творца мира, однако, в отличие от лирического героя Тика, который уже существует в своём идеальном мире, лирический герой Гоголя лишь мечтает об обретении гармонии, которая пока ему недоступна.

С невозможностью лирического героя Гоголя в данный момент обрести свой идеальный мир связано противопоставление гармоничности Италии дисгармоничности всего остального мира. Италия как «роскошная страна» [20] и «рай» [20] противопоставляется «снежным странам» [20], «миру холодной суеты» [20], именно в ней, по мнению автора, душа способна найти себе покой, ведь в Италии даже «гордый ум с природы глаз не сводит» [20]. Италия становится вместилищем природного и божественного начала, в то время как остальные страны предстают, напротив, лишёнными духовности и красоты.

Лирически произведения Тика («Благоговение») и Гоголя («Италия») имеют ряд схожих и различных черт. Так, в обоих стихотворениях образ творца раскрывается через взаимодействие лирического героя с природным началом: существование на лоне природы является для творца гармоничным и идеальным, природное начало благоволит одарённому и тонко чувствующему человеку, в то время как художник воспевает природу и ученичеству у неё. Образ природы также схож в обоих произведениях, так, природа предстаёт покровительницей человека, некой целостной и великой сущностью, наполненной гармонией,

любовью и радостью. Наполняемость образа божественной сущности в стихотворениях Тика и Гоголя совпадает с наполняемостью образа в стихотворениях: для Тика Бог имманентен миру и расширяется до пантеистического понятия «мировая душа», в то время как для Гоголя Бог связан с христианской религиозной традицией, однако в обоих стихотворениях Всевышний выступает высшей всемогущей сущностью, благосклонной к творцу и человечеству в целом. Романтическое двоемирие в обоих лирических произведениях осуществляется за счёт изображения идеального мира, однако в стихотворении Тика творец уже находится в своём идеальном мире, в то время как стихотворение Гоголя – недостижимая мечта о его обретении.

Таким образом, несмотря на то, что в лирических произведениях Тика и Гоголя не появляются фигуры учителя, друга и возлюбленной, мотивы, заявленные в произведениях прозаических жанров, находят здесь своё развитие.

2.3 Образ поэта в драматических произведениях: драмах «Кот в сапогах» Л. Тика и «Театральный разъезд после представления новой комедии» Н. В. Гоголя

Образ поэта встречается и в драматических произведениях Л. Тика и Н. В. Гоголя – для немецкого автора таким произведением становится драма «Кот в сапогах» (1797), для русского – «Театральный разъезд после представления новой комедии» (1829). В пьесах образ поэта раскрывается через его оппозицию с публикой, оценивающей творения героя. Этой теме посвящены пьесы Тика и Гоголя.

Комедия Тика «Кот в сапогах», являющаяся первой комедией автора, на современников произвела ошеломляющее впечатление, по словам Гофмана, Тик «вызвал во всех поэтически настроенных умах, интересующихся театром, настоящую революцию». В основе комедии

лежит знаменитая сказка Перро «Кот в сапогах», однако целью Тика становится не перенесение всем известного детского произведения на сцену, а представление реакции мещанской публики на показ такой сказки в одном из берлинских театров. Комедия Тика высмеивает реакцию публики, которая не способна воспринять шутку из-за излишне серьёзного отношения к жизни.

Комедия Гоголя «Театральный разъезд» посвящена схожей теме. Она создаётся (май 1836) под впечатлением критических замечаний на первую постановку «Ревизора» и является своеобразным ответом автора критикам. В неё входят некоторые реальные отзывы о комедии, появившиеся в газетах и журналах, однако вскоре автор понимает, что «Театральный разъезд» создан сгоряча от свежих впечатлений. Своему другу Николаю Прокоповичу Гоголь признавался, что пьеса «написана сгоряча, скоро после представления “Ревизора” и потому немножко нескромна в отношении к автору. Ее нужно сделать несколько идеальней, то есть, чтобы ее применить можно было ко всякой пьесе, задирающей общественные злоупотребления». Позже Гоголь перерабатывает свою комедию для издания «Сочинений Николая Гоголя» (1842).

Центральным для обоих произведений становится образ драматурга, который представляет своё произведение на суд публики. В комедии «Кот в сапогах» Тик отходит от образа юноши-творца, который в своём отречении от мира творит в тишине и находит путь к истинному творчеству, его место сменяет раболепный поэт, который желает угодить мещанскому вкусу своим произведением. Творец в комедии Тика, наблюдающий всё представление за кулисами и искренне желающий подарить смех каждому зрителю, вынужден из-за провала своей пьесы, не пришедшейся по вкусу смотрящим её, заискивать перед «почтеннейшей публикой» [59; с. 39], которая, по мнению самого героя-творца, «вправе судить поэта» [59; с. 39]. Приговор публики, мещан, не способных понять красоты и величия истинного искусства, для поэта «обжалованию не подлежит» [59; с. 39], и

ради одобрения зрителей творец готов даже унижить собственную Музу, являющуюся священным предвестником каждого великого произведения, источником возвышенного и чистого вдохновения: «Мне стыдно представлять плод вдохновения моей музы на суд столь просвещённых ценителей» [59; с. 39]. Неспособная оценить пьесу, публика приветствует лишь раболепные речи творца, поэтому извинения поэта срывают овации: «Да уж что верно, то верно!»; «А парень-то дело говорит!»; «Браво! Браво!» [59; с. 40], – позже эту же самую речи вызывают на бис: «Голос с галёрки: Бис!» [59; с. 40]. В комедии Тика «Кот в сапогах» автор сознательно обращается к сниженному образу поэта, желая показать тем самым, что для истинного творца желание угодить бюргерской публике, чей вкус далёк от понимания истинного искусства – путь деградации поэта и разрушения его таланта. Для автора раболепство демиурга перед публикой невозможно, поэтому поэт, как и мещане, предстаёт в произведении в ироническом свете.

Взгляд на творца в пьесе Гоголя «Театральный разъезд» принципиально иной: автор пьесы предстаёт не в снижено-ироническом ключе, он – истинный демиург, который понимает красоту и ценность своего произведения. Поэт – единственный герой, для которого Гоголь создаёт авторское примечание, закладывая тем самым однозначное восприятие фигуры творца у читателя: «Само собою разумеется, что автор пьесы лицо идеальное: в нем изображено положение комика в обществе» [19; с. 137]. Для поэта одобрение публики, которая только что закончила просмотр комедии, и её овации неважны, главное для него – узнать искрение отзывы зрителя о своём творчестве: «Нет, не рукоплесканий я бы теперь желал: я бы желал теперь ... услышать все мнения и впечатленья, пока они еще девственны и свежи» [19; с. 137]. В отличие от героя Тика, герой Гоголя не способен раболепствовать перед своими зрителями. В конце пьесы его мнение о своём творении не меняется: публика не способна поколебать его убеждение в необходимости своего

творчества, напротив, герой выносит приговор самой публике и её вкусу: «Но не слышат могучей силы такого смеха: “что смешно, то низко”, говорит свет; только тому, что произносится суровым, напряженным голосом, тому только дают название высокого» [19; с. 170]. Демиург Гоголя, в отличие от демиурга Тика, становится героем-резонёром, который не только не способен идти на поводу у публики, но и выносит своим зрителям приговор, обличая тем самым неспособность их воспринять искусство смеха.

Орудием обоих творцов в комедиях становится смех, который, однако, служит разным целям. Так, персонаж Тика старается уйти от устоявшихся канонов мещанской драмы, заполонивших театры Германии, не несущих ничего, кроме одинаковых сюжетов на бытовые темы, и предлагает на суд публики не очередную драму из бюргерской жизни, а «лишь шутку» [59; с. 39], чтобы «воскресить забытые впечатления детских лет» [59; с. 79]. «Детское восприятие для романтика Тика – тот магический кристалл, который даёт возможность за внешней оболочкой разглядеть внутреннюю сущность вещей» [2; с. 195]. Однако зрители в комедии не готовы открыть свою душу для смеха и шутки, считая, что сказка – глупость, которой тешат маленьких детей: «... одно заглавие чего стоит: “Кот в сапогах”. Вот уж не предполагал, что на театре начнут играть детские прибаутки»; «Детская сказка? Помилуйте – разве мы дети, чтобы нам показывали сказки?» [59; с. 37]. Основное желание демиурга Тика – чисто романтическое стремление ненадолго вернуть своим зрителям чистоту души, характерную детскому непосредственному взгляду на мир, однако мещанская публика требует не детскую сказку, а произведение «хорошего вкуса» [59; с. 37], под которым понимает модную в данный момент постановку, отражающую быт и повседневные ситуации из их жизни.

Персонаж Гоголя преследует иную цель. Для него смех становится средством обличения пороков общества, так, именно смех, а не прямой упрек или изображение неприглядных сторон действительности, по мнению героя пьесы и его самого Гоголя, способен воздействовать на человека, ведь

«многое бы возмутило человека, быв представлено в наготе своей; но, озаренное силою смеха, несет оно уже примиренье в душу» [19; с. 169]. Для Гоголя, как и для Тика, «смех светел» [19; с. 169], он способствует очищению души и несёт в себе целительное свойство, без него человек не может жить на свете. Именно поэтому герой-демиург Гоголя, отражая авторскую идею, утверждает, что в его пьесе, полной изображения различного рода нечестивых служащих и чиновников, было лишь «одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во всё продолжения её» [19; с. 169]; «это честное, благородное лицо был – смех» [19; с. 169]. Таким образом, для немецкого и русского автора характерно отношение к смеху как к светлому чувству, которое способно воскрешать человеческую душу, однако для Тика, в первую очередь, смех является главным способом возвращения в детство, священное время для романтизма, в то время как для Гоголя – способом обличения пороков общества.

Однако публика героев Тика и Гоголя не способна пустить в свои сердца смех, поэтому произведениях, созданные внутри пьесы, во многом остаются непонятыми. Публика в комедии Тика предстаёт глухой ко всему, что происходит на сцене. Ещё до начала представления зрители, недовольные тем, что им покажут сказку, начинают топтать для «спасения хорошего вкуса» и выкрикивать лозунги: «вкус!», «правило!», «искусство!», «иначе всему крышка!» [59; с. 38] – в своих выкриках они сближают диаметрально противоположные понятия, которые не могут сочетаться между собой в романтизме, так, искусство не приемлет правил, а мещанский вкус не может определять искусство, однако правила, то есть мода на определённые произведения, становится тем, что определяет вкус обывателя. Мода торжествует в комедии Тика над искусством и фантазией, она разрушает индивидуальность и устанавливает принципы единомыслия в мещанском обществе, поэтому единственным, что единогласно понравилось всем зрителям в пьесе героя Тика становится декорация из «Волшебной арфы», с которой зрители уже раньше были знакомы, именно

её как любимицу публики вызывают на бис, именно она достойна похвал и оваций. Публика в комедии Тика, несмотря на свою уверенность в художественном вкусе, не способна к восприятию искусства из-за узости мысли и подверженности моде, разрушающей всякий вкус на корню: «Толпе не нужно искусство, не нужен идеал, она хочет, чтобы её развлекали и щекотали ей нервы» [59; с. 186].

Публика в комедии Гоголя разделены на две группы: те, кто не способен понять замысел демиурга, и поэтому оскорблены увиденным; и те, чья душа открыта для восприятия смеха и комедии. Мнение критиков на увиденную пьесу не так единогласно, как у Тика. Одни зрители Гоголя не отрицают забавность представленной им комедии, однако, как и зрители Тика, считают, что из-за такой незначительной вещи не стоит устраивать много шума: «Ну да, повеселила, как обыкновенно веселит всякая безделка. Но зачем же из-за этого такие крики, толки? рассуждают, как будто о какой-нибудь важной вещи» [19; с. 167], – а само произведение называют ни как иначе, как «безделкой», «побасёнкой», «пустяком» [19; с. 167]. Другие зрители, напротив, утверждают, что пьеса эта – «сурьёзна вещь!» [19; с. 166], за которую нужно «в Сибирь послать» [19; с. 166] из-за представления чиновников в неблагоприятном для них свете. Третьи, обозначенные у Гоголя как «Литератор» и «Ещё литератор», возмущаются, что «последняя, пустейшая комедийка Коцебу» [19; с. 141] намного выше увиденного ими, и даже готовы доказать это «математически, как дважды два» [19; с. 141], что само по себе неприменимо к творчеству как свободному проявлению души, неподдающемуся исчислению. Герои Тика также ссылаются на авторитет Коцебу, писателя, создававшего мещанские драмы в огромном количестве, из-за чего его имя стало нарицательным для обозначения низкой мещанской драмы: «Мюллер: Это, видать, подражание “Попугаю” господина Коцебу. // Фишер: Ну что же – раз так, и то хорошо» [19; с. 38]. Зрители обоих произведений ставят истинное творчество ниже третьесортной драмы из-за невозможности открыть свою

душу для смеха, поэтому же герои Гоголя не способны увидеть хоть одного положительного персонажа в увиденном ими: «Послушайте, посоветуйте автору, чтобы он вывел хоть одного честного человека. Скажите ему, что об этом его просят, что это будет, право, хорошо» [19; с. 156], – ведь единственным положительным персонажем для Гоголя является именно смех. Только зрители, которых в комедии выведено меньшинство, напротив, могут проникнуться авторским замыслом. Они понимают истинную роль смеха, вложенную автором-демиургом, отражающую позицию Гоголя, в его комедию: «В ней [комедии], как мне кажется, сильнее и глубже всего поражено смехом лицемерие Признаюсь, я чувствовал радость, видя, как смешны благонамеренные слова в устах плута и как уморительно смешна стала всем, от кресел до райка, надетая им маска» [19; с. 145]. Они вступают в явную оппозицию с теми, кто утверждают, что «со смехом шутить нельзя!» [19; с. 166]. Таким образом, несмотря на общий образ публики, неспособной понять творца, у Гоголя, в отличие от Тика, появляются и герои разделяющий авторскую позицию смеха-лекарства, способного отчистить душу «плута» и заставить задуматься честного человека.

В пьесе Тика, в отличие от пьесы Гоголя, появляется герой-антипод демиурга – королевский шут Гансвурст. Несмотря на то, что «в целом для ранней романтической драмы характерно влияние античной и шекспировской драматургии» [62; с. 253], в противоположность шекспировским шутам, играющим роль «мудрого дурака» [56; с. 41], «обладавшего правом говорить неприятную правду» [56; с. 47], Гансвурст искажает её, становясь в вопросе искусства на сторону публики. Обращаясь к публике, он утверждает, что происходящее на сцене – «тягомотина» [59; с. 66] и просто «отвратительно» [59; с. 70], высказывая этим своё недовольство поэтом и пьесой: «[Поэт] пустое место, правда? Ну, я очень рад, что кое-кто разделяет мои вкусы» [59; с. 65]; «Да, видит бог, поэт он — тьфу» [59; с. 65]. Доходит даже до того, что шут, применяя маску поэта,

обещает по возвращении домой написать такую пьесу, что почтенная публика «пальчики оближет» [59; с. 65]. В комедии Гоголя Первый господин также утверждает, что писательский труд ничего не стоит и что писать может каждый: «Да что такое писатель? Что иной раз попадетя остроумное словцо, да спишет кое-что с натуры Да что же здесь за труд? Что ж тут такого? ... А ведь писать можно, не учившись» [19; с. 140]. По отношению к Автору-поэту шут Гансвурст становится псевдопоэтом, неспособным проникнуться истинной ролью искусства, поэтому именно ему удаётся найти общий язык с публикой.

Романтическое двоимирие в комедии Тика осуществляется за счёт вводимого автором приёма «театр в театре». Уже в своей первой комедии автором разрушаются общепринятые законы театра, создаётся «зрелище “небытия” бытующих вещей, ниспровержения минимальных претензий театрального спектакля на реализм, правдоподобие, “сходство с жизнью”» [2; с. 35]. Привычная для зрителя логика фабулы искажается до неузнаваемости: персонажи забывают собственные характеры, смешивая реальную жизнь и жизнь театральную, в спектакль вмешивается публика, критикуя всё происходящее и вызывая на бис декорацию, обнажается театральное закулисье и даже сам автор-демиург выходит на сцену с оправдательными извинениями. Романтическое двоимирие появляется в комедии вместе с внутритекстовой сказкой, которая олицетворяет собой романтическое влечение к волшебному, воображаемому, наполненному детскостью, однако из-за постоянного вмешательства в представление публики полностью романтическое двоимирие установиться не способно, что подчёркивает дисгармонию мира, в котором существует поэт. Романтическое двоимирие в комедии Гоголя, в отличие от комедии Тика, отсутствует в связи с тем, что комедия писалась как ответ современникам на «Ревизора», а значит в ней не могло проявиться себя мистическое начало так характерное для других его произведений (в отличие от «Портрета», где

мистика органично сочетается с злободневными для автора социальными проблемами).

Общей чертой драматических произведений, комедии Тика «Кот в сапогах» и комедии Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии», становится только одно – взгляд на смех как на светлое чувство, воскрешающее душу человек, существование без которого немислимо. Однако и здесь есть различия: для Тика смех становится средством возвращения в детство как идеальное состояние души, для Гоголя смех выступает средством заострения внимания на пороках, которого не добиться прямым обличением. В комедии Тика поэт предстаёт в ироническом свете из-за своего раболепства перед мещанской публикой, которое для демиурга является высшим оскорблением, в то время как поэт Гоголя предстаёт истинным демиургом, неспособным идти на поводу у своего зрителя, напротив, как герой-резонёр он выносит приговор публике, обличая тем самым её неспособность воспринять шутку. Публику в обеих комедиях роднит невозможность приближения к смеху, однако если увлечённые модой мещане Тика не хотят смеяться над сказкой из-за невозможности открыть душу для детской забавы, то зрители Гоголя не понимают замысла комедии автора, каждый находит в ней недостаток для себя (отсутствие положительного героя, неприглядный сатирический образ чиновника, несоответствие формальных признаков комедии) или не высказывает мнения вовсе, пускаясь в общие размышления; но в комедии Гоголя, в отличие от комедии Тика, есть герои, которым удаётся проникнуться авторским замыслом исцеляющего и указывающего путь смеха. В комедии Гоголя нет героя-антипода истинного творца и не осуществляется приём романтического двоемирия, в то время как комедия Тика содержат оба этих аспекта. Героём антиподом для поэта в «Коте в сапогах» становится Гансвурст, придворный шут, который из-за своего далёкого отношения к искусству способен найти с публикой общий язык и завоевать её благосклонность. Романтическое двоемирие в комедии Тика

связано с внутритекстовой сказкой, олицетворяющей фантазию, однако оно из-за постоянного воздействия публики не может установиться полностью, что влияет на дисгармоничность существования поэта.

ГЛАВА 3. ТЕХНОЛОГИЯ ГРУППОВОГО ПРОЕКТА «ОБРАЗ ПОЭТА В НЕМЕЦКОМ И РУССКОМ РОМАНТИЗМЕ: Л. ТИК И Н. В. ГОГОЛЬ»

Проектный метод работы не является принципиально новым в современной мировой педагогике. Несмотря на то, что проектный метод под названием «метод проблем» был разработан в начале XX века (Дьюи, Килпатрик) с целью ориентирования обучения на целесообразную деятельность детей с учетом их личных интересов, в настоящий момент он набирает всё большую актуальность. Согласно ФГОС, основным подходом формирования универсальных учебных действий (УУД), являющихся инструментом достижения планируемых при обучении результатов, является системно-деятельностный подход, одним из методов достижения которого – возможно, наиболее эффективным – становится проектная деятельность.

Под проектом понимается «специально организованный учителем и самостоятельно выполняемый учащимися комплекс действий по решению значимой для учащегося проблемы, завершающихся созданием продукта» [22]. Под методом проектов тогда следует понимать «технологии организации образовательных ситуаций, в которых учащийся ставит и решает собственные проблемы, и технологии сопровождения самостоятельной деятельности учащегося» [22]. При проектом методе обучения вместо простой передачи знаний, умений, навыков от преподавателя к обучающемуся обучающийся должен научиться самостоятельно ставить учебные цели, проектировать пути их реализации, самостоятельно добывать необходимую информацию, контролировать и оценивать свои достижения. Предмет изучения проекта, чтобы обучающийся сознательно осуществлял данную деятельность, должен быть, с одной стороны, в сфере его интересов, с другой – расширять школьные знания, опираясь на основу, полученную во время урочной деятельности.

Ниже представлен методический паспорт учебного проекта по литературе: «Образ поэта в немецком и русском романтизме: Л. Тик и Н. В. Гоголь». Данный проект направлен на сопоставительное изучение образа поэта в немецкой и русской романтической традиции на материале произведений Л. Тика («Странствие Франца Штернбальда», «Жизнь поэта», «Благоговение», «Кот в сапогах») и Н. В. Гоголя («Портрет», «Италия», «Театральный разъезд»).

Актуальность проекта обуславливается недостаточным обращением в школьной практике к истокам романтической традиции, зародившейся в Германии на рубеже XVIII–XIX веков, которая во многом на начальных этапах повлияла на русскую романтическую традицию. Именно для этого периода литературы ведущим становится образ творца, активно развивающийся и изменяющийся на протяжении всего литературного процесса. Данный проект расширяет читательский кругозор: помимо немецких текстов одного из зачинателей немецкого романтизма, Л. Тика, обучающиеся знакомятся и с романтическими произведениями Гоголя, которые не изучаются в школьной практике или изучаются недостаточно подробно («Портрет» изучается только в рабочей программе Маранцмана в 10 классе; в то время как «Театральный разъезд» не изучается по программам Маранцмана, Коровиной и Курдюмовой, хотя изучение этого произведения необходимо для более полного понимания комедии «Ревизор», реакцией на критику которой он и был создан). Также проект служит для углублённого изучения романтического феномена, на который в школьной практике в 10 классе уделяется недостаточно урочных часов.

Предполагаемый возраст обучающихся – 16 лет (10 класс).

Согласно классификации проектов Е. С. Полат, проект является:

- по доминирующей деятельности: исследовательским;
- по характеру координации: скрытая координация;
- по числу участников: групповой (4 человека);
- по долгосрочности: долгосрочный.

Планируемые результаты:

– предметные:

знать границы романтической эпохи в Германии и России, определения «романтизм», «образ поэта», «романтическое двоемирие», сходства и различия между образом поэта в романтических произведениях Тика и Гоголя;

уметь разделять границы раннего и позднего романтизма, выполнять сопоставительный литературоведческий анализ нескольких произведений.

– метапредметные:

Регулятивные УУД: принимать и сохранять учебную задачу, определять цели и формулировать задачи; планировать действия в соответствии с поставленной задачей, выбирая наиболее эффективные способы и пути достижения целей; осуществлять контроль деятельности, оценивать правильность выполнения действия; вносить коррективы в планирование и способы действия в соответствии с изменяющейся ситуацией; владеть основам прогнозирования как предвидения развития процессов; оценивать результаты деятельности на основе анализа имевшихся возможностей и условий её реализации.

Познавательные УУД: обобщать, интегрировать информацию из различных источников и делать простейшие прогнозы; выявлять черты сходства и различия, осуществлять сравнение; проводить группировку, классификацию, выделять главное; устанавливать причинно-следственные связи и давать объяснения на основе установленных причинно-следственных связей; устанавливать аналогии, строить логические рассуждения, умозаключения, делать выводы.

Коммуникативные УУД: строить монологическое высказывание; владеть диалогической формой коммуникации, уметь аргументировать свою; сравнивать языковой материал, определять основание для сравнения, структурировать знания в виде схемы или таблицы.

– личностные: воспитывать чуткое отношение к слову и русской литературе в целом.

Осуществление учебного проекта

Этап I. Подготовительный (вводная лекция и работа в группах, постановка проблемы проекта, выявление его актуальности, цели, задач, планирование конечного продукта)

Цель: актуализировать и дополнить знания о романтической эпохе, выявить ключевые черты романтизма, познакомить учеников с понятием «романтическое двоемирие», обозначить деление романтизма на ранний и поздний.

Учитель просит вспомнить учеников всё, что они знают о романтизме как о литературном течении и фиксирует ответы рядом с уже написанным на доске словом «романтизм», образуя тем самым своеобразный кластер. Затем проводится вводная мини-лекция учителя о возникновении романтизма в Германии и о его влиянии на русский романтизм, рассказ о личном знакомстве некоторых русских писателей с немецкими романтиками, производится разделение учителем романтизма на ранний и поздний. После лекции проводится групповая работа обучающихся: учитель предлагает ребятам пары текстов (стихотворные и прозаические) русских и немецких авторов (Приложение 1) и просит определить, что является центральным образом текста, а затем охарактеризовать его тремя ассоциациями, исходя из смысла написанного. Затем, исходя из результатов групповой работы, следует обсуждение и выявление основных черт романтизма; учитель дополняет ответы учеников. Создаётся таблица, куда вписываются выявленные черты. Учитель просит обратиться к кластеру на доске и сказать ребятам, какие их предположения оказались верными, а какие нет, почему.

Учитель предлагает распределить произведения, которые будут исследоваться в рамках проектной деятельности: 1 ученику – «Странствия Франца Штернбальда» Тика; 2 ученику – «Жизнь поэта» Тика и «Портрет»

Гоголя; 3 ученику – «Благоговение» Тика и «Италия» Гоголя; 4 – «Кот в сапогах» Тика и «Театральный разъезд» Гоголя. Произведения записываются в таблицу. При анализе произведения обучающемуся необходимо будет её заполнить (Приложение 2).

Учитель просит обучающихся посоветоваться в группе и постараться самостоятельно определить проблему проекта, его актуальность, цель, задачи, подумать над конечным продуктом. Для этого учитель предлагает ребятам опорные вопросы:

– проблема: зачем нужно что-то изучать по данной теме? (соотнесение образов поэтов в романтических произведениях Тика и Гоголя мало изучено);

– актуальность: как и кому может помочь наше исследование? (исследование поможет одноклассникам также узнать об особенностях образа поэта этих данных авторов; исследование поможет углубить знания сдающих ЕГЭ по литературе и т.д.);

– цель: что для этого мы делаем? (сопоставительный анализ произведений);

– задачи: как мы это можем сделать? (вспомним, как необходимо делать сопоставительный анализ; прочитаем произведения и выделим в тексте необходимые нам аспекты; сожмём и систематизируем материал; сделаем выводы о проделанной нами работе; совместим материал с другими участниками группы и т.д.);

– продукт: какая форма лучше всего раскроет работу? (здесь фантазия ребя не ограничена, например, можно создать плакат, буклет, представить сравнительную таблицу и т. д.);

Ответы обучающихся обсуждаются с учителем и фиксируются.

Также учителем предлагается справочная литература, к которой ученики могут обратиться во время своего исследования (Приложение 3).

Этап II. Реализация

На этом этапе ученики, если необходимо, самостоятельно знакомятся со справочной литературой, предоставленной учителем, анализируют тексты и при необходимости обращаются за помощью к учителю. Ведётся заполнение таблицы.

Как только материал всей группы будет собран, ученики под руководством учителя соединяют информацию, анализируют её и формулируют выводы. Самостоятельно учениками создаётся содержание проекта, позже учитель проверяет написанное.

Этап III. Создание проектного продукта

Совместно с учителем обсуждается форма проектного продукта, создаётся макет, затем ребята самостоятельно приводят свой замысел в исполнение.

Этап IV. Защита проекта

Заранее создаётся текст выступления и мультимедийное сопровождение, происходит защита проекта.

Этап V. Рефлексия

После защиты все, кто участвовал в работе над проектом, собираются и оценивают проделанную работу. Возможно использование любого вида рефлексии, например «Три “М”»: обучающиеся должны назвать три момента, которые в работе над проектом получились хорошо, и назвать одно действие, которое улучшит работу в дальнейшем.

Заключение

Работа над проектом – это всегда путь к самореализации и развитию личности. Создавая проект, обучающиеся не только обратились к литературному материалу и расширили свой кругозор, но и потренировали личностные навыки, которые в дальнейшем поэтому им стать полноценным членами общества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Романтизм, возникший в Германии на рубеже XVIII-XIX веков, становится не только литературным течением, но и культурным феноменом, распространившимся по всему миру. Развитие русской и немецкой романтической традиции шло во многом сходным путём, что способствовало образованию близких взглядов: романтизм становится не просто литературным феноменом, а целой эпохой, охватывающей все сферы жизни; ведущим становится образ героя творца, который способен приблизиться к пониманию божественного замысла через чуткое отношение к природе, и передать этот замысел обывателем через искусство; у героя творца почти во всех произведениях имеется антипод герой-псевдотворец; основным романтическим конфликтом становится конфликт мечты и действительности, который приводит к романтическому двомирию и непримиримому противопоставлению творца и обывателя, природы и городской среды; романтический герой, благодаря своему таланту, имеет неразрывную связь с Богом, покровительствующем одарённому человеку; основными критериями существования романтической личности становится приближенность к искусству, любовь и дружба, с помощью которых творец стремится к недостижимому идеалу.

В русле романтизма творили многие деятели культуры, однако особенно плодотворно романтическая эпоха запечатлелась в искусстве слова. В данной работе мы сосредоточились на сопоставлении творчества Л. Тика и Н. В. Гоголя, выдающихся писателей Германии и России.

Л. Тик и Н. В. Гоголь в своих произведениях (Тик: «Странствие Франца Штернбальда», «Жизнь поэта», «Созерцание», «Кот в сапогах»; Гоголь: «Портрет», «Италия», «Театральный разъезд») активно обращаются к образу поэта, ставшему центральным образом для романтической эпохи. Произведения всех трёх родов литературы в разной степени отражают эту тенденцию. Так, для эпических жанров авторов («Странствия Франца

Штернбальда», «Жизнь поэта, «Портрет») характерен наиболее полный портрет творца, охватывающий все отношения, в которые вовлекается герой: образ самого поэта и его отношения с героем-антиподом, псевдотворцом; существование героя на лоне природы и влияние на него социума и городской среды; взаимоотношение с Творцом; наличие фигур учителя, друга и возлюбленной; романтическое двоемирие. В лирических и драматических произведениях образ поэта, с одной стороны сужается, с другой – углубляется понимание одного из вышеназванных аспектов. Так, для лирических жанров («Благоговение», «Италия») характерна призма восприятия образа творца через его взаимоотношение с природным началом, поэтому центральным отношением становится взаимодействие природы и творца, хотя присутствуют и другие важные элементы: отношение с Творцом, романтическое двоемирие. Для драматических произведений («Кот в сапогах», «Театральный разъезд после представления новой комедии») центральным становится взаимодействие творца-драматурга и публики, оценивающей его произведения, хотя также присутствует и отношения героя-поэта с его антиподом и феномен романтического двоемирия.

Ключевым для всех родов литературы становится образ поэта. Для произведений Тика и Гоголя характерно идеализированное изображение истинного творца, он – целостная личность, открытая миру. Талант поэта (художественное мастерство, поэтический дар и – шире – дар писателя) становится высшим благом, дарованным Богом, отказавшись от которого творец теряет своё предназначение в жизни. Идеалом романтического героя для Тика становится вечно ищущий своё признание юноша, странствующий и развивающийся, открытый к миру (Франц Штернбальд, лирический герой стихотворения «Благоговение»); для Гоголя идеалом творца становится зрелый герой, который на протяжении всего жизненного пути не растерял свой талант в суетности мира, а, напротив, сумел сохранить его, отточить свое мастерство (товарищ юности Чарткова; живописец, создавший

проклятый портрет; Автор пьесы). Для Тика зрелый герой становится тем, кто наиболее подвержен соблазнам общества, ведь, потеряв свою юность, он теряет и непосредственный взгляд на мир, с которым тускнеет вдохновение – хоть печать истинного творца и не покидает героя – и проявляется слабость по отношению к общественным взглядам (создатель вставной сказки в «Коте в сапогах»); для Гоголя, напротив, соблазнам общества подвержены молодые герои, именно они стоят на перепутье между творчеством и отречением от него (Чартков). Лирический герой гоголевского стихотворения «Италия», первого написанного автором стихотворения, более всего схож с тиковской концепцией идеального романтического героя во многом из-за времени написания стихотворения, когда взгляды автора не сформировались в полной мере (Гоголю на момент написания стихотворения 20 лет), данное стихотворение отражает юношеское мировосприятие Гоголя. Таким образом, несмотря на общее представление об образе творца и его миссии в мире, взгляды на время формирования таланта у авторов различны: так, для Тика этим временем является юность, в то время как для Гоголя – зрелость. Момент испытания дара героя у авторов диаметрально противоположен: для Тика таким временем становится зрелость, а для Гоголя – юность. Источник испытания для творцов у авторов схож, им становится общественные устои и пороки, под влиянием которых разрушается талант поэта.

Во всех произведениях авторами подчёркивается противопоставление пространства природы, являющегося местом аккумуляции силы поэта, и пространства города, разрушающего силы творца. Однако если в эпических произведениях выступает прямое противопоставление этих двух явлений, то лирические и драматические произведения высвечивают только одну сторону: так, стихотворения обоих авторов сосредоточены на гармоничном изображении творца на лоне природы, в то время как комедии посвящены испытанию таланта в пространстве социума. Во всех произведениях природа предстаёт покровительницей поэта, именно на её лоне творец

способен, ученичествуя у мира, преумножить свой талант (пробуждение таланта Франца Штернбальда в лесной чаще и его путешествие по красотами природы; стремление Шекспира подражать природному началу; поездка товарища юности Чарткова в Италию, где он шлифовал свой талант; лирические герои стихотворений обоих авторов). Природа благосклонная к одарённым героям, однако жестока к героям, чьи сердца захвачены каким-либо пороком. Для таких героев пристанищем становится городская среда. Пространстве города во всех произведениях является запертым пространством, наполненным для творца соблазнами и пороками, в городе талант творца лишь тускнеет, а долгое пребывание поэта в городской среде и отрыв от природы ведёт к деградации (появление Франца Штернбальда во время путешествия в городах; влияние английского города на Грина и кружок поэтов старого поколения; пожилой Чартков). В драмах обоих авторов губительная сила города проявляется через его жителей, выступающей судьями произведений поэтов (мещане в «Коте в сапогах», чиновники, дамы и господа света, Литераторы и т.д.). Таким образом, в эпических произведениях оппозиция «природа – город» проявляется наиболее полно, в то время как лирические произведения сосредоточены на изображении поэта на лоне природы, а эпические – на изображении творца в реалиях города.

Характерным для всех произведений становится двойная оппозиция «истинный творец и природа» – «псевдотворец и город». Более полно эта оппозиция осуществляется в эпических произведениях; драматические произведения сосредотачиваются на изображении псевдотворцов и города, но не берут в круг своих интересов изображение природного начала; лирические произведения, посвящённые гармоничному существованию творца на лоне природы, напротив, не имеют образа псевдотворца, разрушающего идилличность стихотворений. Псевдотворец всегда выступает антагонистом для истинного творца, им может стать поэт, отрёкшийся от своего искусства (Марло, Грин, Пиль, Неш; Чартков), поэт,

заблуждающийся в своих суждениях о искусстве, хотя отречение ещё не произошло (группа молодых людей под началом Каstellани) или обыватель, возомнивший себя творцом (шут Гансвурст). В этом плане неоднозначна комедия Гоголя «Театральный разъезд». В ней нет чётко выраженной фигуры псевдотворца, однако в толпе критикующих произведение Автора есть несколько фигур, которые занимают противоположный ему взгляд на искусство, вполне соответствующий позиции псевдотворца (Литератор, Ещё литератор, Первый любитель искусства, Второй любитель искусства), но их фигуры малозначительны в контексте всего произведения и теряются в многоголосье негативных высказываний о произведении Автора. Подводя итог: фигура псевдотворца характерна для эпических и драматических произведений, где им становится поэт, забывший истинное искусство или ошибающийся в суждениях о нём, или обыватель, возомнивший себя поэтом. Псевдотворец всегда противопоставляется истинному поэту, становится его антиподом в суждениях и действиях. Лирические произведения не содержат фигуры псевдопоэта из-за своего идеалистического изображения действительности, которая бы разрушилась из-за наличия данного образа.

Взаимоотношение поэта с Богом, который послал ему талант творения, становится также неотъемлемой частью романтических произведений. Это взаимодействие наиболее полно раскрывается в эпических и лирических произведениях, в то время как в драматических этот аспект не появляется из-за направленности произведений на раскрытие отношений поэта и публики. Бог во всех произведениях обоих авторов предстаёт высшей сущностью, благоволящей истинному поэту и наставляющей его на пути искусства, всегда Бог прочитывается через природу и неразрывно связан с ней. Однако Тик и Гоголь по-разному наполняют этот образ. Так, для Тика Бог имманентен миру и расширяется до пантеистического понятия мировая душа, в то время как для Гоголя понятие Бога связано с христианской религиозной традицией. Это связано с

опорой Тика на средневековую традицию платоников, философию Гёте и Шеллинга, в то время как для Гоголя, приближенного к религиозной традиции, на которую он сам опирался в жизни, образ Бога неразрывно связан именно с ней.

Фигуры учителя, друга и возлюбленной появляются только в произведениях эпических жанров Тика и Гоголя. Они являются залогом становления личности творца, влияют на его судьбу, без них существование гармоничной личности поэта невозможно.

Во всех трёх эпических произведениях важнейшим этапом становления поэта является встреча с учителем, который становится наставником на пути жизни и творчества. Однако, несмотря на общее смысловое ядро, образы учителя в каждом из произведений обрастают дополнительными смыслами. Так, в «Странствиях Франца Штернбальда» образ учителя Дюрера вбирает в себя наибольшее количество смыслов: он становится в призме восприятия своего ученика величайшим художником прошлого и современности, наставником на жизненном пути, названным отцом и другом, тем, кто способен приобщить к великому таинству искусства. В «Жизни поэта» образ учителя Марло сужается до косвенного наставничества на литературном поприще, учитель не даёт уроков непосредственно, поэтому ученик перенимает искусство через его произведения. Роль образа безымянного учителя в рассказе Гоголя «Портрет», в сравнении с произведениями Тика, является вторичной, что не мешает сохранению функции наставничества на жизненном пути и передачи мастерства, являющегося, однако, не великим таинством, а ремеслом.

Фигура друга – и наличие дружеских связей в целом – становится также необходимой для становления личности творца. Дружба в романтизме проникнута тёплыми отношениями, поддержкой и заботой, однако она всегда тесно связано с единообразием взглядов на искусство (Франц и Рудольф, группа поэтов старшего поколения: Марло, Грин, Пиль,

Неш), в то время как расхождение взглядов на поприще творчества приводит к противоречиям и в сфере личностных отношений (Франц и Себастьян), а полное разобщение интересов на творческом поприще приводит к разрыву с друзьями и тотальному одиночеству (Чартков и его товарищи юности), которое подчёркивается у Гоголя социальным конфликтом отношений богатых и нищих.

Критерием, который также является предпосылкой становления гармоничной романтической личности становится любовь. Любовь в понимании романтиков – залог открытости творца миру, поддержка таланта, источник вдохновения. В произведениях Тика и Гоголя встречаются образы истинной и ложной любви. Без обретения истинной любви, являющейся проводником творца к пониманию истинности творчества, существование героя невозможно, поэтому поэты, избравшие мимолётную и плотскую любовь-радость к куртизанке или даме света, не могут достичь гармонии с собой и миром (группа поэтов старшего поколения: Марло, Грин, Пиль, Неш, Франц во Флоренции, Чартков), в то время как герои, усмирившие свои пороки и избравшие чистую и тихую любовь-поклонение к своей единственной возлюбленной (Франц и Мария, ненадолго Грин и Эмма), становятся на путь истинного творчества и обретения высшей гармонии.

Важной чертой для понимания произведений обоих авторов становится «концепция двоемирия», которая проявляется в произведениях всех родов литературы по-разному. Романтическое двоемирие в «Странствиях Франца Штернбальда» осуществляется за счёт перенесения действия произведения в идеализированный мир средневековой Европы, в «Жизни поэта» действие сужается до средневековой Англии, в то время как двоемирие в «Портрете» Гоголя осуществляется за счёт появления в повествовании мистического начала, характерного для всех ранних произведений автора, которое органично вплетается в современную для него действительность. Романтическое двоемирие в обоих лирических

произведениях авторов осуществляется за счёт изображения идеального мира, однако в стихотворении Тика творец уже находится в своём идеальном мире, в то время как стихотворение Гоголя – недостижимая мечта о его обретении. Романтическое двоемирие в комедии Тика связано с внутритекстовой сказкой, олицетворяющей фантазию, однако оно из-за постоянного воздействия публики не может установиться полностью, что влияет на дисгармоничность существования поэта, в то время как в комедии Гоголя такое двоемирие отсутствует в связи с тем, что произведение писалась как ответ современникам на «Ревизора», а значит в ней не могло проявить себя мистическое начало так характерное для других его произведений. Таким образом, романтическое двоемирие тика связано, в первую очередь, с идеализацией действительности, в то в то время как у Гоголя с дисгармонизацией за счёт вплетение в повествование мистического начала.

Образ творца наиболее полно предстаёт в эпических произведениях обоих авторов, в то время как лирические рассматривают этот образ через преломление природного начала, а эпические – через взаимоотношение поэта и публики.

На основе проведённых исследований был составлен план группового школьного проекта «Образ поэта в немецком и русском романтизме: Л. Тик и Н. В. Гоголь», рассчитанный на 10 класс.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Безруков А. А. Неприятие индивидуализма как отличительная черта русской классики XIX века / А. А. Безруков // Наследие Ю. И. Селезнева и актуальные проблемы журналистики, критики, литературоведения, истории: материалы Второй Международной научно-практической конференции. – Краснодар: Новация, 2015. – С. 56–59. – ISBN 978-5-905557-65-1.
2. Берковский Н. Я. Литературная теория немецкого романтизма / Н. Я. Берковский. – Москва: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. – 336 с.
3. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Ленинград: Художественная литература, 1973. – 568 с.
4. Блейк У. Падение Бастилии / У. Блейк // FBLIB. – URL: <https://fplib.ru/books/poetry-/poetry/page-31-247407-uilyam-bleik-poeziya-angliiskogo-romantizma-xix-veka.html> (дата обращения 30.04.2021).
5. Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм / А. Б. Ботникова. – Воронеж: Изд-во Воронежского государственного университета, 2004. – 341 с. – ISBN: 5-7567-0395-0
6. Вакенродер В. Г. Несколько слов о всеобщности, терпимости и человеколюбии в искусстве / В. Г. Вакенродер // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – Москва: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 71–73.
7. Вакенродер В. Г. О двух удивительных языках и их таинственной силе / В. Г. Вакенродер // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – Москва: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 75–77.
8. Венедиктова Т. Д. Искусство как «интермедиум»: модели творчества в романтизме / Т. Д. Венедиктова // Лики времени. – Москва: Изд-во Московского государственного университета, 2009. – С. 141–142.

9. Веселовский А. Н. Василий Андреевич Жуковский / А. Н. Веселовский. – Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук, 1904. – 549 с.
10. Вордсворд У. Предисловие к «Лирическим балладам» / У. Вордсворд // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – Москва: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 261–278.
11. Вяземский П. А. Старая записная книжка. 1813-1877 / П. А. Вяземский. – Москва: Захаров, 2003. – 959 с. – ISBN 5-8159-0336-1 : 3000.
12. Гареева Э. А. Ранний немецкий романтизм как синтез конечного и бесконечного / Э. А. Гареева // Вестник ВЭГУ. – Уфа: Изд-во Восточной экономико-юридической гуманитарной академии, 2010. – №3. С. 63–67.
13. Гегель Г. В. Ф. Сочинения В 14 т. Т. 13. Лекции по эстетике / Г. В. Ф. Гегель. – Москва: Государственное социально-экономическое издательство, 1940. – 362 с.
14. Герцен А. И. Собрание сочинений. В 30 т. Т. 7. О развитии революционных идей в России / А. И. Герцен. – Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1956. – 518 с.
15. Гёте И. В. О немецком зодчестве / И. В. Гёте // Собрание сочинений. В 10 т. Т. 10. Об искусстве и литературе. – Москва: Худож. Лит, 1980. – 510 с.
16. Гиппиус В. В. Гоголь: Воспоминания. Письма. Дневники / В. В. Гиппиус. – Москва: АГРАФ, 1999. – 459 с. – ISBN 5-7784-0073-Х.
17. Гоголь Н. В. Ганц Кюхельгартен / Н. В. Гоголь Полн. собр. соч. В 14 т. Т. 1. Ганц Кюхельгартен. Вечера на хуторе близ Диканьки. – Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР, 1940. – С. 60–100.
18. Гоголь Н. В. Портрет / Н. В. Гоголь Полн. собр. соч. В 14 т. Т. 3. Повести. – Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР, 1940. – С. 77–138.

19. Гоголь Н. В. Театральный разъезд после представления новой комедии / Н. В. Гоголь Полн. собр. соч. В 14 т. Т. 5. Женитьба. Драматические отрывки и отдельные сцены. – Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР, 1949. – С. 60–100.

20. Гоголь Н. В. Италия / Н. В. Гоголь // Интернет Библиотека Алексея Комарова. – URL: <https://ilibrary.ru/text/108/p.1/index.html> (дата обращения 13.03.2021).

21. Гоголь Н. В. Страшная месть / Н. В. Гоголь // Интернет Библиотека Алексея Комарова. – URL: <https://ilibrary.ru/text/1088/p.39/index.html> (дата обращения 13.03.2021).

22. Голуб Г. Б. Метод проектов как технология формирования ключевых компетентностей учащихся / Г. Б. Голуб, О. В. Чуракова // Rudoc. – URL: <https://rudocs.exdat.com/docs/index-236690.html> (дата обращения 15.04.2021).

23. Гофман Э. Т. А. Дон-Жуан / Э. Т. А. Гофман // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – Москва: Изд-во Московского унта, 1980. – С. 174–175.

24. Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина / Григорьев А. А. // Литературная критика. – Москва: Художественная литература, 1967. – 632 с.

25. Данилевский Р. Ю. Людвиг Тик и русский романтизм / Р. Ю. Данилевский // Эпоха романтизма. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1975. – С. 68–113.

26. Дельвиг А. А. Поэт / А. А. Дельвиг // rupoem. – URL: <https://rupoem.ru/delvig/dolgo-na-serdce.aspx> (дата обращения 18.04.2021).

27. Дельвиг А. А. Романс / А. А. Дельвиг // culture. – URL: <https://www.culture.ru/poems/10572/romans-tolko-uznal-ya-tebya> (дата обращения 18.04.2021).

28. Дмитриев А. С. Теория западноевропейского романтизма (вступительная статья) / Литературные манифесты западноевропейских

романтиков / под ред. А.С. Дмитриева. – Москва: Изд-во Московского университета, 1980. – С. 5–46.

29. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – Санкт-Петербург: Тип. А. С. Суворина, 1914. – 206 с.

30. Жуковский В. А. Вечер (Элегия) / В. А. Жуковский // Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Стихотворения. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – С. 46–49.

31. Жуковский В. А. К Ив. Ив. Дмитриеву / В. А. Жуковский // zhukovskiy.lit. – URL: <http://zhukovskiy.lit-info.ru/zhukovskiy/stihi/stih-217.htm> (дата обращения 17.05.2021).

32. Жуковский В. А. Невыразимое / В. А. Жуковский // Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Стихотворения. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – С. 336–337.

33. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея. Беседы из истории западных литератур. Вып. 3: Немецкий Орфей / А. В. Карельский. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2007. – 608 с. – ISBN 5-7281-0143-7.

34. Кузнецов В. Н. Немецкая классическая философия второй половины XVIII – начала XIX века: учеб. пособие для ун-тов / В. Н. Кузнецов. – Москва : Высш. шк., 1989. – 480 с.

35. Кукольник Н. В. Ф. О. Зингер / Н. В. Кукольник // Гимназия высших наук и лицей князя Безбородко. – Санкт-Петербург: Тип. В. Безобразова и Комп., 1881. – 474 с.

36. Кюхельбекер В. 19 октября 1828 года / В. Кюхельбекер // Русская поэзия. – URL: <https://rurоem.ru/kyuxelbeker/all.aspx> (дата обращения 15.04.2021).

37. Кюхельбекер В. К. Отрывок из Путешествия / В. К. Кюхельбекер // Мнемозина, собрание сочинений в стихах и письмах. –

Москва: Типография Императорского Московского Театра, 1824. – Ч. 2. – С. 51–68.

38. Кюхельбекер В. К. Песня дорожная / В. К. Кюхельбекер // ruropem. – URL: <https://ruropem.ru/kyuxelbeker/bez-lishnix-deneg.aspx> (дата обращения 19.05.2021).

39. Маймин Е. А. О русском романтизме. Русская философская поэзия. Лев Толстой. Путь писателя. Воспоминания. Переписка / Е. А. Маймин. – Псков: Псковская обл. тип., 2015. – 904 с. – ISBN 978-5-94542-318-3.

40. Мень А. Библия и западная литература XIX века / А. Мень // Литература Западной Европы 19 века. – URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/men-bibliya-i-zapadnaya-literatura.htm> (дата обращения 05.02.2021).

41. Михайлов А. В. О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда» / А. В. Михайлов // Литература Западной Европы 19 века. – URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/mihajlov-o-lyudvige-tike/chastvii.htm> (дата обращения 22.04.2021).

42. Новалис Во мне желанья пробудила ты / Новалис // bdn-steiner. – URL: <http://bdn-steiner.ru/modules.php?go=page&name=Poezia&pid=50701> (дата обращения 18.04.2021).

43. Новалис Генрих фон Офтердинген / Новалис // lib. – URL: http://lib.ru/INOOLD/TIK/heinrich_von_ofterdingen.txt (дата обращения 13.05.2021).

44. Новалис Фрагменты / Новалис // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – Москва: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 94–107.

45. Нодье Ш. Избранные произведения / Ш. Нодье // Ruilt. – URL: <https://www.rulit.me/books/izbrannye-proizvedeniya-read-198509-4.html> (дата обращения 2.04.2021).

46. Панкова Е. А. Романтическая модель Средневековья / Е. А. Панкова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2011. – Вып. 1. – С. 186–192.
47. Пашигорев В. Н. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII-XX веков. Генезис и эволюция : дис. ... доктора филологических наук : 10.01.03 / Пашигорев Владимир Николаевич ; ФГБОУ ВО РГК им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2005. – 333 с.
48. Погорельский А. Чёрная курица, или Подземные жители / А. Погорельский. – Москва: ДА!Медиа, 2014. – 18 с. – ISBN 978-5-4472-3716-5.
49. Пospelов Г. С. Может ли быть романтизм без романтики? / Г. С. Пospelов // Вопросы литературы. – 1964. – № 9. – С. 111–117.
50. Пушкин А. С. Блажен в златом кругу вельмож... / А. С. Пушкин // Интернет Библиотека Алексея Комарова. – URL: <https://ilibrary.ru/text/628/p.1/index.html> (дата обращения 17.03.2021).
51. Пушкин А. С. Отче наш / А. С. Пушкин // Интернет Библиотека Алексея Комарова. – URL: <https://ilibrary.ru/text/628/p.1/index.html> (дата обращения 17.03.2021).
52. Пушкин А. С. П. А. Вяземскому и Л. С. Пушкину / А. С. Пушкин // Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. Письма – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – С. 162–163.
53. Пушкин А. С. Цыганы / А. С. Пушкин // Интернет Библиотека Алексея Комарова. – URL: <https://ilibrary.ru/text/445/p.1/index.html> (дата обращения 13.03.2021).
54. Пушкин А. С. Евгений Онегин / А. С. Пушкин. – Санкт-Петербург: Типография Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1837. – 127 с.
55. Сейбель Н. Э. Эссе А. Штифтера «Über Schule und Familie» и роман «Der Nachsommer»: педагогическая теория и художественная

практика / Н. Э. Сейбель // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2005. – № 4 (38). – С. 97–103.

56. Тайц И. Идеиная и художественная функция образа шута в комедиях У. Шекспира 90-х годов / И. Тайц // Шекспировские чтения 1985. – Москва: Наука, 1987. – С. 41–53.

57. Тик Л. Белокурый Экберт / Л. Тик // Немецкая романтическая повесть. В 2 т. Т. 1. Шлегель, Новалис, Вакенродер, Тик / под ред. П. С. Виноградской. – Москва-Ленинград: АCADEMIA, 1935. – С. 169–183.

58. Тик Л. Жизнь поэта / Л. Тик // Немецкая романтическая повесть. В 2 т. Т. 1. Шлегель, Новалис, Вакенродер, Тик / под ред. П. С. Виноградской. – Москва-Ленинград: АCADEMIA, 1935. – С. 318–420.

59. Тик Л. Кот в сапогах / Л. Тик // Немецкая романтическая комедия. – Санкт-Петербург: Гиперион, 2004. – 720 с

60. Тик Л. Любовные песни немецких миннезингеров / Л. Тик // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – Москва: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 108–117.

61. Тик Л. Странствия Франца Штернбальда / Л. Тик. – Москва: Наука, 1987. – 360 с.

62. Ткачёва Е. А. Образ театра в комедиях-сказках Людвиг Тика / Е. А. Ткачёва // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2009. – № 111. – С. 251–261.

63. Уланд Л. О романтическом / Л. Уланд // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Под ред. А. С. Дмитриева. – Москва: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 159–162.

64. Фёдоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма / Ф. П. Фёдоров. – Москва: Изд-во «МИК», 2004. – 368 с. – ISBN 5-87902-051-7.

65. Форстер Э. М. Письмо о романе / Э. М. Форстер // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – Москва: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 64-65.

66. Шекспир У. Гамлет, принц Датский / У. Шекспир // Шекспир У. Полн. собр. соч. В 8 т. Т. 6. Гамлет, принц Датский. Мера за меру. Отелло. Король Лир. – Москва-Ленинград: Государственное издательство Художественной литературы, 1950. – С. 5–157.

67. Шлегель К. Об изучении греческой поэзии / К. Шлегель // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – Москва: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 47–50.

68. Шлегель К. Чтения о драматическом искусстве и литературе / К. Шлегель // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – Москва: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 126–133.

69. Шлегель Ф. Идеи / Ф. Шлегель // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – Москва: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 60–61.

70. Шлегель Ф. Критические фрагменты / Ф. Шлегель // Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1. Эссеистика / под ред. Овсянникова М. Ф. – Москва: Искусство, 1983. – С. 280–290.

71. Шлегель Ф. Разговор о поэзии / Ф. Шлегель // Эстетика. Философия. Критика. – Москва: Искусство, 1983. – 479 с.

72. Шлейермахер Ф. Д. О религии / Ф. Д. Шлейермахер // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – Москва: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 138-148.

73. Эйхендорф Й. Всё в божьей власти/ Й. Эйхендорф // chitalnya. – URL: <https://www.chitalnya.ru/work/312288/> (дата обращения 13.02.2021).

74. Эйхендорф Й. Кому господь даёт благословенье... / Й. Эйхендорф // az.lib. – URL:

http://az.lib.ru/e/ejhendorf_j_f/text_1856_poe.shtml (дата обращения 13.02.2021).

75. Эйхендорф Й. Молитва / Й. Эйхендорф // lib.ru. – URL: https://lib-ru.do.am/publ/balmont_konstantin_dmitrievich_izbrannye_perevody_stranica_9/1-1-0-4486 (дата обращения 13.02.2021).

76. Tieck L. Wann das Abendroth die Haine / L. Tieck // Azbyka. – URL: <https://azbyka.ru/fiction/otche-nash-pushkin-aleksandr/> (дата обращения 23.04.2021).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Подборка стихотворных и прозаических текстов для групповой работы

1. *Центральный образ* – образ героя-поэта: одарённый, далёкий, «внеземной».

Долго на сердце хранит он глубокие чувства и мысли: Меня умчат поэзии ручьи,
Мнится, с нами, людьми, их он не хочет делить! Но, муза милая, тебе открыты
Все замыслы заветные мои.
Изредка - так ли, по воле ль небесной – вдруг запоет он, – Взоывает к нам, меняясь всякий час,
Поэзии таинственная сила.
Боги! в песнях его – счастье, и жизнь, и любовь, Здесь юность вечную струит на нас.
Всё, как в вине вековом, початом для гостя родного, Она, как свет для наших слабых
глаз,
Чувства ласкают равно: цвет, благовонье и вкус [26]. Любить прекрасное сердцам судила,
Ей упоен и бодрый и унылый
В молитвенный и опьяненный час,
«Поэт» («Долго на сердце хранит он...»), Дельвиг И грудь ее дала мне утоление;
Ее веленьем стал я сам собой
И поднял взор от прежнего
Томленья [43].
«Генрих фон Офтердинген»
(Вступление), Новалис

2. *Центральный образ* – образ псевдопоэта: ложный, праздный, возомнивший.

Блажен в златом кругу вельмож
Пиит, внимаемый царями.
Владея смехом и слезами,
Приправя горькой правдой ложь,
Он вкус притупленный щекотит
И к славе спесь бояр охотит,
Он украшает их пиры,
И внемлет умные хвалы.

Меж тем, за тяжкими дверями,
Теснясь у черного крыльца,
Народ, гоняемый слугами,
Поодаль слушает певца [50].

*«Блажен в златом кругу
вельмож», Пушкин*

Было установлено, что общество в доме у Кастеллани собиралось дважды в неделю, и всякий раз велись споры об искусстве, в которых главная роль принадлежала Кастеллани. <...>

Штернвальд сказал своему другу Кастеллани:

– В том, что вы не признаете «Страшный суд» Буонаротти вершиной искусства, вы расходитесь с большинством ваших современников.

– Зато потомки, – ответил Кастелани, – наверняка согласятся со мной; для этого нужно, чтобы больше людей задумалось над вопросом: что такое искусство? Чем оно может быть? Я вовсе не собираюсь отрицать, – да это было бы и неразумно, – что Микеланджело выдающийся художник, просто я полагаю, что преждевременно возносить его и Рафаэля над остальными смертными и говорить: смотрите, они достигли совершенства в

искусстве! <...> Что проку в правильном рисунке его отдельных фигур, в его обширных познаниях касательно строения человеческого тела, если сама картина — ничто? <...>

В гневе он [Штернбальд] покинул вал, а все остальные громко расхохотались.

— То, чего он не понимает, кажется ему глупостью, — сказал сосед Штернбальда [61].

«Странствия Франца Штернбальда», Тик

3. Центральный образ – образ природы: светлая, гармоничная, весенняя.

Нас в тихий сумрак манит лес,
В объятия прохлады!

Для нас прелестен свод небес,

Нас призывают грады;

Для нас, журча, бегут ручьи

Под темными древами,

Нас, нас зовут в свои струи

И блещут меж цветами.

Для нас поет пернатых глас,

Шумят и шепчут рощи,

Светило дня блестит для нас,

Для нас светила ночи! [38]

«Песня дорожная», Кюхельбекер

Кому Господь дает благословенье,

Тому свои откроет чудеса:

Луга, поля, и горы, и леса,

И чистых рек спокойное течение.

<...>

Меж светлых тучек жаворонок

вьется,

Ручьи, звеня, бегут с высоких гор,

Слезой затмился мой печальный

взор,

Моя душа напрасно к небу рвется

[75].

«Молитва», Эйхендорф

4. *Центральный образ* – образ Бога: вечный, всеобъемлющий, спасительный.

Я слышал — в келии простой
Старик молитвою чудесной
Молился тихо предо мной:
«Отец людей, Отец Небесный!
Да имя вечное Твое
Святится нашими сердцами;
Да придет Царствие Твое,
Твоя да будет воля с нами,
Как в небесах, так на земли.
Насущный хлеб нам ниспошли
Своею щедрою рукою;
И как прощаем мы людей,
Так нас, ничтожных пред Тобою,
Прости, Отец, Своих детей;
Не ввергни нас во искушенье,
И от лукавого прельщенья
Избави нас!..»

Перед крестом
Так он молился. Свет лампы
Мерцал впотьмах издалека,
И сердце чаяло отрады
От той молитвы старика [51].

«Отче наш», Пушкин

Еще вчера был холод сущий,
А нынче вся земля в цветах!
Не размышляй о дне грядущем,
Ведь все у Господа в руках.

Как ни рядись ты в шелк и золото,
Но Божьи Ангелы цветы
В ночи украсят так богато,
Не в силах и представить ты!

Достиг вершин ты в жизни брэнной,
Но, посмотри, в листве густой
Поет пичужка вдохновенно,
Летая вольно над тобой.

Кто позаботился о птицах,
И кто печется о цветах?
Как утро радостно лучится,
Ведь все у Господа в руках [73].

«Всё в божьей власти», Эйхендорф

5. *Центральный образ* – образ учителя: великий, творец, наставляющий.

Нет, не прошла, певец наш вечно юный,
Твоя пора: твой гений бодр и свеж;
Ты пробудил давно молчавши струны,
И звуки нас пленили те ж. <...>
И ныне то ж, певец двух поколений,
Под сединой ты третьему поешь
И нам, твоих питомцам вдохновений,
В час славы руку подаешь.
Я помню дни - магически мечтою
Был для меня тогда разубран свет -
Тогда, явясь, сорвал передо мною
Покров с поэзии поэт.
С задумчивым, безмолвным умилением
Твой голос я подслушивал тогда
И вопрошал судьбу мою с волнением:
«Наступит ли и мне чреда?» <...>

«Письмо необычайно укрепило и возвеселило дух Франца, силы и мужество вернулись к нему. Голос Альбрехта [Дюрера] коснулся его, подобно целительной руке божества, и каждая жилка забила чувством собственного достоинства и предвкушением жизни, полной труда и созидания. Подобно тому, как случайно открыв давно прочитанную и позабытую книгу, мы вдруг находим в ней мудрое поучение или нежданное утешение в горе, в душу Франца возвратились прежние времена и мысли, и замыслы, которые вновь увлекали его. «Да, — сказал он, складывая письма и бережно пряча их, — будь что будет, но если я знаю, что мой учитель ценит меня, чего же мне робеть?» [61]

«Странствия Франца Штернбальда», Тик

А ты цветы, певец, наш
вдохновитель,
Младый душой под снегом старых
дней;
И долго будь нам в старости
учитель,
Как был во младости своей [31].

*«К Ив. Ив. Дмитриему»,
Жуковский*

б. *Центральный образ* – образ любви (возлюбленной): чистая,
прекрасная, исцеляющая.

Только узнал я тебя -	Во мне желанье пробудила ты
И трепетом сладким впервые	Высокое - проникнуть в глубь
Сердце забилось во мне.	вселенной,
	Ты - мой источник веры
Сжала ты руку мою -	неизменный
И жизнь и все радости жизни	И твердости среди бурь и темноты.
В жертву тебе я принес.	
	Вокруг ребенка - светлый мир
Ты мне сказала "люблю" –	мечты
И чистая радость слетела	Ты создала, чудесный и
В мрачную душу мою.	мгновенный,
	Ты, нежных жен прообраз
Молча гляжу на тебя, –	совершенный,
Нет слова все муки, всё счастье	Ему внушила жажду высоты.
Выразить страсти моей.	

Каждую светлую мысль,
Высокое каждое чувство
Ты зарождаешь в душе [27].

«Романс» («Только узнал я тебя»),

Дельвиг

Что мне земля и все земные узы!
Я сердцем твой до окончания дней,
Любовь - мой щит, и с каждым днем

сильней

Души моей и творчества союзы,
Затем, что ты - любовь моя и муза,
И светлый дух поэзии моей [42].

«Во мне желанья пробудила ты»,

Новалис

7. Центральный образ – образ дружбы: сближающая, вечная, единая.

Где вы, мои друзья, вы, спутники

мои?

Ужели никогда не зреть

соединенья?

Ужель иссякнули всех радостей

струи?

О вы, погибши наслажденья!

О братья! о друзья! где наш

священный круг?

Где песни пламенны и музам и

свободе?

Где Вакховы пиры при шуме

зимних вьюг?

Где клятвы, данные природе,

«Юноши примолкли, подавленные
надвигающейся разлукой, со
страхом встречали они каждое
мгновение, зная, что им надлежит
расстаться, но не в силах поверить
этому.

– Пшеница хороша, – произнес
Франц, только чтобы нарушить
тягостное молчание, – будет добрый
урожай.

– На этот раз, – ответил Себастьян,
– мы не пойдем на праздник урожая
вместе, как было у нас в обычае; я
вовсе не пойду: мне будет не
хватать тебя, веселые звуки дудок и
волынок будут звучать мне горьким

Хранить с огнем души нетленность упреком: «Зачем ты пришел без
братских уз? друга?»

И где же вы, друзья?.. [30]

При этих словах на глаза Фрапца
«Вечер», Жуковский навернулись слезы: все, что
пережили они вместе,
промелькнуло у него в памяти» [61].

«Странствия Франца
Штернбальда», Тик

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Макет опорной таблицы группового проекта

Род	Эпос			Лирика		Драма	
Произв. Основ.	«Странствия Франца Штернбальда» (1789), Л. Тик	«Жизнь поэта» (1824), Л. Тик	«Портрет» (1842), Н. В. Гоголь	«Благоговение» (1819), Л. Тик	«Италия» (1829), Н. В. Гоголь	«Кот в сапогах» (1797), Л. Тик	«Театральный разъезд» (1836), Н. В. Гоголь
Герой-творец							
Антипод							
Природа и социум							
Бог							
Учитель							
Друг							
Любимая							
Двоемирие							

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Список рекомендуемой литературы для обучающихся

1. Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм / А. Б. Ботникова. – Воронеж: Изд-во Воронежского государственного университета, 2004. – 341 с. – ISBN: 5-7567-0395-0
2. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – Москва: Изд-во Московского ун-та, 1980. – 630 с.
3. Гиппиус В. В. Гоголь: Воспоминания. Письма. Дневники / В. В. Гиппиус. – Москва: АГРАФ, 1999. – 459 с. – ISBN 5-7784-0073-X.
4. Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина / Григорьев А. А. // Литературная критика. – Москва: Художественная литература, 1967. – 632 с.
5. Данилевский Р. Ю. Людвиг Тик и русский романтизм / Р. Ю. Данилевский // Эпоха романтизма. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1975. – С. 68–113.
6. Богданова А. Н. Метод литературоведческого анализа / А. Н. Богданова, Л. Г. Юдкевич. – Москва: Просвещение, 1964. – 190 с.