

УДК 821.112.2-31

**ПОНЯТИЕ УНИВЕРСАЛЬНОГО РОМАНА
В ЭСТЕТИКЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА****Т.Н. ШКЛЯР***(Полоцкий государственный университет)*

Рассматривается специфика жанра немецкого романтического романа. Исследуются теоретические особенности, жанрообразующие факторы, представленные во «Фрагментах» Ф. Шлегеля, Новалиса. Уделяется внимание проблеме эволюции жанра универсального романтического романа от «Генриха фон Офтердингена» Новалиса, «Ночных бдений» Бонавентуры и «Путевых теней» Ю. Кернера до «Графини Долорес» А. фон Арнима, «Предчувствия и действительности» Й. фон Эйхendorфа и «Эликсиров сатаны» Э.Т.А. Гофмана. Произведенный анализ подводит к выводу, что при всем желании отойти от иенской эстетики, позднеромантические романы сохраняют некоторые ее черты. Роман переходит к изображению современной действительности, приобретает более реалистичные черты, сохраняя при этом романтическую окраску. Кроме того, универсальный романтический роман на всем протяжении своего существования отличается глубокой жанровой саморефлексией.

Введение. Роман является одним из самых распространенных и сложных для объяснения жанров в литературе. Неудивительно, что он привлекает повышенное внимание литературоведов, которые исследуют происхождение, теорию, различные жанровые аспекты романа. В своей книге «Теория романа» (1927) Б.А. Грифцов называет роман «теоретически как будто незаконным» [1, с. 14] и задается вопросом, «можно ли выделять этот жанр, как нечто совершенно особое, ни с чем не смешивающееся. Обычно под рубрику «роман» относят весьма различные произведения, так что границы между романом, повестью, рассказом, новеллой почти стираются» [1, с. 13]. Именно эта «незаконность» (в смысле отрицания правил) и размывание жанровых границ составляют ядро поэтики жанра, наличие которого он отрицал – универсального романтического романа. Относиться к романтическому роману можно по-разному, но заслуги его для дальнейшего развития жанра романа очевидны. Сам Грифцов, который считал, что «нет такого вида, который можно назвать романтическим» [1, с. 14], пишет: «Роман романтический был последним явлением перехода от искусственных форм прошлого к естественности настоящего» [1, с. 96].

Основная часть. Формирование, расцвет и упадок немецкого романтического романа как жанра хронологически совпадает с самим романтическим направлением в литературе и искусстве: девятнадцатые годы восемнадцатого и первые два десятилетия девятнадцатого века. Социально-политические предпосылки, философские и литературные истоки его возникновения можно выразить словами Шлегеля: «Французская революция, «Наукоучение» Фихте и «Мейстер» Гете» [2, с. 300]. Историческая ситуация сложилась так, что изменилось человеческое мировоззрение в целом. Старые ценности, законы, жанры уже не могли устраивать. Романтический роман стал тем экспериментальным полем, своеобразной «лабораторией», в которой разрабатывалась теория романтизма. Развитие романтической теории и практики шло параллельно, но иногда практика шла впереди. Например, «Люцинду» Ф. Шлегель написал раньше, чем теоретические положения о романе.

Творческий процесс превращения теории в практику и наоборот демонстрирует само происхождение понятия «романтический». Этимологический корень слова «романтический» означает «подобное роману», то есть выдуманное, сочиненное, поэтическое как противоположность эмпирической реальности. Следующее значение – «фантастическое», «странное», «эмоционально напряженное». «Романтическими» назывались тексты, написанные на «романском», то есть не на латинском языке. По отношению к природе это слово употреблялось в значении первородной, нетронутой красоты [3, с. 374]. Постепенно понятие «романтический» входило в историко-культурный контекст, сначала в негативном значении «преувеличенный». Затем к нему обратились уже в положительном смысле с целью противопоставления романтического средневековья классической античности. Все значения сосуществовали одновременно, порой только из контекста можно было понять его смысл. Романтики также не сразу определились с понятием «романтический». В 1797 году Фридрих Шлегель писал: «Мое объяснение слова «романтический» я тебе прислать не могу, так как оно занимает 125 листов» [3, с. 374]. Такой «разросшийся» смысл понятия объясняется тем, что Ф. Шлегель видел в нем синтез понятий поэтического и фантастического, которым это поэтическое характеризуется. Новалис был солидарен со Шлегелем в понимании романтического как единства поэзии и фантазии, романтического как подобного роману. Именно Шлегель и Новалис стали основоположниками теории самого важного и плодотворного жанра романтической поэзии – универсального романа. Становится очевидным, что понятия «романтический» и «роман» неразрывно

связаны, появление одного обусловило идею о рождении другого. В этом смысле у Новалиса встречается понятие «романтика» в значении «учение о романе» [3, с. 374].

В восемнадцатом веке роман пришел на смену так называемым народным книгам. Его тиражи росли с невероятной скоростью. Если в 1750 году в общем объеме беллетристики часть романов составляла 73 наименования, то с 1791 по 1800 год их число составило 1623 наименования [3, с. 73]. Основной целью романа было найти и расширить читательскую аудиторию. Новое сознание искало новые художественные формы выражения. Романтики «реабилитировали» роман, разглядели его «потенцию», освободив от жалкой участи лишь развлекать. Являясь новым жанровым образованием, романтический роман не возник ниоткуда. Как верно замечает один из исследователей, роман романтический «сложился не где-то в стороне от магистральной линии развития жанра романа, а на тех же путях, что и другие исторические формы, будучи одной из них» [4, с. 295]. Роман эпохи романтизма вобрал в себя опыт «готического» романа, романа «бури и натиска», сентименталистского романа, элементы романа барокко и, отчасти, просветительского.

В своих «Фрагментах» Ф. Шлегель разрабатывает понятие «универсальная романтическая поэзия». Ее универсальность он видит в том, что она должна «то смешивать, то сливать воедино поэзию и прозу, гениальность и критику, художественную и естественную поэзию, делать поэзию жизненной и общественной, а жизнь и общество – поэтическими, поэтизировать остроумие, а формы искусства насыщать основательным образовательным материалом и одушевлять их юмором» [2, с. 294]. Этот вид поэзии должен содержать в себе бесконечное богатство поэтического, от «эксцентрических и уродливых разновидностей поэзии как опытов универсальности» [2, с. 139] до стройной эстетической системы. Для воплощения такого представления о поэзии наиболее подходил роман. Он был менее определен, то есть не окостенел. Наличие границ, устоявшихся канонов и правил вело к косности, к прекращению развития, что противоречило концепции о романтической поэзии, которая должна находиться в вечном становлении. Во-вторых, роман привлекал возможностью вместить все многообразие форм поэтического.

Вместе с тем А.Б. Ботникова справедливо замечает, что «роман мыслился не столько как жанр, сколько как наиболее свободная форма искусств всех времен» [5, с. 113]. Произведения, написанные в других жанрах, например, драмы Шекспира или комедии Данте, приобретают для романтиков статус романа, так как представляют собой «компендий, энциклопедию всей духовной жизни гениального индивида» [2, с. 284]. Очевидной становится цель романтического романа: полное, разностороннее изображение внутреннего мира индивида. Роман становится инструментом творчества, средством освобождения фантазии. Исходя из этой основополагающей цели, возникает тенденция к универсальному художественному произведению.

Под универсальностью понимается бесконечность и многогранность открывающегося поэтического мира, его автономия, независимость от эмпирической действительности. Универсальная поэзия означает свободу и безграничность поэтического творчества, постоянное преодоление себя в совершенствовании поэтических сил. Каждая попытка на практике создать художественное произведение, которое являлось бы поистине универсальным и во всей полноте отражало бы сущность романтической поэзии, была лишь стремлением приблизиться к недостижимому по своей природе идеалу. В связи с этим становится понятным отношение романтиков к проблеме литературных родов и жанров. Как верно замечает А.В. Марков, «романтическая эпоха меняет сам смысл жанров, так как меняет само содержание и место художественной литературы, которая становится не предметом освоения, но самим источником такого освоения. Литература выстраивается по отношению к возвышенному как основному модулю художественной речи и художественного текста; и история литературы подразделяется на два основных периода или группы произведений: классическое искусство и романтическое искусство. Если первое есть данность гармонии, то второе есть само будущее искусства, сама возможность соотнесения с возвышенным» [6].

Понятие веймарских классиков о чистоте родов и жанров как о типических и естественных формах поэзии не укладывалось в рамки романтической эстетики. Ф. Шлегель писал: «Все классические роды поэзии, если взять их в строгой чистоте, теперь смешны» [2, с. 284]. В романтическом видении различные жанры должны образовывать некое единство, служить для создания универсального художественного произведения. Жанры рассматриваются как различные формы и способы выражения поэтического, которые могут быть использованы произвольно по усмотрению автора. Их цель и функция вытекает из способности порождать поэтические ощущения, воспроизводить мир поэта. В романтическую палитру попали почти все жанры. Особое предпочтение получили афористические и эссеистические формы, литературная критика, пародирующие и травестирующие формы: комедии, литературные сатиры и т.д. Характерными для немецкого романтизма жанрами стали фантастическая повесть или сказка, ироническая комедия, фрагмент. И лишь роман мог вмещать все формы одновременно и причудливо смешивать их, открывая огромные возможности. Роман стал самым свободным, универсальным жанром, дающим авторскому произволу необходимое пространство: поэт, художник, музыкант не подчиняется никаким правилам и творит то, что его превосходит.

Описание типа героя, его конфликта, определение характера сюжетосложения известный исследователь немецкого романтического романа К.Г. Ханмурзаев выделяет как жанрообразующие факторы, определяющие поэтику того или иного произведения. Романтический роман породил свой тип литературного героя. Главными героями романа становятся странные люди, постоянно пребывающие в состоянии томления, философствующие и рассуждающие об искусстве, гонимые за горизонт с целью, часто им самим не понятной. В романтических произведениях создается новая теория личности. Романтики постулируют человеческое «Я» как нечто автономное, отличное от культуры и общества. Это утверждение отражает основной конфликт романтической литературы. Романтическая личность находится в постоянном антагонизме с обществом, которое нивелирует индивидуальность, делая ее лишь винтиком в общественной машине. Романтический герой «выламывается» из старых связей, утверждая свою абсолютную непохожесть на других. Романтики боролись с просветительскими штампами, например, с типизацией литературных героев. Они разрушали риторическую поэтику и создавали поэтику незавершенного вечного становления, которая себя вечно ниспровергает и утверждает. С точки зрения современного литературоведения можно говорить о типизации героев романтических произведений. В.А. Луков выделяет характерную для романтического художественного метода типизацию через исключительное и абсолютное, которая отражает «новое понимание человека как малой вселенной, микрокосма, особое внимание романтиков к индивидуальности, к человеческой душе как сгустку противоречивых мыслей, страстей, желаний – отсюда развитие принципа романтического психологизма» [7, с. 259]. Спасая свое «Я», романтическая личность ограждает себя от неприятной действительности, ведя уединенный образ жизни в горах, на острове или путешествуя к географическим далям, или вглубь собственной психики. Но это обязательно должно быть нечто трудное, недоступное для других. Странствие становится, с одной стороны, определенным внутренним состоянием, а с другой, характеристикой самой жизни. Найти конечную точку пути невозможно. Осознание этого отодвигает конфликт с обществом на второй план. К.Г. Ханмурзаев пишет, что для романтического героя «абсолютен только путь, когда он наполняется «пространством и временем» в их бесконечной субстанциональности, – это и есть, возможно, тот тип конфликта, который для романтического романа приобретает генеалогический смысл» [4, с. 15].

Романтическая личность жаждет человеческого тепла, интимности, самораскрытия. «Культ всепоглощающей любви и дружбы – характерные признаки романтизма. Но в силу общих законов отчужденного мира и собственных психологических черт потребность романтика в интимности никогда не удовлетворяется» [8]. Он всегда одинок. Одиночество одновременно трактуется как величайшее несчастье и норма для возвышенной души. Романтический герой переполняем страстями, всегда находится на грани психологического надрыва: «Наряду с типизацией через исключительное, немецкие романтики утверждают типизацию как абсолютизацию (прежде всего моральных категорий, но также и конкретно-чувственных образов, поэтому их герои титаничны)» [7, с. 269]. Возводя индивидуальность в культ, романтики создали лишь обобщенную схему исключительной личности. Индивидуальные черты не столь важны, герой должен явиться выражением нового романтического мироощущения. Герои романтических романов – это своеобразные образы-идеи.

Хотя человеческое «Я» – совершенно особая психическая и духовная реальность, оно множественно. Ф. Шлегель считал людей подобными возможным мирам Лейбница, равноправными претендентами на существование. Из всех своих «Я» человек должен выбрать подлинное. Часто романтические герои являются разными сторонами одного «Я» (например, Юлий и Люцинда в романе Ф. Шлегеля, двойники Гофмана). Основным признаком романа становится субъективность. Одним из воплощений множественного «Я» героя становится «Я» самого автора. Личный жизненный опыт становится основой повествования. Ф. Шлегель писал, что «в хороших романах самое лучшее есть не что иное, как более или менее замаскированные личные признания автора, результат авторского опыта, квинтэссенция авторской индивидуальности» [9, с. 251].

Романтический роман поражал необычностью. Его форма, композиция, сюжет были отличными от того, к чему привык читатель. Романтики делали ставку не на авантюристичность сюжета, хотя некоторые элементы все же использовали. Своеобразной литературной «авантюрой» стала вызывающая нетрадиционность их произведений. Трудно пересказать сюжет романтического романа. Герой идет, рассуждает, ведет беседы с другими персонажами. Действие как таковое отсутствует. Самым нетрадиционным является то, что при складывающемся ощущении целостности и завершенности роман ничем не заканчивается! Эпизоды в сюжете не подчиняются логике, главы, как правило, не имеют между собой фабульной связи. Как замечет современный исследователь, в романтическом романе действует «принцип соположения частей вместо привычного причинно-следственного подчинения» [4, с. 184]. Часто возникает ощущение, что романтический автор строит сюжет романа, несколько о нем не заботясь, например, «Путевые тени» Ю. Кернера, «Люцинда» Ф. Шлегеля. Хотя подобное замечание не относится к «Офтердингену» Новалиса, к «Ночным бдениям» Бонавентуры.

Романтики, в частности Ф. Шлегель, считали, что произведения искусства рождаются из хаотической бездны бессознательного. Чем большую обработку сознанием они получают, чем отточеннее их архитектоника, язык и логика взаимодействия элементов ткани, тем дальше они от своей хаотичной праматери. Литературные критики упрекали романтический роман в бесформенности и бессистемности. Разработанная Ф. Шлегелем теория романтической иронии освобождала автора от любых ограничений и правил, «позволяла действовать в искусстве абсолютно бесконтрольно» (Ботникова). «Трансцендентальная буффонада» становится способом организации поэтического материала. В романтическом видении форма и композиция романа должны быть причудливыми, свободными, играющими, витиеватыми. Примерно такой смысл романтики вкладывают в понятие «арабески». Арабески освобождали фантазию, объединяли самоиронию и игровое начало, являлись одной из главных форм выражения романтической иронии. Фабула в романтическом романе – это скорее дань канону. В основу сюжета кладется погружение в духовную реальность героя (приключения в сфере духа), часто сюжетом становится сам ход мысли автора. Как верно замечает К.Г. Хамурзаев, романтический роман становится сочетанием арабесок с исповедью. На передний план выходит внефабульное пространство романа, «заполняемое стилистическими фигурами, самовыражением героя, игровым началом, фиксацией внимания на процессе сотворения романа, арабесками и т.п.» [4, с. 182].

Романтический роман приобретает свойства философского разговора с собой и с другими. Именно участие автора и аудитории становится существенным для определения жанра. Ф. Шлегель делит писателей на «аналитических» и «синтетических». «Аналитический писатель наблюдает читателя таким, каков он есть, в соответствии с этим делает свои расчеты и пускает в ход свою машинерию, чтобы произвести эффект. Синтетический писатель конструирует и создает себе читателя таким, каким он должен быть, он мыслит его себе не мертвым и покоящимся, но живым и реагирующим» [2, с. 287]. Романтический автор является «синтетическим». Очевидно, слово «синтетический» Ф. Шлегель образует от слова «синтез», то есть связь, соединение. Таким образом, читатель и автор романа вступают в союз софилософствования, сотворчества (*Symphilosophie*, *Symproesie*). Верно замечает А.В. Марков, что «романтизм исходит из того, что особую ценность имеет восприятие, которое соответствует сюжету произведения, предмету речи, тогда как субъекту восприятия соответствует жанр» [6]. Мысль читателя должна совпадать с действием романа. Роман превращается в инструмент самопознания. Главным в произведении становится не содержание, а впечатления, эмоции, вызванные игрой фантазии. Роман не должен быть монотонным, все, что помогает избежать однообразия, делает его более систематичным. Согласно романтической концепции, «колорит, тон и даже стиль должны были бы меняться и заметно отличаться в различных частях целого, в силу чего произведение стало бы не только многообразнее, но и систематичнее» [2, с. 315]. Бесформенность и бессистемность в классицистическом понимании романтики объявляются системой, теоретически обосновывают и строят по этому принципу свои романы.

Роман становится не только «свободной формой», но и открытой. Разработанный романтиками принцип фрагмента «материализует в тексте идею незавершенности и диалогичности мысли» [10, с. 42]. Различные жанровые формы (стихотворение, сон, легенда), входящие в состав романа – это фрагменты, несущие в себе определенный вопрос, проблему, развивающие главную идею романа. Как пишет современный исследователь, фрагмент, «вливаясь в структуру художественного произведения, дезорганизует логику повествования, склоняя произведение к незавершенности и бесконечности» [10, с. 44]. Худшее для романтического романа, «когда все, во что обряжают действительно удавшиеся куски, чтобы создать видимость цельности – лишь ворох крашеного тряпья» [2, с. 286]. Незавершенность, открытость как противоположность пластичности и завершенности характерны для романтического искусства. Таким способом романтики поддерживали «эстетический статус романа, его престиж как вида искусства, отличающегося от реальной, рассказанной кем-то до конца житейской истории» [4, с. 193].

Желание отличаться от филистеров, погруженность в глубины духа, интерес к непознаваемому обусловили обращение романтиков к миру фантастики. Объективная реальность исключает возможность реализации романтических идеалов на практике. Но никто не может запретить человеку фантазировать, лишь в мечтах возможна абсолютная свобода и невероятные свершения. Фантастика становится украшением романтического романа, придает оттенок аллегоричности, иносказания. А.Б. Ботникова справедливо называет фантастику полноправной эстетической категорией романтизма и пишет, что фантастическое начало «может образовывать особое художественное пространство, может вторгаться в повседневную жизнь, может исказить ее до гротеска» [5, с. 43]. Фантастические элементы придают роману характер сказочности. Новалис и Ф. Шлегель считали, что эти жанры (роман и сказка) во многом схожи. Сказка была тем, на что роман должен «ровняться»: «каждый роман должен конструироваться по образу сказки» (Ф. Шлегель) и «превращаться в сказку» (Новалис). В романтической сказке, как и в романе, фабула второстепенна. В романтическом восприятии сказка подобна музыке. Романтический роман, в свою очередь, также имеет черты музыкальности. Романтическая сказка и роман заключают в себе трансцен-

дентальный смысл и передают его в фантастической форме. Их объединяет свободный полет фантазии, отсутствие законов и правил в их создании, попытка художественным образом раскрыть тайны мира и человека. Категория фантастики взаимосвязана с категорией романтического двоемирия. Наряду с миром быта, романтические произведения изображают мифологический мир за пределами видимого, слышимого, осязаемого (например, Атлантида у Новалиса). Таким образом, романтики пытались придать невидимому черты реальности.

Трудно говорить о романтическом романе обобщенно, выделять общие теоретические положения, художественные особенности. Все они очень разные. Б.А. Грифцов не видит ничего общего «между сказочным романом Новалиса «Генрих фон Офтердинген» и реалистичной «Люциндой» Шлегеля» и пишет, что нет «единого вида романа у тех, кто сами себя называли романтиками» [1, с. 140]. Согласно романтической эстетике, «каждый развитый и работающий над собой человек заключает внутри себя роман» [2, с. 284], а каждый роман содержит собственную теорию. Нередко возникает ощущение, что романтические романы слишком «литературные», эстетически нагруженные. Современный исследователь объясняет это тем, что романтическая «литература мыслит не жанры как возможность для автора выбирать образы, на основе теоретических и практических взглядов, но как возможность работы с предметом, познание предметной и исторической сущности, не автор идет к теории, стремясь воспринять философию, а теория идет к автору, становится не средством и не наукой, а его перспективой, и начинает исполняться мечта о поэзии как философии» [6]. Романтики отвергали шаблоны и провозглашали: прекрасно то, что ново. Каждый романтический автор пытался создать роман не похожий на другие, стать творцом чего-то экстраординарного, в высшей степени романтического.

При всей непохожести романтических романов друг на друга, они все же имеют схожие черты уже потому, что их авторы принадлежали к одному литературному направлению – романтизму. Разрушая классицистические законы и каноны, романтики создают свою теорию, в том числе теорию романа. Общим для романтических авторов было стремление создать «универсальное» поэтическое произведение, «которое могло бы вместить жизнь не как историческое конкретное состояние, определенный этап в развитии человеческого общества, с анализом среды и обстоятельств, а жизнь как таковую вообще, теорию бытия, его философскую модель» [4, с. 128]. Новалис хотел посвятить жизнь одному роману, Ф. Шлегель писал, что «не редко все романы одного автора явно связаны друг с другом и в известном смысле составляют лишь один роман» [2, с. 285].

Романтический роман не оставался неизменным. Менялись взгляды самих романтиков, соответственные изменения претерпевали и их романы. Кроме традиционного «романа о художнике» («Странствования Франца Штернбальда»), появляются другие жанровые разновидности. К.Г. Ханмурзаев выделяет эсхатологический роман («Ночные бдения» Бонавентуры), готический роман («Элексиры сатаны» Гофмана), «Zeitroman» («Графиня Долорес» Арнима), «Предчувствие и действительность» Эйхендорфа), исторический роман («Хранители короны» Арнима) [4, с. 203]. Романтический роман эволюционировал в рамках романтического литературного направления. Стремительно меняющаяся жизнь, социально исторические условия сделали очевидным то, что раннеромантические ценности были не бесспорны, что их идеалам не дано было осуществиться на практике. Если Новалис («Генрих фон Офтердинген»), Тик («Странствования Франца Штернбальда») изображали своих героев в сверхчувственном мире духа не соприкасаясь с реальностью, то гейдельбергские романтики пытаются отойти от субъективистской эстетики иенцев и помещают своего героя в мир реальных обстоятельств. Возникла необходимость создания нового романа, ориентированного на изображение современного немецкого общества. Быть просто художником и поэтом становится уже не актуальным. Необходимо быть немецким художником и поэтом, знающим родной фольклор, ценящим национальные корни. Раннеромантический герой – это избранник, пророк, гениальная личность, стремящаяся к универсуму. В романах, например, Эйхендорфа герой уже не парит в облаках, а становится более приземленным, пытается найти выходы к объективной реальности. В связи с этим меняется функция фантастического. Фантастика уже не способ бегства от действительности, а средство ее освоения (например, у Гофмана). При все еще преобладающей субъективности, позднеромантический автор пытается наделить своих героев индивидуальными чертами (Долорес и Карл Арнима), создать более конкретный психологический облик (Флорентин Доротеи Шлегель). Это уже не «универсальные» герои Новалиса, речь которых независимо от персонажа одинакова («Офтердинген») или у которых вообще отсутствуют персональные имена («Ученики в Саисе»). Романтическому роману еще далеко до полифоничности и диалогичности в том смысле как их понимает Бахтин, но их зачатки можно уже найти, например, в романе Мерике «Художник Нольтен». Хотя как замечает современный исследователь, в романах эпохи романтизма «много героев, но нет множественности сознания» [4, с. 213]. Сюжет романтических романов становится более правдоподобным, по-новому изображаются межличностные отношения. Например, герои Арнима «сталкиваются уже не с самими с собой, как это было в романах Гельдерлина, Тика, Новалиса, а друг с другом, и это происходит в рамках реального жизнеподобного

сюжета, которому он постепенно возвращает отнятую у него ранними романтиками роль носителя основного смысла» [4, с. 234]. Структура романа приобретает более строгие очертания. В «Ночных бдениях» Бонавентуры можно выделить четкие параллельные линии прошлого и настоящего. Романтический взгляд «перефокусируется» из «во внутрь» – «во вне». События внешнего мира привлекают автора не меньше, чем внутренние переживания. Романтический автор обратил внимание на мир вещей. Более того, вещный мир сам вторгается и изменяет жизнь героя (например, голем Арнима).

В позднеромантическом романе появляются новые мотивы. Становясь более «заземленными», романтические герои все же не могут принять реальную действительность, но отворачиваются от нее лишь после неудачных попыток с ней примириться. Так возникает мотив превратностей судьбы. В романе Эйхендорфа появляется мотив разочарования в искусстве. Такой взгляд на мир обуславливает появляющиеся в романах саркастические зарисовки, элементы социальной сатиры (Ю. Кернер, Бонавентура), насмешки над раннеромантическими идеалами. Как следствие осознания обусловленности человеческой жизни внешними обстоятельствами возникает мотив марионетки. Самоценные раннеромантические герои уступают место чудакам. Меняется характер конфликта романа. Герои Новалиса, раннего Тика легко отказываются от действительности, живут в гармонии со своим внутренним миром. Герои Гофмана, например, уже не могут и не хотят абстрагироваться от действительности, жить в ладу с ней тоже не могут. Конфликт становится трагичным и не разрешимым. Некоторые романтики находят выход в религии. В связи с этим возникает новое, противоположное представлениям иенцев осмысление любви как греховного соблазна.

Несмотря на новые художественные черты, «универсальный романтический роман сохраняет свою содержательную специфику как жанра – самоопределение человека в мире» [4, с. 194]. При всем желании отойти от иенской эстетики, позднеромантические романы сохраняют некоторые ее черты. Все же роман переходит к изображению современной действительности, приобретает более реалистичные черты, сохраняя при этом романтическую окраску. По мнению К.Г. Ханмурзаева, романы поздних романтиков принадлежат к так называемой «негативной романтике», «когда тот или иной автор к неромантическим эстетическим ценностям еще не приходит, но романтические уже начинает оспаривать» [4, с. 224].

Заключение. Романтический роман представляет собой отдельный этап в развитии жанра, который еще нуждается в осмыслении. Это новое жанровое образование стало основой многих принципов, которые до сих пор не утратили своего значения. При всей своей специфичности, различных жанровых разновидностях, непохожести друг на друга универсальный романтический роман остается жанром, где «романтический дух, кажется, не без удовольствия фантазирует о себе самом» [2, с. 312].

ЛИТЕРАТУРА

1. Грифцов, Б.А. Теория романа / Б.А. Грифцов. – М.: Изд-во «Работник Просвещения», 1927. – 155 с.
2. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2-х т. / Ф. Шлегель; вступ. ст., сост. и пер. с нем. Ю.Н. Попова. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.
3. Geschichte der deutschen Literatur. – Bd. 7. – Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1978. – 967 s.
4. Ханмурзаев, К.Г. Немецкий романтический роман. Генезис. Поэтика. Эволюция жанра / К.Г. Ханмурзаев. – Махачкала, 1978. – 332 с.
5. Ботникова, А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм / А.Б. Ботникова. – Воронеж: ВГУ, 2003. – 341 с.
6. Марков, А.В. Романтическая морфология / А.В. Марков. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kogni.narod.ru/gommorph.html>. – Дата доступа: 17.10.2006.
7. Луков, В.А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / В.А. Луков. – М.: Изд-во «Академия», 2003. – 512 с.
8. Кон, И.С. В поисках себя. Личность и ее самопознание / И.С. Кон. – М.: Политиздат, 1984.
9. Schlegel, F. Seine prosaische Jugendschriften. 2 Bd. / F. Schlegel. – Wien, 1906. – Bd. 2.
10. Грешных, В.И. Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков / В.И. Грешных. – Калининград: Изд-во КГУ, 2001. – 406 с.

Поступила 20.10.2006