

НЕСОСТОЯВШЕЕСЯ СТРАНСТВИЕ: ОСМЫСЛЕНИЕ РОМАНТИЗМА В НОВЕЛЛЕ «МОРСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ» Й. ФОН ЭЙХЕНДОРФА

Д.Д. Черепанов

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия; ddcherep@gmail.com*

Аннотация: В статье рассматривается художественное пространство новеллы «Морское путешествие» (ок. 1836 г.) Й. фон Эйхендорфа. Образ моря достаточно редко встречается в творчестве Эйхендорфа, предпочитавшего образы «текущей воды». Однако существует ряд исключений, среди которых особо выделяются случаи символического отождествления моря с вечностью, «покоящимся» Абсолютом, «обнимающим» и «вбирающим» в себя мир, — представление, для Эйхендорфа не характерное. В данной новелле писатель создает систему аллюзий, отсылающих к широкому кругу художественных текстов, включая его собственные произведения. Будучи связан с мотивом странствия, образ моря перекликается с гораздо более типичными для Эйхендорфа пейзажами, построенными с помощью упоминания о потоках, ручьях, реках и т. п. Одновременно композиция новеллы позволяет сопоставлять это художественное произведение с историко-литературными, апологетическими и автобиографическими работами, которым Эйхендорф посвятил себя в поздние годы жизни. В статье отстаивается точка зрения на данную новеллу как на попытку создания своеобразной художественной «биографии» романтического движения. В отличие от более ранних новелл, в которых писатель полемизирует со старшими романтиками, «Морское путешествие» представляет собой попытку осмыслить судьбы романтического движения, занимая тем самым промежуточное положение между художественными произведениями и историко-литературными работами Эйхендорфа. В различной форме писатель констатирует «завершение» или перерождение литературного романтизма.

Ключевые слова: Й. фон Эйхендорф; А. фон Арним; К. Brentano; К.Д. Фридрих; немецкий романтизм; художественное пространство

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2023-47-04-12

Для цитирования: Черепанов Д.Д. Несостоявшееся странствие: осмысление романтизма в новелле «Морское путешествие» Й. фон Эйхендорфа // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2023. № 4. С. 135–144.

AN ABORTIVE VOYAGE: J. VON EICHENDORFF'S *EINE MEERFAHRT* AS A HISTORY OF THE ROMANTIC MOVEMENT

D.D. Cherepanov

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; ddcherep@gmail.com

Abstract: This article dwells upon time and space in J. von Eichendorff's *Eine Meerfahrt* (1836). Eichendorff seldom uses the sea as an element of his fictitious landscapes; there are, however, a few prominent cases where the sea becomes a symbol of the Absolute, of an element comprising the entire world. Eichendorff rarely uses such an image; he typically relies upon creeks, rivers, streams, etc. The imagery of the novella *Eine Meerfahrt* provides for an impressive array of allusions to different texts, both by other authors and by Eichendorff himself. In earlier works, Eichendorff used such allusions as a means of discussion, arguing in favor or against certain elements of the worldview expressed in the works of his fellow romanticists. This article suggests that *Eine Meerfahrt* is different in nature, being comparable rather to Eichendorff's later works on literary history. This novella is interpreted as a literary 'biography' of the Romantic movement. *Eine Meerfahrt* speaks of a voyage, or rather two voyages across the ocean, both abortive; these are regarded as a symbolic depiction of the 'promise' and 'failure' of the Romanticism (Eichendorff used these expressions in his autobiographic notes). A change in the narrator's point of view, which is observed in the last lines of the novella, is interpreted as a shift into the point of view of a historian who is detached both from the passed Romantic era and from the new epoch coming in its stead.

Keywords: J. von Eichendorff; A. von Arnim; C. Brentano; C.D. Friedrich; German Romanticism; fictional space

For citation: Cherepanov D.D. (2023) An Abortive Voyage: J. von Eichendorff's *Eine Meerfahrt* as a History of the Romantic Movement. *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no. 4, pp. 135–144.

Поздняя новелла Й. фон Эйхендорфа «Морское путешествие» (*Eine Meerfahrt*, 1836, опубликована посмертно в 1864) относительно редко становится предметом изучения в отечественном литературоведении. Между тем она отмечает собой важный этап в развитии писателя, в чьем творчестве художественные произведения постепенно уступали место работам по истории литературы или религиозно-апологетическим выступлениям [Васкиневич 2021]. Представляется, что центральный образ новеллы, море, был выбран писателем осознанно: образы, связанные с морем, относятся к числу самых узнаваемых в художественном мире романтизма. Это касается и художественной литературы, и живописи: достаточно указать на картины К.Д. Фридриха «Монах у моря» (*Der Mönch am Meer*, 1808–1810), «Меловые скалы на Рюгене» (*Kreidefelsen auf Rügen*,

1818), «Этапы жизни» (*Die Lebensstufen*, 1835). Между тем для прозы и лирики Эйхендорфа морской пейзаж вовсе не типичен. Чаще всего водная стихия у писателя появляется в виде потоков, ручьев и рек; регулярно встречаются фонтаны. Иногда о присутствии текущей воды читатель узнает косвенно, по шуму мельницы [Eichendorff 1970b: 17] или ударам кузнечных молотов [Eichendorff 1970b: 445], приводимых в движение водяным колесом. В художественном мире романов и новелл Эйхендорфа места, где течет вода, часто играют особую роль. Оказавшись в таком месте, герой погружается в раздумье, переосмысливает свою жизнь, подводит итоги. Уместно вспомнить замечание Г. Башляра, утверждавшего, что для поэтического воображения водная стихия неотделима от ощущения изменчивости, подвижности бытия, от мысли о смерти, переходе через некий рубеж, от размышлений об уделе человека, погруженного в поток бытия и потому причастного «судьбе текучих вод» [Башляр 1998: 23]. Именно в таком символическом значении «поток» появляется в ряде произведений Эйхендорфа. «Весеннее путешествие» и плавание по «поющим волнам» некоего потока становятся символом быстро пролетающей жизни. В тех же случаях, когда Эйхендорф упоминает о море, оно используется, чтобы вызвать представление о большом открытом пространстве [см. Alewyn 1966]. Так, например, в стихотворении «Живописец» (*Der Maler*, 1829/1830) пейзаж создается с помощью указаний на крайне обобщенные элементы («горы», «долины», «море», «суша», «воздух») [Eichendorff 1970a: 55]. Даже когда морской пейзаж имеет символическое значение, море остается только *одним из элементов* пейзажа; оно создает объем, оставаясь на заднем плане; иногда при этом выделяется какая-нибудь точка «на самой вершине моря» (*auf der fernsten Höhe des Meeres*), т. е. на горизонте [Eichendorff 1970b: 292]. Но изредка у Эйхендорфа встречается и другой тип пейзажей, в которых море является центральным, а не дополнительным элементом. Один из самых ярких случаев — стихотворение «Заблудившийся музыкант» (*Der irre Spielmann*, до 1817, публ. 1837). Море представлено здесь как «грань», за которой скрываются (дословно — «тонут», “*sinken*”) солнце, луна и корабли, и одновременно — как огромное «тихое», «неподвижное» пространство, в которое стекают все потоки [Eichendorff 1970a: 81]. Для героя стихотворения это гигантское «нечто» отождествляется с вечностью, «покоящимся» Абсолютом, «обнимающим» мир. Схожим образом трактуется море в балладе «Странствие богов» (*Der Götter Irrfahrt*, 1828, публ. 1837): вселенная представлена в ней как остров, окруженный бескрайним морем, из-за которого по ночам долетают призывы божественного отца [Eichendorff 1970a: 302]. Такая трактовка моря может рассматривать-

ся как выражение «романтического томления» (Sehnsucht), которое К. Брентано и А. фон Арним — откликаясь на картину К.Д. Фридриха — образно характеризовали как невыполнимое желание «перелететь через море» [Эстетика немецких романтиков 1987: 363–364]. Обращает на себя внимание, однако, что в обоих произведениях появляется *заблудившийся* герой. Возможно, здесь проявляется неуверенность поэта относительно того, в какой момент служение «пронизывающей и оживляющей весь мир силе», т. е. поэзии [Eichendorff 1976: 761], превращается в «пантеизм», за склонность к которому зрелый Эйхендорф упрекал таких писателей, как Ф. Рюкерт и З. Вернер [Eichendorff 1976: 901, 907].

Практически всегда, когда у Эйхендорфа появляются образы, связанные с водой, вместе с ними возникает и мотив странствия. Однако новелла «Морское путешествие» — и это особый случай — посвящена путешествию *несостоявшемуся*: капитан Альварес, его команда и студент Антонио так и не попадают в Америку, куда они стремились. Вместо того чтобы пересечь Атлантический океан и «силой открыть новые земли» [Eichendorff 1987: 257], они через непродолжительное время с радостью возвращаются обратно «в добрый старый мир» [Eichendorff 1987: 321]. Это обосновано событиями новеллы, но есть и иная мотивировка происходящего, символическая. Давая характеристику эпохе романтизма, Эйхендорф в автобиографических заметках поздних лет писал: «Романтизм вначале был дуновением весны, <...> временем ожидания и обетования. Но он не исполнил этого обетования, а следовательно, должен был исчезнуть» [Eichendorff 1970b: 946]. Эта характеристика могла бы служить кратким планом новеллы. В начале путешествия стремления путешественников полностью соответствуют категории «романтического томления». Альварес, ценящий только «будущее», считающий всякое «здесь и сейчас» скучным и вечно движущийся «к радуге, к еле угадываемым башням городов, скрытых за горизонтом» [Eichendorff 1987: 263], олицетворяет романтическое «бесцельное скитание», мало интересующееся своей целью [Begemann 1990]. Плавание корабля «Фортуна» символически указывает на порыв раннего романтизма, стремившегося «завоевать весь мир» с помощью «духа поэзии» [Eichendorff 1976: 762].

Этот изначальный импульс, направленный «за горизонт», быстро меняет направление под воздействием океана: «быстрое течение», а не ветер, уносит корабль к некоему неизвестному острову. Помимо «дали» (“die Ferne”) у водной стихии обнаруживается еще одно измерение — «глубина» (“der Grund”); оба измерения связаны со «сном». «Из глубин» до поверхности долетает манящий шелест лесной листвы и журчание потоков, текущих мимо замка, хозяин

и сторожа которого погружены в сон. Знакомый читателю по романам Новалиса и Тика мотив предузнавания связывается с этим подводным пейзажем: Антонио кажется, будто он узнает в этом «ночном» или «сумеречном» пейзаже свои родные края, видит «старый сад» и замок, в котором прошло его детство. Прошлое, а с ним и детское счастье, становится предметом грез и поиска: новелла строит систему «зеркальных отражений», подобий, миров-двойников, и то, что безвозвратно ушло в одном из них, еще может, как кажется героям, осуществиться в другом. Воспоминание Антонио о прошлом отсылает вновь к «горизонтальному» измерению водной стихии. Все годы детства сливаются в единую сцену, как в цейтраферной киносъемке: сидя в саду, Антонио и его родные устремляются взглядом *вдаль*, к парусам на горизонте [Eichendorff 1987: 258]. Взрослый Антонио, вырвавшись за пределы узкого сада, и на самом деле отправляется «вдаль». Таким образом, попытка вернуться «вспять», «домой», соединяется со стремлением «за пределы», к новому, неизведанному, манящему; движение в будущее становится возвращением в прошлое.

Нетрудно заметить в видении Антонио аллюзии на мотивы и сюжеты, знакомые по творчеству Новалиса и Тика, а также самого Эйхендорфа: «тихо плывущие лебеди» (“stumme Schwäne”) отчетливо напоминают о спящих лебедях из новеллы Эйхендорфа «Мраморная статуя». Это не случайное совпадение: остров, к которому пристает корабль Альвареса и Антонио, получает название «Остров Венеры». Кольцо капитана Альвареса, выпущенное из мушкета и попавшее на остров прежде своего владельца, оказывается знаком своеобразного «обручения» с этой землей и ее хозяйкой, некой таинственной спящей красавицей. Этот мотив часто встречается у Эйхендорфа: схожим образом герой романа «Предчувствие и действительность», сняв кольцо с пальца, выражает свою любовь одновременно к прекрасной незнакомке, жизни-странствию и всей природе. Флорио, герой «Мраморной статуи», объясняется в любви с помощью серенады, обращенной к разлитому в природе женственному началу. Мотив обручения с природой регулярно сопровождается у Эйхендорфа набором образов, объединяющих запах, цвет и звук: как правило, речь идет о музыке (иногда — об эоловой арфе, иногда о песне, иногда — о пении птиц и т. п.), ярких красках (осенней листве, цветах, драгоценных камнях, гобеленах), несколько реже — о запахе цветов. Все это представлено в «Морском путешествии», герой которого, как и его предшественники, в какой-то момент с ужасом замечает, что он лежит, «будто в могиле», а над ним качаются «огненные маки». Тема «измененного» времени, напоминающего сновидение, тоже знакома по другим новеллам, где она

была связана с образом прекрасной дамы-Венеры: странствие сменяется движением по кругу, символом которого становятся фонтаны, дремой («дремлющие птицы», дремотный полдень). Герой, попавший в такое «зачарованное» пространство, не замечает, как проносятся месяцы и годы.

Такой набор мотивов для Эйхендорфа устойчиво связывался с «глубинным» началом, «зевом» (“Schlund”) волн. Впрочем, и порыв «вдаль» оказывается отравлен, с ним ассоциируется не возвращение «домой», а «прыжок через ограду» сада, побег из дома вслед за «парусами» в далекую, манящую страну, погружение в «светлые, звучные, поющие волны цветущей весны» [Eichendorff 1970a: 90]. Здесь — узел проблемы, вокруг которой построены многие произведения Эйхендорфа: предмет сна или мечты и, соответственно, цель «романтического странствия» начинает как бы двоиться. Эйхендорф-историк позднее писал, что романтическое движение содержало и тоску по «положительной религии», и «тайный пантеизм» [Eichendorff 1976: 901]. Изначальная интуиция героев Эйхендорфа несколько нечеткая, но если обобщать «грезы», которыми они руководствуются, можно сказать, что они стремятся, с одной стороны, вернуться к истокам своего бытия, в «отчий дом» (здесь можно вспомнить Новалиса: “die Lust der Fremde ging uns aus, / Zum Vater wollen wir nach Haus”, шестой из «Гимнов к ночи»), а с другой — в какой-то момент готовы принять за явление Абсолюта любовное чувство, предметом которого одновременно является прекрасная дама-Венера и всякая красота в мире. Музыка, цвета, запахи, «чувственные формы статуй», женские образы — все это сливается в одно целое, и «море» символически отсылает к этой «вечной женственности». Отчасти это происходит с Антонио, которому в глубине моря мерещатся старый сад, замок и дон Диего, на поиски которого он отправился. В новелле «Мраморная статуя» Флорио, оказавшись в замке дамы-Венеры, уверен, что встреча с ней означает для него возвращение «домой», к истокам его бытия: ему кажется, что ее портрет и изображение ее сада он не раз видел в детстве, когда «в душные послеполуденные часы в уединенной беседке сада рассматривал старые изображения» [Eichendorff 1970b: 556]. Это состояние он сравнивает с «целым морем тишины, в котором сердце от печали хотело бы раствориться» [Eichendorff 1970b: 556].

В ранних новеллах («Осеннее волшебство» и «Мраморная статуя») красота, разлитая в природе, воспринималась как источник опасности. С точки зрения автора новелл, художник рискует принять разлитую в мире красоту, насыщенность чувств, «пышно цветущую весну» за «вечное воскресенье», за «отчий дом», т. е. перепутать «божественное» и Бога, мир-творение и Бога-Творца. В поздних

работах по истории немецкой литературы Эйхендорф более положительно оценивал творчество ранних романтиков, считая, что, например, у Новалиса «даже любовь в конечном счете превращается в небесное чувство к Святой Деве», более того, «Мария как символ благодатно преображенной земной красоты — сердце всего его творчества» [Eichendorff 1976: 763]. Похожим образом он характеризовал натурфилософию Шеллинга, считая ее свидетельством о «таинственном золотом фоне (Goldgrund), божественном отблеске», светящемся во всех явлениях [Eichendorff 1976: 534]. Вообще же призвание поэта, по мнению позднего Эйхендорфа, — в том, чтобы «не прятаться, как страус», от «пестрого смешения», вызванного чувственной красотой, влюбленностью, половым влечением и т. д., но «крестить чувственные явления огнем небесной красоты, избавляя их от всего пошлого» [Eichendorff 1976: 907]. «Морское путешествие» занимает здесь промежуточное положение: океан и остров Венеры становятся в этой новелле своего рода «пробным камнем». Это позволяет Эйхендорфу выстроить своеобразную типологию героев, оказавшихся на распутье. Кто-то, как основная часть команды в «Морском путешествии», включая Альвареса, набивает карманы золотом, мало интересуясь тонкими материями или красотой мира, и спешит вернуться обратно в обитаемые края. Другие, как помощник дона Диго, оказываются навсегда в «волшебном круге» Венеры, их затягивает «глубина». Это — герои заблудившиеся, потерявшие и потерявшие счет времени, внутренне раздвоенные и страдающие. Именно к этому типу относится герой «Заблудившегося музыканта»; обращает на себя внимание, что только такие персонажи навсегда принимают для себя мысль о том, что цель жизни — «погрузиться» в глубину моря. Третий тип — сильная, глубокая творческая натура, рыцарь, способный «спуститься» в грот Венеры, преодолеть искушение и после больших страданий завоевать себе место на вершине скалы. Но самый «счастливый», «удачливый» и беззаботный тип героев — тот, к которому относится Антонио, хотя он и не самый сильный духом персонаж и «прорыва» к трансцендентному не совершает. Основные конфликты вокруг Антонио легко разрешаются: выясняется, что любил он не Венеру или языческую царицу, а похожую на последнюю девушку Альму. Это девушка милая, добрая и вполне «христианская» (островитянка оказывается католичкой), в чем-то — незаурядная и даже героическая, но в финале новеллы — вовсе не таинственная.

Однако наблюдается важный момент, отличающий «Морское путешествие» от более ранних произведений, включая роман «Поэты и их подмастерья» (1833), очень похожий на данную новеллу по своему идейному содержанию. В новелле присутствует ярко выра-

женный момент «диахронии», исторического движения. Описаны два путешествия, из которых первое, возглавляемое доном Диего, можно было бы назвать трагическим, серьезным, а второе — шутливым, легковесным, почти сказочным. Капитан, старший помощник и команда второго корабля в значительной мере повторяют судьбы соответствующих персонажей из первой экспедиции. Дон Диего, как после него Альварес, был на острове Венеры, пытался завоевать любовь правительницы этого острова и пережил катастрофу, которая уничтожила построенный им замок, корабль, команду и саму царицу дикарей. Команда Альвареса переживает похожие события, но чудесным образом остается невредимой; даже помощник Альвареса, судьба которого во многом повторяла судьбу помощника дона Диего, в отличие от своего предшественника оживает после смертельных ранений и выздоравливает душевно, причем момент его «воскрешения» не лишен комизма. Типы «творческих людей», представленные на этих двух этапах, отличаются друг от друга. Дон Диего рискует всерьез, пытается навсегда обосноваться на острове, теряет все, но, придя в себя после катастрофы, становится отшельником на соседнем гористом острове, на одной из вершин которого он установил крест, а под крестом разбил сад (устанавливается «вертикальное измерение» художественного мира). Диего при этом показан не как слабый и разбитый человек, но как сильный воин, одержавший победу и «пробившийся» сквозь врагов: в пещере его под распятием висит шпага в роскошных ножнах. Альварес и его спутники от идеи переселиться в Новый Свет легко отказываются, Антонио же был в поиске именно для того, чтобы «вернуться»; он обходится без серьезных потерь и вместе с невестой и спутниками действительно возвращается в Европу, чтобы счастливо жить дома. Характерно, что Диего, отпуская племянника, не может не заметить: «А я бы все же так не поступил, когда был молод». Путешествие Антонио не стало делом жизни, молодому человеку еще лишь предстоит «заслужить шпоры», найти себя и свою «незыблемую скалу» [Eichendorff 1987: 321–322].

В финале новеллы происходит смена точки зрения, на которую обратил внимание О. Зайдлин: вместо прошедшего времени, в котором шло повествование о событиях 1540 года, внезапно появляется настоящее, а также вводится новый субъект, «мы», от имени которого вслед путешественникам звучит пожелание «счастливого пути» [Seidlin 1965: 99–100]. Исследователь видел в этом признак того, что события новеллы следует воспринимать как символы, указывающие на некое «сверх-время», в котором «все, что было, и все, что будет, собирается в одно вечно длящееся настоящее» [Seidlin 1965: 100]. Представляется, однако, что здесь, наоборот, про-

является точка зрения «историка» и одновременно представителя «старого поколения», благожелательно, но отстраненно смотрящего и на уходящую, и на наступающую эпохи. Кажется, что в образе Антонио и его спутников, возвращающихся домой по «плоскому» морю, избавленному от «темных глубин» и осененному крестом, можно видеть намек на переход от позднего романтизма к литературе бидермайера. Антонио, который с песней выбрасывает случайно прихваченные крупницы языческого золота из карманов [Eichendorff 1987: 278], — «легкий человек», не мещанин, но и не целостный герой, ищущий «бесконечного», «безусловного». Диего же принадлежит прошлому; он отказывается возвращаться в Европу, так как стал там чужим. Эта смена эпох в определенном отношении вызвала одобрение зрелого Эйхендорфа, надеявшегося на рождение «серьезного католического умонастроения, которому больше не нужен романтизм» [Eichendorff 1970b: 946]. Но в то же время писатель сожалел о романтизме, который, «как ракета фейерверка, прочертил огненный след, поднимаясь в небо, там <...> рассыпался тысячей звезд и бесследно исчез» [Eichendorff 1976: 752]. Таким образом, «морское плавание» в одноименной новелле становится средством для создания краткой «биографии» романтического движения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи. М., 1998.
2. Васькин А.И. Проблема конфессиональной идентичности в работе Йозефа фон Эйхендорфа «Об этическом и религиозном значении новой романтической поэзии в Германии» // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. 2021. Т. 18. С. 22–39.
3. Эстетика немецких романтиков / Сост. и пер. А.В. Михайлова. М., 1987.
4. Alewyn R. Eine Landschaft Eichendorffs // Eichendorff heute. Darmstadt, 1966. S. 19–43.
5. Begemann C. Brentano und Kleist vor Friedrichs «Mönch am Meer»: Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1990. Bd. 64. Nr. 1. S. 54–95.
6. Eichendorff J. von. Werke. In 5 Bdn. Bd. 1. München, 1970.
7. Eichendorff J. von. Werke. In 5 Bdn. Bd. 2. München, 1970.
8. Eichendorff J. von. Werke. In 5 Bdn. Bd. 3. München, 1976.
9. Eichendorff J. von. Ausgewählte Werke. In 5 Bdn. Bd. 2. München, 1987.
10. Seidlin O. Versuche über Eichendorff. Göttingen, 1965.

REFERENCES

1. Bachelard G. L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière. Moscow: *Izdatelstvo gumanitarnoi literatury Publ.*, 1998. 268 p. (In Russ.).
2. Vaskinevich A.I. Problema konfessional'noi indentichnosti v rabote Iozefa fon Eikhendorfa «Ob eticheskom i religioznom znachenii novoi romanticheskoi poezii v Germanii» [The Problem of Confessional Identity in Joseph von Eichendorff's Work *On the Ethical and Religious Significance of the Modern Romantic Poetry in*

- Germany]. *Russkaya germanistika: Ezhegodnik Rossiiskogo soyuza germanistov*, 2021, Vol. 18, pp. 22–39. (In Russ.).
3. Mikhailov A.V. (Ed. and transl). *Estetika nemetskikh romantikov*. Moscow: *Iskusstvo Publ.*, 1987. 736 p. (In Russ.).
 4. Alewyn R. Eine Landschaft Eichendorffs. *Eichendorff heute*. Darmstadt: *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, 1966. S. 19–43.
 5. Begemann C. Brentano und Kleist vor Friedrichs «Mönch am Meer»: Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1990, Bd. 64, Nr. 1, S. 54–95.
 6. Eichendorff J. von. Werke. In 5 Bdn. Bd. 1. München: *Winkler*, 1970. 1062 S.
 7. Eichendorff J. von. Werke. In 5 Bdn. Bd. 2. München: *Winkler*, 1970. 995 S.
 8. Eichendorff J. von. Werke. In 5 Bdn. Bd. 3. München: *Winkler*, 1976. 1063 S.
 9. Eichendorff J. von. Ausgewählte Werke. In 5 Bdn. Bd. 2. München: *Nymphenburger*, 1987.
 10. Seidlin O. Versuche über Eichendorff. Göttingen: *Vandenhoeck & Ruprecht*, 1965. 303 S.

Поступила в редакцию 05.03.2023

Принята к публикации 15.04.2023

Отредактирована 10.05.2023

Received 05.03.2023

Accepted 15.04.2023

Revised 10.05.2023

ОБ АВТОРЕ

Черепанов Даниил Дмитриевич — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; ddcherep@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

Daniil Cherepanov — PhD, Senior Teaching Fellow, Department of History of Foreign Literatures, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University; ddcherep@gmail.com