Иероним за книгой»: «...анахорет сидит за столом Дюрера. Прекрасно, что наш мастер в смиренном своем пристрастии ко всему, что его окружает, оставил потомкам изображение своей комнаты, а при том вся картина так значительна и каждая черта ее дышит уединением и молитвой» [9, с. 43].

Установка на вечное при создании художественного произведения представлена в довольно суровом отзыве Новалиса о «Годах учения Вильгельма Мейстера»: причиной всех недостатков этого романа объявляется его «современность» [15, с. 143], т. е. сниженность содержания до вопросов дня. Понимая, что среди них одним из первых для автора был вопрос об искусстве, Новалис замечает, что Гёте «трактовал материал, оказывавший сопротивление» [15, с. 143]. Обратившись в связи с искусством к «обычным человеческим делам», забыв «о природе и мистическом», поэт добился того, что в итоге «из соломы и стружек приготовлено вкусное блюдо, приготовлен образ божества» [15, с. 143]. По убеждению романтика, конкретизированная во времени проблематика дезавуирует вечное начало искусства, соответственно, снижает и художественный уровень произведения. В новый по сравнению с иенским период, в начале второго десятилетия, когда в Германии революционные тенденции стали перемещаться из области философии в область общественной жизни, Гофман в «Крейслериане» выразил страх, что искусство может сделаться отражением режущей глаз суетности преходящего: «Какого художника занимали когда-либо политические события дня? Он жил только своим искусством и только с ним шел по жизни. Но тяжелое, роковое время зажало человека в железный кулак, и боль исторгает из него звуки, которые были прежде ему чужды» [10, с. 42].

При этом романтическое понимание сути художественного произведения нельзя рассматривать буквально-упрощенно как стремление не признавать земного бытия.

Молодой Тик считает позицией подлинного искусства раскрытие мировой гармонии. В его фрагменте «Изображение Рафаэля» («Фантазии об искусстве») языком для выражения божественного замысла признается красота. Великий Рафаэль (условный образ Художника), обращаясь к «вечным» сюжетам, находит линии и краски неповторимой прелести, и благодаря этой новой форме сюжет становится еще более вековечным. Это подтверждает, что искусство есть хранилище скрытых добрых предначертаний, и художник в своей деятельности уподобляется ангелу-хранителю. Но для романтизма уже на раннем его этапе является фактом и неоднозначность мировых устоев, которая дает знать о себе человеку. Не случайно в пору существования иенской школы обострился давний спор о том, кто из двух великих живописцев имеет право на первенство — Рафаэль или Микеланджело с его пафосом трагизма, передающим взлет и падение ренессансного человека. Тик называет их братьями, подразумевая равную степень их гениальности, но тут же характеризует Микеланджело как антипод Рафаэля, потому что этот художник «не хочет утешать и успокаивать» [5, с. 134]. В другом фрагменте той же книги, «„Страшный Суд" Микеланджело», Тик заявляет, что Микеланджело, выбрав из вечных сюжетов именно этот для творческой обработки, доказал правомерность обращения искусства к противоположной стороне мироздания — мрачной. Воспроизводя «конец времен», он взялся представить небесную власть не спасающей, а карающей человечество, и это исключает всякую возможность сходства с Рафаэлем. В контексте «Страшного Суда» меняется даже облик ангелов: «... трепет и ужас охватывают зрителя при виде их неистового величия, они не могут, не смеют быть изящными, красота и грация уничтожили бы картину» [5, с. 134]. Те же размышления об устрашающей, а не умиротворяющей гениальности создателя «Страшного Суда» появляются и в «Странствиях Франца Штернбальда». И всюду, когда речь идет о Микеланджело, говорится, что настоящий художественный язык составляют именно «неистовая грация» и «ужасающая красота».

Тик ставит Микеланджело рядом с Данте, определяя сближающую их особенность словом «аллегория»: «в таинственную аллегорию» вводят стихи этого поэта, и в картинах Микеланджело — то же «стремление к аллегории, этому