

УДК 78.071.1

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.007-038>

Научная статья

Панорама столетий
Авторский цикл лекций

Origin article

Panorama of Centuries
Authorial Cycle of Lectures

Романтизм
(первая половина XIX века).
Пафос индивидуализма

Romanticism
(the First Half of the 19th Century).
The Pathos of Individualism

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова,
г. Саратов, Россия,
alexdem43@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Saratov State
L.V. Sobinov Conservatoire,
Saratov, Russia,
alexdem43@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

Аннотация. Суть публикуемого журналом цикла очерков состоит в том, что при максимальной компактности изложения в нём осуществляется сводный обзор основных явлений мировой художественной культуры, охваченной в целом как с точки зрения общеисторического процесса, так и в отношении различных видов творчества (литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка, театр и кино). При этом преодолевается привычная рубрикация по национальным школам и разделение на отдельные виды искусства с присущей каждому из них жанровой спецификацией, что отвечает позитивным тенденциям глобализации и обеспечивает целостное видение художественных феноменов. Предусматривается поэтапное рассмотрение следующих художественно-исторических периодов: Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I, Модерн II, Модерн III, Постмодерн и в качестве послесловия — «Золотой век русской художественной культуры».

Abstract. The essence of the series of essays published by the journal is that with the maximum compactness of the presentation it provides a summary of the main phenomena of world artistic culture, covered in general both from the point of view of the overall historical process and in relation to the various forms of art (literature, fine arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, there is a tendency to overcome the customary categorization of national schools and the division into separate forms of art with the genre specification inherent in each of them, which meets the positive trends of globalization and provides a holistic view of artistic phenomena. The following artistic and historical periods are examined in stages: the Ancient World, Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque Era, the Enlightenment, Romanticism, Post-Romanticism, the First Modern Age I, the Second Modern Age, the Third Modern Age, the Post-Modern Age, and as an afterword — “The Golden age of Russian Artistic Culture”.

Ключевые слова:

мировой художественный процесс, основные исторические периоды, Романтизм

Keywords:

the global artistic process, the main historical periods, Romanticism

Для цитирования:

Демченко А.И. Романтизм (первая половина XIX века). Пафос индивидуализма // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С.7–38. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.007-038>

For citation:

Demchenko A.I. Romanticism (the First Half of the 19th Century). The Pathos of Individualism. ICONI. 2022;(1):7–38. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.007-038>

При всей рационализированности нынешнего существования, теория и практика Романтизма как эпохи (художественная культура первой половины XIX века) и романтизма как творческого метода (вне каких-либо временных рамок) продолжает быть актуальной для научного осмысления. С наибольшей активностью этот процесс идёт в области литературоведения [1; 2]. Наряду с узкоспециальными исследовательскими аспектами [3; 4], всё чаще поднимаются вопросы контекстуального порядка [5; 6; 7], причём время от времени ставятся экзистенциальные проблемы, выводящие в пространство современного бытия [8]. Единственное, чего чаще всего недостаёт в изучении художественного наследия эпохи Романтизма, — системно-кластерного освоения всей суммы её артефактов с точки зрения смысловых сущностей, чему и посвящена предлагаемая статья.

Романтизм — интереснейшая и богатейшая по своим результатам историческая эпоха. Этим словом обозначают также тип художественного мышления, метод художественного творчества и, шире, — склад мироощущения, образ жизни. Когда в обиходе говорят о романтической натуре, то обычно подразумевают человека, который тяготеет к возвышенному строю чувств и мыслей, склонен к созерцанию и мечтательности, живёт скорее

игрой воображения, чем сознанием действительного порядка вещей.

Как тип художественного мышления и метод художественного творчества романтизм существовал и до той эпохи, которой он дал имя, и после неё. Эпоха же, о которой идёт речь, получила это имя во многом потому, что именно тогда он был впервые осознан и получил это своё название.

Вот почему будем различать *Романтизм* как совершенно определённую эпоху и *романтизм* как универсалию (тип мышления, метод творчества), которая может быть обнаружена в искусстве самых разных времён. В целях различения этих двух понятий будем употреблять слово с прописной и строчной букв.

И ещё одно необходимое пояснение. Эпоха Романтизма является одной из составных частей Классической эпохи, обозначаемой так ввиду того, что на её протяжении во многих областях искусства были определены критерии и созданы эталоны для базовых представлений о художественной классике. Поэтому мы сопоставляем состояние этой классики различных исторических периодов с теми «матрицами» и стереотипами, которые были выработаны в искусстве Классической эпохи. И точно так же романтические веяния разных времён мы столь же естественно сравниваем с тем, что было в пору классического



романтизма, то есть романтизма эпохи Романтизма.

Остаётся отметить временные координаты. В рамках Классической эпохи Романтизму предшествовало Просвещение, а за Романтизмом последовал Постромантизм. Становление эпохи Просвещения началось в середине XVIII века, и свою завершающую фазу она прошла на рубеже XVIII и XIX столетий (1790–1800-е годы). Тогда же складывалась новая художественная система, которая вошла в историю под названием *романтизм*. Во всей своей полноте она развивалась в первой половине XIX века — с 1810-х по 1840-е годы.

По справедливости называя это время эпохой Романтизма, тем не менее необходимо иметь в виду, что романтизм был определяющим, но не единственным художественным направлением тех десятилетий. Ему сопутствовали, с одной стороны, реалистические устремления, которым предстояло стать главенствующими в эпоху Постромантизма, а с другой — традиции классицизма, унаследованные от эпохи Просвещения.

Традиции эти получили в первой половине XIX столетия плодотворное развитие, представляя собой своего рода могучую скалу, соединявшую прошлое и настоящее и вполне органично вставшую в культуру Романтизма. Этот художественный массив создавали в основном те, кто прошёл с эпохой Просвещения начальную часть своего творческого пути. Самые значительные из подобных фигур — Гёте и Бетховен.

Главное творение **Иоганна Вольфганга фон Гёте** (1749–1832) — трагедия «**Фауст**». Она в равной мере принадлежит и Просвещению, и Романтизму даже чисто хронологически, поскольку работа над ней сопровождала поэта практически всю жизнь: последние три десятилетия XVIII века (с 1771 года) и первые три десятилетия XIX (по 1831). И путь её главного героя — это путь пытливого, мыслящего европейца из XVIII в XIX столетие.

Такой Фауст, «спроецированный» в данное историческое измерение, — человек сильного, смелого ума, олицетворение неутомимой тяги к познанию. Вобрав в себя духовный опыт эпохи Просвещения, он оказывается перед комплексом проблем, поставленных новым веком. И то, что он пребывает как бы на стыке времён, позволяет ему подняться к объективной, выверенной мудрости в представлениях о мире и человеке.

В условиях сложной, противоречивой реальности первых десятилетий XIX столетия, когда многое подталкивало романтиков к весьма мрачным оценкам, Гёте сохранял оптимизм, который корни свои имел в эпохе Просвещения. В результате долгих исканий его герой приходит к убеждению, что смысл жизни — в деянии, в служении людям, в неутомимом познании и неустанном движении вперёд. К этому он добавляет очень важную истину, выношенную в долгих раздумьях: *«Лишь тот достоин жизни и свободы, // Кто каждый день за них идёт на бой!»*

Такова формула человеческого существования, которую сам автор расценивал как *«конечный вывод мудрости земной»*.

Ещё более настойчиво утверждал просветительский оптимизм в условиях нового века **Людвиг ван Бетховен** (1770–1827). Композитор, который своим творчеством во многом подготовил рождение Романтизма в музыке и предвосхитил практически все индивидуальные стили первой половины XIX века (от Россини, Вебера, Шуберта и Мендельсона до Шумана, Шопена, Листа и Вагнера), в своих наиболее крупных произведениях первых десятилетий этого века самым решительным образом отстаивал непреходящую значимость идеалов эпохи Просвещения. В данном отношении более всего выделяется его последняя, **Девятая симфония** (1823) с её грандиозным, всечеловеческим масштабом, с её призывом к единению людей

доброй воли. Для полной ясности своего замысла композитор впервые в истории симфонического жанра вводит в финал солистов и хор с текстом оды Шиллера «К радости», где ключевой является фраза «Обнимитесь, миллионы...».

Этот ярко новаторский момент является одним из признаков романтического в Девятой симфонии — речь идёт о программности в музыке, что явилось большим завоеванием Романтизма.

Романтическое начало широко проникает в образную ткань этого произведения и в других своих ипостасях. Если обратиться для примера к его III части, то идущий от эпохи Просвещения величаво-возвышенный образ мыслей с их объективным складом и всеобъемлющей полнотой соединяется здесь с характерным для романтиков устремлением к сокровенному, божественному, с воспарением в выси идеального. И ещё один важный штрих. Медитативная лирика была широко представлена и у Бетховена прежних лет, но теперь она выступает в пейзажных тонах, а воссозданный здесь мотив *человек наедине с природой* стал излюбленным в романтическом искусстве.

Гёте и Бетховен — представители немецкой культуры, шедшей из Просвещения в Романтизм. Разумеется, близкие явления возникали и в других национальных художественных школах, в том числе в России. Отметим два таких аналога.

Первый из них — «**История Государства Российского**», венец творческой деятельности **Николая Карамзина** (1766–1826). Он работал над книгой в первые десятилетия XIX века, начиная с 1803 года и до конца жизни. Этот грандиозный 12-томный труд вырос в подлинный литературно-исторический монумент, написанный высоким слогом, дающий многостороннее и, как справедливо отмечают, шекспировское по духу изображение событий и характеров русской жизни от самых её истоков.

Другой аналог — художественное наследие **Ивана Крылова** (1769–1844), который своим творчеством подвёл итог традиции не только русской, но, пожалуй, и мировой басни в целом (от Эзопа до Лафонтена), создав её вершинные образцы — вершинные по крайней мере для русского национального сознания.

Глубокую и обоснованную оценку сделанного им дал Н. Гоголь: «*Выбрал он себе форму басни, всеми пренебрежённую, как вещь старую, негодную для употребления и почти детскую игрушку — и в сей басне умел сделаться народным поэтом. В книге его всем есть уроки, всем степеням в государстве, начиная от главы и до последнего труженика*».

Выделим вслед за Гоголем два важнейших момента. Когда он говорит: «...*есть уроки всем степеням в государстве*» — подразумевается дидактическая, нравоучительная функция крыловских басен, и это сугубо *просветительский* акцент. А когда звучит оценка «*умел сделаться народным поэтом*» — имеется в виду глубокое проникновение в национальный дух, что как раз было замечательным достижением романтического искусства.

Классицизм первой половины XIX века, уходящий своими корнями в эпоху Просвещения, наиболее отчётливое стилевое выражение получил в архитектуре и скульптуре. В этих видах искусства он практически до середины столетия (то есть до завершения эпохи Романтизма) сохранял ведущую роль, где романтизм (как художественное направление) не только не создал ему серьёзной конкуренции, но даже и не пытался выдвинуть что-либо самостоятельное. Столь внушительное влияние классицизм удерживал ввиду своей способности впечатляюще отзываться на те явления, которые требовали торжественных, величаво-возвышенных художественных решений.

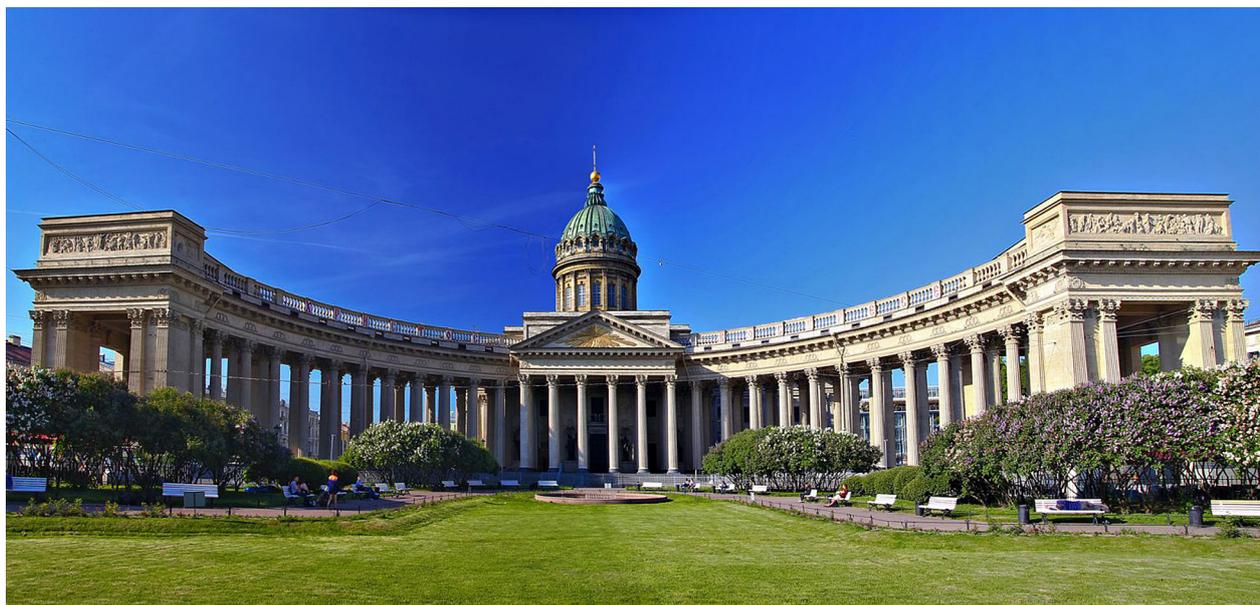
Для России главным из таких явлений была Отечественная война 1812 года, после которой всеевропейская эпопея

наполеоновских завоеваний завершилась вступлением русских войск в Париж. Осознание этой войны как эпохального события в истории России и всей Европы вызвало естественное стремление прославить, увековечить подвиг народа. По случаю победы русского оружия в Петербурге и Москве воздвигались триумфальные ворота, традиция которых восходит ещё к временам древнеримского зодчества. Воздвигались они в стиле *ампир* — это поздний вариант классицизма, в котором акцентировались черты величественности, торжественной импозантности и нередко присутствовала всякого рода военная эмблематика.

Один из таких монументов — **Триумфальные ворота** в Москве (1834, на Кутузовском проспекте), построенные по проекту *Осипа Бовэ* (1784–1834), с именем которого мы вскоре встретимся

вновь. Выполнены они в виде грандиозной проездной арки с типичными для ампира тяжеловесными формами. В соответствии со своей мемориальной функцией сооружение украшено аллегорической скульптурой, барельефами и увенчано колесницей Славы (мемориальный декор создавали скульпторы И. Витáли и И. Тимофеев).

Монументом мог стать и храм. Именно так воспринимается **Казанский собор** в Петербурге, лучшая работа *Андрея Ворони́хина* (1759–1814). Как не раз будет в последующем, идущие от ампира строгая торжественность, массивность форм, гигантский масштаб сочетаются с чертами романтизации, которая состоит прежде всего в оригинальном пространственном решении: величественная колоннада образует полукруглую площадь (ил. 1).



*Ил. 1. Казанский собор (архитектор А. Воронихин).
1801–1811. Мрамор, гранит, известняк, металл.
Высота 71,5 метра.
Невский проспект, Санкт-Петербург, Россия*

*Il. 1. The Kazan Cathedral (Andrei Voronikhin, architect).
1801–1811. Marble, granite, limestone, metal.
Height 71.5 meters.
Nevsky Prospect, St. Petersburg, Russia*

Примечательна хронологическая деталь, которая будет отмечена чуть позже в отношении памятника Минину и Пожарскому: хотя храм начали строить в 1801 году, а закончили незадолго до Отечественной войны 1812 года, впоследствии его облик стал ассоциироваться с победой русского оружия в битве с нашествием Наполеона.

Особенно естественной такая «абerrация» оказалась, когда перед собором установили статуи Барклая де Толли и Кутузова — полководцев прошедшей войны. Оба памятника создавал **Борис Орловский** (1796–1837).

Памятник М.И. Кутузову (1832) даёт полное представление о манере скульптора. Портретное сходство присутствует, но только в самых общих чертах, не совпадая с обликом реального фельдмаршала ни ростом, ни осанкой. Следование требованиям возвышенного классицизма побудило автора дать сочетание русского военного мундира с античной тогой. И, наконец, сопряжение величавой строгости с явной героизацией образа говорит о романтической приподнятости в его трактовке.

Когда в отношении Казанского собора говорилось о хронологической «абerrации», имелась в виду художественная интуиция, которая может опережать и предвосхищать реальные события. В таких случаях искусство нередко опирается на то, что обычно определяют понятием *аллюзия* — когда происходящее в современности передаётся посредством его соотнесения со сходными фактами, событиями, образами и сюжетами прошлого.

Пример подобного подхода — **памятник Минину и Пожарскому** на Красной площади в Москве, самое выдающееся создание **Ивана Мартоса** (1754–1835). Скульптор начал работу над ним в 1804 году — «шестое» чувство побудило его в преддверии грядущего катаклизма обратиться к событиям двухсотлетней давности (польская интервенция 1612 года).

И когда в 1818 году работа была закончена, исторический мотив был воспринят как памятник доблести русского народа, проявленной в войне с армией Наполеона (ил. 2).



Ил. 2. Памятник Минину и Пожарскому (архитектор И. Мартос). 1818.

Медь, гранит.

Высота 8,5 метров

(скульптурная группа — 4,5 метра).

Красная площадь, Москва, Россия

Il. 2. The Statue of Minin and Pozharsky (I. Martos, architect). 1818.

Copper, granite.

Height — 8.5 meters

(group of sculptures — 4.5 meters).

Red Square, Moscow, Russia



И опять-таки находим здесь соединение классицизма с романтическими веяниями. От классицизма — благородная отточенность скульптурной пластики, идеальная возвышенность образов. Романтические веяния заявляют о себе в свободной расстановке фигур и в воссозданной патетике высокого гражданского деяния — указуя простёртой рукой на Кремль (призыв к спасению Отечества), Минин вручает Пожарскому меч...

Говоря о классицизме и стиле ампира как его наиболее монументальном варианте, мы не случайно обращаемся к отечественному искусству — именно здесь они дали самые значительные художественные результаты. И именно на основе классицизма и ампира в первой половине XIX века завершалось формирование классического облика обеих столиц России.

В Первопрестольной в этом отношении решающее значение имела деятельность *Осипа Бове*, который возглавлял *Комиссию для восстановления Москвы после пожара 1812 года*. При его участии была реконструирована Красная площадь (1815) и созданы новые архитектурные ансамбли вокруг Кремля. Решены они в стиле московского ампира, который, в отличие от подчёркнутой строгости и величия архитектурных форм в Петербурге, тяготел к большей мягкости и теплоте очертаний.

Среди созданий Бове — и ансамбль Театральной площади с **Большим театром** (1824). Это одно из лучших театральных зданий мира. Сооружение во всём отвечает общему облику *Москвы белокаменной*. В его конфигурации ярко выделен фасад с величественной колоннадой восьмистолпного портика и с медной квадригой Аполлона над фронтоном (ил. 3). Эта четырёхконная упряжка, управляемая богом, покровителем искусств, отлита по модели скульптора *Петра Клодта* (1805–1867), автора зна-

менитых конных групп на Аничковом мосту в Петербурге.

Подобно Осипу Бове в Москве, столь же основополагающий вклад принадлежит *Карлу Робси* (1775–1849) в завершение формирования классического облика Петербурга. Исключительный размах и впечатляющая убедительность его градостроительной мысли побуждали современников говорить, что он рождён, дабы строить города. Один из архитектурных ансамблей, созданных им в центре города, — площадь Искусств с **Русским музеем** (бывший Михайловский дворец, 1825). Всё здание и особенно главный фасад являют собой концентрированное выражение лучших черт русского дворцового зодчества: благородная простота и вместе с тем величавая, торжественная парадность.

Другой знаменитый петербургский ансамбль Росси — Дворцовая площадь с находящимся на ней **Главным штабом** (1829). Главный штаб — грандиозное сооружение из двух зданий, соединённых аркой и образующих полукружие, которое обнимает Дворцовую площадь дугообразным изгибом своего фасада (это созвучно пространственному решению Казанского собора). Арка перекрывает целую улицу, богато оформлена бронзовой скульптурой (военные атрибуты, фигуры воинов и летящих богинь войны) и увенчана торжественной колесницей Славы — всё это исполнено мощи, грандиозного величия и звучит как гимн победы.

В целом торжественная композиция арки, в создании которой принимали участие скульпторы В. Дёмут-Малиновский и С. Пименов, задумана и воспринимается символом героики 1812 года.

В ознаменование той же победы на Дворцовой площади в качестве её композиционного центра была установлена **Александровская колонна** (1834), или Александровский столп — такое название нам известно со времён



*Ил. 3. Государственный академический Большой театр России
(архитектор О. Бове). 1824.
Театральная площадь, Москва, Россия*

*Il. 3. State Academic Bolshoi Theater of Russia
(Osip Bové, architect). 1824.
Teatral'naya ploshchad' [Theater Square], Moscow, Russia*

пушкинского стихотворения «Памятник». Колонна представляет собой монолит из тёмно-красного гранита (вес около 500 тонн, высота около 50 метров), на котором установлена колоссальная бронзовая фигура ангела с крестом (автор фигуры — скульптор Борис Орловский). Создателем Александровской колонны является архитектор **Август Монферран** (Огюст Рика́р де Монферран, 1786–1858, по происхождению француз, в России с 1816 года). По его проекту в 1818 году началось возведение **Исаакиевского собора** в Петербурге (ил. 4), а в создании его окончательного облика приняли участие архитекторы Андрей Михайлов и Василий Стасов, отец выдающегося художественного критика второй половины XIX века Владимира Стасова.

Это грандиознейшее здание может вместить до 14 тысяч человек, оно из самых высоких в Европе сооружений подобного типа (высотой более 100 метров) и завершается огромным золочёным куполом. Внутри храм в обилии украшен скульптурой (И. Витали, А. Логановский и др.), мозаикой, живописью (в том числе принадлежащей К. Брюллову).

Этот роскошный памятник «золотого века» России стал последним крупным сооружением классицизма (в варианте позднего ампира) и заключительным аккордом в создании классического Петербурга как красивейшего города мира.

Как пришлось убедиться, традиции, идущие из предшествующего времени, были весьма значимы и нередко выступали в органичном взаимодействии с романтическими веяниями. При всём том собственно романтизм в важнейших своих сторонах выступил на историческую арену в резко выраженном противостоянии и к классицизму, и к эпохе Просвещения в целом.

Одно из самых сильных расхождений состояло в отношении к *миру личности*.

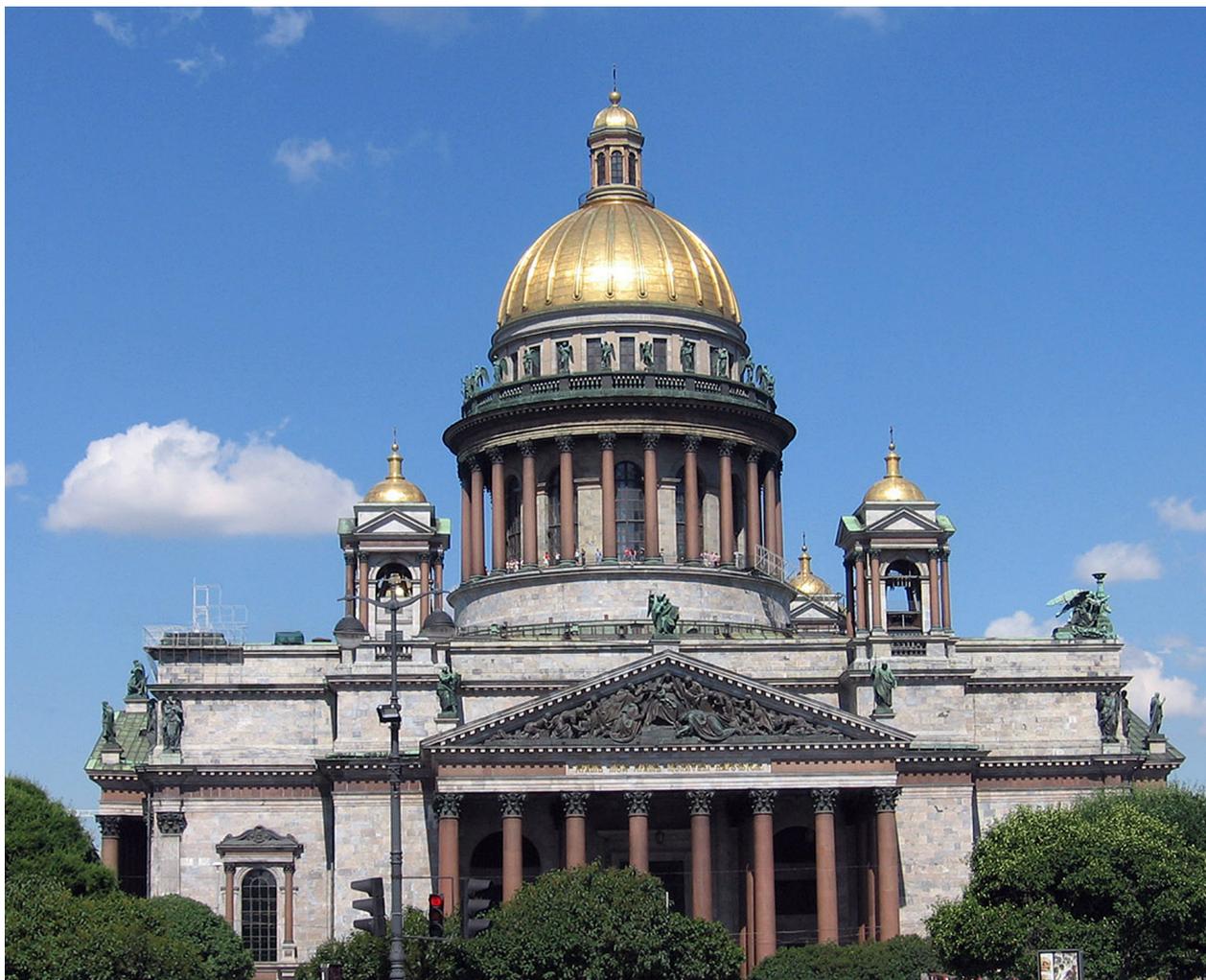
Если искусство эпохи Просвещения интересовал в основном человек *вообще* и в его обрисовке на первый план выдвигалось объективное и общезначимое, то романтическое искусство испытывает обострённое внимание к человеку конкретному, с его неповторимыми особенностями, и отсюда соответствующее обращение к сфере *индивидуально-субъективного*. Благодаря этому мир личности предстаёт в богатейшей детализированности, в тончайшей психологической нюансировке, что прежде всего касалось воссоздания сложной внутренней жизни человека.

Вслушаемся в стихотворение **Джорджа Байрона** (Джордж Ноэл Гордон Байрон, 1788–1824) «**Ну, что ж!..**» (1808). Это обращение к возлюбленной, которая вышла замуж за другого (один из распространённых мотивов романтической поэзии, его в частности широко развивал Генрих Гейне). Какое невероятное психологическое напряжение и насколько парадоксальны ракурсы состояния! Внешне — сдержанность («*И нерв не дрогнет ни один!*»); внутренне же, в гордой душе отвергнутого, — трагический надлом («*Отчаянья спокойный мрак*»).

В стремлении постичь глубины души, потаённое и ускользающее в её жизни романтики нередко сталкивались с ограниченными возможностями художественного выражения — то, о чём русский поэт **Фёдор Тютчев** (1803–1873) высказался со всей категоричностью: «*Мысль изреченная есть ложь*».

Вот почему среди искусств романтики так выделяли музыку. **Эрнст Теодор Амадей Гёфман** (1776–1822) называл её «самым дивным искусством на свете» и утверждал: «*Музыка — особый мир, способный раскрыть перед человеком смысл его чувств и страстей, постигнуть природу всего загадочного и невыразимого*».

«*Постигнуть природу всего загадочного и невыразимого*» — для романтика



*Ил. 4. Исаакиевский собор (архитектор О. Монферран).
1818–1858. Мрамор, малахит, порфир, лазурит, сланец, бронза, золото.
Высота 101 метр.
Исаакиевская площадь, Санкт-Петербург, Россия*

*Il. 4. St. Isaac's Cathedral (O. Monferran, architect).
1818–1858. Marble, malachite, porphyry, lapis-lazuli, mudstone, bronze, gold.
Height — 101 meters.
St. Isaac's Square, St. Petersburg, Russia*



особенно важно и притягательно. И то неизъяснимое, перед чем часто останавливались слово и кисть, было подвластно музыке с её способностью во всей непосредственности и процессуальности передавать происходящее в душе человека. Но и она, в свою очередь, стремилась раздвинуть границы данных ей возможностей посредством активных контактов с другими видами искусства, преимущественно с литературой. Это повело к бурному расцвету *программной музыки*. Её принципы с особой последовательностью развивал французский композитор **Эктор Берлиоз** (традиционное русское написание имени — Гектор, 1803–1869). Принципиально важный прорыв в сферу романтической программности он совершил в **«Фантастической симфонии»** (1830). Помимо заголовков к каждой из пяти частей, находим здесь развёрнутый текст, который в сжатом виде передаёт фабулу целого романа.

В немалой степени благодаря программности происходило колоссальное обогащение музыкальной выразительности, нацеленной прежде всего на исключительно чуткую, детализированную обрисовку происходящего с личностью. В этом отношении достаточно услышать начало той же «Фантастической симфонии», где поэтика лирического томления души передана через филигранную звукопись её сокровенных движений в изысканных градациях эмоциональных оттенков. Состояние преподносится как нечто в высшей степени изменчивое, спонтанно-непредсказуемое, в том числе через капризные сдвиги темпа от полной заторможенности к стремительному движению.

И опять-таки Байрон открыл для романтического искусства тему *конфликта личности и среды*. В его раннем стихотворении **«Когда б я мог...»** (1807), как в зерне, заложено едва ли не всё из того, что затем разошлось по многим его произведениям. Рабы и вельможи,

лакеи и льстецы и всюду ложь — таким в своём полном разочаровании находит Байрон современное себе общество. И уже с юных лет очевидной для него стала неизбежность разрыва с этим обществом: *«Я мало жил, но сердцу ясно, // Что мир мне чужд, как миру я»*.

После Байрона конфликт личности и среды разрабатывался во всевозможных вариантах. Самые известные превращения этой темы в русской литературе — пьеса Грибоедова **«Горе от ума»** (1824), пушкинский **«Евгений Онегин»** (1831) и роман Лермонтова **«Герой нашего времени»** (1840).

В видении романтика облик мира и самого человека нередко представлял в столкновении резких контрастов. Хрестоматийно показательным в этом отношении является фортепианный цикл **Роберта Шумана** (1810–1856) **«Карнавал»** (1835). В результате совмещения образов, находящихся в совершенно разных плоскостях, складывается пёстрая мозаика жизни, какой её ощущал композитор. Для иллюстрации резонно прослушать три соседние из двадцати пьес, составляющих «Карнавал», — это № 5 «Эвзэбий», № 6 «Флорестан» и № 7 «Кокетка».

Две первые связаны с принципиально важным для Шумана моментом. Он не только осознавал, но и всячески культивировал «раздвоение» собственной натуры, олицетворяемое двумя придуманными им персонажами: Эвзэбий — мечтательно-созерцательное начало с соответствующей мягкой пластичностью контура и заторможенностью движения, а Флорестан — не только бурный темперамент и взрывчатая импульсивность, но вдобавок и резкие перепады состояния. Объединяет названных героев серьёзность настроения, дух подчёркнутой поэтичности. И тем более острым контрастом звучит третья из этих пьес с её причудливо-порхающим характером, с её легковесностью и экстравагантностью.

Мир романтической личности — это целая вселенная, и её важнейшую «галактику» составляла *сфера лиризма*.

Самым непосредственным образом лиризм отразился на характере художественного высказывания — взволнованного, очень искреннего, проникновенного и доверительного, когда выражение личных чувств и признания души выливались в настоящие исповеди. Характерно, что один из романов того времени получил название «**Исповедь сына века**» — это наиболее известное произведение французского писателя **Альфреда де Мюссе** (1810–1857).

Романтическое искусство открыло совершенно неведомые до того возможности общения со своей аудиторией. Так, **Э.Т.А. Гофман** нередко обращается к предполагаемому читателю, напрямую апеллируя к его эмоциональной отзывчивости и жизненному опыту.

Лиризм души проецировался на всё и вся, и всюду он находил для себя источник. Таким источником была для романтика и *природа*.

Чувство природы особенно широко вошло в русскую поэзию. Первые проникновенные её образы дал в своём раннем творчестве **Василий Жуковский** (1783–1852). Душа поэта, очарованная окружающим миром, выражает себя в нежной певучести слога — вот откуда «его стихов пленительная сладость» (слова Пушкина), и находила она себя в завораживающей мелодике речевого узора.

Созерцаемая природа пробуждала в душе туманные грёзы. В созвучии с пейзажем в душе романтика возникают самые тонкие и нежные лирические излияния. Таковы, к примеру, многие страницы ранней поэзии **Генриха Гейне** (1797–1856). Всё лучшее из его юношеской лирики вобрал в себя вокальный цикл **Роберта Шумана «Любовь поэта»** (1840).

Концентрированное представление об особенностях такой соприродной эмоциональности может дать отдельно взятый романс «**Орешник**» из другого шу-

мановского цикла под названием «**Мирты**» (мирты — вечнозелёный кустарник, он становится здесь синонимом вечно живого чувства). Текст романса давал композитору возможность раскрыть органичное сопряжение пейзажного образа и рождающегося из него лирического настроения высокой душевной отрады («...*орешник под окном, пышный и душистый, струит прохладу в дом... Цветы в ветвях густых лепечут о любви, с ласковой сказки шепчут о счастье грядущих дней*»). Подобная музыка полна мечтательности. Действительно, лирический строй романтической души часто находил себя в подобных состояниях. «*Мечтания-грёзы*» (один из заголовков «Фантастической симфонии» Берлиоза) позволяли подняться над житейскими заботами, над обыденным существованием.

Витая в «*небесной вышине*» (это из Пушкина), романтик нередко пребывал в томлении по идеалу. Отблеск идеала мог озарять и живущее на земле, особенно женский лик. Тогда появлялось то, что встречаем, к примеру, в стихотворении **Александра Пушкина** (1799–1837) «**Я помню чудное мгновенье...**» (у самого поэта оно называется «К ***», 1825) и в одноимённом романсе **Михаила Глинки** (1804–1857). Именно *мгновенье*, когда в реальном человеке могут обнаружиться «*небесные черты*» и «*гений чистой красоты*».

«*Гений чистой красоты*» — это из тех категорий, в которых заявляла о себе романтическая жажда идеального, божественного. В музыке это стремление стало одним из стимулов расцвета *bel canto* (итал. *прекрасное пение*). В свободном истолковании — это широкая, пластичная кантилена вообще, своего рода «бесконечная мелодия», что могло касаться и инструментальных жанров (такова, скажем, фортепианная мелодика Шопена). В более узком понимании это слово относят к собственно вокальному искусству и определяют им красоту распева

большого дыхания (один из образцов — «*Ave Maria*» Шуберта, где воссоздано и ощущение божественного).

Наконец, в самом прямом смысле это явление обычно связывается с художественной практикой итальянской оперы первой половины XIX столетия (Россини, Беллини, Доницетти, позже Верди).

Эталоном *bel canto* можно считать **Каватину Нормы** из оперы **Винченцо Беллини** (1801–1835) «**Норма**» (1831). Здесь через мелос бескрайнего дыхания передано упоительное чувство красоты, причём особое, ни с чем не сравнимое очарование возникает благодаря характеру сладостной меланхолии. Первые слова этой сцены — «*Casta Diva...*» ([Кáста Дýва] «*О, богиня...*») явились импульсом воплощения божественно-идеального.

Ностальгия по небесному, божественному и ощущение несбыточности мечтаний — одна из глубинных причин романтической грусти-печали, представленной в диапазоне от меланхолии и элегичности до трагизма. Сразу же следует оговориться: причиной трагического восприятия жизни нередко становилось не столько действительное положение вещей, сколько субъективное ощущение происходящего. Лирическая натура романтика с характерным для неё острым переживанием всего отзывалась на отрицательные внешние и внутренние импульсы наплывами болезненных эмоций (тревожность, смятение, растерянность, страх, отчаяние).

Это напряжение внутренней жизни и призван был прежде всего передавать жанр *романтической баллады*, представленной как в поэзии (к примеру, баллады Василия Жуковского «Людмила», «Светлана»), так и в музыке, где особенно выделилось сделанное австрийским композитором **Францем Шубертом** (1797–1828). В ряде его баллад, написанных для голоса с фортепиано, находим лихорадочное биение эмоций, жуткие ирреальные видения, стрессовые ситуации и состояния душевного срыва.

Примером воплощения подобного психологического тонуса может служить баллада «**Лесной царь**» (1816, на текст И.В. Гёте). Ожесточённый напор негативных воздействий, выраженный через грозные налеты фортепианной фактуры с её почти судорожным ритмом, вызывает трагическую реакцию, раскрываемую в полюсах резких контрастов робкого мерцания надежды, призрачного света и неумолимо обрушивающихся бедствий.

Чтобы подтвердить наблюдения, сделанные на материале литературы и музыки, обратимся к визуальному ряду. Если взять, допустим, «**Портрет сына**» (1818), принадлежащий кисти **Василия Тропинина** (1776–1857), то, как и в любой другой портретной работе этого мастера, заметим стремление к живой, непосредственной характеристике изображаемого. Художник подчёркивает в облике подростка черты искренности, открытости. Голова непринуждённо повернута, рот слегка приоткрыт, живые, умные глаза с интересом смотрят на окружающий мир. С точки зрения открытости характера примечательна и такая деталь, как широко распахнутый ворот. В картине много солнца, она написана в излюбленных Тропининым золотисто-жёлтых тонах, что придаёт портрету особую мягкость и теплоту.

Отмеченную мягкость и теплоту как проявления лиризма часто дополняла особая проникновенность тона. Она могла накладываться свою печать даже на образы, казалось бы, далёкие от подобной настроенности. Представим себе шекспировского Гамлета, этого интеллектуала, снедаемого неодолимой рефлексией. Прошло два с лишним столетия со времени появления данного образа, и французский художник **Эжэн Делакруа** (1798–1863) воссоздаёт в красках «своего» Гамлета в большом цикле иллюстраций к знаменитой трагедии (1834–1843). Одна из них — «**Гамлет и Горацио на кладбище**» (1839),

где шекспировский герой скорее напоминает Ромео и подаётся как нежная, впечатлительная натура, полная обаяния юности, поэтичности и почти женственной грации.

Выше говорилось о том, что важной ипостасью романтического лиризма стали «мечтания-грёзы». Вот почему такое место в искусстве заняла фигура мечтателя. Это мог быть и соответствующим образом воспринятый облик вполне реального человека. Так, **Орест Кипрэнский** (1782–1836) в «**Портрете В.А. Жуковского**» (1816) воссоздаёт облик своего ровесника как поэта, всецело пребывающего в плену грёз воображения, раскрывая глубокий лиризм его натуры.

И сразу же, на примерах изобразительного искусства, перейдём к следующему явлению романтического искусства, которое определяют понятием *байронизм*.

Натуру байронического типа художники обнаруживали и в русских лицах. Французский художник **Жан Огюст Доминик Энгр** (1780–1867) в «**Портрете графа Н.Д. Гурьева**» (1821) подаёт модель как бы лордом (словно напоминая о лорде Байроне), акцентируя в ней чувство собственного достоинства и сознание собственной значимости (не без нотки высокомерия). Но главное состоит в том, что этому крупному мастеру острохарактерных портретов удалось превосходно передать гордую отчуждённость и большое напряжение внутренней жизни типажа, чему по-своему служит фоновый план картины (далёкие горы и затемнённое небо).

И ещё одна аналогия к Байрону. **Пьер Жан Давид д'Анжэ** (1788–1856) был скульптором, однако наибольшую известность приобрёл в качестве медальера. В избранном им редком жанре он исполнил свыше полутысячи портретных медалей с изображениями знаменитых людей своего времени. Яркой моделью байронического наклонения стал для него **Наполеон**. Мастер придал облику «гения войны» черты романти-

ческой взвихренности и мрачного демонизма. Показанный в таком ракурсе, великий полководец весьма напоминает наши представления о не менее великом скрипаче Паганини, которого французский медальер также изваял в металле со свойственной ему острой индивидуализацией образа.

Многое в байронизме вело к бунтарским проявлениям и могло выливаться в революционно-гражданские мотивы. В изобразительном искусстве их качественно новую художественную разработку осуществлял испанский график и живописец **Франсиско Хосе де Гойя** (1746–1828). По впечатлениям от событий французской интервенции он пишет в 1814 году картину «**Расстрел повстанцев**». Чисто романтический строй этого полотна начинается с исключительности изображённой ситуации: зловеще жёлтый свет фонаря вырывает из ночной темноты прижатую к склону холма группу повстанцев, на которых наведены ружья солдат, то есть рисуется предельно напряжённый момент перед очередным залпом. Это дополняется сугубо романтическим сопряжением контрастов. Группа повстанцев показана в свободном разбросе фигур, через индивидуальные позы и лица, и ей противопоставлена слитная, обезличенная шеренга солдат. Вдобавок к тому в образах расстреливаемых воспроизводится вся гамма возможных реакций на происходящее — от страха, отчаяния и покорности до презрения, гнева и ненависти. Предельное заострение контраста дано в сопоставлении убитого, лежащего в крови с бессильно распростёртыми руками, и крестьянина в белой рубахе, вскинувшего руки — в его жесте выражен гордый вызов палачам, величие несломленного духа, и не случайно именно этот героический образ находится в центре полотна.

Совсем в ином ракурсе, но также чисто романтическое истолкование революционной темы даёт знаменитая



картина *Эжена Делакруа «Свобода на баррикадах»* (1830). Страстное воодушевление большой человеческой массы, охваченной единым порывом, запечатлено в бурном движении, нарастающем из глубины полотна, в энергичном ритме вздымающихся вверх рук, сабель, ружей (ил. 5).

Этот порыв и это движение кульминируют в аллегорической фигуре Свободы, которая, властным жестом подняв знамя, зовёт восставших вперёд. В её облике явственны черты, идущие от представлений об античной красоте, и вместе с тем это женщина парижских предместий.

Подобный симбиоз реальности и возвышенной символики присутствует и в других деталях картины. В одежде мужчины, который напряжённо вглядывается в лицо Свободы, повторяются цвета знамени революционной Франции (красный, белый, синий), а в его позе прочитывается такой смысл: он, как олицетворение страны, должен подняться с колен.

Интеллигенту в цилиндре, показанному слева, Делакруа придал свои черты, и в этом опять-таки заложен символический подтекст: художник и вообще искусство — вместе с восставшим народом...

Насколько предшествующую эпоху Просвещения можно именовать временем Вольтера и вольтерьянства (то есть того, что развивалось под знаком идей Вольтера), настолько эпоху Романтизма можно называть временем Байрона и байронизма. Под воздействием творчества, а в определённой степени и под влиянием жизненного облика Байрона, возникло общественное умонастроение и целое движение в разных национальных литературах.

Английский поэт был властителем дум. По собственному признанию Александра Пушкина, многое у него «отзывается чтением Байрона», от которого он «с ума сошел». А *Михаил Лермонтов*

(1814–1841) уже с отроческих лет признавал своё родство с Байроном.

Исходным пунктом байронизма стало разочарование в жизни. Иначе это именовали словом *разуверенность*. И, приближаясь к завершению жизненного пути, *Лермонтов* создал своего рода лебединую песнь байронизма: «И скучно и грустно, и некому руку подать // В минуту душевной невзгоды... // Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?.. // А годы проходят — все лучшие годы! <...> // И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг — // Такая пустая и глупая шутка...» Приговор в отношении привычной для нас жизни произносится спокойно, без малейшего пафоса, и тем поистине убийственнее звучит констатация никчёмности существования.

Неприязнь романтиков к язвам и пустоте реального существования была столь велика, что от разочарованности они легко переходили к протесту и яростному противлению. К примеру, *Генрих Гейне* в стихотворении «*Анно 1829*» («Год 1829»), с отвращением наблюдая, что выдвывают «*гладкие мужчины*» и «*гладкие женщины*» на «*гладком паркете*», буквально взрывается.

Столь резко выраженное неприятие так называемой благопристойной жизни несло в себе сильнейший антибуржуазный пафос. Этим во многом определялся мятежно-бунтарский дух байронизма. Цель такого бунтарства — свобода во что бы то ни стало и любой ценой, свобода для себя лично и для тех, кого попирают.

Особая грань байронизма была связана с демоническим началом. Пусть то было насквозь предвзято и сугубо враждебно, но не будем забывать, что Байрона в своё время называли главой «Сатанинской школы» поэтов.

В русской литературе эта тема впервые заявила о себе у молодого *Александра Пушкина* в стихотворении «*Демон*» (1823), где уже во всей полноте



*Ил. 5. Э. Делакруа. «Свобода на баррикадах».
1830. Холст, масло. 260×325.
Лувр, Париж, Франция*

*Il. 5. Eugene Delacroix.
“Freedom at the Barricades.”
1830. Canvas, oil. 260×325 cm.
Louvre, Paris, France*



сложилось то ядро, из которого впоследствии разовьётся законченный образ лермонтовского Демона со всеми его привлекательными и отталкивающими чертами.

Сказанное приближает к парадоксу двойственности байронической личности, к феномену её притягательности, несмотря на явные издержки (скажем, презрение к «толпе» или этика жизнеотрицания) и даже пороки.

Всмотримся с этой точки зрения в черты лермонтовского Печорина (роман **«Герой нашего времени»**, 1840), каким характеризует его в своём последнем письме к нему Вера, единственная его настоящая привязанность. Примечательное слово в защиту Печорина сказал первый выдающийся русский литературный критик **Виссарион Белинский**, раньше других осмысливший значимость творчества Лермонтова. В слове этом беспощадно обнажена суть различий между байронической личностью и «благонравным» обывателем: *«Эгоист, злодей, изверг, безнравственный человек!» — хором закричат, может быть, строгие моралисты... Вы предаёте его анафеме не за пороки — в вас их больше, и в вас они чернее и позорнее, — но за ту смелую свободу, с которой он говорит о них... Да, в этом человеке есть сила духа и могущество воли, которых в вас нет; в самых пороках его проблёскивает что-то великое».*

«Сила духа и могущество воли... проблёскивает что-то великое» — невозможно не услышать всего этого во многих произведениях венгерского пианиста и композитора **Ференца Листа** (1811–1886), в том числе в его фортепианном **Этюде фа минор**. Здесь представлен целый комплекс сугубо романтических проявлений: горделивая мощь и титанические усилия жизненных преодолений на пределе напряжения, мятежно-грозовая патетика, взвихренные порывы и лихорадочная взбудораженность, экзотические эмоции и отсветы демонического

начала в характерном для Листа преломлении через «мефисто»...

Многое из того, о чём шла речь до сих пор, позволяет утверждать, что эпохе Романтизма была свойственна повышенная интенсивность жизненных проявлений. Почти столетие спустя Александр Блок, размышляя о природе романтизма, обозначил это как «стремление жить удесятёрённой жизнью».

Сила чувств и сила характеров — вот через что прежде всего заявляло о себе данное качество. Отличительной чертой своего времени французский писатель **Стендаль** (настоящее имя Анри Мари Бейль, 1783–1842) считал *«жажду сильных чувств»*. Страсть как свойство характера он ставил превыше всего.

Страсти, всецело захватывающие человека, породили жанр романтической драмы, в которой всё доводится до крайней черты: если любовь — то, что называется, до гробовой доски, если оскорбление — то дуэль, если мщенье — то до последнего предела, хотя это стоило бы жизни. Так обстоит дело в драмах **Виктора Гюго** (*«Эрнани»*, *«Рюи Блаз»* и др.). То же находим и в лермонтовском **«Маскараде»** (1835): сильная личность в центре, месть, яд, сумасшествие.

Сила чувств и сила характеров определяли в романтическом искусстве соответствующий эмоциональный накал, повышенную экспрессию и патетику, благодаря которой передавалась особая приподнятость состояний.

Если обратиться для примера к **Этюду до минор (ор. 25, № 12)** польского композитора **Фридерика Шопена** (1810–1849), то найдём в нём блистательную иллюстрацию всего только что сказанного. Общая настроенность сумрачная, но по духу своему победоносная, и она становится отражением могучего взлёта человеческих сил, мощи и титанизма драматической героики. Авторская ремарка *Molto allegro, con fuoco* (*Очень быстро, с огнём*) в какой-то степени содержит указание на то, что составляет суть этой музыки:

кипящая лава энергии жизненных битв, мятежная буря, грозные налеты.

Интенсивность жизненных проявлений зачастую была связана с таким свойством романтической натуры, как максимализм устремлений.

Если начать с собственно творческого процесса, то здесь, пожалуй, самый разительный пример — эпопея **Онорé де Бальза́ка** (1799–1850) «**Человеческая комедия**», включающая около сотни романов, повестей и рассказов, объединённых общим замыслом и многими персонажами, переходящими из одного произведения в другое.

В ней живут и действуют люди всех классов и сословий, выведены любые человеческие типы, разыгрываются бури каких угодно страстей, так что писатель имел основания сказать: «*Я выносил в своей голове целое общество*».

Искусство Романтизма выдвинуло тип героя, который жаждет добиться в жизни максимума и потому нередко целиком подчиняет себя задуманному. Предельного выражения эта всепоглощающая целеустремлённость достигает в обрисованном литературой типе человека-хищника. Наблюдая за его повадками, Бальзак в романе «**Евгения Грандэ**» (1833) подаёт г-на Грандэ как фигуру незаурядную, даже величественную в овладевшей им жажде обогащения и в том мастерстве, с которым это осуществляется. Недаром он даёт ему соответствующую фамилию (*grand* — большой, великий).

Продолжая рассмотрение характерной для искусства первой половины XIX века интенсивности жизненных проявлений, обратимся к той их грани, которую можно обозначить понятием *романтический энтузиазм*. Слова *энтузиазм*, *энтузиаст*, *энтузиастический* — из лексикона самих романтиков (к примеру, Гофман именуется энтузиастами своих деятельных, творчески инициативных героев).

И романтик, который так остро чувствовал несовершенство мира и трагизм жизни, в какие-то моменты своего

существования мог испытывать подчас невероятное воодушевление, подъём, горение. Это состояние русский поэт **Пётр Вяземский** (1792–1878) определял строкой «*И жить торопится, и чувствовать спешит*» (стихотворение «**Первый снег**», 1819).

Если вслушаться в хорошо знакомую нам музыку **Увертюры** к опере **Михаила Глинки** «**Руслан и Людмила**» (1842), то в её основном тематизме предстаёт масштабный образ России, находящейся в бурном движении, как бы на взлёте. То, что задумывал Пётр Великий столетие назад, после Отечественной войны 1812 года стало реальностью — страна во всеуслышание заявила о себе на мировой арене. Глинке превосходно удалось передать это «державное» ощущение, что сделало увертюру до известной степени визитной карточкой России. И чувствуется, что действие происходит на грандиозных пространствах (ширь, приволье, просторы огромной страны).

Итак, романтический энтузиазм — это бодрое возбуждение, страстная жажда деятельности, захватывающее воодушевление жизненной активности, бурлящая энергия, избыток сил. Стоит вспомнить отрывок из пушкинской поэмы «**Полтава**» (1828), где все подобные ощущения подаются в специфически батальном варианте: «*И грянул бой, Полтавский бой! // В огне, под градом раскалённым, // Стеной живою отражённым, // Над падшим строем свежий строй // Штыки смыкает. <...> // Швед, русский — колет, рубит, режет. // Бой барабанный, клики, скрежет, // Гром пушек, топот, ржанье, стон, // И смерть и ад со всех сторон*». Если вдуматься, то картина кровавая, но это праведное побоище, связанное с защитой Отечества. Потому так звонко, с таким задором и воодушевлением звучит пушкинский стих.

По-своему, с совершенно особым «нервом» и напором передавал энергию времени итальянский композитор **Джоаккино Россини** (1792–1868). В его



творчестве мировая комическая опера достигла своих вершин (высшее завоевание — «**Севильский цирюльник**», 1816). То были вершины как в отношении собственно комедийности, а также театральности, мелодического богатства, меткости и остроумия характеристик, так и в плане динамизма, который выливался буквально в «вулкан» жизненного движения с его невероятно учащённым пульсом.

Одной из многочисленных иллюстраций этого может служить **Квнтеттїно** (маленький квинтет, то есть ансамбль для пяти певцов) из оперы «**Золушка**» (1817). Здесь всё типично для виртуознейшего письма композитора: необычайная живость и стремительность, спрессованная событийность и захватывающие, неудержимые россиниевские *crescendi* (динамические нагнетания) — не случайно композитора именовали «господин *crescendo*».

Как можно было почувствовать в предшествующем изложении, романтический энтузиазм неразрывно связан с настроенностью не только светлой, но и открыто радостной. Звучной формой выражения радости бытия стала так называемая лёгкая поэзия, которая славилась дружбу, любовь, вино и проповедовала «философию сибаритства». В России родоначальником этого направления стал **Константин Бятюшков** (1787–1855). Одно из его стихотворений получило очень симптоматичное название: «**Весёлый час**». В другом («**Элизий**», 1810; *элизий* или *элизиум* в старину значило райское место, блаженный уголок) находим такие строки: «*О, пока бесценна младость // Не умчалася стрелой, // Пей из чаши полной радость // И, сливая голос свой // В час вечерний с тихой лютней, // Славь беспечность и любовь!*»

Теперь вернёмся ненадолго к тому, с чего начали. Сила характеров и сила чувств, разумеется, была свойственна и самим творцам художественной культуры тех лет. Об этом можно судить по со-

хранившимся изображениям. Для пояснения обратимся к двум портретам, выполненным **Эженом Делакруа**.

Его взволнованное, напряжённое по тону искусство потребовало коренных преобразований в самой основе техники живописи. Делакруа вошёл в историю как выдающийся мастер колорита, и это не случайно, поскольку он сознательно выдвинул проблему цвета как главного выразительного средства. Цвет приобретает у него активное эмоциональное звучание (нередко говорят о страстности живописного языка Делакруа).

Эта экспрессия красочного слоя есть и в «**Автопортрете**» (1837) — вместе с энергичным мазком она как раз и передаёт силу характера. То же свойство художник раскрывает и через утверждаемый им принцип полной свободы творчества.

С этой точки зрения здесь обращают на себя внимание блики света, беспорядочно брошенные на волосы (подобно крапинам седины, которой на самом деле не было). Подобный штрих содержит в себе и элемент своеволия, непредсказуемости, а кроме того (благодаря неожиданности, парадоксальности данного приёма), он вносит в зрительное восприятие картины дополнительное напряжение.

Как и писателей-романтиков, Эжена Делакруа влекла к себе стихия музыки — он не раз писал портреты композиторов, причём писал с очень своим, субъективным видением модели. Созданный им «**Портрет Шопена**» (1838) вряд ли совпадает с привычным для нас представлением о внешности польского композитора. По всей видимости, художник и не стремился к безусловному портретному сходству, ему важно было раскрыть драматическую напряжённость его творческого «я». Вот почему он использует затемнённую палитру, «вытягивает» лицо по вертикали, подаёт его столь крупным планом и вводит резкие изломы линий.

Словно апеллируя к известному афоризму «Там, где кончаются слова, начинается музыка», художник стремится передать безусловную причастность Шопена к этому особому, «беспредметному» виду искусства через неясность контуров, как бы сумбурную расплывчатость фона, подвижные световые пятна и трепещущие мазки.

Силу характеров и силу эмоций романтики стремились заострить введением исключительной ситуации. Сюжетом картины французского художника **Теодора Жерико** (1791–1824) «Плот «Медузы»» (1819) стал действительный факт: «Медуза» — имя фрегата, который затонул в 1816 году; людей, спасшихся на плоту, двенадцать дней носило по океану, прежде чем они увидели на горизонте парус корабля, который взял их на борт. Жерико, считающийся родоначальником романтизма во французской живописи, даёт в этой картине концентрированное выражение нового художественного стиля. Он берёт точку зрения сверху, что позволяет охватить взглядом всё происходящее на плоту, и организует сопряжение противоположностей: суровая правда (строгая достоверность изображения дальней от зрителя группы пирамиды) и театральная приподнятость (картинный разброс фигур на переднем плане полотна).

Или, допустим, диалектика противоречивого переплетения смерти (синева тел умирающих) и порыва к жизни (те, кто пытаются обратить на себя внимание далёкого парусника), отчаяния и мужества. Взволнованность чувств определяет повышенную экспрессию и соответствующую динамику композиции с характерной для неё энергичной лепкой объёмов и с напряжёнными контрастами света и тени. Столь же ярко романтическую трактовку сильных страстей, порождаемых исключительной ситуацией, находим в хрестоматийной картине **Карла Брюллова** (1799–1852) «Последний день Помпеи» (1833). И её

автор до известной степени стремился дать художественную реконструкцию реального события: в 79 году н.э. во время извержения Везувия, сопровождавшегося землетрясением, погиб город Помпеи (ил. 6). Художник побывал на его раскопках, и полученные там впечатления многое дали ему в работе над этим огромным по своим размерам полотном (в Русском музее оно занимает целую стену).

Обращение к историческому материалу позволило подчеркнуть мысль о необходимости сохранять человечность и благородство в самых критических обстоятельствах. Несмотря ни на что, прекрасны лица античного типа, великолепна пластика тел. Возвышенность об разного строя картины несомненно идёт от традиций классицизма. Но это романтизированный классицизм, и романтическое здесь превалирует.

Так, всемерно подчёркнут трагический динамизм происходящего: мечутся в смятении и ужасе люди, рушатся здания, низвергаются со своих пьедесталов статуи. Пафос ярких, сильных эмоций приобретает характерный для Романтизма картинно-театральный характер. Это передаётся резкими контрастами света и мрака (кровавое зарево вулкана, молнии в черноте грозового неба), а также буквально горящими красками.

Сразу же перейдём к явлению, которое можно обозначить как романтический артистизм. Истоком этой линии в русской живописи следует считать «**Портрет Е.В. Давыдова**», написанный **Орестом Кипренским** в 1809 году. Брат легендарного героя-партизана Отечественной войны 1812 года Дениса Давыдова представлен как блестящий гусарский офицер в нарядном военном мундире. Это гусар, что называется, до кончиков ногтей. Всё в нём дышит отвагой, удалью, бравадой. Непринуждённость эффектной позы и преобладание в картине красного цвета говорят об эпикурейских склонностях персонажа. Легко предположить,



*Ил. 6. К. Брюллов. «Последний день Помпеи».
1830–1833. Холст, масло. 456×651.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия*

*Il. 6. Karl Bryullov. “The Last Day of Pompeii.”
1830–1833. Canvas, oil. 456×651 cm.
State Russian Museum, St. Petersburg, Russia*

что он лихой гуляка, душа компании, весельчак и умеет насладиться жизнью. Но заметим, что яркость этих черт оттеняется грозным пейзажем — не столько для заострённой подачи образа, сколько для привнесения подтекста грядущих испытаний приближавшейся Отечественной войны, когда, перефразируя пословицу, минует потехи час и придёт время делу.

Насколько сильным было тяготение к артистическому преподнесению наружности реального человека, показывает «**Портрет Н.В. Гоголя**» (начало 1840-х годов), выполненный **Фёдором Моллером**.

Как упоминавшийся выше портрет Шопена кисти Делакура не совпадает с привычным нашим представлением об облике композитора, так и данная картина достаточно далека от стереотипных изображений писателя, внешность которого оказывается здесь довольно приукрашенной.

Тем не менее работа несомненно удачна, акцентируя в личности Гоголя не только чувство юмора, живость и остроту ума, но и тонкость черт, их неповторимое своеобразие, а также то, что он отнюдь не чуждался блеска и лоска светской жизни. Из примечательных деталей на этот счёт — широкий блик света на тщательно расчёсанных волосах и длинная серебряная цепочка.

Крупнейшим мастером портретного жанра эпохи Романтизма был **Карл Брюллов**, работы которого отличаются особым артистическим шармом. Две из них дадут представление о широте амплитуды аспектов в претворении этой образной грани. «**Портрет Нестора Кукольника**» (1836) изображает известного в своё время литератора, который ещё более был известен как яркий представитель петербургской богемы. И это сквозит в картине — перед нами завязтый жуир, щёголь, «денди». Но художник отмечает у него и ум, ироничность, зоркую наблюдательность, а так-

же несомненную одарённость, что давало ему право на дружбу таких людей, как Глинка и сам Брюллов. Принадлежащий кисти К. Брюллова «**Автопортрет**» (1848) впечатляет органичным синтезом трудносоединимых качеств: он одновременно и блистательный, и глубоко одухотворённый. Одухотворённость высвечена напряжёнными контрастами света и тени, подчёркнута энергичными мазками, так что не остаётся никаких сомнений: изображён человек больших чувств, сильного ума. Блистательный артистизм исполнения соприкасается здесь с явным артистократизмом, и это проакцентировано тем, что изображение помещено в оригинальную арку рамы, а благородная бледность лица усилена фоном (чёрный костюм, красное кресло), и обращает на себя внимание тонкая, выразительная рука художника.

Судя по произведениям искусства, аристократизм русского общества обрёл свои законченные формы именно в первой половине XIX века, когда великолепно и многопланово развернулось всё, что составляло смысл и суть жизни «большого света».

Чтобы почувствовать эту зрелость и законченность, достаточно взглянуть на «**Портрет Натальи Николаевны Гончаровой**» (1831). Акварель исполнена братом Карла Брюллова. **Александр Брюллов** был известным архитектором (1798–1877), и изображённую на этом портрете можно считать за высший стандарт великосветской красавицы пушкинского времени (вскоре она станет женой поэта).

В сфере же искусства музыкального ярким фактом артистизма стало появление фигуры романтического виртуоза. Именно этим и именно тогда началось выдвижение музыкального исполнительства в качестве отдельной и специальной области художественного творчества.

Это касалось главным образом сферы инструментализма (прежде всего испол-



нение на скрипке и фортепиано), а также оркестрового дирижирования, в котором коренной переворот произвели Э. Берлиоз и Р. Вагнер.

У истоков романтического исполнительства стоял итальянский скрипач и композитор **Никколо Паганини** (1782–1840). Многие стороны своей ошеломляюще виртуозной манеры он запечатлел в **24 каприсах для скрипки solo** (1807). Паганини стремился продемонстрировать в них огромные выразительные возможности этого преимущественно одноголосного инструмента.

Каприз — то же, что каприз: этим названием автор хотел подчеркнуть свободный, прихотливый характер пьес, порой с чертами своевольной выдумки и пикантности. Такова была и разновидность концертного этюда, который впоследствии широко вошёл в практику романтического искусства как жанр «высшего пилотажа» (имеются в виду прежде всего этюды Листа и Шопена).

Начиная с Паганини, ведущим качеством романтического артистизма становится виртуозный блеск. Виртуозность подразумевала безупречное владение техникой своего искусства, высшую степень мастерства. Блеск — это предельная отточенность звучания и то особое качество, которое в пианизме стали обозначать термином *brillante* (в буквальном переводе с итал. *бриллиантово*).

Всевозможные оттенки рассматриваемого качества широко представлены в написанных для фортепиано произведениях **Фридерика Шопена**. И ему лучше, чем кому-либо из композиторов, удалось воплотить то, что являлось, пожалуй, высшей формой артистизма — имеется в виду дух аристократизма. С этой точки зрения сгустком шопеновского стиля можно считать **Фантазию-экспромт до-диез минор ор. 66** (1834). Здесь органично соединилось, казалось бы, трудносоединимое. С одной стороны, стремительная танцевальная пластика вальсового кружения — легко, блиста-

тельно (то самое *brillante!*), с очаровательной светской непринуждённостью (в «жемчуге» грациозного пианистического тушэ, то есть способа прикосновения к клавишам фортепиано) и действительно в характере экспромта (как бы вольной импровизации). А с другой стороны — высокая одухотворённость, поэтичность, тонкость, изысканность и взволнованный порыв (напоминая о приводившейся строке из Вяземского «*И жить торопится, и чувствовать спешит*»).

Оттолкнёмся от названия этого произведения Шопена и обратимся к миру фантазии, так много значившей для искусства первой половины XIX века. Две причины вызвали её расцвет: свойственная романтикам пылкость воображения и неприятие окружавшей их жизни.

Отвергая, как им казалось, бесцветную и прозаическую реальность, они стремились ко всему необычному и необычайному. Скажем, **Виктор Гюго** откровенно признавался, что свой роман «**Собор Парижской Богоматери**» (1831) он создавал как чистейший плод «*воображения, каприза и фантазии*».

Даром безудержной фантазии наделяются и персонажи литературных произведений. Яркий пример преподнесения этого качества в буффонной метаморфозе — Хлестаков из комедии **Николая Гоголя «Ревизор»** (1836), в полной мере оправдывающий фамилию, которую дал ему писатель. Чего стоят его «рулады» перед провинциальной публикой в центральном акте пьесы! В расчёте на неосведомлённость провинциалов Хлестаков приписывает себе самые ходовые вещи тогдашнего театрального репертуара: пьеса Бомарше «Женитьба Фигаро», оперы «Роберт-Дьявол» Мейербергера и «Норма» Беллини.

На волне романтической фантазии в первой половине XIX века высокий расцвет пережила детская сказка. Расцвет этот подготовили произведения Гофмана — более всего известна сказка

«**Щелкунчик**», по которой Чайковский создал впоследствии одноимённый балет. Почти тогда же появились «**Детские и семейные сказки**» (1814), собранные немецкими филологами братьями **Гримм** (Якоб, 1785–1863, и Вильгельм, 1786–1859). Обработка фольклорного материала была сделана ими настолько искусно, что сборник стал выдающимся литературным памятником — об этом говорят любому знакомые с детства названия: «Волк и семеро козлят», «Храбрый портняжка», «Бременские музыканты» и т. д.

Несколько позднее выдвигается великий датский сказочник **Ханс Кристиан Андерсен** (1805–1875). Близкий миру народного творчества, он стремился открыть чудесное, неожиданное, поэтическое в будничных предметах и явлениях, пробудить в душах гуманные чувства, с мягким юмором показать человеческие слабости и пороки. В различных своих гранях эти устремления самоочевидны в таких сказках, как «Стойкий оловянный солдатик», «Гадкий утёнок», «Русалочка», «Снежная королева», «Новое платье короля».

Особую страницу в сфере сказочно-фантастической образности составляют многочисленные скерцо **Феликса Мендельсона** (Мендельсон-Бартольди, 1809–1847). Они рождают в восприятии разные ассоциации: мир фей, эльфов и других сказочных существ, атмосфера детских игр и шалостей, опозитизированная круговерть жизни, её пёстрая сутолока и забавная толчея. Впервые этот мир композитор открыл для себя в восемнадцатилетнем возрасте, когда блистательно дебютировал увертюрой «**Сон в летнюю ночь**» (1825).

Много лет спустя, создавая музыку к шекспировской комедии того же названия, он дополнил это сочинение рядом номеров, среди которых есть и **Скерцо** (1842), подтвердившее неувядаемую свежесть такого рода мендельсоновской фантазийности с её порхающими ритма-

ми, затейливой игрой синкоп (перебивы сильных и слабых долей такта), с её искрящейся фактурой и радужными переживаниями солнечных бликов.

С миром фантазии часто соприкасалась излюбленная романтиками всевозможная экзотика, которую они открывали в своём поиске чудесного, сверкающего богатством красок мира, противостоящего серым будням повседневности. Экзотикой в их воображении становилось даже то, что они находили на территории вполне цивилизованной Европы. Например, северян манили южные страны — Италия или Испания. Только что упомянутый немецкий композитор Феликс Мендельсон, автор **Четвёртой симфонии** (1833), которую он назвал «Итальянской», пишет в одном из писем: «*Италия явилась передо мной такой ласковой, тихой, радушной, с таким разлитым повсюду мирным довольством и весельем, что это и описать невозможно*».

В творчестве русских художников сложилось целое течение, получившее соответствующее обозначение «итальянский жанр». Отдал дань этому жанру и ранний **Карл Брюллов**. В своей итальянской серии он, помимо всего прочего, стремился показать южную природу в разное время суток (подобная идея в чём-то предвосхищала искания импрессионистов). Одна из таких работ — «**Итальянский полдень**» (1827). Полотно это заставляет вспомнить приводившиеся выше слова Мендельсона об Италии («*ласковая, радушная... с мирным довольством*»). Картина залита ярким светом, солнечные лучи пронизывают листву, сочную виноградную кисть, блики света скользят по смуглой коже итальянки. Сама она подана чуть ли не в рубенсовских тонах, олицетворяя изобилие и полнокровную радость бытия.

Портретные работы в рамках «итальянского жанра» не в меньшей степени тяготели к подчёркнутой колоритности. Принадлежащая кисти **Ореста Кипренского** «**Неаполитанская девочка**

с плодами» (1831), как и многие другие картины этого выдающегося художника-романтика, обращает на себя внимание интенсивностью цветового строя, максимально ярко передавая жгучую красоту юной южанки. Так же ярко русский мастер подаёт и её красочный костюм, выделяя в качестве экзотической детали необычно повязанный платок. Всё это предстаёт на фоне морского простора с далёким парусом, что напоминает лермонтовское «Белеет парус одинокий // В тумане моря голубом!..»

Но вернёмся в Россию, чтобы обратиться к явлению, которое до известной степени противостояло романтизму. С точки зрения метода художественного творчества в таких случаях обычно говорят о реалистическом направлении, которое в первой половине XIX века развивалось наряду с главенствующим романтизмом.

Искусство подобной ориентации чуждалось исключительных характеров и ситуаций, стремилось запечатлеть привычное, повседневное в его естественных контурах. Чтобы конкретизировать суть различий, сопоставим два портрета **Пушкина** — оба выполнены в одном и том же 1827 году и оба относятся к числу наиболее известных прижизненных изображений поэта.

Портрет кисти **Ореста Кипренского** (ил. 7) восхищал современников. Художник привносит в изображение оттенок мечтательности: взор, устремлённый вдаль (близко к тому, что когда-то ему так удалось в портрете молодого Жуковского). И главное — акцентирует романтическую приподнятость. Здесь и традиционная поза поэтов (руки, скрещённые на груди), и традиционный атрибут их искусства (статуэтка античной музы с лирой в руках), и черты байронизма, хотя и смягчённые (при этом свою смысловую нагрузку несёт такая деталь, как шотландский плед на плече).

Портрет **Василия Тропинина** написан в том же 1827 году, но Пушкин кажется

здесь старше по возрасту, человечески более зрелым и глубоким. В сравнении с работой Кипренского, в этом изображении ощутимо больше внутренней энергии, однако поэт держит её в твёрдых рамках интеллектуальной дисциплины (жест сомкнутых пальцев руки). Немаловажна и такая подробность: Пушкин одет в домашний халат, то есть снимается романтизирующая приподнятость, и всё сосредоточено на передаче сути, сконцентрированной в общем облике поэта, который находится в состоянии готовности к творческому деянию.

С наибольшей настойчивостью и целеустремлённостью принципы реалистического подхода утверждал в русском искусстве этого времени **Алексей Венецианов** (1780–1847), который не только для русской, но и для мировой живописи первым по-настоящему и многогранно раскрыл крестьянскую тему. Стремясь к максимальной правдивости, он писал с натуры, в том числе на открытом воздухе (в противоположность установкам Академии художеств, которая требовала, чтобы художники работали только в мастерской). И сама его палитра тяготеет к объективности — в ней преобладают мягкие, спокойные тона.

В обширной галерее созданных Венециановым типажей особенно выразительны образы молодых крестьянок. В картине «**Девушка в платке**» (1830-е) он явно любуется своей моделью, передавая очарование молодости и красоты через мастерскую обрисовку мягкого румянца, шелковистых волос, голубизны больших глаз, прелести лёгкой улыбки, тронувшей черты миловидного лица. Очень важна и следующая деталь: крестьянский платок наброшен так, что смотрится драгоценным убором.

Одна из самых глубоких и проникновенных работ художника — «**Девушка с васильками**» (1830-е). Сидящая крестьянка изображена на фоне мрачного



*Ил. 7. О. Кипренский. «Портрет А.С. Пушкина».
1827. Холст, масло. 63×54.
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия*

*Il. 7. Orest Kipryensky. "The Portrait of Alexander S. Pushkin."
1827. Canvas, oil. 63×54 cm.
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia*

сумрака тяжёлого неба, что символизирует вечное ненастье и беспросветность русской жизни. Женская фигура вырастает из этого фона, как «луч света в тёмном царстве» (так Н. Добролюбов скажет позже о Катерине из пьесы А. Островского «Гроза»). Подчёркнута предельная скромность её облика, в котором нет ничего внешнего, показного. На коленях у девушки ворох полевых цветов — вот та крохотная толика светлого, поэтичного, что отпущено на её долю.

И она, утомлённая бесконечными заботами, задумчиво уронила руки на цветы — терпеливая, тихая, безответная. Не это ли самое сокровенное и глубинное в натуре русской женщины?!

Завершая просмотр «картинной галереи» эпохи Романтизма, обратимся к главному труду **Александра Ива́нова** (1796–1858) «**Явление Христа народу**» (ил. 8). Сюжет картины прочитывается без труда: появление Мессии перед людьми, принимающими крещение в водах Иордана, когда Иоанн Креститель обращает взоры людей к приближающемуся Иисусу. Однако за этим легко воспринимаемым евангельским сюжетом стоит высокая обобщающая идея. Многонаселённость полотна олицетворяет собой образ человечества в целом. И мы видим всевозможные реакции на событие: от ожидания чуда до скепсиса и насмешки, страха и растерянности, от готовности поверить до полного равнодушия.

Главный вектор обрисованного действия связан с призывом подняться над «суеютой суей» обычного человеческого существования к жизни значительной, духовно наполненной, для чего и осуществляется акт омовения, призванный очистить души.

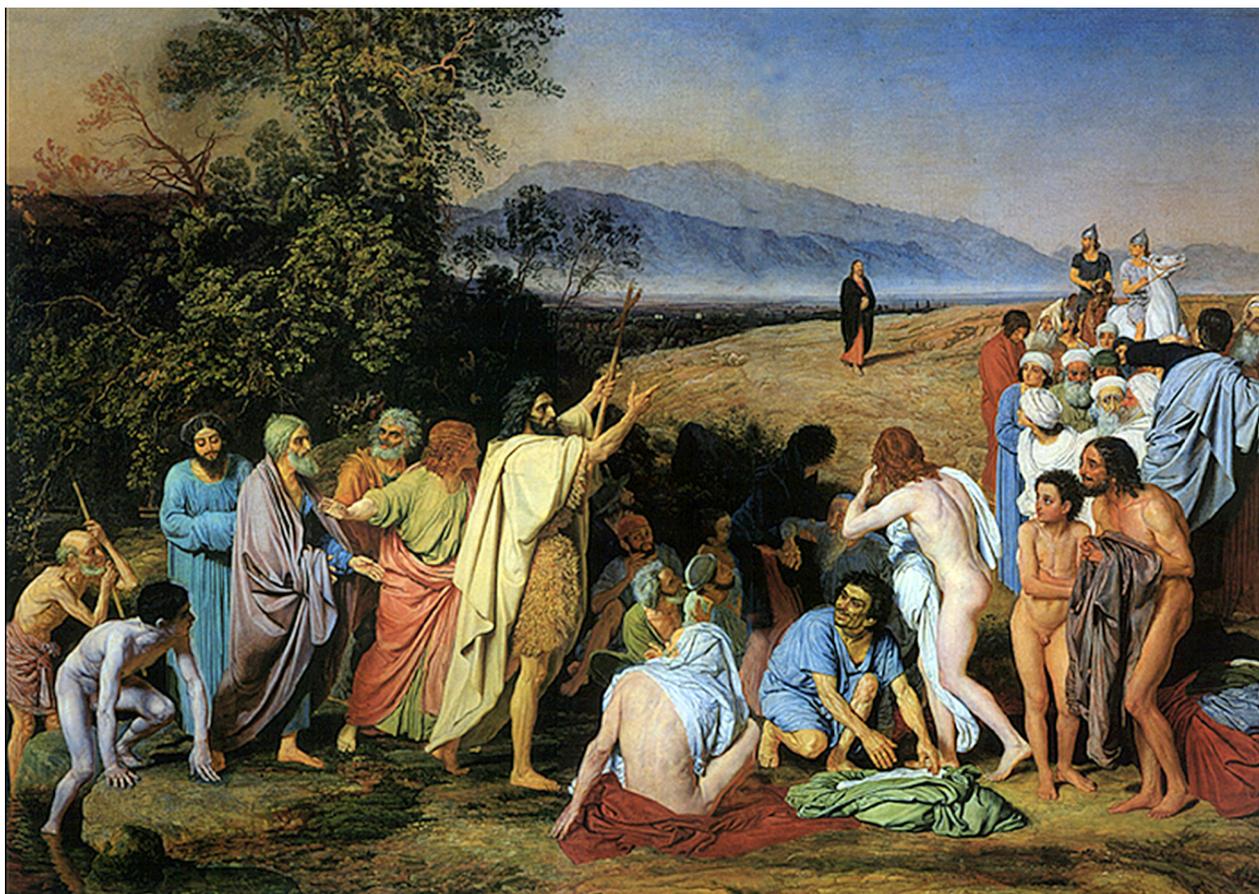
Этот выдающийся памятник русской живописи, связанный с глубинным осмыслением бытия и выполненный в объективно-сдержанной манере, наделён общечеловеческим звучанием, что стало возможным благодаря опоре

на всеохватный художественный опыт. Действительно, Ива́нов синтезирует здесь принципы классицизма и завоевания романтического искусства, а также в известной мере прозревает горизонты следующего исторического периода.

Дело в том, что перед нами — плод двадцатилетней работы, начатой в 1837 и законченной в 1857 году, то есть когда её автор уже перешагнул во вторую половину XIX столетия. Разумеется, как бы картина ни была велика по размерам (в Третьяковской галерее в Москве она занимает целую стену), вряд ли гениальному художнику понадобилось бы столько времени для её завершения. Однако высочайшая ответственность по отношению к избранной теме побудила его выполнить множество подготовительных этюдов. Этюды эти обладают самостоятельной, притом чрезвычайно большой художественной ценностью. Взять для примера «**Голову мальчика**». Острота и рельефность рисунка, тонкая и точная цветовая палитра, позволяющая передать натуру во всей её жизненной достоверности, обеспечили совершенно бесподобную выразительность.

Или другой этюд — «**Голова Иоанна Крестителя**», центрального персонажа картины, выражающего её ведущую идею. В его облике выделены суровый аскетизм и сила убеждения — перед нами вдохновенный пророк, олицетворяющий собой нравственный императив, то есть высшее веление духа. Ива́нов искал в этом лице возможность выражения всечеловеческого начала. Прототипы для него и для других персонажей своего «надвременного» полотна он нашёл в Италии, где провёл большую часть жизни, и провёл, конечно же, по причине своего внутреннего устремления к «вечным» вопросам мироздания.

Завершая рассмотрение реалистических устремлений, составлявших оппозицию к главенствующему массиву романтического искусства, заметим, что тяготение к более объективному



*Ил. 8. А. Иванов. «Явление Христа народу».
1837–1857. Холст, масло. 540×750.
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия*

*Il. 8. Alexander Ivanov
“The Appearance of Christ before the People”.
1837–1857. Canvas, oil. 540×750 cm.
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia*



и уравновешенному взгляду на мир благодатную для себя почву находило в народной жизни.

При этом симптоматично, что в первой половине XIX века сам народ начинает выдвигать творцов искусства непосредственно из своей среды. Прежде всего это касалось поэтов.

Во Франции таким поэтом был **Пьер Жан Беранже** (1780–1857), говоривший о себе: «Народ — моя муза. Мой вкус и я — мы из народных масс». В. Белинский добавил к этому: «Народный поэт — тот, которого весь народ знает, как знает Франция своего Беранже». Выбрав самый популярный и доступный людям жанр — песню, он поднял эту фольклорную форму на высоту профессионального искусства. Его любимый герой — простолюдин, и от его имени Беранже с плебейской прямоотой и терпким юмором изъясняется на «злобу дня», часто в бунтарском противостоянии ко власти имущим.

В России того времени подлинно народным поэтом был **Алексей Кольцов** (1809–1842). Как и у Венецианова, суть его творчества — поэзия крестьянского труда и быта. Но если Венецианов, будучи художником-интеллигентом, пришёл к этой теме «извне», то Кольцов знал её «изнутри» и воссоздавал мотивы деревенской жизни в соответствующих ей фольклорных формах. По своей поэтике они чрезвычайно близки к народным прототипам, и это одна из причин, по которой многие его стихи были положены на музыку. Ему впервые в русской поэзии удалось передать мироощущение крестьянина, широту его натуры, тоску по воле.

Подобное воспринимается как исконно национальное: звучный слог, краткая строка с упругим ритмом, белый (безрифменный) и очень распевный стих. Вот почему сделанное Кольцовым стало истоком большой традиции в отечественной словесности — Некрасов, Есенин, Твардовский...

При немалой своей значимости, «поэзия реальности», о которой шла речь, находилась, тем не менее, на периферии искусства первой половины XIX века — занять ведущие позиции ей предстояло во второй половине столетия, в эпоху Постромантизма. А пока главное, магистральное исходило из свойств романтической натуры, и натура эта выдвинула своё, глубоко оригинальное видение мира и человека.

Одна из граней этого видения была связана с идеей жизненного пути. Своё концентрированное выражение она получила в музыкальном искусстве. Музыка с её уникальными возможностями обобщённого показа бытийных процессов воссоздавала в звуках настоящую повесть о жизни с её заботами, треволениями, драматическими столкновениями и редкими островками покоя, душевной отрады. Примечательный вариант этой повести — движение одинокого путника сквозь мглу и туманы жизни, всечасно грозящей ударами судьбы. Этот вариант настойчивее других разрабатывал **Франц Шуберт**, для которого очень символичен заголовок его вокального цикла «**Зимний путь**» (1827), а хрестоматийным воплощением подобной образности можно считать **I часть Восьмой симфонии**, известной под названием «Неоконченная».

Всё, у чего есть начало, неизбежно имеет и своё завершение. Естественно, касалось это и эпохи Романтизма. Её исход начинался с саморазвенчания. Причём проходило оно в несколько волн. Каждое поколение романтиков чаще всего повторяло примерно одну и ту же эволюционную кривую: быстрый взлёт, яркая вспышка романтической настроенности, а затем спад и свёртывание романтических «программ».

Традицию эту открыло первое поколение романтиков во главе с **Байроном**. Он умер в 1824 году, когда эпохе Романтизма предстояло существовать ещё около четверти века. Тем не менее её лидер

в последние годы своей жизни во многом отходит от романтизма и той его ипостаси, которая получила имя *байронизм*, резко осуждая направленность своего творчества прежних лет («Я содействовал порче общественного вкуса», — *безжалостно бичует он себя*). В своём последнем произведении, стихотворном романе «Дон Жуан» (1824), Байрон откровенно высмеивает такие признаки романтизма, как восторженность и экзальтация. Вот его юный герой, вынужденный покинуть Испанию, горько плачет о своей первой «пассии» — и уже здесь легко почувствовать насмешливую иронию и явное снижение образа. Дальше — больше. Патетику обращений Дон Жуана к поневоле покинутой возлюбленной поэт буквально уничтожает физиологизмом его реакций на морскую качку: «*Проклятые толчки!.. К тебе взываю именем Эрота!*» // *Но прервала его слова тут... рвота*.

На завершающем отрезке жизненной траектории к романтикам часто приходило своего рода отрезвление, а с ним и успокоение духа. *Михаил Лермонтов* в стихотворении «Любил и я в былые годы...» (1841), перечислив бурные романтические пристрастия прежних лет, уверяет (и это говорит автор «Демона!»): «*Люблю я больше год от году, // Желаньям мирным дав простор, // Поутру ясную погоду, // Под вечер тихий разговор...*»

Так начиналось прощание с Романтизмом, которое нередко выливалось в приступы ностальгии и горестный стон души.

Ведь уходила эпоха, столь многое обещавшая и где так отраднo было личности со всей её субъективной настроенностью, со всеми её грёзами и фантазиями.

Генрих Гейне в одном из своих последних произведений (поэма «*Бимини*», после 1851) с тоской восклицает: «*Вера в чудо! // Где ты ныне, // Голубой цветок, когда-то // Расцветавший так роскошно // В сердце юном человека!*»

Тем не менее в середине XIX века всё настоятельнее заявляла о себе иная историческая реальность и соответствующая ей следующая эпоха, которую с достаточными основаниями именуют Постромантизмом (то есть, буквально — после Романтизма). Эту данность приходилось принимать как неизбежное и подчиняться ей.

В числе ярких свидетельств ностальгии по уходящему времени и вместе с тем подчинения исторической необходимости — опера *Рихарда Вагнера* (1813–1883) «*Тангейзер*» (1845). В *Увертюре* к ней, вобравшей в себя основные смысловые мотивы, в обобщённой симфонической форме ставится проблема свободы личности байронического типа в её столкновении с внеличными установлениями, приобретающими статус высшего нравственного императива.

В ходе напряжённейшего поиска, после мучительных рефлексий и метаний из крайности в крайность герой склоняется перед законом необходимости — таков итог *Увертюры* и оперы в целом.



СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Сердечная В.В. Литературный романтизм как теоретическая проблема // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 19–27. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2020-9-19-27>
2. Винкельман А.М. Мир должен быть романтизирован // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2018. Т. 2. № 4. С. 233–243. <https://doi.org/10.17323/2587-8719-2018-II-4-233-243>.
3. Laniel-Musitelli S., Sabiron C. (ed.). *Romanticism and Time. Literary Temporalities*. Open Book Publishers, 2021. <https://doi.org/10.11647/OBP.0232>
4. Benin N. *Romanticism*. Research Gate. December, 2019. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.26138.59840>
5. Pfannkuchen A., Weatherby L. *Writing Polarities: Romanticism and the Dynamic Unity of Poetry and Science*. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. 2017;92(4):335-339. <https://doi.org/10.1080/00168890.2017.1370941>
6. Fluck W. “1 Antebellum Period and Romanticism: Definitions and Demarcations”. *Handbook of American Romanticism*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021, pp. 9–32. <https://doi.org/10.1515/9783110592238-002>
7. Carmen C., Porscha F. *Romanticism: A Literary and Cultural History*. London: Routledge, 2016. 282 p. <https://doi.org/10.4324/9781315749501>
8. Горохов А.А. Философский и историко-культурный контекст становления учения о творчестве как основе понимания в философии раннего немецкого романтизма // *Философская мысль*. 2021. № 2. С. 33–44. <https://doi.org/10.25136/2409-8728.2021.2.32843>

Информация об авторе:

А.И. Демченко, доктор искусствоведения, профессор,
главный научный сотрудник Международного Центра
комплексных художественных исследований,
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
(г. Саратов, Россия)

REFERENCES

1. Serdechnaia V.V. *Literary romanticism as a theoretical issue*. *RSUH/RGGU Bulletin: "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies"*, Series. 2020;1(9):19-27. (In Russ.) <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2020-9-19-27>
2. Vinkel'man A.M. *The World should be Romanticised*. *Philosophy. Journal of the Higher School of Economics*. 2018;2(4):233-243. (In Russ.) <https://doi.org/10.17323/2587-8719-2018-II-4-233-243>
3. Laniel-Musitelli S., Sabiron C. (ed.). *Romanticism and Time. Literary Temporalities*. Open Book Publishers, 2021. <https://doi.org/10.11647/OBP.0232>
4. Benin N. *Romanticism*. Research Gate. December, 2019. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.26138.59840>
5. Pfannkuchen A., Weatherby L. *Writing Polarities: Romanticism and the Dynamic Unity of Poetry and Science*. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. 2017;92(4):335-339. <https://doi.org/10.1080/00168890.2017.1370941>
6. Fluck W. “1 Antebellum Period and Romanticism: Definitions and Demarcations”. *Handbook of American Romanticism*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021, pp. 9–32. <https://doi.org/10.1515/9783110592238-002>

7. Carmen C., Porscha F. *Romanticism: A Literary and Cultural History*. London: Routledge, 2016. 282 p. <https://doi.org/10.4324/9781315749501>
8. Gorokhov A.A. Filosofskiy i istoriko-kul'turnyy kontekst stanovleniya ucheniya o tvorchestve kak osnove ponimaniya v filosofii rannego nemetskogo romantizma [Philosophical and Historical-Cultural Context of the Formation of the Doctrine of Creativity as the Basis of Understanding in the Philosophy of Early German Romanticism]. *Filosofskaya mysl'* [Philosophical Thought]. 2021;(2):33-44. (In Russ.) <https://doi.org/10.25136/2409-8728.2021.2.32843>

Information about the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor,
Chief Research Associate of the International Center
for Comprehensive Art Studies,
Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire
(Saratov, Russia)

 **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ** 

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973. 568 с.
2. Борисова Е.А. Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб.: Государственный институт искусствознания, 1997. 320 с.
3. Великий романтик. Байрон и мировая литература. М.: Наука, 2001. 237 с. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. М.: Наука, 1978. 208 с.
4. История зарубежной литературы XIX в. М.: Высшая школа, 2014. 386 с.
5. Кремлёв Ю.А. Прошлое и будущее романтизма. М., Музыка, 1968. 176 с.
6. Маймин Е.А. О русском романтизме. Псков: Псковская Типография, 2015. 904 с.
7. Немецкий романтизм. М.: Дрофа, 2010. 496 с.
8. Boetticher W. Einführung in die musikalische Romantik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1983. 259 S.
9. Claud F. Encyclopédic du romantisme. P.: Claudon, 1980. 484 p.
10. Clay J. Romanticism. Oxf., Chartwell Books, 1981. 344 p.
11. Schenk N.G. The Mind of the European Romantics. Oxf. ; New York: Oxford University Press, 1966. 303 p.
12. Witkiewicz J.S. Balet romantyczny w grafice. Warsz.: Wydawnictwo Iskry, 2012. 180 p.

Статья поступила в редакцию 27.01.2022; одобрена после рецензирования 04.02.2022; принята к публикации 07.02.2022.

The article was submitted 01/27/2022; approved after reviewing 02/04/2022; accepted for publication 02/07/2022.

