

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.12.1>

Демченко Александр Иванович

ЭПОХА РОМАНТИЗМА - МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА. Очерк 1

В рубрике От главного редактора продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир и Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/12/1.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 12. С. 11-18. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/12/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

От главного редактора

Editor-in-Chief's Column

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.12.1>

В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир и Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение.

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

ЭПОХА РОМАНТИЗМА – МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Очерк 1

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 данное 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 XIX столетия (1790-1800-е годы). Тогда же, на рубеже XIX столетия, складывалась новая художественная система, которая вошла в историю под названием *романтизм*. Во всей своей полноте она развивалась с 1810-х по 1840-е годы – будем называть это время первой половиной XIX века и эпохой **Романтизма**.

* * *

По справедливости называя время первой половины XIX века 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 Ро-

мантизма. 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-го (по 1831 год). И путь её главного героя – это путь пытливого, мыслящего европейца из XVIII-го 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.



Осип Бовэ. Триумфальные ворота в Москве

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. Витали и И. Тимофеев).

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



Андрей Воронихин. Казанский собор в Петербурге

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).



Иван Мартос. Памятник Минину и Пожарскому

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.

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 ампир, как его наиболее монументальном варианте, мы не случайно обращаемся к отечественному искусству – именно здесь они дали на данном этапе наиболее значительные художественные результаты. И именно на основе классицизма и ампира в первой половине XIX века завершилось 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 – 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. Эта четырёхконная упряжка, управляемая богом, покровителем искусств, отлита по модели скульптора *Петра Клодта* (1805-1867), автора знаменитых конных групп на Аничковом мосту в Петербурге.

Подобно Осипу Бове в Москве, столь же основополагающий вклад в завершение формирования классического облика Петербурга принадлежит *Карлу Росси* (1775-1849). Исключительный размах и впечатляющая убедительность его градостроительной мысли побуждали современников говорить, что он рождён, чтобы 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.



Осип Бове. Большой театр

Другой знаменитый петербургский ансамбль России – 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).

Она 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.



Карл Росси. Арка Главного штаба

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 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 Рикар де Монферран, 1786-1858, по происхождению француз, в России с 1816 года). По его проекту в 1818 году началось возведение **Исаакиевского собора** в Петербурге (в создании его окончательного облика приняли участие архитекторы Андрей Михайлов и Василий Стасов, отец выдающегося художественного критика второй половины XIX века Владимира Стасова).

Его грандиознейшее здание может вместить до 14 тысяч человек, оно из самых высоких в Европе сооружений подобного типа (высотой свыше 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.



Август Монферран. Исаакиевский собор

* * *

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 интересовало 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).

*К спокойствию приговорён,
Я снова чувствую властелин.
Преступный трепет усмирён,
И нерв не дрогнет ни один!*

*Ты ищешь на лице моём
Смятенья и смущенья знак;
Сегодня лишь одно на нём –
Отчаянья спокойный мрак.*

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 Гёбман* (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*» – это для романтика 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.

Конфликт личности и среды открыл для романтического искусства опять-таки Байрон. 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.

*Дай мне, Судьба, в густых дубравах
Забить рабов, забить вельмож,
Лакеев и льстецов лукавых,
Цивилизованную ложь.*

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 претворения 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 предстал 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;
- Флорестан – не только бурный темперамент и взрывчатая импульсивность, но и 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 сказался в 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.

Спрошу я тебя, благосклонный читатель, не бывали ли в твоей жизни часы, дни и даже целые недели, когда все твои обыкновенные дела и занятия возбуждали в тебе мучительное неудовольствие, когда всё то, что в другое время представлялось тебе важным и значительным, вдруг начинало казаться пошлым и ничтожным? Ты не знаешь тогда, что делать и куда деваться. С туманным взором бродишь ты, и всё, о чём на разные лады хлопочут люди в своей пёстрой толкотне, не возбуждает в тебе ни скорби, ни радости, как будто ты уже не принадлежишь этому миру.

(Повесть-сказка «Золотой горшок», 1814)

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.

*Вот месяц величавый
Встал над тихою дубравой,
То из облака блеснёт,
То за облако зайдёт.*

Созерцаемая природа пробуждала в душе туманные грёзы.

*Я смотрю на небеса...
Облака, летя, сияют
И, сияя, улетают
За далёкие леса.*

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, соприсродной, эмоциональности может дать отдельно взятый романс из другого шумановского цикла под названием «**Мирты**» (мирты – вечнозелёный кустарник, он становится здесь синонимом вечно живого чувства).

«**Орешник**» – так называется этот романс, и текст его давал композитору возможность раскрыть органичное сопряжение пейзажного образа и рождающегося из него лирического настроения высокой душевной оторы («*Орешник под окном, пышный и душистый, струит прохладу в дом... Цветы в ветвях густых лепечут о любви, с лаской 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» Э. 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* «**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...*» ([Каста Дьива] «*О, богиня...*»), что явилось 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 тонууса 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 полных резких контрастов робкого мерцания надежды, призрачного света и неумолимо обрушивающихся бедствий.

Продолжение следует.