

УДК 7.01
ББК 87.8

Маньковская Надежда Борисовна

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник,
сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук,
109240, Россия, Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1

ORCID ID: 0000-0002-3383-0663

ResearcherID: H-1015-2019

Scopus Author ID: 24295664300

mankovskaya.nadia@yandex.ru

Ключевые слова: эстетика, искусство, романтизм, эмоциональная сфера, смутность чувств, любовь, энтузиазм, меланхолия, мистика, ирония

Маньковская Надежда Борисовна

Эмоциональная сфера романтического героя в художественно- эстетическом ракурсе



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-10-33

Для цит.: Маньковская Н.Б. Эмоциональная сфера романтического героя в художественно-эстетическом ракурсе // *Художественная культура*. 2025. № 1. С. 10–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-10-33>.

For cit.: Mankovskaya N.B. The Emotional Sphere of a Romantic Hero in an Artistic and Aesthetic Perspective. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 10–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-10-33>. (In Russian)

Mankovskaya Nadezhda B.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher, Aesthetics Department,
Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,

12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russia

ORCID ID: 0000-0002-3383-0663

ResearcherID: H-1015-2019

Scopus Author ID: 24295664300

mankovskaya.nadia@yandex.ru

Keywords: aesthetics, art, romanticism, emotional sphere, vagueness of feelings, love, enthusiasm, melancholy, mysticism, irony

Mankovskaya Nadezhda B.

The Emotional Sphere of a Romantic Hero
in an Artistic and Aesthetic Perspective

Аннотация. В статье раскрывается влияние эмоциональной сферы романтического героя на генерирование новаций художественно-эстетического плана: романтической драмы, психологической прозы, философской поэзии, метафизического письма, — а также предчувствий нововведений в разных видах и жанрах искусства: экзистенциалистских раздумий, триллеров, саспенса, постмодернистского иронизма, приемов театра в театре, принципа интерактивности, получивших отклик в XX–XXI веках. Анализируется имеющий смысловую сложность характер спектр романтических переживаний, связанный со смутностью чувств, неясным романтическим томлением — любовь, энтузиазм, меланхолия, страхи, мистические провидения, иронический настрой. На примере разборов поэзии, прозы, драматургии, живописи французских, немецких, английских, американских романтиков показано, что их спецификой является самодостаточность, свобода, склонность к саморефлексии. Творческий дух художника устремлен ввысь, в божественные сферы идеального, возвышенного, прекрасного и одновременно внутрь, к интроспективному постижению сокровенных загадок собственной душевной жизни. Искусство предстает в эстетике романтизма привилегированной областью, которая позволяет воплотить трансцендентное в художественных образах и символах. В своих эстетических взглядах романтики отдают пальму первенства не мимесису, но преобразению и умножению мира в искусстве благодаря творческому воображению художника. В ходе предметного анализа особенностей психологической прозы о любви, экзистенциальных раздумий в философской поэзии, тенденций романтизации мистического ужаса, острого иронического настроения показано, что искусство наделяется романтиками бытийственным статусом — оно в большей мере призвано быть, чем обозначать.

Abstract. The article reveals the influence of the emotional sphere of a romantic hero on the generation of innovations of the artistic and aesthetic nature: romantic drama, psychological prose, philosophical poetry, metaphysical writing, as well as premonitions of innovations in different types and genres of art — existentialist reflections, thrillers, suspense, postmodern irony, the techniques of theatre within theatre, and the principle of interactivity, which received a response in the 20th-21st centuries. The article analyses the spectrum of romantic experiences that has a life-purpose character and is associated with the vagueness of feelings, unclear romantic languor — love, enthusiasm, melancholy, fears, mystical providences, and ironic mood. Based on the analysis of poetry, prose, drama, and painting by French, German, English, and American Romanticists, it is shown that their specificity is self-sufficiency, freedom, and a tendency towards self-reflection. The creative spirit of the artist is directed upwards, to the divine spheres of the ideal, the sublime, and the beautiful, and at the same time inwards, to the introspective comprehension of the mysteries of one's own spiritual life. Art appears in the aesthetics of Romanticism as a privileged area that allows the transcendental to be embodied in artistic images and symbols. In their aesthetic views, Romanticists give priority not to mimesis but to the transformation and multiplication of the world in art thanks to the creative imagination of the artist. In the course of a subject analysis of the features of psychological prose about love, existential reflections in philosophical poetry, tendencies to romanticize mystical horror, and a sharp ironic mood, it is shown that Romanticists endow art with an existential status — it is called upon to be rather than to designate.

Введение. Эмоциональная аура романтизма

Все мы хорошо понимаем, что имеется в виду, когда говорят о романтических отношениях, ассоциирующихся со «временем вина и роз», свободой чувств, далеких от прозы жизни. Но мало у кого при этом возникают ассоциации с романтизмом, эмоциональной сферой романтического героя, доминантой которой, действительно, выступает любовное чувство, однако значимо отнюдь не только оно, важен весь спектр его переживаний, связанный со смутностью чувств, неясным романтическим томлением — меланхолия, страхи, мистические провидения, иронический настрой, героические порывы и многое другое. И все они имеют смысложизненный характер, филигранно анализируются в искусстве и эстетике романтизма. Их спецификой является, пожалуй, самодостаточность, свобода, склонность к саморефлексии, находящие выражение не только в самих художественных произведениях, но и в генерировании новых жанровых образований. Дистанцируясь от классицизма и особенно от правила трех единств, романтики придерживаются лишь одного из них — единства действия. Как в теории, так и в художественной практике им удается обновить в этом ключе театральное искусство, отказавшись от классицистической трагедии в пользу романтической драмы; выдвинуть на первое место в литературе роман, инновационную психологическую прозу, философскую поэзию; существенно усилить роль колорита, цвета, света в живописи; реформировать музыку как выражение чисто духовного начала и в итоге дать мощный импульс процессу синтеза искусств. В своих эстетических взглядах романтики отдают пальму первенства не мимесису, но преобразению и умножению мира в искусстве благодаря творческому воображению художника. Романтическая символизация и метафорика позволяют им создать не отражающее, но концентрирующее зеркало жизни, превращающее тусклое мерцание в свет, а свет — в пламя. Их излюбленный цвет — красный, цвет крови и страсти; банальность же воплощает серое. В этом контексте возникает ряд стилистических новаций, во многом опередивших свое время.

Действительно, аура романтизма окутывает своим загадочным флером европейское художественное пространство последней трети

XVIII — середины XIX века. На смену залитому светом разума миру Просвещения с его ясными в своей философской, этической, эстетической основе постулатами приходит таинственный полумрак, таящий в себе тайны человеческой души, природы, универсума. Творческий дух художника устремлен ввысь, в божественные сферы идеального, возвышенного, прекрасного и одновременно внутрь, к интроспективному постижению сокровенных загадок собственной душевной жизни. И искусство предстает в эстетике романтизма привилегированной областью, которая позволяет воплотить трансцендентное в художественных образах и символах, приоткрыть мистические порталы в то далекое от прозы жизни истинное бытие, к которому и предназначен человек.

Создается романтический культ художника — он предстает как личность не от мира сего, и поэтому его произведение в идеале обладает анагогическим характером: возводит человека от обыденной жизни к духовным высотам, чему способствует сказочность, случайность, недосказанность, иронизм, алогичность в произведении искусства. Центральное место в художественно-эстетических исканиях занимают прекрасное и возвышенное, остальные же традиционные категории претерпевают некоторые модификации: трагическое обретает драматические модуляции, комическое преобладает в своей иронической ипостаси. Существенную роль играют безобразное, страшное, ужасное — предвестники будущих хоррора и саспенса. И особое значение придается гротеску как парадоксальному сплаву прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, нацеленному на предельную художественную выразительность благодаря возможности резких контрастов, гипербола и антитеза. На видное место выдвигается символизм, профетизм, эсхатологизм. Воображение и фантазия, которыми в высшей степени обладает художественный гений, способствуют созданию произведения искусства на основе единства божественного бессознательного инстинкта и творческой рассудочности. В силу этого художественное произведение содержит нечто большее в духовном плане, чем это представлялось самому его создателю. Романтики верили в пророческий смысл искусства, который возникает в моменты «поэтического безумия». Искусство наделяется ими бытийственным статусом — оно в большей мере призвано быть, чем обозначать.

Психологическая проза о любви

Каковы же те эмоции, которые определяют внутреннюю жизнь романтического героя? Прежде всего, любовь. «Страсть, как настоящий тиран, или на троне, или в цепях» [Сталь, 1980, с. 366], — говорит о ней Жермена де Сталь (1766–1817). В главе «О любви» из книги «Влияние страстей на счастье людей и народов» (1796) она размышляет о любви как истинно романтическом чувстве, ведомом лишь чувствительным душам, склонным к самопожертвованию. Это роковая страсть, способная принести как счастье, так и страдания, связанные с ревностью, утратой любимого существа, порождающими меланхолию, а порой и смертельную тоску: «В душе живет глубокое убеждение, что за любовью следует небытие, ничто не может заменить пережитого, и это убеждение заставляет думать о смерти даже в самые счастливые минуты любви» [Сталь, 1980, с. 368].

С раздумьями о любви и романтическом стиле разговора о ней сопряжена одна из эстетических новаций де Сталь — понятие «метафизический язык», которым описание духовной сферы героев литературы отличается от репрезентации мира вещей: «Осознанные чувства требуют более метафизического выражения» [Stael, 1985, p. 174]. Эта позиция особенно важна своим акцентом на духовности искусства.

Иной ракурс любовного чувства обрисовал Бенжамен Констан (1767–1830), обосновавший в своем манифесте нового романтического искусства «О Тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера „Валленштейн“ и немецком театре» (1808) [Констан, 1982, с. 257–280] приоритет *романтической драмы* перед классицистической трагедией, выступивший создателем инновационной *психологической прозы* в своем романе «Адольф» (1807). Адольф — знаковый персонаж, олицетворяющий сложный, неоднозначный образ романтического героя с присущими ему чертами характера [Констан, 1932, с. 79–144]: пылкостью, энтузиазмом, но при этом и эгоцентризмом, черствостью, расчетливостью, преобладанием чувственных влечений над чувствительностью. Его страстный чувственный любовный экстаз угасает, как только цель ухаживаний достигнута, и он уже холодно подумывает о разрыве — в этот момент его обуревают смешанные чувства, ощущение радости и сожаления одновременно, «похожее на то, какое испытывает человек, которому предстоит верное излечение посредством болезненной

операции» [Констан, 1932, с. 108]. Образ Адольфа символизирует ситуацию безнадежного разочарования в себе и жизни, предвещающую идеи «болезни века» и мировой скорби, проявившиеся как в зрелом французском романтизме, так и в романической фигуре «лишнего человека» в России.

В культовом для периода зрелого романтизма романе Альфреда де Мюссе (1810–1857) «Исповедь сына века» (1836) [Мюссе, 1952, с. 329–527] губительными для любовного чувства выступают недоверие и ревность. Влюбляясь, Октав де Т. становится рабом своего чувства, в его представлении «любовь — это вера, это религия земного счастья, это лучезарный треугольник, помещенный в куполе того храма, который называется миром. Любить — значит свободно бродить по этому храму» [Мюссе, 1952, с. 359]. Но все омрачают подозрительность и ревность, толкающие на тот роковой шаг, который ведет от любви к ненависти и обрекает Октава на одиночество: «из трех человек, страдавших по его вине, только один остался несчастным» [Мюссе, 1952, с. 527], — и этот один — он сам.

Одна из важнейших черт романтического героя — саморефлексия. Маркиз Анри де Сен-Мар, герой романа Альфреда де Виньи (1797–1863) «Сен-Мар, или Заговор во времена Людовика XIII» (1820) [Виньи, 1992], теряет любовь, а с ней и жизнь из-за неуверенности в собственных чувствах. Их подтачивает «величайшая горесть любви — сомнение»⁽¹⁾. Сен-Мар терзается мыслью о том, чего больше в мотивах поведения его и возлюбленной — подлинной страсти или честолюбия, тщеславия, эгоистического расчета. Чаша весов постоянно колеблется и в конце концов склоняется к неутешительным выводам, предопределяющим роковой исход.

Впечатляющую панораму эмоциональных состояний, связанных с любовным чувством, создал Стендаль (1783–1842). Благодаря его книге «О любви» (1822) слово «кристаллизация» стало нарицательным не только в художественно-эстетической, но и, шире, — в жизненной

(1) Сен-Мар с горечью спрашивает себя, неужели «у любви такая же судьба, как и у моды, и достаточно нескольких лет, чтобы и платья, и чья-то любовь стали посмешищем? Счастлив тот, кто не переживет своей юности, своих мечтаний и унесет в могилу все свое сокровище!» [Виньи, 1992, с. 13].

сфере. Знаменитый символ страстной романтической любви⁽²⁾, отмеченной печатью прекрасного и благодаря силе воображения наделяющей свой предмет идеальными свойствами — брошенная в соляную копь голая ветка дерева, извлеченная оттуда через пару месяцев, оказывается волшебным преображенной: она покрывается блестящими кристаллами, «даже самые маленькие веточки, которые не больше лапки синицы, украшены бесчисленным множеством подвижных и ослепительных алмазов; прежнюю ветку невозможно узнать» [Стендаль, О любви, 1959, с. 366–367] — воплотил собою момент зарождения любовного чувства и этапы его развития. Среди последних особую роль играют «первая» и «вторая» кристаллизации («То, что я называю кристаллизацией, есть особая деятельность ума, который из всего, с чем он сталкивается, извлекает открытие, что любимый предмет обладает новыми совершенствами» [Стендаль, О любви, 1959, с. 377]). Первая кристаллизация связана с безмерным преувеличением достоинств любимого существа, которого еще по сути не знаешь. Однако впоследствии его возможное сопротивление и связанные с этим трудности порождают у влюбленного сомнения, страх потерять любовь, колебания между надеждой и отчаянием. Тогда и происходит вторая кристаллизация — ее преимущество перед первой заключается в значительно большей прочности, закреплении любовного чувства благодаря страху утраты любви, ощущению прогулки по самому краю ужасной бездны и одновременно соприкосновения с полным счастьем. Эти идеи получили наиболее яркое воплощение в первом сугубо романтическом романе Стендаля «Арманс» (1827) [Стендаль, Арманс, 1959, с. 5–186], где кипят роковые страсти между молодым черноглазым французским аристократом и синеглазой уроженкой Севастополя, родственницей декабристов, волею судеб оказавшейся во Франции.

Любовные переживания способны породить целую гамму чувств, прежде всего энтузиазм. В повести немецкого романтика Людвиг Тика

(2) Стендаль дает психологический анализ и других родов любви: любви-влечения, физической любви, любви-тщеславия, — но пальму первенства неизменно отдает любви-страсти как спонтанному искреннему чувству, поглощающему все чаяния влюбленного, способному причинить страдания, но в основе своей являющемуся счастливым благодаря отрешению от прагматических соображений, корыстных интересов. В силу этого любовь-страсть обладает нравственным потенциалом, способствует совершенствованию человека, обостряет его чуткость к искусству, интерес к философии.

(1733–1853) «Жизнь льется через край» (1839) [Тик, 1991, с. 57–104] юная пара, соединившаяся вопреки воле родителей, оказывается в полной изоляции практически на чердаке, в стесненных условиях, побуждающих молодого мужа методически разрушать деревянную лестницу и топить ею их жилище, тем самым исключая контакты с внешним миром. Но эти обстоятельства не гасят энтузиазм влюбленных — благодаря любви жизнь для них льется через край, они часто стоят, обнявшись, у окна и созерцают городской вид. В той же позиции они оказываются годы спустя, когда все бытовые трудности позади, они богаты, прощены родителями — и их чувства так же свежи, радость жизни не иссякает.

Романтизация мистического ужаса

В эмоциональном спектре романтического героя не только энтузиазм, но и его антиподы — меланхолия, мировая скорбь, метафизические раздумья о скоротечности жизни, неизбежности смерти. Эти настроения стали питательной средой для возникновения романтической философской поэзии.

Эмоциональная сфера романтика во многом окрашена мистическими настроениями. В своем главном и незаконченном произведении, романе «Генрих фон Офтердинген» (1799–1800), Новалис (1772–1801) ввел образ голубого цветка как некоего мистического символа, ставшего со временем символом всего немецкого, и не только, романтизма с его томлением, жаждой вечности во временном, символом мистического синтеза, единения бытия с небытием в магической связи человека с мировой душой. Генрих в юности увидел голубой цветок во сне, и он один среди множества разнообразных цветов привлек его внимание. Когда Генрих захотел к нему приблизиться, чтобы внимательнее рассмотреть, «цветок вдруг зашевелился и вид его изменился; листья сделались более блестящими и прижались к растущему стеблю, цветок склонился к нему и лепестки образовали широкий голубой воротник, из которого выступало нежное личико» [Новалис, 1922, с. 21] [см. подробнее: Бычков, 2024, № 2, с. 29–45]. Впоследствии оно стало лицом его музы и возлюбленной Матильды. Сон оказался вещим. Это ощущал и сам Генрих еще до встречи с Матильдой. Сны вообще Новалис считал близкими к чуду, направленному



Ил. 1. Фюссели И.Г. Ночной кошмар. 1781. 76,5 × 63,5 см. Холст, масло. Музей Гёте (Гётехаус), Франкфурт-на-Майне. Источник: <https://www.bildindex.de/document/obj20178474?medium=fmc924530>

Fig. 1. Fuseli H. Nightmare. 1781. 76.5 × 63.5 cm. Oil on canvas. Goethehaus, Frankfurt am Main. Source: <https://www.bildindex.de/document/obj20178474?medium=fmc92453>

против обыденной жизни, возносящими человека над ней. Вот и сон о голубом цветке Генрих воспринял как нечто значительное, властно захватившее его душу и влекущее ее вдаль и ввысь.

Одной из особенностей романтического восприятия выступает пристальный интерес к ужасному, безобразному, ставший предвестником будущих *триллера* и *саспенса*. В американском романтизме несколько особняком на фоне приверженности американских поэтов и прозаиков миру естественной природы, где капли росы прекраснее любых драгоценностей (Генри Торо, «Уолден, или Жизнь в лесу», 1854), красоты труда лесорубов, возчиков с их жизнерадостностью, искренней любовью и дружбой, телесным и душевным здоровьем (Уолт Уитмен, «Листья травы», 1855), стоит харизматическая фигура



Ил. 2. Фюссели И.Г. Ночная ведьма в гостях у ведьм из Лапландии. 1796. 101,6 × 126,4 см. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436423>

Fig. 2. Fuseli H. The Night-Hag Visiting Lapland Witches. 1796. 101.6 × 126.4 cm. Oil on canvas. The Metropolitan Museum of Art, New York. Source: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436423>

Эдгара По (1809–1849) — мрачная тень его «Ворона» (1845) нависает над мировым романтическим ландшафтом, определяя пути углубленных раздумий над трагическим уделом человеческим, неизбывностью страха и ужаса, рождением красоты из уродства.

В Англии, продолжая линию предромантического готического романа, живопись Иоганна Генриха Фюссели (Генри Фюзели, 1741–1825) [см.: Шестаков, 2002] вводит в мир дисгармоничного, страшного, чудовищного. В его полотнах «Ночной кошмар» (1781, Детройтский институт искусств, 1790–1791, Гётехаус, Франкфурт-на-Майне), «Ночная ведьма в гостях у ведьм Лапландии» (1796, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) возникают мрачные фантастические картины, навеянные мифологическими сюжетами, народными верованиями, почерпнутые

из литературных источников. В них нагнетается атмосфера ужаса, безумия, они населены жуткими сверхъестественными существами — вурдалаками, демонами, ведьмами, чье уродство передано в гротескных формах. Живописные новации Фюссли отозвались впоследствии в «Капричос» (1799) Ф. Гойи (1746–1828), в произведениях экспрессионистов и символистов.

Фюссли в романтическом духе иллюстрировал произведения У. Шекспира, Джона Мильтона, с особым подъемом — поэтические циклы «Песни невинности» (1789) и «Песни опыта» (1794) [см.: Блейк, 2022] другого раннего английского романтика, поэта и художника-визионера Уильяма Блейка (1757–1827) [см.: Rosso, 1993; Bentley, 2001; Акройд, 2016; Смирнов-Садовский, 2017], погружающего в свои сновидчески-галлюцинаторные видения. Сильное воздействие на Блейка оказали мистические идеи шведского мыслителя Эммануила Сведенборга. Это влияние легло на подготовленную почву. Еще в раннем детстве Блейку являлись откровения мистического свойства, приводившие его в ужас. Мрачные галлюцинаторно-сновидческие видения не оставляли его на протяжении всей жизни — в них возникали библейские мотивы, частыми гостями были призраки. Творчество Блейка оказало непосредственное влияние на викторианскую сказочную живопись, более опосредованное — на искания сюрреалистов, битников 1950-х, контркультуру 1960-х, прослеживается оно в постмодернистском кинематографе и компьютерных играх, таких как Devil May Cry, во многом вдохновленной мифологией Блейка. Его пристальный интерес к пучине подсознания, роли сновидений стал предвестником будущих психоаналитических штудий.

Отдает дань мрачной мистике и Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822). Так, в его новелле «Фалунские рудники» из книги «Серапионовы братья» (1819) [Гофман, Фалунские рудники, 1994, с. 121–145] события разворачиваются в медных рудниках Фалуна — подземном хтоническом мире, царстве тьмы и мистических ужасов. Туда попадает молодой шведский моряк Элис Фрёбом, удрученный смертью обожаемой матери и поддавшийся на уговоры некоего старичка — инкарнации духа рудокопа Торбьерна, погибшего в XVII веке при грандиозном обвале фалунских шахт, — приобщиться к тайнам подземного мира. Элис становится рудокопом и так преуспевает на этом поприще благодаря своему трудолюбию, что хозяин рудника соглашается на его

свадьбу с любимой дочерью Уллой. Но сердце юноши принадлежит не только ей, но и являющейся ему во снах царице горы. В день свадьбы помутненный рассудок влечет его к ней, в шахту — страшный обвал обрекает его на смерть. Пятьдесят лет спустя рудокопы натываются на сохранившееся нетленным в холодном подземелье тело Элліса — его узнает только древняя, еле передвигающаяся старуха, это Улла, всю свою жизнь ждавшая осуществления пророчества Торбьерна о том, что она еще раз увидит своего любимого на этом свете.

Актуальность романтической иронии

Гофман выступает и как выдающийся иронист. Персифляж — романтическая ирония — одна из неотъемлемых черт романтического героя. Писатель не устает высмеивать лжепророков наподобие деревянного говорящего турка, таинственным шепотом изрекающего свои предсказания легковерным слушателям [Гофман, Автомат, 1994, с. 192–216], саркастически изобличает шарлатанов-гипнотизеров, погружающих своих сообщников в псевдосон и манипулирующих ими на потеху публики.

Особого внимания в плане генерации инновационных жанровых образований заслуживают пропитанные иронией гофмановские «Житейские воззрения кота Мурра вкпе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсера, случайно уцелевшими в макулатурных листах» (1819, 1821) [Гофман, 1962, с. 109–490], на полтора столетия опередившие возникновение *постмодернистского стиля письма* — главы, написанные от имени Мурра, в которых он крайне иронично описывает жизнь окружающих его людей, перемежаются с крейсерианой. У глав этих «рваные края» — повествование неожиданно обрывается на самом интересном месте, и в следующей главе слово берет уже другой рассказчик со своей историей — и так на протяжении всего повествования. В игровом «Предисловии издателя», открывающем книгу, говорится о том, что молодой автор, а именно кот Мурр, которого издатель считает «мужчиной приятным и ласковым в обхождении», при написании текста рвал на части страницы книги своего хозяина, Иоганнеса Крейсера, и «в простоте душевной употреблял листы из нее частью для подкладки, частью для просушки страниц. Эти листы остались в рукописи, и их по небрежности тоже



Ил. 3. Фюссели И. Г. Сон пастуха из «Потерянного рая». 1793. 154,3 × 215,3 см. Холст, масло. Галерея Тейт, Лондон. Источник: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fuseli-the-shepherds-dream-from-paradise-lost-t00876>

Fig. 3. Fuseli H. The Shepherd's Dream, from 'Paradise Lost'. 1793. 154.3 × 215.3 cm. Oil on canvas. Tate Gallery, London. Source: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fuseli-the-shepherds-dream-from-paradise-lost-t00876>

напечатали, как принадлежащие к повести кота Мурра». Дабы читатель мог разобраться в смешении разнородного материала, в начале глав даются пометки в скобках: *Мак. л.* (макулатурные листы) и *М. пр.* (Мурр продолжает) [Гофман, 1962, с. 109–111]. Все это производит непередаваемый иронический эффект и выглядит крайне современно.

Суперсовременно воспринимается и ироничный «Кот в сапогах» (1797) Людвиг Тика [Тик] [см. подробнее: Бычков, 2024, № 8, с. 129–161] с его приемом *театра в театре*, когда зрители принимают активное, по существу *интерактивное*, участие в развитии действия, а актеры реагируют на их реплики и тем самым влияют на ход пьесы-сказки. Ирония у Тика носит многоуровневый характер, ей подлежат верхи и низы общества, наука и искусство, художники и публика, любовь и брак. Так, принцесса отвергает претендующих на ее руку и сердце принцев, ведь, по ее мнению, «брак без любви — это сущий ад на земле» [Тик, действие 1]. Король-отец знает это по своему горькому опыту. Но



Ил. 4. Блейк У. Копия D, лист 1, фронтиспис: Ветхий днями. 1794, 1827. 23,3 × 16,8 см. Офорт пером и тушью, акварелью и краской на бумаге. Британский музей, Лондон. Источник: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0625-72

Fig. 4. Blake W. Copy D, plate 1, frontispiece: 'The Ancient of Days'. 1794, 1827. 23.3 × 16.8 cm. Paper, relief etching, hand-coloured. British Museum, London. Source: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0625-72



Илл. 5. Блейк У. Призрак блохи. 1819–1820. Темпера и золото доске из красного дерева. 21,4 × 16,2 см. Галерея Тейт, Лондон. Источник: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-ghost-of-a-flea-n05889>

Fig. 5. Blake W. The Ghost of a Flea. 21.4 × 16.2 cm. Tempera and gold on mahogany. 1819–1820. Tate Gallery, London. Source: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-ghost-of-a-flea-n05889>

и брак по любви вызывает у него скептицизм. Побуждая принцессу выбрать себе жениха, он пытается при этом отговорить ее от окончательного решения: «Дрожь берет, как подумаю об опасностях, которые тебе грозят! Ведь даже если ты и влюбишься, дочь моя, — ах, видала бы ты, какие толстые книжки написаны об этом мудрыми людьми! — то самая твоя страсть опять же может сделать тебя несчастной. Самое счастливое, самое блаженное чувство способно уничтожить нас; любовь — она как стакан у фокусника: вместо нектара тебе подсунут яд, и вот уж ложе твоё омочено слезами, и прощай всякая надежда, всякое утешение» [Тик, действие 1]. В пьесе есть и вставной номер на ту же тему. На поляне под трели соловья влюбленные говорят о своих чувствах: «Он. О, сердце мое готово разорваться от восторга, когда я вижу вокруг себя всю эту гармоничную природу, когда каждый звук лишь повторяет исповедь моей любви, когда само небо наклоняется надо мной, чтобы излить на меня свой эфир» [Тик, действие 2]. Через некоторое время на поляне мы видим тех же персонажей вскоре после свадьбы, они уже успели наскучить друг другу и без усталости бранятся, обвиняя в своей неудаче друг друга и «узы брака» — они решают развестись [Тик, действие 3]. На происходящее иронично реагирует публика:

ФИШЕР. Ну что, друзья? Прощай надежда на семейную драму!

ЛЕЙТНЕР. Да, это уж черт знает что такое.

ШЛОССЕР. Я просто как во сне [Тик, действие 1].

В своей пьесе-сказке Тик бросает немало иронических стрел в адрес нормативов классицистической эстетики. Так, один из зрителей считает сцену с воркованием влюбленных поистине классической. Но так ли уж она необходима для единства действия? — вопрошает другой. «А мне плевать на единство. Если я плачу, то плачу, и все тут. Сцена была божественная!» [Тик, действие 2], — восклицает третий зритель, тем самым решительно отторгая правило трех единств. Столь же иронично относится Тик и к просветительским иллюзиям о всевластии науки. «Почему не слышу культурной застольной беседы? Мне кусок в горло не идет, когда дух не получает достаточной пищи. Придворный ученый! Вы что, сегодня туфлей суп хлебаете?» — негодует Король. И тут же уравнивает роли ученого и шута, говоря, что оба они у него на жаловании; разница лишь в том, что шут болтает за столом чепуху, а ученый ведет умную беседу, помогая скоротать время и возбудить

аппетит: «...Велика ли разница? А потом — приятно видеть шута, который глупее нас, у которого нет таких талантов; чувствуешь себя уверенней и возносишь за то хвалу небу. Уже по одному этому мне приятно быть в обществе дурака» [Тик, действие 2]. По этому поводу пикируются шут и ученый:

ЛЕАНДР. Ты же дурак, как ты можешь судить об остроумии?

ГАНСВУРСТ. А ты ученый — что ты понимаешь в остроумии? [Тик, действие 3].

С наименьшей иронией относится Тик к руссоистской идеализации естественной природы. Когда король влезает на дерево, чтобы обозреть окрестности, то с ужасом и отвращением видит на нем множество гусениц и стремительно скатывается вниз. «Вот что значит неидеализированная природа! Она сначала должна быть облагорожена фантазией» [Тик, действие 3], — комментирует Принцесса. Когда в начале пьесы один из зрителей замечает, что давно мечтал посмотреть оперу без музыки, другой возражает ему: «Без музыки — это пошло, друг мой, ибо с подобным ребячеством, с подобными суевериями мы давно покончили — просвещение принесло свои плоды» [Тик, пролог].

У зрителей от всего увиденного «голова кругом идет, будто спьяну». Их реакции у Тика-ирониста весьма многозначительны:

МЮЛЛЕР. Но я должен сказать, что свихнуться на почве искусства — это редкое, ни с чем не сравнимое наслаждение! [Тик, действие 2].

ШЛОССЕР. А я попросту свихнулся. Но разве я не говорил с самого начала, что это и есть подлинное наслаждение искусством? [Тик, действие 3].

«Кот в сапогах» Тика — настоящая художественная антология романтической иронии, отражающая многообразные сферы жизни. Что же касается эстетической теории, то разнонаправленные эмоции романтика находят концентрированное воплощение в оригинальной концепции *гротеска*, разработанной Виктором Гюго (1802–1885) в предисловии к драме «Кромвель» (1827) [Гюго, 1980] и нашедшей убедительное воплощение в его художественных произведениях.

Заключение

Романтическое видение искусства отличается повышенной философичностью, стремлением к воплощению в нем духа христианства,

к иррационально-мистическому, интуитивному, визионерскому проникновению в идеальные сущностные основы жизни, на которое способен лишь поэтический гений. Атмосфера созерцательной мечтательности отличает эмоциональную сферу романтического героя — меланхоличного и при этом энтузиастического, страстного; погруженного в себя, хотя и стремящегося к экзотическим путешествиям; чувствительного, восторженного, но и эгоцентричного, склонного к иронии и скепсису. Одиночество, недостижимость идеала, мировая скорбь как «болезнь века» побуждают поэта занять стоическую позицию. Он разрывается между стремлением к сверхчувственному, бесплотному, незримому, несказуемому, невыразимому, трогательному, чудесному, экзотическому, фантастическому, волшебному, мистическому и приверженностью чувственным удовольствиям. Эти контрастные, разнонаправленные влечения нашли воплощение в поэзии, прозе, драматургии, философических раздумьях и, разумеется, личных судьбах художников и теоретиков романтизма.

Любовные переживания, энтузиазм, меланхолия, мистический настрой, ирония, гротеск... Таковы лишь некоторые грани эмоциональной жизни романтического героя, свидетельствующие об их онтологичности. И важно, что романтическое видение этих вечных тем порождает новации художественно-эстетического плана — романтическую драму, психологическую прозу, философскую поэзию, метафизическое письмо, откликается и в XX–XXI веках своим предчувствием нововведений в разных видах и жанрах искусства — экзистенциалистских раздумий, триллеров, саспенса, постмодернистского иронизма, приемов театра в театре, принципа интерактивности.

Список литературы:

- 1 *Акройд П. Уильям Блейк: Биография* / Пер. с англ. Т. Азаркович. СПб.: Крига, 2016. 456 с.
- 2 *Блейк У. Песни Невинности и Опыта* / Пер. с англ. С. Степанова. СПб.: Пальмира, 2022. 263 с.
- 3 *Бодлер Ш. Эдгар По: его жизнь и произведения* / Пер. В. Липки // *По Э.А. Страшные рассказы* / Пер. с англ. М.: РИПОЛ классик, 2013. С. 173–209.
- 4 *Бычков В.В. Голубой цветок романтизма: Новалис // Философия и культура. 2024. № 2. С. 29–45. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2024.2.68966>.*
- 5 *Бычков В.В. Грани романтического сознания: Людвиг Тик // Философия и культура. 2024. № 8. С. 129–161. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2024.8.70273>.*
- 6 *Виньи А. де. Сен-Мар, или Заговор во времена Людовика XIII* / Пер. с фр. Е. Гунста и О. Моисеенко. СПб.: Художественная литература, 1992. 366 с.
- 7 *Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения Кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах* / Пер. Д. Каравкиной, В. Гриба // *Гофман Э.Т.А. Избранные произведения: В 3 т. Т. 3. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 109–490.*
- 8 *Гофман Э.Т.А. Автомат* / Пер. А. Соколовского // *Серапионовы братья: Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья; «Серапионовы братья» в Петрограде: Антология* / Сост., предисл., коммент., подготовка текста А.А. Гугнина. М.: Высшая школа, 1994. С. 192–216.
- 9 *Гофман Э.Т.А. Фалунские рудники* / Пер. А. Соколовского // *Серапионовы братья: Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья; «Серапионовы братья» в Петрограде: Антология* / Сост., предисл., коммент., подготовка текста А.А. Гугнина. М.: Высшая школа, 1994. С. 121–145.
- 10 *Гюго В. Из Предисловия к драме «Кромвель»* / Пер. Б.Г. Реизова // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 447–458.
- 11 *Констан Б. Адольф* / Пер. Е. Андреевой // *Шатобриан Р. Ренэ. Констан Б. Адольф. М.: Журнально-газетное объединение, 1932. С. 79–144.*
- 12 *Констан Б. О Тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре* / Пер. В.А. Мильчиной // *Эстетика раннего французского романтизма* / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 257–280.
- 13 *Мюссе А. де. Исповедь сына века* / Пер. К.А. Ксаниной и Д.Г. Лившиц // *Мюссе А. де. Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 329–527.*
- 14 *Новалис. Гейнрих фон Офтердинген* / Пер. З. Венгеровой и В. Гиппиус. Пг.: Государственное издательство, 1922. 174 с.
- 15 *Смирнов-Садовский Д. Уильям Блейк: Биография. М.: Magickal Rebirth, 2017. 376 с.*
- 16 *Сталь Ж. де. О влиянии страстей на счастье людей и народов* / Пер. Е.П. Гречаной // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 363–374.
- 17 *Стендаль. Арманс, или Сцены из жизни парижского салона 1827 года* / Пер. Э.Л. Линецкой // *Стендаль. Собрание сочинений: В 15 т. / Пер. с фр.; под общ. ред. Б.Г. Реизова. Т. 4. М.: Правда, 1959. С. 5–186.*
- 18 *Стендаль. О любви* / Пер. М.Е. Левберг и П.К. Губера // *Стендаль. Собрание сочинений: В 15 т. / Пер. с фр.; под общ. ред. Б.Г. Реизова. Т. 4. М.: Правда, 1959. С. 357–574.*
- 19 *Тик Л. Жизнь льется через край* / Пер. Н. Славятинского // *Жизнь льется через край: Сказки и истории немецких романтиков* / Пер. с нем.; сост. И. Солодуниной. М.: Правда, 1991. С. 57–104.
- 20 *Тик Л. Кот в сапогах* // *Royallib.com. URL: https://royallib.com/book/tik_lyudvig/kot_v_sapogah.html (дата обращения 15.04.2024).*
- 21 *Шестаков В.П. Генри Фюзели: дневные мечты и ночные кошмары. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 272 с.*
- 22 *Bentley G.E. The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake. Yale: Yale University Press, 2001. 512 p.*
- 23 *Delbouille P. Génèse, structure et destin d'Adolphe. Paris: Les Belles lettres, 1971. 643 p.*
- 24 *Rosso G.A. Blake's Prophetic Workshop: A Study of The Four Zoas. Lewisburg: Bucknell University Presses, 1993. 208 p.*
- 25 *Stael G. de. Corinne ou l'Italie. Paris: Folio, 1985. 627 p.*

References:

- 1 Ackroyd P. *Uil'yam Bleik: Biografiya* [William Blake: A Biography], transl. from English T. Azarkovitch. St. Petersburg, Kruga Publ., 2016. 456 p. (In Russian)
- 2 Blake W. *Pesni Nevinnosti i Opyta* [Songs of Innocence and Experience], transl. from English S. Stepanov. St. Petersburg, Pal'mira Publ., 2022. 263 p. (In Russian)
- 3 Baudelaire Ch. Ehdgar Po: ego zhizn' i proizvedeniya [Edgar Poe: His Life and Works], transl. B. Lipka. Poe E.A. *Strashnye rasskazy* [Scary Stories], transl. from English. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2013, pp. 173–209. (In Russian)
- 4 Bychkov V.V. Goluboi tsvetok romantizma: Novalis [The Blue Flower of Romanticism: Novalis]. *Filosofiya i kul'tura*, 2024, no. 2, pp. 29–45. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2024.2.68966>. (In Russian)
- 5 Bychkov V.V. Grani romanticheskogo soznaniya: Lyudvig Tik [The Facets of Romantic Consciousness: Ludwig Tieck]. *Filosofiya i kul'tura*, 2024, no. 8, pp. 129–161. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2024.8.70273>. (In Russian)
- 6 Vin'i A. de. *Sen-Mar, ili Zagovor vo vremena Lyudovika XIII* [Saint-Mar, or Conspiracy at the Time of Louis XIII], transl. from French E. Gunst, O. Moiseenko. St. Petersburg, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1992. 366 p. (In Russian)
- 7 Hoffmann E.T.A. Zhiteiskie vozzreniya Kota Murra vkupe s fragmentami biografii kapel'meistera Iogannesa Kreislera, sluchaino utselevshimi v makulaturnykh listakh [The Everyday Views of the Murr Cat, Coupled with Fragments of the Biography of Kapellmeister Johannes Kreisler, Which Accidentally Survived in the Waste Paper Sheets], transl. D. Karavkina, V. Grib. Hoffmann E.T.A. *Izbrannye proizvedeniya: V 3 t.* [Selected Works: In 3 vols.]. Vol. 3. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1962, pp. 109–490. (In Russian)
- 8 Hoffmann E.T.A. Avtomat [Automat], transl. A. Sokolovsky. *Serapionovy brat'ya: Hoffmann E.T.A. Serapionovy brat'ya; "Serapionovy brat'ya" v Petrograde; Antologiya* [The Serapion Brothers: Hoffman E.T.A. The Serapion Brothers; "The Serapion Brothers" in Petrograd: Anthology], comp., preface, com., text's prep. A.A. Gugnin. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1994, pp. 192–216. (In Russian)
- 9 Hoffmann E.T.A. Falunskie rudniki [Falun Mines], transl. A. Sokolovsky. *Serapionovy brat'ya: Hoffmann E.T.A. Serapionovy brat'ya; "Serapionovy brat'ya" v Petrograde; Antologiya* [The Serapion Brothers: Hoffman E.T.A. The Serapion Brothers; "The Serapion Brothers" in Petrograd: Anthology], comp., preface, com., text's prep. A.A. Gugnin. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1994, pp. 121–145. (In Russian)
- 10 Hugo V. Iz Predisloviya k drame "Kromvel'" [From the Preface to the Drama *Cromwell*], transl. B.G. Reizov. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov* [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 447–458. (In Russian)
- 11 Constant B. Adol'f [Adolph], transl. E. Andreeva. Chateaubriand R. *Rene* [Rene]. Constant B. *Adol'f* [Adolph]. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoe ob'edinenie Publ., 1932, pp. 79–144. (In Russian)
- 12 Constant B. O Tridsatiletnoi voine. O tragedii Shillera "Vallenshtein" i nemetskom teatre [About the Thirty Years War. About Schiller's Tragedy *Wallenstein* and the German Theater], transl. V.A. Milchina. *Ehstetika rannego frantsuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry article and comments V.A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 257–280. (In Russian)
- 13 Musse A. de. Ispoved' syna veka [Confession of the Son of the Century], transl. K.A. Ksanina, D.G. Livshits. Musse A. de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 329–527. (In Russian)
- 14 Novalis. *Geinrikh fon Ofterdingen* [Heinrich von Ofterdingen], transl. Z. Vengerova, V. Gippius. Petrograd, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1922. 174 p. (In Russian)
- 15 Smirnov-Sadovsky D. *Uil'yam Bleik: Biografiya* [William Blake: Biography]. Moscow, Magickal Rebirth Publ., 2017. 376 p. (In Russian)
- 16 Stael G. de. O vliyaniy strastei na schast'e lyudei i narodov [On the Influence of Passions on the Happiness of People and Peoples], transl. E.P. Grechana. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov* [Literary manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 363–374. (In Russian)
- 17 Stendal. Armans, ili Stseny iz parizhskogo salona 1827 goda [Armanche, or Scenes from the Paris Salon of 1827], transl. E.L. Linetskaya. Stendal. *Sobranie sochinenii: V 15 t.* [Collected Works: In 15 vols.], transl. from French, ed. B.G. Reizov. Vol. 4. Moscow, Pravda Publ., 1959, pp. 5–186. (In Russian)
- 18 Stendal. O lyubvi [About Love], transl. M.E. Levberg, P.K. Guber. Stendal. *Sobranie sochinenii: V 15 t.* [Collected Works: In 15 vols.], transl. from French, ed. B.G. Reizov. Vol. 4. Moscow, Pravda Publ., 1959, pp. 357–574. (In Russian)
- 19 Tieck L. Zhizn' l'etsya cherez krai [Life Flows Over the Edge], transl. N. Slavyatinsky. *Zhizn' l'etsya cherez krai: Skazki i istorii nemetskikh romantikov* [Life Flows Over the Edge: Fairy Tales and Stories of German Romantics], transl. from German, comp. I. Solodunina. Moscow, Pravda Publ., 1991, pp. 57–104. (In Russian)
- 20 Tieck L. Kot v sapogakh [Cat in Boots]. *Royallib.com*. Available at: https://royallib.com/book/tik_lyudvig/kot_v_sapogah.html (accessed 15.04.2024). (In Russian)
- 21 Shestakov V.P. *Genri Fuzeli: dnevnye mechty i nochnye koshmary* [Henry Füßli: Daydreams and Nightmares]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2002. 272 p. (In Russian)
- 22 Bentley G.E. *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake*. Yale, Yale University Press, 2001. 512 p.
- 23 Delbouille P. *Génèse, structure et destin d'Adolphe*. Paris, Les Belles lettres, 1971. 643 p.
- 24 Rosso G.A. *Blake's Prophetic Workshop: A Study of The Four Zoas*. Lewisburg, Bucknell University Presses, 1993. 208 p.
- 25 Stael G. de. *Corinne ou l'Italie*. Paris, Folio, 1985. 627 p.