

ЖИЗНЬ – СМЕРТЬ – БЕССМЕРТИЕ В МИРЕ РУССКОГО РОМАНТИЗМА

Россия XIX века. Обращенная к Европе и одновременно искавшая своих незаемных путей, опиравшаяся на чужой опыт, но и испытывавшая его с горячим пристрастием. Романтизм стал для нее эпохой рефлексии и саморефлексии. Здесь сошлось все: апофеоз творчества, апология прекрасного, восторг перед гармонией мира, но одновременно и бунт против миропорядка, и отчаяние в спасении; поиски выхода из этого бунта и предельная разочарованность, историософский пессимизм и вера в благую перспективу истории... Проходя этап романтизма, молодая, но стремительно развивавшаяся литература рождала свое собственное слово о мире, собственный ответ на вечный и главный вопрос человеческого существования, по-новому поставленный и актуализированный в конце XVIII – первой трети XIX вв. писателями-романтиками, – вопрос «о смерти и жизни», «о человеке, его смертности и бессмертии».

Художественное развитие этого вечного вопроса напрямую было сопряжено с процессом становления личности в литературе Нового времени. Родовой, абстрактный человек отступал перед индивидуальностью, живой, дышащей, неповторимой. Под знаком этой смены мировоззренческих и духовных констант стояли сентиментализм, преромантизм. В романтизме новая система ценностей, в центре которой оказывалось единичное «я» (автор, лирический герой) со своей судьбой, своей сокровенной внутренней жизнью, утвердилась всецело и прочно.

На русской почве начало этого перехода было положено еще у Державина. Два понимания человека, сменяющие друг друга на шкале культурного времени, здесь соседствовали, оказывались если еще и не равноположны, то уже вполне соизмеримы. С одной стороны ода «Бог» (1784) с ее *родовым* самоопределением человека, где неоднократно повторенное «я» («Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю, / Я царь – я раб – я червь – я бог!») – отнюдь не живая, конкретная личность, уникальная и хрупкая, что трепещет смертного земного финала, но синоним человечества вообще, убежденного в своем потенциальном бессмертии. С другой – стихотворение «На смерть князя Мещерского» (1779), где образ всепоглощающей смерти при всей риторической его обобщенности, свойственной литературе классицизма, рождается из личного переживания, из боли конкретной утраты, из сокрушения о собственном угасании, которое остановить, увы, невозможно. Недаром в этом стихотворении появляются не только восклицательные интонации, но и вопросы, предвестники тех ледящих ум и сердце вопросов, которые наполнят русскую романтическую лирику 1820-х–1830-х гг.: «Сын роскоши, прохлад и нег, / Куда, Мещерской! Ты сокрылся? / Здесь персть твоя, а духа нет. / Где ж он? – Он там. – Где там? – Не знаем».

Автобиографичность лирики Державина, еще не декларируемое, как в карамзинском поэтическом поколении, но уже запечатленное в творчестве право поэта на частную жизнь, на интимность, на личное, а не только высокое гражданское чувство, – новая, многообещающая черта, что была внесена им в литературу («На смерть Катерины Яковлевны», «Ласточка», «Призывание и явление Пленеры»). При этом способность к запечатлению личного чувства влекла за собой и другой дар – передавать эмоциональную жизнь чужого «я», входя в его внутренний мир как в свой собственный. В стихотворении «На кончину великой княжны Ольги Павловны» (1795) звучит скорбный плач о безвременно почившей княжне, и в нем сливаются воедино голос поэта и голоса августейших родных и близких, лишенных, в отличие от автора, дара поэтической речи. Поэт вживается в чужое горе, чувствует чужую утрату, как свою, говорит от лица другого я так, как если бы говорил от себя самого. Все это мы очень скоро увидим и у Батюшкова («На смерть супруги Ф.Ф. Кокошкина», 1811), и у Жуковского, недаром, в конечном итоге, именно ему Державин отдавал в наследие свою «ветху лиру». Элегия «На кончину ее

величества королевы Виртембергской» (1819), та самая, за которую Белинский назвал Жуковского «певцом сердечных утрат»¹, перекликается со стихами «На кончину великой княжны Ольги Павловны» не только общностью поэтической темы и ее развития на пространстве стихотворения (сетования на скоротечность жизни, картина смерти и неутешной скорби родных, горячая тирада о бессмертии души человеческой), но и, что особенно важно, единством сопереживания, составившего характерную черту романтической лирики.

Романтизм, видевший в личности микрокосм, столь же неисчерпаемый в своей глубине, как и мир, раскинувшийся вокруг него, на своих духовных высотах утверждал особый тип отношения человека к человеку – это отношение к другому как к столь же уникальной и драгоценной личности, что и ты сам, это субъект-субъектное отношение, стремящееся преодолеть дистанцию между людьми, разрушить глухую стену между своей и чужой душой. Такой тип отношения в высшей степени был свойственен раннему немецкому романтизму, выражаясь в апологии чувствительной, возвышенной дружбы, в культе любви. Мотив сердечного, дружеского родства звучал у Л. Тика, Новалиса, В. Вакенродера, у Шеллинга и братьев Шлегелей, отзывался в художественном творчестве и переписке, был органической частью романтической концепции жизнетворчества. Тот же культ единящей дружбы, «союз сердец святой»², дающий личности подлинную опору в бытии, утверждали русские преромантики и романтики: Батюшков, ранний Пушкин, декабристы (от В. Раевского до В. Кюхельбекера), любомудры и наследовавшие им славянофилы. И даже байронизм, вводящий в литературу образ титанической, но одинокой, никем не понятой личности, в русской романтической лирике выявлял то, что тщательно пытался скрывать от своих собратьев по человечеству сам его великий родоначальник: демонстративное отъединение от людей и мира, декларация не просто непонимания между людьми, но и принципиальной невозможности этого понимания, в своей подкладке имели не только отчаяние, гордыню, безверие, но и... страстную тоску по единству. Крик о непонимании и отчуждении взывал к пониманию, к преодолению роковой раздробленности, взаимной закрытости душ. Лермонтов, столько писавший о фатальной глухоте людей друг к другу и одновременно, в высшие минуты свои, так тосковавший по подлинному родству, тонко выразил эту, лишь на первый взгляд парадоксальную, связь.

Отсутствие дистанции, глубина вживания в другое «я», восчувствие его как себя и не позволяли отнестись спокойно к уничтожению этого «я», заставляли воспринимать не только свою, но и чужую смерть как катастрофу, побуждали к поискам бессмертия – хотя бы частичного, то в любящей памяти, то в художественном творении, а то такого, какое рисует Лермонтов в стихотворении «Очи» (1830), уподобляя взор возлюбленной небесному свету: свет этот не пройдет и тогда, когда умершая станет добычей «тленья и могил».

Сопереживание другому у русских романтиков не ограничивалось сферой сугубо человеческих связей и отношений, оно распространялось и на братьев наших меньших, даже на бессловесные стихии, в конечном итоге – на все бытие. Поэт здесь был способен слышать не только боль ближнего, но и «огромную жалобу бурь»³, сетования ночного ветра, всею душою сочувствовал он «дубовому листку», оторвавшемуся от родимого дерева, или «тучкам небесным», что «вечные странники»⁴, видя и в них своего рода «личности», природняя их себе и сам к ним природняясь. В России романтизм оказался одной из определяющих вех на пути к персонализму, составившему характерную черту зрелой русской литературы (Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Платонов, С. Есенин, М. Пришвин) и философии. Персонализму, который противостоял гордынному индивидуализму, знающему себя и только себя, и был неразрывно связан с идеалом соборности и всеединства. А с точки зрения этого идеала, любая смерть, смерть самого, казалось бы, ничтожного и жалкого существа, исчезновение из бытия даже былинки отзывается в каждой точке мира, вызывает страдание в каждом его субъекте.

Плач над могилой рано умершего друга – характерная примета лирики русского романтизма. Жуковский оплакивает Андрея Тургенева («О друг мой! неужли твой гроб передо мною!»), декабрист Раевский открывает свой элегический диптих картиной безвременной смерти прекрасного юноши: «Смерть кровожадная невинного сразила, / Со светлой радостью первоначальных дней, / С друзьями, с милыми и с миром разлучила / Для слез оставленных и милых и друзей». Лицеисты – Пушкин и Кюхельбекер – в стихах, посвященных Царскосельскому братству, ведут печальный мартиролог тех, кто когда-то составлял полную юным весельем,

блиставшую многими талантами семью Лицея, а теперь ушел с лица мира в лоно земли, оставив живущих совершать поминки по прошлому, вздыхая по былой радости, дружеской чаше, любви. А любомудры будут оплакивать двадцатидвухлетнего Д. Веневитинова, выражая в стихах и прозе «скорбь истинных друзей <...> о преждевременной его кончине», превознося истинно «прекрасную, высокую душу»⁵ поэта, подобно тому как йенцы, зачинатели романтизма, оплакивали и возносили рано умерших Вакенродера и Новалиса.

Элегия – излюбленный жанр, в котором сентименталисты и романтики размышляли о смертной участи человека. Тон этим размышлениям был задан «Сельским кладбищем» (1802) Жуковского, тем самым, которое В.С. Соловьев назвал «началом истинно-человеческой поэзии в России после условного риторического творчества державинской эпохи»⁶. Эмоциональную доминанту русской лирики философ увидел в глубинном переживании смерти, в сердечной обращенности к ушедшим из жизни. Именно это переживание, а не восторги любви, не жар сладострастия, о котором так самозабвенно пели Батюшков и юный Пушкин, считал он ее сокровенной и главной нотой.

Впрочем, и у Батюшкова, поэта нег и наслаждений (вспомним знаменитую его «Вакханку», апофеоз легкого, юного эроса, в котором нет никакой дисгармонии, никакого страдания, а есть лишь бурлящая, бьющая через край радостная энергия жизни), воскрешавшего на страницах своих творений «золотой век» античности («Мои пенаты»), эта нота звучала не раз. Анакреонтические, эпикурейские мотивы в его лирике то и дело уступали место другим, элегическим, скорбным мотивам. «Роковая скоротечность», о которой так впечатляюще скажет потом Баратынский в своем «Недоноске», переживалась им не менее болезненно, была тем тайным недугом, который неуклонно подтачивал ум и сердце поэта, являясь неиссякаемым источником «душевной тоски»⁷: и тщетно пытался он спастись от нее то стихотворством, то милой дружбой, то в объятиях любви. В полноте выразивший в поэзии жизнь своего сердца, тончайшие движения впечатлительной, тонкой души, Батюшков дал силу голоса и тем вопросам, которые вырывались из самых ее глубин, звуча настойчивее и сильнее с каждым прожитым годом («Скажи, мудрец молодой, что прочно на земли? / Где постоянно жизни счастье?», «Минутны странники, мы ходим по гробам, / Все дни утратами считаем» – «К другу», 1815)

Сознание смертности, то сознание, которое из всех созданий земли свойственно лишь человеку, является его родовой чертой, его сущностным, определяющим качеством, необходимо влечет за собой рефлексии над жизнью. Естественное, счастливо-бессознательное существование, когда живешь, как дышишь, не ведая концов и начал, не замечая бегущих дней, становится невозможным тогда, когда возникает на горизонте зловещий образ старухи с косой. Это ощущение бытия, которому каждую минуту угрожает небытие⁸, в высшей степени было свойственно Батюшкову – на первый, поверхностный взгляд, такому гармоничному, такому легкому, органически радостному поэту. Он выражал его и в оригинальных стихах, и устами перелагаемых им творцов: Тибулла и Горация, Торквато Тассо, поэтический гений которого боготворил, родоначальника легкой французской поэзии Э. Парни... Образ умирающего поэта, стоящего «над бездной роковой» («Умиравший Тасс», 1817), сцены былого, покрытого прахом забвенья («На развалинах замка в Швеции», 1814), видение мрачного царства мертвых («Элегия из Тибулла», 1814) и неумолимо бегущего времени («Источник», 1810) сменяют друг друга в его «Опытах в стихах и прозе». И на их фоне иначе начинают смотреться антологические картины мирных трудов и дней, радостей супружества и дружеских возлияний. Они уже не дают чаемого самозабвенья, не спасают от тревожных сомнений, не утишают вопросов.

Особенно остро ощущал поэт, столь чувствительный, как и его собрат Жуковский, к совершенным, прекрасным формам, мимолетность земной красоты. «Время погубит и прелесть, и младость!..» – это горькое сознание не отступало от него ни на шаг. Болезненно переживает он увядание, медленно, но неизбежно влекущее к старости, к смерти. В его стихах появляется говорящий образ Парки, неумолимо считающей дни, – образ этот далеко не только дань литературной традиции, в чем-то он прямо отвечал внутреннему самоощущению Батюшкова: в годы расцвета своего таланта поэт уже жил под дамокловым мечом душевной болезни, в конце концов разрушившей его мир, прервавшей и стихотворство, и дружеское общенье, при жизни похоронившей в Вологде, где он прозябал двадцать лет, всеми брошенный, всеми забытый.

То же горестное «Увы!», тот же страх пасть под «угрозами времени», когда «хладееет в сердце жизнь», тускнеют юные надежды и душе, тронутой увяданием, уже не испытать весенней полноты бытия, не прикинуть беззаветно к веселящему кубку, звучит в элегиях «Баратынского».

Вотще! Не для меня долины и леса
Одушевились красотой,
И светлой радостью сияют небеса!
Я вяну, — вянет все со мною!

(Е. Баратынский. «Весна», 1820)

Элегия – поэтическое прибежище меланхолии. Тихое и печальное чувство, питаемое сознанием бренности всего на земле, короткодыханности человеческой жизни, органично сочеталось с этой жанровой формой. «И меланхолии печать была на нем» – скажет Жуковский в эпитафии, венчающей элегию «Сельское кладбище», а вслед за ним эту печать будут накладывать на своих лирических героев и Батюшков, и Баратынский. Оба были переводчиками элегии Ш. Мильвуа «Падение листьев», ставшей своеобразным эталоном меланхолического настроения в лирике. Оба дали в своей поэзии законченные образцы этого жанра.

Впрочем, несмотря на распространенность уныло-скорбных настроений в поэзии 1800-х–1830-х гг., меланхолия, слишком популярная в первые десятилетия девятнадцатого века, чтобы не утратить искренности эмоции, не стать поэтической условностью, литературным (и жизненным) штампом, не составляла специфически романтического отношения к смерти. Она была необходимой к нему ступенью, однако, по сути, более соответствовала сентиментальному сознанию, нежели той картине мира, которую выстраивал романтизм. Недаром Пушкин, приведя в «Евгении Онегине» образчик высокопарно-унылой поэзии, подчеркивал, что не видит в сем опусе ни следа романтизма. Недаром и Баратынский посмеивался над повальной тягой своих поэтических собратьев к разочарованной позе: «Но что же! Все мараки / Ударились потом в задумчивые враки, / У всех унынием оделось чело, / Душа увянула и сердце отцвело».

В горестных жалобах на обманчивые сны и улетевшую младость еще не было той интенсивности чувства, нестерпимости переживания, что вскоре наполнит поэзию Лермонтова, а потом прозвучит в лирике Тютчева. Меланхолическое «Увы!» и «Ах!» – это не тот «души отчаянной протест», который сотрясает Вселенную, рвется «от земли до крайних звезд». Тут только жалоба, но не гневный укор, шепот, но не надрывный, раздирающий крик.

Да, и в меланхолических элегиях встречаем мы всплески эмоций: «Ах! Может быть, под сей могилою таится / Прах сердца нежного, умевшего любить, / И гробожитель-червь в сухой главе гнездится, / Рожденной быть в венце иль мыслями парить» (В.А. Жуковский. «Сельское кладбище»). Но этому меццо-форте еще очень далеко до сокрушающего фортиссимо. А главное, подобные душевные всплески, по сути, ничего не меняют и не стремятся изменить в том раскладе вещей, который их порождает. Миропорядок, где проходит свой путь лирический герой, страждущий под гнетом «роковой скоротечности», продолжает оставаться для поэта-меланхолика нормой, так что и стихотворные lamentации видятся некоей беззаконной кометой, дерзающей нарушать всеобщий, раз навсегда данный закон.

Тут еще очень отзывается восемнадцатый век. Господствовавшие в нем идеалы классицизма и просветительства покоились на твердом убеждении в целесообразности и разумности мира, где и сама смерть является необходимой скрепой творенья. Она вписана в миропорядок, уравнивает всех перед жизнью, останавливает злых в делании зла и ведет их на суд Творца мира – и в этом смысле является орудием верховной, Божественной справедливости (Г. Державин. «Правосудие», 1796–1797; И. Пнин. «Бренность почестей и величий человеческих», 1805; А. Востоков. «Тленность», 1800 и т. д.). И пусть время от времени у поэтов-просветителей и появляется образ неумолимого рока, злой *аванке*, слепого случая, безраздельно царящего в бытии (И. Пнин. «Послание к В. С. С. на Новый год», 1804), но это, скорее, минутное настроение, неспособное поколебать ясную, уверенно-спокойную, рационально организованную картину мира.

И у декабристов, романтизм которых был романтизмом с сильной просветительской прививкой, присутствовала твердая вера в мудрость и «величие природы», устраивающей все во благо и процветание человеку. Сфера их внимания ограничивалась отношениями внутри общества и государства, на вселенский порядок вещей они не посягали. В мире человеческом царствуют зло

и неправда, против которых и ополчается поэт-гражданин, стремясь к установлению справедливого социального строя. Природный же мир прекрасен и строен: в нем все связано неразрываемой связью, все образует гармонию – и ход звезд и планет, и смена времен года, и сама смерть («Порядок общий зрю: течение светил, / Одногодичное природы измененье, / Ко гробу общее от жизни назначенье»⁹). Да, декабристы-романтики могли сетовать на краткость земной жизни, могли даже перемежать мятежные вопросы к гражданскому строю протестующими вопросами к естеству: «Почто же человек путем скорбей, страданья / Гоненья, нищеты к погибели идет? / Почто безвременно смерть лютая сечет / Жизнь юноши среди любви очарованья?» (В. Раевский. «Элегия 1»). Но если ответом на вопросы гражданские становился призыв к активности и переустройству несправедливой жизни, если декабристы негодовали – резко негодовали – на насильственную смерть, к которой ведет не ветшание тела, а человеческая злая воля, ненавистное, казнящее самовластье, то реакция на вопрошания, адресованные бытию, была совершенно иной. Мимолетность индивидуального существования, быстрая смена поколений представляли одним из проявлений универсального закона вещей, закона, раз навсегда данного, незыблемого от века, а значит и ненарушимого – нигде, никогда, ни при каких обстоятельствах:

На свете нет уничтоженья;
Везде исления звено
Рукой святого провиденья
С перерожденьем сцеплено!
В цвету, конечно, тлен таятся,
Но в тленных зернах спеет плод,
И небо росу им лиет;
И жизнь и смерть потоком вод
На лоно вечности катится.

(А. Бестужев-Марлинский. «Андрей, князь
Переяславский», 1827–1828)

Образ смерти как неотъемлемой составляющей жизни, необходимого звена в бытии, – в немалой степени питавшийся просветительской установкой, – возникает и в известном стихотворении Баратынского «Смерть» (1828). Контраст между этим восторженным панегириком смерти, выдержанным в стиле высокой оды (О дочь верховного эфира! / О светозарная краса! / В руке твоей олива мира, / А не губящая коса»), и унынием, тоской, безнадежностью, что рождались в сердце поэта, когда являлся его взору «природы гробовый лик»¹⁰, роковая изнанка падшего мира, слишком очевиден, чтобы не задаться вопросом: что здесь – внутреннее противоречие самого Баратынского или два альтернативных взгляда на бытие, сопряженные с развитием разных и во многом полярных художественных систем.

Романтизм, на этапе зрелости знаменовавший крушение просветительских идеалов, радикально меняет не просто отношение к смерти, но и представление о ее месте в бытии, и соответственно, о самом бытии: смерть уже не только не мыслится его необходимым слагаемым, но, напротив, ставит под сомнение сами основания миропорядка. В жизни, где все преходяще, ни целесообразности, ни гармонии нет. Шестнадцатилетний Лермонтов в письме к Марии Лопухиной выражает это афористически-четко: «Страшно подумать, что настанет день, когда я не смогу сказать: я! При этой мысли весь мир есть не что иное, как ком грязи»¹¹. «Чаша бытия», из которой самозабвенно пили и которую восторженно воспевали в анакреонтических стихах Державин, Батюшков, Жуковский, Дельвиг, Баратынский и ранний Пушкин, Лермонтову в безжалостном свете смерти кажется пустым, обманным сосудом. И вся жизнь человеческая перед лицом неминуемого конца обесценивается и обесмысливается, предстает «пустой и глупой шуткой», насмешливой, злой иллюзией.

Начавшийся с Державина и Радищева, просветителей, преромантиков, продолжившийся у Жуковского, Пушкина и Баратынского процесс формирования личности в литературе в творчестве Лермонтова достигает своего апогея. Человеческое «я» обретает полноту самосознания, слитую с полнотой самовыражения. Разворачивается напряженная рефлексия над собой, своими чувствами, мыслями, идеалами, над своими поступками, темными и светлыми сторонами натуры. Поэт не

оставляет без внимания ни одного, самого мелкого и ничтожного движения души. Он предельно искренен в своих реакциях на мир, общество, других людей. Лирическая исповедь демонстрирует неисчерпаемость внутреннего мира личности, ее единственность, самобытность и, что особенно важно, *незаменимость в бытии*. Раскрывается та *тайна человека*, о которой так глубоко и поэтично писал Иоанн Экзарх Болгарский, автор знаменитого «Шестоднева», хотя и созданного за пределами Киевской Руси, но органически вошедшего в сокровищницу древнерусской литературы.

У Лермонтова человек не просто заявлен, он *явлен* как микрокосм, равновеликий тварному космосу. На равных он вступает в диалог с бытием – с небом, звездами, вечностью, проникает в глубины истории и провидит будущее, хочет вместить и вмещает в себя весь мир. А главное, в художественном мире Лермонтова человек предстает не только как *смертный*, но и как *сознающий свою смертность*. Подобно рефлектирующему герою Достоевского, он задает «беспрерывно вопросы»¹² – себе, людям, миру. И со всей очевидностью демонстрирует, насколько нестерпима смерть для существа, в коем воссияла искра сознания, насколько невозможна и парадоксальна она для того, кто способен сказать «Я есмь!», кто жаждет «Во всем дойти до совершенства»¹³, кому дан Божественный дар любви.

Из сознания абсолютной ценности личности и рождается в мире Лермонтова протест против смертной участи человека, перерастающий в метафизический бунт. В этом бунте его лирический герой во многом наследует героям Байрона¹⁴. Вспомним, как скорбит Манфред, герой одноименной мистерии, «что древо знания – не древо жизни». И байроновский Каин не принимает роковых пределов существа сознающего, стесненности его оковами необходимости. Он не желает жить под дамокловым мечом уничтоженья, не может смириться с тем, что и он сам, и его потомки станут добычей червей. Его бунт против Иеговы не столько бунт против Личного Бога, сколько бунт против того смертного миропорядка, который, как убежден Каин, сотворил Вседержитель: «Проклят, / Кто выдумал ту Жизнь, где целью – Смерть!»

И лирический герой Лермонтова уже не просто вопрошает: «Ужель единый гроб для всех / Уничтожением грозит?» («Отрывок», 1830), но и ропщет на смертный закон, не желая признавать целесообразности в мире, отданном его власти. Кульминации этот ропот достигает в философско-поэтическом фрагменте «Ночь II» (1830)¹⁵. В сонном видении поэта разворачивается образ Универсума, где Смерть правит свой бал, воочию является бытие, над которым властвует и глумится небытие. Здесь совсем не та благостная аллегория смерти, как в процитированном выше стихотворении Баратынского. Не «дочь верховного эфира», не «светозарная краса» предстает перед нами, но «Скелет неизмеримый», шествующий сквозь обломки миров («И все трещало под его шагами – / Ничтожество за ними оставалось»).

Смерть и уничтожение грозят не только отдельной личности, они грозят всему мирозданию, бытию вообще. К такому пониманию приходит не один Лермонтов. Баратынский, хотя и воспевавший гимн тайной царице земли и неба, в стихотворении «Последняя смерть» (1827) рисует перспективу конца человечества, опустенья земли, угасания жизни на ней. В финальных строфах этого поэтического пророчества является образ остающейся без человека планеты: сходит с ее лица человеческий род, на протяжении веков окультуривавший природу, приспособивший ее к своим нуждам и чаяниям — и она ниспадает в прежнее, первозданное свое состояние, в то, что было до явления в мир сознающего, чувствующего существа.

С апокалиптическим видением Баратынского перекликается заключительная часть поэмы В. Кюхельбекера «Агасфер» (1832–1846), одно из вершинных философско-поэтических созданий бывшего декабриста. Перед лицом «вечного жида», холодного свидетеля взлетов и падений всемирной истории, разворачивается ее финал, совпадающий со скорбным финалом земли.

Мир «стал пустынею единой», исчезают последние люди, и из недр состарившейся земли выходят прежние, доисторические существа, «твари разрушенья»: все они когда-то уступили место вершинному созданию природы, а теперь торжествуют свою победу над ним. Наконец наступает «Тот вечер, за которым дня светилу / Над мертвым миром не всходить». Остается лишь один человек среди «пустой и беспредельной ночи» – голый человек на голой земле, и рвется из его сердца вопль адского, не утишаемого отчаяния.

взором поэта открывается сокровенная жизнь космоса: он чувствует живое дыхание Вселенной, созерцает стройное движение светил, подобно пифагорейцам слышит «музыку миров». Так это у Ф. Глинки, так у «любомудров» Д. Веневитинова, С. Шевырева, так и у наследовавшего им Ф. Тютчева. Но одновременно, вместе с восхищением красотой и гармонией тварного мира возникает у поэта-визионера сознание непрочности, уязвимости этой гармонии. В лермонтовских ночных медитациях 1830–1831 гг. («Ночь I», «Ночь II», «Ночь III», «Смерть») бытие оказывается под знаком неотменимой, рушащей катастрофы, в стихах Тютчева, самой «ночной души русской поэзии», под светлой, златой поверхностью жизни обнажается шевелящийся хаос.

Тютчевский хаос амбивалентен. С одной стороны, это своего рода первоматерия, вековая утроба, из которой вышло мироздание, бесформенное, текучее *все*, внутри которого в какой-то момент кристаллизовалась твердь (влияние античной космогонии). Но с другой – и здесь поэт следует смыслу, рожденным в христианскую эру, – хаос не только не космогоничен, но иррационален и энтропиен. В.С. Соловьев так обозначил эту грань миропонимания Тютчева: «Хаос, т. е. отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного»¹⁷.

У Тютчева тема хаоса и тема смерти сплетены неразрывно. «Хаотическое, иррациональное начало»¹⁸ присутствует в глубинах самого бытия – как ущерб и проклятие, как злая болезнь. Оно уже не только не является зиждущей силой творения, но напротив – тормозит космизацию мира. Стихотворение «Бессонница» открывает именно этот ракурс видения и понимания: человек, человечество, космос («мир осиротелый») перед натиском сил энтропии («неотразимый Рок настиг»), жизнь и сознание в окружении разрушительных, смертоносных стихий.

Натурфилософия Тютчева, которую так часто сводят к античной философии природы¹⁹, гораздо ближе христианской онтологии, чем это кажется на первый взгляд. Христианство рассматривает наличный мир как мир падший, вверженный во власть «смерти и временности» (выражение Н.А. Бердяева). Смерть не только не мыслится здесь зиждущим принципом бытия, но предстает как «последний враг» (1 Кор. 15:26), который был поправ Иисусом Христом, а в финале времен должен быть истреблен окончательно. И тютчевский образ обнажившейся бездны («И бездна нам обнажена / С своими страхами и мглами, / И нет преград меж ей и нами»), запечатленный в философско-поэтическом фрагменте «День и ночь» (1839) отсвечивает не столько античными, сколько христианскими смыслами: с момента грехопадения и человек, и земля, и Вселенная отмечены печатью нестроения и ущерба, в самих себе заключают начало распада. Более того – эти смыслы переплетаются, помогая раскрыться друг другу: ибо что такое «неотразимый рок» древних, как не тот же образ природной необходимости, «трагической неизбежности бытия»²⁰, явившейся следствием «метафизической и космической катастрофы грехопадения»²¹?

В образах «шевелившегося хаоса» и «неотразимого рока» предстает у Тютчева *природный порядок существования*, то, что позднее Достоевский устами своих героев назовет «каменной стеной»²², «Мейеровой стеной»²³ или прямо «всесильными, вечными и мертвыми законами природы»²⁴: против этих законов его «усиленно сознающие» герои будут восставать с тем же отчаянием обреченных и с той же непримиримостью, что и лирические персонажи Лермонтова и Тютчева²⁵. Только Тютчев, в отличие от Достоевского, изображает *необходимость* более поэтически-монументально, *высоким*, даже торжественным штилем («Неотразимый Рок настиг», «Судьба, как вихрь, людей метет»). И далеко не всегда, как в стихотворении «День и ночь», стремится *сорвать* «покров, накинутый над бездной», обнажая все ее «страхи и мглы», гораздо чаще каким-нибудь легким штрихом и намеком чуть-чуть приподымет его, как крышку сосуда Пандоры, не давая вырваться бурлящим стихиям. В сущности, поэт ищет того, чтобы дивно-блестящая, *благодатная* ткань бытия, колеблемая шевелящимся хаосом, засвидетельствовала самим этим трепетом, самой неумной, вызывающей дрожью о том, *что* именно она прикрывает собой, чтобы в самой природе, блещущей избытком и полнотой жизни, проступил другой, «гробовый», губительный лик, – как в стихотворении «Mal'aria» (буквально – «злой, зараженный воздух»), 1830:

Люблю сей Божий гнев! Люблю сие незримо
Во всем разлитое, таинственное Зло –
В цветах, в источнике прозрачном, как стекло,

И в радужных лучах, и в самом небе Рима!
Все та ж высокая, безоблачная твердь,
Все так же грудь твоя легко и сладко дышит,
Все тот же теплый ветер верхи дерев колышет,
Все тот же запах роз... и это все есть Смерть!..

Подобное построение образа – с развернутой *лицевой*, *дневной* доминантой накладывает определенные ограничения на изображение *изнанки* творенья: она *указана*, но не *показана*, обозначена, но не раскрыта. Раскрывать эту изнанку полвека спустя будет уже философия: она не просто заявит о глубинной сопряженности порядка природы со смертью, но развернуто пояснит и докажет ее. Н.Ф. Федоров станет писать о слепой, смертоносной силе природы, проявляющей себя многолико: в космических и земных катастрофах, в голоде и болезнях, наконец, в том роковом смертном финале, от которого не избавлен никто и ничто в этом мире: умирают не только люди, животные, травы и птицы — высыхают реки, мелеют моря, рушатся даже планеты, остывают и самые яркие звезды... Закон «взаимного стеснения и вытеснения» универсален, действует не только в живой природе, но и во всем «вещественном бытии». А В.С. Соловьев, продолжая мысль Федорова, заговорит о «злой жизни» природы, о «двойной непроницаемости» как главном свойстве материального – пока еще несовершенного, смертного – мира: «непроницаемости *во времени*, в силу которой всякий последующий момент бытия не сохраняет в себе предыдущего, а исключает или вытесняет его собою из существования» и «*в пространстве*», когда «две части вещества (два тела) не могут занимать зараз одного и того же места» и также «необходимо вытесняют друг друга»²⁶.

Эта двойная непроницаемость вещей и явлений взору Тютчева-метафизика являлась не раз. В его поэтических фрагментах, в многочисленных письмах родным и друзьям мы встречаем глубинное переживание разрушительного действия *времени* в сочетании со столь же глубинным переживанием разделяющего *пространства*, ощущение полного бессилия человека перед их безжалостной властью, беспокойство за жизнь и здоровье близких людей, леденящий ужас «окончательного уничтожения», которое предвещает «каждая новая смерть»²⁷. Да и не один Тютчев – в сущности, все романтики рефлексировали над *пространством* и *временем*, двумя главными категориями смертного, разорванного бытия. Быстрый ход времени, текущего вперед и только вперед, рождал сознание краткости и непрочности жизни: «Не тень ли та же гордый человек? / Людей с лица земли стирает время, / Вот как ладонь бы стерла со стекла / Пар от дыханья»²⁸. Огромность пространства – и замкнутого землей, и разомкнутого в бесконечность небесных миров, недоступную и необъятную для прикованного к земле человека, – вызывала ощущение постыдной немощи существа, претендующего на то, чтобы быть верховным звеном в восходящей цепи созданий природы:

Я, бескрылый,
Стою, хладею и молчу:
Летать по *высям* нет уж силы.
А *ползать* не хочу

(Ф.Н.Глинка. «Что делать?», 1869)

Природа-мать ему дала
Два мощных, два живых крыла –
А я здесь в поте и в пыли.
Я, царь земли, прирос к земле!..

(Ф.И. Тютчев. «С поляны коршун

поднялся...», 1835)

Со всей напряженностью русские романтики обнажили *парадокс человека*, фундаментальную антиномию его бытия, коренящуюся в разрыве между ограниченностью физического естества и бесконечностью духа, взыскующего полноты и совершенства, между смертностью и жадной бессмертия. Мыслью и чувством человек способен в одно мгновение

обнять всю природу, сознает свою власть над стихиями мира, а физически он – прах и тлен, существо бессильное и жалкое, жизнь и дыхание которого в любой момент может быть прервано самой ничтожной случайностью.

Погружаясь в глубины человеческой природы, романтики не оставляли камня на камне от антропологии эпохи Просвещения. Естественный, цельный, добрый по своей природе, спокойно-рациональный, владеющий своими чувствами человек уступал место несовершенному, разорванному, «промежуточному» существу. Таков «Недоносок» Баратынского – символ человеческой судьбы – странное, срединное создание, «из племени духов, / Но не житель Эмпирея». Мечется он между небом и землей в трагическом бессилии утвердиться ни в ангельском, ни в сугубо земном бытии. Таков «Демон» Лермонтова. Таков и лирический герой Тютчева, вглядывающийся в темную пропасть, что разверзлась и в мире, и в собственной его душе.

Человек романтизма распахнут влиянию противоположных влечений, разрывается между «жаждой горних» и «безднами сатанинскими». Он в вечном разладе, в вечном борении с собой, в нем нет ни ясности, ни спокойствия, в нем все разорвано, все перемешано – воля ко злу и воля ко благу, высокие порывы духа и низкие соблазны, жажда единения с миром и другими людьми и бегство в «угрюмое уединенье»²⁹, всплески самоотверженности и больной эгоизм.

Темную, пугающую изнанку души чувствовал еще гармонический Батюшков. Как только современники ни потешались над строками: «Сердце наше – кладезь мрачной: / Тих, покоен сверху вид, / Но спустись ко дну... ужасно! / Крокодил на нем лежит», а он все-таки стоял за этого «крокодила», пришедшего в его стихи из повести Р. Шатобриана «Атала». Стоял, ибо знал, о чем говорил. И Тютчев, восклицавший: «О, бурь заснувших не буди, / Под ними хаос шевелится!..», тоже знал, о чем писал. Как знал и Лермонтов, автор поэтического афоризма: «Лишь в человеке встретиться могло / Священное с порочным. Все его / Мученья происходят от того», Лермонтов, не раз поэтически обнажавший ту истину, что нестроения сердца и духа и нестроения материального естества – как сообщающиеся сосуды, что смертность и зло глубинно взаимосвязаны.

Разочарование в бытии, где все ветшает, гибнет, исчезает без всякого следа и воспоминания, где царствует необходимость, полагающая предел высоким мечтаньям человека, Лермонтов считал одним из прямых истоков демонизма. «Гордая душа», дыша мщением «против непобедимой» судьбы, способна свершить «много зла»³⁰. Таков озлобленный горбун Вадим, таков Арбенин, романтический самолюбивый герой, презирающий жизнь и из-за ничтожного подозрения убивающий собственную жену. Вспомним и лирического героя «Ночи I»: потрясенный смертным видением, он исполняется ненависти к творению, бросает «дикие проклятья» на мать, отца, «на всех людей», в злых слезах ропщет на Бога.

Романтизм, обнаживший смертную и скорбную подкладку жизни, противоречия и дисгармонии человеческой природы, представил и развернутый веер психологических реакций на это знание, безжалостно разрушавшее иллюзии, выведившее человека один на один с последними, проклятыми вопросами. Среди них центральное место заняли два чувства – тоска и скука. Образ метафизической тоски, которую рождает в сердце человека сознание его обреченности кратковременной, несовершенной, исполненной противоречий жизни, тщетные усилия не видеть, не чувствовать, забыть «природы гробовой лик», – возникал в философских стихотворениях Баратынского («Бдение», «Где сладкий шепот моих лесов?..», «Недоносок»), Вяземского («Тоска», «Дорожная дума»), Ф. Глинки («Что делать?»), В. Бенедиктова («Бессонница», «Тоска»), М. Лермонтова («Отрывок», 1831). «Невыразимая, нездешняя тоска»³¹ десятилетиями была рядом с Тютчевым, являлась ему как «черный человек» Моцарта, как неумолимый рок бетховенской пятой симфонии («Так судьба стучится в дверь»). И поэт тщетно пытался справиться с ней, то бросаясь в водоворот светской жизни, то окунаясь в политику («каждое утро я распределяю день так, чтобы быть уверенным, что ни на минуту не останусь наедине с самим собою»³²), – только бы не разбудить «дремлющее чудовище»³³, только бы «не явился призрак»³⁴, неотвязно мучающий его столько лет...

Скука – сестра-близнец, неразлучный спутник тоски. Скучно созерцать пустые «коловращения бытия», перемалывающие в своем движении мириады жизней, скучно понимать бессмысленность и бесцельность этих «пустоворотов», скучно видеть тщету усилий человека в

истории, когда впереди, как у Баратынского или Кюхельбекера, маячит навеянный байроновской «Тьмой» образ остывшей, безлюдной земли. «Скукой болен»³⁵ лирический герой Лермонтова – в ночи, когда «В чугу́н печальный сторож бьет» («Ночь», 1830 или 1831), и на лоне природы, и среди шумного бала. Существование видится ему «Пустой и глупой шуткой»³⁶, в которой некого винить, но и длить которую нет никакого смысла. Скучает пушкинский Фауст, постигший всю земную премудрость, искавший полноты бытия сначала в науке, потом – в любви, но так и не сумевший побороть томительно-тоскливого чувства, нашептывавшего ему, что все – относительно, а значит – напрасно. Это «напрасно» звучит и в словах «мудрого беса», убежденного в том, что скука – земной удел человечества, его же не преjdeши («И всяк зевает да живет, / И всех нас гроб, зевая, ждет. / Зевай и ты» – «Сцена из Фауста», 1825). И даже у Веневитинова, «несмотря на веселость, даже на самозабвение, с которым он часто предавался минутному расположению духа»³⁷, порой возникали ноты разочарованности и скуки: кончался «обман игривый», с юных глаз, как и у Лермонтова, спадала завязка – и мир окрашивался в безотрадные, тягостные тона:

Потом – и жизнь постыла нам:
Ее загадка и завязка
Уже длинна, стара, скучна,
Как пересказанная сказка
Усталому пред часом сна
(«Жизнь», 1826)

Помимо тоски и скуки в русском романтизме были и другие – самые разнообразные, подчас друг другу противоречившие реакции на сознание смертности (что, впрочем, и неудивительно, коль скоро истекали они от такого беззаконного, разорванного существа, каким являлся взору романтиков человек). Можно было окунуться в вихрь наслаждений, стремясь прожить жизнь как можно ярче и интенсивнее. Можно было, напротив, своей волей прервать жалкое существование, бросив в лицо Создателю «проклятый подарок» жизни. Можно было и заклинать смерть, и ее остраивать, и над ней иронизировать, как Лермонтов в шуточном стихотворении «Что толку жить!... Без приключений...» (1830), где разворачивается череда превращений, ожидающих бедный, безгласный труп: «Потом вас чинно в гроб положат, / И черви ваш скелет обгложут», «И может быть, из вашей кости, / Подлив воды, подсыпав круп, / Кухмейстер изготoвит суп / (Все это дружески, без злости.) / А там голодный аппетит / Хвалить вас будет с восхищеньем, / А там желудок вас сварит». Можно было даже эстетизировать хозяйку мира, находя в себе силы восторгаться ею как орудием высшей целесообразности, видя красоту в том, что красотой быть не может (Е. Баратынский. «Смерть»). В литературе русского романтизма мы встретим и дерзкую игру со смертью (А.С. Пушкин. «Сильвио»; М.Ю. Лермонтов. «Фаталист»), и ее романтизацию, то «упоение в бою и бездны мрачной на краю», о котором пел пушкинский Вальсингам, и беллетризацию темы смерти, когда предмет сокровенного личного переживания становится частью литературной моды, а значит и девальвируется, эмоция теряет первозданность и свежесть, обращаясь в художественный прием, и поэта больше заботит успех у своенравной, но поверхностной публики, нежели поиск действительно глубоких и окончательных ответов на вечные вопросы существования.

Но над всеми этими реакциями возвышалось то, что и было главным словом русского романтизма о смерти и жизни. Речь идет о чаянии преодоления смерти, о тех образцах романтической поэзии, где тема жизни и неотвратимого ее конца заостряется в тему бессмертия, где звучит настойчивая уверенность в том, что утраченное ушло не навек, «Что *верно* желанное будет»³⁸.

Наличное бытие земли и человека – смертное и страдающее – для романтиков не представляется естественной и успокоительной нормой, рождает тоску по бытию истинному и совершенному, по иному состоянию мира, над которым смерть уже не будет иметь власти. Преромантик Батюшков в стихотворении «Странствователь и домосед» (между июлем 1814 и 10 января 1815) всем сердцем сочувствует тихому душою Клиту, проводящему жизнь в мирных трудах «Под сенью отчего Пената», и с доброй иронией описывает неугомонного Филалета,

который все ищет истины, все мечется по миру, ловя ускользящий призрак счастья, слепо доверяясь рассказам «старых грамотеев, / Что в мире есть страна, / Где вечно царствует весна». Но то, что хорошо для преромантика, уже невозможно для поэта романтического сознания: он не удовлетворяется компромиссным, срединным решением, он ищет абсолютных ответов на проклятые вопросы. Баратынский совсем иначе смотрит на порывы своенравного сердца, которому не нужен паллиатив, которому подавай полноты, абсолютности счастья. Его лирический герой, живущий в тесноте бытия, все ищет и ищет «страну, / Где я наследую несрочную весну, / Где разрушения следов я не примечу» («Запустение», 1834). В поисках этой страны, обетованного рая, обители вечной, неиссякающей жизни идет по миру странник Жуковского: «Все забыто было мною / И семейство и друзья» – забыто ради высокой мечты, грезы о рае: «Ты увидишь храм чудесный; / Ты в святилище войдешь; / Там в нетленности *небесной* / Все *земное* обретешь» («Путешественник», 1809).

У поэтов-романтиков над преходящим и тленным сущим воздвигается образ нетленного и вечного должного, и к нему в порыве веры и упования устремляется душа человека. Траектория романтизма – траектория восхождения, идеалотворчества, воздымающей в высь вертикали. О том, как слагалась эта вертикаль в мире русского романтизма, как оппозиция «жизнь – смерть» трансформировалась в триаду «жизнь – смерть – бессмертие» и пойдет речь в следующей главке.

От смерти к бессмертию, от бытия к благобытию

«Люби, мечтай, пируй и пой <...> / Лови пролетное мгновенье!» – так в стихотворном послании «Добрый совет» (1821) пятью повелительными глаголами выразил Баратынский те пути, на которых он и его предшественники пытались справиться с сознанием смертности, с дисгармониями души и природы, – справиться, опираясь на саму жизнь, жизнь какова она есть, как дана она пришедшему в этот мир человеку. Любовь, мечта, дружеские пиры, творчество – через это, хотя на миг, но пытались отвлечься от смертной бездны, забыться, пусть неверным, пусть кратковременным, но все-таки счастьем. Как герой притчи о человеке и единороге, висая над пропастью и держась обеими руками за дерево, корни которого неуклонно подтачивают две мыши, жадно лизал мед, капающий с ветвей, так и они, стихотворцы, открывавшие золотой век русской литературы, спешили жить, спешили насладиться капризной, изменчивой радостью, жадно припадая к «чаше жизни сладкой» и гоня от себя мысли о том, что «смерть, быть может, сей же час / Ее с насмешкой опрокинет / И мигом в сердце кровь остынет, / И дом подземный скроет нас!» (Е.А. Баратынский. «К-ву», 1820).

Впрочем, сами они вряд ли бы провели аналогию между собой и висящим над пропастью грешником из широко распространенной в Древней Руси и любимой русским людом «Повести о Варлааме и Иосаафе» (петровский разрыв культур давал себя знать). Гораздо ближе зачинателям русского романтизма были собратья по ремеслу из далекой Эллады и Рима и милые сердцу французы, прежде всего Э. Парни, маэстро анакреонтики, увлечение которой в русской поэзии конца XVIII– первых десятилетий XIX вв. было всеобщим.

Шедевр русской «легкой поэзии» – послание К. Батюшкова «Мои пенаты» (1811–1812), адресованное В. Жуковскому и П. Вяземскому, – художественная декларация (насколько это летящее, воздушное, исполненное поэзии и музыки стихотворение может быть названо декларацией) того *стиля* жизни, что скроен «по мерке человека», не требует от него невозможного, не берedit ум раздирающими вопросами, не терзает душу сомнениями, но напротив, исцеляет страдания сердца, утоляет печали, помогает забыться. Здесь развернуты все четыре возможности, которые Баратынский спустя десять лет обозначит каждую – одним глагольным словом и соберет в одной стяженной строке. Поэт счастлив в своей домашней обители, хранимой отеческими божествами, в «хижине убогой», где нет и тени праздной, суетной роскоши, но все тихо и просто, все напоминает о доброй, счастливой старине. Здесь он предается светлым мечтам. Здесь он творит, здесь посещает его «Небесно вдохновенье», сюда слетает к нему «Добрый Гений / Поэзии святой», приходят «Поспорить и попить» «Друзья его сердечны», «Беспечные счастливыцы, / Философы-ленивцы, / Враги придворных уз». А по ночам его сон услаждает прекрасная дева, любовь которой отгоняет тоску, не дает приблизиться одиночеству,

спасает от злой *бессонницы*, что вскоре так настойчиво, так неотвязно будет посещать младших его современников в одинокие ночные часы.

В «Элегии из Тибулла» (1814), построенной на контрасте картины золотого века, блаженной, гармоничной эпохи истории и жестокого, безрадостного настоящего («Война, везде война, и глад и мор ужасный, / Повсюду рыщет смерть, на суше, на водах...»), появляется образ Делии, возлюбленной поэта: только она способна даровать мир и покой его душе, спасти от зрелища преисподней, где «адский пес лежит у медных врат». Дом, где его милая «при шуме зимних вьюг, под сенью безопасной» коротает вечера вместе с подругой, а та, держа в руках веретено, тихо рассказывает повести и были старых дней, – предстает как основа спасительной устойчивости жизни.

Тому же служит и живое чувство родовой памяти: оно органически входит в стихи поэта – и через образы римских божеств домашнего очага (ипостаси умерших предков), и через описание обстановки дома со старым, пережившим несколько поколений убранством. Но домашняя скудель, которой касались руки живших когда-то, сердечно дорога поэту. Призыв, обращенный к возлюбленной: «На миг не покидай домашних алтарей» («Элегия из Тибулла») – это и указание на ценностный выбор поэта, на точку опоры в текучем и зыбком мире.

Подобную точку опоры в переменчивом бытии дает и дружба, встречи и пиры «товарищей любезных», «счастливец молодых»: еще не тронутые увяданием, исполненные юной энергией, с самозабвением предаются они веселью, которому, кажется, не будет конца. Пенится вино, наполняются кубки, осушаются и вновь полнятся искрящейся влагой, топя на дне скуку и горечь превратной, обманчивой жизни, страх неминуемой старости, ужас грозящей смерти.

«Но пылкой жизнью юных дней / Пока дышалось, дышали» – так в послании «К...» (1821) определил Баратынский то блаженное состояние полноты бытия, которым дышит природа, не ведающая муки разума, и которое дается человеку лишь на краткое время юности. Младая дружба потому так и притягивала поэтов-романтиков, что она связывалась в их сознании именно с этим мимолетным, но счастливым периодом жизни. И недаром так идеализированно звучали картины радостного пира «за чашей круговой» у Батюшкова, Пушкина, Кюхельбекера, Баратынского... А запечатленный птенцами Царскосельского лицея образ их *Alma mater*, чем дальше отдалялись они от него, тем чаще в преображающих лучах воспоминания представлялся заветным утраченным раем: «...Нам целый мир чужбина, / Отечество нам «Царское Село», и они готовы были восклицать: «Друзья мои, прекрасен наш союз! / Он как душа неразделим и вечен» (А.С. Пушкин. «19 октября»).

У Батюшкова дружба была даром, данным для улады сердца, утешения горестей жизни, она легка и свободна, ни к чему не обязывает. У декабристов, тесно связанных с ценностями Просвещения, к романтическому культу дружбы и любви присоединялась идея долга «*Честь, истина с добром / Нам будут утешеньем / И долгом в жизни сей!..*» (В. Раевский. «Мое прости друзьям», 1816). Дружеский обет принимался во имя служения на благо родины и людей, подвига во имя свободы. Страх смерти преодолевался идеей жертвы, готовностью отдать жизнь за отечество, за справедливый общественный строй, за священные идеалы вольности – они, в сравнении с утлым существованием единицы, казались вечными, не подверженными власти неумолимого времени. Героизм вытеснял пессимизм, элегическим вздыханиям о бренности всего земного и «днях жизни скоротечной»³⁹ противостояли вдохновляющие призывы: «Да закипит в его груди / Святая ревность гражданина!», «И, благородная душа, / Пусть личность всякую отбросит» (К. Рылеев. «Волынский», 1822).

«Думы» Рылеева, написанные на сюжеты русской истории от Рюрика до Петра Великого, пронизаны пафосом доблести, высокой ответственности человека перед Богом, родиной, ближними. Князь Святослав вразумляет дружину: «Не посрадим отчизны милой – / И груди вражеских костей / Набросим над своей могилой!» («Святослав»). Князь Михаил Тверской, зная, что в Орде грозит ему смерть, отказывается от побега («Но побегом не унижу / Незапятнанную честь!») и бестрепетно встречает мученический конец («Михаил Тверской»). Бьются, не жалея себя, русские воины на Куликовом поле, дабы свергнуть ненавистное иго Мамаю, вернуть «вольность, правду и закон» родимой земле («Дмитрий Донской»). Боярин Артамон Матвеев, «Друг истины и друг добра, / Горя к отечеству любовью, / Пал мертв за юного Петра, / Запечатлев невинность кровью» («Артемон Матвеев»). Подвиг наполняет смыслом и жизнь, и смерть.

Личность, *quantité négligeable* «в порядке природы», обретает свое содержание на арене истории: здесь ей открывается возможность *выбора* и *поступка*, она может совершить *акт свободы*, чего начисто лишает ее закон естественной необходимости, цепко держащий бытие в своей власти.

Совершенно иначе у Батюшкова, где гражданственность отступает на второй план перед личностью. Конкретная судьба человека выше абстрактной идеи, сердце важнее разума («О, память сердца! Ты сильнее / Рассудка памяти печальной»). Спасительного заслона в виде державной пользы, общественной необходимости, народного блага нет в лирическом мире поэта. Отсюда и острота переживания того, что смерть «как тать в ночи, невидимой стопой, / Но быстро гонится, и всюду за тобой». Отсюда и античное *carpe diem*, которым пытается он притушить, насколько это возможно, трагизм смертного существования:

Пока бежит за нами
Бог времени седой
И губит луг с цветами
Безжалостной косой,
Мой друг! скорей за счастьем
В путь жизни полетим;
Упьемся сладострастьем
И смерть опередим;
Сорвем цветы украдкой
Под лезвием косы
И ленью жизни краткой
Продлим, продлим часы!
(«Мои пенаты»)

Лирический герой Батюшкова предается моменту со всей непосредственностью эмоции, целиком, самозабвенно, не задаваясь избыточными вопросами, почему проживаемый миг дает ощущение полноты и интенсивности бытия, несмотря на то, что он конечен и краток. Ранний Баратынский, у которого мы встретим те же призывы не упускать драгоценных минут («Часы летят! – Скорей зови / Богиню милую любви! <...> Летящий миг лови украдкой»⁴⁰), уже рефлектирует над древним принципом. В элегии «Финляндия» (1820) разворачивающиеся на фоне оссиановского пейзажа размышления поэта о всеобщности «закона уничтожения» приводят его к выводу о необходимости жить для жизни, в себе самом, во внутренней, неисчерпаемой глубине я находить опору превратному существованию: «Не вечный для времен, я вечен для себя», «Мгновенье мне принадлежит, / Как я принадлежу мгновенью!» Каждый момент бытия личности есть момент ее самосознания, она не просто живет, но сознает, что живет. Даже в минуты самозабвения она знает: то, что происходит, происходит именно с ней. А если переживаемое мгновение – мощное, яркое, великолепное, если оно захватывает человека целиком, подчиняет себе все его существо, то этот миг интенсивного существования может так же полно выявить глубину личности, как выявляет ее вся проживаемая человеком жизнь. Ценность мига и ценность жизни парадоксальным образом здесь уравниваются, миг, как в капле воды, отражает в себе все бытие.

Более того, жизнь, наполненная захватывающими мигами, прожитая с максимальной интенсивностью, может быть даже краткой – и эта краткость перестает быть источником муки, воспринимается спокойней и проще. Не случайно батюшковские «Мои пенаты» заканчиваются призывом к друзьям не сетовать о тех, кто уже сведен неумолимыми Парками «в обитель нощи»: они счастливы, ибо вкусили полноты бытия. А это лучше, чем длить унылые дни, длить не месяц, не год, а десятилетия, что не в поэтической фантазии, но наяву выпало в конечном итоге на долю душевнобольного Батюшкова. Позднее о таком долгом, бессмысленном прозябании, исполненном «нестерпимого однообразья», скажет и Тютчев, сравнив его с медленно тлеющим над золой свитком. И противопоставит томительному, грустному тлению мгновенную вспышку пламени, обдающую окружающее ярким и жарким светом:

О Небо, если бы хоть раз

Сей пламень развился по воле –
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы – и погас!

(«Как над горячею золой...», начало 1830-х)

Та онтологическая полнота, которую обретал романтический герой в высшие миры существования, достигалась, с точки зрения поэтов-романтиков, и в творческом акте. Все они воспевали священный дар Аполлона, все стремились «найти отраду в песнях муз»⁴¹, искали забвения не только в дружбе, любви, веселых пирах, но и в «поэзии святой», служению которой посвящали себя. От неверной, обманчивой жизни («О жизнь, коварная сирена, / Как сильно ты к себе влечешь! / Ты из цветов блестящих вьешь / Оковы гибельного плена»⁴²) уходили в мир творчества, представлявший им воплощением правды и вечности. Дар «любви, надежды, вдохновений»⁴³, с которым так жестоко обращается время, влекущее к безлюбовной, отчаянной старости, будучи принесен на творческий священный алтарь, становился залогом бессмертия в культурной памяти человечества.

Искусство для романтиков было не только отвлечением от трагедии жизни, но и попыткой справиться с ней, преодолеть дисгармонию. Сама поэзия, творящая красоту, облекающая хаос слов и звуков в стройные формы стиха, как бы сопротивлялась безобразной и безобразной бездне небытия. Показателен здесь случай Батюшкова. Он еще задолго до Тютчева почувствовал эту бездну, этот шевелящийся хаос и пытался справиться с ним гармонией и ясностью своих «легких стихов»⁴⁴, сознавая, что легкая поэзия – самая трудная⁴⁵. Трудная не только по уровню мастерства, которого нужно достигнуть художнику, но и по своему внутреннему заданию: словом гармонизировать жизнь, увековечивать прекрасное, которое так хрупко, так уязвимо в естественном ходе вещей.

Мечта, творческая фантазия – главное орудие художника в его тяжбе с реальностью. «И от печали злая / Мечта нам щит» – так это формулирует Батюшков в «Послании к Н.И. Гнедичу» (1805). В программном стихотворении «Мечта» (1817) он воспевает ее, «Подругу нежных Муз, посланницу небес», что помогает человеку перенести тяготы жизни, спасает от отчаяния в минуты горести, охраняет «среди ужасов природы», дает блаженство и счастье. Романтики создадут настоящий культ «неизменяющей Мечты» (В. Жуковский) и ее милой близняшки «Богини Фантазии» («Игривая, нежная, / Летунья, искусница / На милые вымыслы, / Причудница резвая»), посланной человеку в утешение и поддержку «В сей жизни, где радости / Прямые – луч молнии» (В. Жуковский. «Моя богиня», 1809).

Мечта прорывает оковы необходимости, освобождает от власти времени, влекущего вперед и только вперед, она делает идеальное действительным, мыслимое – возможным. В «Моих пенатах» светлые грезы поэта оживляют прошедшее, являются «на голос лирный» из подземных глубин тени «любимых певцов» и беседуют с ним. Совершается чудо – стерта грань, отделяющая бытие от небытия, «И мертвые с живыми / Вступили в хор един». Перед нами рай русской поэзии, воображаемый мир, где нет ни смерти, ни старости, ни печали, мир, в котором дружатся Державин и Карамзин, Дмитриев и Богданович, Хемницер и Крылов.

Поэтической утопии, сотворенной в «Моих пенатах», сродни идеальное пространство, рисуемое в знаменитой батюшковской «Беседке Муз» (1817). Здесь тоже остановлено время, отменены законы природы, душа поэта полна ясного и безмятежного чувства, умиротворена и спокойна, как в райской обители:

Пускай забот свинцовых груз
В реке забвения потонет,
И время жадное в сей тайной сени Муз
Любимца их не тронет.

Идеальный мир «Моих Пенатов» и «Беседки Муз», где владычествует богиня Фантазия, кажется, не может потревожить ничто и никто, настолько он уравновешен, гармоничен, защищен от диссонансов природы и истории самой своей стройностью. И тем не менее, от злой реальности жизни спасти человека XIX века мир этот не мог. Сознанием такой невозможности наполнено

послание «К Д<ашко>ву», написанное Батюшковым в марте 1813 г. и вобравшее в себя его впечатления от трех посещений разоренной Наполеоном Москвы. «Мой друг, я видел море зла» – первая строка послания задает тон взволнованному рассказу. Сменяются страшные картины: «Я видел сонмы богачей, / Бегущих в рубищах изданных, / Я видел бледных матерей, / Из милой родины изгнанных! / Я на распутьи видел их. / Как, к персям чад прижав грудных, / Они в отчаяньи рыдали». Поэт, бродивший «в Москве опустошенной / Среди развалин и могил», созерцавший «Лишь угли, прах и камней горы, / Лишь груды тел кругом реки» там, где еще недавно текла мирная, спокойная жизнь, со всей ясностью сознает: созданный им идиллический мир – только иллюзия, предаваться которой в годину народных бедствий, «петь любовь и радость» и «сзывать пастушек в хоровод» среди могил друзей, падших за родину, не просто нелепо – грешно.

Пройдет десятилетие, и так же будет рушится поэтическая утопия Лермонтова. «В уме своем я создал мир иной / И образов иных существованье; / Я цепью их связал между собой, / Я дал им вид, но не дал им названья». Но этот совершенный и стройный мир, казалось, неподвластный превратностям реальной жизни, оказывается хрупким, «неверным созданием»: «грозный вой» «зимних бурь» прерывает гармонию («Русская мелодия», 1829). То, что еще получалось у Батюшкова, населявшего свой райский Парнас сопесенниками из прошлого и настоящего, окружавшего себя в светлых мечтах милыми сердцу товарищами, оказывается невозможным для Лермонтова, у которого нет друзей, но есть одиночество, черное, бездонное одиночество, куда погружается он сам и погружает своих мятущихся духом героев: Мцыри, Арбенина, Демона.

Поэты эпохи Просвещения видели залог бессмертия в благих делах, остающихся в людской памяти. Романтики пытались спастись от забвения в творчестве. «Не мрут в веках твои творенья! / Ничтожен, тленен человек; / Но мысль живет из века в век!» – восклицал Кюхельбекер⁴⁶. Но и эта попытка терпела сокрушающий крах.

6 июля 1816 года Державин, свидетель первых шагов русского романтизма, начал стихотворение «На тленность». На аспидной доске появились первые строки, а спустя три дня поэт скончался. Недописанное стихотворение обрело романтический статус – и по обстоятельствам создания, и по форме: перед нами излюбленный немецкими романтиками *фрагмент*, который позднее станет основной формой тютчевской лирики. Фрагмент неоконченного – только что начатого произведения – оказался *всем произведением* и от этого только выиграл, явившись первым образчиком той *поэзии мысли*, где идея и образ взаимопроникают друг друга, которая вскоре зародится в лоне русского романтизма, дав свой плод у Баратынского, Тютчева, Хомякова, позднего Вяземского.

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

Здесь такой уровень понимания реальности, который перехлестывает за романтизм. Творец знаменитого «Памятника» (1795), отозвавшегося потом в знаменитых пушкинских строках, разоблачает зыбкость надежды на творческое бессмертие, на культуру как высшую ценность, которой так долго, так настойчиво будут себя тешить романтики. Тешить, впрочем, до времени. Если Кюхельбекер еще будет сопротивляться державинскому приговору: «Ничто, ничто не утопает / В реке катящихся веков, / Душа героев вылетает / Из позабытых их гробов»⁴⁷, то уже Тютчев во всей силе почувствует правду Державина. Он, странно равнодушный к судьбе своих сочинений, что всегда так поражало его современников и потомков, как никто другой, будет сознавать бессилие человеческой памяти перед лицом времени, тщету культурного бессмертия в перспективе того, что «пробьет последний час природы», бесплодность попыток оставить хоть

какой-то прочный след в мире, где тонкий, колеблющийся на ветру покров жизни едва прикрывает бездну хаоса и небытия, где разливается всеуносящая Лета, в потоке которой исчезают и люди, и их дела, и их творенья, не оставляя ни следа, ни воспоминания («От жизни той, что бушевала здесь...», 1871)

Но вернемся к Батюшкову. Столь же безжалостно, как утопия творчества, разбивалась о реальность и тесно связанная с ней античная его утопия. Древний мир в художественной вселенной поэта был символом чаемого эдема, обетованной земли: к ней всем существом стремился он из разорванной, безыдеальной реальности века, который спустя десятилетия романтик Тютчев назовет «веком отчаянных сомнений». Но как бы впечатляюще ни изображал Батюшков то мирные труды земледельца («Ты сам, в тени дубрав, пасешь стада свои; / Супруга между тем трапезу учреждает, / Для омовенья ног сосуды нагревает / С кристальной водой» – «Элегия из Тибулла»), то античные пиры, то «пляску нимф венчанных / Сплетенных в хоровод» («Мечта»), то бегущую в дикой чаще вакханку, как ни переносился «в этот вымышленный мир, оживляя его своим “я”»⁴⁸, как ни смешивал в тех же в «Моих Пенатах» «обычаи мифологические с обычаями подмосковной деревни»⁴⁹, сокращая расстояние между эпохой «золотого века» и его нынешним временем, вплоть до говорящих стыковок римской лексики и русского просторечия («А вы, смиренной хаты / О Лары и Пенаты»), разрыв между действительным и воображаемым не уменьшался.

Тот же разрыв сознавал и его современник Антон Дельвиг, мастер идиллического жанра, по самой своей природе требующего от художника возвышенной идеализации предмета изображения. Запечатленный в идиллиях Дельвига античный идеал *меры* противостоял романтической безмерности, любви к крайностям, резкой амплитуде чувств и реакций, виделся целительным средством против болезненных антиномий бытия и истории. Естественная, *пастушеская* жизнь на лоне природы, среди родных и друзей, с райски открытым и чистым сердцем, не оставляла места для метаний, раздвоенности, неразрешимых вопросов. И в смерти, венчающей существование, уже не было никакого трагизма, она оказывалась так же *натуральна*, как и эта жизнь, вписанная в природные циклы, где за весной и летом, по вековому, *естественному* закону, следуют осень и зимняя стужа:

Спокойно целый век проводит он в трудах,
Полета быстрого часов не примечая,
И смерть к нему придет с улыбкой на устах,
Как лучших, новых дней пророчица благая.

(А. Дельвиг. «Тихая жизнь», 1816)

Однако в идиллии «Конец золотого века» (1828) Дельвиг уже представляет крушение аркадского мира. Он «разрабатывает не идиллическую, а драматическую ситуацию»⁵⁰, рисуя безумие и смерть пастушки Амариллы, обманутой человеком городской цивилизации, представителем того «железного века», который неумолимо сменяет начальные наивно-прекрасные времена. Путешественник, странствующий в поисках обетованной Аркадии, не обретает ее – былой гармонии больше нет на земле.

Обращает на себя внимание одна особенность изображения Дельвигом того «светлого времени», когда люди еще не познали несчастья. Он описывает его так, что создается парадоксальное впечатление: этому миру, хотя и известна старость, но еще неведома смерть. Прекрасная Амарилла, «пышноволосяя, стройная, счастье родителей старых», легкой походкой идущая по полям и холмам, похожа на античную богиню – или на Еву, вышедшую из рук Создателя мира совершенной и вечной:

Она же

В легкой одежде пастушки простой, *но не кровь, а бессмертье*,
Видно, не менее в ней протекает *по членам нетленным* (курсив мой. – А. Г.).

В форме античной идиллии воспроизводится райская ситуация. Живущие в Аркадии люди – как прародители человечества, еще не познавшие греха и смерти. Городской житель, вторгающийся в невинный мир из мира лжи и разврата («Кто ж бы дерзнул и помыслить из нас,

что душой он коварен, / Что в городах и образ прекрасный, и клятвы преступны»), приносит с собою зло. И вот уже обитатели пастушьего рая, слушая дикую песнь обезумевшей девушки, видя ее медленную гибель в волнах, сознают, что теперь, вкусив горечь страдания, им уже никогда не вернуться в блаженное, младенчески безмятежное состояние, прежняя, девственная радость для них невозможна.

Упоенность мгновением, патриархальная идиллия, утопия творчества – заслониться ими от сознания «роковой скоротечности» можно было только на время. Попытка восстановить «золотой век» спотыкалась о смертную реальность мира, о роковые преграды жизни, какова она есть. Полнота счастья, взыскуемая романтиками («Не призрак счастья, но счастье нужно мне» – Боратынский), в нее не вмещалась. Поэтическое осознание этого факта влекло за собой тот порыв от земли к небу, от дольного, жалкого праха к сияющим горним пределам, которым запечатлел себя в культуре романтический тип сознания. Это был порыв от реальности к идеалу, от бытия к благобытию, от безочарованного, унылого *здесь* к «очарованному *Там*»⁵¹, от смертной, превратной, страдальческой жизни к жизни бессмертной, совершенной, блаженной, о которой грезил религии древности, благуя весть о которой принесло в мир христианство, вера в которую одушевляла мистиков, поэтов, художников.

Когда под гром оркестра пляски зной
Всех обдаёт веселостью безумной,
Обвитая невидимой рукой,
Из духоты существенности шумной
Я рвусь в простор иного бытия,
И до земли уж не касаюсь я.

(П.А. Вяземский. «Тоска», 1831)

Как рвется из густого слоя,
Как жаждет горних наша грудь,
Как все удушливо-земное
Она хотела б оттолкнуть

(Ф.И. Тютчев. «Хоть я и свил гнездо в долине...», 1860).

Иное бытие, всецелое, неветшающее, причастное полноте и совершенству, противостоит в художественном мире русского романтизма сумеречному быванию, «утомительному сну» «земной жизни». Воплощается оно Жуковским, Лермонтовым, Тютчевым многообразно и многогранно. Его символами становятся «далекое светлое небо», «далекая звезда», «небесный свод, горящий славой звездной», монументальный ночной, космический пейзаж или пейзаж горный, что ближе к небу: здесь высится «круглообразный светлый храм» и «животворно на вершине / Бежит воздушная струя», сюда в самозабвенном порыве устремляется из земных долин душа человека.

«Другую видим мы природу, / И без заката, без восходу / Другое солнце светит там» – так в стихотворении «И в нашей жизни повседневной...» (1859) рисует Тютчев черты новой, преображенной природы. Закат и восход – атрибуты времени. Бытие, отданное во власть времени, есть бытие смертное, преходящее. В художественной грезе поэта является вечность, где уже нет умаления и смерти, нет смены последующим предыдущего, где восстанавливается чаемая полнота времен, недостижимая в наличной реальности, где настоящее вытесняет прошедшее и само в свою очередь неумолимо вытесняется будущим.

Но вместе с созерцанием инобытия, «другой природы», избавленной от зла, смерти, страдания, возникает в мире русского романтизма и сознание его *недостижимости* для слабых и скудных сил человека, фатального разрыва между сущим и должным, между жизнью, какова она есть, зыбкой, смертной, страдальческой, и жизнью, какова она должна быть, какой является она в возвышенной грезе поэта. Вырваться в свет преображения, преодолевая оковы эмпирического смертного мира возможно лишь на мгновение, а затем следует неуклонное, неизбежное паденье во прах:

Но ах, не нам его судили;
Мы в небе скоро устаем, –
И не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем.

Едва усилием минутным
Прервем на час волшебный сон,
И взором трепетным и смутным,
Привстав, окинем небосклон, –

И отягченную главою,
Одним лучом ослеплены,
Вновь упадаем не к покою,
Но в утомительные сны.

(Ф.И. Тютчев. «Проблеск», 1825)

Тютчевский «Проблеск» (1825) – классическое воплощение системы романтического двоемирия. Его изящную и горькую формулу вывел еще родоначальник русского романтизма – Жуковский: «И вовеки надо мною / Не сольется, как поднесь, / Небо светлое с землею... / Там не будет вечно здесь», а потом, на разные лады и вариации, повторяли и Вяземский («Тоска», 1831), и Баратынский («Дельвигу», 1821), и Лермонтов («Небо и звезды», 1831), и Бенедиктов («Прости!», 1838). Два мира, два бытия разъединены фатально и безнадежно. Да, порой залетают оттуда, из горних высей небесные вестники⁵², лишь на мгновение озарят дольний мир, повеют благоуханием обетованного царства, упованьем коснутся души – и опять сольются с вечным эфиром. Да, в сладких, возвышенных грезах воспаряют мечтатели и поэты в райские обители неба, касаются ангельских сфер и снова ниспадают к земле⁵³. Однако соединить землю и небо так, чтобы небесный бессмертный закон стал законом и для смертной земли, не получается и в романтической картине мира получиться не может. А потому ликующий порыв к горным изначально трагичен. «Длань незримо-роковая»⁵⁴ обрывает его в высшей точке, превращая вектор в стремящую к земле параболу.

Даже тогда, когда обетованный рай ищется не в вышних, заоблачных далях, а на пространстве земли (отзвуки античных и средневековых представлений о стране блаженных и светлом Эдеме), поэт-романтик подчеркивает, что к нему нет дороги. Нет дороги в чудесный край, где «негой дышит лес, / Златой лимон горит во мгле древес, / И ветерок жар неба холодит», где «светлый дом», куда влечет мечта (В. Жуковский. «Мина», 1817). «Нет путей к тем берегам», в «обитель тишины», где на цветочных холмах веют зephyры, где «блестят плоды златые / На сенистых деревьях» (В. Жуковский. «Желание», 1811). Недоступен мир вечной весны, над которым не властны разрушительные стихии («Там не слышны вихри злые / На пригорках, на лугах»), в котором нет страдания, умаления, смерти.

Те, что умерли, пребывают в ином, лучшем мире. Те, что живы, странствуют по земле. Между ними – черная пропасть, и эта пропасть есть пропасть смерти. Образ смерти как разлуки с любимыми – привычный образ романтической лирики. Уходящие в небытие потеряны для остающихся. Если и являются они живым, то лишь на мгновение, и эта встреча не целит, но лишь обостряет боль смертной утраты. Вот «Тень друга» (1814) Батюшкова: поэт всем сердцем рвется к возлюбленной тени, стремясь удержать ее в бытии («О! молви слово мне! Пускай знакомый звук / Еще мой жадный слух ласкает, / Пускай рука моя, о незабвенный друг! / Твою с любовью сжимает...»). Вот послание Жуковского А.И. Тургеневу (1814) – сладостное признание в дружбе, сопровождающей поэта всю жизнь, кончается горячей мольбой: «не упреди!», не умри раньше, не оставь в слезном, безрадостном одиночестве. Тот же сердечный вопль, ту же молитву «Переживи, переживи!»⁵⁵ возносит и Тютчев. Поэт-мыслитель, глубоко чувствовавший дисгармонии жизни, в каждом расставании видел прообраз той вечной разлуки, которая ожидает человека в конце отпущенного ему краткого земного времени: «Разлука представляется необъяснимой загадкой тому, кто умеет ее чувствовать»⁵⁶; «для меня разлука – как бы сознающее само себя небытие»⁵⁷.

Но именно сознание нестерпимости разрыва миров влекло романтиков к переосмыслению темы смерти. В жизни нельзя обрести полноты и вечности счастья. Сколько ни шагает по полям и лесам странник Жуковского, сколько ни взбирается на стремнины, сколько ни плывет в зыбком челне, небо для него с землей не сольется. Пройти вратами обетованного рая можно только тогда, когда земная жизнь окончит свой путь. А следовательно и смерть мыслится уже не как бездна между мирами, а как *переход* в желанное *Там*. В ней – разлученье с любимыми, но и встреча с теми, кто уже пересек роковую черту. Она «Святой глагол разлуки с миром», но и «Глагол свиданья с Божеством»⁵⁸.

Послание Батюшкова «К другу» (1815), открывающееся вопрошаниями о том, есть ли на земле что-нибудь прочное, способна ли земная жизнь дать вечность счастья, завершается образом Надежды и Веры: упование на бессмертие в лучшем мире помогает справиться с быстротечностью. «Ко гробу путь мой весь как солнцем озарен». Сама смерть видится не проклятой и злобной вестницей, а доброй, желанной гостьей, соединяющей человека с вечностью и ушедшими туда родными и близкими. Жуковский кончает элегию на смерть Андрея Тургенева говорящими строками:

Прости! Не вечно жить!
Увидимся опять;
Во гробе нам судьбой назначено свиданье!
Надежда сладкая! Приятно ожиданье! –
С каким веселием я буду умирать!

Так образ смерти начинает двоиться. С одной стороны, смерть как ужас конца, с другой – смерть как начало бессмертия, обетованный переход в запредельное. Смерть как ужас разъединенья с любимыми и смерть как конец горькой разлуки («Ах! прерви ж печаль разлуки, / Смерть, души последний свет!»⁵⁹). Смерть как враг бытия – и смерть как подруга жизни, ее родная сестра.

Жуковский, в картине мира которого романтическое двоемирие не просто занимает центральное место, но и является ее главным, конструктивно-организующим принципом, более других романтиков склонялся к пониманию смерти как врат в иной мир, обетованного перехода в блаженную вечность. Образ смерти у него теряет отталкивающие черты, которым в изобилии награждала его литература, очищается от облака негативных эмоций: страха и гнева, тоски и отчаяния, окрашивается в лазурные, сияющие тона. Поэтизируется самый момент умирания: здесь нет места физиологии, которая будет сопровождать картины смерти в повестях и романах Толстого; из памяти стираются мучительные подробности, сопровождающие последние часы и минуты жизни: агония, удушье, холодный пот, смертная, раздирающая тоска, не говоря уже о следующих далее процессах разложения тела (в русской литературе этому нет еще места, все это будет потом – у Достоевского, Шолохова, Андрея Платонова, обериутов...). Лики умерших являются поэту в лучах неземного сияния. От самой могилы, скрывшей бедное тело, веет надеждой на бессмертие и грядущую встречу:

Ты удалилась,
Как тихий ангел;
Твоя могила,
Как рай, спокойна!
Там все земные
Воспоминанья,
Там все святые
О небе мысли

Звезды небес,
Тихая ночь.
(«9 марта 1823»)

Представление о смерти как двери вечности романтики полагали чертой христианского мирознания. В статье «О меланхолии в жизни и поэзии» Жуковский писал, сравнивая умонастроение античности с умонастроением христианской эпохи: «У древних все жизнь, но жизнь, заключенная в земных пределах; и далее ничего: с нею всему конец. У христиан все смерть, то есть все земное, заключенное в тесных пределах мира, ничтожно, и все, что душа – нетленно, все жизнь вечная»⁶⁰. Подобная дуалистическая и спиритуалистическая трактовка христианства была характерной чертой романтического мирознания и закономерно приводила к тому, что на первый план романтики выдвигали не конечное Христово обетование – «воскресение мертвых и жизнь будущего века», преобразование универсума в Царствие Божие, – а загробное бессмертие души: «Бессмертья светлого наследник, я ли / Пребуду сердцем прилеплен к земле?» (В. Кюхельбекер); «Душа моя простится с телом / И будет жить, как вечный дух» (Д. Веневитинов). Порой и самый конец времен представляли они в тех же спиритуальных тонах, элиминируя акт восстанья умерших, заменяя его все тем же духовным бессмертием:

Мысли ли нетленной
Млеть и дрожать? Ей что такое смерть?
Над пеплом догорающей вселенной,
Над прахом всех распавшихся миров,
Она полет направит дерзновенный
В мой дом, в страну родимых ей духов.
(В. Кюхельбекер. «Агасфер»)

Однако такое бессмертие было столь же неполноценным, сколь бессмертие в культуре, которым спасались романтики от дисгармоний жизни. Это бессмертие части, пусть самой прекрасной, самой возвышенной, но все-таки *части*. До конца утолить чаяния человека, существа *духо-телесного*, оно не могло.

У Баратынского вера в бессмертие души, одной лишь души, уже не так органична, как у Жуковского. Скорее, он следует ей по привычке, отдавая дань традиции, сбиваясь на дидактический тон (кого убеждает? – только ли читателей? не в большей ли мере – себя?). Вот «Отрывок» 1830 года. Беседуют Он и Она, традиционные любовные признания прерываются внезапно вступающим в сознание ужасом смерти. Смерть нагрянет внезапно – и кончится все: любовь, радость, земное блаженство. Будет лишь один «Мертвец незрячий и глухой, / Мертвец холодный!». Диалог разворачивается далее, вступает тема жизни за гробом. У Нее – со спокойной уверенностью в благости Провиденья, у Него – через колебания, через вопросы, которые тем не менее полны надеждой на светлый исход: «Ужели некогда погубит / Во мне он то, что мыслит, любит, / Чем он создание довершил?». В завершающей части диалога звучит сентенция в духе Жуковского: «В смиренье сердца надо верить / И терпеливо ждать конца». Свободной импровизации на тему нет – мелодия играет по заранее написанным нотам.

Там же, где Баратынский дает себе свободу размышления о смерти и бессмертии, в его восприятии загробного существования происходят примечательные трансформации. Поэт, желавший не призрака счастья, но счастья, не может помириться с тем, что за смертной чертой ожидает лишь унылое существование тени или бесплотной, хотя и блаженной, души. Полнота счастья – это и полнота бытия, во всем богатстве его красок, звуков, эмоций. И вот уже в «Элизийских полях» (1820 или 1821) возникает образ радостного пира жизни в мрачном Аиде, куда толпой сходят поэты, оглашая дружескими кликами область тьмы, холода, смерти. А в стихотворении «Запустение» (1834) в образе «страны», где поэт чаёт обрести вечность, органически сплетаются образы христианского рая и античного Элизиума, тех, что находятся не в запредельности, а здесь, на земле.

И Лермонтов не приемлет разрыва земного и горнего, не может смириться с ригористическим требованием любить небо больше земли: «Как землю нам больше небес не любить? / Нам небесное счастье темно». Пожертвовать одним ради другого, растоптать земное отечество ради небесного он не в состоянии: «Мы блаженство желали б вкусить в небесах, / Но с миром расстаться нам жаль». Это сожаление о земном – не привязанность к тленной роскоши, мишурным благам и удовольствиям, но любовь и сердечная жалость к тварному бытию,

обесценивать которое – такой же грех, как забывать Бога ради мамы. И не случайно поэт желает не умереть, но *заснуть* – не холодным сном могилы, а тихой грезой, как спит уморившийся человек летним полднем в благодатной тени деревьев, овеваемый теплым, ласковым ветром, под пение птичек небесных.

Своеобразной реакцией на романтический спиритуализм, обесценивающий материю, отводящий ей место приживалки рядом с духом, превзысканным всеми возможными почестями, стал пантеизм, разлитие которого в русской поэзии пришлось на конец двадцатых – тридцатые годы, годы увлечения философией Шеллинга. Среди образчиков этой поэзии – и те, что вышли из-под пера романтиков, искавших в пантеизме снятия двоemiрия, преодоления антиномии духа и плоти, земного и небесного, природы и Бога. Здесь уже не высокий дух воспаряет в заприродные сферы, оставив тлению жалкое, смертное тело («Голодные! возьмите: это ваше»⁶¹), но человек сливается с природой целиком, и духом, и телом, растворяется в ней без остатка и в этом единстве с бытием обретает наконец чаемую полноту и вечность существования: «Хотел бы я разлиться в мире, / Хотел бы с солнцем в небе течь. / Звездой в сумрачном эфире / Ночной светильник свой зажечь» (А.С. Хомяков. «Желание», 1827); «О, как бы нырял в океане светил! / О, как бы себя по вселенной разлил!» (В.Кюхельбекер. «Родство со стихиями», 1834)

Однако в этой жажде «родства со стихиями» был и свой привкус горечи, ибо стихия слепа, хаотична, слияние с ней равносильно уничтожению личности, неповторимого, уникального «я», оборачивается развоплощением. Недаром у Тютчева пантеистическое «Тени сизые смешались...» (1835) с его знаменитой поэтической формулой «Все во мне и я во всем» завершается восклицанием: «Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай!» И в этом восклицании слышится не радость обретаемого всеединства, а отчаяние существа сознающего, не видящего другого способа преодолеть разлад с бытием, как только отказаться от тяжкого дара «все сознать», став как все твари, бессознательно и потому счастливо живущие, не знающие муки личностного существования.

Пантеизм, как попытка решения вопроса о жизни и смерти, в сущности, был не менее односторонен, чем идея бессмертия души в спиритуалистически понимаемом христианстве. Поиск же целостного решения нудил к тому, чтобы не отвергнуть земное, а утвердить его столь же онтологически значимым, как и небесное, протянуть между ними нити родства и любви. Земное – не область, где только «тьма низких истин», не вторичная реальность, проигрывающая в сравнении с Божественной реальностью, это – сотворенное бытие, пораженное грехом и смертью по вине человека и чающее от него спасения и водительства. Такой взгляд утвердился в русской литературе уже за пределами романтизма – у позднего Гоголя, Достоевского, Андрея Платонова, Николая Клюева, это будет то, что сам Достоевский назовет «реализмом в высшем смысле»⁶². Параллельно взгляд на бытие в перспективе его грядущего преображения будет развивать русская религиозная философия, во многом вышедшая из литературы. В противоположность плоскому материализму, умаляющему роль духа и идеала в мировом бытии, и идеализму, свысока относящемуся к живой плоти мира, в ней утверждалось то мироотношение, которое впоследствии философ и богослов Владимир Ильин назовет христианским материализмом, или материологизмом. Для русских религиозных мыслителей, Н.Ф. Федорова, В.С. Соловьева, С.Н. Булгакова, П.А. Флоренского, материя – не темница духа, в ней действует Божественный Логос, ведя ее к преображению в Богоматерию. И человек, в котором воссиял свет разума и нравственного чувства, должен содействовать окончательной реализации божественного начала в порядке природы, должен видеть в бытии свой дом, свое хозяйство, вверенное ему на доброе возделывание и хранение Отцом и Создателем (заповедь об обладании землей), а не временное пристанище, в котором он – странник и гость.

Но что самое примечательное – зерна подобного мироотношения, возросшие, давшие цвет и плод в христианском реализме, бросил в почву культуры XIX века уже романтизм. Параллельно горячему порыву в небесные выси мы встречаем у поэтов-романтиков не менее горячие признания любви к земле, утверждение ценности земного начала, телесного, полнокровно-живого:

Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах, мать-Земля...
Духов бесплотных сладострастья,

Твой верный сын, не жажду я...
Что пред тобой утеха рая,
Пора любви, пора весны,
Цветущее блаженство мая,
Румяный свет, златые сны?..

(Ф.И. Тютчев. «Нет, моего к тебе пристрастья...», 1835)

Образ должного бытия вводился у русских романтиков не только через мотив «восхищения на небеса». Жуковский, Баратынский, Лермонтов, Тютчев искали чаемый рай и на небесной вертикали, и на земной горизонтали. Если в тютчевском «Проблеске» душа, пробужденная звучаньем золотой арфы, воспаряет в небесные выси, отрицая и отталкивая «все удушливо-земное», то в поэтической медитации «Сон на море» (1830) ей в «болезненно-яркой», волнующей грезе открывается видение преображенной земли: «Земля зеленела, светился эфир, / Сады-лабиринфы, чертоги, столпы, / И сонмы кипели безмолвной толпы. / Я много узнал мне неведомых лиц, / Зрел тварей волшебных, таинственных птиц». И в стихотворении, посвященном Е.Н. Анненковой, тот «край незнакомый, мир волшебный / И чуждый нам и задушевный», где «с голубого свода нездешним светом веет нам» и сияет вечное, незакатное солнце, – в сущности, есть та же земля, только чаемая, будущая, бессмертно-блаженная.

В отличие от Жуковского, для которого подлинная, всецелая жизнь отделена от наличной реальности гранью смерти, смертный конец оказывается необходимым условием достижения вечной жизни, Тютчев иначе рисует путь от бытия к благобытию. Для этого не надо проходить через смерть, но нужно преодолеть силу тяготенья земного, воспарить в светлый, прозрачный эфир. Не умереть, а преобразиться. И – главное – ощутить блаженство *не одной бессмертной душой, но и плотью*. В «Проблеске» вслед за привычным идеалистическим образом души, летящей к бессмертному, где ни о какой материальности нет и речи, следует образ, в котором неразрывно сплетены материальные и духовные смыслы: «Минувшее, как призрак друга / Прижать к груди своей хотим». А затем следует образ всецелого преображения – и душевной составляющей личности, и физического ее естества:

Как верим верою живую,
Как сердцу радостно, светло!
Как бы эфирною струею
По жилам небо протекло!

Очень многое для романтиков, искавших выхода из тупика спиритуализма, сделал Пушкин. Еще до Лермонтова, восклицавшего «Как землю нам больше небес не любить!», до Баратынского, для которого счастье бесплотной тени – не счастье, бытие ее – не бытие, до Тютчева, исполненного любовью к земле, Пушкин принял жизнь как драгоценный, Божеский дар. Всей силой своего гения он утверждал богоданность творения, неисчерпаемость и глубину бытия. Если для Жуковского «очарованное Там» первично и абсолютно, а унылое *здесь* – вторично и производно, то у Пушкина этой оппозиции нет. Бытие для него целокупно, неразрываемо, синтетично. Жизнь уникальна и неповторима, как уникальна и неповторима каждая личность. Она выше всякой теории, всякой сочиненной идеи.

Презрение к жизни отнюдь не безобидно, оно опасно: если мир бессмыслен, ничтожен, тогда и проклясть, и разрушить его не составит большого греха. А вместе с презрением к миру приходит и презрение к человеку, другому, особому *я*. Своей волей отнять у него жалкую, смертную жизнь не кажется таким уж чудовищным: эта жизнь рано или поздно кончится смертью, так не все ли равно, когда умирать, теперь или через двадцать пять лет – гробовой финал наступит при всяком раскладе. Именно так будет рассуждать отравивший Нину Арбенин, герой лермонтовского «Маскарада», встречая ее отчаянное, молящее «О нет, я жить хочу» холодно-жестким «К чему?»:

Что жизнь? Давно известная шарада
Для упражненья детей,

Где первое – рождение! где второе –
Ужасный ряд забот и муки тайных ран,
Где смерть – последнее, а целое – обман!

Презирующий жизнь становится вестником смерти, хладнокровным ее орудием. Алеко, герой «Цыган», убивает Земфиру, самовластной рукой прерывает дыхание вольной, радостной, бьющей через край жизни. Романтическая скорбь, бегство от мира и людей оборачиваются своеволием и гордыней, «самовластьем человеческого “я”»⁶³ (его Тютчев позднее назовет главным недугом «современного человека»). И Сальери, сторонящийся «живой жизни», отравляет Моцарта, в котором эта жизнь предстала во всем ее богатстве, непредсказуемости, чарующей многогранности. Распоряжаться судьбой другого, отнимая драгоценный дар, судьба коего в руках не человеческих, но Божьих, – такого права Пушкин не признает. Всем своим существом, всем своим творчеством он противится девальвации жизни. «Гений и злодейство – две вещи несовместные» – эта формула утверждает творчество как служение высшему, Божественному добру. А это добро есть Жизнь в ее совершенстве, в ее изначальной, утраченной в грехопадении, но и грядущей обоженной полноте.

Приятие бытия, доверие к нему и было основой глубинной жизнерадостности Пушкина – не той поверхностной жизнерадостности, которая явилась в творчестве Батюшкова («покров, накинутый над бездной», обратный полюс пессимизма и ужаса перед хаосом, гнездящимся на дне души, затканым в полотно мира). Пушкинская жизнерадостность онтологична, это жизнерадостность, которая была у Христа, обращавшего воду в вино на брачном пире в Кане Галилейской, пившего и евшего с мытарями и грешниками, любившего бытие и за это бытие, за его спасение и преображение принявшего мучения и крестную смерть. Это только сатана не любит жизнь⁶⁴, жаждет обратить бытие в небытие, радостный, блещущий красками мир – в зловещую ледяную пустыню, а Бог любит жизнь, как бы ни была она помутнена илом греха, ибо святой и светлый ее исток в Нем самом; любит, печется о ней и открывает ей двери вечности.

Пушкинская философия жизни была ступенькой к новой картине мира, организующий принцип которой – не антиномия небесного и земного, а их неразрывная, благодатная связь. Сущность этой картины, сменяющей романтический дуализм, позднее выразил Достоевский в романе «Братья Карамазовы» устами старца Зосимы: «Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное, сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим <...>. Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло *все*, что могло взойти, но взращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным миром иным»⁶⁵.

Земля не отвержена, а оправдана, она не иноприродна небесному, а соприродна ему, несет в себе откровение божественной основы творения. И русские романтики, при всем своем порыве к инобытию, в запредельное, сумели запечатлеть в слове благодатный, софийный лик мира. Певцы и жрецы красоты, они тонко чувствовали отблески Божьего света в природе. У Пушкина и Лермонтова («Когда волнуется желтеющая нива...») эта чувствительность шла от естественной восприимчивости природы, дававшей толчок поэтическому чувству и воображению. У Жуковского, Тютчева, Любомиров, наследовавших немецкому романтизму, питалась еще и шеллинговой натурфилософией, где природа предстала единым организмом, в котором живет и действует мировая душа, гармонически примиряя противоположности, сообщая ему целостность и полноту.

«Невыразимое» Жуковского, где предстает «...величественный час / Вечернего земли преображенья – / Когда душа смятенная полна / Пророчеством великого виденья», лермонтовское «Когда волнуется желтеющая нива...», «Вечер» Вяземского, «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» Тютчева – классические образцы софийного мироощущения. Разворачивающиеся в этих стихотворениях светлые, «райские» картины природы воочию являют тот образ Божий, что почил на всей твари и пребывает в каждом существе, несмотря на искаженность бытия и человека после грехопадения. Эти картины воздвигают мост между бытием и инобытием, становятся связующим звеном между сущим и должным. Они как бы прообразуют будущую вселенскую гармонию, становясь основой надежды и веры, что падший и смертный мир не оставлен своим Творцом, что он может быть восстановлен в славе, совершенстве, бессмертии.

В софийной картине мира, зиждущий центр которой – идея преображения, неветшающей, всецелой гармонии, ростки коей прорастают здесь, на земле, иным становится и образ смерти. Смерть – бесформенна, антисофийна, враждебна Божественному началу. Она уничтожает Божьи создания, корежит материю, разрушает прекрасную форму, в которую облекается дух. В первой трети девятнадцатого века понятие энтропии еще не существовало, как не существовало и представление о жизни и сознании как третьем начале термодинамики, факторе негэнтропии. Но поэты-романтики уже описывали оба явления, не зная ученой терминологии, да и не нуждаясь в ней вовсе. И смерть представляла у них частью энтропийного процесса природы, в то время как жизнь и творческая деятельность человека, созданного по образу и подобию Божию, – силой космизирующей и преображающей.

Вот перед нами стихотворение Баратынского «Запустение» (1834). Лирический герой возвращается в родные места, где когда-то в годы детства и юности он был так счастлив, и предстает перед ним заросший травой и кустарником парк, разрушенный грот, рухнувшая, истлевающая беседка. Пространство, которое с таким тщанием, с такой любовью окультурировал человек, неумолимо ветшает. Рука художника, с любовью и сердечным трепетом вслушивавшегося в таинственный шум деревьев, всматривавшегося в изгибы естественных линий, дабы своим творчеством подчеркнуть красоту сотворенного мира и славу его Создателя, «изглажена годами». Природа быстро справляется со следами творческой деятельности существа сознающего. Без человека, поставленного Творцом в центре мира, бытие запустевает, оно – как потускневшее зеркало, все слабее отражает Божественную красоту.

Та же мысль – в «Русских ночах» В.Ф. Одоевского. Шеллингианец, один из создателей и руководителей Общества Любомудрия, убежденный сторонник идеи цельного знания, Одоевский видел в человеке благое, творческое орудие жизни. «Громко и непрерывно природа зовет к силе человека: без силы человека нет жизни в природе»⁶⁶. Когда же человеческий род не исполняет своего назначения, погрязая в сиюминутных соблазнах, эгоистических дрызгах и распрах с себе подобными, природа «опережает» его: страшные естественные катаклизмы ожидают людей, презревших свой долг перед бытием.

Вызревавшее в лоне русского романтизма представление о человеке как разумной, творческой силе природы, инстанции ее самосознания, водителе ее к совершенству, было необходимым звеном концепции персонализма. И укоренилось оно в христианстве, видящем в человеке радость всей твари, что «стенает и мучится донныне» и «с надеждою ожидает откровения славы сынов Божиих» (Рим. 8:19, 22), а значит требующем от него великой ответственности и любви ко всякому «созданию Божию». Позднее это представление будут доказывать и развивать представители русской религиозной философии (Федоров, Соловьев, Бердяев, Булгаков), оно станет принадлежностью научно-философской мысли в лице С.А. Подолинского, Н.А. Умова, В.И. Вернадского⁶⁷. Но прежде чем войти на русской почве в сферу философской и научной рефлексии, оно предчувствовалось и предугадывалось в пространстве художественной литературы. И романтизм сделал здесь очень многое. Сделал самым своим колебанием между дуалистической картиной мира и идеей софийности, нудившей к пониманию того, что мир нужно не проклинать, не отталкивать, порываясь в небесные выси, а преображать, содействовать преодолению его смертного, униженного состояния.

Жизнь – смерть – воскресение

В статье «О меланхолии в жизни и поэзии» Жуковский, объявляя смирение с неизбежностью смерти важнейшей составляющей христианского мироощущения, резко ополчился на байронизм, который дал другую – резкую, неприемлющую реакцию на смерть. С точки зрения Жуковского, это реакция нехристианская, она порождена скептицизмом и безверием гордой души, не желающей принимать данный Богом удел. Однако столь жесткая трактовка байронизма как явления отрицательного и деструктивного – трактовка, данная свысока, с полным сознанием своего благочестивого права «вязать» и «решить», вопреки Божественному предупреждению «Мне отмщение и Аз воздам», оказывалась плоской и грубой, не затрагивавшей всей глубины феномена Байрона. Недаром позднее Достоевский, не очень жаловавший байронизм, призывал

видеть в нем «хоть и мимолетное, но великое, святое и необходимое явление в жизни европейского человечества, да чуть ли не в жизни и всего человечества»⁶⁸. «Великий и могучий гений», «страстный поэт»⁶⁹ выразил в своем творчестве муку и тоску личности, не примиряющейся с относительностью существования, взыскующей всей правды и всего смысла. Байронизм для Достоевского – низшая, отрицательная точка религиозных исканий, тот предел отчаяния и богооставленности, с которого — рикошетом и от противоположного — начинается восхождение к вере, но вере не детской, а совершеннолетней сознательной, которая не отворачивается от дисгармоний жизни, не зарывается головой в песок, не угашает сознания, но ищет преодоления трагедии и не боится союза с разумом.

«Благословен святое возвестивший, / Но в глубине разврата не погиб / Какой-нибудь неправедный изгиб / Сердец людских пред нами обнаживший» – писал Баратынский. В отчаянном бунте героев Байрона, равно как и в бунте наследовавшего им лирического героя Лермонтова был и свой положительный потенциал. Им открывалось то, что при спокойном, сглаженном христианстве Жуковского явлено быть не могло, как не было замечено и твердо-рациональным сознанием XVIII века. В державинской оде «Бог» торжествует сознание незыблемости смертных законов, установленных самим Создателем мира: «Твоей то правде нужно было, / Чтоб смертну бездну преходило / Мое бессмертно бытие; / Чтоб дух мой в смертность облачился / И чтоб чрез смерть я возвратился, / Отец! – в бессмертие твое». Жуковский тоже не сомневается в богоданности смерти. Лермонтов видит в ней ужас и проклятие личности. Смерть и благодать Господня в его мире не просто разведены, они антагонистичны. Жуковский смерть поэтизирует – у Лермонтова она обесмысливает все человеческие дела и поступки, против нее восстает сердце, в нее, как в каменную стену, упирается ум – и отчаивается, и не находит исхода.

Не только Лермонтов, но и другие романтики не соглашались признать примирение со смертью христианским настроением духа. Вот показательные строки из Тютчева: «Я не знаю, какую пользу может извлечь, с точки зрения христианской, человек, постоянно преследуемый мыслью о смерти, но я знаю только, что, когда испытываешь ежеминутно с такою болезненной живостью и настойчивостью сознание хрупкости и непрочности всего в жизни, то существование, помимо цели духовного роста, является лишь бессмысленным кошмаром, и безумие того человека, который дрожал за свой хрустальный нос, дает лишь слабое представление о подобном настроении ума»⁷⁰.

Менее всего следует поддаваться соблазну интерпретировать два типа отношения к смерти, представленные в русском романтизме Жуковским и Лермонтовым, по их отношению к христианству, определяя их как романтизм религиозный и романтизм антирелигиозный, безверный. Все обстоит намного сложнее. У Лермонтова и Тютчева, поэтов, в творчестве которых тема «жизни и смерти» достигла своего эмоционального пика, утверждалась, как это ни парадоксально на первый, поверхностный взгляд, подлинно христианская трактовка смерти. Смерть – несовместима с радостью Царствия Божия, это поврежденность, болезнь бытия, с ней примириться не только невозможно – грешно.

Сами сомнения лирических героев-романтиков способствовали, пусть и от противоположного, становлению именно такого отношения к смерти. Сомнения эти касались прежде всего веры в загробное бессмертие, которая являлась основой романтической картины мира, создавая напряжение полюсов между страдальческим земным бытием и блаженной жизнью за гранью этого бытия. ««Смерть придет – и что здесь больно, / Там тебе отрадой станет” / Так!.. Да думаю невольно: / А как смерть меня обманет?»» – так завершает В. Бенедиктов стихотворение «Недоумение» (1838–1850), лирико-философский этюд о человеке, противоречивом, разорванном существе, пребывающем в вечной распре между телом и духом, знанием и верой. Лермонтов одним лишь двустушием обрывает надежду на радость загробной встречи, так одушевлявшей поэзию и жизнь Жуковского: «И смерть пришла: наступило за гробом свиданье... / Но в мире новом друг друга они не узнали»⁷¹. И у Пушкина младенческая надежда на бессмертие в ином мире («Когда бы верил я, что некогда душа, / От тленья убежав, уносит мысли вечны, / И память, и любовь в пучины бесконечны») сменяется страхом ожидающего за гробом «ничтожества»⁷². Стихотворение, в первых строках которого было запечатлено романтическое стремление от тленной посясторонней реальности к потустороннему бессмертному бытию («Клянусь, давно бы я оставил этот мир»), вводит тему сомнения в загробном существовании, и именно это сомнение

заставляет поэта восценить ту земную и скудную жизнь, которую он так легко, так ничтоже сумняшеся был готов сокрушить ради вечности.

Бессмертие души, одной лишь души – еще не все христианство. В христианстве главное – чаяние воскресения, вера в конечное восстановление целостного состава человека, уникального триединства тела, души и духа. Такое понимание во всей его полноте будет утверждать русская религиозно-философская мысль последней трети XIX – первых десятилетий XX вв.; в литературе оно ляжет в основу творчества Достоевского. В начале XIX в., когда становился и достигал своего акме романтизм, мы наблюдаем первые ростки этого понимания: священному христианскому материализму, на котором и основывалась идея воскресения твари, приходилось здесь пробиваться сквозь тернии привычных спиритуалистических понятий и взглядов, вступая в конфликт с дуалистической картиной мира, обесценивающей земное ради небесного.

Впрочем, начало воскресительной теме в русской литературе – теме, во весь голос прозвучавшей в финале «Братьев Карамазовых» в ликующем слове Алеши: «Неприменно восстанем, непременно увидим и весело, радостно расскажем друг другу все, что было»⁷³, – было положено еще до романтизма. Г.Р. Державин в финале стихотворения «Ласточка», написанного на смерть любимой жены, так выражает главное христианское чаяние, исповедуемое в 12 члене «Символа веры»:

Душа моя! гостья ты мира:
Не ты ли перната сия? –
Воспой же бессмертие, лира!
Восстану, восстану и я, –
Восстану, – и в бездне эфира
Увижу ль тебя я, Пленира?

Образ воскресения здесь еще лишен материальных примет, почти однороден с образом бессмертия души. Само воскресение выведено за пределы земли, в потусторонность, оно совершается где-то там, в небесных далях, в «бездне эфира», никак не соприкасаясь с земной реальностью. Подобным же образом и романтики будут отождествлять воскресение и бессмертие, адаптируя первое ко второму. Декабрист Г. Батеньков, в поэме «Одичалый» (1827), написанной в Алексеевском рavelине Петропавловской крепости, так завершает монолог узника, запертого в тесных стенах камеры-одиночки:

Вы не удушите тюрьмой
Надежды сладкой воскресенья!
Бессмертие! В тебе одном
Одна несчастному отрада:
Покой – в забвеньи гробовом,
Во уповании – награда.
Здесь все, как сон, пройдет. Пождем –
Призывный голос навевает.
Мы терпим, бремя мук несем,
Жизнь тихо теплится... и тает...

Подобная адаптация вполне понятна. Воскресение, как понимало его христианство, как будет затем понимать русская религиозная философия, – воскресение во всей полноте преображенной материальности, – фактически означает (как и идея «софийности») снятие двоимирия, преодоление разрыва между «здесь» и «очарованным там», между бессмертным, свободным духом и немощным, превратным телом, которому не подняться с земли, не омыться в небесных водах – его удел прах и тлен, темный и тесный гроб, могильный холод и одиночество. Анастатический акт снимает антиномии, соединяет небесное и земное, избавляет от тлена и гроба. И потому следующим шагом романтизма, шагом самоотрицания, жертвы, преодоления собственной ограниченности ради полноты истины и блага, должно было стать и стало признание

не просто спиритуального, а именно телесного воскресения, оправдание плоти, материи – не темницы души и духа, а ее родного, теплого дома, с которым разлучается она после смерти и который вновь обретает в воскресительном чуде. Вспомним, как припадает «на бранные останки», стремясь согреть их своим дыханием, лирический герой Лермонтова: он готов отдать все земные блаженства за то, «чтоб хоть одну – одну минуту / Почувствовать в них теплоту» («Ночь I»). Скорбь и жалость героя обращены здесь на себя, на собственное скудное, смертное естество, на своего *брата осла*, как любовно называл наше тело Франциск Ассизский. Но вот те же сердечные чувства – еще сильнее, еще интенсивнее – обращаются на уходящих из жизни дорогих и близких людей. «Ах, как ужасна смерть! Как ужасна! Существо, которое любил в течение двенадцати лет, знал лучше себя самого, которое было твоей жизнью и твоим счастьем, — женщина, которую видел молодой, прекрасной и смеющейся, нежной и любящей, — и вдруг... мертва, недвижна, обезображена тлением. Да ведь это ужасно, ужасно! Нет слов, чтобы передать все это. Я только раз в жизни видел, как умирают... Смерть ужасна!»⁷⁴, — вспоминает Тютчев о кончине своей первой жены Элеоноры. И Пушкин в одном из своих «тайных» стихотворений, навеянных его любовью к Амалии Ризнич, с ужасом прозревает тот час, когда «небесны очи» возлюбленной покроет вечный, непроницаемый мрак. В странной, мистической грезе видит поэт, как он садится у гроба любимой, «у милых ног ее», «себе их на колена» сложив, и «ждет печально, но чего?» – не того ли, что силою его мечтанья умершая встанет, пробудится?

Именно любовь с ее «непосредственным восприятием абсолютной ценности любимого»⁷⁵ с особой силой ощущает и сознает всю чудовищность той метаморфозы, когда боготворимое существо, теплое, дышавшее, жившее, становится недвижимым и холодным, когда прекрасное тело, в котором обитала душа, цепенеет, разрушается, истлевает в могиле. Именно любовь поднимает в человеке непримиримый протест против смерти. И именно любовь, которая по самой своей природе не спиритуалистична, а психо-физична, духо-телесна, есть главный и неопровержимый аргумент за воскресение, восстановление драгоценного существа во всей его полноте.

Первым в русской литературе воскресительную силу любви воспел Державин. «Призывание и явление Пленеры» (1794) – так называется стихотворение, в котором разворачивается виденье умершей, приходящей на зов одинокого, осиротевшего сердца:

Приди ко мне, Пленера,
В блистании луны,
В дыхании эфира,
Во мраке тишины!
Приди в подобьи тени,
В мечте иль легком сне,
И, седши на колени,
Прижмися к сердцу мне;
Движения исчисли,
Вздыхания измерь,
И все мои ты мысли
Проникни и поверь!

Я вижу, ты в тумане
Течешь ко мне рекой!
Пленера на диване
Простерлась предо мной,
И легким осязаньем
Уст сладостных твоих,
Как ветерок дыханьем,
В объятиях своих
Меня ты утешаешь <...>

Это стихотворение, исполненное удивительной музыкальности, почти совершенное по поэтической форме, лишённое обычных для Державина неблагозвучностей, за которые позднее

так досадовал на него Пушкин, могло бы быть названо шедевром романтической лирики... если бы прервать цитату там, где она сейчас прервана. Однако стоит продолжить ее до конца – и впечатление будет другим. Ибо вслед за романтическим порывом к запредельному, стремлением к невозможному, взысканием – и свершением – чуда следует вполне приземленная, рациональная, связанная по рукам и ногам принципом *пользы* и *нормы* концовка, смысл которой – тот же, что и в «Оде на смерть князя Мещерского». Там автор обращался к другу покойного, призывая не слишком скорбеть и терзаться: все люди конечны, а значит и нужно воспринимать эту конечность как неизбежность, устраивая свою жизнь максимально покойно и счастливо. Здесь сама Пленира, ободряя плачущего супруга, советует ему утешиться новой любовью («Миленой половину / Займи души твоей»). Оба финала выражают одно понимание: законы природы – вечны, неизменны, человеку они неподвластны, и никаким волевым усилием, даже самым горячим, самым неистовым, поколебать их нельзя.

Но там, где останавливается восемнадцатый век, для девятнадцатого уже нет неодолимых преград. Романтический порыв разрушает земную, эвклидову логику, стремится вместить в конечное бесконечность, он исполнен максимализма, воздымается к абсолюту и не может довольствоваться «горшком шей». И любовь, одушевленная этим порывом, уже не пасует перед смертной чертой: напряженно и страстно она взывает к молчащей вечности, ища отклика на свой настойчивый, одушевленный призыв, взыскуя той алогичной, чудесной отмены законов падшего естества, что явилась миру на заре новой эры в Вифании, когда на голос Спасителя «Лазарь, гряди вон!» вышел умерший, а потом, спустя восемь дней, на исходе Великой Субботы, жены-мироносицы, пришедшие помазать тело Распятого Господа, услышали от Ангела, сидящего у отваленного камня: «Его здесь нет».

В 1930 знаменитом году, когда завершался «Евгений Онегин», создавались «Маленькие трагедии», «Повести Белкина» и шуточный «Домик в Коломне», Пушкин пишет свое «Заклинание». Период «Кавказского пленника», «Цыган» и «Анджело» уже давно позади, но стихотворение выдержано в романтической стилистике от первой до последней строки. Здесь мы не найдем той, впрочем, совсем не злобной, а вполне добродушной, насмешки над романтическими возвышенностями, как в «Онегине» или «Домике в Коломне», где юная Параша по ночам смотрит в окно на луну, и эта высокая, в *романическом* стиле картина («Без этого ни одного романа / Не обойдется; так заведено!») прерывается вполне приземленным воем майских котлов. Стихотворение рождено единой эмоцией, подчиняющей себе чувства, мысли, поступки героя, и этой эмоцией движет любовь, не смиряющаяся со смертной утратой:

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы, –
Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

Явись, возлюбленная тень,
Как ты была перед разлукой,
Бледна, хладна, как зимний день,
Искажена последней мукой.
Приди, как дальняя звезда,
Как легкий звук иль дуновенье,
Иль как ужасное виденье,
Мне все равно: сюда, сюда!

Зову тебя не для того,
Чтоб укорять людей, чья злоба
Убила друга моего,

Иль чтоб изведать тайны гроба,
Не для того, что иногда
Сомненьем мучусь... но, тоскуя,
Хочу сказать, что все люблю я,
Что все я твой: сюда, сюда!

Нет здесь и той сдерживающе-разумной, рационалистически-правильной ноты, что звучит в финале державинского стихотворения. Надо всем господствует иррациональный, безумный призыв «Приди», прозвучавший в его первых строках, только у Пушкина он многократно усилен, переходит все границы и меры, сокрушает преграды здравого смысла. Лирический герой заклинает умершую не ради себя, не в угоду дерзкому желанию проникнуть в то, что закрыто земным очам человека, но ради нее самой, стремится вывести возлюбленную из небытия к бытию, спасти ее своей любовью.

Мотив воскресения, вводимый в «Заклинании» троекратным «Сюда, сюда!» (это восклицание венчает каждую из трех бессмертных строф), у Пушкина достигнет высшей точки своего развития в знаменитой сцене из «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях» (1833), где царевич ударяется о гроб умершей возлюбленной и – о, чудо! – девушка оживает. «Жанр сказки, органично включающий фантастический элемент как буквальное воплощение народной мечты» дает «Пушкину возможность свободнее представить воскресительную мощь Любви»⁷⁶.

Поэт, так глубоко, так органически-целокупно чувствовавший жизнь и любивший ее, выразил в своем творчестве образ всецелого спасения жизни, не одной, обособленной части, но всей полноты духо-телесного единства личности. И это была та высшая религиозная планка, которой, пусть на мгновение, удавалось коснуться романтикам. И не только тем, которые, как Тютчев и Лермонтов, последовательно противились ужасу развоплощения, но и тем, которые, как Жуковский, были готовы увидеть в смерти необходимое условие бессмертия, чаемый переход в блаженную вечность. Одна из центральных картин послания «К Воейкову» (1814) – картина пасхальной заутрени, светлой службы Праздника Праздников. Жуковский рисует особую службу, совершаемую христианами-евангелистами не в храме или молельном доме, а прямо на кладбище, у могил умерших отцов и братьев. С ними разделяют живущие светлую радость Пасхи, к ним идут с надеждой и верой в грядущее воскресение всех, начатком которого стало Христово восстание из мертвых:

Идут к возлюбленным гробам
С отрадной вестью воскресенья;
И все – отверстый светлый храм,
Где, мнится, тайна искупленья
Свершается в сей самый час,
Торжественный поющих глас,
И братьев на гробах лобзанье
(Принесших им воспоминанье
И жертву умиленных слез),
И тихое гробов молчанье,
И сопричастных небес
Незримое с землей слиянье –
Все живо, полно божества;
И верных братьев торжества
Свидетели, из тайной сени
Исходят дружеские тени,
И их преображенный вид
На сладку песнь: «Воскрес Спаситель!..»
Сердцам «воистину» гласит,
И самый гроб их говорит:
Воскреснем! жив наш Искушитель!»

Высшим христианским обетованием предстает не бессмертье души, но полнота воскресения. Не разрыв земли и неба является взору читателя, а их единство в таинстве преображения. Образ воскресения и образ софийности мира органически сплетены. Чаяние восстания из мертвых и чаяние преображения твари неразделимы.

Связь идеи воскресения с идеей обожения в христианской онтологии принципиальна. Полнота вечной жизни возможна только при условии всецелого преображения нынешней, пространственно-временной формы этого мира в иную, синтетическую, целокупную, где ничто не исчезает, ничто не преходит, где уже нет вытеснения и противоборства, но надо всем и во всем царствует закон любви. В нынешнем же падшем, ветшающем бытии, где каждая тварь обретает дыхание жизни лишь на короткий, стремительно пролетающий срок, бессмертие – не только не благо, но ужас и наказание. Образ такого негативного, дурного бессмертия посреди преходящего, смертного мира не раз являлся в литературе русского романтизма. Вот «Агасфер» Кюхельбекера, русская вариация темы «вечного жида», обреченного идти сквозь время, видеть, как сменяются исторические и земные эпохи, как миллионы существ, бессознательных и одаренных сознанием, проходят свой путь на земле и исчезают в темной воронке небытия. Вот «Демон» Лермонтова, одиноко скитающийся «в пустыне мира». Вот «Недоносок» Баратынского: «Изнывающий тоской, / Я мечусь в полях небесных». В последних строках этого шедевра «поэзии мысли» острое переживание краткости жизни соединяется со столь же острым переживанием тщеты бесконечного существования, коль скоро это существование не дает ни полноты, ни совершенства: «Отбыл он без бытия: / Роковая скоротечность! / В тягость роскошь мне твоя, / О бессмысленная вечность!»

Да, для души, взыскующей абсолюта, равно тягостны и «роковая скоротечность», и дурная бесконечность ущербной, обособленной жизни. И не случайно лирический герой Лермонтова из философской медитации «Смерть» (1830 или 1831), стяжавший «ужасный жребий» после кончины вернуться на землю, витать над ней вечным бесплотным духом, созерцать «страдания людей» и их ошибки, сознать наконец пути к благу и мучиться этим бесплодным сознанием («И к счастью людей увижу средства / И невозможно будет научить их»), «с отчаяньем бессмертья» изрекает проклятия миропорядку и создателю этого миропорядка. Не случайно и лермонтовский «Демон», полюбив земную, смертную женщину, начинает ненавидеть свое бессмертие: «Что без тебя мне эта вечность?» А «казнимый бессмертьем» Агасфер не раз порывается прервать опостылевшую, поблекшую жизнь. Смерть, «последний враг» Бога и человека, предстает избавительницей от муки вечного бытия, данного не как дар, но как наказание.

Мотив дурного бессмертия в литературе романтизма неразрывными нитями сплетен с мотивом преступления и вины. «Бессмертие души есть казнь для преступленья!»⁷⁷ – так афористически обозначена эта связь декабристом Раевским. «Вечный жид» наказан бессмертием за отказ дать хотя бы минутный отдых Спасителю, восходящему на Голгофу. Он обречен «носить в себе самом свой ад», «жить без смерти и без сна» с сознанием совершенного греха и неутоленным страданием. С тем же адом в душе проходит свой путь на земле и гордый Манфред. Ничто не может стереть в его памяти того «ужасного мгновенья», когда по его вине погибла возлюбленная. «Быть без смерти и без сна / Жизнь твоя осуждена <...> В мозг и в сердце – заклинанье / Осужден ты на страданье!»

Более всего герой Байрона мучится непоправимостью произошедшего, невозможностью ничего искупить и ничего изменить. Отсюда его ненависть к себе, людям, миру, отсюда его злое, неистовое отрицание, отсюда и та «неутолимая жажда смерти», что яростно жжет его изнутри. Спасение из этого внутреннего ада могло бы дать только чудо, чудо возвращения к жизни загубленного существа. «Умерших пробудить иль к ним меня / Свести...» – так отвечает Манфред на вопрос Феи Альп, чем она может помочь ему, гордому, отчаявшемуся страдальцу. Или единство в воскресении, а значит в жизни – или единство в смерти, в небытии, в холодном ничто, но не ужас разлуки, разъединения тех, кто стоит по сю сторону смертной черты, и тех, кто уже ее перешагнул. И недаром, когда один из духов, вызванных Манфредом, принимает облик прекрасной женщины, из сердца героя рвется вопль безумной надежды: «О боже! Если это... ты... / И не безумье это все, не бред, – / Могу быть счастлив вновь... Тебя обнять, / И вновь мы будем...» – сменяющийся через минуту, когда видение исчезает, горестным восклицанием: «Сердце, ты разбито!»

В литературе романтизма с его особым вниманием к антиномиям бытия и истории, к амбивалентности жизни, к диалектике плюса и минуса, лица и изнанки, эта любовь к возлюбленной тени, скорбь и тоска об ушедших стояли рядом с иной, отторгающей, негативной реакцией. Вспомним оживших мертвецов из баллад Жуковского, повестей и рассказов Бестужева-Марлинского, Загоскина и др., встреча с которыми (да что там – сама мысль о подобной встрече) наполняет живущих ледяным ужасом. И этот ужас оправдан: здесь в буквальном смысле «мертвый хватает живого». Те, кто при жизни любил своих родных и близких, перейдя роковую черту, исполняются злобной ненависти к еще живущим. Они стремятся утащить свою половинку за собой, в могилу, в тесный, холодный гроб. Смерть и ее служители – антагонисты подлинной, животворящей любви. Если любовь жаждет бессмертия для любимого существа, готова сама отдать жизнь за него, то смерть, напротив, ищет конца всему живому, хочет заполнить собой все, максимально расширить область небытия. Впрочем, сей парадокс – трансформация *живой* любви в *мертвую* ненависть – при ближайшем рассмотрении оказывается вовсе не парадоксом. Указанная трансформация сопряжена все с тем же скрытым мотивом вины живущих перед умершими – вины за то, что вольно или невольно вытеснили их в смерть. Эта вина может быть личной: прямое отнятие жизни (отсюда сюжет мести убитого убийце – «Варвик», «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» Жуковского), забвение или предательство («Насмешка мертвеца» В.Ф. Одоевского), но может трактоваться и онтологически, и тогда эта вина оказывается сродни первородному греху, тяготеющему на всех, даже на невинных младенцах. Героиня баллады Жуковского «Людмила» гибнет, несмотря на страстную любовь свою к жениху, на трепетное желание быть с ним рядом. Она невиновна в смерти возлюбленного, она ему не изменяла, она ждет его и верит в желанную встречу, и тем не менее эта встреча приводит ее к порогу конца: «Дом твой – гроб; жених – мертвец».

Вернемся, однако, к ситуации отрицательного бессмертия. Исход из этой мучительной ситуации, однозначно воспринимаемой как наказание, как жестокая кара, мог идти через смерть, через насильственный прерыв постылого, бессмысленного существования. Но мог – и через веру в «новое небо и новую землю», в конечное воскресение всех. Чаение этого великого дня полногласно звучит в заключительной главе поэмы Кюхельбекера «Агасфер». Второе пришествие Спасителя, в ожидании которого остается на вымершей, безлюдной земле неподвластный смерти скиталец («На груди камней сел и взор подъял горе, / Навстречу дивной и таинственной заре, / Предвестнице, что сходит Непостижный»), несет избавление от дурной бесконечности времени, родящего на свет и поглощающего мириады существ, выводит в вечность преображенного бытия, где бессмертие уже не наказание, а Божий дар, не проклятие, а радость встречи с Богом и людьми, с дорогими сердцу близкими, восстающими из смертного праха.

В отличие от «Последней смерти» Баратынского и байроновской «Тьмы» апокалипсическое видение, развернутое в поэме «Агасфер», не оставляет впечатления безнадежности. Введение христианской – воскресительной – перспективы открывает двери надежде. Эту надежду русский романтизм выражал на своих вершинных духовных взлетах. И не только выражал, но и, вдохновляясь этой надеждой, переосмыслил само понятие творчества: оно обретало в представлении романтиков, религиозный характер, представало священным служением во имя жизни.

Творческий акт воскресителен по самой своей природе. Слово поэта представляет «Отжившее, как прежде, оживленным»⁷⁸. Вдохновение способно к преодолению времени, прерывает его линейное, безжалостное движение вперед и только вперед, обращая вспять – к тому, что ушло, но, верится, не безвозвратно. Батюшков и Жуковский, Вяземский и Баратынский создали настоящий культ памяти, воспоминания. «Поэзия воспоминаний»⁷⁹ одушевляла их бытие, на ее алтарь приносили они дань благодарного сердца. Святыня минувшего порой прямо противопоставлялась у них превратному, изменчивому настоящему, что слепит и сбивает с пути человека: «В воспоминаниях мы дома, / А в настоящем мы рабы / Незапной бури, перелома / Желаний, случаев, судьбы»⁸⁰.

«Природа знать не знает о былом»⁸¹. Способность помнить ушедшее и ушедших свойственна лишь человеку, в ней – один из твердых залогов его причастности Творцу своему, ведь только Бог помнит и знает все и вся в бытии – «И в поле каждую былинку, и в небе каждую звезду»⁸², – в Вечной памяти Божией не исчезает никто и ничто. Помня о прошлом, вспоминая

ушедших человек борется с «Вечным забвением», «орудием князя века сего»⁸³. Усилием памяти удерживает тех, кто дорог сердцу, над бездной небытия: «Элизий в памяти моей / И не кропим водой забвенья»⁸⁴.

Стихи о почивших товарищах составляли, как выше уже говорилось, особую страницу в истории русского романтизма. В преображающем свете памяти, неразрывной с любовью, лики ушедших сияли духовной и душевной красотой. Спадала короста дурных чувств, мыслей, поступков. Каждая личность представляла в своем лучшем виде, оказывалась максимально приближена к тому идеальному, совершенному образу, который был дан ей с рождения и должен быть восстановлен в финале времен.

Искупляющая, воскресительная сила памяти проявлялась и в издании произведений умерших друзей – дело, к которому романтики относились с трепетом почти религиозным. В 1826 году при активном участии С.П. Шевырева, Н.А. Мельгунова и В.П. Титова были переведены и изданы сочинения В.Г. Вакенродера. Книга эта вошла в культуру русского романтизма не только комплексом своих идей. Издание трудов одного из ведущих теоретиков немецкого романтизма создавалось его другом, писателем Л. Тиком как своего рода надгробный венок, духовный памятник автору. По образцу этой книги-памятника спустя три года после ее перевода на русский язык строят посмертное издание сочинений Д.В. Веневитинова его друзья-любомудры В.Ф. Одоевский, М.П. Погодин, Н.М. Рожалин, В.П. Титов. Они стремятся совокупить в этом издании все, что вышло из-под пера поэта, едва переступившего порог двадцатилетия, ушедшего из жизни на первом творческом взлете. Каждое стихотворение, каждый фрагмент, каждое слово несут на себе отпечаток личности Веневитинова, горят огнем его сердца, запечатлевают его мысли и чувства – и потому бесценны; сохранить их, донести до читателя не просто обязанность – священный долг.

С тем же религиозным трепетом, опираясь уже на собственное творящее слово, воскрешали облик возлюбленных. «Еще томлюсь тоской желаний, / Еще стремлюсь к тебе душой – / И в сумраке воспоминаний / Еще ловлю я образ твой... / Твой милый образ, незабвенный, / Он предо мной, везде, всегда, / Недостижимый, неизменный, — / Как ночью на небе звезда...» – писал Тютчев в десятилетнюю годовщину смерти первой жены. А спустя шестнадцать лет, после кончины Елены Денисьевой в стихах, посвященных памяти той, без которой в его жизни наступила «пустота, страшная пустота»⁸⁵, пусть не реально, пусть хоть художественно пытался удержать здесь, на земле навеки ушедшую в землю. Бывший любомудр, а потом известный славянофил А.С. Хомяков после смерти жены Екатерины Михайловны во множестве рисовал ее портреты. Не имея возможности вернуть умершую к жизни, он восстанавливал ее хотя бы в красках и на полотне. При этом упорно добивался портретного сходства, стремился, чтобы изображение передавало целостный облик умершей, создавал у смотрящего на него иллюзию, что женщина, изображенная на полотне, не умерла, что вот-вот она, мертвая, встанет.

Русская культура эпохи романтизма нащупывала те понимания, которые в своей полноте выразила религиозно-философская мысль во второй половине XIX – начале XX вв., выдвинувшая идеал богочеловечества, активного христианства, соработничества Бога и человека в деле спасения мира. В этом соработничестве Н.Ф. Федоров и В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев и С.Н. Булгаков увидели высший религиозный смысл любви и высшее религиозное назначение творчества. Любовь, деятельная любовь по самому своему существу, не может только смиряться, ждать и молиться. Она должна действовать и содействовать, идти навстречу Творцу в приближении светлого дня воскресения, когда все восстанут и все обрящут друг друга. То же задание предлежит и искусству. Для русских религиозных мыслителей «человек есть существо <...> творчески действующее в мире»⁸⁶, и в этой способности к творчеству проявляется «черта образа Божия»⁸⁷, богоподобие существа сознающего, содержится указание на его место в Божественном замысле. Человек создан как со-творец, соработник Бога в деле устройства и одухотворения мира, призван распространять рай во всей необъятной вселенной, готовить условия для воцарения в бытии Царствия Божия. Творчество ему онтологически задано, является важнейшей частью Божественного домостроительства. Соответственно вершинное задание художника – не создание только нетленных шедевров культуры, но реальное преображение и творчество жизни. По словам В.С. Соловьева, одного из родоначальников теургической эстетики,

искусство «должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»⁸⁸.

Такая трактовка творчества – как дела преображения, пути к совершенной, неветшающей жизни – полногласно прозвучала тогда, когда эпоха романтизма давно канула в прошлое. И тем не менее она могла бы и не сложиться, если бы не было в русской культуре этой сущностной и важной эпохи. Рассуждения Жуковского о творческом акте как «осуществлении идеи Творца», о Божественных источниках вдохновения⁸⁹ были необходимой ступенью к религиозной эстетике творчества конца XIX – начала XX вв. Вслед за ранним немецким романтизмом русский романтизм утверждал представление о красоте как мере совершенства творения и о художнике – космизаторе бытия, творце прекрасного, которому, по словам М. Веневитинова, «пределов нет».

Для русских романтиков художество не самодовлеюще. Они не приемлют ту ситуацию, которую позднее Генрих Ибсен обозначит устами Ирены, героини драмы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»: «На первом плане художественное произведение, человек – на втором»⁹⁰. Им близки размышления В. Вакенродера над дилеммой «жизнь или искусство», сомнения, вложенные в уста композитора Иосифа Берлингера: так ли уж прав художник, когда, упиваясь «прекрасными гармониями» и выискивая «предельный лакомый кусочек красоты», он отстраняется от бедствий реальной жизни. Художник не может быть подобным «актеру, который всякую жизнь рассматривает как роль, который считает свою сцену подлинным миром, ядром мира, а низменную действительную жизнь – жалким подражанием, дурной шелухой»⁹¹. Но не должно ему и превращать искусство в род спасительного наркотика, хватаясь за него как за чаемую опору, позволяющую удержаться «над страшной бездной», выдержать безумную шахматную игру, навязываемую ему судьбой, игру, «в которой нет победителей, кроме единого чудовища – смерти»⁹². Истинная задача художника – быть помощником жизни, содействовать ее исцелению, вести ее к совершенству, он призван раскрывать Божий замысел о бытии и содействовать осуществлению этого замысла. Мысль эта – одна из центральных в эстетике Гоголя, искавшего путей спасения жизни через искусство. И романтик-любомудр В.Ф. Одоевский вынашивал идеал нового искусства, которое в союзе с наукой и верой приведет мир к тому состоянию, когда, как в начальные, райские времена, человек станет онтологическим центром вселенной, не самовластным, а любящим ее управителем, и все твари и стихии будут слушаться его голоса⁹³.

Смысл и значение русского романтизма, его место в отечественной культуре по-настоящему раскрываются не только при взгляде на него из того временного отрезка (1810-е – 1830-е гг.), когда он завоевывал себе место под солнцем и право на свое понимание бытия и человека, но и из будущего, сквозь призму того, что пришло ему на смену. А в русской культуре вслед за романтизмом был этап натуральной школы, своего рода антитезис романтической жажде горних: здесь учитывалось только одно – наличное – измерение бытия, мир был замкнут в самом себе, здесь развенчивались все иллюзии, всякий взгляд на человека сквозь идеалистические, розовые очки, человек брался таким, каков он есть, противоречивым, смертным, самостным, искажившим в себе образ Божий. А затем на смену этому плоскому реализму, лишенному воздуха и идеала, пришел целостный реализм Толстого, Тургенева, Гончарова, учитывавший не только существующее, но и идеальную, должную сторону жизни, и на новом витке, опираясь на опыт романтизма, привлек внимание к диалектике души человеческой. Далее же последовали «реализм в высшем смысле» Достоевского с его постулатом: «в человеке может вместиться Бог»⁹⁴, символизм начала XX века, утверждавший взаимопроникающее единство идеального и реального, духа и плоти, и наконец, материологизм русской религиозной философии, где зазвучала идея преображения бытия в благобытие, «восстановления мира в то благолепие нетления, каким он был до падения»⁹⁵. По мере этого восхождения от романтизма к христианскому реализму антиномия романтизма (идеализма) и натурализма (материализма) оказывалась преодоленной, ее место заступал животворный синтез того небесного порыва, стремления к благобытию, которое нес в себе романтизм, и того любовного внимания к материи мира, к многоликости и многообразной реальности, которое было свойственно представителям натуральной школы, а затем реалистам XIX века.

Заявленная романтиками дилемма «жизнь – смерть» также находила свое разрешение внутри христианского реализма Достоевского, Федорова, Соловьева, Булгакова: жизнь побеждает смерть «усильем воскресенья», бытие устремляется к преображению. Но для становления этого подлинного реализма очень многое сделал именно романтизм – с его чаянием невозможного, стремлением к бесконечному, взысканием абсолюта.

¹ *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. М., 1955. С. 185.

² В.Ф. Раевский. «Мое прощание друзьям» (1816).

³ Из стихотворения В.К. Кюхельбекера «Родство со стихиями» (1834).

⁴ Строки из стихотворений М.Ю. Лермонтова «Листок» (1841) и «Тучи» (1840).

⁵ [От издателя] // *Веневитинов Д.В.* Стихотворения, проза. М., 1980. С. 7.

⁶ Вестник Европы. 1897. № 11. С. 347.

⁷ К.П. Батюшков – В.А. Жуковскому, декабрь 1915 // *Батюшков К.П.* Нечто о поэте и поэзии. М., 1985. С. 297.

⁸ Ср. у Ф.М. Достоевского: «Бытие только тогда и есть, когда ему грозит небытие. Бытие только тогда и начинает быть, когда ему грозит небытие» // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 24. Л., 1982. С. 240.

⁹ В.Ф. Раевский. «Элегия 1» (1815–1821).

¹⁰ Е.А. Баратынский. «Где сладкий шепот...» (1831).

¹¹ М.Ю. Лермонтов — М.А. Лопухиной, 2 сентября 1832 // *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч. Т. 4. М.; Л., 1948. С. 480.

¹² *Достоевский Ф.М.* Приговор // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 23. Л., 1981. С. 147.

¹³ М.Ю. Лермонтов. «Слава» (1830 или 1831).

¹⁴ Примечательна разница акцентов в восприятии Байрона у Лермонтова и поэтов-декабристов. Если для последних Байрон – мятежный певец, образец героической личности, восставшей за свободу и достоинство человека против социальной неправды, то для Лермонтова он – бунтарь против неправды миропорядка, в котором все начинается и кончается смертью.

¹⁵ Замысел фрагмента, как отмечают лермонтоведы, связан со стихотворением Байрона «Тьма» (1816), рисующим смерть земли. В том же 1830 г. Лермонтов делает прозаический перевод этого стихотворения.

¹⁶ Подробнее см. об этом: *Семенова С.Г.* Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М., 1989. С. 17.

¹⁷ *Соловьев В.С.* Поэзия Ф.И. Тютчева // *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 475.

¹⁸ Там же.

¹⁹ *Фрейберг Л.А.* Тютчев и античность // Античность и современность. М., 1972. С. 444–456; *Петрова И.В.* Мир, общество, человек в лирике Тютчева // Литературное наследство. 97. Кн. I. М.: Наука, 1988. С. 40, 44–47; *Козырев Б.М.* Письма о Тютчеве // Там же. С. 70–131.

²⁰ *Булгаков С.Н.* Догматическое обоснование культуры // *Булгаков С.Н.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 639.

²¹ *Булгаков С.Н.* Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 228.

²² *Достоевский Ф.М.* Записки из подполья // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 5. Л., 1973. С. 105.

²³ *Достоевский Ф.М.* Идиот // Там же. Т. 8. Л., 1973. С. 343.

²⁴ *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя за 1876 год, октябрь // Там же. Т. 23. Л., 1981. С. 147.

²⁵ Подробнее об этом см.: *Гачева А.Г.* «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...» Достоевский и Тютчев. М., 2004. С. 35–74.

²⁶ *Соловьев В.С.* Смысл любви // *Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 540–541.

²⁷ Ф.И. Тютчев – Э.Ф. Тютчевой, 14 сентября 1871 // *Тютчев Ф.И.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1980. С. 257.

²⁸ В. Кюхельбекер. Агасфер (1932–1846).

²⁹ М.Ю. Лермонтов. «Н.Ф. И<вано>вой» (1830).

³⁰ М.Ю. Лермонтов. 1831-го, июня 11 дня.

³¹ Ф.И. Тютчев – А.И. Георгиевскому, 3(15) февраля 1865 // *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. соч. и письма: В 6 т. Т. 6. М., 2004. С. 96.

³² Ф.И. Тютчев – Э.Ф. Тютчевой, 31 июля 1851 // Там же. Т. 5. М. 2005. С. 64.

³³ Ф.И. Тютчев – Э.Ф. Тютчевой, 13 июля 1851 // Там же. С. 48.

³⁴ Ф.И. Тютчев – Э.Ф. Тютчевой, 31 июля 1851 // Там же. С. 64.

³⁵ М.Ю. Лермонтов. «Примите дивное посланье...» (1832).

³⁶ М.Ю. Лермонтов. «И скучно, и грустно...» (1840).

³⁷ [Предисловие] // *Веневитинов Д.В.* Стихотворения. Проза. С. 8.

³⁸ В.А. Жуковский. Теон и Эсхин (1814).

³⁹ К.Ф. Рылеев. «Жестокой» (1821).

⁴⁰ Е.А. Баратынский. «К-ву» (1820).

⁴¹ Е.А. Баратынский. «Стансы» (1825).

⁴² Д.В. Веневитинов. «Жертвоприношение» (1827).

⁴³ Там же.

⁴⁴ См. об этом: *Кошелев В.А.* «Приятный стихотворец и добрый человек» // *Батюшков К.Н.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 15.

- ⁴⁵ Батюшков К.Н. Речь о влиянии легкой поэзии на язык // Батюшков К.Н. Нечто о поэте и поэзии. С. 162.
- ⁴⁶ В.К. Кюхельбекер. «На смерть Байрона» (1824).
- ⁴⁷ В.К. Кюхельбекер. «Греческая песнь» (1821).
- ⁴⁸ Шайтанов И.О. Константин Николаевич Батюшков // Батюшков К.Н. Стихотворения. М., 1988. С. 9.
- ⁴⁹ Пушкин А.С. Заметки на полях 2-й части «Опытов в стихах и прозе» К.Н. Батюшкова // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. VII. Л., 1978. С. 402.
- ⁵⁰ Вацуро В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 137.
- ⁵¹ В.А. Жуковский. «Весеннее чувство» (1816).
- ⁵² В.А. Жуковский. «Узник – к мотыльку, влетевшему в его темницу» (1813), «Лалла Рук» (1821), «Таинственный посетитель» (1824).
- ⁵³ Первый тип двоемирия – в котором совершается нисхождение образа совершенства в эмпирическую, земную реальность, его явление «в поднебесную с небес» («Часто в жизни так бывало: / Кто-то светлый к нам летит, / Подымает покрывало / И в далеком манит»), запечатлен у Жуковского. Второй, устремляющий тех, кто живет долу, в мир горний и совершенный, является достоянием Тютчева.
- ⁵⁴ Ф.И. Тютчев. «Фонтан» (1836).
- ⁵⁵ Ф.И. Тютчев. «Все, что сбережь мне удалось...» (1856).
- ⁵⁶ Ф.И. Тютчев – Э.Ф. Тютчевой, 14(26) июля 1843 // Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. Письма. Т. 4. М., 2004. С. 243.
- ⁵⁷ Ф.И. Тютчев – Э.Ф. Тютчевой, 23–24 июня (6–7 июля) 1843 // Там же. С. 238.
- ⁵⁸ В.Г. Бенедиктов. «Прости!» (1838).
- ⁵⁹ В.А. Жуковский. «Плач Людмилы» (1809).
- ⁶⁰ Жуковский В.А. О меланхолии в жизни и поэзии // Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 350.
- ⁶¹ В.Г. Бенедиктов. «Переход» (1853).
- ⁶² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 27. Л., 1984. С. 65.
- ⁶³ Тютчев Ф.И. Россия и Революция // Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. СПб., 1913. С. 296.
- ⁶⁴ Люцифер в мистерии Байрона «Каин» исполнен ненависти к жизни, к Божьему творению, и именно эту ненависть, это отвращение к бытию настойчиво, используя все свое красноречие, внушает он Каину.
- ⁶⁵ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 14. Л., 1976. С. 290.
- ⁶⁶ Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 24.
- ⁶⁷ См. подробнее: Русский космизм: Антология философской мысли. М., 1993.
- ⁶⁸ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 26. Л., 1984. С. 113.
- ⁶⁹ Там же. С. 114.
- ⁷⁰ Ф.И. Тютчев — Э.Ф.Тютчевой, 19 июля 1852 // Старина и новизна. Кн. 18. Пг., 1914. С. 37.
- ⁷¹ М.Ю. Лермонтов. «Они любили друг друга так долго и нежно...» (1841).
- ⁷² А.С. Пушкин. «Надеждой сладостной младенчески дыша...» (1923).
- ⁷³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 15. Л., 1976. С. 197.
- ⁷⁴ Дневник А.Ф. Тютчевой. Запись от 4/16 мая 1846 г. // Цит. по: Пигарев К.В. Жизнь и творчество Тютчева. С. 99–100.
- ⁷⁵ Франк С.Л. С нами Бог: Три размышления. С. 207.
- ⁷⁶ Семенова С.Г. Метафизика русской литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2004. С. 113.
- ⁷⁷ В.Ф. Раевский. «Элегия 1».
- ⁷⁸ В.А. Жуковский. Двенадцать спящих дев (1810, 1814–1817).
- ⁷⁹ П.А. Вяземский. «Родительский дом» (1830).
- ⁸⁰ Там же.
- ⁸¹ Ф.И. Тютчев. «От жизни той, что бушевала здесь...» (1871)
- ⁸² А.К. Толстой. «Благословляю вас, леса...» (из поэмы «Иоанн Дамаскин», 1858).
- ⁸³ См.: Ильин В.Н. Вечная память как дело Божие и вечное забвение как орудие князя века сего // Вестник РСХД. 1951. № 4. С. 2–8.
- ⁸⁴ Е.А. Баратынский. «Мой Элизий» (1831).
- ⁸⁵ Ф.И. Тютчев – А.И. Георгиевскому, 8 августа 1864 // Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. Письма. Т. 6. С. 74.
- ⁸⁶ Булгаков С.Н. Догматическое обоснование культуры // Булгаков С.Н. Сочинения. Т. 2. С. 637.
- ⁸⁷ Там же. С. 638. Ср. у Н. Бердяева: «Человеческая природа — творческая, потому что она есть образ и подобие Бога — Творца» // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 123.
- ⁸⁸ Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Сочинения. Т. 2. С. 404.
- ⁸⁹ Жуковский В.А. О поэте и современном его значении // Жуковский В.А. Эстетика и критика. С. 331, 332.
- ⁹⁰ Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М., 1958. С. 448.
- ⁹¹ Вакенродер В. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 179, 180.
- ⁹² Там же. С. 170.
- ⁹³ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 24.
- ⁹⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 25. Л., 1983. С. 228.
- ⁹⁵ Федоров Н.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М., 1995. С. 401.