

Юлдуз Нигматуллина

ФУНКЦИЯ ВОЗВЫШЕННОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА И РОМАНТИЗМА

В самых разных концепциях возвышенного (от Псевдо-Лонгина, Э. Берка, Канта, Гегеля, Ф. Шиллера, И. Винкельмана, Н.Г. Чернышевского до современных исследователей – М.Ф. Овсянникова, Ю. Борева, Н. Крюковского, Д. Среднего и др.) можно выделить нечто общее, инвариант содержания данного понятия. Он сводится к следующим основным моментам: 1) возвышенное – это беспредельное (бесконечное, безграничное, чрезмерное, колоссальное, могучее, необъятное по величине и количеству и т.п.); 2) возвышенное – это неосвоенное, потенциальное (Борев 1988, с. 61); 3) возвышенное амбивалентно, вызывает двойственное переживание: восторг-страх. Между этими инвариантными признаками возвышенного существует взаимосвязь. Потенциальное – это, очевидно, "нижняя граница" возвышенного-беспредельного. А для воспринимающего возвышенное – это "ближняя дистанция" соприкосновения с беспредельным. Двойственные переживания, вызываемые возвышенным, возникают, наверное, на более высоких уровнях, чем уровень возвышенного-потенциального.

Все указанные особенности возвышенного являются производными от его главного свойства, которое осмысливается исследователями в философском аспекте: возвышенное основано на внутреннем противоречии, различии между сущностью и явлением, причем "сущность играет в противоречии главную роль и соответственно выдвигается в нем на передний план" (Крюковский 1974, с.225). Это интересное наблюдение Н. Крюковского, опирающегося на концепцию Гегеля, безусловно, правильно отражает количественное отношение между сущностью и явлением. Однако эта количественная связь вовсе не является главным содержанием возвышенного. Все наблюдения над развитием возвышенного в русской литературе подсказывают нам, что для понимания специфики возвышенного более важным является не количественное отношение, а функциональная связь между сущностью и явлением, при которой изменение одной из сторон постоянно сопровождается изменением другой стороны. Если учесть, что сущность – это категория

развития, а явление – категория структуры, то в философском содержании возвышенное можно определить как противоречие между бесконечностью развития сущности и недостаточностью, неполнотой ее структурной организованности, выраженности, выявленности.

Неслучайно некоторые исследователи возвышенного метафорически сравнивают его с процессом возникновения порядка из хаоса (Scobel 1989).

При восприятии возвышенного возникает желание как-то упорядочить, организовать (при помощи воображения) эту бесконечно развивающуюся сущность, что наглядно проявляется в художественном творчестве. Однако это "упорядочивание", "структурирование" возвышенного в искусстве имеет свою специфику. История литературы знает немало примеров того, как прямое, непосредственное обращение к возвышенному как предмету изображения стимулирует стремление писателя к художественному пересозданию действительности (например, в классицизме, романтизме, символизме), к изображению жизни не такой, какая она есть, а такой, какой она представляется ему в свете возвышенного.

В литературе русского классицизма (30–70-е годы XVIII в.) и романтизма (первая пол. XIX века) категория возвышенного является доминирующей и в художественной практике, и в теоретических высказываниях¹. И классицизм, и романтизм, основанные на восприятии и отображении возвышенного, по художественному методу представляют пересоздающий тип творчества.

В понимании сущности возвышенного как бесконечного развития классицизм и романтизм едины. Различие – в определении того, что составляет предмет возвышенного, каковы его функции, каковы способы его художественного отображения. Это объясняется тем, что как литературные направления они возникли в разные исторические эпохи, представляют разные типы культуры.

Русский классицизм (наиболее яркие представители его – М.В. Ломоносов, А.П. Сумароков), как и классицизм в других европейских литературах, формировался в эпоху абсолютизма, становления национальной государственности. Классицисты, писатели послепетровской эпохи, стремились защитить прогрессивные начинания Петра I, утверждали гражданские идеалы, принцип "общего блага". Для них возвышенное – это созидательный потенциал нации, общества. Индивидуальные особенности личности, частная жизнь были выведены за пределы искусства, рассматривались как "внехудожественная реальность" (Ю. Лотман). Возвышенным героем классицистов был общественный человек с его гражданскими, патриотическими чувствами. Это храбрые воины, мудрые полководцы, "просвещенный монарх", понимающий свои обязанности

перед народом. Подобный идеализированный образ был далек от действительности. Писателей-классицистов тревожила возможность перерождения "просвещенной монархии" в деспотию, что нашло отражение в содержании трагедий Сумарокова, позднее – в оде "Вольность" А.Н. Радищева². Классицисты зачастую подменяли действительное желательным. Категория возвышенного была для них этической категорией, была связана с идеей долженствования. Классицисты, создавая идеал возвышенного, пытались актуализировать положительные потенциальные силы общества: Ломоносов призывал молодежь к овладению знаниями, Сумароков на исторических примерах из жизни Древней Руси доказывал, что высокое чувство чести у представителей всех сословий является исторической традицией русского народа и т.д. Через показ возвышенного в русском классицизме реализуется адаптивная функция культуры, способствующая выживанию человека и общества. Идеал возвышенного, утверждая ценность единства "я" и "мы", давал человеку той эпохи грандиозной ломки ценностную ориентацию в жизни, духовную опору для осуществления социально-практических и интеллектуальных задач, стоявших перед обществом.

Иное представление о возвышенном предмете у русских романтиков первой трети XIX века – В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, К.Ф. Рыльева, М.Ю. Лермонтова и др. Для них возвышенное – внутренний мир человека, мир индивидуальных переживаний, нравственное развитие, беспредельность мысли, вечное стремление к недостижимому идеалу. Выражаясь словами Гегеля, это "свободная конкретная духовность", которая "должна предстать в явлении внутреннему оку" (Гегель 1938, т. 12, с. 85).

Романтический герой противопоставлен среде. Принцип тождества отрицается. Личность, в представлении романтиков, выше государства. Она свободна, неповторима, уникальна. Романтики утверждали, что только отчужденная от общества личность может сохранить подлинные человеческие качества. Возникла иллюзия "свободы" духовной жизни человека.

На начальных этапах романтизма (у Жуковского, Рыльева и др.) осмысление возвышенного не выходило за пределы "нижней границы", как и у классицистов. Романтики показывали потенциальные возможности личности. Представители гражданского ("декабристского") романтизма: Рылеев, А. Бестужев, Кюхельбекер – воспевали возвышенно-героические чувства, свободолюбие, пафос тираноборчества. А в поэзии В.А. Жуковского возвышенные чувства "пассивны". Это любовь, тихая, самоотверженная, дружба, "сладость возвышенных мыслей", преклонение перед красотой природы, поэтический дар. Первые романтики еще не разграничивали прекрасное и возвышенное. "Я бы каждое

прекрасное чувство назвал богом," – пишет Жуковский в "Дневнике" 1817 года. По мнению Жуковского, возвышенное невыразимо, ибо нельзя выразить бога. Символом возвышенных чувств становится образ моря:

[...]

Ты живо, ты дышишь; смятенной любовью

Тревожною думой наполнено ты...

Ты в бездне покойной скрываешь смятенье,

Ты небом любуясь, дрожишь за него.

[...]

("Море", 1822).

На дальнейшее развитие романтизма оказали влияние процессы, противостоящие отчуждению: патриотический подъем в Отечественной войне 1812 года, революционное движение декабристов, а в 30-е годы – попытки создать новую философскую теорию, синтезирующую исторический опыт русского общества за последние десятилетия.

В романтизме М.Ю. Лермонтова, складывающемся в 30-е годы, а позднее – у Ф.И. Тютчева, возвышенное предстает в аспекте своей философской сущности. Это уже не только конкретные свойства отдельной личности, а обобщенное осмысление (на уровне абстракции) универсальных законов бытия, развития и уничтожения.

Трагическому положению человека той эпохи Лермонтов противопоставляет могущество интеллекта. Для него это самое возвышенное явление. Главная идея образа лермонтовского Демона – идея вечного развития, обновления "духа человеческого". В заключительной части поэмы "Демон" герой, лишенный любви и света, лишенный противоречий, становится "неподвижным", по сути перестает быть Демоном.

Возвышенное в романтизме Лермонтова связано с романтической иронией, которая, однако, имеет в его творчестве несколько иное содержание, чем у немецких романтиков, например, у Шлегеля. В теории Шлегеля ирония – свойство свободного творческого духа, "бесконечная сила самосозидания и самоотрицания" (Литературная теория 1934, с.179–180), способность "играть противоречиями". Лермонтову близка эта идея. Для лирического героя Лермонтова характерна рефлексия, раздвоение сознания. Это – отличительная черта психического склада поколения 30-х годов XIX века. Но Лермонтов не ограничивается "игрой противоречий". Он показывает диалектическое завершение "игры": переход к синтезу противоречий, к новому качеству. Предмет возвышенного – бесконечное развитие сущности через противоречия – перестает быть просто предметом художественного отображения, но как бы

"отпечатывается" в самом процессе художественного мышления поэта. Художественное мышление Лермонтова основано на диалектическом взаимодействии чувств и мыслей, эмоциональных образов и рационального начала. Как отмечают исследователи (Виноградов 1941), чувство-мысль в произведениях Лермонтова проходит в своем развитии три этапа: а) тезис (чувство-мысль называется), б) анализ чувства-мысли и породивших ее причин, в) антитезис (опровержение чувства-мысли). В этом процессе главная роль принадлежит анализирующей работе мысли. Покажем эту диалектическую триаду на примере стихотворения Лермонтова "Отчего" (1840).

Мне грустно, потому что я тебя люблю
И знаю: молодость цветущую твою
Не поддадут молвы коварное гоненье.
За каждый светлый день иль сладкое мгновенье
Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.
Мне грустно...потому что весело тебе .
(Лермонтов 1957, т. 1, с.51)

Тезис парадоксален: "Мне грустно, потому что я тебя люблю./ И знаю". В нем выражено противоречие, причина которого анализируется в следующей части – до функциональной паузы, выраженной многоточием. В этой паузе – смысловой и эмоциональный фокус. В ней – и продолжение, усиление чувства грусти, и скрытое развитие мысли, додумывание причин грусти уже совместно с читателем. Антитезис – ироническое снятие причины грусти, непосредственно указанной в тексте ("...потому что весело тебе"). В антитезисе намечено новое противоречие: контраст настроений лирического героя и той, к кому он обращается (грустно – весело). Название стихотворения ("Отчего") также указывает на незавершенность развития мысли героя, его раздумий о жизни.

В воображаемых мирах, созданных Лермонтовым, (поэмы "Мцыри", "Демон" и др.) разрушаются прямые причинно-следственные связи героя с окружающей средой и утверждаются новые, функциональные связи, вовлекающие романтического героя в сферу универсального взаимодействия. Расширение границ связей романтического героя с универсумом позволяет Лермонтову приоткрыть новую грань возвышенного: в процессе непрерывного развития мысль человека может представить себе ситуацию, когда одно и то же явление может быть самим собою и своей противоположностью³. На таком принципе "снятия" противоречия дан психологический портрет Печорина в романе *Герой нашего времени* (1840). Как известно, образ Печорина создан способом "наложения" разных психологических портретов, контрастных по содержанию. Каждая

из глав романа построена на доминантной черте психики героя, которая ярко выявляется именно в данной ситуации. Доминантные черты не просто суммируются. Они образуют синтез, обобщение нового, диалектического содержания: образ героя времени, сотканный из противоречий.

Философский аспект возвышенного вслед за Лермонтовым развивает и Ф.И. Тютчев, творчество которого хронологически выходит за пределы романтического направления 30-х годов. Если Лермонтов воссоздает "траекторию", линию развития противоречий, то Тютчев сосредоточивает свое внимание на моменте взаимопроникновения противоречивых сущностей. Глубинным противоречиям психики, столкновению хаоса чувств и гармонизирующего разума Тютчев придает космические масштабы, уравнивая их по значимости с процессами, происходящими в беспредельном океане Вселенной. Чувство возвышенного у поэта подобно энергии хаоса. И это вызывает восторг и страх одновременно. "Мир души ночной" особенно остро ощущает связь с космическим хаосом:

Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться...

— пишет поэт в стихотворении "О чем ты воешь, ветр ночной" (1835). (Тютчев 1972). Исследователи поэзии Ф.И.Тютчева (Б.Я. Бухштаб, Е.А. Маймин и др.) отмечают, что мир возвышенного для него — это, прежде всего, природа в ее космических проявлениях. И не только потому, что она безмерна, загадочна, полна тайных смыслов, но и потому, что в ней заключен источник нравственного очищения, "некоего «катарсиса», ибо в природе очень часто, как бы на высшем уровне, как космически-всеобщее, повторяется то, что в жизни человека кажется его исключительной, неповторимой трагедией" (Маймин 1976, с.162).

Другой вариант возвышенного — в стихотворениях Тютчева "Безумие" и "14 декабря 1825". Тема стихотворений — трагизм переживаний человека, осознающего, что после смерти его забудут, трагизм бесследной гибели. Эта тема принимает возвышенный характер благодаря тому, что лирический герой вбирает в свою душу всю боль отчаявшегося человека, возмущается нравственной глухотой и неблагодарностью людей. Эта тема становится частью романтической концепции исторической памяти, которая, по мысли Тютчева, как "ток подземных вод", нужна для нормального развития человечества.

Можно было бы привести немало и других примеров, иллюстрирующих многообразие вариантов возвышенного в рамках русского романтизма. Главное, что следует подчеркнуть, в процессе развития русского романтизма происходит "категориальное" изменение возвышенного: из

категории моральной оно переходит в категорию философско-эстетическую. Лирика Лермонтова и Тютчева немного приближает возвышенное к человеку.

Итак, наблюдения над предметом возвышенного в классицизме и романтизме показывают, что два аспекта возвышенного – социальный и индивидуально-личностный – оказались разъединенными и противопоставленными. Это определило и различие функций возвышенного в классицизме и романтизме. Под функциями мы подразумеваем связи и отношения между возвышенным и другими эстетическими категориями, обуславливающие "поведение" возвышенного, характер его воздействия на читателей.

Классицисты оберегают "чистоту" возвышенного, они отделяют его от других эстетических явлений, относящихся к миру "низменной действительности". Отсюда – и строгое иерархическое разделение жанров на "высокие", "средние", "низкие". Предпочтение отдавалось "высоким жанрам": оде, трагедии, поэме. Их предметом могла быть только высшая, идеальная жизнь. Все, что не соответствовало представлению о возвышенном, было предметом "низких" жанров: сатир, комедий, басен.

Четкое распределение функций наметилось и внутри системы самих высоких жанров. (Лучшие образцы оды дал Ломоносов, трагедии – Суваровов, поэмы – Херасков).

В жанре торжественной оды возвышенное предстает как героическое. Главным в оде являются размышления о судьбах нации, страны. В ее содержание включаются и традиционные похвалы монарху, полководцу, ибо поводом для написания оды становилось обычно победоносное военное событие, вступление на престол, рождение царского наследника.

В ломоносовской "Оде на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни-императрицы Елизаветы Петровны, 1747 г." наглядно выражено характерное для русского классицизма художественное воплощение возвышенного. Написана ода в форме монолога лирического героя, непосредственно обращенного к современникам. Лирический герой – выразитель общенационального сознания. Возвышенным является предмет его размышлений – величие родины, богатство ее недр, огромный творческий потенциал народа, роль науки и просвещения, необходимость мира для России и других народов. Идея бесконечного развития (суть возвышенного) определила принципы создания хронотопа. Время в оде имеет конкретное "начало" (появление в русской истории Петра I), а вторая временная "граница" нарочито размыта (это устремленность в будущее). В художественном пространстве оды исходная точка – Россия, но пространство расширяется от Невы, до Волги, до

Амура. Движение времени и расширение пространства передано через метафору:

[...]
 Колумб российский через воды
 Спешит в неведомы народы
 [...]
 (Ломоносов 1891, т. I, с. 151 (строфа 19))

Система образов в оде подчинена принципу тождества: значение каждого образа определяется его причастностью к целому. Хронотоп оды наполняет самые разные типы образов. Это и образы исторических деятелей (Петра I, Екатерины, Елизаветы), упоминания о всемирно известных философах и ученых (Платоне, Ньютоне), мифологические образы (Минерва, Плутон), собирательный образ русского народа. Все они предстают в размышлениях героя в "лирическом беспорядке". Их объединяет чувство восторга, испытываемое лирическим героем. Но все эти образы эстетически равноценны, даны в одном ряду. Путем подобного нарочитого смешения достигается сильный эффект внушения: тому, что совершается в России, придается общечеловеческий смысл.

Все образы, населяющие пространство оды, семантически притягиваются к двум ключевым словам: возлюбленная тишина (мир) и война. Возникает логико-семантическая оппозиция: возвышенное – низменное. Основное внимание поэт уделяет образу "возлюбленной тишины". Гимном ей и начинается ода. Смысловым узлом, фокусом развития этой темы является строки, рисующие "бег" страны, развитие духовных сил нации:

[...]
 Твоя щедроты ободряют
 Наш дух и к бегу устремляют,
 Как в понт пловца способный ветр
 Чрез яры волны порывает;
 [...]
 (с. 146 (строфа 5))

Основным структурообразующим элементом в оде Ломоносова является ритмико-интонационное развитие, динамика побудительно-восклицательной интонации. Функции ее различны. В первой части оды она выражает интонацию восторга, передается через пышный, декоративный стиль, использующий приемы и ораторского искусства. Мелодические вершины этой интонации совпадают с моментами описания народного ликования после подписания мира, а также народной скорби после

смерти Петра I. В конце оды (в обращении к молодежи и гимне науке) интонация становится более задушевной, как бы уходит внутрь, пышность стиля исчезает. Интонация выражает чувство уверенности и надежды:

Науки юношей питают,
 Страды старым подают,
 В счастливой жизни украшают,
 В несчастной случай берегут...и т.д.
 (с. 152 (строфа 23))

В подтексте интонационного и смыслового контраста – мысль: на царя надейся, а сам не плошай. Отдав дань традициям, Ломоносов сумел высказать и свою самую задушевную мысль.

Предметом философской оды Ломоносова становятся возвышенные явления природы (северное сияние, водопад, космос). Так, в оде Ломоносова "Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния" дана грандиозная картина мироздания:

[...]
 Открылась бездна звезд полна;
 Звездам числа нет, бездне дна.
 (Ломоносов 1891, т. I, с. 109 (строфа 1))

Образ космоса дан в свете естественно-научных представлений Ломоносова и выполняет просветительно-воспитательную задачу – пробудить у молодежи научную любознательность:

Скажите ж, коль пространен свет?
 И что малейших дале звезд?
 Несведом тварей вам конец?
 Скажите ж, коль велик творец?

На последующих этапах классицизма в философских одах Г.В. Державина акцентированы темы: человек и бог, вечность и смерть, осознание человеком своей причастности ко вселенной, идея вечного движения (оды "Бог", "Водопад"). В жанре торжественной оды у Державина также заметны значительные изменения: нарушается "чистота" высокого жанра (в содержание оды Державин включает и картины "низменной", прозаической жизни). А возвышенное "приземляется". Теряя качество необычности, чрезмерности, возвышенное видоизменяется в прекрасное (ода "Фелица").

В классицистической трагедии возвышенное взаимодействует с трагическим и низменным. В трагедиях Сумарокова "Хорев", "Синав и Трувор", "Семира" возвышенное утверждается через психологический конфликт эгоистических страстей и чувства долга перед государством. Постигание героем возвышенного (славы, чести, долга) часто заканчивается гибелью героя. В таком ракурсе даны образы киевских князей в трагедиях Сумарокова. Но в тех же трагедиях возвышенное раскрывается и через борьбу между любовью и понятием долга в переживаниях и поведении женщин, героинь трагедий. В творчестве Сумарокова есть трагедии и иного типа, "трагедии зла", как их назвал исследователь И.З. Серман. В них нет прямого изображения возвышенного, конфликт строится на показе низменного. Так, в трагедии "Дмитрий Самозванец" главным в конфликте является противодействие персонажей, представляющих разные слои общества, злодею, монарху-деспоту, не признающему закона, истины, идеи общественного блага. Низость героя не знает предела. Даже перед смертью он не раскаивается в содеянных им преступлениях, а желает, чтоб с ним вместе погибла вся вселенная.

К числу высоких жанров относится и поэма, историко-героический по содержанию жанр. По эмоциональному содержанию поэма близка к оде (должна была вызывать у читателей чувство восхищения, восторга перед героическими событиями прошлого). По типу конфликта поэма наподобие трагедии. В ней также изображается противоборство разума и страстей. В поэме, по словам Ломоносова, "смешанные вымыслы", но исторической основе сюжета придается большее значение. Этот факт обусловил в ряде случаев противоречие между законами жанра и логикой исторических событий. В поэме М.М. Хераскова "Россияда", считавшейся лучшей из поэм русского классицизма, рассказывается о походе Ивана Грозного на Казань. По законам классицистического жанра Иван Грозный показан как идеальная личность: он подавляет свои чувства ради исполнения долга перед отечеством, отправляется в поход, чтобы разделить с воинами все тяготы. Правительница Казанского ханства, "злодейка" Сююмбике, в противоположность Ивану Грозному, находится во власти губительной страсти, мало думает об интересах подданных, что и решает, по мысли Хераскова, исход борьбы не в пользу Казани. Однако торжество насилия, разрушительной стихии как со стороны русских, так и татар, фактически уравнивает оценку обоих правителей. Логика истории "мстит" за нарушение права, принципов гуманизма. (Этот литературный факт позволяет поставить вопрос об объективном критерии оценки осмысления возвышенного в социальной сфере – соответствии этого осмысления общечеловеческим представлениям о гуманизме.).

В русском классицизме при показе возвышенного прослеживаются некоторые традиции древнерусской литературы, в частности, традиции "монументально-исторического стиля древнеславянских литератур". "Стиль монументального историзма, – пишет Д. С. Лихачев, – характеризуется прежде всего стремлением рассматривать предмет изображения с больших дистанций: пространственных, временных, иерархических. Это стиль, в пределах которого все наиболее значимое и красивое представляется монументальным, величественным..." (Лихачев 1985, с.275). Заимствуя сюжеты для трагедий, од, поэм из русской истории, из летописей, классицисты перенимали в какой-то мере и "панорамное зрение" летописцев. Не менее важное значение для художественной практики классицистов, как известно, имела установка следовать "образцам" – античным, западноевропейским, особенно произведениям французского классицизма (Корнеля, Расина). Оба типа трагедий Сумарокова напоминают трагедии Корнеля и Расина не только по тематике и характеру конфликта, но и по следованию принципу "трех единиц". Математическая точность, строгость разделения функций между персонажами, выражающими разные варианты единого конфликта, наводят на аналогию с фугами И. С. Баха, где главная тема, данная в начале произведения, варьируется затем в разных голосах, разных тональностях.

Отмеченная в системе высоких жанров классицизма иерархическая структурированность – ориентация на отношения, на связи, на "предикат" – признак "синтаксического типа" культуры (Степанов 1985). Иерархическая структурированность хорошо соответствует показу возвышенного на уровне его "нижней границы". В романтизме, представляющем "семантический тип" культуры, иная ориентация – на "имя", выражающее смысл "вещи", ее сущность посредством слова, а не на отношения между "вещами" (Лотман 1979; Смирнов 1977). Поэтому в творчестве романтиков ослабляется нормативная закрепленность определенного содержания возвышенного за тем или иным жанром, возрастает роль индивидуально-художественного начала в показе возвышенного. Однако романтики не менее строго, ревностно относились к "чистоте" возвышенного. Тем не менее возвышенное в романтизме почти во всех жанрах (лирике, поэмах, балладах, думах и др.) вступало во взаимосвязи с трагическим и прекрасным.

Трагизм в творчестве русских романтиков питался представлением о "разорванности" мира, невозможности преодолеть конфликт человека с миром.

Но именно вера в возвышенное помогала поэту-романтику упорядочить, "означить" в своем воображении противоречивые явления жизни.

Через показ возвышенного в романтизме, таким образом, осуществлялась негэнтропийная, творческая функция культуры.

Категория возвышенного и прекрасного в творчестве романтиков сближаются, как относящиеся к миру идеала, духовности. И тем не менее романтики показывают и различие между ними. В возвышенном акцентируется бесконечность непрекращающегося процесса развития. Постичь это можно лишь при помощи интуиции и колоссальной активности художественного воображения. Прекрасное же – лишь мгновение этого вечного развития, когда наступает относительное равновесие между содержанием прекрасного и формой его выражения в данный момент, что вызывает чувство удовлетворения, успокоения. Поэты-романтики стремятся "задержать", "остановить" возвышенное, превратить его в прекрасное мгновение. (Стихотворения Тютчева "Так, в жизни есть мгновения...", "Пламя рдеет, пламя пышет" и др.)

Особый интерес к прекрасному – в лирике А.А. Фета. Даже связь души с космическим миром дана у Фета в аспекте прекрасного:

Я долго стоял неподвижно,
В далекие звезды вглядясь, –
Меж теми звездами и мною
Какая-то связь родилась.

Я думал...не помню, что думал,
Я слушал таинственный хор,
И звезды тихонько дрожали,
И звезды люблю я с тех пор...
(Фет 1959, с.172)

В этом стихотворении Фета – красота остановившегося мгновения ("Я долго стоял неподвижно"): "далекие звезды" (недостижимо – идеальное приблизились к душе человека). Их тихое дрожание – как трепет сердца. Душа растворилась в мире звезд, в музыке космоса. Торжествует чувство успокоения, гармонии, любви. Мгновение возвышенного превратилось в прекрасное. В отдельных произведениях (Фет "На стоге сена ночью южной", Тютчев "День и ночь") возвышенное и прекрасное сталкиваются в рамках одного произведения, выражая философскую идею непрерывности и дискретности развития в их диалектической взаимосвязи. Покажем это на примере стихотворения Тютчева.

День и ночь
На мир таинственный духов,
Над этой бездной безымянной,
Покров наброшен златотканый

Высокой волею богов.
 День – сей блистательный покров –
 День, земнородных оживленье,
 Души болящей исцеленье,
 Друг человек и богов.
 Но меркнет день – настала ночь;
 Пришла – и с мира рокового
 Ткань благодатную покрыва,
 Сорвав, отбрасывает прочь...
 И бездна нам обнажена
 С своими страхами и мглами,
 И нет преград меж ей и нами –
 Вот отчего нам ночь страшна.

Образы дня и ночи символизируют два различных состояния души. День – это, прежде всего, "души болящей исцеленье", успокоение, благодать для всех, оживление, ясность. Кроме того, день – это еще и красота, гармония (всп. эпитеты "блистательный", "златотканый"). Ночь – это хаос чувств, непонятные, глубинные, бессознательные процессы психики ("мгла"), это ощущение растворенности души в космической бездне, ощущение, рождающее страх. Два ключевых слова – покров и бездна, относящиеся к образам дня и ночи, углубляют содержание стихотворения в философском плане. Столкновение "дня" и "ночи" в душе человека – это своеобразное соотношение прекрасного и возвышенного. День – всего-навсего лишь "покров", хоть и "блистательный", т.е. нечто конкретное, ограниченное, временное. Ночь – ощущение бездны, причастности к ней. Это сфера возвышенного. Главное в характеристике бездны – она "безымянная", т.е. непознанная сущность, ибо для романтиков познать сущность чего-то – дать имя, означить. Образы дня и ночи включены в циклический хронотоп, символизирующий постоянную смену одного состояния другим, противоположным. Это хронотоп вечности. Однако в интонационно смысловом фокусе стихотворения (пауза в середине второй строфы, переходящая в слова: "И бездна нам обнажена с своими страхами и мглами, / И нет преград меж ей и нами...") происходит соприкосновение хронотопа вечности и мгновения человеческого переживания. Это – момент озарения интуитивного познания истины. Человек остается один на один с космосом и собственной душой. Возникает чувство сладкого ужаса, восторга и страха. Так показывает Тютчев приобщение человека к беспредельному.

Как видно даже из беглого обзора, в классицизме и романтизме даны два крайних варианта представления о возвышенном. Однако, как показали анализы текстов, в способах художественного выражения возвышенного имеются и сходные моменты. Чтобы передать аморфную,

неопределенную беспределность, и классицисты, и романтики используют такие приемы, при помощи которых создается впечатление громадности и бесконечности. Например, особый тип хронотопа. У классицистов – хронотоп с размытыми границами – в оде, хотя в трагедии хронотоп четкий, соответствует правилу "трех единиц". В произведениях романтиков зачастую сближаются "крайние точки": вечность и мгновение, вселенная и душа человека. Общей тенденцией для классицистов и романтиков является и предпочтение, отдаваемое метафорическим образом, аналогичным "понятию с размытыми краями" (Жюль 1984, с. 270).

Специфика же художественного воплощения возвышенного обусловлена следующим различием. Для классицизма, представляющего синтаксический, асемантический тип культуры, возвышенное не является знаком. Поэтому классицисты прямо, непосредственно, конкретно называют качества возвышенного, хотя и укрупняют их, используя гиперболу, метафору, пышный, декоративный стиль.

Для романтизма (семантического типа культуры) возвышенное – знак, символ. Сущностный смысл возвышенного, по мнению романтиков, невозможно выразить на языке повседневного общения. Через символизацию возвышенного романтики стремились передать его многозначность, неопределенность и безграничность.

Пунктирно очерченная линия развития возвышенного не отражает, разумеется, всей полноты его функционирования в классицизме и романтизме. Наблюдения о развитии возвышенного в русской литературе сделаны на основе творчества писателей, представляющих "ядро" классицистической и романтической культуры, тех писателей, которые создавали "мета-язык" культуры. Требуется специального изучения тема возвышенного в творчестве тех писателей, которые не укладывались полностью в рамки этих направлений (Державин и классицизм, Пушкин и романтизм и др.), создавали потенциал для возникновения и развития новых литературных систем. Дополнительные сведения в общую картину внесло бы сравнительно-типологическое изучение роли возвышенного в русском и западноевропейском классицизме и романтизме. Важно также рассмотрение судьбы возвышенного на последующих этапах развития литературы. В переходный от классицизма к романтизму период (конец XVIII века) интерес к возвышенному падает, что сопровождается и изменением художественного метода новых направлений (сентиментализма, просветительского реализма). В XIX веке, в эпоху расцвета критического реализма, возвышенное уходит в глубины творческого сознания, ведет "тайную" жизнь. Однако в творчестве Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского заметно стремление воссоединить два разобщенных аспекта возвышенного. (Яркий пример этого – роман Л.Н. Толстого *Война и*

мир). В начале XX века возвышенное вновь выходит на передний план в символизме, а неоклассицистическое представление о возвышенном проявляется на первых этапах развития советской литературы. Думается, что в перспективе общими усилиями исследователей можно было бы установить закономерность "цикличности" в развитии возвышенного и сделать прогноз о его дальнейшей судьбе в литературе.

Примечания

- ¹ По теме данной статьи нет обобщающих работ, хотя ее отдельные аспекты затрагиваются в исследованиях по русскому классицизму и романтизму при рассмотрении идейного содержания произведений, образов, жанровой специфики.
- ² См.: Кулакова 1968; Серман 1973; Москвичева 1986.
- ³ О суждениях такого типа см.: Васильев 1989, с.106.

Литература

- Борев, Ю. 1988. *Эстетика*. Изд. 4, Москва.
- Васильев, Н.А. 1989. *Воображаемая логика. Избранные труды*, Москва.
- Виноградов В. 1941. *Стиль прозы Лермонтова*, (Литературное наследство, т. 43–44, 517–628).
- Гегель, Г.Ф.В. 1938. *Сочинения*, т. XII, Москва.
- Жюль, К.К. 1984. *Слово. Метафора. Проблемы семантики в философском освещении*, Киев.
- Крюковский, Н.Н. 1974. *Основные эстетические категории. Опыт систематизации*, Минск.
- Кулакова, Л.И. 1968. *Очерки истории русской эстетической мысли XVIII в.*, Ленинград.
- Лермонтов, М.Ю. 1957. *Собрание сочинений в 4-х томах*, Ленинград.
- Литературная теория немецкого романтизма*. 1934. Ленинград.
- Лихачев, Д.С. 1985. *Прошлое – будущему. Статьи и очерки*, Ленинград.

- Ломоносов, М.В. 1891. *Сочинения* [...], т. I, СПб.
- Лотман, Ю. 1970. *Статьи по типологии культуры*, Тарту.
- Маймин, Е.А. 1976. *Русская философская поэзия*, Москва.
- Москвичева, Г.В. 1986. *Русский классицизм*, Москва.
- Серман, И.З. 1973. *Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира*, Ленинград.
- Scobel, G. 1989. "Chaos, Selbstorganisation und das Erhabene", в сб. Chr. Pries (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim, 278–294.
- Смирнов, И.П. 1977. *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, Москва.
- Степанов, Ю.С. 1985. *В трехмерном пространстве языка. Семантические проблемы лингвистики, философии, искусства*, Москва.
- Тютчев, Ф.И. 1972. *Стихотворения*, Москва.
- Фет, А.А. 1959. *Полное собрание стихотворений*, Ленинград.