

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.1>

Демченко Александр Иванович

Эпоха Романтизма - магистрали художественного творчества. Очерк 3

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

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/2/1.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 2. С. 9-16. ISSN 2618-9690.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

От главного редактора

Editor-in-Chief's Column

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.1>

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

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

Эпоха Романтизма – магистрали художественного творчества

Очерк 3

Теперь перейдём к явлению, которое можно обозначить следующим образом: *романтический артистизм*. Истоком этой линии в русской живописи следует считать «**Портрет Е. В. Давыдова**», написанный **Орестом Кипренским** в 1809 году. Брат легендарного героя-партизана Отечественной войны 1812 года Дениса Давыдова представлен как блестящий гусарский офицер в нарядном военном мундире.

Это *гусар*, что называется, до кончиков ногтей. Всё в нём дышит отвагой, удалью, бравадой. Непринуждённость эффектной позы и преобладание в картине красного цвета говорят об эпикурейских склонностях персонажа; легко предположить, что он лихой гуляка, душа компании, весельчак и умеет насладиться жизнью.

Но заметим, что яркость этих черт оттеняется грозovým пейзажем – не столько для заострённой подачи образа, сколько для привнесения подтекста грядущих испытаний приближавшейся Отечественной войны, когда, перефразируя поговорку, минует потехи час и придёт время делу.



Орест Кипренский. Е. В. Давыдов

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

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

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

Крупнейшим мастером портретного жанра эпохи Романтизма был *Карл Брюллов*, работы которого отличаются особым артистическим шармом. Две из них дадут представление о широте амплитуды аспектов в претворении этой образной грани.

«**Портрет Нестора Кукольника**» (1836) изображает известного в своё время литератора, который ещё более был известен как яркий представитель петербургской богемы. И это сквозит в картине – перед нами взятый жуир, щёголь, «денди». Но художник отмечает у него и ум, ироничность, зоркую наблюдательность, а также несомненную одарённость, что давало ему право на дружбу таких людей, как Глинка и сам Брюллов.



Карл Брюллов. Нестор Кукольник – крупный план

Принадлежащий кисти *Карла Брюллова* «**Автопортрет**» (1848) впечатляет органичным синтезом трудносоединимых качеств: он одновременно и блистательный, и глубоко одухотворённый. Одухотворённость высвечена напряжёнными контрастами света и тени, подчеркнута энергичными мазками, так что не остаётся никаких сомнений: изображён человек больших чувств, сильного ума.

Блистательный артистизм исполнения соприкасается здесь с явным артистократизмом, и это проакцентировано тем, что изображение помещено в оригинальную арку рамы, а благородная бледность лица усилена фоном (чёрный костюм, красное кресло), и обращает на себя внимание тонкая, выразительная рука художника.

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

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



Александр Брюллов. Наталья Николаевна Гончарова (акварель)

В сфере музыкального искусства ярким фактом артистизма стало появление фигуры романтического *виртуоза*. Именно этим и именно тогда началось выдвижение *музыкального исполнительства* в качестве отдельной и специальной области художественного творчества. Это касалось главным образом сферы инструментализма (прежде всего исполнение на скрипке и фортепиано), а также оркестрового дирижирования, в котором коренной переворот произвели Э. Берлиоз и Р. Вагнер.

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

Каприс – то же, что каприз: этим названием автор хотел подчеркнуть свободный, прихотливый характер пьес, порой с чертами своеобразной выдумки и пикантности. Такова была разновидность *концертного этюда*, который впоследствии широко вошёл в практику романтического искусства как жанр «высшего пилотажа» (имеются в виду прежде всего этюды Листа и Шопена). Начиная с Паганини, ведущим качеством романтического артистизма становится *виртуозный блеск*. Виртуозность подразумевала безупречное владение техникой своего искусства, высшую степень мастерства. Блеск – это предельная отточенность звучания и то особое качество, которое в пианизме стали обозначать термином *brillante* (в буквальном переводе с итал. *бриллиантово*).

Всевозможные оттенки рассматриваемого качества широко представлены в написанных для фортепиано произведениях *Фридерика Шопена*. И ему лучше, чем кому-либо из композиторов, удалось воплотить то, что являлось, пожалуй, высшей формой артистизма – имеется в виду дух *аристократизма*.

С этой точки зрения сгустком шопеновского стиля можно считать **Фантазию-экспромт до-диез минор оп. 66** (1834). Здесь органично соединилось, казалось бы, трудносоединимое.

С одной стороны, стремительная танцевальная пластика вальсового кружения – легко, блистательно (то самое *brillante!*), с очаровательной светской непринуждённостью (в «жемчуге» грациозного пианистического тушё, то есть способа прикосновения к клавишам фортепиано) и действительно в характере *экспромта* (как бы вольной импровизации).

А с другой стороны, высокая одухотворённость, поэтичность, тонкость, изысканность и взволнованный порыв (напоминая о приводившейся строке из Вяземского «*И жить торопится и чувствовать спешит*»).

Оттолкнувшись от названия только что прозвучавшего произведения Шопена и обратимся к *миру фантазии*, так много значившей для искусства первой половины XIX века. Две причины вызвали её расцвет: свойственная романтикам пылкость воображения и неприятие окружающей их жизни.

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

Даром безудержной фантазии наделяются и персонажи литературных произведений. Яркий пример – Хлестаков из комедии *Николая Гоголя «Ревизор»* (1836), в полной мере оправдывающий фамилию, которую дал ему писатель. Вот его «рулады» перед провинциальной публикой в центральном акте пьесы.

Хлестаков. Литераторов часто вижу. С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: «Ну что, брат Пушкин?» «Да так, брат, – отвечает, бывало, – так как-то всё...» Большой оригинал.

Анна Андреевна. Так вы и пишете? Как это должно быть приятно сочинителю! Вы, верно, и в журналы помещаете?

Хлестаков. Да, и в журналы помещаю. Моих, впрочем, много есть сочинений: «Женитьба Фигаро», «Роберт-Дьявол», «Норма». Уж и названий даже не помню. И всё случаем: я не хотел писать, но театральная дирекция говорит: «Пожалуйста, братец, напиши что-нибудь». Думаю себе: «Пожалуй, изволь, братец!» И тут же в один вечер, кажется, всё написал, всех изумил...

Как видим, в расчёте на неосведомлённость провинциалов Хлестаков приписывает себе самые ходовые вещи тогдашнего театрального репертуара: пьеса Бомарше «Женитьба Фигаро», оперы «Роберт-Дьявол» Мейербера и «Норма» Беллини.

На волне романтической фантазии в первой половине XIX века высокий расцвет пережила *детская сказка*. Расцвет этот подготовили произведения Гофмана (более всего известна сказка «**Щелкунчик**», по которой Чайковский создал впоследствии одноимённый балет).

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

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

Особую страницу в сфере сказочно-фантастической образности составляют многочисленные скерцо *Феликса Мендельсона* (Мендельсон-Бартольди, 1809-1847). Они рождают в восприятии разные ассоциации:

- мир фей, эльфов и других сказочных существ;
- атмосфера детских игр и шалостей;
- опозитивированная круговерть жизни, её пёстрая сутолока и забавная толчея.

Впервые этот мир композитор открыл для себя в восемнадцатилетнем возрасте, когда блистательно дебютировал *Увертюрой «Сон в летнюю ночь»* (1825). Много лет спустя, создавая музыку к шекспировской комедии того же названия, он дополнил Увертюру рядом номеров, среди которых есть и *Скерцо* (1842), подтвердившее неувядаемую свежесть такого рода мендельсоновской фантазийности с её порхающими ритмами, затейливой игрой синкоп (перебивы сильных и слабых долей такта), с её искрящейся фактурой и радужными переливами солнечных бликов.

С миром фантазии часто соприкасалась излюбленная романтиками всевозможная *экзотика*, которую они открывали в своём поиске чудесного, сверкающего богатством красок мира, противостоящего серым будням повседневности. Экзотикой в их воображении становилось даже то, что они находили на территории вполне цивилизованной Европы.

Например, северян манили южные страны – Италия или Испания. Только что упомянутый *немецкий* композитор *Феликс Мендельсон*, автор *Четвёртой симфонии* (1833), которую он назвал *«Итальянской»*, пишет в одном из писем: *«Италия явилась передо мной такой ласковой, тихой, радушной, с таким разлитым повсюду мирным довольством и весельем, что это и описать невозможно»*.

В творчестве русских художников сложилось целое течение, получившее соответствующее обозначение *«итальянский жанр»*. Отдал дань этому жанру и ранний *Карл Брюллов*. В своей итальянской серии он, помимо всего прочего, стремился показать южную природу в разное время суток (подобная идея в чём-то предвосхищала искания импрессионистов).

Одна из таких работ – *«Итальянский полдень»* (1827). Полотно это заставляет вспомнить приводившиеся выше слова Мендельсона об Италии (*«ласковая, радушная... мирное довольство»*). Картина залита ярким светом, солнечные лучи пронизывают листву, сочную виноградную кисть, блики света скользят по смуглой коже итальянки. Сама она подана чуть ли не в рубенсовских тонах, олицетворяя изобилие и полнокровную радость бытия.

Портретные работы в рамках «итальянского жанра» не в меньшей степени тяготели к подчёркнутой колоритности. Принадлежащая кисти *Ореста Кипренского «Неаполитанская девочка с плодами»* (1831), как и многие другие картины этого выдающегося художника-романтика, обращает на себя внимание интенсивностью цветового строя. Здесь она служит тому, чтобы максимально ярко передать жгучую красоту маленькой южанки.

Так же ярко русский мастер подаёт и её красочный костюм, выделяя в качестве экзотической детали необычно повязанный платок. Всё это предстаёт на фоне морского простора с далёким парусом, что напоминает лермонтовское *«Белеет парус одинокий // В тумане моря голубом!...»*.



Орест Кипренский. Неаполитанская девочка с плодами

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

Искусство подобной ориентации чуждалось исключительных характеров и ситуаций, стремилось запечатлеть привычное, повседневное в его естественных контурах. Чтобы конкретизировать суть различий,

сопоставим два портрета **Пушкина** – оба выполнены в одном и том же 1827 году и оба относятся к числу наиболее известных прижизненных изображений поэта.

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

Как уже было сказано, портрет *Василия Тропинина* написан в том же 1827 году, но Пушкин кажется здесь старше по возрасту, человечески более зрелым и глубоким. В сравнении с работой Кипренского, в этом изображении ощутимо больше внутренней энергии, однако поэт держит её в твёрдых рамках интеллектуальной дисциплины (жест сомкнутых пальцев руки).

Немаловажна и такая подробность: Пушкин одет в домашний халат, то есть снимается романтизирующая приподнятость и всё сосредоточено на передаче сути, сконцентрированной в общем облике поэта, который находится в состоянии готовности к творческому деянию.



Василий Тропинин. А. С. Пушкин

С наибольшей настойчивостью и целеустремлённостью принципы реалистического подхода утверждал в русском искусстве этого времени *Алексей Венецианов* (1780-1847), который не только для русской, но и для мировой живописи первым по-настоящему и многогранно раскрыл крестьянскую тему.

Стремясь к максимальной правдивости, он писал с натуры, в том числе на открытом воздухе (в противоположность установкам Академии художеств, которая требовала, чтобы художник работал только в мастерской). И сама его палитра тяготеет к объективности – в ней преобладают мягкие, спокойные тона.

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

Одна из самых глубоких и проникновенных работ художника – *«Девушка с васильками»* (1830-е). Сидящая крестьянка изображена на фоне мрачного сумрака тяжёлого неба, что символизирует вечное ненастье и беспросветность русской жизни. Женская фигура вырастает из этого фона, как *«луч света в тёмном царстве»* (так Н. Добролюбов скажет позже о Катерине из пьесы А. Островского *«Гроза»*).

Подчёркнута предельная скромность её облика, в котором нет ничего внешнего, показного. На коленях у девушки ворох полевых цветов – вот та крохотная толика светлого, поэтичного, что отпущено на её долю. И она, утомлённая бесконечными заботами, задумчиво уронила руки на цветы – терпеливая, тихая, безответная. Не это ли самое сокровенное и глубинное в натуре русской женщины?!

И, завершая просмотр «картинной галереи» эпохи Романтизма, обратимся к главному труду *Александра Иванова* (1796-1858) *«Явление Христа народу»*.

Сюжет картины прочитывается без труда: появление Мессии перед людьми, принимающими крещение в водах Иордана, когда Иоанн Креститель обращает взоры людей к приближающемуся Иисусу. Однако за этим легко воспринимаемым евангельским сюжетом стоит высокая обобщающая идея.

Многочисленность полотна олицетворяет собой образ человечества в целом. И мы видим всевозможные реакции на событие: от ожидания чуда до скепсиса и насмешки, страха и растерянности, от готовности поверить до полного равнодушия. Главный «вектор» обрисованного действия связан с призывом подняться над «суею сует» обычного человеческого существования к жизни значительной, духовно наполненной (для этого и осуществляется акт омовения, призванный очистить души).



Алексей Венецианов. Девушка с васильками

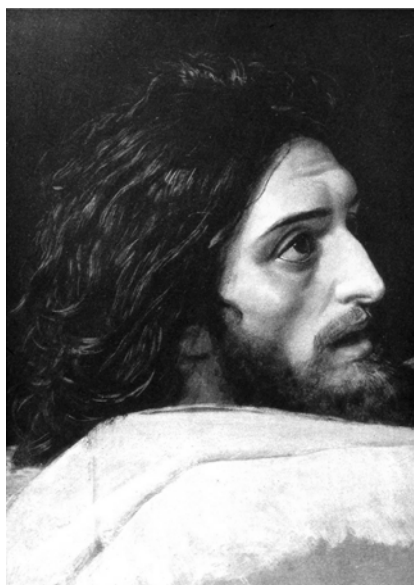
Этот выдающийся памятник русской живописи, связанный с глубинным осмыслением бытия и выполненный в объективно-сдержанной манере, наделён общечеловеческим звучанием, что стало возможным благодаря опоре на всеохватный художественный опыт. Действительно, Ив́анов синтезирует здесь принципы классицизма и завоевания романтического искусства, а также в известной мере прозревает горизонты следующего исторического периода.

Дело в том, что перед нами плод двадцатилетней работы, начатой в 1837-м и законченной в 1857 году, то есть когда её автор уже перешагнул во вторую половину XIX столетия. Разумеется, как бы картина ни была велика по размерам (в Третьяковской галерее в Москве она занимает целую стену), вряд ли гениальному художнику понадобилось бы столько времени для её завершения. Однако высочайшая ответственность по отношению к избранной теме побудила его выполнить множество подготовительных этюдов.

Этюды эти обладают самостоятельной, притом чрезвычайно большой художественной ценностью. Взять для примера **«Голову мальчика»**. Острота и рельефность рисунка, тонкая и точная цветовая палитра, позволяющая передать натуру во всей её жизненной достоверности, обеспечили совершенно неподобную выразительность.

Или другой этюд – **«Голова Иоанна Крестителя»**, центрального персонажа картины, выражающего её ведущую идею. В его облике выделены суровый аскетизм и сила убеждения – перед нами вдохновенный пророк, олицетворяющий собой нравственный императив, то есть высшее веление духа.

Ив́анов искал в этом лике возможность выражения всечеловеческого начала. Прототипы для него и для других персонажей своего «надвременного» полотна он нашёл в Италии, где провёл большую часть жизни, и провёл, конечно же, по причине своего внутреннего устремления к «вечным» вопросам мироздания.



Александр Иванов. Голова Иоанна Крестителя

Завершая рассмотрение реалистических устремлений, составлявших оппозицию к главенствующему массиву романтического искусства, заметим, что тяготение к более объективному и уравновешенному взгляду на мир благодатную для себя почву находило в *народной жизни*. При этом симптоматично, что в первой половине XIX века сам народ начинает выдвигать творцов искусства непосредственно из своей среды. Прежде всего это касалось поэтов.

Во Франции таким поэтом был *Пьер Жан Беранже* (1780-1857), говоривший о себе: «*Народ – моя муза. Мой вкус и я – мы из народных масс*». В. Белинский добавил к этому: «*Народный поэт – тот, которого весь народ знает, как знает Франция своего Беранже*».

Он выбрал самый популярный и доступный людям жанр – песню, и поднял эту фольклорную форму на высоту профессионального искусства. Его любимым герой – простолудин, и от его имени Беранже с плебейской прямоотой и терпким юмором изъясняется на «злобу дня», часто в бунтарском противостоянии к власти имущим.

В России того времени подлинно народным поэтом был *Алексей Кольцов* (1809-1842). Как и у Венецианова, суть его творчества – поэзия крестьянского труда и быта. Но если Венецианов, будучи художником-интеллигентом, пришёл к этой теме «извне», то Кольцов знал её «изнутри» и воссоздавал мотивы деревенской жизни в соответствующих ей фольклорных формах.

По своей поэтике они чрезвычайно близки к народным прототипам, и это одна из причин, по которой многие его стихи были положены на музыку. Ему впервые в русской поэзии удалось передать мироощущение крестьянина, широту его натуры, тоску по воле.

*Ах ты, степь моя,
Степь привольная,
Широко ты, степь,
Пораскинулась!..
Раззудись, плечо!
Размахнись, рука!
Ты пахни в лицо,
Ветер с полудня!
(«Косарь», 1836)*

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

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

Одна из граней этого видения была связана с *идеей жизненного пути*. Своё концентрированное выражение она получила в музыкальном искусстве. Музыка с её уникальными возможностями обобщённого показа бытийных процессов воссоздавала в звуках настоящую повесть о жизни с её заботами, тревожностями, драматическими столкновениями и редкими островками покоя, душевной отрады.

Примечательный вариант этой повести – движение одинокого путника сквозь мглу и туманы жизни, всечасно грозящей ударами судьбы. Этот вариант настойчивее других разрабатывал *Франц Шуберт*, для которого очень симптоматичен заголовок его вокального цикла «*Зимний путь*» (1827), а хрестоматийным воплощением подобной образности можно считать **I часть Восьмой симфонии**, известной под названием «Неоконченная».

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

Традицию эту открыло первое поколение романтиков во главе с *Байроном*. Он умер в 1824 году, когда эпохе Романтизма предстояло ещё существовать около четверти века. Тем не менее, её лидер в последние годы своей жизни во многом отходит от романтизма и той его ипостаси, которая получила имя *байронизм*, резко осуждая направленность своего творчества прежних лет («*Я содействовал порче общественного вкуса*», – безжалостно бичует он себя).

В своём последнем произведении, стихотворном романе «*Дон Жуан*» (1824), Байрон откровенно высмеивает такие признаки романтизма, как восторженность и экзальтация. Вот его юный герой, вынужденный покинуть Испанию, горько плачет о своей первой «пассии».

*Жуан рыдал, и слёз текли ручьи
Солёные – в солёное же море.*

Уже здесь легко почувствовать насмешливую иронию и явное снижение образа. Дальше – больше. Патетику обращений Дон Жуана к поневоле покинутой возлюбленной поэт буквально уничтожает физиологизмом его реакций на морскую качку (в тексте встретятся имена Баттиста, Педро – это слуги молодого господина).

«Я не могу, – воскликнул Дон Жуан, –
 Тебя забыть и с горем примириться!
 Скорей туманом станет океан
 И в океане суша растворится,
 Чем образ твой – прекрасный талисман –
 В моей душе исчезнет; излечиться
 Не может ум от страсти и мечты!»
 (Тут ощутил он приступ тошноты.)
 «О Юлия! (А тошнота сильнее.)
 Предмет моей любви, моей тоски!..
 Эй, дайте мне напиться поскорее!
 Баттиста! Педро! Где вы, дураки?..
 Прекрасная!.. О боже! Я слабею!
 О Юлия!.. Проклятые толчки!..
 К тебе зываю именем Эрота!»
 Но прервала его слова тут... рвота.

На завершающем отрезке жизненной траектории к романтикам часто приходило своего рода отрезвление, а с ним и успокоение духа. Михаил **Лермонтов** в стихотворении «Любил и я в былые годы...» (1841), перечислив бурные романтические пристрастия прежних лет, уверяет (и это говорит автор «Демона»!):

Люблю я больше год от году,
 Желаньям мирным дав простор,
 Поутру ясную погоду,
 Под вечер тихий разговор...

Так начиналось прощание с Романтизмом, которое нередко выливалось в приступы ностальгии и горестный стон души. Ведь уходила эпоха, столь многое обещавшая и где так отраднo было личности со всей её субъективной настроенностью, со всеми её грёзами и фантазиями.

Генрих Гейне в одном из своих последних произведений (поэма «**Бимини**», после 1851) с тоской восклицает:

Вера в чудо! Где ты ныне,
 Голубой цветок, когда-то
 Расцветавший так роскошно
 В сердце юном человека!

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

В числе ярких свидетельств ностальгии по уходящему времени и вместе с тем подчинения исторической необходимости – опера **Рихарда Вагнера** (1813-1883) «**Тангэйзер**» (1845). В **Увертюре** к ней, вобравшей в себя основные смысловые мотивы, в обобщённой симфонической форме ставится проблема свободы личности байронического типа в её столкновении с вневличными установлениями, приобретающими статус высшего нравственного императива. В ходе напряжённейшего поиска, после мучительных рефлексий и метаний из крайности в крайность герой склоняется перед законом необходимости – таков итог Увертюры и оперы в целом.