

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО  
ОБРАЗОВАНИЯ «БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ ИММАНУИЛА КАНТА»**

*На правах рукописи*

*Лянь Бинбин*

**Лянь Бинбин**

**КОНЦЕПТ *СЧАСТЬЕ* В РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук,  
доцент Н.П. Жилина

Калининград

2026

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. КОНЦЕПТЫ <i>СВОБОДА</i> И <i>СЧАСТЬЕ</i> В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ .....	18
1.1. <i>Счастье</i> как аксиологическая категория в русском национальном сознании.....	18
1.2. <i>Свобода</i> как ценность и основа <i>счастья</i> в художественном сознании романтиков.....	24
1.3. <i>Свобода</i> как главное условие <i>счастья</i> в поэмах А.С. Пушкина («Кавказский пленник» и «Цыганы») и К.Ф. Рыльева («Войнаровский»).....	33
1.4. Взаимосвязь <i>свободы</i> и <i>счастья</i> в поэме М.Ю. Лермонтова «Мцыри».....	45
1.5. Сюжетная параллель <i>свобода</i> – <i>счастье</i> в поэме Е.А. Баратынского «Бал» .....	52
Выводы.....	61
ГЛАВА 2. КОНЦЕПТЫ <i>ЛЮБОВЬ</i> И <i>СЧАСТЬЕ</i> В СЮЖЕТНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	63
2.1. Теоретическое осмысление категории <i>любовь</i> в романтической поэтике.....	63
2.2. Оппозиция <i>любовь</i> – <i>счастье</i> в поэмах А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и «Полтава».....	71
2.3. <i>Любовь</i> как духовный плен в поэмах Е.А. Баратынского («Эда») и А.И. Подолинского («Отчужденный»).....	79
2.4. Образ безумной любви в поэмах И.И. Козлова («Безумная») и А.И. Подолинского («Нищий») .....	90

2.5. Идеал любви и счастья в поэмах А.Ф. Вельтмана («Муромские леса») и Ф.И. Глинки («Дева карельских лесов»).....	99
Выводы.....	109
ГЛАВА 3. КОНЦЕПТ <i>СЧАСТЬЕ</i> В АКСИОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	111
3.1. <i>Грех и совесть</i> в этике и художественной культуре первой половины XIX века.....	111
3.2. <i>Счастье, грех и совесть</i> в сюжете поэмы А.С. Пушкина «Братья разбойники» .....	117
3.3. Этическая проблематика в поэмах И.И. Козлова («Чернец») и А.И. Подолинского («Борский»).....	125
3.4. Оппозиция <i>счастье – грех</i> в поэме М.Ю. Лермонтова «Демон».....	138
3.5. Нравственный закон как основа <i>счастья</i> главного героя в поэме А.И. Одоевского «Василько».....	148
Выводы.....	158
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	160
БИБЛИОГРАФИЯ .....	167

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы.** Проблема счастья относится к тем феноменам духовной культуры, которые, с одной стороны, кажутся самоочевидными (каждый человек интуитивно понимает, чего он ищет, когда говорит о счастье), а с другой – обнаруживают принципиальную сложность при попытке строгого определения. Это объясняется тем, что счастье одновременно выступает: ценностным ориентиром (желаемым благом, высшей целью); психологическим состоянием (переживанием удовлетворенности, радости, полноты жизни); культурным идеалом, закрепленным в языке, традициях и типичных сюжетах; философско-этической проблемой, поскольку вопрос о счастье неизбежно выводит к вопросу о смысле жизни, добре и долге. Тем самым счастье выступает не узкой темой одной дисциплины, а узловой категорией культуры, где пересекаются философия, религия, психология и искусство.

Для филологической науки важна, прежде всего, культурно-языковая сторона счастья: литература моделирует это понятие в виде ценности, идеала и, одновременно, конфликта – через сюжет, систему персонажей, мотивов, оппозиций (счастье – несчастье; гармония – разлад; свобода – неволя; любовь – долг и т.п.). Поэтому художественный текст оказывается своеобразной лабораторией, где можно наблюдать, как формируется и трансформируется смысл счастья в определенную эпоху. Русский романтизм (и особенно романтическая поэма) развивается в эпоху, когда категория счастья впервые получает особенно напряженную художественную постановку: как правило, не в виде достигнутого состояния, а как идеала, требующего проверки и часто разрушающегося при столкновении с действительностью.

Выбор жанра романтической поэмы в качестве основного материала исследования обусловлен несколькими причинами.

Во-первых, романтическая поэма первой половины XIX века является жанром пограничным и синтетическим: она сочетает лирическую

исповедальность, фабульность, философскую проблематику и высокую эмоциональную динамику. В ней легче всего наблюдать, как рождается и действует именно *концепт* – не просто слово *счастье*, а совокупность смыслов, мотивов, метафор, сюжетных развязок, которые организуют художественное целое.

Во-вторых, в русской романтической поэме понятие *счастье* почти неизбежно попадает в поле сильных оппозиций: *свобода – неволя, любовь – разлука, долг – страсть, грех – совесть*. Особенно показательно сопряжение счастья со свободой: лексико-семантически русское слово *воля* объединяет и *свободу*, и *желание*, что делает сближение *счастья* и *воли* культурно мотивированным [Ушаков, 2005: 93]. В результате художественная логика поэм часто выстраивается как проверка тезиса: можно ли быть счастливым без свободы и может ли свобода гарантировать счастье.

В-третьих, развитие жанра русской романтической поэмы приходится на период активного формирования национальной концептосферы, когда ключевые культурные смыслы закрепляются в больших сюжетах и архетипических образах. Не случайно в гуманитарной традиции подчеркивается значение концептосферы как системы смысловых доминант национального языка и культуры [Лихачев, 1999: 5]. В этом плане романтическая поэма выступает не только литературным фактом, но и источником культурной памяти: она задает своеобразную матрицу переживания счастья как идеала и одновременно показывает его недостижимость.

Таким образом, **актуальность** исследования определяется:

- теоретической значимостью концепта *счастье* как аксиологической категории и культурной универсалии;
- необходимостью выявления его национально-специфических смыслов в русской словесности;
- недостаточной изученностью концепта *счастье* в корпусе русской романтической поэмы первой половины XIX века как целостной

художественно-ценностной модели (а не как частного мотива или отдельного словоупотребления);

– востребованностью комплексных исследований, связывающих словарно-языковой уровень понятия *счастье* (доля, удача, благодать, удовлетворенность) с сюжетно-образным уровнем (свобода, любовь, грех, совесть) в современном литературоведении

**Степень разработанности проблемы.** Исследование концепта *счастье* в русской романтической поэме находится на пересечении нескольких научных направлений: теории концепта и концептосферы; лингвокультурологии и аксиологической лингвистики (описание ценностей, закрепленных в языке); историко-литературного изучения русского романтизма и жанра поэмы; интерпретации конкретных художественных текстов.

В контексте избранной темы исследования представляется необходимым рассмотреть значение термина *концепт*. Существует множество его определений, и только собранные вместе они дают наиболее полное представление о данном понятии. В «Кратком словаре когнитивных терминов» концепт определяется как «термин, служащий объяснению единиц ментальных или психологических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека: оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике. <...>. Концепты сводят разнообразие наблюдаемых и воображаемых явлений к чему-то единому, подводя их под одну рубрику; они позволяют хранить знание о мире и оказываются строительными элементами концептуальной системы, способствуют обработке концептуального опыта путем подведения информации под определенные, выработанные обществом, категории и классы» [Краткий словарь когнитивных терминов, 1996: 90]. Ю.С. Степанов в предисловии к своему словарю, посвященному константам – концептам, существующим

постоянно или долгое время в культуре, пишет, что предметом науки о культуре «являются не понятия, как они психически существуют в индивидуальных сознаниях, а концепты как некое коллективное достояние русской духовной жизни и всего русского, российского общества» [Степанов, 1997: 8]. В отличие от понятий в собственном смысле термина, – считает ученый, – «концепты не только мыслятся, они переживаются. Они – предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений. Концепт — основная ячейка культуры в ментальном мире человека» [Степанов, 1997: 41]. Интересны наблюдения С.А. Аскольдова, сделанные еще в первой четверти прошлого столетия и используемые современными исследователями: «Художественный концепт чаще всего есть ... сочетание понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых проявлений [Аскольдов, 1997: 273]. Сравнивая познавательные и художественные концепты, С.А. Аскольдов писал, что самое существенное отличие последних «в неопределенности возможностей. В концептах знания эти возможности подчинены или требованию соответствия реальной действительности или законам логики. Связь элементов художественного концепта зиждется на совершенно чуждой логике и реальной прагматике художественной ассоциативности. <...> И именно ассоциативная запредельность придает им художественную ценность» [Аскольдов, 1997: 275]. В работе Д.С. Лихачева мысли С.А. Аскольдова получили свое продолжение, что обогатило представления о концепте: «Какое из словарных значений слова замещает собой концепт, выясняется обычно из контекста. <...> Концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения значения слова с личным и народным опытом человека» [Лихачев, 1999: 11]. И далее: «Концепты – некоторые подстановки значений, скрытые в тексте „заместители“, некие „потенции“ значений, облегчающие общение и тесно связанные с человеком и его национальным, культурным, профессиональным, возрастным и прочим опытом» [Лихачев, 1999: 283].

В современной науке теория концепта получила дальнейшее развитие ([Демьянков, 2001], [Карасик, Слышкин, 2001], [Карасик, 2002], [Андреева, 2007], [Кольцова, 2001: 157–163], [Новокрещенова, 2007], [Тарасова, 2010], [Адамова, 2011: 654–655], [Маслова, 2012: 20–25], [Попова, Грищенко, 2019: 153–156] и др.), что является свидетельством важности и необходимости ее разработки. В современной гуманитарной сфере понятие *концепт* используется как инструмент, позволяющий связать слово, культурный смысл и индивидуально-авторскую художественную модель. В отечественной традиции особое значение имеет представление о концептосфере как об «облаке» ключевых смыслов национального языка, которые формируют культурную идентичность и историческую память [Лихачев, 1999: 17].

Одним из базовых направлений для данного исследования выступает лингвокультурологическое понимание концепта как ментального образования, включающего не только понятийные признаки, но и образные, ценностные, дискурсивные компоненты. В этой парадигме *счастье* рассматривается как культурно значимый концепт, обладающий устойчивой позитивной маркированностью, но вариативный по внутреннему содержанию, что позволяет фиксировать разные модели счастья в зависимости от культурной среды и типа дискурса.

Методологически значимым для настоящего исследования является подход, в котором концепт *счастье* описывается через его понятийную и образную составляющие [Воркачев, 2001б: 47–58]. Данный подход задает инструменты для работы с художественным текстом: он позволяет отделять (а затем сопоставлять) то, как счастье определяется (понятийно), и то, как оно переживается и воображается (образно). Для романтической поэмы это критически важно, поскольку герой может говорить о счастье одним языком (рациональные формулы), а переживать его – в другой форме (мифологические, природные, символические образы).

Важным теоретическим блоком являются исследования, рассматривающие *счастье* в контексте этических и культурных смыслов: в частности, анализ словарных дефиниций и внутренних смысловых слоев показывает, что *счастье* может мыслиться как идеальное состояние умиротворения и сопричастности к высшему благу, что задает религиозно-культурный фон восприятия [Дмитриева, 2013: 12–19]. Для романтической поэмы это становится значимым контрапунктом: герои романтических поэм нередко отказываются от мира как тихого счастья – и выбирают страсть, путь, исключительность, но итогом такого выбора часто становится трагическое обнуление поиска.

Литературоведческая традиция изучения русской романтической поэмы включает обширный корпус работ, посвященных жанровой природе, типологии героя, взаимодействию романтизма и реализма, проблеме байронизма, мотивам изгнания и странничества, судьбы и свободы. Необходимо подчеркнуть: хотя общая поэтика романтической поэмы разработана существенно, именно концепт *счастье* как системообразующая единица обычно оказывается растворен в более привычных категориях – свободы, любви, судьбы, страсти, одиночества, мирового разлада. Поэтому задача данной работы – не заменить эти категории, а показать их структурирование вокруг счастья: *счастье* в романтической поэме выступает, так сказать, «точкой сборки» или «точкой разлома» идеала.

Для литературоведения важным оказалось и понимание литературного концепта как культурно значимого образа-схемы, который проявляется в текстах не только лексически, но и через мотивы, композицию, тип конфликта, символику [Зусман, 2003б: 13–17]. Именно такой подход позволяет говорить о *счастье* в романтической поэме не как о теме в узком смысле, а как о смысловой конструкции, организующей художественный мир произведения.

Современные исследования языкового сознания уточняют актуальные ценностные оттенки счастья и демонстрируют вариативность его

семантического поля в разных социальных группах. Так, в недавней работе, основанной на компонентном анализе и построении семантических полей, счастье раскрывается как морально-этическая ценность и как состояние удовлетворенности, но с различиями в наборе сем и ценностных акцентов (Ли, 2023: 44–53). Хотя материал этой работы не относится к литературе XIX века, он методологически важен: он показывает, что «счастье» как культурный знак имеет поле, ядро и периферию – а значит, в художественном тексте можно выявлять «ядро» счастья эпохи романтизма и его периферийные смыслы.

Исследования категории *счастье* развивались также в лингвокультурологическом и философско-аксиологическом аспектах. Внимание ученых сосредотачивалось на многослойности счастья: его связи с радостью, удачей, судьбой, духовной праведностью, на выявлении ценностных оппозиций (*счастье – несчастье*) и на анализе национально-специфических смыслов. Особый пласт исследований связан с описанием счастья как ценности в системе национального характера и культуры, где подчеркиваются факторы коллективистской этики, духовно-нравственного приоритета и настороженности к земному благополучию [Арсланбай, 2015: 13–14], [Гаврилова, 2003: 18]. Важно, что в таких работах *счастье* понимается не только как эмоциональная радость, но как гармония бытия, соотнесенная с внутренним нравственным измерением.

Наконец, серьезный корпус составляет историко-литературное изучение русского романтизма и жанра романтической поэмы. В отечественной науке исследованы такие проблемы, как становление жанра, его типология, связь с европейскими образцами, эволюция романтического героя, поэтика и аксиология [Жирмунский, 1978], [Соколов, 1955], [Неупокоева, 1971], [Манн, 1976], [Манн, 1995], [Березнева, 1976], [Афанасьев, 1977] [Жилина, 2022]. Однако при богатстве жанровых и поэтических исследований концепт *счастье* чаще присутствует как сопутствующий мотив (любобное счастье, счастье свободы, счастье идеала),

а не как специально реконструируемая ценностная модель, охватывающая корпус произведений.

Тем самым можно констатировать: научная традиция создала прочную теоретическую базу для анализа *счастья* как философско-этической и лингвокультурной категории и для описания русской романтической поэмы как жанра и историко-литературного явления. Вместе с тем остается актуальной задача – на материале корпуса поэм первой половины XIX века проследить, каким образом *счастье* художественно концептуализируется: какие смыслы оказываются доминирующими (доля / удача; свобода; любовь; нравственный закон), какие оппозиции задают драматургию счастья и почему романтический идеал счастья столь часто приводит к несчастью.

Исследование концепта *счастье* в художественных текстах первой половины XIX века находится на пересечении нескольких научных полей: 1) теории концепта и концептосферы (когнитивная лингвистика, лингвокультурология), 2) философско-аксиологического осмысления счастья, 3) историко-литературного изучения поэтики романтизма и жанра романтической поэмы, 4) текстологического и интерпретационного анализа конкретных произведений.

Во-первых, значительный корпус работ посвящен самой методологии концептуального анализа. В отечественной традиции *концепт* понимается как культурно отмеченный смысл, вербализованный в языке и закреплённый за системой употреблений, ассоциаций и ценностных установок; в результате исследователь вынужден работать одновременно с лексическим значением, контекстами, жанровой и образной реализацией, ценностной и этической «нагрузкой» [Воркачев, 2001б: 47–58]. В рамках этой задачи особенно важно понимание того, что концепты «предельных» ценностей (к которым принадлежит и *счастье*) проявляются не только через словарные дефиниции, но и через устойчивые сопоставления (свобода – несвобода, любовь – страдание, грех – совесть), метафорические поля и символические узлы культуры [Воркачев, 2001б: 47–58].

Во-вторых, достаточно полно разработан вопрос о семантике лексемы *счастье* в русском языке. Исследователи подчеркивают, что это слово относится к «высокому» уровню сознания и обладает сильным эмоциональным зарядом [Дмитриева, 2013: 12]. Отмечается также его особая ценностная и этическая настройка: *счастье* в русской традиции устойчиво сопряжено не только с представлениями о доле, участи, судьбе, но и с идеей внутренней правды и нравственного измерения благополучия [Дмитриева, 2013: 13–15]. Для нашей темы принципиально важно, что подобная семантическая многослойность создает основу для романтической поэмы, где *счастье* почти всегда оказывается не вещью и не суммой благ, а ценностной мерой жизни, проверяемой свободой, любовью и нравственным законом.

В-третьих, именно в последние годы усиливается интерес к сопоставительной и дискурсивной разработке *счастья* как культурного ключевого слова: изучаются синонимические ряды, смысловые сдвиги, прагматика употреблений, способы концептуализации в разных типах дискурса [Овсебян, 2025]. Для данной работы это важно в методологическом плане, поскольку в романтической поэме функционирует не только центральное имя концепта (*счастье*), но и его периферия (*радость, блаженство, покой, довольство, гармония*), а также антонимическая зона (*несчастье, тоска, плен, разлад, утрата*). Иными словами, концепт в художественном тексте «разворачивается» как поле, а не как единичная лексема.

В-четвертых, в современной гуманитарной науке активно обсуждается, как представления о счастье соотносятся с ценностной картиной мира носителей культуры, с моделями жизненного успеха, с идеей смысла и «правильной» жизни. В работах по языковому сознанию подчеркивается, что *счастье* устойчиво входит в ядро ценностей, но конкретизируется через культурно заданные параметры – семью, любовь, свободу, внутреннюю гармонию, моральную состоятельность [Янь, Чжан, 2023: 108–112]. Для рассматриваемой темы особенно значимо, что романтическая поэма первой

половины XIX века выступает не просто «иллюстрацией» этих параметров, а механизмом их художественного испытания: что именно делает героя счастливым и почему путь к счастью часто оборачивается трагедией?

В-пятых, в литературоведении разработаны проблемы русского романтизма, образа романтического героя, а также жанровые особенности поэмы как формы, способной одновременно удерживать сюжет, исповедальность, философскую рефлексию и символический план. Однако в большинстве исследований *счастье* остается либо общей темой (на уровне мотивов и сюжетных коллизий), либо частным наблюдением при анализе конкретного текста. В данной работе ставится задача системно реконструировать концепт *счастье* как сквозную ценностную структуру жанра, проследить его лингвокультурные слои и показать, как он функционирует в ключевых романтических связках – свобода, любовь, грех, совесть.

Таким образом, концепт *счастье* достаточно полно описан в отечественной науке как сложное семантико-ценностное образование; романтическая поэма детально исследована по жанровым и мотивным параметрам. Однако требуется системная интеграция: описать, как именно *счастье* в романтической поэме выступает центром смысловой организации текста, взаимодействуя с ключевыми романтическими оппозициями (мечта – реальность, свобода – закон, страсть – душевный покой, одиночество – общность, судьба – выбор). Отсюда следует общий вывод относительно степени разработанности данной темы: материал и инструменты (теория концепта; исследования счастья как категории; разработка романтической поэтики; анализ отдельных поэм) в предыдущий период накоплены в достаточном количестве, но не вполне выполнена задача комплексного описания концепта *счастье* именно в русской романтической поэме первой половины XIX века как целостной жанрово-ценностной модели, где *счастье* выступает центром конфликтов и мерой реализуемости идеала. Эта исследовательская лакуна и определяет необходимость данной темы,

ориентированной на реконструкцию концепта *счастье* в русской романтической поэме первой половины XIX века в единстве поэтики, жанра и культурологической семантики.

**Научная новизна** работы определяется тем, что *счастье* впервые рассмотрено как системообразующий художественный концепт в сюжетном пространстве русской романтической поэмы первой половины XIX века; впервые предложена модель анализа понятия *счастье* как поля, разворачивающегося через три ключевые связки (*свобода, любовь, грех / совесть*); показано, что этическое измерение счастья не является периферийным, а структурно закреплено романтической поэтикой и во многом определяет ее трагическую динамику.

**Объект** исследования – русская романтическая поэма первой половины XIX века как особая художественная система, сформировавшая ценностные модели взаимодействия человека и мира.

**Предмет** исследования – способы художественной репрезентации концепта *счастье* (его семантических, образно-символических и этических компонентов) в русской романтической поэме указанного периода.

**Материал** исследования составляет корпус произведений русских литераторов (романтические поэмы А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Е.А. Баратынского, К.Ф. Рыльева, А.Ф. Вельтмана, Ф.Н. Глинки, И.И. Козлова, А.И. Одоевского, А.И. Подолинского).

**Цель** исследования – комплексно описать концепт *счастье* в русской романтической поэме первой половины XIX века как художественный феномен: выявить его понятийные, образно-символические и ценностно-этические компоненты и показать механизмы их поэтической реализации в типичных романтических сюжетах и конфликтах.

Для достижения цели поставлены следующие **задачи**:

– уточнить теоретические основания изучения художественного концепта и определить модель анализа концепта *счастье* в тексте романтической поэмы;

– описать семантико-аксиологическое ядро концепта *счастье* в русской языковой картине мира (историко-семантический, этический, эмоционально-оценочный уровни);

– рассмотреть сюжетную параллель *счастье – свобода* в структуре романтической поэмы, выявив типологические модели конфликта идеала и реальности;

– проанализировать функционирование художественной связки *счастье – любовь*, определив различные варианты ее реализации в художественном мире романтической поэмы;

– исследовать особенности воплощения этической проблематики в художественной системе русской романтической поэмы и показать, как реализуется взаимосвязь понятий *счастье, грех* и *совесть* в сознании персонажей и автора;

– предложить целостную модель реализации концепта *счастье* в русской романтической поэме первой половины XIX века (ядро, периферия, доминирующие оппозиции, сюжетные линии).

Цель и задачи диссертационного исследования определили выбор **методов** и **приемов** анализа, в числе которых историко-литературный, биографический, контекстуальный, структурно-семантический, метод целостного анализа текста, интертекстуальный, сравнительно-типологический и аксиологический подходы к анализу литературных явлений.

**Теоретическая значимость** диссертационного исследования определяется тем, что в нем предлагаются новые подходы к интерпретации русской романтической поэмы XIX века и расширяются научные представления о художественных средствах реализации концепта «счастье» в ее поэтической системе. Кроме того, представленный анализ и сделанные на его основе выводы дополняют сведения о художественном своеобразии жанра поэмы и вносят вклад в изучение литературного наследия русских литераторов, что способствует углублению представлений о русской

классической литературе XIX века. Работа обогащает теорию концепт-анализа художественного текста, демонстрируя возможности междисциплинарного подхода.

**Практическая значимость** диссертации состоит в том, что ее материалы, основные выводы и положения могут быть использованы в курсах истории русской литературы XIX века на филологических факультетах университетов и педагогических вузов, а также при подготовке спецкурсов и спецсеминаров, посвященных поэтике лиро-эпического текста.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. В русской романтической поэме первой половины XIX века концепт *счастье* реализуется как важнейшая аксиологическая категория, в которой задается мера полноты жизни и смысл идеала. Ядро понятия *счастье* репрезентируется устойчивыми семантическими уровнями и его ценностной вершиной.

2. Базовым механизмом художественного раскрытия концепта *счастье* в романтической поэме выступает сюжетная параллель *счастье – свобода*: свобода мыслится как условие счастья, однако в сюжетной структуре поэмы часто показывается как недостижимый идеал или разрушительная сила.

3. В сюжетной структуре произведений художественная связка *счастье – любовь*, как правило, реализует конфликт идеала и действительности: в перспективе обещая счастье, любовь либо оборачивается духовным пленом, либо несет муки, страдания, утрату целостности личности;

4. В художественном мире поэмы категория *счастье* получает выраженное этическое измерение: нарушение героями нравственного закона и разрыв с совестью моделируются художественными средствами как препятствие к достижению истинного счастья.

5. В русской романтической поэме формируется определенная типологическая модель: *счастье* выступает как высший ценностный идеал, который может быть реализован в земной жизни только в результате полного принятия героем Нравственного закона, данного человеку Богом.

**Теоретическую базу** исследования составили труды классиков отечественной филологии (М.М. Бахтин, Н.Я. Берковский, В.В. Виноградов, Д.Д. Благой, С.М. Бонди, Л.Я. Гинзбург, Г.А. Гуковский, В.М. Жирмунский, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, В.С. Непомнящий, Б.В. Томашевский, Г.М. Фридендер, Б.М. Эйхенбаум), работы ведущих отечественных ученых-филологов (В.Н. Аношкина-Касаткина, С.А. Аскольдов, С.Г. Бочаров, В.Э. Вацуро, В.И. Коровин, Е.Н. Куприянова, Ю.В. Лебедев, Ю.В. Манн, А.С. Немзер, И.Г. Неупокоева, О.Ю. Осьмухина, И.Б. Роднянская, Ю.С. Степанов, И.М. Тойбин, С.В. Тураев, В.И. Тюпа, Т.В. Федосеева), а также исследования по творчеству русских поэтов (А.И. Журавлева, В.П. Зверев, Д.Е. Максимов, Б.Т. Удодов и др.).

**Апробация** работы. Материалы настоящего исследования представлены в докладах на ежегодных конференциях студентов и аспирантов «Дни науки», г. Калининград, БФУ им. И. Канта (2023, 2026); Всероссийской с международным участием научно-практической конференции «Кирилло-Мефодиевское наследие: словесность, культура, образование», г. Калининград, БФУ им. И. Канта (2023, 2026); VIII Всероссийском с международным участием научном семинаре «Агиография в русском культурном пространстве», г. Калининград, БФУ им. И. Канта (2023).

Результаты исследования нашли также отражение в 7 статьях, опубликованных в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ.

**Структура диссертации.** Диссертация построена в соответствии с логикой поэтапного раскрытия концепта *счастье* в художественной структуре произведений и включает введение, три главы, заключение и список литературы.

# ГЛАВА 1. КОНЦЕПТЫ *СВОБОДА И СЧАСТЬЕ* В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

## 1.1. *Счастье* как аксиологическая категория в русском национальном сознании

Для человека характерно извечное стремление к счастью во всех его проявлениях, однако понимание этого феномена менялось от эпохи к эпохе в зависимости от исторического контекста, культуры и мировоззрения общества. Стремление к счастью присуще человеку во все времена, хотя наполнение понятия *счастье* исторически варьируется. Универсального, всеобъемлющего определения счастья не существует – это понятие изучали философы, богословы, психологи, социологи, этнографы и представители других наук. В научной литературе даже сформировались особые направления, посвященные осмыслению феномена счастья: фелицитарная теория, эвдемонизм, гедонизм и т.д. Термин «фелицитология» предложен для обозначения междисциплинарного учения о счастье, путях его достижения [Анисимов, 2001: 11]. Художественная литература также вносит свой вклад в понимание счастья, отражая в образах и сюжетах представления разных эпох о человеческих идеалах.

Если говорить об этимологии и национально-культурной специфике этого понятия, то русское слово *счастье* восходит к праславянскому *šťestь* («часть, доля») с приставкой *su-* («хороший») – буквально «хорошая доля». Близким по значению у древних славян было слово «доля», поэтому изначально *счастье* – это именно доля, судьба, отпущенная человеку участь [Фасмер, 2004: 3, 816]. В.И. Даль в своем словаре приводит различные значения: «Счастье – рок, судьба, часть и участь, доля; случайность, желанная неожиданность, талант, удача, успех; благоденствие, благополучие, земное блаженство, желанная насущная жизнь, без горя, смут, тревоги; покой и довольство; вообще, все желанное, все то, что покоит и доводит человека...» [Даль, 1955: 4, 371] Не случайно первым Даль называет рок,

судьбу – это отражает древнеславянское мировоззрение, где счастье зависело от высших сил, определяющих участь человека. Отсюда в языке закрепилось и противоположное значение: *несчастье* – нехорошая доля, беда. В русской культурной традиции укоренилось представление о счастье как об уделе: счастье тесно связано с судьбой и часто употреблялось в смысле удачи или ее отсутствия.

Судя по обилию публикаций, в современной научной литературе концепт *счастье* и его реализация в русском языковом сознании вызывает значительный интерес [Воркачев, 2001a], [Воркачев 2001б], [Гаврилова, 2003], [Хамидуллина, 2013], [Кочнова, 2016.], [Черкашина, 2016] [Тимофеева, 2020], [Тимофеева, 2021], [Девятова, 2024] и др. Лингвокультурологи отмечают, что для русского менталитета характерно исторически сложившееся понимание счастья, прежде всего, как доли и удачи, зависящих от рока [Арсланбай, 2015: 14]. В современном толковом словаре *счастье* определяется как «1) состояние радости от полноты жизни; 2) успех, удача; 3) участь, доля, судьба» [Ушаков, 2005: 1026]. Последний вариант значения сочетается с религиозной вертикалью: идеал счастья коррелирует с православным представлением о благе как сопричастности Богу, а земное счастье – категория сомнительная и преходящая. Характерную формулу обобщает наблюдение: в русской картине мира устойчиво живет представление о *счастье* как *доле* и как *благодати*, а также настороженность к его земным суррогатам [Дмитриева, 2013]. В паремиологическом и фразеологическом материале выявляется тенденция к тому, что счастье часто мыслится как «ненадежное» и легко сменяющееся несчастьем [Михайленко, 2006: 15–16]. Эта особенность национального понимания счастья становится особенно важной при обращении к художественным системам романтизма, где трагизм и конфликтность мироощущения – жанрообразующий принцип.

Главным для русского сознания традиционно является *счастье* в духовном измерении, а не в материальном. Исследователи отмечают, что для русского национального характера духовно-нравственное благополучие

ценится выше личного комфорта: *счастье* видится в служении людям, в жизни *для души*, тогда как погоня за материальным благом или сугубо личным наслаждением часто осуждается. Единство внутренней сущности и внешнего существования, к которому стремится человек, воспринимается как высшая ценность – эта мысль проходит через всю русскую культуру (религию, философию, искусство). Таким образом, в национально-культурной картине мира русских *счастье* – это не столько удачливость или наслаждение, сколько *гармония бытия*, часто понимаемая как жизнь по совести, в мире с Богом, с людьми и самим собой.

В целом в истории философии *счастье* рассматривается, как правило, в рамках этики и аксиологии. В античной мысли (Сократ, Аристотель, стоики и др.) утвердилось понятие эвдемонизма – учения о счастье как высшем благе и цели жизни. Аристотель определял счастье (εὐδαιμονία) как деятельность души согласно добродетели, то есть связывал счастье с нравственным совершенством. В средневековой христианской философии акцент сместился: истинное счастье полагалось достижимым лишь в единении с Богом, в загробной жизни, а земное счастье считалось преходящим. В Новое время светская мысль вновь обратилась к понятию *счастье*: утилитаристы (Бентам, Милль) видели в нем максимум удовольствия при минимуме страданий, тогда как И. Кант возводил счастье в ранг вторичной цели по сравнению с нравственным долгом. В целом классическая философия рассматривала счастье, прежде всего, в этическом измерении – как возможную награду за добродетельную жизнь, либо как психологическое состояние удовлетворенности [Новейший философский словарь, 2001: 1021–1022]. XX век привнес новый ракурс: «в неклассической философии XX в. феномен счастья артикулируется, прежде всего, в экзистенциальном своем аспекте» [Новейший философский словарь, 2001: 1022]. Иными словами, современные философы (экзистенциалисты, персоналисты) рассматривали счастье через призму существования человека, его уникальных переживаний и выбора. Например, экзистенциалисты (Ж.-П. Сартр, А. Камю) сомневались

в объективном счастье, делая упор на аутентичность жизни и преодоление тревоги существования. Таким образом, философский дискурс о счастье прошел путь от объективного высшего блага (Античность) через религиозно-нравственный идеал (Средневековье) к субъективно-экзистенциальному состоянию (XX век).

*Счастье* обязательно рассматривается как ценность – причем высшая ценность человеческого бытия, сопряженная с представлением об идеале и смысле жизни. В Словаре по этике подчеркнуты ключевые компоненты счастья: внутренняя удовлетворенность, полнота и осмысленность жизни, исполнение предназначения, достижение идеала – блаженства [Словарь по этике, 1981: 331]. Категория счастья, таким образом, включает и ценностную рефлексию, и эмоциональный компонент – чувство блаженства, радости. Счастье трактуется не просто как сиюминутное настроение или объективная удачливая ситуация, а как соответствие жизни некоторому идеалу, представлению о совершенстве. Отмечается императивный характер этого понятия: оно выражает представление о том, каким должна быть жизнь человека, то есть служит нравственным ориентиром. Таким образом, концепт *счастье* в философско-аксиологическом плане многогранен: он соединяет этический, психологический и мировоззренческий уровни. Счастье – и моральный идеал (высшее благо), и психологическое состояние (радость, блаженство), и философская проблема смысла жизни.

Но если этика и философия задают абстрактную «верхнюю рамку» счастья (идеал осуществленной жизни), то лингвокультурология позволяет описать счастье как культурный сценарий, то есть как совокупность ожиданий: каким «должно быть» счастье, как к нему относятся, чего боятся, что считают истинным, а что – ложным. Так, в работе О.И. Кирьяковой подчеркивается, что исследование концепта предполагает учет культурно-исторического опыта и «внутренних связей» между опытом народа и смысловым наполнением ключевого слова [Кирьякова, 2022: 2]. В этом же контексте фиксируются устойчивые мотивы отношения к счастью в русской

культуре: счастье нужно заслужить; счастье доступно не всем; счастье познается в сравнении и связано с несчастьем; счастье легко ускользает; счастье зависит от усилий человека и его внутреннего настроя. Эти мотивы важны не только для этнолингвистического описания, но и для анализа романтической поэмы: романтизм особенно любит ситуации, когда счастье либо требует высокой цены, либо оказывается недостижимым в земном мире, либо обнаруживает свою призрачность.

В современных исследованиях категории счастья предприняты попытки классифицировать различные подходы к изучению его семантики. Так, лингвокультуролог С. Г. Воркачев при изучении этого концепта в русской поэзии, разделил представления о счастье на две модели – с внешним источником (богатство, удача, обстоятельства) и внутренним (душевное состояние, добродетель) – и показал, что обе модели присутствуют у русских романтиков (Пушкин, Лермонтов, Баратынский и др.). Проанализировав множество поэтических текстов, Воркачев делает вывод о частотности появления в поэтических текстах той или иной концептуальной модели счастья: «на первом месте здесь стоит концепция покоя, затем, в порядке убывания, идут концепции любви, молодости, свободы, наслаждения, дружбы, природы, пассионарная. Достаточно распространены нигилистические взгляды на счастье...» [Воркачев, 2001б: 51]. Другие современные исследователи также нередко разделяют объективный и субъективный аспекты счастья. Например, Л.А. Петрова указывает, что счастье имеет объективную выраженность (в нормах, ценностях культуры) и субъективную сторону (комплекс личностных переживаний радости) [Петрова, 2016: 145].

Важнейшее влияние на российское представление о счастье оказало православие. В религиозной картине мира счастье человека предопределено выполнением нравственных заповедей: нарушение заповедей лишает человека надежды на счастье в земной жизни; более того, страдание и смирение рассматриваются как путь к спасению души. Интересную деталь

подмечает Н.М. Дмитриева: в русском языке укрепилось идеальное представление о счастье, связанное с религиозным сознанием. Она пишет: «идеальное представление о счастье в русской языковой картине мира несомненно связано с Причастием и восходит к пониманию счастья как части, доли в Царствии Небесном, как благостного состояния умиротворения от сопричастности к Богу» [Дмитриева, 2013: 13]. То есть в русской культуре слово *счастье* хранит отголосок своего старого смысла «доля» (часть чего-то большего) – в данном случае доля в небесном блаженстве. По мысли Дмитриевой, это религиозно-идеальное понимание счастья закрепилось, благодаря святоотеческим трудам и классической литературе XIX века, которая, описывая различные судьбы, часто доносила до читателя мысль: никакое земное благо само по себе не может принести полного счастья, если душа оторвана от высших, духовных основ. Такая укорененность религиозно-нравственных критериев привела к тому, что в русском сознании *счастье* воспринималось не как повседневная категория (радость, удовольствие), а как своего рода благодать, сопряженная с праведностью, с долей Божией милости. Изучая понятие счастья в русском и китайском национальном сознании, китайский исследователь также делает вывод о том, что главным фактором, оказавшим влияние на его восприятие, и в том, и в другом случае является религия [Сяохуа Коу, 2021: 39].

Для романтической поэмы принципиально важно, что русское слово *воля* объединяет в одном поле свободу и желание. Это стягивает *счастье* к *воле* – свободной жизни, простору, *не-неволе*. В результате художественные концепты *счастье* и *свобода* начинают работать как диалектическая пара, что прямо задано в проблемном поле данного исследования. Иными словами, для русской романтической поэмы *счастье* – не только психическое состояние или сумма благ, это аксиологический идеал полной жизни, не мыслимый вне *воли* (внешней и внутренней свободы), но регулярно прерываемый судьбой, грехом и совестью.

Резюмируя, отметим, что концепт *счастье* в русской национальной картине мира имеет сложную структуру: исторически ядро значения связано с *долей, судьбой*, впоследствии – с *благополучием* и *радостью*. Для русского национального сознания характерно сочетание аксиологического подхода к счастью с фаталистическим: счастье ценится, но одновременно воспринимается как дар, как нечто не гарантированное. В этом концепте отражены ключевые для национальной культуры оппозиции: *земное – небесное, телесное – духовное, личное – общественное*. Именно поэтому русская литература столь часто поднимает тему счастья и ставит ее в связь с другими категориями – в частности, со свободой.

## **1.2. Свобода как ценность и основа счастья в художественном сознании романтиков**

*Свобода* всегда занимала центральное место в системе ценностей русского романтизма, а в произведениях первой половины XIX века она выступает не просто как идеологема эпохи или общественный лозунг, но как такое состояние личности, без которого само представление о счастье оказывается неполным. Под свободой понималась не только личная независимость, но и гражданская и национальная свобода, творческое самоопределение. Прежде чем рассмотреть художественное воплощение этих идей, уточним смысловое наполнение понятия. В словарной традиции *свобода* соотнесена со «своей волей, простором; отсутствием стеснения, неволи, рабства» [Даль, 1955: 4, 151], [Ушаков, 2005: 938–939]. Семантическое поле *свободы* в русском языке поддерживается и синонимическими сближениями, которые обнаруживают ценностную окраску этого понятия. Так, в словаре синонимов фиксируется лексический ряд, где свобода сопрягается с представлениями о просторе и независимости, что соотносится с русским идеалом широты и вольного дыхания [Новый объяснительный словарь синонимов русского языка, 2003: 359]. В этом же горизонте становится понятной и древняя аксиологическая связка свободы и

счастья, когда счастье переживается не только как радость или удача, но и как отсутствие «стеснений и ограничений». В работах по семантике и лексической синонимии подчеркивается, что счастье может осмысляться как свобода – то есть как жизнь «без стеснений» [Горбачевич, 1996: 402]. Для романтической поэмы подобная связка принципиальна: она дает поэту язык для того, чтобы переводить психологическое и нравственное переживание в систему образов – в мотивы дороги, бегства, плена, изгнания, «душного города» и «вольной природы».

В общественном и литературном сознании XIX века культ свободы формируется на пересечении европейского романтизма и отечественного исторического опыта (Отечественная война 1812 года, декабризм, реакция 1820–1830-х): ожидание внешней свободы сопрягается с жадой внутренней автономии личности. Под влиянием идей европейского Просвещения и событий Французской революции (с лозунгами свободы, равенства, братства) в русском обществе утвердилось представление о свободе как высшей ценности. В представлении людей первой половины XIX века понятие *свобода* включало несколько аспектов: личную (индивидуальную) свободу, гражданскую (социально-политическую) и духовную (свободу мысли, совести).

Историко-культурный контекст первой трети XIX века усиливает драматический посыл этой категории. Русский романтизм формируется в эпоху светлых надежд и столь же глубоких разочарований: общественная атмосфера после 1812 года, рост ожиданий преобразований, а затем политическая реакция и травма 1825 года создают фон, на котором *свобода* ощущается как несбывшийся долг истории и как личная утрата. В этом смысле романтическое переживание свободы нельзя понимать только как влияние Европы или как эстетическую моду: оно укоренено в отечественной исторической ситуации и в болезненном опыте поколения. Именно поэтому романтический герой так часто мыслит себя изгнанным, заключенным, даже если реально он не в тюрьме: он чувствует себя несвободным в мире, где

общественные формы подавляют внутреннюю свободу личности. Исследователи, рассматривающие русскую романтическую систему, подчеркивают, что романтизм в России не сводится к переходности, а представляет самостоятельную проблему – со своей философией субъекта, своим историческим нервом и своим языком ценностей [Виролайнен, 2024: 5–24]. В таком понимании *свобода* становится не эпизодической темой, а принципом художественной антропологии: романтическая поэма заново ставит вопрос, что значит быть человеком, если твоя внутренняя мера не совпадает с мерой эпохи.

Влияние европейского романтизма и, в частности, байронизма проявляется в русской поэме не только в сюжетных решениях и типе героя, но и в самом пафосе свободы как высшей страсти. В.М. Жирмунский показал, что байроническая модель – с ее культом бунта, независимости и непримиримости к тирании – стала одним из импульсов развития русской романтической поэмы [Жирмунский, 1978: 236]. При этом русская традиция не растворяется в западном образце: свобода у русских романтиков приобретает национальные оттенки, потому что соотносится и с историческим опытом несвободы, и с культурным идеалом воли, который гораздо шире политической свободы и включает образ жизни вне условностей.

Ю.М. Лотман провел тонкое разграничение между различными концепциями свободы у просветителей и романтиков. Он указал, что этика строгого гражданского служения, типичная для ранних революционеров, противопоставляла «гражданина – поэту, героя – любовнику, Свободу – Счастью». Но Просвещение, – отмечает ученый, – создало иную концепцию: «Свобода не противопоставлялась Счастью, а совпадала с ним. Истинно свободный человек – это человек кипящих страстей... имеющий дерзость желать и добиваться желанного... Свобода – это жизнь, бьющая через край... самоограничение – разновидность духовного рабства. Свободное общество... обеспечит личности неслыханную полноту и расцвет» [Лотман, 1995а: 50].

Здесь явно выражена та идея, которую усвоили русские романтики: полнота жизни (счастье) достигается через раскрепощение личности, снятие всех пут (норм, законов, условностей). Напротив, аскетическое самоограничение, требование подавлять свои чувства ради долга – это, с романтической точки зрения, несвобода и, следовательно, несчастье. Таким образом, романтическая свобода – это требование дать личности право на максимум переживаний, на самовыражение, пусть даже бьющие через край страсти. Т.В. Федосеева справедливо отмечает, что уже в период предромантизма «на смену утверждению пагубности страстей и необходимости их смирения силой рассудка пришло понимание того, что человек не может отказаться от них как естественных, заложенных изначально в его природе» [Федосеева, 2006: 44]. Романтики не только усвоили эту мысль, но и подняли ее на следующий уровень.

Для романтиков свобода была не просто политическим лозунгом – она осознавалась как необходимое условие счастья и самореализации человека. Русские поэты-романтики воспели «священную свободу» (Пушкин), бунтарство, протест против любых оков. Огромное влияние на них оказал Дж. Г. Байрон – в частности, его «восточные поэмы» с их героическим пафосом борьбы за свободу и непримиримостью к тирании. Немаловажно при этом, что Байрон, по мнению некоторых авторитетных ученых, «олицетворяет не одно из течений в романтизме, как обычно трактуют его, а романтизм как таковой, в полном своем и развернутом виде» [Берковский: 1971, 17]. В.М. Жирмунский отмечал, что появление поэм Байрона на русском языке (например, перевод Жуковским «Шильонского узника» в 1822 г.) стало толчком к созданию Пушкиным «Кавказского пленника» – произведения, положившего начало жанру романтической поэмы в России [Жирмунский, 1978: 199]. Таким образом, идеал личной и народной свободы вошел в русскую литературу в качестве важнейшей романтической темы.

Если в рационалистических моделях счастья (в том числе просветительских) свобода чаще мыслится как право или гражданское

состояние, то романтическая поэтика, напротив, переводит ее в регистр переживания, когда свобода становится не столько юридическим фактом, сколько интенсивной внутренней реальностью, состоянием души. Отсюда и особая семантическая подвижность лексем *свобода* и *воля* в романтических текстах: они образуют не просто словарную параллель, а целое поле смыслов, в котором *свобода* тяготеет к более отвлеченной, ценностной, идеальной плоскости, тогда как *воля* вбирает в себя одновременно и пространственный размах (*воля* как *простор* и *раздолье*), и антропологический импульс (*воля* как *желание*, *стремление*), и эмоциональную стихию, которая может как возвысить, так и разрушить.

Для романтического сознания характерно переживание свободы как предельной ценности: она мыслится не только в горизонте социальных ожиданий, но и как экзистенциальное условие полноты жизни, как форма оправдания человеческого существования перед лицом исторического давления, судьбы, страсти и нравственного выбора. Именно поэтому в романтической поэме *свобода* почти всегда соприкасается с вопросом о *счастье*: даже там, где герой избегает тождества *счастье* = *свобода*, его движение к желанному, его протест и его страдание организуются вокруг опыта несвободы, преодоление которой кажется единственным путем к внутренней цельности. Таким образом, в романтическом мировидении *свобода* приобрела статус едва ли не синонима *счастья*. Свободолюбие стало отличительной чертой романтического героя, а утрата свободы воспринималась как огромное несчастье.

В романтизме *свобода* превращается из политико-правовой формулы в экзистенциальную предпосылку счастья. Пафос русской *воли* – в коннотациях простора, ухода, жизни вне условностей, но художественное сознание сразу же обнаруживает трагическую цену: свобода необходима для счастья, но не гарантирует его. Лексикографическая традиция фиксирует эту многослойность: свобода определяется как возможность проявления собственной воли и как отсутствие стеснений, ограничений, принуждения.

Однако уже на уровне художественной практики романтизма важно, что отсутствие ограничений почти никогда не воспринимается как достаточное условие счастья. Романтический герой – парадоксальная фигура: он страстно стремится к освобождению от внешних уз (социальных, бытовых, светских), но в момент достижения этого освобождения обнаруживает иной уровень несвободы – внутренний, экзистенциальный, связанный с мучительной зависимостью от собственной страсти, памяти, одиночества. Именно поэтому романтический сюжет часто строится как испытание: свобода проверяется тем, что не подчиняется разумной дисциплине в человеке. Это и станет предметом поэтических проверок у Пушкина, Лермонтова, Баратынского в логике *ядро / периферия* концепта.

С этой точки зрения показательно различие внешней и внутренней свободы, которое в романтической традиции оформляется не терминологически (как в философии), а образно. Внешняя свобода узнается по мотивам движения (путь, бегство) и пространственным образам (степь, море, горы, вольная стихия). Внутренняя же свобода проявляется в мотивах самообладания, нравственного выбора, способности не подчиняться разрушительному аффекту. Романтизм, не отказываясь от идеализации вольного пространства, постепенно (особенно в зрелых художественных моделях) признает: подлинное счастье невозможно без внутренней свободы, то есть без власти над собой. Когда человек разрывает внешние связи, но остается рабом ревности, обиды, тоски или разочарования, он, по существу, лишь меняет форму зависимости, а не выходит из нее.

В художественном сознании первой половины XIX века этот переход от свободы к своеволию часто маркируется тонкими смысловыми сдвигами. С одной стороны, романтическая свобода – это ценность, связанная с достоинством личности и стремлением к полноте существования: она обещает счастье как выход из духовной тесноты. С другой стороны, та же свобода может оказаться опасной, если она понимается как отмена всякого закона – морального, социального, юридического. Тогда *свобода* становится

разрушением связей, которые поддерживают человеческое *счастье*, – верности, доверия, долга. В этом смысле романтизм, при всем внешнем культе *бегства*, не равен идеологии безграничного произвола: важнейшие романтические тексты выстраивают драму вокруг того, что свобода личности сталкивается со свободой другого и тем самым требует самоограничения. Романтики часто показывали, что внешне свободный человек может оставаться рабом своих низменных страстей – тогда он несчастен. Таким образом, *свобода* как *условие счастья* понимается неоднозначно: герою необходимо освободиться не только от чужой воли, но и от внутренней несвободы. В этом – глубокий психологизм романтической концепции счастья, который ярко проявится в конкретных произведениях.

Здесь уместно вспомнить и наблюдение о ценностной природе литературного концепта: он работает не только как «название» идеи, но как образ-схема культуры, через которую художественный текст моделирует переживание и задает координаты интерпретации [Зусман, 2003б: 13–17]. Концепт *свобода* в романтической поэме поэтому живет не в определении, а в сюжетной и образной динамике: в стремительном движении героя прочь от мира, в усилении пространственных образов, в музыке воли, но также – в нарастающей тени неизжитого внутреннего рабства. Отсюда и ключевой тезис данной проблемы: *свобода* в романтической поэме первой половины XIX века мыслится как необходимое условие *счастья*, но счастье не сводится к свободе. Свобода дает герою возможность быть собой, но не гарантирует гармонии. Гармония же, как показывает романтическая поэтика, требует не только снятия внешних запретов, но и внутреннего согласования личности с теми нравственными пределами, которые удерживают человека от самоуничтожения. Поэтому в структуре романтического конфликта *свобода* функционирует двояко: как *ценность-идеал*, к которому герой устремлен, и как *испытание*, в котором обнаруживается истинная мера личности. В русской романтической поэме идея взаимосвязи *счастья* и *свободы* прослеживается особенно отчетливо. Пушкин, Лермонтов, Баратынский и

другие поэты в своих произведениях создали целую галерею героев, для которых *счастье = свобода*. В целом же можно заключить: в художественном сознании русских романтиков свобода утвердилась как важнейшая аксиологическая категория, равная по значимости счастью. Иначе говоря, свободная личность, по мысли романтиков, – единственно способная быть по-настоящему счастливой.

На уровне художественной структуры романтическая поэма постоянно испытывает свободу через сюжетный эксперимент. Герой, как правило, стремится к счастью, но счастье мыслится им не как спокойное благополучие, а как интенсивность существования: полнота чувств, право на выбор, жажда подлинности, готовность порвать с привычным. В результате сама свобода оказывается семантически неоднородной: она может трактоваться как освобождение от общества, как возвращение к природе, как отвержение закона, как право на страсть – но романтический сюжет раз за разом показывает, что такая свобода опасно близка к произволу и может приводить не к счастью, а к катастрофе личности.

Отсюда вытекает ключевое для нашей темы уточнение: в художественном сознании романтиков свобода не равна автоматически счастью, но переживается как его необходимое условие. Романтический герой почти всегда исходит из того, что несвобода тождественна несчастью, тогда как счастье возможно лишь там, где личность не подавлена ни внешне, ни внутренне. Однако поэма демонстрирует, что свобода может быть и испытанием: человек, освободившийся от внешних ограничений, остается уязвим перед силами собственной души – ревностью, гордыней, манией обладания, тоской, чувством вины. Поэтому свобода в романтической поэме нередко становится не конечным ответом, а началом более трудного вопроса: способен ли человек распорядиться своей свободой так, чтобы она не разрушила его и других? Эта постановка вопроса непосредственно связывает свободу с нравственным измерением счастья. Русская культурная традиция в целом склонна этизировать понятие счастья, видеть в нем не только эмоцию,

но и меру духовной правильности, согласованность жизни с высшими ценностями [Дмитриева, 2013: 12–19]. Важно отметить, что в современной гуманитарной мысли русская романтическая традиция все чаще рассматривается не как преддверие реализма, а как особая система культурных смыслов, где складывается концептосфера русской культуры и формируются устойчивые ценностные модели личности. В частности, в исследованиях, посвященных становлению русской культурной концептосферы, подчеркивается роль пушкинской эпохи как периода интенсивного смыслообразования, когда ключевые ценности – свобода, любовь, счастье, честь – получают художественную кристаллизацию в поэтическом языке [Кондаков, 2020, с. 9–36]. Это означает, что анализ понятия *свобода* в романтической поэме должен учитывать не только сюжет, мотивы и образы, но и более широкий культурный механизм: романтический текст формирует такие представления о свободе, которые затем становятся частью национальной семантики счастья, частью того, что позднее будет восприниматься как естественный язык русской духовной жизни. Таким образом, *свобода* в художественном сознании русских романтиков выступает как многослойная категория: она одновременно связана с историческим опытом эпохи, с национальными языковыми значениями воли и простора, с европейским романтическим пафосом, а также с нравственной проблематикой счастья.

Подведем итог теоретической части исследования: в мировидении русских романтиков свобода провозглашается величайшей ценностью – без нее немислимо счастье. Романтический герой жаждет свободы так же, как счастья, и зачастую эти слова синонимичны в его речи. Однако, как мы увидим, художественное сознание романтиков не идеализирует свободу безоговорочно: оно показывает драматические последствия стремления к абсолютной свободе. Категория свободы в романтической поэме всегда соседствует с темой границ: границ дозволенного, границ человеческой природы, границ между мечтой и реальностью. Эта диалектика свободы и

несвободы, идеала и действительности – ключ к пониманию того, как категории *счастье* и *свобода* реализуются в конкретных поэмах Пушкина, Лермонтова и Баратынского.

### **1.3. *Свобода* как главное условие *счастья* в поэмах А.С. Пушкина («Кавказский пленник» и «Цыганы») и К.Ф. Рылеева («Войнаровский»)**

Творчество А.С. Пушкина периода южной ссылки (начало 1820-х годов) ознаменовалось появлением первых русских романтических поэм – «Кавказский пленник» (1820–1821) и «Цыганы» (1824). В этих произведениях концепты *свобода* и *счастье* занимают центральное место, раскрываясь в разных аспектах. Если говорить в целом о романтической поэме первой половины XIX века, то ее следует отнести к жанру, в котором ценностные смыслы проявляются особенно наглядно, поскольку здесь психологический рисунок героя и картина мира концентрируются вокруг предельных переживаний и ключевых слов – таких, как воля (свобода), судьба (доля), страсть, мечта, счастье. Показательно, что в этих двух южных поэмах Пушкина тождество *свобода* = *счастье* не утверждается автоматически: напротив, поэт художественно проверяет его, обнаруживая через понимание свободы и счастья нравственную меру личности и способность героя к доверию и соучастию. Рассмотрим, как именно категории *счастье* и *свобода* реализуются в названных поэмах по модели «ядро → периферия → художественные средства».

Поэма «Кавказский пленник» – одно из первых романтических произведений Пушкина – написана под непосредственным впечатлением от творений Байрона. Не случайно исследователи называли ее «байронической поэмой»: композиция, мотивы и образ героя во многом следуют байроновскому типу [Жирмунский, 1978], [Гуковский, 1965: 323]. Однако в научной литературе высказывались и противоположные мнения: например,

одна из самых авторитетных отечественных ученых, Е. Н. Купреянова, считала, что характер Пленника «столько же байронический, как и антибайронический» [Купреянова, 1981: 251]. Пушкинский ракурс изображения отличается от байроновского тем, что русский поэт «сосредоточивает усилия не столько на протесте личности, сколько на внутренних мотивах поведения. <...> Пушкин ... тоже ищет разгадку романтической разочарованности героев, но в их душе, а не в объективной действительности» [Коровин, 1979: 211–212].

Сюжет поэмы прост: молодой разочарованный дворянин покидает «душный» светский Петербург, в надежде обрести свободу и счастье среди величественной природы Кавказа, избавиться от скуки и оков цивилизации. Пушкинский герой не случайно отправляется именно в этот ареал: как верно заметил современный исследователь, «символическое понимание Кавказа было связано с тем, что Горы – это пространство свободы, место пребывания естественного человека, место, не испорченное цивилизацией» [Багратион-Мухранели, 2019: 178]. Главный герой (безымянный Пленник) воплощает типичного молодого человека своего времени – скучающего аристократа, уставшего от светских удовольствий и пытающегося найти смысл жизни на лоне природы. Свобода представляется герою синонимом счастья, ради нее он порвал с людьми своего круга, бежал от цивилизации. В первых же строфах поэмы слышно восхваление свободы как высшего блага: «Свобода! Он одной тебя еще искал...», – восклицает автор, передавая стремление Пленника. Таким образом, экспозиция задает романтический идеал: счастье равно свободе. Однако реальность сразу входит в противоречие с этой мечтой. Герой, стремясь обрести полную свободу, сам оказывается несвободным физически – пленником. Парадокс: искатель свободы познает на себе горечь неволи.

Эпический план поэмы сразу же строит пространство свободы: Кавказ как мир неприступных гор и «черкесской вольности» [Пушкин, 1957: 108]. Однако романтическая топка «вольной природы» немедленно ломается под

ударом реальности: «...загремели вдруг / Его закованные ноги... / ... Прости, священная свобода! / Он раб» [Пушкин, 1957: 108]. Здесь свобода не просто желанна – она названа священной, то есть предельно ценностной; но вместе с тем именно в этом месте свобода впервые обнаруживает свой парадокс: будучи идеалом, она легко превращается в «образ-мираж», сопровождающий героя, но не спасающий его. Для остова концепта *свобода* этот стих показателен: ядро («свобода») дополняется периферией «призрачности», то есть свобода переживается не как достигнутое состояние, а как мечта-образ, способный поддерживать движение, но не гарантирующий внутренней полноты.

Кульминацией сюжета становится внезапная удача: черкешенка, влюбленная в русского пленника, решается освободить его, и помогает ему бежать – здесь Пушкин вводит мотив жертвенной любви, которая становится источником счастья для героя, даря ему свободу. Именно в этой точке начинает распадаться и остов концепта *счастье*. Автор подчеркивает: драма героя не исчерпывается физическим рабством – он внутренне истощен, он попал на Кавказ, «страстями чувства истребя», «охладев к мечтам и к лире» [Пушкин, 1957: 109]. И даже когда судьба предлагает выход через любовь, герой оказывается психологически не готовым: он не столько лишен счастья, сколько разучился быть счастливым.

Ядро концепта *свобода* в поэме проявлено через ключевые лексемы: «священная свобода», «дикая свобода», «призрак свободы». Пленник буквально томится в плену у черкесов, поэтому ценность свободы приобретает конкретный смысл: вырваться из плена, обрести возможность самостоятельно распоряжаться собой. Тем не менее, герой ощущает, что *свобода* – это не только физическое состояние, но и внутреннее чувство.

Линия черкешенки формирует иную модальность счастья – не абстрактную, а жизненно-осязаемую, связанную с заботой, участием, телесной и душевной близостью. В поэме *счастье* героини прямо обозначено как опыт любви: «Впервые девственной душой / Она любила, знала счастье»

[Пушкин, 1957: 112]. Периферия концепта *счастье* здесь складывается из «тихих» деталей: кумыс, «участие немое», «тайный ужин», песни – то есть счастье переживается как мирная полнота и доверительность, возникающая для героя в пространстве неволи, но преодолевающая ее человеческим чувством. Субъект счастья – героиня; условия – любовь и готовность к жертве; сценарий – постепенное сближение, превращающее плен в пространство человеческой теплоты. Однако счастье оказывается распределено неравномерно: оно реально у той, кто умеет любить, и недоступно тому, кто внутренне опустошен и замкнут. Поворот к исповедально-категоричному самоопределению героя фиксирует уже не утрату свободы, а утрату самого основания счастья: «Но поздно: умер я для счастья... / ... Для нежных чувств окаменел...» [Пушкин, 1957:121]. В этой формуле – специфическая черта пушкинской романтической поэмы: трагическое рождается не только от роковых обстоятельств, но и от внутреннего состояния личности, утратившей способность к доверительности. Тем сильнее впечатляет сцена освобождения: «Ты волен, – дева говорит, – / Беги!» [Пушкин, 1957: 127]. Свобода здесь, наконец, дана как факт, не как мечта; но рядом звучит исповедь героини, которая переживает счастье как уже прошедшее: «Она исчезла, жизни сладость; / Я знала все, я знала радость, / И все прошло...» [Пушкин, 1957: 127]. Получается горькая композиционная развязка: свобода обретается ценой разрушенного счастья – и не потому, что таков рок, а потому что внутренний мир героя не способен удержать любовь как условие счастья. В итоге сценарий героя таков: поиск свободы → плен → возможность счастья через любовь → отказ от счастья → освобождение как компенсация, не возвращающая утраченную полноту.

Парадоксально, но находясь среди черкесов, Пленник начинает видеть, что эти «дикие» люди обладают тем счастьем, которого не знал он сам – они действительно свободны. Он наблюдает жизнь горцев и поражается гармонии их существования: «Любил их жизни простоту, / Гостеприимство,

жажду брани, / Движений вольных быстроту...» [Пушкин, 1957: 114]. Пленник ловит себя на мысли, что испытывает симпатию к врагам: они вольны как птицы, их дух окрылен войной за независимость. В них он видит воплощение романтического идеала свободы в единстве с природой. Таким образом, Пушкин показывает контраст двух типов восприятия счастья. Для Пленника до плена счастье представлялось как свобода от скучного света, романтическое скитание. В плену он видит счастье-свободу черкесов, близких к природе и не знающих условностей. Этот идеал вызывает у него тоску по утраченному на родине и переосмысление ценностей.

Эволюцию героя Пушкин акцентирует художественными средствами. В тексте появляется оппозиция *неволя* (несвобода) – *воля* (свобода), которая коррелирует с оппозицией *несчастье* – *счастье*. Пленник физически несвободен, но душевно он получает урок свободы от черкесов. Например, описание скачущего по степи черкеса, сливающегося с вольным конем – это яркий символ вольности, который Пленник наблюдает с восхищением. Герой сравнивает это с собой, воспитанным в рамках светских условностей, и понимает свою глубочайшую несвободу до пленения. Таким образом, в душе героя происходит удивительная метаморфоза: чтобы понять ценность свободы, он должен был ее лишиться. Как отмечает С. Г. Бочаров, попав в мир природы и воли, куда он так стремился, он «оказывается в таком положении, что его порывы к свободе не могут прийти в контакт и совместиться с окружающей его свободой горцев. Если последняя — это их реальная жизнь, то первые — это его идеальное устремление» [Бочаров, 1974: 6]. Обретение счастья в финале «Кавказского пленника» проблематично, поскольку главный вопрос «оставался открытым в итоге поэмы: вопрос о внутреннем наполнении той свободы, которую получает Пленник, если при этом он сохраняет свой комплекс разочарованности и охладелости ко всему, кроме самой свободы» [Бочаров, 1974: 7].

В поэме «Цыганы», по словам Белинского, уже «произведении великого поэта» [Белинский, 1981: 6, 321], Пушкин продолжает и углубляет

исследование свободы и счастья, помещая своего героя из цивилизованного мира в среду абсолютной внешней свободы – в табор цыган, живущий вне установленных гражданских законов. Здесь противопоставление свободы и неволи приобретает новую остроту: конфликт происходит внутри свободного общества. Это позволяет Пушкину показать иной модус свободы: не «священный призрак» и не «цель упования», а повседневный уклад сообщества, где свобода не провозглашается – она проживается. Экспозиция поэмы строится именно так: «Как вольность, весел их ночлег / И мирный сон под небесами» [Пушкин, 1957: 207]. Здесь *свобода* (вольность, воля) сочетается с мирным сном и семейным кругом, а *счастье* проявлено через простые знаки: огонь, песни, дети, кочевой порядок. Субъект счастья в экспозиции – не одиночка, а табор как сообщество: счастье дано как гармония ритма и принятие естественной жизни.

Алеко ищет счастья, совершив побег от законов цивилизации к вольным цыганам, рассчитывая, что в первобытной простоте обретет желанное состояние. «Но укрывшийся от общества, не укрылся он от самого себя; с изменою рода жизни не изменился он нравственно и перенес в новую стихию страсти свои и страдания за ними следующие», – писал один из первых читателей поэмы, поэт и критик П.А. Вяземский [Вяземский, 84: 75]. Сначала его надежды как будто оправдываются: «С ним черноокая Земфира, / Теперь он вольный житель мира» [Пушкин, 1957: 211]. Однако, по мере развития событий, выясняется, что свобода одного заканчивается там, где начинается свобода другого. Цыганское сообщество обладает большой мерой свободы: нет собственности, нет брачных уз, каждый волен любить, кого хочет. Но Алеко, хотя и был принят табором, оказывается неспособен принять чуждые ему установки: даже в «исключительных, едва ли не идеальных условиях Алеко не дано насладиться счастьем, узнать вкус подлинной свободы. И прежде всего потому, что он не в силах побороть бушующие в “его измученной груди” страсти» [Гуревич: 1974, 75]. Эту же мысль высказывает и Д.Д. Благой: «Рвущийся из “оков просвещения”, из

“неволи городов”, пламенный и решительный вольнолюбец, бросивший вызов судьбе, Алеко оказывается игралищем страстей, их послушным рабом и мучеником» [Благой: 1967, 322]. Когда Земфира полюбила молодого цыгана и открыто об этом заявила, Алеко почувствовал себя оскорбленным в своей гордости. Он не смог перенести свободу чувств, которую сам искал: его эгоизм и чувство собственности возобладали. В припадке ревности он убивает сначала юношу-любовника, затем и саму Земфиру, которая бросается защищать своего возлюбленного. Таким образом, кульминация – двойное убийство – символизирует крах идеала свободы как счастья: то, что должно было быть раем свободной любви, обернулось адом преступления и несчастья.

В концептуальном плане «Цыганы» показывают, что свобода без внутренней нравственной ответственности и самообладания не приводит к счастью: «Одинокая, гордая личность, говорящая *да* лишь тому, что оправдывается ее могучей волей, ставящая себя в центр мироздания и на весь мир глядящая лишь с точки зрения своего “я”, нигде не приобретет покоя, она обречена на вечное скитание с печатью каинского проклятия на своем гордом челе» [Долинин, 1989: 40]. Внешне свободный, Алеко оказался рабом своих страстей – ревности и гордыни. Представляется спорной мысль Томашевского о том, что «байронический руссоизм нашел в этой поэме наиболее полное и углубленное выражение» [Томашевский, 1990: 218]. Пушкин явно полемизирует с идеей Руссо о благородном дикаре, показывая, что проблема не только в цивилизованном обществе, но и в человеческой природе, которая несет в себе роковые страсти.

Этическую основу вольного мира через параллель *доля – воля* формулирует старый цыган: «Будь наш – привыкни к нашей доле, / Бродящей бедности и воле» [Пушкин, 1957: 208]. Как справедливо заметил С.Г. Бочаров, «на место внешнего противоречия свободы и неволи (“Кавказский пленник”) является в “Цыганах” внутреннее противоречие его свободы и их воли, в этой иллюзии слияния Алеко с цыганским миром» [Бочаров, 1974:

11]. Счастье здесь не обещано как абсолют: оно держится на принятии доли и на понимании свободы как непринадлежности – ни земле, ни собственности, ни человеку. Но в сознании Алеко свобода окрашена максималистски: он отказывается от «оград», от «торговли волею», от «денег да цепей» и переносит на степь ожидание счастья как идеала. Пушкинская поэма тонко выявляет внутреннее противоречие: герой, пришедший за свободой, приносит с собой скрытую потребность в присвоении – прежде всего, в любви. Эта развилка особенно ясно выявлена в разговоре со стариком: мудрость таборного понимания счастья и свободы выражена как закон и отказ от насилия над чувством. На вопрос Алеко о мести изменившей жене старик отвечает: «К чему? вольнее птицы младость; / Кто в силах удержать любовь? / Чредою всем дается радость; / Что было, то не будет вновь» [Пушкин, 1957: 226]. «Изменчивость и постоянство в мире цыган – проявления одной и той же жизненной стихии “воли”, имеющей свою собственную, ненасильственную меру» [Тамарченко, 1997: 98]. Здесь *радость* (как ближайшая зона счастья) осмыслена не как собственность, а как дар времени и очередности; *свобода* – как естественная подвижность чувства, не терпящая принуждения. Для остова концепта *счастье* это принципиально: условия счастья в таборном мире – любовь и согласие с ее природой, гармония и неприсвоение; сценарий – пережить, отпустить, сохранить достоинство и мир с собой. Алеко же выбирает иной сценарий – право удержать любовь силой, то есть превращает свободу в произвол. В результате счастье не только не достигается, но и разрушается убийством. «Абсолютная “свобода” в любви, говорит Пушкин своими “Цыганами”, несовместима с подлинно *человеческими* отношениями, она отвергает всякие взаимные обязанности между любящими, всякие связи между ними — духовные, моральные, интеллектуальные, кроме физических» [Бонди: 1978, 61–62].

Поэма завершает романтический миф о рае свободы горьким эпилогом: «Но счастья нет и между вами, / Природы бедные сыны!..» [Пушкин, 1957:

235]. Этот финал важен, чтобы не допустить прямолинейной идеализации: как отмечал М. Гершензон, «Алеко и цыганы – только две разновидности неполноты» [Гершензон, 2001: 248]. Пушкин показывает, что свобода как уклад не отменяет «страстей роковых» и уязвимости человеческой жизни; но одновременно подчеркивает – именно этическое содержание свободы делает возможной хотя бы относительную гармонию, тогда как романтический индивидуализм Алеко приносит разрушение. Здесь воплощается важная мысль: внутренняя несвобода (от низменных страстей) губит человека даже в самой свободной внешней обстановке. Следует также учесть мысль В. Баевского о том, что «авторская ценностная перспектива не исчерпывается языческим роком и страстью, а включает идеал милости и смирения [Баевский, 2011: 57].

После совершенного преступления следует развязка: цыганское сообщество отвергает героя. Старый цыган, отец Земфиры, произносит грозный приговор изгнания: «Оставь нас, гордый человек! <...> Ты не рожден для дикой доли, / Ты для себя лишь хочешь воли» [Пушкин, 1957: 234]. Эти слова старого цыгана в тексте поэмы обращены к Алеко, но по сути – ко всем людям: Пушкин вкладывает в уста мудрого старика обобщающую философскую мысль: свобода без внутренней нравственной гармонии не спасает от страданий; человек всюду остается заложником своей природы и рока. В «Цыганах» Пушкин вступает в спор с Руссо и Байроном, показывая: возврат к природной, «первобытной» свободе не приносит гарантированного счастья, ибо человек носит несвободу внутри себя – в своих страстях, пороках, эгоизме. По точному замечанию Ю. Ростовцевой, «отличительная черта пушкинского гения применительно к “Цыганам” – он не романтизирует страсти» [Ростовцева, 2025: 38].

Если разложить концепты поэмы «Цыганы» по схеме *ядро – периферия*, можно заметить: ядро концепта *счастье* в сознании главного героя включает такие понятия, как личная воля, любовь, естественная жизнь. На начальном этапе сюжета они присутствовали – Алеко получил свободу,

стал вести простой кочевой образ жизни, то есть достиг, казалось бы, своего идеала. Однако периферия концепта заполнилась противоположным содержанием: свобода обернулась несвободой (страсти), любовь – роковой страстью, в итоге концепт преобразовался в свою противоположность – *несчастье*. «Алеко, – справедливо считает В. С. Непомнящий, – был первым пушкинским трагедийным героем — героем, главная трагедия которого внутри него самого, в душе, где живут и борются жажда свободы и склонность к тирании. Это была первая поэма о том, что мироздание слышит героя-“монологиста”, но не слушается его, более того — отвечает ему, и чаще всего совсем не так, как ему хочется» [Непомнящий, 2001: 1, 316]. Поэма «Цыганы» была последней из южного цикла Пушкина. В ней конфликт свободы и счастья обострен до предела, а финал носит однозначно трагический характер. Поэма поднимает философские вопросы цены свободы и ее пределов: здесь «языческому миру цыган, русской дохристианской древности и древнеримского язычества противостоит христианское мировоззрение, опирающееся на Библию (главным образом, на Евангелие) и проявляющееся в подтексте» [Болтовская, 2015].

Если сравнить «Кавказского пленника» и «Цыган», можно увидеть эволюцию идеи *счастье = свобода*. В первой поэме герой, осознав свое заблуждение, отказывается от прежнего идеала, герой второй поэмы терпит полный крах: обретенная им внешняя форма свободы приводит к трагедии и несчастью. Обе поэмы в рамках романтического жанра дают взаимодополняющие модели реализации центральных концептов. В «Кавказском пленнике» *свобода* сакрализуется и переживается как мечта и утрата, тогда как *счастье*, возможное как любовь и участие, для героя недостижимо. В «Цыганах» *свобода* дана как форма жизни сообщества, а *счастье* – как мирная полнота и ритм, однако отказ героя от самоограничения оборачивается насилием. Таким образом, в пушкинских поэмах концепты *счастье* и *свобода* художественно конкретизируются: *свобода* выявляет подлинный строй личности, а *счастье* становится

возможным лишь там, где есть способность к соучастию, доверительности и отказу от присвоения власти над другими.

Если обобщить сказанное выше, следует констатировать, что в ранних романтических поэмах Пушкина концепт *счастье* раскрыт именно через призму *свободы*. Свобода предстает необходимым условием счастья, но доминирующим оказывается не тождество свобода = счастье, а обратное – несвобода = несчастье. Тем самым у Пушкина складывается своеобразный романтический трагический код: невозможность обрести идеал счастья на земле, вечная неудовлетворенность романтического героя, не находящего гармонии ни в обществе, ни вне его.

Необходимо признать, что в русской романтической поэме наряду с персонажами байронического типа появляется и иной герой, свободолюбивый и мятежный, но далекий от разочарования и бездействия – таким предстал перед читателем Войнаровский в одноименной поэме К.Ф. Рылеева. Для будущего декабриста было важно осмыслить тему счастья и свободы в актуальном историко-политическом и социальном контексте: его «не могли удовлетворить меланхолические мечтатели, ушедшие в мир своих тоскливых переживаний, светские герои, беспечно прожигающие жизнь, одинокие бунтари, выступающие независимо от нации и желающие воли только себе. Рылеев отказывается от всех этих вариантов героя и даёт образ гражданина, живущего интересами своего народа, интересами родины» [Базанов, Архипова, 1971: 28].

В противоположность пушкинским героям, Войнаровский оказался в чужих краях не добровольно, а по принуждению – он был отправлен в ссылку за бунт против власти. Как и в поэмах Пушкина, тема свободы здесь обуславливает смысловое наполнение концепта *счастье* и выводит в область проблематики: мотивы тоски по родине, страдания от изгнания определяют сюжетную структуру произведения, дополняясь в то же время мотивами переживаний за судьбу нации, гражданского долга и патриотизма.

«В отличие от разочарованного, “хладного”, индивидуалистически

настроенного героя южных поэм Пушкина Войнаровский предстает перед читателем как общественный деятель, в котором горит “пламень пылкий” любви к родине и свободе. Этими высокими мотивами определяется вся деятельность Войнаровского. Некоторые традиционные черты романтического героя получают в поэме Рылеева иное объяснение и значение. Войнаровский угрюм и мрачен не в результате разочарования и охлаждения, как это бывало обычно у героя-индивидуалиста, а вследствие невозможности служить родине и свободе, вследствие того, что пламень патриота и свободолюбца в нем “горит напрасно”» [Соколов, 1955: 558–559].

Таким образом, семантическое поле концепта *счастье* в этой поэме составляют понятия *свобода* и *родина*, взятые в совокупности: для рылеевского героя главной проблемой становится не его личная свобода, а освобождение его родного края. На другом уровне *счастье* трактуется автором в двух планах: как радость семейного счастья – и высшее удовлетворение от служения людям. Так происходит у Войнаровского: он готов принести в жертву личное семейное счастье и пожертвовать благополучием жены и детей во имя счастья своего народа. «Герой Рылеева до конца остается верным делу свободы. Психологический облик Войнаровского отличен от того образа “разочарованного” героя, который получил популярность в русском романтизме под влиянием пушкинских Пленника и Алеко» [Соколов, 1955: 559]. Создавая образ трагического, лишенного подлинного счастья романтического героя, Рылеев одновременно стремился показать сильную духом личность, стойко переносящую выпавшие на ее долю испытания.

Можно сказать, что «Войнаровский» К.Ф. Рылеева занимает особое место в сюжетном пространстве русской романтической поэмы: идея свободы рассматривается здесь не только как неотъемлемое право личности, но и целого народа, а счастье понимается, прежде всего, как служение этому народу.

#### 1.4. Взаимосвязь *свободы и счастья* в поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри»

Поэма Михаила Юрьевича Лермонтова «Мцыри» (1839) – одно из высших достижений русского романтизма, в котором тема счастья напрямую связана с темой свободы. Лермонтов, воспитанный на поэтической традиции Пушкина и байроновском духе, в «Мцыри» вывел образ юноши, для которого счастье немыслимо без свободы, а несвобода равносильна несчастью. Однако, «в отличие от разочарованного героя байроновского типа, Мцыри – герой-борец, протестующий против насилия над личностью» [Назарова, 1981: 324]. Касаясь судьбы одного героя, Лермонтов поднимает в этой поэме универсальные проблемы: жизни и смерти, смысла бытия, одиночества и, конечно, свободы. *Счастье* в поэме мыслится не как устойчивое благополучие, а как состояние подлинности жизни, добытое через волю и переживаемое на пределе – в опыте выбора, риска, испытания судьбы. Для романтической поэмы принципиально важно, что идеал здесь не описывается отвлеченно: он проживается героем в форме исповедального монолога, а потому смысловые узлы, структурирующие художественный мир, раскрываются через внутреннюю речь, повторы, ключевые противопоставления, «сгущения» лексики и символические сцены. В этом смысле Лермонтов более резко выделяет мысль, уже обозначенную Пушкиным: счастье в романтическом сознании почти всегда проверяется свободой – и почти всегда оказывается трагически несоразмерным реальности.

Главный герой поэмы Мцыри (как указывает в примечании сам Лермонтов, «на грузинском языке значит “неслужащий монах”, нечто вроде “послушника” [Лермонтов, 1958: 50]) – молодой юноша, выросший в монастыре, куда был помещен больным ребенком во время завоевания русскими Кавказа. Ощущая себя пленником, Мцыри томится по утраченной родине, по семье, по простой человеческой жизни. Накануне пострижения в монахи он решается на побег. «Бегство Мцыри – это почти чистый порыв,

самодостаточный своим стремлением к воле и свободе, неодолимый зов природы» [Манн, 1981: 325]. Три дня и три ночи Мцыри проводит на воле, в родной стихии природы, переживая целую гамму чувств и событий, после чего, обессиленный, он найден неподалеку от монастыря и возвращен в обитель. Умирая, он произносит свою исповедь, рассказывая о том, как счастливо прожил эти дни, несмотря на все опасности, ибо был свободен.

Для выросшего в монастыре Мцыри счастье имеет вполне конкретное измерение: простая естественная жизнь на родной земле. *Счастье* понимается им как реализация своей естественной *доли*, которой он лишен, и неотделимо от *свободы*: свободы передвижения, свободы быть самим собой и жить среди родных, свободы ощущать полноту жизни. Таким образом, центральный конфликт поэмы – между *несвободой* монастырского затворничества и *волей*, а основной мотив – стремление к счастью через свободу.

Лермонтов необычайно эмоционально раскрывает томление героя в неволе. Уже в экспозиции поэмы обозначен узел, из которого вырастет вся семантика *несчастья*: чужая война, чужая власть, чужая участь обрывают естественную связь человека с родиной и родом: «Однажды русский генерал / Из гор к Тифлису проезжал; / Ребенка пленного он вез...» [Лермонтов, 1958: 51]. В момент исповедального самоопределения герой произносит формулу, фактически заменяющую отсутствующее в тексте слово *несчастье*: «Я мало жил, и жил в плену» [Лермонтов, 1958: 52]. Далее – романтическая гипербола ценности полной жизни: «Таких две жизни за одну, / Но только полную тревог, / Я променял бы, если б мог» [Лермонтов, 1958: 52]. Герою недостает полноты жизни, о которой говорится в словаре: «Счастье – состояние... радости от полноты и осмысленности жизни» [Ушаков, 2005: 1026]. Мцыри томится от узости существования – он не находит удовлетворения в скромном монастырском быте, отсюда его твердое убеждение, что *счастье* = *свобода*.

Когда Мцыри совершает побег, начинается самая поэтическая и символичная часть произведения. Герой впервые выходит в живой мир природы – и автор передает его восторг. Мцыри ощущает себя частью родной стихии: он пьет из горного ручья, слышит голоса природы, любит ночным звездным небом – все это ново для него и наполняет сердце радостью. Состояние героя обозначено как «блаженство вольности» [Лермонтов, 1958: 65]. Особенно важны эпизоды, где Мцыри переживает яркие моменты жизни – то, чего у него никогда не было в затворничестве. Он встречает в лесу у ручья прекрасную девушку-грузинку, и это мимолетное видение пробуждает в нем «полудетское наивное чувство любви» [Вацура, 1989: 367]. Для Мцыри эта встреча – тоже составная счастья, о котором он мечтал.

Едва Мцыри оказывается вне монастырских стен, он забывает прежние правила и всматривается в мир: «Ты хочешь знать, что видел я / На воле?» – и далее следуют картины гор и природы, которые вызывают неожиданное внутреннее раскрепощение: «...И было сердцу моему / Легко, не знаю почему» [Лермонтов, 1958: 55]. В поэме *свобода* показана не отвлеченно: она переживается телесно, чувственно, через дыхание, слух, зрение – и именно здесь активизируется периферия концепта *счастье*: легкость, веселье, внутреннее просветление: «Мне было весело вдохнуть / ... Ночную свежесть тех лесов» [Лермонтов, 1958: 57]. Тут счастье не отделяется от свободы ни на миг: оно проявляется в состоянии, в котором *весело* и *легко*, именно потому, что герой, наконец, дышит своим миром и в своем ритме.

Мцыри слышит тайный голос, будто подтверждающий его принадлежность горам, и память начинает работать как путь к счастью: в сознании встают «отцовский дом», «аул», «молодые сестры», «вечерний очаг» [Лермонтов, 1958: 55–56]. Так *свобода* становится не только синонимом *простора*, но и возвращения родного – того, без чего для героя невозможна полнота жизни. «Родина, куда бежит из монастыря Мцыри, есть для него идеальное воплощение этой свободы и смутных, детских

воспоминаний о родственных привязанностях. Природа, окружавшая его за стенами монастыря, ощущается им как родная стихия», – точно отмечает В.Э. Вацуро [Вацуро, 1989: 367]. В поэме прямо подчеркивается: свобода – это не безмятежность, а напряженная дружба со стихией, где счастье ощущается как восторг и упоение опасностью. Мцыри вспоминает побег в грозу и произносит своеобразную романтическую максиму: «О, я как брат / Обняться с бурей был бы рад!» [Лермонтов, 1958: 56]. Здесь *счастье* не тождественно покою – напротив, в периферию его смыслового поля входят тревоги, битвы, страсти, поскольку они удостоверяют живость существования.

Кульминационная проверка свободы как счастья – бой с барсом. Это не просто приключение: герой доказывает себе, что он не монастырский узник, а человек края отцов, способный к воинской полноте жизни. Перед схваткой «сердце вдруг / Зажглося жаждою борьбы / И крови...» [Лермонтов, 1958: 63], а после – рождается мысль о собственной возможной судьбе: «Что быть бы мог в краю отцов / Не из последних удальцов» [Лермонтов, 1958: 63]. Здесь особенно ясно видна связка *свободы* и *счастья*: свобода дает не только пространство, но и право на ту долю, которая выражается в силе, мужестве, действии, в способности жить по сердцу. За три дня бегства Мцыри переживает больше, чем за все годы до этого.

С точки зрения концептуального анализа, в поэме «Мцыри» *счастье* и *свобода* выступают практически как синонимы. В семантическом ядре концепта *счастье* у Лермонтова присутствуют понятия: *воля, родина, дом, божий мир*. Эти слова постоянно повторяются, формируя поле *счастья* как *свободы на родине*. Одновременно ряд слов *тюрьма, плен, неволя, раб, сирота*, формирующих противоположную семантику, образует ядро понятия *несчастье*. Таким образом, все художественное пространство поэмы пронизано антиномией: *несчастье* = *тюрьма* vs. *счастье* = *воля*. Причем второе для героя существует лишь в воображении и кратком воспоминании. «Роковым образом Мцыри завершает свой побег там же, где его начал,

двигаясь по заколдованному кругу. После катастрофического крушения попытки воссоединиться с идеальным миром родины, означающего для Мцыри недостижимость идеальных целей и ценностей вообще, он встаёт перед лицом смерти» [Прозоров, 2014: 9].

Весьма показательно, что в «Мцыри» лексема *счастье* не употребляется вовсе: Лермонтов как будто принципиально избегает готового слова и собирает концепт *счастье* через ближайшие смыслы (воля, родина, блаженство) – и антонимичные им (покой, тюрьма, страдание). Такой прием типичен для романтической поэмы: именование уступает место переживанию, а концепт проявляется как драматическая связка: счастье возможно лишь там, где есть воля, без воли сама жизнь обесценивается. Ядром этой связки становится оппозиция *воля – тюрьма*, данная не как абстрактная философема, а как вопрос о смысле человеческого рождения. В своем монологе герой формулирует это почти афористически: «Узнать, для воли иль тюрьмы / На этот свет родимся мы» [Лермонтов, 1958: 56]. В корпусе концепта *счастье* это означает следующее: субъект счастья – сам герой, объект – образ счастья = не монастырское смирение, а возвращение в край отцов, к состоянию естественной силы и принадлежности. Иными словами, *счастье* здесь мыслится как восстановление нарушенной *доли* – права жить своей, а не навязанной жизнью. Не менее важно, что несвобода изображается не только как внешнее ограничение, но как внутреннее истощение жизни. Слова героя «Я вырос в сумрачных стенах / Душой дитя, судьбой монах» [Лермонтов, 1958: 53] – формула, где *судьба* приобретает характер чужой, принудительной силы. Отсюда и трагический мотив невосполнимости утраченного: он видел у других «Отчизну, дом, друзей, родных», а у себя «...не находил / Не только милых душ – могил!» [Лермонтов, 1958: 53]. *Счастье* оказывается не просто личной эмоцией, а антропологической нормой: иметь род, дом, имя – и право не быть сиротой. Следует особо подчеркнуть, что лермонтовская модель романтического счастья строится не вокруг гармонии, а вокруг подлинности. Для Мцыри

быть счастливым – значит быть собой, то есть вернуться к естественной идентичности (родина, язык, род, воинские подвиги) и прожить хотя бы краткий, но настоящий отрезок существования. Проводя четкую параллель между героем поэмы и ее автором, С. С. Неретина пишет: «Он действительно “знал одной лишь думы власть”. И эта дума связана со свободой, которая понимается как покой, тишина, молчанье, любовь» [Неретина, 2015: 26]. Поэтому свобода здесь не лозунг, а условие смысла: если смысл невозможен в неволе, то и счастье невозможно, поскольку счастье предполагает переживание осмысленной полноты жизни.

Будучи наследником пушкинской литературной традиции, М.Ю. Лермонтов в своих зрелых романтических поэмах достиг большой глубины в раскрытии экзистенциальных аспектов *свободы* и *счастья*. Поэма «Мцыри» (1839) – одно из кульминационных произведений русского романтизма, в котором идея свободы возведена в абсолют, а ее связь с понятием *счастье* исследуется через трагическую судьбу героя. И.А. Киселева справедливо отмечает, что «исповедь лермонтовских героев ... почти никогда не связана с покаянием» [Киселева, 2011: 119] – в полной мере это относится именно к Мцыри. Поэма пронизана пафосом протеста: несвобода объявляется злом, а попытка вырваться – благом, несмотря на трагический исход. Поэтому поэма «Мцыри» воспринимается как гимн свободе, хотя и написанный на минорный лад. Лермонтов доводит до высшей точки романтическое противопоставление: либо свобода и мгновение подлинного счастья, либо долгая жизнь в несчастной несвободе. Его герой однозначно выбирает первое, так как это «герой, утверждающий жизнь, утверждающий безусловную ценность гуманистических идеалов, в первую очередь идеала свободы» [Гинзбург, 2007: 491]. Романтический закон поэмы беспощаден: счастье-вольность не закрепляется, а вспыхивает и гаснет, оставляя герою лишь сознание цены. В момент возвращения удар звучит как крушение всего смысла побега: «... опять / Вернулся я к тюрьме моей» [Лермонтов, 1958: 65]. И почти сразу Мцыри формулирует трагический итог: все было затем, чтобы

«...в цвете лет... / ...Блаженство вольности познав, / Унести в могилу за собой / Тоску по родине святой...» [Лермонтов, 1958: 65]. Эти стихи – ключ к взаимосвязи понятий: *счастье* напрямую связано с *блаженством вольности*. «На пороге смерти Мцыри обретает блаженное состояние слияния с природой в полной, безмятежной гармонии, не теряя своего индивидуального сознания» [Янченко, 2014: 36].

Финал доводит эту связь до максимума: герой отказывается от утешения вечностью, потому что его *счастье* целиком *земное* – оно в свободе родного пространства, даже если это всего на несколько минут: «Увы! – за несколько минут / Между крутых и темных скал, / Где я в ребячестве играл, / Я б рай и вечность променял...» [Лермонтов, 1958: 70]. А последняя просьба – вынести его в сад, где можно «упиться» светом и увидеть Кавказ, – закрепляет эту максиму: даже умирая, герой ищет не покоя, а последнего прикосновения к свободе как к счастью. Несомненна правота О.В. Мамоновой: лермонтовский герой, «ставя для себя целью обретение полноты земного существования (“рая на земле”), оказывается не в силах понять вопросы смысла смерти и жизни души в вечности» [Мамонова, 2001: 64–65]. В этом проявляется итоговый сценарий концепта: герой приходит к счастью не через обретение, а через переживание – счастье как свобода вспыхивает на коротком отрезке пути, но именно этот отрезок делает его существование осмысленным и оправдывает выбор. Поэтому трагедия Мцыри не отменяет романтического идеала, а доводит его до предельной чистоты: свобода оказывается единственной формой счастья, а счастье – единственной мерой свободы.

В поэме «Мцыри» Лермонтов максимально сближает понятия *свобода* и *счастье*: для главного героя они тождественны. Все сюжетно-образные линии (побег, природа, любовь, бой) служат раскрытию этой взаимосвязи. Поэма завершает романтическую традицию – вскоре литература перейдет к реализму, и мотив освобождения приобретет новые формы, – но Мцыри навсегда останется в русской литературе символом человека, для которого

свобода дороже жизни, а без свободы нет и не может быть счастья. А.В. Моторин по праву считает, что Мцыри – это «символический образ героя своего времени (но и героя всех времен, человека вообще, взятого в его первоизданном естестве)» [Моторин, 1998: 147].

Таким образом, лермонтовская поэма одновременно подводит итог русскому романтизму и намечает пути к будущему. В образе Мцыри показан последний романтический бунтарь – уже не против общественных рамок, а против предопределения. Его внутренний монолог и психологическая рефлексия предвосхищают темы экзистенциальной литературы. В контексте нашей темы можно заключить: в «Мцыри» концептуальное тождество *счастье = свобода* достигает предельного романтического пафоса и трагизма. *Свобода* выступает абсолютной ценностью, а *счастье* – мгновенным переживанием полноты бытия, купленным ценою жизни.

### **1.5. Сюжетная параллель *свобода – счастье* в поэме Е.А. Баратынского «Бал»**

Евгений Абрамович Баратынский – поэт пушкинской поры, чьи произведения, по общему мнению современных поэту критиков и отечественных исследователей, отличаются философской глубиной и своеобразием. Его поэма «Бал» (1828) представляет особый интерес в рамках темы данного исследования, поскольку ее действие разворачивается не в экзотических вольных краях, а в мире высшего общества, где понятия *свобода* и *счастье* преломляются через призму светских условностей, где несвобода принимает вид не внешнего плена, а норм, ритуалов, репутаций и вынужденной игры. Концепты *свобода* и *счастье* в этой поэме меняют художественную оболочку, переводя изображение от героико-пейзажной тональности – к социально-психологической, с заметной долей авторской иронии. Иными словами, сюжет поэмы переносит конфликт из экзотики в светскую повседневность, что для романтической поэмы было несомненным

новаторством. Характерно и то, что в жанровом отношении сам текст балансирует между поэмой и повестью в стихах – исследователи отмечают, что в 1820-е годы эти обозначения нередко сближались именно в применении к новой, байронической вариации романтической поэмы [Иванова, 2016б: 34].

Баратынский, которого Пушкин ставил вровень с собой по поэтическому дарованию, в поэме «Бал» смело экспериментирует с привычным романтическим сюжетом. Вместо традиционного героя-бунтаря центральное место занимает княгиня Нина – светская львица, роковая красавица, постоянно стремящаяся бросить вызов обществу. Такая смена гендера главного персонажа для романтической поэмы необычна и сама по себе подчеркивает новаторскую идею: *счастье* и *свобода* – ценности, одинаково значимые не только для мужского персонажа, но и для героини, скованной строгими правилами света.

Название поэмы не случайно: бал – символ высшего света, мира строгого этикета, где внешне блистательная жизнь скрывает внутреннюю несвободу. Баратынский тонко исследует тему светской несвободы и попытки обрести счастье ценой разрыва с этим обществом. Концепты *счастье* и *свобода* выступают для главной героини как двуединая ценность, одновременно являющаяся причиной ее трагедии.

Поэма начинается с подробного описания светского бала в Петербурге. Уже экспозиция маркирует «мертвенность» формы: блестящая зала, музыка, танцы – и тут же игра масок, неискренность происходящего: «В роскошных перьях и цветах, / С улыбкой мертвой на устах, / Обыкновенной рамой бала, / Старушки светские сидят...» [Баратынский, 1971: 336]. Как отмечала И.А. Тертерян, в романтизме проявляла себя тенденция к бытописанию, связанная со стремлением писателей к естественности [Тертерян, 1989: 26] – Баратынский мастерски применяет эти возможности. В поэме использованы такие художественные средства, как сценография зала, определяющая рамки несвободы; лексика *блеска* – *холода*; оппозиции *форма* / *содержание*,

*внешняя свобода движения / внутренняя несвобода.* Далее контраст художественных деталей усиливает атмосферу искусственности происходящего: «Слова-маркеры романтического стиля (“полночь”, “луна”) соседствуют со словами, четко обозначающими место действия... и погружающими читателя в привычную атмосферу светского бала (“кареты”, “зал”, “хоры”, “танец”, упоминание о Тверской улице)» [Иванова, 2016а: 35]. Можно сказать, что детали романтического пейзажа (полночь и луна), сопровождающие картину бала, являются лишь декорацией к суетной и чинной сцене развлечений светского общества. Читатель с первых строк понимает: участники бала внутренне несвободны, связаны условностями, каждый играет роль согласно правилам высшего света. Здесь все подчинено строго определенному ритуалу, гости ведут себя предписанным образом, как требуется. Бал представлен как метафора общества, где личность скована этикетом и лицемерием. Поэтому и *счастье* здесь возможно не как интимное переживание полноты жизни, а лишь как социальная маска и как слово в чужой оценке: свет вертит судьбами, распределяет роли, а благополучие легко спутать с блеском и удачей.

В этой обстановке резко выделяется княгиня Нина: в противовес описанной атмосфере она выступает как носительница бунтарского духа – ведя свободный образ жизни, она наслаждается мимолетными романами, изменяя мужу и постоянно меняя любовников. Характеристика главной героини изначально связана с мотивом бунта: по словам автора, она «презрения к мнению полна» [Баратынский, 1971: 337]. Уже эта формула важна для понимания анализируемого концепта: в сознании главной героини *свобода* проявляется, прежде всего, как свобода от мнения, от внешнего суда, от того, что в свете подменяет подлинную нравственную и личностную меру. Однако Баратынский показывает и обратную сторону поведения героини: стремясь к освобождению от условностей, она идет на разрыв с моральными устоями, а ее жажда тотальной свободы приводит не только к нарушению, но и к полному отказу от нравственных запретов.

Необыкновенное психологическое мастерство Баратынского, которое оценили по достоинству уже его современники, отчетливо проявляется в образе главной героини: вокруг нее сгущены слухи о победах, соблазнах, о вольности поведения, которая одновременно притягивает и пугает, и сам автор показывает, что ее доминантой является роковая сила, живущая страстями и впечатлениями. Однако характер Нины противоречив: она жаждет искреннего, глубокого чувства, которое дало бы ей возможность настоящего счастья, воспринимаемого как внутренняя свобода и подлинная любовь, несовместимые с игрой масок светского общества. Именно взаимосвязь *любви* и *свободы* как необходимых для героини составных частей *счастья* формирует сюжетно-композиционную основу поэмы. Любовь для Нины – это освобождение души, обретение счастья, а свобода в ее сознании персонифицирована в возлюбленном – именно в соединении с ним она видит ключ к освобождению.

В действие вводится мужской персонаж – Арсений, знакомство главной героини с которым направляет события в определенном русле. Любовь открывает для Нины перспективу иной жизни: впервые она чувствует спокойствие, обретает душевное равновесие рядом с любимым. Ю.В. Манн отмечал в поэме «Бал» особый мотив возрождения любовью: Арсений из разочарованного превращается во влюбленного юношу, Нина – из пресыщенной циничной вакханки в преданно любящую женщину [Манн, 1995: 177]. Оба героя переживают возрождение личности через любовь как основу счастья.

Мотив любви не случайно связывается в сюжете с мотивом бегства. Ставя свободу превыше всех ценностей, героиня предлагает возлюбленному побег за границу, где для них не было бы никаких преград для обретения счастья: «Беги со мной – земля велика! / Чужбина скроет нас легко, / И там безвестно, далеко, / Ты будешь полный мой владыка. <...> Туда, туда! с тобой я рада / Забыть родные небеса» [Баратынский, 1971: 342]. Эти романтические строки – прямая отсылка к байроновским сюжетам: героиня

зовет возлюбленного бросить все и устремиться в неопределенную «землю свободы». Для Нины это вершина мечты: свобода + любовь = счастье, которое мыслится как выход из светской круговерти в область подлинности – туда, где чувство не декорация, а судьба. В конструкции концепта *счастье* начинают работать традиционные романтические компоненты: *любовь* как условие, *мечта* как форма, *побег* как сценарий, *цена* как неизбежность.

Ключевой узел сюжета – сцена, где Нина предлагает Арсению уехать за границу и требует от него решающего шага. Эта речь задает «сценарий счастья» почти в чистом виде: счастье возможно, если будет полная свобода, а свобода оправданна, если ведет к счастью. При этом особенно важно, что свобода здесь не описывается отвлеченно: она сразу требует практического воплощения – выбора, который герою нужно совершить сейчас и навсегда. Во время объяснения Нина признается Арсению, что она очень ревнива, а на случай своего поражения в любви у нее припасен перстень с ядом.

Мечтам Нины, однако, не суждено сбыться: в Арсении, с первого взгляда напоминающем хорошо знакомого читателю романтического героя, по мере близкого знакомства, открываются неожиданные черты характера и иные жизненные установки, противоположные тем, которые исповедует героиня. Оказывается, его скучающий вид скрывает под собой глубокую грусть, развившуюся в результате пережитой несчастной любви, от которой он бежал «в дальние края». Повествуя об этом Нине, он признается, что новая любовь не может занять в его сердце место прежней. В то время как Нина живет мечтой об уединении с любимым вдали от светской скуки, Арсений вспоминает свой счастливый дом, где он когда-то рос вместе с Ольгой, чувство к которой до сих пор живет в его сердце. Он признается княгине, что причиной разрыва с любимой девушкой стала его ревность: заподозрив Ольгу в симпатии к его другу, он вызвал того на дуэль, был тяжело ранен, а, выздоровев, надолго уехал за границу.

Особенность взаимодействия автора и героя в художественном мире произведения очень точно охарактеризовал А.С. Немзер: «Если Рылеев

“возвышал” романтического героя, а Козлов приближал его к читателю, усиливая сопереживание, то Баратынский героя анализировал. ... человек в романтическом мировосприятии – это прежде всего тайна. Баратынский стремился тайну объяснить: понять героя. <...> В рамках его поэмы таился психологический роман» [Немзер, 1985: 16]. По мере развития событий читатель понимает, что Арсений не испытывает к Нине столь же сильной, всепоглощающей любви – он увлечен ею, но не готов жертвовать для нее привычным порядком вещей. Внутренний разлом заложен в самих *субъектах счастья*: Нина и Арсений оказываются людьми разной меры и разных ценностных установок. Особенно отчетливо это видно в той части исповедального рассказа Арсения, где неожиданно появляется иной образ счастья – не бегство, а *дом*, то есть счастье как укорененность и нормативная полнота. Становится ясно, что представления о счастье у главных героев несходны: в сознании Нины *счастье* требует *побега*, смены локуса как нарушения нормы, для Арсения *счастье* связано с *домом*, традиционным укладом, нормативными установками. В комментарии к творческой истории «Двух повестей...» подчеркивается, что сюжет «Бала» выстроен на несовпадении душевных плоскостей и ритмов: «истории чувств двух центральных героев... не совпадают»; согласие дается на очень короткий срок, а дальше различие чувств ведет одного к счастью (или его иллюзии), другого – к гибели [Виролайнен, 2012: 166–167]. Иными словами, счастье главных героев в этой поэме не может быть достигнуто, потому что зависит от совпадения их идеалов, а такого совпадения не происходит.

Аналитизм и трагедийное начало, свойственные лирике Баратынского [Андреев, 2004], ярко проявляют себя и в этой поэме. Дальнейшее развитие событий приводит к трагической развязке. Случайно встретив Ольгу, Арсений узнает о взаимности её чувств к нему и сообщает о своем счастье в письме к Нине. Потеряв любимого, княгиня долгое время проводит уединенно в своей комнате, сказавшись больной, и только известие о свадьбе Арсения и Ольги, которые в этот вечер должны прибыть на бал, заставляет ее

нарушить свое затворничество: она быстро собирается и едет на бал, откуда в скором времени возвращается под предлогом мигрени. Вошедшая к ней комнату старая няня, обнаруживает в кресле ее бездыханное тело.

Исключительное обстоятельство – самоубийство исключительной героини – в изображении Баратынского подано житейски прозаично: авторский комментарий, в который как будто вплетаются чужие голоса, лишен даже намека на пафос и звучит буднично: «Судьбина Нины совершилась, / Нет Нины! ну так что же? нет! / Как видно, ядом отравилась, / Сдержала страшный свой обет!» [Баратынский, 1971: 350]. В работе о художественном мире Баратынского С.Г. Бочаров отмечал, что в его лирике, начиная с первых стихотворений, «ключевое слово – *судьба, судьбина* – традиционное имя безличной силы, детерминирующей жизнь и душу человека» [Бочаров, 1985: 84]. В поэме «Бал» это слово также концептуально значимо: *счастье* как личный проект уступает место *судьбе* как силе, которая *совершается* – то есть закрывает возможность дальнейшего выбора. Однако в этом видится своеобразный парадокс: главная героиня сама принимает роковое решение, выбирая *смерть* как акт *свободы*, поскольку иного пространства свободы для нее теперь не существует. Логике Нины присущ максимализм: если *счастье* мыслится как абсолют, то компромисс равен душевной смерти. Финальный выбор героини продиктован выходом в последнюю, предельную свободу – свободу распорядиться собой.

В поэме «Бал» дается особая модель соединения *свободы* и *счастья*: если в «Кавказском пленнике» и «Мцыри» романтический герой сталкивался с внешними границами (плен, монастырь), то у Баратынского граница помещена внутрь общества и внутрь психологии. *Свобода* здесь – это попытка вырваться из социально заданной идентичности и прожить чувство как судьбу, а в *счастье* воплощена надежда на подлинность и полноту жизни в любви. Но автор последовательно показывает: в светской среде счастье легко подменяется успехом, свобода – капризом, а подлинная трагедия – бытовыми сплетнями.

В то же время необходимо отметить определенное сходство характеров главных действующих лиц в поэмах Пушкина «Цыганы» и Баратынского «Бал»: в обоих случаях важнейшей причиной трагедии становится чувство ревности – страсть, которая настолько охватывает души Алеко и Нины, что не позволяет им продолжить прежнюю жизнь. И в том, и в другом случае *свобода* воспринимается героями как полный синоним *своей воли*, которая должна подчинить всё и всех. Пушкин и Баратынский показывают, что судьба Алеко и «судьбина» Нины совершаются не по воле рока – их основой является собственное произволение героев, каждый из которых сам определяет свою *долю*. При этом герои берут на себя роль Высшего Судии, определяя свой и чужой жребий: Алеко приговаривает к казни Земфиру и ее любовника, Нина, в стремлении к беспредельной свободе, кончает с собой. Эта психологическая закономерность, свойственная романтическим героям, точно сформулирована С.В. Тураевым: «личность присваивает себе права судьи и исполнителя правосудия, она сама при этом решает, что справедливо и что не справедливо, и сама формулирует кодекс возмездия» [Тураев, 1978: 239]. К страшному, ничем не искупаемому греху героиню Баратынского привело *своеволие*, проявляемое ею в погоне за тотальной свободой. Образ княгини Нины несомненно обладал новаторскими чертами: героиня Баратынского сознательно идет не только против света, но и против *доли*: она воспринимает себя как «исключительную личность, не подчиняющуюся не только общественным нормам, но и стремящуюся выйти из-под власти самой судьбы» [Жилина, 2009: 92]. Такая гордыня – типичная черта романтического характера, который в этой поэме воплощается в женском образе.

В финале поэмы описаны похороны Нины, в изображении которых чувствуется сатирико-иронический акцент: светское общество, столь чувствительное к внешним приличиям, оказывается по-настоящему глухо к смыслу трагедии: «Объятый счастливым забвеньем, / Сам князь за дело принялся...» [Баратынский, 1971: 351]. Здесь слова из поля концепта *счастье*

звучат уже как холодная насмешка: «счастливое забвенье» характеризует окружающих, спокойно принимающих чужую смерть. Таким образом, понятие *счастье* в финале оборачивается своей противоположностью: как показывает автор, для какого-то типа людей счастье выглядит как амнезия, способность не чувствовать и не понимать. Понятие *свобода* в финале тоже обретает иную, свойственную обществу трактовку: свобода Нины воспринимается окружающими не как право личности, а как скандал, который можно предать забвению под шум разговоров, «умных» споров и пустой эпитафии. Умение Баратынского «с реалистической точностью и холодной трезвостью анализировать движение чувств, психологические процессы, протекающие в душе человека» [Фризман, 1990: 64], воплотилось в полной мере и в этой поэме.

Рассмотрим концепты в соответствии с принятой схемой: ядром концепта *свобода* в «Бале» является личная свобода выбора, свобода чувств, свобода от условностей общества и даже от любых нравственных запретов – иными словами, можно сказать, что для княгини Нины *свобода* тождественна её *воле*. Именно такой свободы добивается главная героиня. Ядро концепта *счастье* для нее – идеальная любовь, взаимное чувство, гармония души. Нина испытала это состояние лишь на короткое время с Арсением. Впоследствии, когда любовь подвергается испытаниям, периферия концептов *свобода* и *счастье* наполняется трагическими мотивами: бунт, ревность, самоубийство. Все это – атрибуты *несчастья*, выходом из которого для Нины может быть лишь проявление последней свободы, реализованное в добровольном уходе из жизни. Нина воплощает в себе абсолют страсти и воли, поэтому свобода распоряжаться своей судьбой для нее выше самой жизни. Как показывает Баратынский в поэме «Бал», желание обрести свободу в форме своеволия не приносит счастья – настоящее счастье возможно лишь как внутренняя свобода и подлинность, которыми обладает главный герой, не подвластный социальной игре, исповедующий истинные ценности и в итоге обретающий счастье.

## Выводы

1. Во всех рассмотренных произведениях концепты *счастье* и *свобода* тесно взаимосвязаны. Для героев романтических поэм счастье практически неотделимо от свободы: Пленник Пушкина отождествляет счастье с жизнью вне цивилизации, Алеко считает счастьем свободную жизнь среди цыган, лермонтовский Мцыри видит счастье в избавлении от монастырского «плена», княгиня Нина Баратынского стремится к счастью через освобождение от социальных условностей и моральных рамок. Всеми героями *счастье* мыслится как состояние, достижимое лишь при наличии *свободы* – личной, гражданской, духовной. Однако стремление к абсолютной свободе никем из них до конца не реализуется, и счастье оказывается неосуществимым. Особым образом моделируется концепт *счастье* в поэме Рылеева «Войнаровский»: идея свободы воплощается здесь как на уровне отдельной личности, так и всего народа, а счастье выводит в область гражданского долга и патриотизма.

2. В каждой поэме сюжетно доминирует тождество *несчастье* = *несвобода*, проявляющееся в финале. Пушкинский Пленник, обретая физическую свободу, на новом этапе возвращается в пространство, где испытывал состояние душевной несвободы (разочарование, утрата смысла жизни). Алеко, вкусив вольной жизни, совершает преступление, лишая себя обретенного счастья. Мцыри, испытавший на краткое время состояние свободы и счастья, снова становится узником роковой судьбы. Княгиня Нина, смертью утверждающая *свою волю*, так и не достигает ни настоящей свободы, ни счастья. И только Войнаровский стойко переносит состояние несвободы, сохраняя главные качества – достоинство и честь. Это отражает сложные раздумья русских поэтов о проблеме достижения счастья через обретение абсолютной свободы в земной жизни.

3. Тождество *свобода* = *счастье* в романтической поэме первой половины XIX века не подтверждается сюжетным развитием. Счастье

оказывается недостижимым не только из-за внешних препятствий (социальные силы), но и по причине внутренних противоречий (страсти), которые, в конечном итоге, и выступают в роли фатума. Таким образом, идеал романтического героя, в сознании которого свобода и есть краеугольный камень счастья, оказывается недостижим.

4. В поэмах Пушкина, Лермонтова и Баратынского обнаруживается устойчивая диалектика *счастья* и *свободы*: свобода – необходимое условие для счастья, но не его гарантия. Переход от свободы мечты к несвободе факта завершается трагическим смещением концептосферы к несчастью. Для русского сознания, в котором *счастье* неразрывно связано с *долей / волей*, такой результат закономерен: свобода мыслится как ценность-идеал, но ее абсолютизирование в реальности ведет к распаду гармонии – тем самым романтическая поэма подготавливает реалистическое переосмысление проблемы счастья.

5. Можно констатировать, что русская романтическая поэма создала типичный для национальной культуры художественный концепт *счастье*, представляя его как невозможный в реальности идеал. Образ свободы, сопряженной с духовным одиночеством, стал устойчивым культурным архетипом для России, а концептуальная модель, заложенная романтиками, получила дальнейшее развитие у писателей-реалистов, которые будут уже на новом уровне решать намеченную их предшественниками проблему: как достичь счастья, если полная свобода недостижима или разрушительна?

## ГЛАВА 2. КОНЦЕПТЫ *ЛЮБОВЬ* И *СЧАСТЬЕ* В СЮЖЕТНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

### 2.1. Теоретическое осмысление категории *любовь* в романтической поэтике

Центральная тема искусства и литературы, *любовь* традиционно является одним из ключевых и сложнейших феноменов духовной жизни человечества. В свою очередь, *счастье* в рамках настоящего исследования рассматривается не как психологическое состояние или настроение, а как культурно-нормативная категория, закреплённая в ценностных моделях эпохи и проявляющаяся в художественных текстах через устойчивые мотивы, конфликты и семантические оппозиции. В романтической поэтике первой половины XIX века именно *любовь* становится главным полем для испытания *счастья*: любовь обещает полноту бытия, но одновременно обнаруживает границы земного благополучия и подводит героя к проблемам долга, свободы, греха, совести и жертвы. Иными словами, *счастье* в романтической художественной модели не автономно, а вписано в любовный сюжет как в механизм нравственного выбора и антропологического самораскрытия личности.

С теоретических позиций категория любви в романтизме важна по трем причинам. Во-первых, с аксиологической точки зрения: любовь в романтизме мыслится как высшая ценность и одновременно как сила, способная разрушить человека, если она входит в конфликт с нравственным законом или с законом мира. Во-вторых, с драматургических позиций: любовь задает характер типичного романтического конфликта (между идеалом и действительностью; личным чувством и историей / обществом / верой), а также формирует ключевые жанровые и речевые формы (исповедь, элегия, романтическая поэма) [Жирмунский, 1978], [Манн, 1995]. В-третьих, *любовь* – это концепт высокой плотности, который имеет богатый ассоциативный ряд и многообразные возможности метафоризации, поскольку через него

культура кодирует отношения *я – другой, земное – небесное, страсть – долг, наслаждение – вина*, что напрямую сопряжено с вопросом о возможности счастья [Воркачев, 2001в: 64–70], [Зализняк, Левонтина, Шмелев, 2005: 7–12]. Отсюда вытекает определение любви в романтической поэтике: это не только чувство персонажа, но и культурная модель смысла, которая одновременно: а) обещает счастье как полноту и истинность жизни, б) провоцирует трагедию как столкновение идеала с нормой / законом / роком, в) выявляет нравственную цену личной свободы.

В романтизме *любовь* выступает не только как главный вид эмоционального самовыражения, но и как сфера идеала и стремления человека к мечте о счастье. При этом поэты-романтики зачастую не ограничиваются идиллическим изображением этого чувства, а подчеркивают конфликт между идеалом и реальностью и исследуют его влияние на душевное состояние личности. Романтическая литература первой половины XIX века ставит *любовь* в широкий контекст – социальный, исторический, религиозно-философский, что отражает стремление романтиков постичь глубину человеческого духа во всей его противоречивости. *Любовь* у романтиков часто связана с мечтой и ценностным идеалом, но одновременно становится источником трагизма, когда идеальное чувство сталкивается с несовершенной действительностью.

Чтобы прояснить содержание понятий, обратимся к словарным и философским определениям. В Словаре русского языка *любовь* определяется прежде всего как «чувство глубокой привязанности к кому-, чему-л., чувство расположения, симпатии к кому-л.», как «чувство горячей сердечной склонности, влечение к лицу другого пола», а также как «внутреннее стремление, влечение, склонность, тяготение к чему-л.» [Словарь русского языка, 1982: 2, 209]. Здесь выделены эмоциональная насыщенность любви, ее страстная природа и устремленность к объекту обожания. Напомним, что *счастье* трактуется как «состояние высшей удовлетворенности жизнью, чувство глубокого довольства и радости, испытываемое кем-л.», а также как

«успех, удача» и как «участь, доля, судьба» [Словарь русского языка, 1982: 4, 320]. Заметим, что в массовом сознании *счастье* нередко понимается как разделенная любовь, благополучие, основанное на взаимном чувстве. Как сказано в философском словаре, *любовь* – это культурная универсалия, «глубокое индивидуально-избирательное интимное чувство, векторно направленное на свой предмет и выражающееся в самодостаточном стремлении к нему» [Новейший философский словарь, 2001: 578]. *Любовь* связана с представлением о высшей ценности бытия, и во многих культурах она прямо отождествляется с вершиной человеческого счастья. В литературе романтизма эта связь тем более прочна: любовь часто предстает для героев высшей ценностной доминантой, смыслом жизни и путеводной звездой к идеалу счастья. Присоединяясь к тем исследователям, которые относят начало романтической эпохи в Германии к творчеству Гёте, И.Ф. Волков пишет о его героях: они «находят в своей любви высший смысл человеческого существования, непосредственное бытие сущностных сил природы» [Волков, 1971: 27]. В то же время романтическое мировосприятие остро чувствует трагическую несовместимость идеальной любви с прозой земного существования. Романтический герой жаждет абсолютной, вечной любви, но обрести ее в реальном мире оказывается невозможно – отсюда вечная неудовлетворенность, драма разочарования и роковые страсти многих романтических сюжетов.

Для теоретического осмысления любви как романтического понятия важно учитывать тот факт, что Европа конца XVIII – первой половины XIX века наследует два основных направления понимания любви.

1. Христианско-нравственная парадигма: любовь трактуется как форма внутреннего закона, связывающая человека с Богом и с ближним, задающая норму поведения и устанавливающая критерий истины жизни. В этой логике любовь не сводится к эмоциональному переживанию – она мыслится как «совершенная полнота жизненной взаимности и потому становится высшим символом идеального отношения между личным началом и общественным

целым» [Православный библейский словарь, 1997: 408]. Романтизм не отменяет этой линии, напротив, он часто драматизирует ее, показывая конфликт страстной любви и любви-нормы (милосердной, жертвенной, религиозной). В дальнейшем это расхождение проявится в разведении земного и небесного счастья: любовь как страсть может вести к греху, любовь как жертва – к высшему счастью.

2. Романтическо-антропологическая парадигма: любовь понимается как событие, которое создает личность и раскрывает ее истинное «я». В этом ракурсе любовь – не столько норма, сколько метафизика субъекта: именно она дает опыт абсолютного, переживание смысла, уникальности, полноты бытия.

Эти две линии не существуют изолированно: романтическая литература постоянно соединяет их в сюжетах испытания, искушения, выбора. Именно поэтому понятие любви в романтической поэтике почти всегда двойственно: любовь – и путь к счастью, и риск нравственного падения; и оправдание свободы – и причина вины; и высшая ценность, и трагическая сила. Важно подчеркнуть: в романтическом сознании любовь легко приобретает статус абсолюта, то есть того, ради чего разрешено нарушить привычные границы. Отсюда типичный романтический парадокс: любовь обещает счастье, но само это обещание часто строится на противоречии с моральной нормой или социальным законом, что делает счастье либо кратким, либо невозможным в земной перспективе.

В рамках данного исследования категория *любовь* рассматривается не только как тема или мотив, но как культурный концепт, включающий: а) понятийное ядро (что есть любовь), б) ценностную нагрузку (какой она должна быть), в) образно-символическую репрезентацию (как она показана в художественном тексте). В русской словарной традиции *любовь* фиксируется как многосоставное явление, где соседствуют эмоциональный, волевой и этический компоненты. Так, в толкованиях *любовь* часто включает одновременно: 1) чувство привязанности / влечения, 2) преданность и заботу,

3) ценностное предпочтение (любовь как выбор), 4) религиозно-нравственную интерпретацию (милосердие, любовь к ближнему). Это видно уже на уровне лексикографических дефиниций, где любовь описывается как «сильная привязанность» и как «расположение» / «стремление» [Словарь русского языка, 1982: 2, 209]. Обращают на себя внимание варианты значений, данные в словаре В.И. Даля: любовь – «состояние любящего, страсть, сердечная привязанность, склонность; вождение; охота, расположение к чему» [Даль, 1955: 2, 282].

Принципиально важно, что романтическая поэтика усиливает именно аксиологический (ценностный) аспект любви. В романтизме любовь редко нейтральна: она почти всегда представляет собой либо абсолют, либо искушение, либо испытание. Поэтому в теоретическом описании любви для романтического текста необходимо различать:

- любовь как ценностный идеал (любовь-истина, любовь-гармония);
- любовь как стихия (страсть, рок, разрушительность);
- любовь как путь (испытание, нравственный выбор, очищение).

Такое членение соотносится с наблюдениями по истории русской романтической поэмы, где любовь выступает то светлой мечтой, то роковым чувством, то этической проверкой личности.

Романтизм наследует европейскую традицию, в которой любовь рассматривается не только с психологической, но и с этической точки зрения – как сила, требующая оправдания, выбора, ответственности. Уже ранняя романтическая религия любви (в западноевропейском смысле) формирует представление о том, что любовь – это высшая ценность, способная конкурировать с религиозным абсолютom. В русской романтической поэме эта логика преломляется особенно остро: любовь либо ведет к счастью, либо вступает в конфликт с нормой, становясь источником вины, разрушения или духовного испытания.

Если рассматривать любовь как этический феномен, то ключевой становится оппозиция: любовь-ценность – любовь-страсть. Для

романтического сознания характерно внутреннее противоречие: любовь мыслится как высшее благо, но одновременно как опасная стихия. Этот дуализм хорошо описывается через идею нравственного риска: любовь не гарантирует добродетели, но всегда проверяет ее. Поэтому в романтической поэме *любовь* нередко сближается с понятиями *греха* и *искушения*, а также с категорией *совести* как внутренней реакции на нарушение нормы. Русская романтическая поэтика, будучи включенной в европейские тенденции, имеет собственную специфику: она сильнее привязана к религиозно-нравственной проблематике (православная основа культуры) и к социальному измерению чувства (сословие, долг, честь). Отсюда типовые романтические конфликты:

- любовь и долг (семейный, сыновний, религиозный);
- любовь и честь / клятва;
- любовь и общинная / социальная норма;
- любовь и спасение (в религиозном смысле).

Эти конфликты в поэме часто оформляются как испытание счастья, которое возможно только при условии моральной легитимности любви – либо через брак, либо через покаяние, либо через перенос в трансцендентное. Эти наблюдения согласуются с представлением о романтизме как о методе, где внутренняя жизнь героя и поэтическая реальность оказываются важнее внешней хроники событий.

Необходимо заметить, что любовь в романтической поэме тесно сопряжена с концептом *счастье*, но эта сопряженность не преобразуется в тождество: любовь может мыслиться как обещание счастья, но часто становится его отрицанием. Романтизм наследует и усиливает парадокс: *счастье* как полнота бытия желанно, но недостижимо в реальности; *любовь* – главный кандидат на роль счастья, но она же чаще всего и разрушает надежду. В русской романтической поэме первой половины XIX века *любовь* представлена часто как *идеал*, который сталкивается с несовершенством мира (социальные и сословные преграды, бедность, изгнание), роком (случай, судьба, смерть), внутренним разладом героя (ревность, гордыня, сомнение).

В этом смысле любовь становится не только темой, но и механизмом, который производит этический смысл: герой узнает, что счастье не сводится к наслаждению и что чувство требует внутренней правды. Именно так романтическая поэма соединяет любовную интригу с философией ценности. Таким образом, если в классицистической поэтике любовь чаще выступала частным мотивом в ряду прочих аффектов и добродетелей, то романтизм переосмысливает ее как осевой принцип субъективности: любовь становится способом переживания мира, критерием истинности бытия и почти метафизическим «органом» познания. Герои романтизма, приходит к заключению Л.Я. Гинзбург, «утверждают свои чувства и страсти как право, как идеологию» [Гинзбург, 1979: 21].

Романтическая любовь тесно сопряжена с представлением о единстве субъекта и природы: природа участвует в чувстве, становится его резонатором и языком. В этой связи показательно, что романтики систематически переводят переживание любви в формы природной символики (ночь / сумерки, буря, горы, море, лес, луна), где природный знак не иллюстрирует эмоцию, а являет ее. В рамках романтической антропологии *любовь* мыслится как форма самораскрытия личности – причем не только в нравственном, но и в онтологическом измерении. Отсюда – культ единственной любви, идея избранности чувства, мотив узнавания влюбленных как предсуществующей связи. Для русской романтической поэтики эта философская рамка оказалась особенно актуальной: любовь у русских романтиков часто принимает форму нравственного испытания, где чувство проверяется на истинность через страдание, выбор, верность, способность к жертве. Иначе говоря, любовь оказывается не лирическим украшением, а способом поставить вопрос о том, какой ценой возможно счастье и возможно ли оно вообще.

Обобщая характерные особенности русской романтической поэмы в ее сопоставлении с байроновскими, Ю.В. Манн пишет: «В концепции любви хорошо видно, что русская поэма, при всей трансформации конфликта,

сохраняет его романтическое содержание. Любовь – вхождение в область высших идеальных ценностей. Именно поэтому гибель возлюбленной, измена или отвергнутая любовь означают распадение “связи времен”» [Манн, 1995: 119].

Таким образом, в художественном сознании романтиков *любовь* выступает двойственной категорией: с одной стороны, она провозглашается высшей ценностью, способной возвысить личность, дать ей ощущение полноты бытия; с другой – любовь оказывается источником глубоких душевных потрясений, ведущих порой к гибели героя, если идеал наталкивается на препятствия реального мира. Это противоречие пронизывает всю поэтику романтизма, насыщая ее драматизмом и эмоциональной напряженностью. Романтические поэты исследуют крайности любви – от благоговейного идеализма до безумной страсти – и часто приходят к выводу, что ценность любви измеряется способностью личности жертвовать многим ради идеала, но эта жертва не гарантирует счастья. Напротив, *счастье* в романтическом мире обычно кратковременно и иллюзорно, вспыхивает как мечта и гаснет под ударами судьбы или общества.

Итак, *любовь* для романтиков – это одновременно ценностный ориентир и роковая сила, возвышающий идеал и фатальное наваждение. Романтическая *любовь* находится в постоянном сопряжении с оппозицией *счастье – несчастье*. Идеалистически настроенный герой (героиня) склонен отождествлять счастье с обладанием возлюбленной (или возлюбленным) и с гармонией чувств, однако повествование чаще показывает, что общественные преграды либо внутренние конфликты делают такое счастье неосуществимым. В романтической картине мира *счастье* – мгновение или мираж, за который приходится дорого платить. Таким образом, этический пафос романтизма заключался в воспевании возвышенной, идеальной любви и одновременном утверждении непримиримости этого идеала с обыденной жизнью. Именно поэтому романтики столь часто изображают несчастную

любовь, любовные треугольники, измену, ревность, конфликт долга и чувства – все те коллизии, где любовь оборачивается страданием. Подобные мотивы мы увидим в ряде произведений русских поэтов, которые будут рассмотрены далее.

В качестве резюме можно сказать, что в романтической поэтике категория любви приобретает философско-психологическую глубину: она осмысливается как величайшая ценность и смысл существования, но счастье через любовь достигается редко и ненадолго. Романтическая любовь – это стихия, которая возвышает душу, но и разрывает ее на части; она питает героя мечтой о рае на земле и одновременно обрекает на изгнание из этого рая. Такая диалектика *любви* и *счастья* станет очевидной при обращении к конкретным произведениям. В следующих параграфах мы рассмотрим, как в романтических поэмах русских авторов первой половины XIX века раскрывается соотношение понятий *любовь* и *счастье*, выявляя и противопоставляя различные грани романтического мировидения.

## **2.2. Оппозиция *любовь* – *счастье* в поэмах А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и «Полтава»**

В русской романтической поэме тема счастья почти всегда проявляется через художественный конфликт – через испытание мечты, столкновение идеала с реальностью, через ситуацию выбора, где чувство становится либо путем к полноте бытия, либо источником утраты. Поэтому в логике данного аспекта исследования закономерно выделяется связка *любовь* ↔ *счастье*, но еще важнее – ее разлад, то есть оппозиция *любовь* – *счастье*, когда любовь не подтверждает счастья, а разрушает его или делает невозможным. Для Пушкина это особенно характерно в тех поэмах, где романтическая страсть помещена в пространство культурной и нравственной несовместимости: *счастье* мыслится как естественная гармония (дом, род, вера, спокойствие, цельность личности), тогда как *любовь* нередко оказывается силой вторжения

– безотрадным пламенем, которое не созидает, а жжет, не соединяет, а разъединяет.

Творчество Александра Сергеевича Пушкина в целом представляет исходную точку для анализа романтических понятий *счастье* и *любовь* в русской поэме – в его произведениях тема трагической любви и несбывшегося счастья звучит особенно ярко. В поэмах «Бахчисарайский фонтан» (1823) и «Полтава» (1828) с первого взгляда бросаются в глаза сюжетные различия: первая романтически описывает восточный гарем и ревность, вторая соединяет любовную линию с масштабным историческим повествованием – однако обе поднимают схожую проблему: невозможность соединения любви и счастья в судьбах героев. В этих произведениях *любовь* противопоставлена *счастью*, и противопоставление это носит трагический характер.

Поэма «Бахчисарайский фонтан» строится именно на таком напряжении. События разворачиваются в Крыму во дворце хана Гирея. В центре – история контрастных женских характеров: плененной польской княжны Марии и грузинской наложницы Заремы. Хан Гирей, «горделивый повелитель» Бахчисарая, переживает муки неразделенной страсти к Марии. Ю.В. Манн отмечает, что в этой поэме Пушкин продолжает разработку мотива безответной любви, что сближает Гирея с предыдущими героями романтических поэм [Манн, 1995: 61]. Мария хранит верность памяти своей прежней жизни и своему христианскому идеалу, оставаясь холодной к хану – Зарема, наоборот, пылает к Гирею страстной, ревнивой любовью. Таким образом, внутри поэмы возникают два полюса любви: духовно-возвышенная любовь Марии (ассоциируемая с христианским смирением и чистотой) – и стихийно-страстная любовь Заремы, окрашенная восточной ревностью и готовностью идти на преступление. Следуя традиции романтической эстетики, Пушкин противопоставляет этих двух женщин – как писал исследователь Н.В. Фридман, поэт использует контраст двух цивилизаций и

двух типов любви [Фридман, 1973: 145]. Соответственно, счастье каждой из них понимается по-своему и ни одной не дается судьбой.

Уже в экспозиции автор намечает ключевой психологический контраст: хан Гирей, казалось бы, окруженный всем, что должно обещать наслаждение и земное счастье (власть, роскошь, гарем), оказывается внутренне сломленным внезапной страстью – и это ощущение передано не столько прямым признанием, сколько формулой «обнуления» прежнего состояния: «Гирей презрел твои красы / И ночи хладные часы / Проводит мрачный, одинокий...» [Пушкин, 1957: 182]. Для романтического сознания такая перемена симптоматична: любовь мыслится как сила абсолютная, способная отменить прежние ценности, но у Пушкина важен акцент на *мрачной* одинокости – любовь не ведет Гирея к счастью, она ведет его к пустоте. Сам гарем, традиционно трактуемый как пространство чувственного избытка, в поэме постепенно превращается в локус несчастья: любовь, возникшая не по закону взаимности и свободы, лишает героя равновесия – и тем самым лишает счастья. Особенно отчетливо это видно в линии Марии. Она до пленения жила в семье, в своем родном краю, где была окружена любовью близких. Для Марии любовь Гирея – чуждая, навязанная страсть, противоречащая ее долгу и религии, поэтому счастье она связывает с воспоминанием о доме и с упованием на Бога, а не с чувством хана и его отношением. Романтический конфликт разворачивается между прошлым душевным счастьем Марии (гармонией в родной среде), и земной страстью, которую навязывает ей судьба.

История Марии вводится как история утраченной нормы, где счастье – не экзальтация страсти, а спокойная полнота жизни и предсказуемость судьбы. Дальше показано, что в условиях неволи Мария пытается удержать хотя бы духовный эквивалент счастья – то, что не может быть отнято силой. Поэтому пространство ее жизни описано через лексику «тишины», «уединенья», молитвенного покоя: «В неволе тихой увядая, / Мария плачет и грустит...»; далее – «Там день и ночь горит лампада / Пред ликом Девы

Пресвятой; / Души тоскующей отрада, / Там упование в тишине...» [Пушкин, 1957: 184]. В сознании Марии *счастье* не связывается с *любовью* как чувством к мужчине; напротив, оно начинает пониматься как внутренняя верность и сохранение духовной цельности. Любовь Гирея в этом контексте – чуждая и опасная сила, потому что она не только навязана, но и посягает на право пленницы быть собой. Так в поэме выстраивается скрытая антитеза: любовь (как страсть другого) противопоставлена счастью (как нравственной вертикали).

Отдельного внимания заслуживает авторская моральная формула этого конфликта – строки, где в романтическом тексте появляется почти классическая, анти-романтическая ясность: «Так сердце, жертва заблуждений, / Среди порочных упоений / Хранит один святой залог, / Одно божественное чувство...» [Пушкин, 1957: 185]. В контексте поэмы «порочные упоенья» – это не бытовая порочность, а сама стихия чувственности гарема как мира несвободы и подмены: здесь много любви как обладания, но нет счастья как гармонии. А «святой залог» – это именно внутреннее чувство Марии, не сводимое к земной страсти. Так выявляется мысль: любовь, если она не совпадает с духовной природой личности, не дает счастья – она разрушает его основания.

Если у Марии счастье противопоставлено любви, потому что любовь Гирея к ней – чуждая и насильственная, то в сознании Заремы иное противопоставление: для нее счастье полностью совпадает с любовью как обладанием. Для нее нет иного света в жизни, кроме взаимности Гирея. Именно поэтому потеря любви становится для Заремы потерей мира, смысла, права на существование. Ее чувство к Марии – не просто ревность, это попытка удержать свое счастье силой. Когда любовь оказывается под угрозой, счастье Заремы сменяется бешеным отчаянием, в ревности и боли она идет на крайний шаг – убийство соперницы. Любовь Заремы, будучи всепоглощающей страстью, оборачивается разрушительной силой, лишаящей ее человеческого облика: она становится орудием мести. После

убийства соперницы Зарема, по сути, теряет все, даже собственную жизнь. Символический итог подвел сам автор в лирическом послесловии: хан Гирей, потеряв и Марию, и Зарему, в память о своей скорби воздвигает фонтан слез, олицетворяющий вечную печаль и раскаяние – памятник несбывшемуся счастью.

По замечанию В.Г. Белинского, в «Бахчисарайском фонтане» «заметен значительный шаг вперед со стороны формы: стих лучше, поэзия роскошнее, благоуханнее» [Белинский, 1981: 6, 317]. Действительно, поэт сумел передать в этой поэме всю сложность любви, которая предстала и как вдохновенное чувство (мотивы страдания, слезы, молитва), и как губительная страсть. В ценностном аспекте концепт *счастье* в «Бахчисарайском фонтане» соотнесен с идеей *свободы души*: счастлива была лишь Мария, чья душа оставалась верна себе и духовным ценностям. Важно, что Пушкин делает другую героиню – Зарему – психологически понятной: в мире гарема любовь действительно оказывается единственной формой личной судьбы, но именно поэтому она легко превращается в разрушение. Там, где любовь не предполагает свободы другого, она перестает быть путем к счастью и становится путем к гибели (и чужой, и собственной). В этом смысле Зарема – трагический носитель романтического максимализма, и потому ее любовь несовместима со счастьем как устойчивой гармонией.

Наконец, третий полюс – Гирей. Его чувство по-романтически огромно: «властитель гарема одухотворен внезапно пробудившейся в нем чистой любовью» [Фомичев, 1986: 85], но у Пушкина оно не освящено и не оправдано счастьем. «Прием романтической полутайны, прием косвенных намеков, сюжетных перерывов очень ярко проявляется в стиле “Бахчисарайского фонтана”, – писал В.В. Виноградов. – Трагические события, на которые намекает “фонтан слез”, остаются за кулисами повествования. Убийство Марии Заремой скрыто под траурным покровом лирических фраз» [Виноградов, 1941: 66]. После смерти Марии и наказания Заремы остается не великое чувство, а выжженная пустота: «Дворец

угрюмый опустел... / ... Горючи слезы льет рекой» [Пушкин, 1957: 191]. Здесь показательно, что в поэме финальным языком любви становится язык слез: страсть говорит не жизнью, а скорбью. И уже из этой скорби рождается главный символ поэмы – фонтан, который фиксирует память несбывшегося счастья. Романтическая любовь оказывается энергией, которая не приводит к счастью ни одного из участников: Мария умирает, Зарема исчезает, жизнь Гирея превращается в форму безрадостного повторения утраты. «Бахчисарайский фонтан» демонстрирует один из ключевых пушкинских вариантов оппозиции *любовь – счастье*: любовь, попадая в пространство несвободы, становится причиной утраты, а не созидания. Пушкин показывает, что романтическое чувство, оторванное от свободы и нравственной цельности, не только не совпадает со счастьем, но и вступает с ним в прямое противоречие – как разрушительная стихия.

Эта же оппозиция будет разыграна Пушкиным в «Полтаве» уже в ином жанровом масштабе – на фоне истории, где любовь оказывается втянутой в сферу долга, власти и предательства. В «Полтаве» эта несводимость любви к счастью выражена особенно жестко: противопоставление любви и счастья проявляется здесь через личную трагедию Марии и Мазепы на фоне исторических событий. Как известно, «Полтава» не является типичной романтической поэмой – огромную роль в ней играет историко-эпическая линия, однако Пушкин включил в сюжет и мощную любовно-драматическую линию. Сюжет известен: украинский гетман Иван Мазепа, задумавший измену Петру I, влюблен в юную Марию Кочубей (дочь своего соратника и свою крестницу). Мария, несмотря на разницу в возрасте, неодобрение семьи и грех перед Богом (в христианском сознании интимные отношения между крестным отцом и дочерью совершенно невозможны) отдает сердце Мазепе и тайно бежит с ним. Ее отец, Василий Кочубей, в отместку за обещанную дочь, вступает в политическую борьбу с Мазепой, но попадает в руки гетмана и казнен по его приказу. Узнав о гибели отца, Мария переживает невыносимый душевный кризис – она не может примирить любовь к Мазепе

со своей дочерней любовью и чувством вины перед семьей. В финале Мария лишается рассудка и исчезает, а Мазепа после поражения под Полтавой бежит в изгнание, потеряв и власть, и свою любовь.

Показательно, что Мария в «Полтаве» строит свое счастье как абсолютную, исключаящую альтернативы любовь – и тем самым попадает в ловушку: *счастье* мыслится не как гармония жизни, а как единственный центр, вытесняющий род, семью, совесть и даже простую безопасность. Пушкин подчеркивает гипнотическую власть этой любви и одновременно ее нравственную слепоту: «Что стыд Марии? что молва?» [Пушкин, 1957: 270]. В душе героини счастье переопределяется: прежний «мирный круг» становится «прошлым», а счастьем объявляется любовь – даже если она ведет к разрыву с семьей, позору и страшному греху. Но счастье, построенное на вытеснении родства и долга, оказывается внутренне неустойчивым: оно держится на клятве и иллюзии защищенности, однако эта защита рушится от первой же реальности – от политической воли, мести и крови.

Кульминацией любовной линии и разрыва тождества *любовь = счастье* в поэме становится сцена встречи безумной Марии с Мазепой, где Пушкин показывает не просто страдание, а распад личности, когда любовь больше не выдерживает столкновения с истиной и превращается в хаос сознания. Речь героини сумбурна, видения спутаны: известие о смерти отца переживается как чудовищный обман. Здесь любовь уже не обещает счастья даже как мечта: она оборачивается утратой опоры в реальности. В той же сцене возникает мучительная деградация любовного идеала – Мария не узнает в Мазепе прежнего возлюбленного: «Я принимала за другого / Тебя, старик. Оставь меня. / Твой взор насмешлив и ужасен. / Ты безобразен. Он прекрасен: / В его глазах блестит любовь, / В его речах такая нега! / Его усы белее снега, / А на твоих засохла кровь!..» [Пушкин, 1957: 303]. Так оппозиция *любовь – счастье* доводится до предела: любовь не только не становится счастьем, но и уничтожает его возможность, оставляя героиню в

пространстве молчания и пустоты, где уже нет ни гармонии, ни осмысленного будущего.

Одновременно Пушкин в «Полтаве» расширяет семантику счастья, как бы показывая два уровня этого понятия: частное *счастье* дома и любви – и *счастье* как удача, военная фортуна, историческая благосклонность, в чем, в частности, проявляется внутренняя диалогичность образа автора [Лотман: 1995в, 253–265]. В описании Полтавской битвы звучит: «...но явно счастье боевое / Служить уж начинает нам» [Пушкин, 1957: 295]. А рядом появляется знаменитая характеристика Меншикова: «...счастья баловень безродный...» [Пушкин, 1957: 296]. Это *счастье* совсем другого порядка, почти античное – успех, удача, жребий. И оно контрастирует с тем, что происходит с Марией – в частной сфере счастье отсутствует, зато *счастье боевое* торжествует в сфере истории: «Конфликт романтического эгоизма, воплощенного в поэме в образе Мазепы... и законов истории, “России молодой”, персонифицированной в лице Петра, безоговорочно решен в пользу последнего» [Лотман, 1995г: 199]. Тем самым поэма выстраивает еще одну, глубинную оппозицию: исторический успех не равен человеческому счастью, а победная гармония государства вполне может сосуществовать с личной катастрофой. Для Мазепы это различие особенно жестоко: он хотел соединить большую историю со своей волей и при этом удержать любовь, но в результате потерял все.

Таким образом, концепт *счастье* в пушкинской «Полтаве» раскрывается через отрицание: героям дается шанс на счастье, но их нравственный выбор и исторические обстоятельства делают его неосуществимым. Любовь влечет героев в пропасть: для Марии – безумие и гибель души, для Мазепы – духовное опустошение и изгнание. Пушкин явственно проводит мысль, что *любовь*, построенная на *грехе* (эгоистической страсти, непочтении родителей, измене долгу, Отчизне и Богу), не может привести к благу. Это перекликается с традиционным народным мнением: счастье не может быть достигнуто ценой преступления или предательства.

Сопоставляя «Бахчисарайский фонтан» и «Полтаву», можно увидеть, что Пушкин, строя разные художественные миры, ставит одну и ту же проблему: может ли любовь как абсолют быть основой счастья? В поэтической модели Пушкина счастье требует гармонии – со своей внутренней правдой, с домом, с памятью, с верой и с нравственным законом. Там, где любовь сопрягается с принуждением, страстью или преступлением, она неизбежно образует оппозицию счастью. Любовь сама по себе может быть величайшей ценностью, но счастье – ценность иного порядка, требующая не только силы чувства, но и этической чистоты, и соразмерности, и «мирного приюта», который романтическая страсть чаще всего отвергает. Таким образом, можно утверждать, что в этих поэмах *любовь* и *счастье* разведены и противопоставлены. Романтический конфликт между мечтой о счастье в любви и высшей реальностью, требующей этического выбора, решается у Пушкина трагически.

В литературно-историческом плане оппозиция *любовь – счастье*, ярко воплощенная Пушкиным, подготовила почву для последующих произведений других поэтов, которые пытались по-своему осмыслить эту коллизию.

### **2.3. Любовь как духовный плен в поэмах Е.А. Баратынского («Эда») и А.И. Подолинского («Отчужденный»)**

Одним из самых распространенных в романтической литературе является мотив духовного пленения любовью, когда идеализированное чувство превращается для героя в тесные узы.

Для романтизма вообще характерно воспринимать человека как существо, захваченное страстью: любовь обещает полноту бытия, но в момент, когда становится единственной опорой личности, она незаметно оборачивается оковами, в которых душа теряет свободу выбора. Именно поэтому мотив любовного плена так часто оказывается связанным с

понятием о счастье: счастье мыслится персонажами как состояние целостности, гармонии и тихой радости, однако путь к нему проходит через испытание, которое нередко оказывается разрушительным. Переход от внешнего трагизма к внутреннему особенно рельефно виден у поздних романтиков, где герои не столько сталкиваются с преградой, сколько не могут освободиться от собственного чувства, даже понимая его гибельность. Яркие примеры такого духовного плена можно увидеть в поэме Е.А. Баратынского «Эда» и А.И. Подолинского «Отчужденный». Оба произведения показывают, как любовь, вместо того чтобы подарить герою счастье, становится причиной внутреннего надлома, одиночества и даже гибели – то есть своего рода тюрьмой для духа.

Поэма «Эда» (1826) была новаторским для своего времени произведением. Баратынский, один из наиболее философичных поэтов пушкинской поры, сознательно отходит в этой поэме от некоторых канонов романтической поэтики. Как отмечали многие ученые, в «Эде» нет привычных эффектных пейзажей, портретов героев или их предыстории, нет и героической идеализации чувств – напротив, любовная интрига подана почти в бытовом плане. Центральная коллизия поэмы – обольщение юной девушки из народа (финской крестьянки Эды) молодым русским гусаром. По мысли В.М. Жирмунского, эта поэма Баратынского возобновила «традицию “Бедной Лизы” в новом байроническом костюме» [Жирмунский, 1978: 283] Однако сам поэт признавался в письме к Козлову от 7 янв. 1825: «...мне не хотелось идти избитой дорогой, я не хотел подражать ни Байрону, ни Пушкину» [Баратынский, 1981: 66]. Баратынский берет сюжет, напоминающий сентиментальную повесть, и использует некоторые приемы Карамзина: «антропоцентричный пейзаж», психологические детали [Жилина, 2017а: 40]. Однако усложняя эту историю, поэт наполняет ее философскими раздумьями о любви, счастье и человеческой двойственности.

Фабульно поэма разворачивается так: Эда, юная девушка, живущая со старым отцом в глухой финской деревне, полна естественного радостного

мировосприятия. Она невинна, доверчива и религиозна. В ее жизни появляется молодой русский гусар, временно расположившийся в их доме. Сначала он внушает ей братскую дружбу, сравнивает с сестрой, но постепенно соблазняет ее сладкими речами и клятвами в любви. Эда искренне привязывается к нему всей душой, для нее в любви к гусару заключается теперь весь мир. Она верит клятвам возлюбленного, несмотря на предупреждения сельчан, что «мужчины вероломны». После роковой ночи, когда девушка поддается уговорам гусара и впускает его в свою спальню, психологическое состояние Эды резко меняется: ее мучают раскаяние и страх. Она утратила сердечную чистоту и предчувствует беду. Дальнейшее оправдывает ее худшие опасения: гусар, действительно, вскоре уезжает и покидает Эду.

Финал поэмы предельно мрачен: Эда, увядает от горя («Потух огонь ее очей», «Как небо зимнее, бледна» [Баратынский, 1971: 320–321]) и, сидя у окна, мечтает: «Нет со мною друга; / Ты мне постыл, печальный свет! / Конца дождусь я или нет?» [Баратынский, 1971: 321]. Вскоре девушка умирает – автор описывает заброшенную могилу Эды в лесу под снегом. Так Баратынский завершает традиционную историю соблазнения трагическим акцентом, превращая сентиментальный сюжет в символ утраты смысла жизни из-за крушения идеала. Эда – дитя природы, желавшая простого женского счастья – оказалась духовно плененной иллюзорной любовью и не вынесла падения своего идеала. Ее любовь была чистой и простодушной, но любимый оказался обманщиком, а обещанное счастье – призраком.

В этой поэме любовь с самого начала подается не как сияющая высота романтического идеала, а как опасная форма зачарованности, где обещание счастья постепенно становится духовной темницей. Героиня – простая девушка, для которой *счастье* первоначально имеет земной и вместе с тем нравственно прозрачный облик: дом, родная среда, уважение к отцу, естественная радость жизни, – то, что на романтическом языке легко соотносится с полем *покой – доля – тихая радость*. Но появление гусара

вводит в этот мир соблазн иного рода: *счастье* начинает мерещиться как внезапный взлет, как мечта, как исключительность – и именно эта подмена оказывается роковой. Внутренний остов счастья здесь смещается: вместо устойчивого ядра (дом, доверие, спокойствие) возникает ядро зыбкое – счастье как любовь идеализированная, абсолютная, требующая от души полноты охвата. Важно, что пленение происходит не мгновенно и не грубо, а психологически тонко: чувство сначала выступает как доверие, как сладостная уверенность, что так должно быть, что судьба, наконец, открыла героине путь к счастью. И чем сильнее Эда отдает себя этому ожиданию, тем менее она способна вернуться к прежней цельности. Ее любовь, по сути, превращается в форму жизненной зависимости: все внутреннее пространство души концентрируется вокруг одного человека, и потому счастье мыслится как соединение с ним – даже ценой самоотречения.

Идеал любви Эды чист и непорочен, однако эта идеализированная любовь не приносит ей ожидаемого счастья, а наоборот, вводит ее в заблуждение, приводит к эмоциональному и психологическому кризису. Юная Эда, осознав непостоянство и ложь земной любви, теряет смысл жизни, не может выйти из духовного плена своих иллюзий – и это приводит ее к гибели. Таким образом, любовь в авторском замысле Баратынского оказывается тюрьмой для души: героиня не видит иного пути, кроме как погубить себя. Понятия любовь-обольщение и любовь-плен доминируют в смысловой структуре поэмы. Само слово *плен* возникает многократно: Эда – пленница своей мечты, но и ее возлюбленный показывается как пленник своей страсти, ради которой он забывает не только о долге, но и о совести.

Романтическая поэма устроена так, что испытание проверяет мечту реальностью – и реальность в «Эде» принципиально неметафизична, почти буднична. Сцена падения не украшена демонической грандиозностью: она показана как человеческая слабость, как итог обольщения, где обещанное счастье внезапно обнаруживает истинную цену. Характерно, что момент торжества мужской воли автор обозначает не высокими словами любви, а

холодной формулой: «Увы! досталась в эту ночь / Ему желанная победа...» [Баратынский, 1985: 317]. По мнению некоторых ученых, образ гусара, стал «главным открытием» [Лебедев, 2000: 46] этой поэмы. Гусар Баратынского – не демонический герой, а обыкновенный циничный соблазнитель, по слову автора – «хитрец», «обольститель», вступающий в разговор с девушкой «с улыбкой вкрадчивой и льстивой», любовь же представлена в поэме как опасный соблазн, разрушивший естественную жизнь Эды. Многие исследователи видели в поэме анти-романтическую направленность, поскольку Баратынский предельно снизил романтический ореол: «поэт сознательно прозаизировал сюжет, тем самым выявляя внутреннюю суть современного человека» [Немзер, 1985: 16].

С этого мгновения счастье для героини перестает быть перспективой и превращается в прошлое и одновременно в вину, которую невозможно разрешить ни раскаянием, ни надеждой. Здесь и начинается собственно духовный плен: Эда уже понимает ложность обещаний, уже чувствует опасность, но освобождение невозможно – чувство стало ее единственным смыслом. Эту абсолютность состояния особенно выражает поведение героини: «Гусару дева молодая / Уже покорствуем во всем. / За ним она, как лань ручная, / Повсюду ходит» [Баратынский, 1971: 318]. В романтической логике сердца зависимость парадоксальна: чем более губительно чувство, тем сильнее оно держит. Героиня оказывается захваченной не столько человеком, сколько образом счастья, который она сама построила и которому поверила. Отсюда естественно вырастает и трагический сценарий: путь к счастью превращается в путь испытания, испытание – в распад личности, распад – в исчезновение из жизни. Образ Эды, по праву считает В.Э. Вацуро, «оказался в поэме наибольшей удачей; постепенное зарождение ее чувства к гусару, перерастающего в нежную и робкую привязанность, а затем в чувственную страсть, изображено Баратынским тонко и точно» [Вацуро, 1981: 385]. Финал в «Эде» принципиально важен как семантический итог: счастье уже не впереди, оно растаяло, осталось только желание исчезнуть, чтобы

прекратились душевные муки. У Баратынского звучит одна из самых выразительных формул этой тоски: «Когда, когда сметешь ты, выюга, / С лица земли мой легкий след?» [Баратынский, 1971: 321]. Лирическим героем Баратынского смерть нередко воспринимается «как закономерное завершение бессмысленного человеческого существования» [Рудакова, 2009: 93] – такое же восприятие читатель видит и здесь.

Так любовь, которая обещала Эде рай, фактически превращает ее в пленницу: героиня не может ни вернуться к прежнему покою, ни построить новую целостность, ни вынести разрыва между мечтой и действительностью. Субъект *счастья* здесь очевиден – сама Эда; условия *счастья* просты и нравственно законны (любовь как верность, семья, благословение), но сценарий разрушен подменой: вместо любви как основы счастья приходит любовь как обольщение, а затем – как несвобода, где *счастье* существует лишь в форме мучительной памяти и обмана.

В поэме А.И. Подолинского «Отчужденный» (1836) тема несчастной любви получает иное преломление, хотя финал столь же трагичен. Если в центре внимания Баратынского оказывается соблазненная девушка, то у Подолинского главным героем является юноша, переживающий крайнее одиночество после смерти возлюбленной. Это произведение не очень известно широкой публике, но заслуживает внимания как интересный вариант сюжета о духовном пленении. Характер героя здесь выражен уже в названии: он – отчужденный, то есть отстраненный от общества, изгой. Любовь впервые дает ему возможность пережить счастье как внутреннюю полноту, как единение и гармонию, однако в романтической перспективе счастье оказывается мгновенным озарением, которое не выдерживает испытания судьбой.

Композиция поэмы имеет свои особенности: основной рассказ ведется от имени автора, который повествует о событиях и подводит итоги в финале. В свою очередь, авторский лирический монолог выполняет роль экспозиции: погружаясь в «сладостную пору», когда «дневной смолкает шум» и засыпает

безмятежная природа, он размышляет о тех, чья «вдвойне больная грудь / Одинокством томится» [Подолинский, 1836: 5]. В качестве непреложной высказывается мысль: «породниться» с целым миром возможно лишь в том случае, если «Две души союз священный / Заключат между собой» [Подолинский, 1836: 5]. Затем в авторское повествование включается диалог двух безымянных влюбленных, из которого становится понятен характер героя: одинокий мечтатель, он с детства томился беспредметной грустью, пока не встретил девушку, которая стала смыслом его существования. Любовь преобразила мир: рядом с любимой он смог преодолеть прежнее душевное одиночество и ощутить себя частью природы, которая разделяла их радость во время свиданий. Влюбленность дарит герою краткий миг счастья, который он воспринимает как волшебный сон, полный иллюзий и самых светлых представлений. Юноша признается своей любимой, что не мыслит без нее жизни: «Что б мне мир прекрасный был, / Если б снова я душою / В нем остался сиротою...», и слышит в ответ: «Что ж печалиться, мой милый? / Жизнь верна и за могилой. / Не равно ли, здесь иль там? / Лишь бы жить не розно нам!» [Подолинский, 1836: 7]

Идиллия длится недолго: предчувствие героя сбывается – вмешательство рока приводит к смерти любимой. Потеряв ее, герой впадает в новое, еще более глубокое отчуждение. Он называет себя теперь *сиротой* в духовном смысле: вселенная для него вновь пуста и мрачна, только теперь одиночество усугубилось знанием о потерянном рае любви, о его «безнадежном сиротстве» и «пустынном мире» вокруг. После смерти любимой чувство, еще недавно обещавшее свободу, становится формой постоянной зависимости: герой уже не может принадлежать миру, потому что мир без нее безвозвратно опустел. В тексте это сказано предельно прямо: «Мир безлюдный, мир печальный / Для него пустыней стал» [Подолинский, 1836: 11]. Эти сочетания («души отчужденной... мир безлюдный... ночи тень...») создают семантическое поле безысходности. Таким образом, несчастная любовь привела героя не просто к печали, а к тотальному разрыву

со всем миром – он отчужден от людей, от радостей жизни, он носит в душе вечную ночь.

Приведенные выше стихи задают ключ к концептуальному прочтению: счастье мыслилось как обжитой мир, наполненный смыслом, а после утраты герой оказывается пленником своей любви. То, что раньше казалось пространством жизни, становится пустотой, потому что единственная ценность – любовь – была возведена в абсолют. И здесь особенно ясно проступает романтический парадокс: *любовь как путь к счастью превращается в путь к несвободе* – не социальной и не политической, а экзистенциальной, когда человеку некуда выйти из собственного чувства. Здесь *любовь* сначала выглядит как *освобождение*, как выход из прежнего одиночества – но затем именно эта освобождающая сила превращается в новую темницу, потому что после утраты любимой герой уже не способен к продолжению жизни и не видит для себя иного выхода, кроме воссоединения с возлюбленной в ином мире. Следствием духовного кризиса героя становится его решение покончить с собой.

В этом смысле Подолинский радикализирует романтический ход: счастье оказывается таким абсолютным, что после его исчезновения весь мир утрачивает смысл настолько, что в сознании героя полностью стираются все непреложные этические границы и законы. Придя на скамью, где незадолго до этого происходил его разговор с любимой, он уходит из жизни, надеясь на встречу с ней в инобытии. Но когда его душа устремляется на крыльях ввысь, «Вдруг невидимая сила / Крыл полет остановила»: златокудрый серафим преградил дорогу юноше со словами: «Ты не Бога любишь там, / Но любовь свою земную / Переносишь в жизнь иную, – / И на казнь обречена / Эта тяжкая вина! / Между небом и землею / Осужден ты жить душою; / Ты с земли отторг себя, – / Рай чуждается тебя!» [Подолинский, 1836: 11] Автор подводит к страшному выводу: герой обречен на вечное отчуждение, поскольку самоубийство в христианском сознании – самый тяжкий, не искупаемый ничем грех, который не позволяет его душе соединиться с

душой возлюбленной. Тем самым поэма оставляет читателя в состоянии экзистенциального ужаса: любовь не только не дала счастья, но довела героя до духовной гибели. По сути, перед нами одна из наиболее мрачных вариаций романтической темы: *счастье* здесь уходит в область утопии, а на его месте остается связка *любовь ↔ смерть*. Герой Подолинского сознательно принимает грех самоубийства, настолько непереносима для него жизнь без любимой. Это и можно рассматривать как духовный плен: любовь настолько поработила душу молодого человека, что лишила его свободы даже в выборе между жизнью и смертью – он добровольно идет в плен погибели, оставаясь навечно отчужденным от мира.

Если рассмотреть остов концепта *счастье* в этой поэме Подолинского, то его ядро – не *спокойствие* и не *дом* (как у Эды до встречи с гусаром), а полное *слияние* с любимым человеком, обретение смысла жизни в другом. Периферия этого *счастья* – образы рая, неба, вечности, потому что после смерти любимой *счастье* переносится в *вертикаль*: земная жизнь обесценивается, а любовь начинает требовать продолжения *там*, в *инобытии*. Но именно эта вертикаль и оказывается ловушкой: душа героя становится вечной скиталицей в инобытии: «Отчужденною душою, / В целом мире сирота, / Между небом и землею / Он живет» [Подолинский, 1836: 12]. Так любовь, подменив собою весь смысл жизни, превращается навечно в тяжкие оковы, от которых невозможно избавиться.

Сопоставление поэм Баратынского и Подолинского показывает два типа романтического любовного плена – и оба напрямую связаны с темой счастья. В «Эде» счастье как будто было возможно в простом, естественном, правильном мире, но любовь-обольщение разрушает этот мир изнутри: героиня оказывается пленницей иллюзии, а затем – пленницей утраты. В «Отчужденном», напротив, любовь, действительно, дарит герою выход из одиночества и проблеск счастья, но после утраты превращает его жизнь в пустыню: теперь плен заключается в памяти, которая сильнее воли к жизни. Итог в обоих случаях сходен: любовь не приводит к устойчивому счастью;

она либо не дает ему состояться, либо делает его настолько абсолютным, что после исчезновения оставляет только неволю и разрушение. Тем самым оба сюжета закрепляют важный для романтической поэмы вывод: счастье, опирающееся исключительно на любовь как на абсолют, оказывается хрупким, а сама любовь легко превращается в духовную темницу, поскольку лишает человека внутреннего пространства, где он мог бы удержаться без любимого человека. Кроме того, сопоставление «Эды» и «Отчужденного» показывает интересное различие авторских подходов. Е.А. Баратынский в «Эде» моделирует ситуацию, в которой любовь с самого начала показана как обман и ловушка для чистой души героини, которая становится жертвой чужой страсти и собственной доверчивости. А.И. Подолинский в «Отчужденном» изображает любовь как светлый идеал, который, действительно, на миг возвысил и согрел одинокое сердце героя, но впоследствии обернулся болезненной зависимостью и губительной страстью. Обе поэмы подчеркивают иллюзорность любви как абсолютного счастья и приводят к выводу: такая *любовь* неминуемо становится *пленом*, а счастье оборачивается несчастьем.

Таким образом, поэмы «Эда» и «Отчужденный» закрепляют в русском романтизме мотив несчастной, губительной любви, отнимающей у человека волю к жизни. Любовь, ставшая для героев единственным счастьем, при утрате превращается в оковы – герои не могут адаптироваться в мире и погибают духом и телом. Идеал счастья в этих произведениях присутствует лишь как светлая мечта, которая не выдерживает столкновения с реальностью. Примечательно, что оба автора вводят религиозно-нравственные оценки: Баратынский – через образ Библии в руках Эды, Подолинский – через мотив греха самоубийства. Тем самым *счастье* сопрягается с понятием нравственного закона, нарушив который, герои полностью теряют возможность обрести счастье.

Поэзия Баратынского и Подолинского, хотя и менее известна, чем пушкинская, вносит весомый вклад в разработку романтического

миросозерцания. Их произведения показывают, что концепт *счастье* у романтиков часто содержал в себе и свою противоположность – несчастье, а концепт *любовь* включал идею самообмана, духовных уз. Неудивительно, что современники порой недооценивали эти произведения из-за их мрачного настроения. Однако в литературном контексте первой трети XIX века такие поэмы правдиво отразили кризис романтического идеала: их герои – по сути, романтики разуверившиеся, надломленные. Тем не менее, изображая любовь как духовный плен, эти поэты раскрывают новые психологические глубины. Они с тонкостью исследуют состояния страсти, вины, отчаяния, прокладывая дорогу дальнейшему развитию психологизма в русской литературе.

В заключение отметим, что в художественном мире поэтов Е.А. Баратынского и А.И. Подолинского категория *любовь* интерпретируется преимущественно через призму *несчастья*. Их романтические герои заключены в *духовную темницу любви*, которая становится для них роковой страстью. Концепт *счастье* в сопоставлении с концептом *любовь* представлен здесь либо как краткий мираж (у Баратынского), либо как недостижимый, ускользающий идеал (у Подолинского). Тем самым оба поэта усиливают в литературе ощущение трагической обреченности романтической любви, которая не сопряжена с нравственным законом. Любовь в том и другом произведении не тождественна счастью – между ними можно поставить, скорее, знак противоположности (*любовь* = *несчастье*). Подобная мрачная оценка была свойственна позднему этапу романтизма, когда чувство разочарования и элегический скептицизм стали усиливаться. Тем не менее, именно через такой глубокий и правдивый анализ любовного чувства романтики пришли к более точному пониманию внутренних противоречий человеческого сердца, что впоследствии будет унаследовано реализмом.

## 2.4. Образ безумной любви в поэмах И.И. Козлова («Безумная») и А.И. Подолинского («Нищий»)

Романтическая литература часто обращается к крайним проявлениям чувств, изображая любовь, выходящую за границы разумного – любовь безумную, разрушительную для души. Для нашего исследования рассмотрение любви как феномена страсти-стихии, способной разрушить психику человека и его судьбу, особенно важно, поскольку концепт *счастье* в романтической поэме часто высвечивается «от противного» – как идеал, возникающий лишь кратковременно, после чего герой (героиня) проваливается в пространство несчастья, вины или безумия. *Любовь* становится тем *испытанием*, которого не выдерживает человеческая природа.

В русской поэзии начала 1830-х годов два характерных примера изображения такой любви – это поэма Ивана Ивановича Козлова «Безумная» (1830) и поэма Андрея Ивановича Подолинского «Нищий» (1830). Оба произведения показывают феномен безумной любви, хотя делают это по-разному. В обоих текстах чувство изображено как форма душевного экстремума: у Козлова – в виде женского помешательства и распада личности, у Подолинского – в виде демонизированной ревности, доводящей героя до преступления и духовной деградации. Таким образом, *безумная любовь* становится зеркалом романтического понимания *счастья*: оно ослепительно, но хрупко, и чаще всего недостижимо в реальности.

Рассмотрим, как эти поэты раскрывают конфликт между идеалом любви и реальностью, приводящий к помешательству, преступлению и гибели личности. Начнем с поэмы И. И. Козлова «Безумная». Иван Иванович Козлов – поэт романтической школы, известный, прежде всего, своими элегиями и переводами, а для его лирики характерны религиозные мотивы и темы судьбы, страдания, разочарования [Пятаева, 2007: 7]. Поэма «Безумная» является одним из самых проникновенных его произведений, и

хотя современная поэту критика не уделила ей большого внимания, упрекая Козлова в подражательности Байрону, однако в советское время была признана оригинальность дарования поэта и его умение передать тончайшие психологические состояния [Афанасьев, 1977а].

Фабульная основа поэмы «Безумная» проста и трагична. Рассказчик, проезжая через деревню, встречает у дороги молодую крестьянку в обезумевшем состоянии. Эта несчастная рассказывает ему свою историю: когда-то она любила юношу, верила его клятвам и полностью отдала ему свое сердце. Некоторое время девушка была по-настоящему счастлива – она чувствовала себя любимой, строила планы на будущую совместную жизнь. Однако возлюбленный оказался вероломным: он покинул ее и не дает о себе знать. Героиня продолжала ждать его, день за днем выбегая к дороге в надежде, что он вернется. Деревенские жители стали насмехаться над ней, считая ее сумасшедшей. Спустя время рассказчик узнает, что эта девушка умерла и на сельском кладбище появилась ее могила. История безумной любви завершилась смертью страдальицы.

Козлов мастерски выписывает психологический портрет героини через язык, образы и эмоциональные детали. В ее речи перемешаны воспоминания о кратком счастье и выражения безумия и горя. Автор использует множество ярких эпитетов и метафор, чтобы передать состояние помешательства героини: «печально-сумрачна, бледна, смутных призраков полна, робко бросит взор унылый, сквозь слезы улыбнется, дикий взор» [Козлов, 1985: 217]. Все эти выражения рисуют живой образ девушки, чей разум помутился от чрезмерного душевного потрясения. Особенное впечатление производит описание ее улыбки: «Веселый знак дум ясных, чистых, / Улыбка на ее лице; / Она – как из цветов душистых / Венок на бледном мертвеце» [Козлов, 1985: 217]. Козлов снимает с любви ореол безопасной идеальности, показывая, что любовь не спасает и не возвышает автоматически – напротив, она может стать болезненной зависимостью. Поэт показывает динамику разрушения идеала: надежда и свет первых дней сменяются отчаянием и духовной тьмой.

Фрагменты поэмы, где раскрывается опыт счастья, существуют преимущественно как воспоминание о краткой полноте жизни и эмоциональном слиянии. Героиня демонстрирует абсолютность отдачи: «И как божился, как ласкал! / Я в нем жила! я им дышала!» [Козлов, 1985: 225]. Эта формула строится по принципу тотальности: любовь подменяет собой жизнь, дыхание, смысл существования. Однако именно это и делает потерю разрушительной: как только объект любви исчезает, утрачивается и внутренний остов личности. В структуре текста *счастье* постоянно провоцирует антитезу: то, что начиналось как *жизнь-свет*, превратилось в *жизнь-мрак*. Не случайно героиня, обращаясь к рассказчику, пророчески предупреждает его: «Будь счастлив с милою твоею! / Но, путник, ей не измени; / Иль черные настанут дни...» [Козлов, 1985: 218]. Здесь *счастье* неотделимо от верности, морального закона; нарушение которого ведет к катастрофе. «Черные дни» – метафорическое обозначение того, как быстро *счастье* переходит в *несчастье*. У Козлова важен и мотив ревнивой фантазии как границы между нормой и безумием: героиня, заподозрив измену, начинает думать о мести: «Когда забыл меня мой милый / И счастлив он теперь с другой, – / Я б мести яркой предалася, / Взыграло сердце бы мое, / Как острый пламень вокруг нее / Я б трижды, путник, обвилася!» [Козлов, 1985: 221]. Таким образом, счастье другого провоцирует распад ее собственной личности: *чужое счастье* становится источником внутреннего ада.

Важная особенность «Безумной» – эстетизация страдания. Героиня трогательна даже в сумасшествии: она плачет, молится, ждет. Романтический канон здесь проявляется в мотиве очищающего страдания, где помешательство воспринимается как крайняя форма верности и любви. На уровне поэтики это подкрепляется религиозно-моральными нотами: героиня стремится к молитве, но сама способность молиться также ломается под тяжестью душевной боли. Безумие в этом смысле – не только психическое заболевание, но и трагический знак распада гармонии между земным

чувством и духовным законом. Можно сказать, что у Козлова *счастье* реализуется как мгновенный *свет любви*, который не выдерживает предательства и унижения. *Счастье* присутствует лишь как *память* и как *мечта* – реальностью оказывается *несчастье-безумие*. Модель сюжетной линии героини поэмы можно выразить формулой: счастье → зависимость → ожидание → утрата → безумие → смерть / исчезновение личности.

Важно отметить, что в жанровом отношении «Безумная» – это не просто бытовая зарисовка, а своеобразная романтическая элегия с социальной подоплекой. Героиня – простолюдника, и ее трагедия показывает, как жестоко может обойтись судьба с бедной девушкой, доверившейся обманщику. Тем самым Козлов следует традиции романтической поэмы определенного типа, но идет глубже в психологию: весь текст поэмы сосредоточен на внутреннем мире героини, на ее переживаниях. Образ рассказчика является своеобразной рамкой, а центр – именно образ безумной, наделенный у Козлова определенной поэтической привлекательностью: несмотря на безумие, героиня вызывает сострадание и даже умиление. В этом проявляется важная особенность образа автора, отмеченная А.С. Немзером: «Сложный психологический рисунок сочетается у Козлова с отчетливо выраженным сочувствием к героям, почти интимным к ним отношением» [Немзер, 1985: 15]. Вера героини в любовь, ее нежность и преданность, которые не исчезли даже в сумасшествии, предстают трогательно чистыми – в этом проявляется характерный для романтизма мотив: безумие от любви иногда рисуется как особая форма страдания, возвышающая героиню над прозаическим миром.

Таким образом, в поэме «Безумная» любовь выступает как стихийная сила, сокрушившая слабую человеческую психику. Образ *счастья* здесь возникает лишь в воспоминаниях героини о первых днях любви: «Как перед ним я вечерком, / Бывало, пела и плясала / Или тайком к нему бежала / С клубникой, с свежим молоком» [Козлов, 1985: 221]. Но эти окрашенные радостью картины мгновенно сменяются противоположными, где

доминирует мотив смерти и образ кладбища. Можно сказать, что счастье показано мимолетным миражом, а несчастье – длительной реальностью. В образной системе поэмы *счастье* ассоциируется со *светом*, но очень скоро для героини этот свет меркнет, лишая ее духовной опоры. Когда любовь подверглась испытанию (возлюбленный не вернулся), свет погас, и героиня осталась блуждать во тьме безумия.

В поэме А.И. Подолинского «Нищий» разворачивается иной вариант безумной любви: это не психическое расстройство героини-жертвы, а демонизированная ревность героя, ведущая к убийству и наказанию. В наше время общепризнанным стало мнение о зависимости поэта от Байрона и его русских последователей, «увлекшихся изображением роковых страстей, ведущих к кровавой развязке» [Усов, 1990: 151], что находит яркое проявление в этой поэме. Подолинский в целом тяготел к сюжетам внутреннего разлада и мрачного саморазрушения – в поэме «Нищий» этот разлад соединен с социальным и экзистенциальным падением. «Нищий» является наиболее известной поэмой, в которой был развит сюжет о разрушительной страсти. Если Козлова интересуется искаженный внутренний мир героини – жертвы обмана, то внимание Подолинского приковано к герою, который совершает преступление под влиянием безумного состояния, в которое он впал из ревности.

Центральный персонаж – старик, находящийся на самом дне общества, страдающий от душевных мук и излагающий историю своей жизни. В юности он был страстно влюблен и мечтал о счастье, однако вскоре понял, что его чувство не взаимно, а в один из вечеров увидел свою любимую в объятиях соперника. Ревность овладела героем настолько, что он в припадке ярости столкнул юношу со скалы, не узнав в нем родного брата. В тюрьме он получил известие, что его любимая Аньола не смогла пережить страшного происшествия и тихо скончалась.

Таким образом, в поэме «Нищий» представлен другой вариант безумной любви – любовь-страсть, доводящая героя до убийства и влекущая

череду несчастий. Если у Козлова безумием обернулась женская обида и скорбь, то у Подолинского безумие проявилось как ярость человека, потерявшего над собой контроль. Текст начинается с формулы изгнания и тоски героя по родине, которую он покинул после выхода из заключения: «Далеко родина моя! / Ее давно покинул я...» [Подолинский, 1985: 396]. Уже здесь *счастье* мыслится как невозможное возвращение в свой мир: герой представляет родные ландшафты и мечтает «мирно кончить дни», но тут же отсекает мечту как иллюзию: «Я?.. Нет! Ничтожные мечты!..» [Подолинский, 1985: 396]. Исследователи отмечали, что поэзия Подолинского оказала влияние на творчество М.Ю. Лермонтова, который часто перечитывал его произведения. Так, литературное родство «Нищего» с поэмой «Мцыри» «сказывается в склонности к изображению аффектированных состояний героя, возвышающих его над людьми, а также в некоторых сюжетных соответствиях» [Портнова, 1981: 423] – к ним можно отнести и мечту обоих героев о возвращении домой.

Таким образом, *счастье* для героя Подолинского с самого начала концептуализируется как несбыточное: оно принадлежит прошлому и воображению. Воспоминание о любви соединено с эстетикой чудесного сна: «...сладкий, сладкий сон / О прошлых днях, когда я жил – / Когда мечтал, – когда любил!..» [Подолинский, 1985: 398]. Любовь дает опыт полноты жизни: «Как я любил! – казалось мне, / Тогда я чувствовал вдвойне / Всю прелесть жизни...» [Подолинский, 1985: 399]. Это – редкий в тексте момент приближения к счастью: любовь переживается как открытие мира и усиление бытия. Но затем герой обрушивает этот идеал прямой формулой отрицания: «Что жизнь – пучина слез и бед, / Любовь – огонь, а счастья – нет!..» [Подолинский, 1985: 401]. Эти стихи предельно важны для реализации концепта *счастье*: оно не просто утрачено – оно объявлено отсутствующим принципиально. Любовь не ведет к счастью, а совпадает со стихией разрушения – это огонь, который сжигает личность.

В художественном отношении Подолинский изображает чувства героя «Нищего» интенсивно и экспрессивно. В начале – светлые краски: любовь представлена как луч надежды в жизни юноши, она наполняет его мир чудесными видениями. Однако затем тональность повествования изменяется: появляется зловещий мотив – предчувствие разлуки, нотки надвигающейся разлучницы-смерти. Кульминация наступает в сцене ревности: герой застаёт Аньолу с соперником и описывает себя в демонической семантике: «Как демон, страшен и жесток, / Пылая местию слепой...» [Подолинский, 1985: 403]. Это и есть безумие в варианте Подолинского – страсть, которая снимает нравственные ограничения. Преступление совершается мгновенно и жестоко: «...врага внезапно обхватя, / Прижал к груди – и со скалы / Его я бросил в бездну мглы! / – И нет его!» [Подолинский, 1985: 404]. Романтический эффект усиливается ужасным узнаванием: герой слышит «крик... он мне знаком! / То голос брата!» [Подолинский, 1985: 404].

Дальнейшие события переводят сюжет в регистр наказания и покаяния. Появляется образ тюрьмы, цепей и – мотив отчаяния героя, связанный со смертью Аньолы, которая не перенесла потери своего любимого. Эта ситуация окончательно фиксирует *победу несчастья* над возможностью *счастья* для героя: «Земле, как выдохшийся цвет, / Достался труп...» [Подолинский, 1985: 409]. Потрясающая сцена встречи с матерью усиливает психологическую глубину поэмы. Здесь Подолинский вводит христианскую оптику: мать не проклинает, а переводит суд на Бога: «Преступен ты – но ты мне сын! / Тебе судья Господь один!» [Подолинский, 1985: 408]. В отличие от козловской героини, которая безумствует как жертва, герой Подолинского проходит путь преступника, пытающегося удержаться в поле покаяния, но не способного вернуть разрушенное.

После освобождения герой не возвращается к прежней жизни: он влачит существование нищего, для которого даже хлеб – горек и ядовит. Итог формулируется в предельной модели отчуждения: «Чужое все! весь мир чужой!» [Подолинский, 1985, с. 413]. Это финальная антитеза *счастью* как

*дому, теплу и родным*. Счастье здесь отторгнуто навсегда: герой живет в состоянии экзистенциального изгнания. Фактически Подолинский показывает, что безумная страсть влечет необратимые последствия – разрушение и в земном, и в духовном плане.

Таким образом, поэмы «Безумная» и «Нищий» показывают, как романтизм первой половины XIX века одновременно продолжает идеализацию любви и вскрывает ее изнанку: любовь может быть не путем к счастью, а механизмом трагического распада личности. В этом проявляется общая тенденция позднего романтизма – критическое испытание романтических абсолютов. Поэты расширяют романтическую концептосферу, добавляя к традиционным компонентам *любви* такие элементы, как безумие, грех, наказание и социальное унижение.

В совокупности поэмы «Безумная» и «Нищий» дают целостную картину того, что в романтизме понималось под безумной любовью. Это любовь, переступившая пределы нормы, как психической (сумасшествие), так и моральной (преступление). Обе поэмы демонстрируют критическое отношение авторов к идеализации любви: романтики уже не представляют любовь однозначно возвышающей силой, а признают ее хрупкость и опасность.

Следует подчеркнуть, что оба поэта используют яркий контраст: мгновение счастья – вечное страдание. В начале обеих историй герои на короткий миг испытывают блаженство любви – то безоблачное счастье, о котором мечтают все романтики. Но этот миг оборачивается чередой несчастий, что лишь подчеркивает иллюзорность романтического счастья, которое в обеих поэмах носит призрачный характер: герои лелеют надежды на радость, но они несбыточны. Реальным же оказывается несчастье от безумной любви – именно так можно обозначить главную тему обеих поэм.

Подводя итог, можно заключить: понятия *любовь* и *счастье* в поэмах Козлова и Подолинского предстают как своеобразные антиподы. Страстная *любовь*, вместо того чтобы даровать счастье, становится источником безумия,

страдания и разрушения личности. Нужно заметить, что в современном русском языке слово *страсть* толкуется только в одном плане – как многократно усиленное чувство [Словарь русского языка, 1984: 4, 282]. Однако в церковно-славянском языке это слово употреблялось еще и в другом значении: «страдание, мучение» [Полный церковно-славянский словарь, 2006: 671]. Это же значение зафиксировано и в словаре Даля: «страсть – страданье, муки, маета, мученье, телесная боль, душевная скорбь, тоска» [Даль, 1955: 4, 611]. Русские литераторы в своих сюжетах наглядно демонстрируют, как любовная страсть оборачивается для героев сплошным страданием. В обоих произведениях в ядре концепта *любовь* можно выделить ключевые составляющие (страсть, страдание, тоска, безумие, разрушение), которые определяют авторский замысел – в результате возникает объединенное понятие *любовь-безумие*. Его смысл в том, что любовь может перерасти в патологическую форму, если нарушен нравственный закон.

Таким образом, рассматривая образ безумной любви в указанных поэмах, мы видим критическое осмысление романтического идеала. Если раньше любовь была возведена романтиками на пьедестал, то к концу 1830-х годов поэты показывают и ее изнанку – любовь демоническую, способную низвести человека до состояния зверя или безумца. В то же время такие сюжеты расширяют понимание глубины человеческой психологии: литература учится показывать крайние эмоции и их последствия, что будет важно для реализма. Можно сказать, романтический концепт *любовь* обогатился на данном этапе понятиями *безумия*, *греха* и *наказания*, которые стали неотъемлемой частью его содержания. И идеал любви уже не мыслится без этих мрачных теней, что делает романтическую поэзию более глубокой, многогранной и драматичной.

## 2.5. Идеал любви и счастья в поэмах А.Ф. Вельтмана («Муромские леса») и Ф.И. Глинки («Дева карельских лесов»)

На фоне преобладания в романтической поэме трагических коллизий, особый интерес представляют произведения, где поэты пытались воплотить идеал гармонии, то есть показать любовь, ведущую к счастью, или, по крайней мере, предположить возможность такого исхода. В русской романтической поэзии первой половины XIX века это удавалось немногим, как мы уже увидели, чаще любовь приносила героям страдания. Однако некоторые авторы второго плана предприняли попытки объединить понятия *любовь* и *счастье* в гармоническом ключе. Среди них – Александр Фомич Вельтман и Федор Николаевич Глинка. В своих поэмах «Муромские леса» (1831) и «Дева карельских лесов» (1826) они обращаются к сюжетам, где любовь сопряжена с поиском счастья, и оно достигается в финале, пусть и не без испытаний. Эти произведения менее известны широкой публике, но они представляют важный аспект романтического мировидения: устремленность к идеалу – к синтезу любви, свободы и счастья.

Александр Фомич Вельтман – оригинальный писатель, известный как жанровый экспериментатор, один из предшественников русской научной фантастики и автор исторических романов. В 1830-е годы он пробовал себя и в жанре романтической поэмы. «Муромские леса» (1831) – поэма на тему из жизни русских разбойников, навеянная байронической традицией: после успеха пушкинских «Братьев разбойников» (и в целом моды на разбойничью романтику) Вельтман решил создать свое произведение о разбойниках, но с национальным колоритом: поэт переносит события в старину, использует «славянские имена, разбойничьи песни» [Жирмунский, 1978: 285–286]. Как отмечает Ю.В. Манн, «Муромские леса» – не просто эпигонское подражание Пушкину и Рылееву, но самостоятельный вклад автора в жанр [Манн, 1995: 384].

Событийную канву поэмы составляют несколько эпизодов из жизни шайки разбойников, укрывающихся в глухих лесах Муромского края, а основной движущей силой сюжета является любовь. Главный герой по имени Лельстан, обрученный с Мильдой, связанной с ним взаимным чувством, вернувшись из путешествия, узнает, что она просватана за богатея, и именно в этот вечер должна состояться их свадьба. Увидев попытку нового жениха насильно поцеловать Мильду, Лельстан, не сдержавшись, вонзил в него нож, после чего сам упал без сознания. Очнувшись в тюремной камере, он неожиданно для себя, совершает побег с двумя другими заключенными, которые оказываются разбойниками – так герой попадает в шайку. Узнав в атамане разбойников раненного им жениха Мильды, Лельстан делает все, чтобы остаться неузнанным. Встретив в пещере, где обитают разбойники, сестру Мильды, еще раньше похищенную атаманом, он узнает от нее историю страшных злодеяний предводителя шайки – бывшего монаха, ставшего расстригой и готового на любые преступления. Вступив в бой с атаманом, Лельстан одерживает победу и, благодаря своей смекалке, передает оставшихся разбойников властям. Так главный герой становится спасителем не только своей невесты, ее сестры и отца, но и всех жителей города Мурома, которые страдали от подлых, коварных и жестоких душегубов. Не случайно исследователи видели в «Муромских лесах» продолжение линии, начатой Пушкиным в «Братьях разбойниках», где поэт развенчал романтический ореол благородного разбойника [Жилина, 2009: 65]. Вельтман идет в том же направлении, показывая, что разбойничество – тяжкий грех, несовместимый с истинным счастьем. В ходе повествования автор ставит нравственно-психологические проблемы, касающиеся счастья и нравственного закона.

Для анализа концепта *счастье* в этой поэме особенно показательны поэтические вставки – песни, стилизованные под народные тексты: именно в них формируется система ценностей персонажей. Так, в песне разбойников *любовь* говорит языком обещаний материального благополучия – при этом

источник богатства прозрачен: разбойник уходит на ночной промысел – встречать купцов, которые едут по Муромскому лесу, и перед этим рисует своей возлюбленной картину ее будущего благополучия: «Есть для тебя у них кофточка шитая, / Шубка на лисьем меху! / Будешь ходить ты вся златом облитая, / Спать на лебяжьем пуху!» [Вельтман, 1831: 23]. В этом обещании заключена моральная деформация понятий: *счастье* редуцируется до роскоши и обладания, а *любовь* превращается в оправдание преступления. И все же Вельтман не показывает разбойника как холодного злодея: финальная формула песни гиперболизирует чувство до абсолютного: «Я ль виноват, что тебя, черноокою, / Больше, чем душу, люблю!» [Вельтман, 1831: 23]. Именно это сочетание – искреннее чувство + преступная практика его обеспечения – создает романтическую амбивалентность: любовь как будто требует счастья, но выбранный способ делает счастье невозможным или, по меньшей мере, непрочным и греховным.

С точки зрения концептологии это важный «перевернутый» вариант идеала: Вельтман демонстрирует, что любовь без нравственного основания легко подменяет счастье его суррогатом, а свободу – своеволием. Поэтому идеал любви и счастья в «Муромских лесах» проявляется главным образом в отрицательной форме: как осознание того, что именно утрачено, когда человек выбирает лес не как природную гармонию, а как пространство для преступных действий.

Как показывает автор, среди членов шайки встречаются и такие, в душе которых еще не совсем исчезла совесть: она не дает им спать по ночам, терзая сердце страшными воспоминаниями. Для таких людей счастье, связанное с мирной жизнью, домом и семьей, остается недостижимым. *Свобода*, которая воплощается для них в виде полного *своеволия*, неподчинения нравственному закону, не приносит им счастья, а перемена участи оказывается возможной только после тяжелого наказания, которым можно в какой-то степени искупить вину. В сюжетной структуре поэмы явно виден мотив раскаяния, и автором, в соответствии с христианской

аксиологией, допущена возможность спасения этих преступников. С другой стороны, душевно чистый главный герой, готовый пожертвовать собой ради спасения других, в итоге обретает настоящее счастье, которое в тексте реализуется на разных уровнях: семейное (с любимой женой), душевное (сознание выполненного долга перед людьми), духовное (выполнение нравственного закона = чистая совесть перед Богом).

Тема достигнутого счастья объединяет поэмы А.Ф. Вельтмана и Ф.Н. Глинки. Федор Николаевич Глинка – старший современник Пушкина (1786–1880), поэт, офицер, участник Отечественной войны 1812 года, член Союза благоденствия. Впоследствии он не стал участником декабристского движения, но был признан причастным к нему и сослан в Петрозаводск. По авторитетному мнению современного исследователя, «именно в это время окончательно формируется духовно-эстетический стержень Глинки как писателя, склонного к религиозной тематике и масштабному лиро-эпическому повествованию» [Зверев, 2002б: 65]. После возвращения из ссылки им по воспоминаниям о Карелии были написаны (кроме других произведений) две поэмы – «Дева карельских лесов» и «Карелия». Как пишет один из исследователей, «он приложил все свои силы к тому, чтобы воссоздать образ и красоту Карелии, малоизвестного тогда края» [Базанов, 1950: 118].

Действие поэмы «Дева карельских лесов» (1828) происходит на севере, в глухих карельских лесах. Главная героиня – молодая девушка, воспитанная отцом-отшельником, в удалении от цивилизации. Романтический архетип «дитя природы» в поэме заметно усложняется: героиня Глинки не просто испорченная цивилизацией благородная дикарка, а личность, переживающая внутренний конфликт: она стоит перед выбором между замкнутым миром природы и притягательной перспективой человеческого общества. Уже в ранних эпизодах концепт *счастье* вводится через пространственную оппозицию *здесь – там*, причем счастье маркируется как удаленное и связанное с людьми, с соучастием, состраданием: «И ей казалось – там и счастье, / Где дальний город чуть мелькал: / Там есть кому принять участие!»

[Глинка, 1985: 327]. Важно, что рядом со словом *счастье* появляется *участье* – смысловая связка, которая усиливает аксиологическую окраску: счастье понимается не как эгоистическая обособленность, а как включенность в человеческую общность, где тебя должны принять с сочувствием, разделить твою долю. Отец девушки, на протяжении семнадцати лет скрывающийся в этой местности (как поясняет автор во Введении, он уклонялся «от преследования закона» [Глинка, 1985: 327]), хотя и растил дочь в строгих правилах, не препятствует ее мечтам. Однако романтическое *там* у Глинки не означает безусловного идеала цивилизации. Напротив, автор вводит нравственную коррекцию мечты: отец героини отвечает ей не запретом, а этическим наставлением, выстраивая духовную программу счастья через терпение и смирение: «Терпение нам лучший друг! / Оно целительным забвеньем / Былого так врачует дух!..» [Глинка, 1985: 327]. Таким образом, счастье здесь не сводится к перемене места (уйти из леса), оно связано с воспитанием души и способностью выдержать испытание временем – важнейший для героя переход от порыва к внутренней дисциплине чувства.

В этот край судьба приводит молодого русского дворянина, прошлое которого остается для читателя неясным: ссыльный он или беглец. Автор упоминает некое происшествие, повлекшее преследование героя властями. После знакомства с прекрасной карельской девой между ними вспыхивает глубокое искреннее чувство: девушка видит в нем идеального мужчину, о котором она, возможно, грезила, а молодой человек находит в ней воплощение таких качеств, как чистота и непосредственность, утраченных в светском обществе. Любовь между героем и героиней расцветает на фоне величественной северной природы: в текст включаются живописные картины лесов, озер, народного быта.

Будучи человеком из большого мира, герой несет на себе следы разочарования. Его взгляд на людей окрашен почти программным скепсисом, в котором снова звучит тема счастья: «Я говорил: любви не стало... / При мне уж счастье отцветало / Там, у людей, среди забот...» [Глинка, 1985: 329].

Формула «счастье отцветало» важна концептуально: счастье мыслится как живой организм – цветок, которому нужен воздух искренности и доверия, но который в «мире забот» увядает. Так Глинка выстраивает романтическую антитезу: цивилизация разрушает естественную любовь, а значит – и счастье, природа же сохраняет возможность чистого и искреннего союза.

Отсюда проистекает центральная для поэмы идея: истинное счастье возможно лишь как сопряжение свободы и нравственного закона. Героиня свободно выбирает любовь и уход из леса, герой свободно принимает простодушную избранницу, находя в ней свой идеал. При этом высокая линия свободы осложняется политико-историческим фоном: в тексте явно просматриваются мотивы изгнания и социальной несвободы, делающие семейное счастье проблемой, а не, так сказать, готовым подарком. В песне-монологе звучит формула утраты дома и семьи как утраты счастья: «Прости, отчизна, край любезный! ... / Прости мой дом, моя семья; ... / Сломись венчальное кольцо» [Глинка, 1985: 344]. Здесь *счастье* предстает в самом традиционном для русской культуры смысле – как дом, семья, «венчальное кольцо», то есть освященный союз и мирный очаг, но именно этот «очаг» оказывается под угрозой катастрофы (ссылка, преследование, принуждение). Тем значимее авторская попытка все-таки вывести любовную историю к благополучному соединению. В последующих эпизодах поэт показывает: благодаря царскому манифесту, дарящему политическим изгнанникам свободу, союз влюбленных душ состоялся и жизнь всех персонажей устроилась к общему согласию: «Она живет душой одною / С своим супругом и отцом...» [Глинка, 1985: 357]. Это редкая для романтической поэмы формула устойчивого счастья: семья дана как реальность, а не как мечта или посмертное утешение. Но Глинка не упрощает картину до идиллии: рядом с семейным благополучием сохраняется мотив грусти по первичному миру природы, – в результате счастье уравнивается памятью о прежней свободе и чистоте, превращаясь в динамическое, двухполюсное состояние. Тем самым поэма показывает особый тип

романтического счастья: оно возможно, но не бывает безоблачным; его цена – духовная зрелость, способность не разрушить любовь ни порывом, ни бытом.

В системе персонажей «Девы карельских лесов» Ф.И. Глинки, обращает на себя внимание, что женский образ здесь – композиционный центр, носитель концепта *любовь*, тогда как герой отходит чуть в сторону. Это необычно, так как в большинстве романтических поэм центральным является мужской персонаж, а героиня – лишь объект любви. У Глинки же героиня – активный участник: она сама выбирает свою судьбу, уходит из леса, соглашается связать жизнь с пришлым человеком. Такая расстановка подчеркивает идею равновесия: счастье достигается не односторонней жертвой (как у Марии в «Полтаве» или у Эды Баратынского), а взаимным стремлением героев навстречу друг другу и к общему идеалу.

Концепт *счастье* в поэме Глинки имеет двойное измерение. С одной стороны, счастье представлено как семейное благополучие – гармония в браке, мирный домашний очаг. То есть финал фактически утверждает традиционную ценность: семья – залог счастья. С другой стороны, через историю карельской девы автор как бы напоминает, что настоящему счастью содействует и свобода – главные герои свободно следуют зову сердца. Их союз основан не на расчете, не на принуждении, а исключительно на взаимной любви – что, по мысли романтиков, и есть идеал. Сопоставляя «Деву карельских лесов» с «Эдой», В.А. Галанова справедливо подчеркивает: «Если у Баратынского на первом плане личная история героя и героини, то у Глинки, наоборот, – идеализация, героизация и даже мифологизация героев» [Галанова, 2025: 15].

Анализируя поэму Глинки, Н.П. Жилина отмечала, что его герой разительно «отличается от разочарованных и душевно опустошенных романтических персонажей», что запечатлено и в его внешности, и во всех поступках. По мнению исследователя, так проявляется цель автора – описать положительный идеал современного человека [Жилина, 2009: 195]. В этом

(кроме прочего) ценность поэмы как фелицитарного (счастливого) варианта сюжета: здесь концепты *любовь* и *счастье* фактически слиты: любовь главных героев ведет их верным путем к счастью. Примечательно и присутствие в сюжете концепта *свобода*: счастье достигается во многом благодаря обретению свободы – личной, социальной и политической. Тем самым Глинка выражает ключевую мысль: счастье – в свободной и взаимной любви людей, следующих нравственному закону. Подобная мысль проговаривалась многими романтиками, но у него она буквально воплощена в сюжете.

Сопоставление поэм Вельтмана и Глинки возможно также из-за общего метафорического пространства – леса. У Вельтмана муромский лес – романтический «вертеп» преступной воли; он манит ощущением свободы и обещанием быстрой удачи, но внутри этой воли счастье оказывается либо обманом, либо товаром, купленным ценой греха и чужой беды. Не случайно главные герои обретают свободу и счастье, выйдя из леса. В поэме Глинки карельский лес – почти «Эдем» нравственной чистоты и органической свободы; счастье вначале кажется героине «там» (вне леса), но затем выясняется, что истинная полнота возможна лишь при сохранении внутренней правды, принесенной из природного мира.

Тем самым обе поэмы подтверждают характерную для романтизма связку: любовь и счастье не существуют автоматически – их обеспечивает (или разрушает) этический выбор. У Вельтмана любовь обладает эмоциональной силой, однако счастье, предлагаемое ею, может быть окрашено в тон соблазна и в таком случае не ведет к гармонии: если путь к счастью лежит через насилие, счастье превращается в призрак. У Глинки идеал оформляется в семейно-ценностной модели счастья (союз, дом, «венчальное кольцо»), но при обязательном условии свободы сердца и чистоты намерений.

В итоге идеал любви и счастья в поэмах Глинки и Вельтмана проявляется по-разному. У Вельтмана – на уровне моральной антитезы:

персонажи, выбравшие грех, упускают возможность настоящей любви и счастья, но в образе главного героя автор показывает читателю, где заключен идеал – в отказе от греха, в следовании христианским ценностям, когда любовь (в противоположность страсти) приносит только радость. У Глинки – прямо, на уровне сюжета: его герои, пройдя через испытания, обретают свое счастье в любви, причем это счастье показано как соответствующее высшим ценностям (любовь благословенная, семейная, безгрешная). В той концепции любви, которая воплощена в поэме Глинки, явственно просматривается религиозная основа – гимн любви апостола Павла: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине. Все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит» (1 Кор. 13).

Для полноты анализа отметим, что современная поэтам критика не слишком ценила эти произведения, оставшиеся в тени более ярких поэмов Пушкина и Баратынского. Однако в контексте нашего исследования они важны как контрапункт: *счастье* в соотношении с *любовью* здесь приобрело положительный смысл, тогда как у большинства романтиков он обычно был трагически окрашен. Можно утверждать, что концепт *любовь* здесь становится эквивалентом концепта *счастье* – между ними можно поставить знак равенства, в одном ряду с ними выступает концепт *свобода*, и все эти ведущие концепты несут положительный смысл.

Как видим на примере поэмов Вельтмана и Глинки, романтическая литература не была односторонней, в ее рамках существовали различные тенденции, среди которых – стремление представить идеал гармонии любви и счастья. Пусть такие опыты были редки и, возможно, не столь художественно совершенны, они свидетельствуют о действующем в сознании романтиков неугасающем идеале осуществленной мечты. Вельтман воплотил эту мечту в мотиве раскаяния и образе положительного героя поэмы, Глинка – в образе идиллической семьи. Оба, так или иначе,

возвращают к мысли: счастье возможно только в том случае, если любовь возвышена морально и связана со свободой и добром. Этот идеал любви и счастья как гармонического единства можно считать своеобразным итогом поисков романтиков. Хотя в большинстве сюжетов им не удавалось соединить эти понятия, сама тяга к их синтезу показывает глубоко гуманистический пафос романтического мировоззрения. Романтики, даже рисуя безумие и смерть, продолжали верить, что истинная, чистая, искренняя любовь должна даровать человеку счастье – если не на земле, то хотя бы в мечте или в грядущих поколениях. Именно поэтому чтение даже самых трагических сюжетов в русских романтических поэмах оставляет не столько горечь, сколько светлое чувство катарсиса: через страдание герои утверждают непреходящую ценность любви, а через крушение счастья – высокую цену этого счастья.

Вместе с тем романтики первой половины XIX века если и допускают счастливый финал, то редко мыслят счастье как простую удачу: оно либо достигается через внутреннюю работу (терпение, верность, свобода как долг и ответственность), либо проблематизируется как недостижимое в условиях греха и душевного разлома. Поэтому представленные Вельтманом и Глинкой идеалы любви и счастья следует понимать как разные способы аксиологического высказывания: у Вельтмана – предостережение о подменах счастья и о цене беззаконной воли, у Глинки – утверждение возможности счастья в нравственно оправданной любви.

В целом изучение этих произведений дополняет картину концептосферы русского романтизма, показывая, что концепты *любовь* и *счастье* хотя и различаются в трактовке у разных авторов, остаются взаимосвязанными как полюсы единой ценностной шкалы – от несбыточного идеала до высшей награды за верность нравственным законам.

## Выводы

1. В романтической поэтике категория *любовь* понимается не только как ценностный ориентир, но и как источник трагизма. Романтики связывали любовь с высшей полнотой бытия, но в то же время рассматривали ее как силу, ведущую к разладу между идеалом и действительностью. Таким образом, концепты *любовь* и *счастье* в романтической поэме первой половины XIX века образуют антиномичную пару, задающую драматическую основу сюжетов.

2. В сюжетной структуре поэм А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и «Полтава» прокламируется мысль: там, где любовь сопрягается с принуждением, страстью или преступлением, она неизбежно образует оппозицию счастью. Любовь сама по себе может быть величайшей ценностью, но счастье – ценность иного порядка, требующая не только силы чувства, но и этической чистоты, которую романтическая страсть чаще всего отвергает. Сопоставление двух пушкинских поэм, приводит к выводу: ядром концепта *счастье* в их поэтической модели служит (неосуществимая в реальности) *гармония*, которая может быть достигнута только сопряжением любви – с домом, с памятью, с верой и с нравственным законом.

3. Поэмы Е.А. Баратынского «Эда» и А.И. Подолинского «Отчужденный» закрепляют в русском романтизме мотив несчастной, губительной любви, отнимающей у человека волю к жизни. Любовь, ставшая для героев единственным счастьем, при утрате превращается в оковы – герои не могут адаптироваться в мире и погибают духом и телом. Идеал счастья в этих произведениях присутствует лишь как светлая мечта, которая не выдерживает столкновения с реальностью. Ядром концепта *счастье* является понятие *нравственного закона*, нарушив который, герои полностью теряют возможность обрести гармонию.

4. Концепты *любовь* и *счастье* в поэмах Козлова («Безумная») и Подолинского («Нищий») предстают как своеобразные антиподы. Страстная любовь, вместо того чтобы даровать счастье, становится источником

безумия, страдания и разрушения личности. Счастье в таком контексте предстает как иллюзия, невозможная в условиях одержимости страстью и фигурирует лишь как призрак прошлого или несбыточная мечта.

5. Поэмы А.Ф. Вельтмана («Муромские леса») и Ф.И. Глинки («Дева карельских лесов») демонстрируют характерное для эстетики романтизма стремление к поиску гармонии эмоционального и духовного. В этих произведениях концепт *счастье*, представленный как идеальное единство любви и внутренней свободы личности, существует как художественный идеал, основой которого является гимн любви апостола Павла.

6. В русской романтической поэме концепт *любовь* тесно взаимосвязан с концептом *счастье*, но эта сопряженность, как правило, не преобразуется в тождество: любовь может мыслиться как обещание счастья, но часто становится его отрицанием. Представленная как *идеал*, в действительности *любовь* сталкивается с несовершенством мира, роком, душевным разладом героя и становится основой для развертывания этического смысла. Идеал единства концептов *любовь* и *счастье* возникает лишь как художественная утопия, но именно она формирует ценностный горизонт романтической поэтики.

## ГЛАВА 3. КОНЦЕПТ *СЧАСТЬЕ* В АКСИОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

### 3.1. *Грех и совесть* в этике и художественной культуре первой половины XIX века

В данной главе *счастье* рассматривается как этическая категория в соотношении с морально-нравственной проблематикой и как антитеза понятия *грех*, одного из ключевых в христианской этике. Напомним, что в русском национальном сознании *счастье* мыслится не только как переживание радости или удачи, но и как состояние внутренней согласованности жизни с нравственным законом. В этой парадигме *счастье* оказывается сопряжено с двумя пограничными понятиями этической культуры первой половины XIX века – *грехом* и *совестью*: *грех* фиксирует нарушение высшего закона, а *совесть* выступает как внутренний суд личности, благодаря которому нарушение переживается как вина, стыд, раскаяние или протест. Именно поэтому для романтической поэмы первой половины XIX века так характерны сюжеты, в которых мгновения счастья сменяются последующей катастрофой – как следствием нравственного перелома, преступления или духовного падения.

В русском литературном сознании XIX века именно *совесть* становится главным посредником между *счастьем* и *моралью*. Если *счастье* мыслится как *душевный покой*, то его противоположностью становится не просто внешнее несчастье, а внутреннее беспокойство – состояние разлада с собой и нравственным законом. В национальной этической традиции понятия греха и совести неразрывно связаны: *грех* мыслится как нарушение высшего нравственного закона, а *совесть* – как внутренний судья, обличающий совершенный проступок. Русская культурная парадигма начала XIX века удерживает двойной смысл понятия *счастье*: с одной стороны – житейский (удача, благополучие, доля), с другой – ценностно-нормативный (блаженство, мир души, покой). В.И. Даль, фиксируя разговорную

семантику, называет среди значений счастья и *покой*, что важно для дальнейшего анализа: *покой* в этическом языке легко переводится в состояние внутреннего равновесия, а также гармонии с собой и окружающим миром [Даль, 1955: 3, 242]. В определении из Словаря по этике счастье напрямую связано с нравственным законом: «Счастье – ... состояние человека, которое соответствует наибольшей внутренней удовлетворенности условиями своего бытия, полноте и осмысленности жизни, осуществлению своего человеческого назначения ... Понятие счастье ... выражает представление о том, какой должна быть жизнь человека, что именно является для него блаженством» [Словарь по этике, 1981: 331]. В этой трактовке подчеркнуто, что счастье носит нормативно-ценностный характер и зависит от добродетельности и моральных качеств личности. Эту линию развивает и философско-этическая традиция: счастье описывается как внутренняя удовлетворенность и осмысленность жизни, «осуществление человеческого назначения». Подобный подход сближает счастье с добродетелью и с идеей правильной жизни, где благо понимается не как сумма удовольствий, а как цельность человеческого существования.

Проблема греха и его преодоления является центральной не только для всех мировых религий, но и для культуры в целом, и, в частности, для литературы. Слово *грех* представлено во всех словарях как многозначное. В этимологическом словаре Фасмера *грех* соотносится с первоначальным значением глагола *греть* – *жжение* (совести) [Фасмер, 2007: 1, 456], В церковно-славянском словаре *грех* определяется как беззаконие [Полный церковно-славянский словарь, 2006: 133], которое понимается не как нарушение правил, предписанных в нормативно-правовых актах, а как отступление от высших законов, уклонение от Божьей воли.

Изначально мы узнаём о понятии *грех* из Ветхого завета, в еврейском языке существует целый ряд слов, обозначающих это понятие. В Библейском словаре Э. Нюстрема дается такое толкование: *грех* – это «слово, которое чаще всего обозначает терзание души человеческой вследствие грехопадения

(Быт. 3), вражду против Бога (Рим 8: 7) и преступление против Его закона (1 Ин 3: 4) [Нюстрем, 2004: 95]. Помимо первородного греха в Православии выделяют грех личный, ответственность за который лежит на самом человеке, а также грех родовой – особая в данном роде (племени, народе и т. д.) наследственная подверженность какой-либо страсти, обусловленная тяжёлыми преступлениями своих предков. Об этом явлении пишет известный современный богослов профессор А.И. Осипов: «Родовой грех – это не тот грех, за который мы несем ответственность, не тот грех, в котором человек повинен... так как человек – существо единое, то смертные грехи влияют на всё его существо, в том числе и на наследственность. Мы у многих детей замечаем ярко выраженные страсти, болезни. Он еще ничего не знает, этот ребенок, а в нем уже явно для всех этот грех говорит. Но он за это не несет ответственность. Это родовой грех, и, хотя мы именуем его грехом, на самом деле это не личный акт человека, а болезнь, наследуемая им» [Осипов]. Что же касается личного греха, то его наличие более других обнажает значимость свободной воли человека и его ответственности за сделанный выбор. Об этом пишет известный философ и богослов И.А. Ильин. Исходя из трихотомии, признанной в православии, то есть различения в человеке трёх сторон – духа, души и тела, он пишет: «Тело человека не свободно. Оно находится в пространстве и во времени, среди множества других тел и вещей. <...> Всё это делает тело человека несвободным в движении ... смертным ... , всегда подчинённым всем законам и причинам вещественной природы. Несвободна и душа человека. Прежде всего, она связана таинственным образом с телом и обусловлена его здоровой жизнью. <...> Она связана своим внутренним устройством, которого она сама не создавала и нарушить не может: законами сознания и бессознательного, силою инстинкта и влечений, законами мышления, воображения, чувства и воли. Но духу человека доступна свобода. Ибо дух есть сила самоопределения к лучшему. <...> Освободить себя значит прежде всего обратить свою силу, чтобы быть сильнее любого влечения своего, любой

прихоти, любого желания, любого соблазна, любого греха» [Ильин, 2004: 128–129]. Православный богослов В.Н. Лосский в своих работах также уделяет особое внимание проблеме личности и её свободного выбора, находя в этом прямую соотнесённость с божественным промыслом: «Цель свободы, как объясняет святой Григорий Богослов, в том, чтобы добро действительно принадлежало тому, кто его избирает. Бог не хочет оставаться собственником созданного им добра. Он ждет от человека большего, чем чисто природной слепой причастности. Он хочет, чтобы человек сознательно воспринял свою природу, чтобы он владел ею – как добром – свободно, чтобы он с благодарностью принимал жизнь и вселенную как дары Божественной любви» [Лосский, 1991: 241]. И далее: как утверждают святые отцы, «человек должен пройти испытания, чтобы обрести сознание своей свободы, сознание той свободы любви, которой ждёт от него Бог» [Лосский, 1991: 243].

Таким образом, в христианском сознании истинное счастье может быть достигнуто только праведной жизнью, исполнением нравственного долга и может быть перенесено в потустороннее измерение. Напротив, уклонение от морали ведет к состоянию греха, противоположному счастью. Многие богословы в своих трудах, акцентируют внимание на том, что на этом пути трудности неизбежны, но они необходимы человеку для достижения высшей цели – преодоления греха, а эта цель, в свою очередь, достигается лишь посредством личного выбора и победы над собой.

Оппозиция *счастье – грех* в контексте культуры первой половины XIX века во многом обусловлена религиозной этикой. *Грех* в религиозно-нравственном понимании трактуется как нарушение божественных заповедей, моральное зло. Такое определение встречается и в современных толковых словарях: «грех в религиозной этике – моральное зло, состоящее в нарушении действием, словом или мыслью воли Бога» [Современный толковый словарь, 1997: 99]. В Толковом словаре Д.Н. Ушакова *грех* определяется, прежде всего, как религиозное прегрешение – «нарушение

религиозно-нравственных предписаний», а во втором значении – как просто предосудительный поступок, преступление [Ушаков, 2005: 157]. В.И. Даль также ставит на первое место «поступок, противный закону Божию», добавляя и более мягкие формулировки: «проступок; ошибка, погрешность» [Даль, 1955: 1, 402]. Таким образом, с этической точки зрения *грех* неразрывно связан с *совестью* человека: греховный поступок влечет душевные страдания и необходимость искупления. Важно, что уже в церковно-учительном дискурсе XIX века грех описывается двояко: и как акт (проступок, вина), и как антропологическое состояние (порабощенность страстям) [Филарет, 2013].

Для русской лингвокультуры важен и семантический блок значений вокруг слова *совесть*: внутренний самоконтроль, стыд, вина, раскаяние, суд, правда, сердце. В этой связи для анализа романтической поэмы важно различать совесть как принцип (нравственный закон внутри) и как переживание (эмоциональный отклик на нарушение). Это помогает точнее описывать, например, разницу между *греховным счастьем* (наслаждение, за которым следует вина) и *праведным счастьем* (душевный покой, основанный на согласии с совестью).

*Совесть* понимается как внутренний моральный закон, судящий самого человека. В Словаре русского языка *совесть* определяется как «чувство и сознание моральной ответственности за свое поведение и поступки перед самим собой, перед окружающими людьми, обществом; нравственные принципы, взгляды, убеждения» [Словарь русского языка, 1982: 4, 175]. В толковом словаре В.И. Даля *совесть* описывается метафорически: «Совесть – нравственное сознание... внутреннее сознание добра и зла; тайник души, в котором отзывается одобрение или осуждение каждого поступка... чувство, побуждающее к истине и добру, отвращающее от лжи и зла; невольная любовь к добру и к истине; прирожденная правда в различной степени развития» [Даль, 1955: 4, 256–257]. Эту же мысль в одной из своих работ выразил известный ученый В.С. Непомнящий: «Величайшим

открытием христианства как учения о свободе человека было открытие феномена совести. Ранее это свойство, присущее человеку, не было осмыслено: то жгучее чувство, что терзает нас в определенных случаях, древние греки понимали как боязнь позора и тщеславия; Сократ первым сказал, что в человеке есть некий дух, подсказывающий ему, что должно и что не должно. Христианство осмыслило со-весть как безотчетное, но общее всем людям *со-знание, со-ведение* о существовании Высшей Правды, как проявление знания человека о его богосыновстве, как память о его грехопадении – память, предостерегающую каждого человека от *повторения* и укоряющую за него. Говоря иначе, совесть была осмыслена как *принадлежность человеческой свободы, орудие никем и ничем извне не принуждаемого выбора*» [Непомнящий, 2001б: 2, 32]. Совесть выступает мериллом нравственности поступков и, образно говоря, «тайником души», где отзывается голос добра или осуждение зла. *Грех* и *совесть* находятся на противоположных полюсах этической парадигмы: *грех* представляет собой отклонение от нравственного закона, а *совесть* – воплощение этого закона внутри человека, осуществляющая моральный суд над совершенным грехом.

В художественной культуре XIX века, особенно в русской романтической литературе, *грех* и *совесть* становятся не только моральными понятиями, но и сюжетообразующими механизмами, проявляясь через сюжеты, конфликты и образы персонажей. Романтики уделяли большое внимание внутреннему миру личности, ее духовным исканиям и борьбе добра и зла. Романтический герой часто живет в режиме внутреннего процесса: он одновременно переживает страсть, мечту о счастье и – как противовес – чувство запрета, долга, вины. Эта эстетика тесно связана с формой исповеди – речевого приема, когда герой сам производит моральную оценку собственной жизни. Именно поэтому лиро-эпическая поэма так охотно использует монолог, рассказ-исповедь, предсмертное признание: здесь *совесть* звучит как внутренний голос, а *грех* получает психологическую достоверность. Как будет показано далее,

противопоставление счастья и греха, муки совести, мотивы покаяния – все это составляет важную часть идейного содержания произведений первой половины XIX века.

Таким образом, в этике и художественной культуре XIX века *грех* и *совесть* образуют устойчивую пару: *грех* как нарушение высшего закона и *совесть* как внутренняя санкция и критерий. *Счастье*, если оно мыслится как душевный покой и гармония, оказывается напрямую зависимым от того, может ли субъект жить в согласии с совестью. Для романтической поэмы это означает, что счастье почти никогда не сводится к психологическому удовольствию: оно либо оказывается иллюзией (когда добыто ценой зла), либо переносится в область духовной перспективы (покаяние, прощение, надежда на «высшую правду»), либо выступает как нравственный идеал, который проверяется трагическим опытом героев. Русские поэты показывают «индивидуалистические страсти, расколотый внутренний мир противоречивой личности как порождение демонизма, что побуждает нравственную душу человека к противостоянию, даже к героической борьбе с космическим и социальным злом» [Аношкина, 2007: 54]. Именно с этой теоретической установкой далее анализируются поэмы, где *счастье* постоянно соотнесено с грехом, покаянием и судом совести – от пушкинских разбойников до лермонтовского демонического бунта и модели нравственного закона в поэме А.И. Одоевского.

### **3.2. *Счастье, грех и совесть* в сюжете поэмы А.С. Пушкина**

#### **«Братья разбойники»**

Одним из ранних романтических произведений А.С. Пушкина стала поэма «Братья разбойники» (1822), входящая в цикл южных поэм наряду с «Кавказским пленником», «Бахчисарайским фонтаном» и «Цыганами». Несмотря на меньшую известность по сравнению с другими, эта поэма представляет особый интерес в контексте данного исследования, поскольку в

ней счастье героев ставится в прямую связь с мотивами греха и совести, что позволяет проследить этическую проблематику через призму романтического сюжета.

В научной литературе отмечалось, что «Братья разбойники» Пушкина вначале получили сдержанную оценку критики. В.Г. Белинский поначалу увидел в этой поэме «не более как ученический опыт» и «неразгаданную вещь» [Белинский, 1981: 6, 321–322]. Однако впоследствии, как известно, критик пересмотрел свое мнение, признав значимость произведения. Среди читателей и в современной поэту критике был замечен значительный интерес к тексту, долгое время распространявшемуся только в списках. Новаторство Пушкина, проявившееся в выборе главных героев из простонародья, сниженной лексики и своеобразии сюжета, сразу было замечено многими. Советские ученые уделяли этому тексту меньше внимания, чем другим поэмам, но выделяли главные его черты: принципиально новое, отличное от байроновского, жанровое решение, разрушение канона благородного разбойника, сюжетно-композиционное своеобразие [Томашевский, 1956], раскрытие истории души простого человека [Фридлендер, 1974]. В последние годы интерес к поэме усилился. Т.Н. Степанищева проанализировала историю создания поэмы и ее раннюю рецепцию [Степанищева, 2014], Н.П. Жилина рассмотрела идейную структуру и нравственную проблематику [Жилина, 2017б], А.С. Бодрова сосредоточилась на текстологическом изучении произведения [Бодрова, 2022].

В поэме «Братья разбойники» романтическая тема вольницы и разбойничьего счастья с самого начала поставлена в рамку нравственного (а в подтексте – и религиозного) суда. Уже современники чувствовали двусмысленность этого разбойничьего романтизма: в критике отмечалось, что перед читателем не красивый миф о благородном разбойнике, а тревожная исповедь, где свобода обнаруживает связь с преступлением, а наслаждение – с будущей расплатой. Несмотря на то, что поэма «Братья разбойники» входит в цикл южных поэм, она отличается от привычного

байронического канона, где герой часто окружен ореолом демонической привлекательности – здесь Пушкин сознательно приземляет разбойничий сюжет, вводя героев не благородного происхождения и показывая нравственную цену их вольницы. Уже сама рамочная композиция (разбойничий стан, ночные костры, круг слушателей) задает двойную оптику: перед нами и романтическая сцена вольной стихии, и пространство морального испытания. Внешне разбойничья свобода выглядит как путь к счастью – к удачной доле, удаче, пиршеству; но внутренне она оборачивается грехом и постепенным пробуждением совести, которая разрушает иллюзию счастья и превращает *волю* в психологическую зависимость.

Показательно, что *счастье* в поэме с самого начала вводится через антитезу цели и средства. Лагерь разбойников описан как сообщество людей, для которых цель одна – добыча, а закон – кинжал. Нравственный закон заменяется кодексом шайки, и этим сразу формируется этическая перспектива сюжета: если счастье – это *доля* и *благополучие*, то здесь оно достигается не трудом и не добродетелью, а насилием. Пушкин усиливает ощущение греховной смеси и моральной распущенности шайки, перечисляя «лица» и «народы», соединенные не общим согласием, а общим преступлением: «Калмык, башкирец безобразный / И рыжий финн, и гость немецкий...» [Пушкин, 1957: 167]. Эта пестротá не этнографична, а нравственно значима: разбойничий мир – анти-общество, где размыты границы дозволенного, а значит, и границы счастья как этической категории.

Далее Пушкин переводит тему в плоскость прямого морального диагноза: разбойничья жизнь названа «смесью» из «опасности, крови, разврата, обмана» [Пушкин, 1957: 167]. Именно здесь проявляется ключевой для нашего анализа узел: счастье и любовь (как типичные романтические ценности) подменяются их суррогатами – риском, плотским наслаждением, удачей набега. Особенно выразительно звучит знаменитая характеристика «перевертыш» идеального разбойника – не благородного героя, а настоящего чудовища: «Кто режет хладною рукой / Вдовицу с бедной сиротой, / Кому

смешно детей стенанье... / Кого убийство веселит, / Как юношу любви свиданье» [Пушкин, 1957: 167]. Здесь *счастье* преступника (веселье, удовлетворение, восторг от власти над жизнью другого) намеренно приравнивается к нравственной катастрофе: убийство становится эквивалентом любовного свидания, а значит, сама шкала радости у разбойника извращена.

Исповедальный монолог «нового пришельца» – рассказчика – показывает, как такая моральная инверсия может возникнуть не из «романтической избранности», а из социального несчастья, из опыта сиротства и бесправия. Герой вспоминает детство как исходное несчастье – отсутствие дома и доли: «Не оставалось у сирот / Ни бедной хижинки, ни поля» [Пушкин, 1957: 168]. Важен именно словарь «доли»: в традиционной картине мира доля (судьба) должна привести человека к *счастью* как устойчивому благу; у Пушкина доля сироты – нищета, и это толкает к ложному *счастью* разбоя. Формула «Нам, детям, жизнь была не в радость» [Пушкин, 1957: 168] задает исходную точку: счастья нет – и потому возникает соблазн добыть счастье любой ценой. Психологический механизм показан предельно прямо: герои выбирают атрибуты вольной жизни (нож, ночь, добыча), а главное – совершают внутренний акт самоослепления: «А совесть отогнали прочь» [Пушкин, 1957: 168]. Это принципиально: преступление начинается не с удара ножом, а с изгнания совести, то есть с нравственного самопозволения. В одной из своих работ Ю.М. Лотман определил понятие границы в мировосприятии человека между внутренним и внешним пространством: «Если внутренний мир воспроизводит космос, то по ту сторону его границы располагается хаос, антимир, внеструктурное иконическое пространство, обитаемое чудовищами, inferнальными силами или людьми, которые с ними связаны. За чертой поселения должны жить в деревне – колдун, мельник и (иногда) кузнец, в средневековом городе – палач. “Нормальное” пространство имеет не только географические, но и временные границы. За его чертой находится ночное время. <...> В

антипространстве живет разбойник: его дом – лес (антидом), его солнце – луна (“воровское солнышко”, по русской поговорке), он говорит на антиязыке, осуществляет анти-поведение (громко свистит, непристойно ругается), он спит, когда люди работают, и грабит, когда люди спят, и т. д.» [Лотман, 1996: 189]. Совершенно очевидно, что в сознании человека такой границей между космосом и хаосом должен быть *нравственный закон*, воплощенный в душе в виде *совести*.

Ложное счастье разбойничьей вольницы рисуется как карнавал доступных благ: «Вошли – все даром: пьем, едим / И красных девушек ласкаем!» [Пушкин, 1957: 169]. Семантика счастья здесь сводится к удовольствию и удаче («все даром»), к ощущению безнаказанности – и это важно для концепта: *счастье* трактуется как мгновенная удача, но не как гармония. В том же ключе звучит и образ «прежней доли», по которой позже «сильней взяла тоска» [Пушкин, 1957: 171]: герой тоскует не по добру, а по прежней греховной свободе, то есть счастье у него изначально связано с преступным образом жизни. В этом Пушкин резко расходится с байронической традицией идеализации вольного разбойника: он показывает, что даже ностальгия героя заражена грехом.

В научной литературе уже высказывалось мнение, что «проблематика поэмы определена двумя мотивами — стремлением разбойников к свободе в самом общем смысле слова и забвением совести, т. е. нравственной испорченностью» [Коровин, 1979: 223]. Поэтому важнейшая ситуация в поэме связана не с «буйными набегами», а с наказанием и – главное – с возвращением совести, которая, как отмечено в словаре Даля, обнаруживает себя в душе человека как «глаз Божий – глас Божий» [Даль, 1955: 4, 257]. Пойманные братья оказываются в тюрьме: «Поймали нас – и кузнецы / Нас друг ко другу приковали» [Пушкин, 1957: 169] Внешняя несвобода неожиданно запускает внутреннюю работу сознания, прежде всего у младшего брата, который в горячке фактически проходит через суд совести. Его бред строится как серия моральных видений и обвинений: «Пред ним

толпились привиденья, / Грозя перстом издалека...» [Пушкин, 1957: 170]. Пушкин делает совесть зримой: она материализуется в «привиденьях», то есть в памяти о жертвах и в страхе возмездия. Здесь особенно значим реалистический штрих, который отметил В.Г. Белинский: в романтическую поэму «смело» введены «кнут и грозные палачи» как приметы «жизни действительной» [Белинский, 1981: 6, 322]. Таким образом, «счастье вольницы» разрушается не только карающей властью, но и психологической правдой: преступление неизбежно возвращается к преступнику в образах страха, стыда и памяти. Сцена бреда важна еще и тем, что совесть пробуждает религиозное измерение концепта *счастье*. Младший брат произносит мольбу, апеллирующую к милости Божией и к возможности смягчения кары: «...авось мольбами / Смягчит за нас он божий гнев» [Пушкин, 1957: 171]. Истинное счастье мыслится здесь не как «все даром», а как мир с Богом и с совестью, как надежда на прощение. И в то же время герой понимает, что счастье жертв разрушено необратимо: «Брат! Сжался над его слезами! / Не режь его на старость лет ... / Мне дряхлый крик его ужасен...» [Пушкин, 1957: 170–171]. Здесь совесть говорит голосом чужой боли – и это переломный момент нравственного уровня в сюжете.

На понятийном уровне концептуализации *счастья* можно проследить движение от сиротского несчастья – нищеты и бесправия – к внезапно обретенному «случайному счастью» разбойничьей вольницы. Братья, пользуясь награбленным богатством, получают все радости земные, и эта легкость исполнения желаний кажется им пределом мечтаний – тем, что они принимали за счастье. Здесь концепт *счастье* наполняется семантикой удовольствий, удачи, везения, веселья, довольства. Однако Пушкин вскрывает иллюзорность этого состояния: герои принимают сиюминутную удачу и доступность наслаждений за прочное счастье, хотя на самом деле это лишь ложное, греховное довольство.

Можно сказать, что семантическое ядро концепта *грех* в поэме составляют понятия преступление, злодейство, кровь, вина, проклятие, кара.

Разбойники нарушили все мыслимые законы – и человеческие, и Божьи, – поставив себя вне морали. Однако кульминация поэмы связана не с разбойничьими успехами, а с наказанием: побег из тюрьмы заканчивается гибелью одного брата и новым пленением другого. Оставшийся в живых старший брат внезапно оказывается один на один со своей совестью. В тюрьме, осмысляя случившееся, герой испытывает мучительные угрызения совести, раскаивается в содеянном и понимает греховность их пути. Автор показывает, что настоящая расплата за грех – это муки совести и утрата внутренней свободы. Особенности пушкинского изображения внутреннего мира героя точно определил А.С. Немзер: «Контраст кровавой жестокости и свободолюбия делал фигуру героя психологически сложной. Воздействие Байрона соединялось с традицией русского фольклора, где разбойник одновременно привлекателен и страшен (эта двузначность разбойничьей темы будет развиваться у Пушкина вплоть до “Капитанской дочки”» [Немзер, 1985: 10].

Финал поэмы особенно значим для данного исследования, поскольку Пушкин показывает не обращение героя в праведника, а сложную, не до конца завершённую работу совести. Старший брат хоронит младшего и совершает, по его словам, «грешную молитву» [Пушкин, 1957: 173]: этот контекстный оксюморон раскрывает состояние души – молитва необходима, но ощущение греха не исчезает. Более того, герой возвращается «на прежнюю ловитву» [Пушкин, 1957: 173], то есть социальный и психологический круг замыкается. Но опыт совести оставляет след: «Но иногда щажу морщины: / Мне страшно резать старика...» [Пушкин, 1957: 174]. Так в поэме появляется ключевой показатель нравственного перелома: счастье вольницы уже невозможно в прежнем виде, потому что совесть вернулась и навсегда нарушила бездумную формулу «все даром». Герой прямо связывает свое нынешнее «смягчение» с тюремным опытом и братней мольбой: «Я помню, как в тюрьме жестокой... / За старца брат меня молил» [Пушкин, 1957: 174]. В концептуальном отношении это означает: счастье у

Пушкина неотделимо от совести; там, где совесть изгнана, счастье превращается в краткий греховный успех, а там, где совесть возвращается, счастье уже не может быть простым наслаждением – оно требует очищения в соответствии с нравственным законом.

Через расплату героя Пушкин фактически развенчивает романтический ореол разбойничьей жизни. Если вначале могло показаться, что разбойники нашли счастье в полной, ничем не ограниченной свободе, то финал показывает обратное: свобода, достигнутая ценой греха, обращается против них. Нарушение этических принципов привело к разрушению личности. В результате концепт *счастье* в поэме представлен как неотделимый от нравственного закона – жизнь вне этого закона (в «антимире») оборачивается несчастьем. Показательно, что сам герой, пройдя через испытания, осознает свою вину и обращается к Богу в поисках прощения.

В качестве резюме можно сделать вывод, что «Братья разбойники» строятся на контрасте двух моделей счастья: ложному, греховному счастью (удача, телесные удовольствия, вседозволенность) противопоставляется истинное счастье (внутренняя свобода и мир совести), которое стало недоступным в цепи злодейств, когда совесть была забыта. Поэма показывает, что счастье, оторванное от нравственного закона, неизбежно превращается в краткий мираж, который оборачивается несчастьем: смертью, душевным окаменением и «докучными» муками совести. Романтическая «воля» здесь впервые у Пушкина получает этическую огранку: воля без совести не ведет к счастью, а только ускоряет распад личности.

Таким образом, «Братья разбойники» показывают характерную для раннего пушкинского романтизма жанровую этическую трансформацию. Разбойничий сюжет демонстрирует своего рода эволюцию понятий: *счастье* сначала мыслится как *доля-удача* и *воля* (пир, добыча, плотская радость), затем разоблачается как *иллюзия*, потому что строится на грехе (кровь, обман, разврат), и, наконец, сталкивается с неотвратимостью совести, которая превращает внешнюю свободу во внутреннее мучение и страх. В

этом смысле поэма подтверждает наблюдение исследователей (от Б. Томашевского до современных авторов), что Пушкин здесь намечает движение от романтического эффекта к психологической и нравственной правде: история души оказывается важнее романтики вольницы. Концепт *счастье* в поэме перестает быть автономным: он напрямую зависит от моральной валентности поступка и от способности героя выдержать суд собственной совести. В поэме «Братья разбойники» Пушкин наглядно показывает взаимосвязь *счастья* и *греха*: счастье безнравственного человека иллюзорно и кратковременно, тогда как истинное счастье неотделимо от совести и очищения души через раскаяние.

### **3.3. Этическая проблематика в поэмах И.И. Козлова («Чернец») и А.И. Подолинского («Борский»)**

*Любовь* и *счастье* в русской романтической поэме первой половины XIX века почти никогда не существуют как самодовлеющая идиллия: даже когда герои ощущают полноту бытия, это переживание быстро вовлекается в сферу нравственной оценки и соотносится с *долгом*, *грехом*, *совестью*. В результате концепт *счастье* приобретает этическое измерение: *счастье* не только *радость* или *благополучие*, но также состояние, которое либо подтверждается нравственным законом, либо распадается под давлением вины и внутреннего суда.

В данном параграфе *счастье*, сопряженное с *любовью*, как одна из наиболее репрезентативных тем романтической литературы рассматривается с точки зрения нравственного выбора и ответственности. Жанр романтической поэмы наиболее наглядно демонстрирует динамическую модель последствий этического выбора: порыв к счастью → нравственное испытание → выбор → расплата. Особенно наглядно это проявляется в поэмах И.И. Козлова «Чернец» и А.И. Подолинского «Борский», где

любственное чувство напрямую сталкивается с долгом и запретом, а финальная перспектива задается не историей страсти как таковой, а историей работы совести. Через изображение внутреннего этического выбора героев указанных поэм раскрывается непримиримое противоречие между идеальной любовью и долгом, показываются глубокие размышления поэтов-романтиков об индивидуальных чувствах, концепции счастья и требованиях социальной этики. В русском романтизме *любовь* изображается не только как личное чувство, но и как явление, переплетенное с общественными и религиозно-нравственными факторами. *Счастье* в этой литературной традиции мыслится не только как стремление личности к благу, но и как нечто связанное с готовностью пожертвовать своими страстями ради нравственного закона. В обоих произведениях действие организовано так, чтобы читатель видел: счастье как мечта (семейное, тихое, «обыкновенное») является для героя высшей ценностью, но именно эта ценность оказывается наиболее уязвимой. Любовь, обещающая счастье, обнаруживает свою двойственность: она способна возвысить человека, но в момент нравственного кризиса становится причиной преступления, а затем – источником мучительного раскаяния. Поэтому анализ концепта *счастье* здесь необходимо вести не только на лексико-семантическом уровне, но и через этическую структуру сюжета: *счастье* оценивается по *совести*.

Иван Иванович Козлов занимает достойное место среди поэтов пушкинской эпохи. Поэма «Чернец» (1825), ставшая вершиной его творчества, принесла ему огромную славу: как подчеркивал В.И. Кулешов, после ее появления в печати его имя в сознании современников стояло рядом с Пушкиным и Жуковским [Кулешов, 1997: 76]. В истории русского романтизма поэма «Чернец» выступает как текст, где «байроническая» страсть принципиально переосмысливается в координатах православной этики. Козлов выбирает форму рассказа от первого лица – это предсмертная исповедь монаха, который решил поведать духовнику историю своей грешной и многострадальной жизни. Построение «Чернеца», как отмечали

многие исследователи, напоминает композицию второй части «Гяура» Байрона: Козлов, следуя примеру Байрона (а отчасти и пушкинских «Братьев разбойников»), вкладывает в уста героя связное, хронологически последовательное повествование о своей жизни – от детства до трагической катастрофы и ухода в монастырь. Тем самым нарушается типичная для Байрона фрагментарная драматическая композиция, и исповедь монаха превращается в цельную биографическую историю. Несмотря на то, что современники оценивали «Чернеца» очень высоко, позже интерес к Козлову несколько угас и другие его поэмы получили неоднозначную оценку в критике [Дельвиг, 1987: 187–188]. Уже в XX веке творчество И.И. Козлова было заново осмыслено – В.В. Афанасьев выпустил монографию «Жизнь и лира» [Афанасьев, 1977а], появились статьи и диссертации, посвященные его поэзии ([Веденяпина, 1972], [Пятаева, 2007], [Пятаева, 2011], [Гузина, 2012] и др).

В поэме «Чернец» И.И. Козлов «изобразил юношу, всем сердцем устремленного к счастью. Ради любви он вступает в борьбу с жизненными препятствиями, но не может их одолеть. Содержанием поэмы стали противоречивые переживания героя: рожденный для добра, он становится убийцей обидчика. В нем борются и сосуществуют полярные чувства» [Коровин, 1990: 350]. В своем анализе душевной трагедии Чернеца Ю.В. Манн выделил шесть этапов духовного развития героя, из которых первые три – это этапы вынужденного отчуждения (сиротство в детстве, отшельничество после смерти возлюбленной, отчуждение после совершенного убийства), а три последующие – противоположные фазы стремления к возвращению гармонии с людьми и миром. Ю.В. Манн заключает: «Духовное развитие героя протекает волнообразно. Трижды... возникает и обостряется процесс отчуждения. И трижды пробуждается обратное стремление – к восстановлению гармонических отношений... Смена и противоборство обеих тенденций составляют логику развития этого героя» [Манн, 1995: 107–108]. Согласившись с этой мыслью, можно

добавить, что смерть главного героя в финале поэмы становится доказательством неразрешимости его стремления к индивидуальному земному счастью. Характер Чернеца отличается от байронических героев: он не стремится к мировому бунту или власти, он хочет малого – тихого семейного счастья с любимой женщиной, которого был лишен с детства. У него нет холодной мстительности, свойственной демоническим характерам; напротив, после непреднамеренного убийства он испытывает глубокое раскаяние и отчаяние. Его пассивная позиция – признак христианского смирения и всепрощения, в отличие от гордой непреклонности байроновских бунтарей.

Во вступлении к поэме автор рисует идиллическую обстановку монастыря – часовня, икона, целебный ключ под сенью вековой липы – как бы подразумевая, что смиренная душа могла бы обрести здесь покой и счастье в гармонии с Богом: «Часовня у святых ворот / С чудотворящею иконой, / И подле ключ воды студеной / Журчит целительной струей / Под тенью липы вековой...» [Козлов, 1985: 163]. Однако главному герою такая обстановка не дарует успокоения: эта мирная картина контрастирует с внутренним состоянием Чернеца. Его душа не находит утешения даже в святых стенах, потому что внутри ее царят неутолимая боль и раскаяние. В обстоятельствах жизни главного героя счастье оборачивается своей противоположностью, а семантическое ядро *несчастья* в поэме формируют многочисленные слова и образы страдания: Чернец «кончает век свой безотрадный... страдалец молодой», его чело отмечено «ужасным знаком утрат, страстей и печалей», он сирота, «ласки не видал», «некого любить», ему жизнь «в тягость», он «обречен бедам» [Козлов, 1985: 164]. Иными словами, герой так и не достигает состояния счастья, понимаемого как спокойная благополучная жизнь без бед и потрясений, его судьба – доля страдальца, чья жизнь исковеркана потерей любви и совершенным грехом. Краткое состояние счастья Чернец испытывает лишь однажды – когда, осмелившись, похищает возлюбленную у ее семьи и тайно венчается с ней.

Эпизод их тайного брака и совместного уединения окрашен лексикой блаженства. В родном краю, рядом с любимой женой Чернец впервые испытывает радость и оживление душевных сил: «Живою нежностью мила, <...> / На радость мне она цвела; / При ней душа была светлее» [Козлов, 1985: 169]. Для него это было настоящее счастье – спасительное избавление от одиночества и уныния, возможность обрести вкус к жизни. Отсюда можно выделить ключевые понятия концепта *счастье* для Чернеца: любовь, радость, воскресение души, мечты о будущем: «Мы сладко в будущем мечтали...» [Козлов, 1985: 169]. В этом проявляется отличие героя Козлова от канонического демонического типа: он не выбирает зло, он оказывается втянут в зло через утрату: злодей-соперник из мести убивает его любимую жену. Именно поэтому центральным в поэме становится мотив кратковременного счастья как спасительного опыта: любовь дарит герою чувство оживления и смысла – но именно эта полнота делает последующую потерю разрушительной. «Любовь – главный и ведущий сюжетный мотив поэмы. Козлов изображает ее как всепоглощающую страсть. Романтический герой находит в ней осуществление своей мечты о счастье, которое он не в силах обрести в неустроенном и жестоком мире. Поэтому гибель любимой женщины становится для чернеца сокрушительной катастрофой, апогеем душевной драмы» [Гликман, 1956: 44]. Можно сказать, что концепт *счастье* в «Чернеце» строится на контрасте: счастье не отменяет трагедии, а делает ее более беспощадной, потому что показывает герою, что могло бы быть.

Земное счастье оказывается недолговечным – его проблеск вскоре меркнет. Ключевой перелом связан с тем, что счастье лишено устойчивости: оно не защищено ни социально, ни нравственно-психологически – герой не обладает внутренними механизмами прощения и смирения, чтобы пережить утрату без мести. Козлов показывает, что падение начинается там, где любовь теряет статус «святого» чувства и превращается в «пламя страстное», требующее возмездия. Герой сам фиксирует это превращение как собственный позор и безумие, соединяя в одной формуле любовь и

преступление: «Мое безумье, мой позор, / И грех, и кровь – вот пламень страстный! / Моей любви вот след ужасный!» [Козлов, 1985: 169]. Эти строки принципиальны для проблематики нашего исследования: они демонстрируют, что счастье, обещанное любовью, не просто исчезло, но превратилось в обвиняющее доказательство. Любовь, которая должна была быть источником счастья, становится «следом ужасным», то есть знаком вины: переживание счастья ретроспективно окрашивается грехом.

Когда Чернец лишается основы своего счастья – любимой и ребенка – он снова погружается в пучину отчаяния, что в конечном итоге приводит его к греху. В припадке безумия и горя герой совершает убийство злодея-обидчика, погубившего его семью – так потеря объекта любви приводит к духовному падению. Чернец сам осознает, что его грех вырос из безумной страсти и отчаяния. Яркая и эмоциональная лексика (безумье, кровь, пламень страстный, позор) передает противоречивые чувства героя.

Прослеживается причинно-следственная связь: потеря возлюбленной (горе) → безумие страсти → преступление; теперь герой пожинает «ужасный след» своей греховной любви – вечное раскаяние. Грех (убийство из мести) осознан Чернецом, и он ищет искупления. Семантическое ядро концепта *грех* здесь связывается с категорией прощения – всю оставшуюся жизнь герой стремится к прощению злодея. Он задается вопросом: возможно ли искупить страшный грех искренним покаянием и воссоединиться с любимой и сыном уже на небесах? Такие душевные метания героя, по мысли Киселева-Сергенина отражают восприятие самого поэта: как пишет исследователь, в понимании Козлова примирение с судьбой – напряженный и мучительный процесс, в котором находит место и чувство протеста» [Киселев-Сергенин, 1968: 445]. Нарушение нравственного закона привело Чернеца к разрушению всей его жизни, но оставило ему одну тлеющую надежду – на милость Божью. В поэме содержится символически важный эпизод: после убийства герой испытывает кризис веры, ощущая себя недостойным даже молиться. Он восклицает в отчаянии: «Я в светлый храм идти не смел.../ «О чем теперь

и как молиться? / Чего мне ждать у алтарей? / Мне ль уповать навеки с ней / В святой любви соединиться? / Как непорочность сочетать / Убийцы с буйными страстями? / Как в небе ангела обнять / Окровавленными руками?» [Козлов, 1985: 174–175]. Эти пронизанные мукой вопросы показывают полное духовное смятение героя. «Страсти, царящие в душе героя, могучи, но и ужасны. Преступление, совершенное героем, ужасает его самого», – отмечает А.С. Немзер [Немзер, 1985: 14].

Чернец осознает кажущуюся несовместимость своего кровавого греха с надеждой на райское блаженство и встречу с возлюбленной в ином мире. Он не смеет переступить порог храма и сомневается, простит ли его Бог. Тем не менее, герой встает на путь покаяния. Наконец он принимает постриг и становится монахом, полностью посвятив себя смиренному пути к Богу. Таким образом, главная тема поэмы – покаяние как путь нравственного очищения. Лексика, связанная с покаянием, проходит через весь монолог Чернеца: прощенье, молитва, пост, спасенье, слезы покаянья – эти слова составляют в произведении понятийный ряд оппозиции *грех – покаяние*. В конечном счете, герой надеется лишь на милость Бога: понимая, что искреннее раскаяние и монашеский подвиг помогут ему искупить вину, он все-таки не может прийти к настоящему раскаянию.

На ассоциативном уровне видно, что оппозиции *счастье – несчастье*, *грех – покаяние*, *любовь – совесть* образуют единую сферу концепта *счастье* в художественном мире Козлова, раскрытую через этические проблемы. Автор выразительно описывает психологическое состояние героя, который пытается разобраться в соотношении своего преступного поступка с Божьим судом, осмыслить свою жизнь как христианина и свою посмертную судьбу. Н.П. Жилина подчеркивает, что главной этической проблемой Чернеца стала неспособность простить врага, «которому он полностью отказывает в главном для человека качестве – способности любить» [Жилина, 2009: 57]. Герой невольно берет на себя роль судьи, готового карать виновных, но внутренне он не способен вынести тяжесть этой роли – его христианская

душа не готова к безусловному возмездию. «Монастырь в поэме Козлова не тюрьма, но остров спасения, куда удаляется измученный герой. В то же время поэт далек от осуждения героя – романтической поэме вовсе не нужен праведник. Рядом с правдой закона прощения живет правда души героя», – точно отметил А.С. Немзер [Немзер, 1985: 14]. Можно предположить, что Чернец, за которого будут молиться все насельники монастыря, все же получит Божье прощение и его душа обретет долгожданный покой. Таким образом, возможность счастья переносится для героя в инобытие: он искупил грех страданиями и, согласно христианским воззрениям, надеется на благодать в загробной жизни.

Образную систему поэмы дополняют мотивы, усиливающие концептосферу. Так, мотив сиротства объясняет стремление героя к семейному счастью, но и недостаток жизненного опыта, закалки. Мотив разочарования и отчуждения, как справедливо считает Ю.В. Манн, раскрывает динамику настроений героя, их влияние на восприятие счастья [Манн, 1995: 113]. Мотив мести выражен относительно слабо – убийство происходит скорее аффективно, как роковой случай, что подчеркивает не столько злонамеренность героя, сколько глубину его православного сознания: он мстит, но тут же раскаивается.

Мотив смерти окрашивает содержание концепта *счастье* новыми оттенками: смерть возлюбленной превращает счастье в несчастье, а собственная смерть героя становится в его сознании избавлением и переходом к вечному блаженству. Нужно отметить роль мотивов искупления и прощения при противопоставлении земной любви (с ее неистовыми страстями и страданиями) – любви небесной, чистой и непоколебимой: в художественном мире поэмы земная любовь приносит герою столько же страданий, сколько радости, тогда как небесная, Божья любовь дарует ему прощение и обещает покой.

Таким образом, концепт *счастье* в «Чернеце» оказывается вовлеченным в христианскую схему: земная радость возможна, но она не

гарантирует спасения; более того, если человек воспринимает земное счастье как абсолют, он теряет способность подчинить страсть нравственному закону. Здесь Козлов подходит к важной для романтической поэмы этической проблеме: грех рождается не только из злодейства, но и из неспособности вынести боль утраты без самочинного суда. Поэтому совесть в тексте работает как сила, разрушающая любые попытки героя удержать себя в состоянии счастья: счастье становится невозможным после греха, потому что внутренний суд не позволяет вернуться к прежней целостности.

Именно здесь у Козлова возникает ключевая для концепта *счастье* идея: путь к счастью возможен не через оправдание страсти, а через покаяние. Поэма организована так, что внутреннее движение героя – от мечты о семейном счастье к преступлению и далее к монашескому подвигу – превращает счастье в моральную категорию: счастье уже не совпадает с радостью любви, оно понимается как состояние душевного мира, которое доступно только при прощении и очищении. Поэтому финальная перспектива «Чернеца», связана с надеждой на милость Божью и, следовательно, с представлением о счастье как о трансцендентной награде. Земное счастье здесь – проблеск, но именно этот проблеск раскрывает трагедию: герой знает вкус счастья и потому особенно остро переживает невозможность вернуться к нему без духовного переворота. «Углубив психологическую мотивировку разноречивых страстей, Козлов сделал важный шаг в развитии русской романтической поэмы от Пушкина к Лермонтову» [Коровин, 1990: 1, 350].

Если у Козлова этическая проблематика разрешается через христианскую вертикаль (грех → покаяние → надежда на прощение), то у А.И. Подолинского в поэме «Борский» (1829) нравственный конфликт разворачивается, прежде всего, в горизонтали человеческих обязательств: родовая вражда, завет отца, долг сына, а уже затем – религиозная перспектива.

Концепт *счастье* в поэме с самого начала проявляет свою двойственность: герою кажется, что счастье возможно только в любви, но сама любовь мыслится как нарушение отцовского запрета и, следовательно, как действие, за которое заранее назначена расплата. В этом смысле «Борский» использует романтическую модель *счастья под клятвой*: счастье переживается как желанное, но внутренне неразрешенное.

Эта поэма Подолинского тематически перекликается с «Чернецом» – в ней также поднимаются темы преступления и покаяния, но в ином ракурсе. Трагедия происходит в семье главного героя, Владимира Борского. Ему приходится выбирать между сыновним долгом (послушанием воле отца) и любовью к девушке из враждующего рода. Владимир, несмотря на запрет, женится на любимой Елене, тем самым нарушая клятву, данную отцу. Герой не смог избежать «проклятья двух родов»: ожесточенная родовая вражда оборачивается несчастьем для молодой пары. Их семейное счастье оказывается непрочным – над ними тяготеет бремя прошлого. Со временем Владимир становится мнительным, подозрительным, его терзают сомнения, он разрывается между чувством любви к жене и долгом следовать наказу покойного отца. В припадке бешеной ревности и душевного помрачения он случайно убивает свою невинную супругу. Поэма заканчивается жуткой сценой раскаяния: обезумевший Борский умирает от холода, замерзнув на могиле убитой им жены.

Трагедия Владимира Борского в том, что он вынужден выбирать между своим чувством и сыновним долгом. Подолинский принципиально усиливает в поэме этическую остроту тем, что делает долг не абстрактным, а персонально обозначенным – в форме отцовского завещания. Отец говорит с сыном как с будущим носителем семейной чести и предвидит испытание страстью: «Я верю, ты сможешь / Преодолеть порыв страстей / И непокорностью своей / Моих костей не потревожишь» [Подолинский]. Эта цитата важна не только как сюжетный узел, но и как семантический маркер: счастье заранее получает в тексте статус «порыва», который нужно

преодолеть ради закона рода и памяти. Иными словами, здесь счастье конфликтует с сыновним долгом по самой структуре предписания: любить – значит рискнуть стать виновным. Именно поэтому даже в моменты, когда герой обретает любовь и семью, счастье переживается им не как чистая гармония, а как состояние под подозрением: оно несет скрытую вину. Поэт показывает, как внутренняя жизнь Борского постепенно подчиняется сомнениям, которые не дают его душе успокоения. Герой признается: «Я сам блуждаю в мгле сомнений, / Я сам – страшусь своей любви!» [Подолинский]. В этой формуле источник счастья превращается в свою противоположность: любовь, которая в романтическом идеале должна вести к счастью, становится источником страха. Таким образом, счастье героя в «Борском» превращается в психологически нестабильное состояние, поскольку в его сознании оно не имеет морально-правовой основы.

Этическая проблематика в поэме «Борский» отражена через систему ключевых оппозиций: *счастье – несчастье, любовь – долг, грех – покаяние*. Владимир Борский стремится к счастью с любимой женщиной, но семейная вражда и чувство долга перед отцом стоят на пути. Неспособность разрешить конфликт между любовью и обязанностью приводит героя к смертному греху – убийству, за которым следуют муки раскаяния. В финале герой погибает, так и не примирив эти противоречия. Подолинский моделирует трагическую историю с помощью системы образов, мотивов и символов, придавая ей почти притчевое звучание о неумолимости роковых законов. Счастье в начале поэмы представлено идиллическими картинками: Владимир – любимый сын, выросший в благополучии, имел все желанное в родительском доме. Когда спустя годы Борский возвращается из изгнания и воссоединяется с Еленой, для него наступает второй краткий миг счастья. Однако, как и в других романтических поэмах, гармония длится недолго. Счастье Борского быстро омрачается. Автор, следуя канону романтизма, усиливает трагические коллизии: прошлое не отпускает героя, и семейная жизнь молодых становится мучительной. Для описания состояния несчастья в поэме

используется почти равное количество лексем, что и для счастья. В тексте говорится о «долгом изгнании», «грустном браке», о том, что для героя «не жизнь, а страшный сон», что в молодой семье царит холод отчуждения, словно «буря гибельная грянет». Встречаются слова: грусть, печальный, холодный взор, страдания и др. Показательно употребление автором выражения «печальный брак» – меткое определение союза персонажей. Характеризуя стиль поэта, В.Э. Вацуро писал: «Подобно Козлову, Подолинский прибегает к поэтическому языку повышенной лирической экспрессивности, к внесюжетным отступлениям, несущим преимущественно эмоциональную нагрузку и создающим впечатление поэтической импровизации» [Вацуро, 2007: 14].

В семантическом ядре концепта *счастье* доминируют понятия с противоположным значением: печаль, изгнание, холод, страх, страдание. Видно, что любовь, вопреки надеждам, не принесла героям счастья: их брак омрачен наследственной враждой и чувством вины Борского перед отцом. На уровне концепта *грех* поэма также дает богатый материал, обнаруживая его неоднозначность: над Владимиром и Еленой висит родовой грех двух враждовавших семей, проявление его обнаруживается в клятве, данной старшему Борскому, и ее последующем нарушении. Кроме этого, смертным грехом является само кровопролитие – хотя убийство Владимиром жены произошло случайно, в состоянии аффекта, но для христианской морали это тяжкий грех. В поэме подчеркивается, что Борский не успел примириться и покаяться, и семейная кровь легла на него клеймом. Автор, стремясь усилить этическое звучание, вводит в сюжет фигуру священника. В кульминационной сцене, когда после убийства Владимир впадает в безумное состояние, именно священник пытается привести его в чувство, призывает молиться и каяться. Священник напоминает, что земной суд – не окончательный, Высший Суд ожидает каждого на небесах. Можно сказать, что священник становится внешним носителем совести Борского, пытаясь примирить героя с Богом.

Однако сам Владимир к этому уже не способен – он в безумии и полном отчаянии.

Подытоживая, можно выделить обобщенные понятия семантического уровня концепта *грех* в поэме «Борский»: это вражда, проклятье, месть, коварство, предательство, клятвопреступление – все они присутствуют в сюжетной канве. Эти проявления греха рассматриваются автором как преступления против нравственного закона, а нарушивший его неизбежно несет наказание. Подолинский показывает, к чему приводит утрата внутреннего нравственного компаса: совершивший грех герой наказан судьбой и собственной совестью. Несомненна правота М.С. Шумаковой, считающей, что «главной причиной трагедии героев – отца и сына – является забвение ими истинных ценностей ... оставаясь в плену своих страстей (ревности и мести), Борский-старший распространяет их и на сына. В свою очередь Владимир, забывший о доме священника — обители света и добра, в котором ждет его прозрение, не может освободиться от отцовского проклятия. Невысказанная прямо авторская оценка метафорически воплощается в повествовательной и сюжетной организации произведения» [Шумакова, 2015: 77].

Таким образом, в обеих поэмах – «Чернец» и «Борском» – концепт *счастье* раскрыт через испытание любовью и грехом. Герои стремятся к личному счастью, но сталкиваются с роковыми обстоятельствами, требующими нравственного выбора. Идеал счастья в поэмах неизбежно связан с понятием морали: счастье достигается или не достигается в зависимости от соблюдения или нарушения нравственного закона. Оба героя в итоге несчастны на земле, но если герой Козлова находит утешение в вере и надежду на небесное счастье, то герой Подолинского гибнет, отягощенный нераскаянным грехом. Так концепт *счастье* в обоих случаях обнаруживает зависимость от религиозной этики. В итоге *счастье* в этих романтических поэмах обнаруживает себя как этическая задача, решение которой определяет судьбу личности.

### 3.4. Оппозиция *счастье – грех* в поэме М. Ю. Лермонтова «Демон»

Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» – одно из наиболее значимых в этическом и философском отношении произведений русской литературы. В ней романтический поиск счастья показан не как частная психологическая потребность (радость, благополучие, исполнение желаний), а как метафизическое стремление к утраченной гармонии, которое неизбежно сталкивается с религиозно-нравственным законом. Для нашего исследования особенно важно, что у Лермонтова *счастье* прямо включается в систему оппозиций *рай – ад, добро – зло, смирение – гордыня* и, в конечном итоге, – в оппозицию *счастье – грех*.

Согласно исследовательским данным, поэма насчитывает 8 редакций, вопрос же о том, какой текст считать каноническим, всё ещё находится в фокусе внимания ученых. «История различных редакций поэмы «Демон» раскрывает внутреннюю творческую работу мысли Лермонтова как процесс его поэтического и духовного совершенствования» [Сахарова, 2012: 88]. Образ Демона еще в раннем творчестве появляется в произведениях Лермонтова, а сюжет любви падшего ангела к земной девушке, как известно, занимал поэта с ранних лет – здесь сконцентрированы его размышления о судьбе, бунте, свободе личности, а также о неразрешимом конфликте между стремлением к счастью и греховной сущностью бунтаря. «Поэма, которую Лермонтов создавал в течение всей своей творческой жизни, свидетельствует о непреходящем познавательном интересе ее автора к основам бытия и генезису добра и зла» [Московский, 2015: 83]. Образы Демона и Тамары воплощают сложную диалектику добра и зла, небесного и земного, и, что особенно важно для нашего исследования, позволяют проследить, как Лермонтов развивает оппозицию *счастье – грех*.

Поэма «Демон» привлекала особое внимание критики и исследователей. В.Г. Белинский высоко оценил ее, считая «колоссальным созданием» [Белинский, 1982: 494]. В главном герое критик видел сильную

личность, «страшный и могучий дух!» [Белинский, 1982: 494]. В дальнейшем все критики отмечали, что образ лермонтовского Демона (как и других подобных героев мировой литературы), восходит к легенде о падшем ангеле, изображенном в Священном Писании, однако русскому поэту удалось создать совершенно оригинальный характер, и «одним из отличий образа Демона от его литературных предшественников является его многогранность и многозначимость. <...> Противоречивое единство разума и чувства в Демоне, напряженная жизнь его духа, мучительная жажда восстановления утраченной гармонии, связи с миром на какой-то новой основе сообщают необыкновенную динамичность внутреннему облику лермонтовского героя» [Удодов, 2021: 382].

В советском литературоведении можно выделить две основных линии интерпретаций этого героя: одни ученые, вслед за Белинским, воспринимали Демона как борца, другие выделяли, в первую очередь, индивидуализм, подвергая его критике. Новый взгляд на героя в свое время был предложен в книге Д.Е. Максимова, где характер Демона предстал в диалектическом единстве: «Гордый Демон, “царь познания и свободы”, презирая землю и втайне тоскуя о космической гармонии, разрушает и губит все, что он встречает на своем пути» [Максимов, 1964: 82]. Попытки философского осмысления поэмы были предприняты в работах многих исследователей, наиболее удачным представляется анализ И.Б. Роднянской, которая пришла к выводу о полифонической природе поэмы: «Все многообразные моменты “двоения” не приведены в “Демоне” к общему знаменателю. Повествователь нарочно уходит от роли арбитра, снимающего противоречия, устраняющего двойственность, – в отношении главного лица он берет тон, дающий простор догадкам и разноречивым толкованиям...» [Роднянская, 2006: 77].

Смысловая архитектура поэмы строится вокруг парадокса: Демон, будучи носителем греха и «врагом небес», сохраняет память о первоизданной целостности, то есть о состоянии, которое можно назвать счастьем в высшем – онтологическом – значении. Семантика эпитета *печальный*,

характеризующего главного героя в экспозиции («Печальный Демон, дух изгнанный, / Летал над грешною землей»), раскрывается затем в описании его сознания: «И лучших дней воспоминанья / Пред ним теснились толпой» [Лермонтов, 1958: 81]. Далее читатель понимает, что черты прекрасного прошлого связаны для героя с тем временем, когда «в жилище света / Блистал он, чистый херувим». Появившаяся затем авторская формула «Счастливым первенцем творенья!» [Лермонтов, 1958: 81] задает ключевую семантику понятия *счастье* – оно мыслится как изначальная норма бытия, от которой Демон теперь отлучен. Как точно отмечено Т.В. Федосеевой, «потеряв Божественное присутствие и став вечным скитальцем между небом и землей, добром и злом, герой поэмы “Демон” вспоминает иное время. <...> Эта память не дает ему покоя» [Федосеева, 2015: 49]. Эта память не умиротворяет – напротив, усиливает трагизм. *Счастье* не присутствует как актуальная реальность: оно превращено в воспоминание и меру утраты. То, что в других романтических поэмах может выражаться в мечтах о тихом приюте, семейном счастье или безоблачной любви, у Лермонтова переносится на космический уровень: утрачены не просто любовь или дом, утрачено право принадлежать гармоничному порядку. Поэтому *счастье* оказывается не мечтой и наградой, а потерянными состоянием, к которому Демон бессильно стремится.

Работая над «Демоном» около десяти лет (1829–1839), Лермонтов оставлял неизменной фабульную основу, но изменял сюжетные ходы. Итоговый текст – результат сложной эволюции замысла, что придало поэме многоплановость и глубину. Как справедливо указывает В.Э. Вацуру, именно в последних редакциях главная «проблема переносится в философско-этическую плоскость» [Вацуру, 1989: 366]. Образ Демона восходит к богатой мировой традиции изображения падшего ангела – бунтующего духа, изгнанного из рая и стремящегося отомстить Богу. Лермонтовский Демон вобрал в себя черты Сатаны из европейского романтизма (у Байрона, Мицкевича и др.), но получил оригинальное развитие. Это страдающий дух,

измученный одиночеством и скукой от уже сотворенного зла, внутренне противоречивый: он одновременно и гордый мятежник, и тоскующий по утраченному свету изгнанник. По точному определению А.И. Журавлевой, «несовершенство мироздания Демон воспринимает как личную обиду, свой бунт против Творца – как акт справедливой мести за это несовершенство» [Журавлева, 2002: 167]. «Уже в самом начале изображается громадная вертикаль природного мира, с высоты обзриваемого Демоном, и в ней мы видим два полюса, между которыми будет разыгрываться действие мистерии: рай и ад» [Янченко, 2014: 36]. Воспоминания о гармонии и светлом счастье ангельской поры пробуждаются в душе Демона, когда он, спустя столетия, встречает чистую земную девушку Тамару. «В основе сюжета – стремление духа отрицания и зла к добру, красоте и гармонии» [Найдич, 1981: 130].

В начале поэмы показано, как встреча с Тамарой возвращает Демону надежду на обновление: «И вновь постигнул он святыню / Любви, добра и красоты!» [Лермонтов, 1958: 86]. Демон заново ощущает утраченные светлые чувства, и в его душе вспыхивает стремление вырваться из порочного круга. Этот порыв к свету – стремление к счастью через любовь – и является центральной линией поэмы. Впервые за долгое время у вечного скитальца возникает мысль изменить свое существование, получив надежду на счастье. Семантическое ядро концепта *счастье* в поэме воплощается в оппозиции *счастье – несчастье*. Бессмертие и свобода героя стали источником вековой тоски и мучений: «Какое горькое томленье / Всю жизнь, – века без разделенья / И наслаждаться и страдать, / За зло похвал не ожидать / Ни за добро вознагражденья» [Лермонтов, 1958: 100] – так описывает свое безрадостное бытие сам падший дух. Эти строки передают титанические страдания, неведомые обычному человеку, – страдания существа, наделенного огромной волей и знанием, но лишённого цели и радости, поскольку для него «неудавшаяся свобода становится источником отчаяния, отрицания, ожесточения» [Гинзбург, 2007: 491]. В поэме *несчастье*

становится лейтмотивом монолога Демона, особенно в тех частях, где он исповедуется перед Тамарой, рассказывая о своей вековой тоске. Можно заключить, что понятийный ряд концепта *счастье* для Демона включает, прежде всего, воспоминания и *надежду*, в то время как *несчастье* включает в себе *тоску, изгнание, вечную борьбу*. Краткое счастье (ангельская юность) сменилось для него извечной мукой, а память о прежнем блаженстве лишь усиливает его неудовлетворенность настоящим. Демон обречен на вечную тоску, пока остается тем, кто он есть.

Лермонтов создает сложный комплекс оппозиции *счастье – несчастье*, вплетая в него и другие категории. Так, для Демона неразрывны понятия *свободы* и *познания*. Он добивался абсолютной свободы, теперь он вольный дух, но именно эта безграничная свобода – часть его проклятия, поскольку не приносит ему счастья. В знаменитом признании Демона «Все знать, все чувствовать, все видеть...», по сути, сформулирована трагедия демонической свободы: всеведение и всечувствие привели героя к пресыщенности и презрению ко всему. Эта беспредельная свобода без любви – бремя, делающее Демона вечно несчастным. Парадокс: свобода без добра не дарит счастья. Таким образом, *несчастье* для героя в этой поэме включает в себя понятие *свободы*. Для Демона *свобода* – высшая ценность и одновременно проклятие. Познав весь мир, он нигде не нашел покоя.

Оппозиция *счастье – грех* раскрывается в поэме через логику демонической свободы – Демон определяет себя как существо абсолютной воли и познания: «Я царь познания и свободы...» [Лермонтов, 1958: 98]. Но эта свобода у Лермонтова принципиально не тождественна счастью. Напротив, свобода, отделенная от добра, становится формой наказания: Демон описывает свое существование как бесконечную борьбу «Без торжества, без примиренья» [Лермонтов, 1958: 100] и формулирует этику отчуждения в знаменитой цепи отрицаний: «Всегда жалеть и не желать, / Все знать, все чувствовать, все видеть, / Стараться все возненавидеть / И все на свете презирать!...» [Лермонтов, 1958: 100] В этом фрагменте *несчастье*

Демона – не частная эмоция и не бытовое горе, а состояние души, не способной к миру и согласию. Оно напрямую связано с грехом, который знаменует разрыв с целым: действие Божьего закона обозначено формулой «Лишь только Божие проклятье / Исполнилось...» – далее возникает образ тотального отчуждения: «... Мир для меня стал глух и нем» [Лермонтов, 1958: 100]. Важно, что *грех* представлен не только как онтологическая «падшесть», но и как активная демоническая практика: Демон признает, что учил людей греху: «Все благородное бесславил / И все прекрасное хулил...» [Лермонтов, 1958: 101]. Иначе говоря, *счастье* для Демона исключено уже потому, что *грех* разрушает саму возможность гармонических отношений – с Богом, с миром, с человеком. Демон может быть сколь угодно могуществен, но достичь счастья он не способен: его свобода – свобода отрицания, а не свобода созидания и любви.

Центральная сюжетная ситуация поэмы – встреча Демона с Тамарой – придает новые смыслы понятиям *счастье* и *грех*. Любовь Демона к Тамаре – попытка вернуться к добру через чувство. Демон надеется, что любовь, «нездешняя» страсть исцелит его. Он обещает Тамаре «жизнь новую», готов ради нее отречься от прежнего зла. Любовь для него становится синонимом счастья, хотя и «неземного». Тамара, невинная и чистая, вводится в поэму как носительница того естественного земного счастья, которое у романтиков часто окрашено идиллически: молодость, семейный круг, радостное ожидание будущего. Лермонтов подчеркивает это почти жанровой сценой девичьего веселья: «Сидит невеста меж подруг, ... И улыбается она, / Веселья детского полна» [Лермонтов, 1958: 84]. Здесь счастье не нуждается в философских доказательствах: оно явлено через гармонию быта и психологическую цельность героини. Однако именно эта норма становится исходной точкой трагедии: романтическая поэма демонстрирует, как счастье рушится от соприкосновения с иррациональным и запретным. Гибель жениха мгновенно переводит образный ряд в противоположный регистр: «В семье Гудала плач и стоны ... Рыдает бедная Тамара...» [Лермонтов, 1958: 89–90].

Так у героини появляется опыт несчастья и возникает психологическая уязвимость, через которую Демон получает доступ к ее внутреннему миру. Справедлива мысль О.П. Евчук, считающей, что «Тамара как воплощение чистоты, красоты и невинности в ее бесспорной устремленности к Богу есть символическое выражение духовных устремлений человека, созданного по образу и подобию Бога. Именно поэтому Демон, как дух зла, стремится овладеть душой Тамары» [Евчук, 2012: 88–89].

Ключевая сцена оппозиции *счастье – грех* строится в отношении Тамары как драматическое искушение: она слышит голос, который одновременно обещает утешение и нарушает нравственный порядок. Ее реакция изначально выражена как сопротивление: «Оставь меня, о дух лукавый!» [Лермонтов, 1958: 81]. Эта реплика чрезвычайно важна: здесь возникает не столько страх, сколько этическое осознание героини – она называет источник голоса *лукавым*, то есть маркирует его как темный, *греховный*. Но искушение не сводится к грубой атаке: Лермонтов усложняет ситуацию, показывая в Демоне способность (пусть и кратковременную) к самоизменению и показывает готовность героя погрузиться в любовь как в пространство спасения: «И входит он, любить готовый, / С душой, открытой для добра...» [Лермонтов, 1958: 96]. Так в поэме возникает опаснейшая иллюзия: счастье достижимо через любовь, даже если источник любви – падший дух. На уровне романтической семантики это выглядит как высшая возможность, на уровне этики – как подмена: обещание счастья начинает работать как оправдание греха. «В образе “духа изгнания” важно ... выражение определенной идеи или идей, которые вырисовываются в контексте сюжета: параллельно идее изгнанничества это и искушение, вносимое злым духом в сознание земной жертвы» [Соколова, 2015: 294–295]. Показательно изображение внутренней борьбы Тамары: она то обращается к Христу за защитой, то поддается «нечестивому сомнению», что вызывает торжество Демона. Лексика, описывающая чувство Тамары в поэме, полна печали, тоски, трепета, нежности. Привычных для идиллической любви

синонимов (радость, согласие, нежность) почти нет – наоборот, любовь сопряжена с тревогой, роком, губительностью. Таким образом, ядром концепта *любовь* у Тамары становятся лексемы, обозначающие *грусть* и *отчаяние*.

Решающим для оппозиции *счастье* – *грех* становится момент, когда Демон, почти приблизившись к добру, вновь возвращается к своей природе при столкновении с Ангелом. У Лермонтова это происходит не в форме рационального выбора, а как вспышка глубинного аффекта: «...вновь в душе его проснулся / Старинной ненависти яд...» [Лермонтов, 1958: 97]. В решающий момент повреждённая природа Демона берет верх – он возвращается к злу, тем самым теряя единственную возможность обрести прощение и счастье. По существу, Лермонтов ставит вопрос: может ли падший дух примириться с Богом и творить добро? – и отвечает отрицательно. Демон не может отказаться от своего гордого «я» и своей свободы ради любви, а значит, обречен навеки пребывать в состоянии греха и несчастья.

Иначе говоря, *грех* трактуется как онтологическая закреплённость зла, которую нельзя перерасти одним чувством. Далее символическая развязка соединяет *грех* и *смерть*: «Смертельный яд его лобзанья / Мгновенно в грудь ее проник...» [Лермонтов, 1958: 106]. Эта ситуация, по мысли В.Н. Аношкиной-Касаткиной, наводит на важный вывод: «Согласно лермонтовской поэме, красота настолько бесспорна, очевидна и беззащитна, что она притягивает к себе Зло. Красота оказывается особенно желанной для Злого духа» [Аношкина-Касаткинв, 2014]. *Счастье*, обещанное Демоном, превращается в свою противоположность – в духовное испытание и физическую гибель. В этом пункте поэма радикально расходится с идиллическими вариантами романтического сюжета: как показывает поэт, любовь не ведет к счастью, если она нарушает нравственную границу, более того, она сама становится формой греховной отравы.

В этическом плане важно, что гибель Тамары не мыслится как наказание за страсть в прямолинейном смысле. Лермонтов создает пространство трагической сложности: Тамара страдает, сомневается, ищет защиты у Бога, поэтому логика финала – не карательная, а искупительная. Как истинная христианка, Тамара достигает подлинного счастья – в жертве и смирении. Она искупила сомнения ценой жизни и получила вечную любовь Божью. Ее грех – чувство к Демону – прощен, ведь она чиста душой и готова была пожертвовать собой ради спасения его души.

Финал поэмы закрепляет оппозицию *счастье – грех* через вертикаль *земля – небо*. Тамара, пережив соблазн и смерть, получает возможность обрести высшее счастье – не как наслаждение, а как спасение. Эту мысль поэт формулирует предельно ясно: «Ценой жестокой искупила / Она сомнения свои... / Она страдала и любила – / И рай открылся для любви!» [Лермонтов, 1958: 110]. Эта победа добра изображена в поэме как чудо: Тамара возносится в рай, а Демон остается с пустотой. Так оппозиция *счастье – грех* становится у Лермонтова не частным мотивом, а смысловым каркасом поэмы: Тамара проходит через искушение и достигает спасения, а Демон, оставаясь в гордыне, окончательно теряет возможность обрести счастье.

Можно сказать, что *счастье* в поэме существует в двух ипостасях: земное, хрупкое и уязвимое (семья, жених, девичья радость) – и трансцендентное (небесное), которое возможно как итог страдания и очищения. Именно это противопоставление делает поэму «Демон» текстом не только романтическим, но и религиозно-этическим, заключающим в себе утверждение: *истинное счастье* не может быть сопряжено с грехом, оно обязательно должно быть соотнесено с нравственным законом. Судьба Демона закрепляет противоположный исход: он не способен к настоящему покаянию и потому остается в зоне *вечного несчастья*. «Автор вносит в фантастический образ могучей силы глубокий психологический, философский смысл» [Чанкаева, 2010: 64]. Итоговая формула звучит как

приговор: Демон «Один, как прежде, во вселенной / Без упования и любви!» [Лермонтов, 1958: 119]. В этой точке *счастье* окончательно разъединяется с грехом: греховная свобода Демона не приносит ни радости, ни смысла, ни примирения. В свое время И.Б. Роднянская писала, что в поэме Лермонтова не дан четкий ответ на один из главных вопросов: «имеет ли финальный приговор “неба” внутренний нравственный смысл ... или над героем торжествует тираническая сила, а этический итог поэмы связан с его страдальческой непримиренностью?» [Роднянская, 1981: 132]. Рассматривая взаимодействие «ангелического» и «демонического» начал в поэзии Лермонтова, Л.Н. Коптев делает правомерный вывод о том, что поэт прошел долгий путь «от почти полного подчинения демоническому до отделения от него под влиянием ангелического» [Коптев, 2016: 20], и результат этого пути, по мысли ученого, наиболее ярко отразился в поэме «Демон».

Если в романтических поэмах 1820-х годов (включая «разбойничьи» сюжеты) счастье еще могло мыслиться персонажами как вольница или удадь, то у Лермонтова такая модель обнажает пустоту: *свобода*, не ограниченная добром, превращается в *проклятие*. В пределах нашей темы это означает, что концепт *счастье* в «Демоне» получает строгую этическую проверку: счастье возможно только как гармония с нравственным законом, а попытка построить счастье на грехе неизбежно ведет к смерти для человека и к вечному одиночеству – для демонического духа. Итак, оппозиция *счастье – грех* насквозь пронизывает поэму, предвосхищая итог: Демон как носитель греха навеки лишился счастья, Тамара же обрела истинное счастье через страдание. Однако нельзя не учесть и мысль современного исследователя: «поражение Демона не развенчивает его, не снижает его образ, а только заставляет сильнее почувствовать его трагедию, трагедию одиночества и безнадежности» [Миллер, 2015: 175].

Поэма «Демон» занимает центральное место в этическом пространстве русского романтизма: это поэма о границах свободы и о трагической цене попытки пересечь эти границы. Автор поднимает проблему на философский

уровень: перед нами конфликт личной нераскаянной свободы с одной стороны и нравственного закона Божьего – с другой. Победа остается за последним: нравственный закон торжествует, даже если земные герои трагически гибнут. Эта идея явственно звучит и в следующем произведении, которое мы рассмотрим – поэме декабриста А. Одоевского, где главный герой противопоставлен своим врагам так же резко, как Демон – Тамаре, но при этом счастье героя напрямую вытекает из верности нравственному закону.

### **3.5. Нравственный закон как основа *счастья* главного героя в поэме А.И. Одоевского «Василько»**

Александр Иванович Одоевский – талантливый поэт эпохи романтизма, чья судьба тесно связана с движением декабристов. Он прожил всего 37 лет, оставив поэтическое наследие, пронизанное гражданственными мотивами, патриотизмом и духовными исканиями. Наиболее известен Одоевский своим стихотворением «Струн вещей пламенные звуки...», обращенным из сибирской ссылки к Пушкину. Однако важнейшим и самым крупным его произведением стала поэма «Василько», которая была создана им в Сибири (1827–1830), а опубликована лишь в 1882 году, спустя много лет после смерти автора. В этой поэме отразились как исторические интересы Одоевского, так и его личный духовно-нравственный опыт, переосмысление событий неудавшегося восстания и поиски нравственных ориентиров.

Поэма А.И. Одоевского «Василько» занимает в корпусе русской романтической поэмы особое место: здесь концепт *счастье* выведен из привычной для жанра сферы личного (любовь, наслаждение, вольница, мечта) в сферу нравственно-историческую. Анализируя лирику Одоевского на исторические темы один из исследователей, долго и пристально занимавшийся его творчеством, тонко определил художественный метод

поэта как «историческую живопись» [Брискман, 1958: 17] – думается, это определение в еще большей мере может быть отнесено к его поэме. Справедливо также суждение А.С. Немзера о произведениях, принадлежащих перу декабристов: «Декабристская поэма во многом нарушила законы поэмы Байрона. Это относится не только к ее политическому подтексту, но и к переосмыслению роли центрального персонажа. Сохранив его исключительность, поэты-декабристы устранили его духовную мрачность, герой стал лучом света во тьме» [Немзер, 1985: 13]. Эта особенность в полной мере относится к главному герою поэмы Одоевского: князь Василько не ищет счастья как психологически желанного состояния – он изначально живет в логике нравственного закона, и именно верность этому закону становится основанием его внутреннего достоинства, душевной стойкости и того высшего покоя, который в тексте функционально заменяет земное счастье.

Сюжет поэмы «Василько» основан на реальном историческом эпизоде из древнерусской истории – ослеплении князя Василька Теробовльского в XI веке, описанном в «Повести временных лет». В междоусобной борьбе князей в результате интриг князь Василько Ростиславич был вероломно схвачен и ослеплен по приказу князя Святополка Киевского при участии князя Давида Игоревича. Одоевский, обратившись к этой странице русской истории, конечно, ориентировался не только на летопись, но и на романтическую традицию осмысления истории через призму современности: романтических поэтов привлекали такие сюжеты, где можно было изобразить колоритных, морально сильных героев на основе исторических прототипов. Образ князя Василько у Одоевского явно наделен чертами идеального героя-страдальца, мученика за правду.

Одоевский вложил в поэму многое от своих настроений 1830-х годов: разочарование, ощущение темноты (безысходности), но вместе с тем поиск внутреннего света и опоры. Для нас важно, что поэма «Василько» несет ярко выраженную религиозно-нравственную идею, что ранее было отмечено

исследователями [Белоусова, 2008], [Жилина, 2022]. В поэме «Василько» с самого начала проводится мысль о превосходстве христианских нравственных ценностей над языческими, которые находят свое воплощение не только в феодально-княжеских интригах, но и в обращении противников главного героя за помощью к языческим жрецам. Князь Василько показан носителем добра, а его противники – носителями зла, что выражено и через символику света и тьмы.

Структура концепта *счастье* в этой поэме существенно отличается от всех ранее рассмотренных. Если у Пушкина, Козлова, Подолинского счастье героев имело преимущественно личностно-эмоциональное измерение (любовь, свобода, семейное благополучие), то у Одоевского *счастье* приобретает, прежде всего, нравственно-религиозный смысл. Для князя Василько *счастье* – это мир на Руси, торжество справедливости и Божьей правды. То есть на понятийном уровне ядро концепта *счастье* у Одоевского образуют не *радость* или *удача*, а *мир, единство, правда, верность* клятве. Важнейшая формула, программирующая эту семантику, звучит в идеальном – как выяснится в ходе событий, трагически утопическом – проекте будущего: «Да будет Русь нам общею отчизной...» [Одоевский, 1985: 362]. Здесь счастье не индивидуально: оно мыслится как состояние исторического целого, как прекращение усобиц. Показательно, что эта формула появляется именно в контексте съезда князей и их договора: счастье возможно лишь как результат общего нравственно-политического закона князей – их способности держать слово.

С образом князя Василько связана и народная перспектива: «Мы рады все за нашим Васильком!» [Одоевский, 1985: 363]. Эта реплика важна концептуально: радость как эмоциональный компонент счастья в поэме легитимирована не чувством героя для себя, а доверительным чувством народа – Василько оказывается фигурой, через которую коллективное сознание переживает надежду на справедливый порядок. Таким образом, *счастье* у Одоевского получает измерение этического доверия: народ

радуется там, где видит правду и защиту, а не там, где успех одерживает сила беззакония. Одновременно автор вводит противоположную установку князей Святополка и Давида – тем самым усиливается драматический нерв поэмы: герою противостоит не случайность, а греховное нарушение клятвы, то есть нравственное преступление против крестного мира. В тексте хорошо видна логика автора: клятва перед крестом – не просто политическая процедура, а нравственный акт, имеющий метафизические последствия. Там, где клятва нарушается, счастье как мир становится онтологически невозможным: вместо мира приходит проклятье – и, в конечном счете, несчастье и распад.

В самой композиции поэмы заложена ключевая для нашего анализа связка: *счастье* мыслится как мир = согласие, а *грех* – как клятвopреступление = вероломство, разрушительное не только для частной судьбы, но и для Руси как общей отчизны. Не случайно *мир* (покой) в поэме обозначен не бытово, а сакрально-правовым образом – как клятва перед крестом: князья «клятвою скрепили договор» не воевать между собой [Одоевский, 1985: 361].

В личной жизни главного героя немалую роль играет любовь, служащая основой крепкой семьи, но романтическая линия любовного счастья здесь не выходит на первый план. Для Одоевского важно показать не идиллический покой, а тревогу любви: образ жены героя Мстиславны дан психологически тонко и глубоко – ее томят предчувствия беды, и она всеми силами старается удержать мужа от поездки, что и отражается в ее эмоциональном монологе: «Ты едешь? Ты не тронулся ручьями / Горючих слез? <...> Сердечный друг! нет, ты меня не любишь! Не веришь мне! – не верь, а ждет гроза!> » [Одоевский, 1985: 364–365]. *Любовь* здесь не только основа счастья, а орган совести: Мстиславна первой улавливает трещину между внешней торжественностью договора и внутренней неправдой тех, кто готовит вероломство. Но Василько, как настоящий князь-воин, не может послушаться долга и едет, ибо верит в крестный мир (мир, скрепленный крестным целованием князей). Тут уже обозначен конфликт: Василько верит

в клятву мира (нравственный закон дружбы и чести), тогда как другие князья готовы из корысти эту клятву нарушить.

Счастье семьи Василько и Мстиславны показано мимолетно: их любовь явствует из заботы друг о друге, но фатальные обстоятельства (вещий сон, тревоги) нарушают этот покой. Важнее, что Василько разделяет со своей женой православные ценности – оба обращаются к Богу, уповая на Его волю. Когда Василько брошен в темницу слепым, образ жены дает ему духовное утешение – он мысленно обращается к ней, ее молитвы помогают ему переносить страдание. Тем самым Одоевский переворачивает привычную романтическую конструкцию: у многих романтиков *любовь* – высшее земное счастье, которое гибнет из-за роковых обстоятельств, у Одоевского *любовь* – свидетель нравственного закона, нарушенного клятвопреступлением врагов. Семья героя оказывается включенной в большую этику истории: частное счастье не автономно, оно зависит от того, будет ли соблюден нравственный закон в общественном пространстве.

Главный акцент автор делает на том, что счастье Руси – в прекращении усобиц и единении князей: в поэме Василько мечтает о крепком мире и искренне радуется надежде на конец междоусобной розни. Эти патриотические чувства главного героя включены автором в концепт *счастье*: служение Родине, мир и единство народа – неотъемлемые части его понимания счастья. Народ в поэме любит своего князя: простые люди доверяют ему как настоящему защитнику. Таким образом, *счастье* героя мыслится не как индивидуальное, а в контексте общего блага.

Самое же важное – это религиозно-нравственный аспект счастья Василька, которому выстоять в трудных и страшных обстоятельствах помогает его глубокая вера и упование на Бога. В тексте многократно подчеркнута его молитвенное настроение: «По сладостной молитве он дремал», «душу всю излил он в утренней и пламенной молитве», его уста «шептали утешенье» другим. Эти выражения указывают, что Василько черпает счастье – покой души – в вере и молитве. Даже красотой природы он

любуется как даром Божиим («взглянул с любовью / На ясную предшественницу дня» – зарю перед рассветом [Одоевский, 1985: 364–392]). Василько предстает праведником: когда его захватывают, он не проявляет ни капли злобы, а в тюрьме пытается понять причины злодеяния, но не проклинает своих врагов. Он не желает мести и не произносит проклятий своим мучителям, а молится за них, идя по пути Христа.

После катастрофы (пленение, расправа, унижение) Одоевский принципиально отказывается изображать счастье как земное благополучие, поскольку внешняя жизнь героя рушится. Но именно здесь проявляется главная идея поэмы: *счастье* как внутренняя опора существует там, где герой не отступил от нравственного закона. На лексическом уровне это выражено устойчивым присутствием религиозно-этических лексем и жестов: молитва, упование, обращенность к Спасу. Характерная формула веры как внутренней опоры звучит предельно прямо: «Мой Спас – моя надежда» [Одоевский, 1985: 389]. Для концепта *счастье* это принципиально: надежда здесь не психологическое самоутешение, а форма духовной устойчивости. Герой лишен внешней свободы, но сохраняет свободу внутреннюю – свободу не озлобиться, не впасть в месть, не разрушить собственную душу. Еще один показательный штрих – образ сна после молитвы: «По сладостной молитве... дремал» [Одоевский, 1985: 389]. Это не бытовая деталь, а модель гармонии *человека перед Богом*: даже накануне ожидаемого ужаса душа героя способна к мирному состоянию, потому что она выстроена по нравственному закону.

Василько приближается к идеалу невинного мученика, праведника, претерпевшего страдания. Он чист совестью, поэтому спокоен и готов предстать перед Божиим судом, зная, что невиновен. В сцене ослепления князь ведет себя с христианским смирением: он принимает свою участь как испытание, ниспосланное свыше. Автор подчеркивает: Василько сохраняет свое нравственное достоинство, его душа не очернена никаким грехом, и поэтому даже перед лицом смертельной опасности его душа пребывает в покое. Можно сказать, что понимание счастья князем Василько – это вера в

Бога и непогрешимость нравственного закона. Он знает, что правда на его стороне, и это дает ему внутреннюю силу. По сути, Василько ведет себя как истинный христианин, воплощая евангельский завет прощения врагов. Это подтверждают и строки, сказанные в поэме от имени летописца: «Пред Спасом не виновен Василько, / И пред людьми страдалец не виновен: / Пройдут князья, пройдет и суд князей, / Но истина на небе и в потомстве / Как солнце просияет» [Одоевский, 1985: 395]. Здесь утверждается главная нравственная истина: Василько не виновен ни перед Богом, ни перед людьми, поскольку никому не сделал зла. Князья-злодеи будут осуждены потомством, а высшая правда – Божий суд – в конце концов восторжествует, сияя как солнце. Автор показывает, что небесный суд – объективен и неминуем, в отличие от несправедливого суда земного – суда князей. Эта мысль совпадает с христианским учением о Божьем промысле и воздаянии.

Концепт *счастье* у Одоевского включает такие понятия, как отчизна, мир, вера (Спас), утешение, молитва. Князь Василько – мученик за правое дело – сохраняет верность нравственному закону, и именно это становится источником его духовного удовлетворения, своего рода высшего счастья. Если у героев других романтических поэм (разбойник у Пушкина, Борский у Подолинского, Демон у Лермонтова) внутренний мир разъедается виной, страстью, гордыней, то внутренний мир князя Василько – это своеобразная крепость: здесь страдание не трансформирует душу, искажая ее грехом. Таким образом, семантическое ядро *счастья* у Василька – *чистота, надежда, покой, верность*. Это счастье не как удача, а как состояние правоты перед Богом и людьми даже тогда, когда земной суд несправедлив.

Если *счастье* в поэме связано с нравственным законом, то *грех* – нарушение этого закона. И Одоевский показывает *грех* не как случайное падение, а как сознательное расторжение сакральной связи с Богом, которое допускают для себя князь Давид и Святополк, поскольку отступление от клятвы на кресте – преступление не только против человека, но и против Бога. Далее включается мотив суда, причем суда двойного: народного

(исторического) и божественного (метафизического). «Народ изображен здесь как самостоятельная и значительная сила, от которой зависит судьба героя и исход его замыслов», – справедливо считает Л.Г. Фризман [Фризман, 1990: 2, 95]. Формулу исторического воздаяния произносит в тексте Давид, провоцируя Святополка на клятвопреступление: «Себя почтет преступный твой народ / Твоим судьей, поставленным от Бога» [Одоевский, 1985: 387]. В этой конструкции особенно важно утверждение *народ – судья* и формула «поставленный от Бога»: Одоевский выражает идею о том, что нравственный закон объективен и действует через историю. Грех разрушает мир, а потому запускает механизм расплаты – не обязательно немедленной, но неотвратимой. Именно здесь концепт *счастье* получает окончательное оформление: счастье не может быть отделено от правды. Поэтому в поэме задается риторический вопрос-предел: «Что истины сильнее?» [Одоевский, 1985, с. 230]. Счастье народа и княжества мыслимо лишь при торжестве истины, а истина невозможна без соблюдения нравственного закона. В речи, обращенной к судьбе князя Василько, звучит определение героя как носителя морального идеала: «Он праведник, наш светлый Василько!» [Одоевский, 1985: 387]. Слово *праведник* – ключ к оппозиции *счастье – грех*. Праведник может быть внешне унижен, лишен власти и зрения (как ослепленный Василько), но он не лишен главного: правоты и внутренней целостности. Грешник же может сохранить власть, но теряет мир (и для себя, и для Руси), потому что отступил от нравственного основания бытия.

Для более полного понимания авторского замысла нужно учитывать православно-патриотический контекст. Как отмечает Н.П. Жилина, поэма «Василько» пропитана православной символикой, и особенно важен образ священника, который в кульминационной сцене приходит к Васильку в темницу, чтобы исповедать его и причастить. Он напоминает князьям-злодеям, что их земной суд – ничто перед судом небесным. Священник произносит слова утешения Васильку и укоряет его палачей, выступая глашатаем идеи превосходства нравственного Божьего закона над любыми

человеческими приговорами. «Служитель Божий, как и Василько, считает смерть не полным исчезновением человека, а лишь переходом его души в мир иной – поэтому так важно на своем земном пути не отступать от Нравственного закона, установленного Творцом. Но для людей, не признающих Бога, существует лишь земное измерение, и суд мирской для них есть самый главный суд» [Жилина, 2022: 203–204]. В поэме четко очерчены формы конфликта: христианская мораль – и языческое варварское зло, новое – и старое, единение Руси – и усобица, Василько – и Святополк, всепрощение – и злодеяние. На концептуальном уровне это противостояние воплощается в противопоставлении понятий *счастье* и *грех*. Василько олицетворяет нравственный закон (христианскую добродетель) и тем самым – путь к истинному счастью, тогда как его враги олицетворяют грех, который приносит несчастье и разорение Русской земле. Не случайно в финале поэмы отчетливо провозглашается идея: победа зла невозможна, небесная истина воссияет рано или поздно.

Образы князей Святополка и Давида представлены в поэме психологически точно, хотя и однопланово – только в отрицательном ключе. Давид особенно коварен: именно он уговаривает нерешительного Святополка нарушить клятву и расправиться с Васильком. Перед этим он даже посещает капище языческого бога, участвует в жертвоприношении и произносит клятву языческим богам, чтобы заручиться их помощью в злодеянии. В этой сцене особенно наглядно видно отступничество Давида от христианства – духовный грех, измена Богу. В этот момент его окружают ведьмы, русалки, жрецы у жертвенного огня – вся языческая нечисть. Это создает атмосферу тайны, магии, мистики, противопоставленную светлой вере Василька. Таким образом, грех Давида двойной – предательство княжеского братства и отступление от христианской веры. Святополк же грешит из слабости духа, позволив затаенной злобе (желанию мстить за смерть брата) завладеть собой. Он нарушает клятву, творит вероломство – под благовидным предлогом приглашает Василька, захватывает его и ослепляет. Семантическое ядро

концепта *грех* в поэме складывается из таких понятий, как вражда, проклятие, месть, коварство, предательство, вероотступничество, клятвопреступление. Святополк и Давид нарушили и христианские, и человеческие законы – тем самым обрекли себя на позор и (в религиозном смысле) на вечную погибель, если не покаются.

По итогам анализа поэмы можно сказать: нравственный закон для Одоевского – это путеводная звезда к счастью даже в самых мрачных обстоятельствах. Василько, не отступивший от христианских добродетелей (не озлобившийся, сохранивший веру, простивший врагов), достигает внутреннего спокойствия – своего рода трансцендентного счастья, недоступного его палачам. Князья же, отринувшие нравственный закон, глубоко несчастны даже оставаясь при власти, ибо связали себя с силами тьмы, и их ждет суд потомков и Бога. В финале священник прямо указывает на нравственный закон Творца как высшую меру: если следовать ему, смерть – не конец, а отступившие от него уже наказаны духовно.

В поэме «Василько» противопоставление главного героя и злодеев доведено до концептуального уровня. Василько – воплощение чести, достоинства, христианского милосердия и мужества. Его счастье основано на верности нравственному закону, и даже страдания не поколебали его духа. Полной противоположностью главному герою являются Давид и Святополк – хитрые, коварные, жестокие, клятвопреступники. Они постоянно плетут интриги, лицемерно прикидываются союзниками – словом, воплощают злые замыслы. Антитезу, воплощенную в системе персонажей, можно определить как *свет – тьма, праведник – злодеи*. Таким образом, в концептуальной модели поэмы *счастье* героя напрямую вытекает из его нравственного облика. Для князя Василько счастье – быть в ладу с совестью и с Богом, исполнять свой долг и терпеть мучения, но не совершать зла. Это и есть та духовная вершина счастья, которая в рамках романтического мировоззрения воспринимается как высшая награда герою.

Если обобщить анализ поэмы Одоевского «Василько», можно констатировать принципиально иной для романтической поэмы тип концептуализации счастья: *счастье* = верность нравственному закону. Личное благополучие (семья, любовь) не отменяется, но подчинено высшему измерению – правде, миру и христианской клятве. *Грех*, напротив, показан как разрушение крестного мира, как клятвопреступление и вероломство, неизбежно превращающее историю в пространство несчастья. Поэтому центральная идея текста формулируется не в психологическом плане (как «переживание счастья»), а в этическом: быть счастливым – значит быть правым, сохранить чистую совесть и внутренний мир даже там, где торжествует несправедная сила.

### **Выводы**

1. Категории *грех* и *совесть* занимают ключевое место в этике и художественной культуре первой половины XIX века, формируя ценностный фон романтической поэмы. Совесть понимается как внутреннее мерило поступков человека, а грех – как нарушение нравственного порядка, препятствующее гармонии и счастью.

2. Художественный строй поэмы А.С. Пушкина «Братья разбойники» приводит к выводу, что счастье невозможно без нравственной опоры. Герои, преступающие закон и разрушающие связь с совестью, обречены на трагический исход. Пушкин показал, что счастье обманчиво, если достигнуто преступным путем: разбойники заблуждаются, принимая вседозволенность за счастье, и в итоге несут наказание – через душевные страдания их иллюзии рушатся, поскольку совесть выступает мерилom счастья.

3. Анализ поэм И.И. Козлова («Чернец») и А.И. Подолинского («Борский») выявил, что истинное счастье для их героев связано со смирением и следованием духовным ценностям. Нарушение этих принципов

ведет к внутреннему кризису и трагедии, что подчеркивает зависимость счастья от религиозно-нравственного выбора.

4. В поэме М.Ю. Лермонтова «Демон» *счастье* напрямую противопоставлено *греху*: стремление главного героя к любви и гармонии разбивается о его собственную падшую природу. Образ Демона олицетворяет трагическую невозможность счастья при отрыве от нравственного начала, в то время как Тамара через страдание и жертву обретает вечное блаженство в раю. Так в поэме Лермонтова утверждается примат высшего нравственного закона: счастье – только в гармонии с миром добра, но не в свободе творить зло.

5. Сюжет поэмы А.И. Одоевского «Василько» имеет принципиальные отличия от других: здесь утверждается возможность счастья, достигнутого смирением, христианской любовью и верностью Богу. Автор показывает, что истинное счастье главного героя основано на приверженности нравственному закону, который прямо назван основой истинного счастья, а земной успех его противников, погрязших в грехе и лишенных внутреннего покоя, является временным и мнимым.

6. В романтической поэме *счастье* мыслится не только как эмоциональное состояние, но прежде всего как этическая категория. Оно возможно лишь в гармонии с совестью и в отказе от греха. Нарушение нравственного закона ведет к разрушению личности, тогда как его соблюдение открывает путь к подлинному счастью.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование посвящено художественному концепту *счастье* в русской романтической поэме первой половины XIX века. Исходной посылкой работы стало понимание счастья как многоуровневой аксиологической категории, объединяющей представления о желаемом благе, о доле, о внутренней гармонии и о ценностной высоте, то есть о должном. В романтическом художественном сознании счастье не совпадает с простым внешним благополучием: оно постоянно проблематизируется как смысловой, экзистенциальный и нравственный горизонт человеческой жизни. Именно эта проблематизация – столкновение мечты с действительностью, идеала с ограничениями мира и личности – определяет как содержание романтической поэмы, так и ее глубинную ценностную архитектонику.

В ходе исследования подтверждено, что концепт *счастье* в русской романтической поэме имеет полевую организацию. Его ядро включает историко-семантический смысл благой доли и представление о счастье как о ценностном идеале, к которому следует стремиться. Вокруг ядра разворачивается зона образно-дискурсивных смыслов, где счастье соотносится с покоем и гармонией, со светом и надеждой, с любовью и свободой, с молодостью и полнотой бытия, а также – принципиально – с нравственным законом. Одновременно активно работает антонимический контур: счастьем системно противопоставляются несчастье и несвобода, рок и судьба (как давление непреодолимых обстоятельств), грех и вина, долг и ревность, а также утрата смысла и духовная пустота. Такое напряженное соседство ценностных полюсов подтверждает, что счастье в анализируемых произведениях – не просто психологическое состояние, а смыслообразующая категория, через которую раскрывается конфликт идеала и действительности.

В русской романтической поэме счастье наиболее полно раскрывается через устойчивые концептуальные связки, которые задают тип конфликта и

организуют аксиологическое пространство текста. В работе последовательно проанализированы три такие связки: *счастье ↔ свобода*, *счастье ↔ любовь*, *счастье ↔ грех / совесть*. Они образуют не набор частных тем, а единую систему: каждая из связок выявляет свой предел идеала и тем самым объясняет, почему финал романтической поэмы столь часто имеет трагический исход, даже когда герои стремятся к счастью как к высшей цели.

Материалы первой главы позволяют утверждать, что для романтического героя счастье почти неотделимо от свободы – не только личной, гражданской и духовной, но и (в отдельных случаях) свободы своего народа. Нередко свобода мыслится, как возможность жить по своей воле. Это показано на примере поэм А.С. Пушкина «Кавказский пленник» и «Цыганы», К.Ф. Рылеева «Войнаровский», М.Ю. Лермонтова «Мцыри» и Е.А. Баратынского «Бал». Анализ этих текстов позволил выявить устойчивую закономерность: герой связывает счастье с освобождением – от неволи, от чужих законов, от давления среды и обстоятельств, – однако путь к свободе оказывается трагически неразрешимым. Даже там, где снимаются внешние препятствия, сохраняются внутренние формы несвободы: власть страсти, ревности, обиды, гордыни, а также трагическое несовпадение идеала с действительностью. В результате свобода выступает необходимым, но недостаточным условием счастья: сама по себе она не гарантирует полноты бытия, а нередко обнаруживает собственную двусмысленность и драматизм.

Принципиально важным итогом первой главы стало выявление доминирования в романтических сюжетах комплекса несчастье ↔ несвобода. Финалы анализируемых произведений в основном трагичны: движение героя к счастью-свободе завершается разочарованием, преступлением и изгнанием, возвращением в новый – уже внутренний – плен или смертью. Тем самым романтическая поэма демонстрирует устойчивую диалектику: свобода выступает необходимым условием счастья, но не является его гарантией. Дополнительно уточнено, что сама идея счастья в рамках романтизма неоднородна: в зависимости от художественной

реализации меняются ее акценты. В связке *счастье* ↔ *свобода* различаются, как минимум, две линии: гражданско-романтическая, где свобода мыслится в горизонте исторической судьбы народа и государства, и личностно-романтическая, сосредоточенная на внутренней драме героя. Это разграничение позволяет точнее описать, почему в одних текстах счастье мыслится как гражданская и историческая цель, а в других – как трудно осуществимый личный идеал, разрушаемый противоречиями самой личности.

Во второй главе концепт *счастье* рассматривается в сопоставлении с категорией любви, которая в романтической поэтике выступает одновременно высшей ценностью и источником трагизма. Анализ показал, что любовь задает опыт предельной полноты бытия и обещает счастье, но в структуре художественного конфликта романтической поэмы часто превращается в силу, разрушающую гармонию и углубляющую разлад между идеалом и действительностью. Это проявляется в оппозиции *любовь* – *счастье* в сюжетной структуре поэм «Бахчисарайский фонтан» и «Полтава»: личное чувство не приводит к устойчивой гармонии, а становится источником боли, ревности, утраты и, в конечном счете, несчастья. Таким образом, любовь в романтической поэме не гарантирует счастья – напротив, она испытывает человека и обнаруживает пределы возможного.

Существенным итогом сопоставительного анализа стало уточнение еще одного устойчивого сценария: любовь нередко изображается как духовный плен на пути к счастью. Этот мотив прослежен в поэмах «Эда» Е.А. Баратынского и «Отчужденный» А.И. Подолинского, где чувство оказывается силой, поглощающей личность и подменяющей свободу. Любовь в этих текстах проявляет себя как полная зависимость, а счастье – как недостижимая цель: чем сильнее переживание, тем острее трагическое несовпадение идеала в сознании героя (героини) с жизненными реалиями и истинными ценностями. В результате любовь становится тем узлом, в

котором романтическая мечта об абсолюте демонстрирует свою несостоятельность.

Особый смысловой акцент второй главы связан с тем, что любовь в романтической поэме способна принимать разрушительные и пограничные формы. Так, в поэмах И.И. Козлова «Безумная» и А.И. Подолинского «Нищий» любовь предстает как безумие и как психологическое пленение, где счастье редуцируется до мгновения иллюзорной полноты и потому не выдерживает столкновения с действительностью. Итогом становится не гармония, а катастрофа: любовь оборачивается испытанием, которое разрушает представление о счастье как о душевном покое и гармонии. Таким образом, связка *счастье ↔ любовь* в романтической поэме оказывается по преимуществу конфликтной и демонстрирует неустойчивую и драматическую природу идеала.

Вместе с тем романтическая поэма не исчерпывается исключительно негативными моделями: в ней присутствует и аксиологическая перспектива идеала – пусть редкая и строго обусловленная. На материале поэмы А.Ф. Вельтмана «Муромские леса» и Ф.Н. Глинки «Дева карельских лесов» показано, что единство любви и счастья мыслится как высшая ценность, но достигается не как случайная удача, а через нравственное условие: внутреннюю свободу, верность, терпение, согласие с должным. В этих текстах любовь и счастье сближаются, однако само сближение подчеркивает, насколько высока цена идеала и насколько он несовместим с неверными аксиологическими установками. Тем самым романтическая поэма фиксирует не столько «простое счастье любви», сколько трудность его осуществления и зависимость от духовного состояния человека.

Третья глава выводит исследование к этическому измерению счастья и показывает, что для русской романтической поэмы первой половины XIX века принципиально значимы категории греха и совести. В связке *счастье ↔ грех / совесть* счастье получает нравственную проверку: нарушение закона и разрыв с совестью художественно моделируются как препятствие к

истинному счастью, тогда как согласие с нравственным долгом открывает путь к иной, не всегда земной, но смысловой полноте. В поэме Пушкина «Братья разбойники» отчетливо видно, что внешняя свобода и ощущение силы не снимают внутреннего неблагополучия: герой, нарушивший этический закон, не обретает счастья, а сталкивается с духовной пустотой и разрушением личности. Тем самым счастье закрепляется как категория, требующая нравственной опоры, а не только освобождения от внешних обстоятельств.

Внутри третьей главы особое значение имеют тексты, где оппозиция *счастье – грех* становится центральным организующим принципом конфликта. В поэмах И.И. Козлова «Чернец» и А.И. Подолинского «Борский» концептуализация счастья напрямую связана с преступлением, виной и попыткой искупления: нравственное падение оборачивается распадом личности и несчастьем, а надежда на счастье переносится в горизонт покаяния и прощения. В поэме М.Ю. Лермонтова «Демон» счастье проблематизируется как соблазн и как трагическая подмена: стремление к неземному блаженству вступает в противоречие с нравственным порядком, и разрушение духовной гармонии завершается катастрофой. Напротив, в поэме А.И. Одоевского «Василько» счастье осмысливается как состояние нравственной правоты: оно связано с верностью нравственному закону и со способностью не предать должное, даже если это противоречит личной выгоде и удобству земной жизни. Таким образом, третья глава убеждает в том, что этическое измерение счастья в русской романтической поэме не периферийно: оно структурно закреплено и в большинстве произведений оказывается доминантой.

Сопоставление результатов трех глав позволяет сформулировать главный общий вывод исследования: в русской романтической поэме первой половины XIX века складывается типологическая модель счастья как неустойчивого идеала, нередко различного в сознании героя и автора. В земной реальности идеал героя либо не реализуется, либо достигается ценой

утраты – свободы, любви, нравственной цельности. Поэтому счастье выполняет в романтическом жанровом сценарии драматическую проверочную функцию: оно становится критерием, по которому испытываются герой и мир; через него выявляется истинная цена свободы, глубина любви, мера совести. В этом смысле счастье в романтической поэме – не финальная награда, а напряженный смысловой узел, в котором сходятся основные конфликты эпохи.

Важным уточнением к общей модели является вывод о двойкой природе счастья в романтической традиции. С одной стороны, счастье постоянно заявляется как высшая цель и как смысл стремления героя; с другой – художественная логика поэмы настойчиво показывает двусмысленность счастья как идеала, который может оказаться миражом, подменой или соблазном. Отсюда доминирование в сюжетах мотивов судьбы и рока, ревности и долга, греха и покаяния – эти противоположные понятия вводятся авторами для выявления аксиологических основ человеческого бытия. Романтическое счастье оказывается динамическим и конфликтным: оно высвечивает не столько состояние благополучия, сколько драму выбора, ответственности, а также невозможности совпасть с идеалом в пределах земной реальности.

Тем самым в диссертационном исследовании уточняется представление о концептосфере русского романтизма: счастье выступает не второстепенным мотивом, а системообразующим концептом, который организует ценностное пространство романтической поэмы и выявляет фундаментальный конфликт эпохи – непримиримость мечты и действительности. Этот результат важен и в историко-литературном отношении: романтическая проблематизация счастья (через свободу, любовь и нравственный закон) подготавливает последующее переосмысление темы в русской литературе, где усиливается интерес к повседневной цене счастья, к социальным и психологическим механизмам его разрушения и к этическим основаниям человеческого благополучия.

Таким образом, проведенное исследование позволило сделать вывод: *счастье* в русской романтической поэме первой половины XIX века – не устойчивое состояние благополучия, а напряженный ценностный идеал, раскрывающийся через корреляции со свободой, любовью и нравственным законом. Его художественная судьба – постоянная проверка предела: между мечтой и действительностью, между страстью и совестью, между волей и долей. Именно поэтому романтическая поэма столь настойчиво возвращается к теме счастья, делая ее узлом смыслов, через который одновременно читаются и трагедия личности, и драма эпохи, и необходимость духовного выбора.

В представлении русских романтиков первой половины XIX века счастье немислимо вне этического измерения. Высший же идеал – это герой, для которого счастье равно следованию нравственному закону, даже ценой личных страданий. Этот идеал перекликается с традиционными представлениями русского сознания о праведнике, страдальце, святом, чье счастье не в земном благополучии, а в духовном совершенстве и Божественной благодати. Именно такой идеал и провозглашает русская романтическая поэма, опираясь на национальную религиозно-этическую традицию.

Перспективы дальнейшего исследования видятся, во-первых, в расширении корпуса романтических поэм и включении смежных жанров (лирики и прозы) для проверки устойчивости выявленной модели; во-вторых, в сопоставлении романтических сценариев счастья с реалистическими и более поздними трансформациями концепта.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### І. Источники

#### А)

1. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское Библейское общество, 2005. 1338 с.
2. Баратынский Е.А. Стихотворения и поэмы. М.: Худож. лит. 1971. 398 с.
3. Боратынский Е.А. Разума великолепный пир: О литературе и искусстве / Вступ. статья, составл. и примеч. Е.Н. Лебедева. М.: Современник, 1981. 224 с.
4. Вельтман А.Ф. Муромские леса. М.: Б.и., 1831. 68 с.
5. Глинка Ф.Н. Дева карельских лесов // Русская романтическая поэма / Сост. и коммент. А.С. Немзера и А.М. Пескова; вступ. ст. А.С. Немзера. М.: Правда, 1985. С. 315–360.
6. Козлов И.И. Безумная // Русская романтическая поэма / Сост. и коммент. А.С. Немзера и А.М. Пескова; вступ. ст. А.С. Немзера. М.: Правда, 1985. С. 210–227.
7. Козлов И.И. Чернец // Русская романтическая поэма / Сост. и коммент. А.С. Немзера и А.М. Пескова; вступ. ст. А.С. Немзера. М.: Правда, 1985. С.162–178.
8. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. Поэмы и повести в стихах. М.: ГИХЛ, 1958.
9. Одоевский А.И. Василько // Русская романтическая поэма / сост. и коммент. А. С. Немзера и А. М. Пескова; вступ. ст. А. С. Немзера. М.: Правда, 1985. С. 361–395.
10. Подолинский А.И. Нищий // Русская романтическая поэма / Сост. и коммент. А.С. Немзера и А.М. Пескова; вступ. ст. А.С. Немзера. М.: Правда, 1985. С. 396–413.
11. Подолинский А.И. Отчуждённый // Библиотека для чтения. 1836. Т. XVIII. № 9. С. 5–12.

12. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 4. Поэмы. М.: Изд-во АН СССР, 1957.
13. Рылеев К.Ф. Войнаровский // Рылеев К.Ф. Полное собрание стихотворений. 2-е изд-е / Вступ. ст. В.Г. Базанова и А.В. Архиповой; подготовка текста А.В. Архиповой, В.Г. Базанова и А.Е. Ходорова; примеч. А.Е. Ходорова. «Библиотека поэта» (Большая серия). Л.: Сов. писатель, 1971. С. 185–225.

## Б)

14. Подолинский А. И. Борский. СПб.: Б. и., 1829. [Электронный ресурс]. URL: <http://books.google.ru/books> (дата обращения: 01.04.2024).

## II. Научная литература

### А)

15. Адамова В.С. Художественный концепт как единица творческого процесса в литературном осмыслении // День науки: материалы конференции. М.: Изд-во МГУ, 2011. С. 654–655.
16. Андреев В.Е. Поэзия Е.А. Боратынского как явление русской культуры // Православие и русская литература: мат-лы Всероссийской научно-практ. конф. «Православие и русская литература: вузовский и школьный аспект изучения». Арзамас, 22–24 мая 2003 г. Арзамас: АГПИ, 2004. С. 32–40.
17. Андреева И.В. Концепты «свобода», «справедливость», «закон», «родина» в картине мира русских и американцев // Вопросы культурологии. 2007. № 4. С. 11–14.
18. Анисимов С.Ф. Введение в аксиологию: учебное пособие для изучающих философию. М.: Современные тетради, 2001. 128 с.
19. Аношкина В.Н. Православные основы русского романтизма // Современное прочтение русской классической литературы XIX века. М.: Пашков дом, 2007. С. 38–55.
20. Арсланбай Г.Ш. Языковая концептуализация феномена счастья в

- русской и адыгской лингвокультурах: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Майкоп, 2015. 20 с.
21. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / Под общ. ред. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 267–279.
  22. Афанасьев В.В. Жизнь и лира: художественно-документальная книга о поэте И. Козлове. М.: Дет. лит., 1977а. 192 с.
  23. Афанасьев В.В. Русская романтическая поэма 1820–1830-х годов: проблемы жанра и поэтики. М.: Худож. лит., 1977б. 315 с.
  24. Багратион-Мухранели И.Л. Концепт кавказского пленника в русской литературе XIX в. // Новое прошлое. 2019. № 3. С. 178–201.
  25. Баевский В.С. Библейские темы, мотивы и образы в «Цыганах» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2011. Т. 70. № 1. С. 56–57.
  26. Базанов В.Г. Поэтическое наследие Федора Глинки: (10–30-е годы XIX в.). Петрозаводск: Гос. изд-во Карело-Фин. ССР, 1950. 128 с.
  27. Базанов В.Г., Архипова А.В. Творческий путь Рылеева: Вступит статья // Рылеев К.Ф. Полное собрание стихотворений. 2-е изд-е. Л.: Сов. писатель, 1971. С. 5–53.
  28. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7–180.
  29. Белинский В.Г. Собр. соч.: в 9 т. М.: Худож. лит., 1976–1982.
  30. Белоусова Е.О. Религиозно-нравственный смысл романтической лирики М.Ю. Лермонтова и А.И. Одоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 29 с.
  31. Березнева А.Н. Русская романтическая поэма: Лермонтов, Некрасов, Блок: К проблеме эволюции жанра / Под ред. А.А. Жук. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1976. 95 с.
  32. Берковский Н.Я. О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма – 2: сб. ст. М.: Искусство, 1971. С. 5–18.

33. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). М.: Худож. лит., 1967. 266 с.
34. Бодрова А.С. К текстологической и рецептивной истории южных поэм Пушкина: «Вадим», «Братья разбойники» и их ранние списки // Пушкин. Журнал Института русской литературы (Пушкинский Дом). 2022. № 4. С. 110–121.
35. Болтовская Л. Н. Образ свободы в творчестве А.С. Пушкина и Дж. Г. Байрона // Христианское чтение. 2015. № 4. С. 186–200.
36. Бонди С.М. Рождение реализма в творчестве Пушкина // Бонди С. О Пушкине: статьи и исследования. М.: Худож. лит., 1978. С. 5–168.
37. Бочаров С.Г. «Обречен борьбе верховной...»: (Лирический мир Баратынского) // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985. С. 69–123.
38. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М.: Наука, 1974. 208 с.
39. Брискман М.А. Вступительная статья // Одоевский А.И. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1958. «Библиотека поэта» (Большая серия). С. 5–21.
40. Вацуро В.Э. Е.А. Баратынский // История русской литературы: в 4 т. Т. 2. Л.: Наука, 1981. С. 380–392.
41. Вацуро В.Э. Лермонтов // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 6. М.: Наука, 1989. С. 360–369.
42. Вацуро В.Э. Подолинский // Русские писатели: биографический словарь: в 7 т. Т. 5. М.: Сов. энциклопедия, 2007. С. 12–15.
43. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: ГИХЛ, 1941. 620 с.
44. Веденяпина Э.А. Романтизм И.И. Козлова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1972. 21 с.
45. Виролайнен М.Н. Русский романтизм как проблема // Русская литература. 2024. № 1. С. 5–24.

46. Виролайнен М. Н. Творческая история двух стихотворных повестей // Две повести в стихах. Е.А. Баратынский. «Бал». А.С. Пушкин. «Граф Нулин» / изд. подгот. М. Н. Виролайнен. СПб.: Наука, 2012. С. 89–209.
47. Влащенко В. Современное прочтение поэмы М.Ю. Лермонтова «Мцыри» // Нева. 2019. № 8. С. 189–207.
48. Волков И.Ф. Романтизм как творческий метод // Проблемы романтизма–2: сб. статей. М.: Искусство, 1971. С. 19–62.
49. Воркачев С.Г. Концепт счастья в русском языковом сознании. М.: ИТДГК «Гнозис», 2001а. С. 35–47.
50. Воркачев С. Г. Концепт счастья: понятийный и образный компоненты // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2001б. Т. 60. № 6. С. 47–58.
51. Воркачев С. Г. Любовь как лингвокультурный концепт. М.: Гнозис, 2001в. 285 с.
52. Вяземский П.А. «Цыганы». Поэма Пушкина // Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1984. С. 72–81.
53. Гаврилова И.С. Аксиологический смысл концепта «счастье» в лингвокультуре: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2003. 25 с.
54. Галанова В.А. Эволюция жанра романтической поэмы в творчестве Федора Николаевича Глинки: автореф. дис. ... канд филол. наук. Ярославль, 2025. 20 с.
55. Галанова В.А. Тайнственное в романтической эпике Ф.Н. Глинки // Верхневолжский филологический вестник. 2023. № 3. С. 27–32.
56. Гершензон М.О. Мудрость Пушкина // Гершензон М.О. Ключ веры. Гольфстрем. Мудрость Пушкина. М.: Аграф, 2001. С. 221–464.
57. Гинзбург Л. О литературном герое. Л.: Сов писатель, 1979. 223 с.
58. Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова // Гинзбург Л.Я. Работы довоенного времени: Статьи. Рецензии. Монография / Вступит ст. С. Савицкого. СПб: Петрополис, 2007. С. 415–614.

59. Гликман И.Д. И.И. Козлов // Козлов И.И. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1956. С. 5–67.
60. Гузина С.В. Значение осмысления феномена И.И. Козлова для реконструкции историко-литературного процесса эпохи романтизма // Вестник МГОУ. Сер. Русская филология. 2012. № 6. С. 83–88.
61. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М.: Худож. лит., 1965. 355 с.
62. Гуревич А.М. От «Кавказского пленника» к «Цыганам» // В мире Пушкина: сб. статей. М.: Сов. писатель, 1974. С. 63–84.
63. Девятова Н.М. Концепт «радость» и его языковые воплощения // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2024. №. 2 (54). С. 108–119.
64. Дельвиг А.А. «Безумная». Русская повесть в стихах Ивана Козлова (СПб, 1830). Рождение Иоанна Грозного. Поэма барона Розена (СПб, 1830) // Дельвиг А.А., Кюхельбекер В.К. Избранное / Сост., вступ. ст., биогр. очерки и прим. В.В. Кунина. М: Правда, 1987. С. 187–188.
65. Демьянков В.З. Понятие и концепт в художественной литературе и научном языке // Вопросы философии. 2001. № 1. С. 35–47.
66. Дмитриева Н.М. Этическое наполнение концепта «счастье» в русской языковой картине мира // Вестник РУДН. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. 2013. № 4. С. 12–19.
67. Добролюбов Н.А. Александр Сергеевич Пушкин // Добролюбов Н.А. Литературная критика: в 2 т. Л.: Худож. лит., 1984. Т.1. С. 24–39.
68. Добролюбов Н.А. Сочинения Пушкина // Добролюбов Н.А. Литературная критика: в 2 т. Л.: Худож. лит., 1984. Т. 1. С.138–152.
69. Долинин А.С. «Цыганы» Пушкина // Долинин А.С. Достоевский и другие: статьи и исследования о русской классической литературе. Л.: Худож. лит., 1989. С. 32–54.

70. Евчук О.П. Религиозно-философские контексты поэзии М.Ю. Лермонтова: монография. Омск: Вариант-Омск, 2012. 120 с.
71. Жаткин Д.Н., Бобылева С.Н. Традиции английской романтической поэзии в творчестве И.И. Козлова. Интеграция образования. 2007. № 2. С. 136–139.
72. Жилина Н.П. Английская и русская романтическая поэма первой трети XIX века: поэтика и аксиология: монография. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2022. 222 с.
73. Жилина Н.П. Концепция личности в русской литературе первой трети XIX века в свете христианской аксиологии: монография. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2009. 240 с.
74. Жилина Н.П. Психологическая традиция «Бедной Лизы» Н.М. Карамзина в поэме Е.А. Баратынского «Эда» // Слово.Ру: балтийский акцент. 2017а. № 3. С. 39–48.
75. Жилина Н.П. Творчество А.С. Пушкина в контексте христианской аксиологии: монография. 2-е изд-е, испр. и доп. М.: Изд-во ИТРК, 2017б. 320 с.
76. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978. 423 с.
77. Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе: проблемы поэтики. М.: Прогресс–Традиция, 2002. 288 с.
78. Загоровская О.В., Шевченко И.С. Семантическая многоплановость слова «совесть» в русском языке и русской духовной культуре // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 10–2. С. 67–72.
79. Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. М.: Языки славянской культуры, 2005. 544 с.
80. Зверев В.П. Русские поэты первой половины XIX века: Очерки жизни и творчества с приложением избранных стихов и библиографических справок. М.: Русский мир, 2002а. 368 с.

81. Зверев В.П. Федор Глинка – русский духовный писатель. М.: Пашков дом, 2002б. 544 с.
82. Зусман В. Концепт в системе научного знания // Вопросы литературы. 2003а. № 2. С. 3–17.
83. Зусман В.Г. Литературный концепт как образ-схема культуры // Вопросы философии. 2003б. № 8. С. 13–17.
84. Иванова Е.Ю. Романтические и бытовые детали в поэме «Бал» // Научные ведомости БелГУ. 2016а. № 8 (235). С. 34–38.
85. Иванова Е.Ю. Две повести в стихах: «Бал» Е. А. Баратынского и «Граф Нулин» А.С. Пушкина (к исследованию диалога двух произведений) // Вестник Череповецкого государственного университета. 2016б. № 2 (71). С. 34–36.
86. Ильин И.А. Александр Пушкин как путеводная звезда русской культуры / Пер. с нем. О.В. Колтыпиной / Публ. и коммент. Ю.Т. Лисицы // Московский пушкинист–IV: Ежегодный сборник / Сост. и научный редактор В.С. Непомнящий. М.: Наследие, 1997. С. 383–407.
87. Ильин И.А. О свободе // Ильин И.А. Основы христианской культуры. Путь духовного обновления. СПб.: Шпиль, 2004. С. 101–130.
88. Ильин И.А. Пророческое призвание Пушкина // Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX вв. М.: Книга, 1990. С. 328–355.
89. Казарин В.П. Жанровый инвентарь поэмы А.С. Пушкина «Кавказский пленник»: от романтизма к реализму // Вопросы русской литературы. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 4 (61). Симферополь: Крымский архив, 1999. С. 4–17.
90. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
91. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной

- лингвистики: сб. науч. тр. / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж: ВГУ, 2001. С. 75–80.
92. Касаткина В.Н. Романтическая муза Пушкина. М.: Изд-во МГУ, 2001. 128 с.
93. Кирьякова О.И. К вопросу о содержании концепта «счастье» в русской лингвокультуре // Наука и образование. 2022. № 3. С. 2–7.
94. Киселева И.А. Творчество М.Ю. Лермонтова как религиозно-философская система: монография. М.: Московский государственный областной университет, 2011. 314 с.
95. Киселев-Сергенин В.С. Романтическая поэзия 20–30-х годов // История русской поэзии: в 2 т. Л.: Наука, 1968. Т.1. С. 442–456.
96. Кольцова Ю.Н. Художественный концепт и художественный образ // Язык, культура и межкультурная коммуникация: межвуз. сб. ст. / под ред. Н. К. Гарбовского. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 157–163.
97. Кондаков И.В. Пушкин: рождение концептосферы русской культуры // Вестник культурологии. 2020. № 1 (92). С. 9–36.
98. Коптев Л.Н. «Ангелическое» и «демоническое» в поэзии М.Ю. Лермонтова // Русская речь. 2016. № 6. С. 11–20.
99. Кормилов С.И. Поэзия М.Ю. Лермонтова. М.: Изд-во МГУ, 1997. 128 с.
100. Коровин В.И. Звезда разрозненной плеяды // Баратынский Е. Стихотворения и поэмы. Л.: Худож. лит., 1986. С. 220–232.
101. Коровин В.И. Козлов // Русские писатели: Биобиблиографический словарь в 2 т. / Под ред. П.А. Николаева. М: Просвещение, 1990. Т.1. С. 350–351.
102. Коровин В.И. Романтизм в русской литературе первой половины 20-х годов XIX века. Пушкин // История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790–1825). М.: Наука, 1979. С.183–254.

103. Кулешов В.И. История русской литературы XIX века: Учебное пособие. М.: Изд-во МГУ, 1997. 624 с.
104. Купреянова Е.Н. А.С. Пушкин // История русской литературы: в 4 т. Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализму. Л.: Наука, 1981. С. 235–323.
105. Лебедев Е.Н. Тризна: Книга о Е.А. Боратынском. СПб.; М.: Летний сад, 2000. 288 с.
106. Ли Ю. Лексема «счастье» в языковом сознании русских и китайских студентов // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2023. Т. 15. № 3. С. 44–53
107. Лихачёв Д.С. Концептосфера русского языка // Лихачёв Д.С. Избранные работы: в 3 т. СПб.: Алетейя, 1999. Т. 3. С. 3–28.
108. Ломинадзе С.В. Куда бежит Мцыри // М.Ю. Лермонтов: pro et contra: Личность и идейно-художественное наследие Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей: Антология: в 2 т. Т. 2. СПб.: Изд-во РХГА, 2014. С. 879–919.
109. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М.: Центр «СЭИ», приложение к журналу «Трибуна», 1991а. 504 с.
110. Лосский Н.О. Условия абсолютного добра: основы этики. М.: Республика, 1991б. 368 с.
111. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: биография писателя // Пушкин. СПб.: Искусство–СПБ, 1995а. С. 21–184.
112. Лотман Ю.М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (Проблема авторских примечаний к тексту) // Пушкин. СПб.: Искусство–СПБ, 1995б. С. 228–236.
113. Лотман Ю.М. Посвящение «Полтавы» (адресат, текст, функция) // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПБ., 1995в. С. 253–265.
114. Лотман Ю.М. Пушкин: очерк творчества // Пушкин. СПб.: Искусство–СПБ, 1995г. С. 187–211.

115. Лотман Ю.М. Семиосфера // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 163–300.
116. Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.;Л.: Наука, 1964. 266 с.
117. Мамонова О.В. Пути обретения Дома в поэме М.Ю. Лермонтова «Мцыри» // Литература и история. Вып.2. М.: МПУ, 2001. С. 51–66.
118. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М.: Аспект Пресс, 1995. 381 с.
119. Манн Ю.В. Мцыри // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 325–327.
120. Манн Ю.В. О женских образах в поэмах Баратынского // Из наследия Ю.В. Манна. М.: Наследие, 2010. С. 270–278.
121. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М.: Наука, 1976. 375 с.
122. Манн Ю.В. Русский романтизм: поэтика и идеология. М.: Наука, 1995. 528 с.
123. Маслова В.А. Концепт как способ изучения культуры через язык // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2012. №. 14. С. 20–25.
124. Мейлах Б.С. Творчество А.С. Пушкина: развитие художественной системы: книга для учителя. М.: Просвещение, 1984. 160 с.
125. Миллер О.В. К истории изучения поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон»: полемические заметки // Stephanos. 2015. № 5 (13). С. 171–176.
126. Михайленко О.М. Лингвоэтическая картина мира: концепты «счастье» и «блаженство» как семантические дуплеты: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Краснодар, 2006. 28 с.
127. Мишина Д.И. Развенчание культа романтического героя в балладах А.И. Подолинского // Stephanos. 2022. № 6 (56). С. 88–93.
128. Московский О.В. Философский дискурс поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» // Вестник Московского государственного педагогического университета. Сер.: Философские науки. 2015. № 1. С. 83–89.

129. Моторин А.В. Духовные направления в русской словесности первой половины XIX века. Новгород: Б.и.,1998. 212 с.
130. Надеждин Н.И. «Борский», соч. А. Подолинского // Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М.: Наука, 1972. С. 67–78.
131. Назарова Л.Н. Мцыри // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 324–325.
132. Найдич Э.Э. Демон // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 130–132.
133. Немзер А.С. «Столетняя чаровница»: (О русской романтической поэме) // Русская романтическая поэма. М.: Правда, 1985. С. 3–22.
134. Непомнящий В.С. Русская картина мира // Непомнящий В.С. Пушкин: избранные работы 1960-х – 1990-х гг. Т.1. Поэзия и судьба. М.: Жизнь и мысль, 2001а. С. 230–398.
135. Непомнящий В.С. Введение в художественный мир Пушкина // Непомнящий В.С. Пушкин: избранные работы 1960-х – 1990-х гг. Т. 2. Пушкин. Русская картина мира. М.: Жизнь и мысль, 2001б. С. 24–65.
136. Неретина С С. Лермонтовские темы: двойственное смысловое развитие // Философские науки. 2015. № 3. С. 26–34.
137. Нестерова Т.П. Национальное самосознание в русской поэзии первой трети XIX века. М.: Высшая школа, 2007. 320 с.
138. Неупокоева И.Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века: опыт типологии жанра. М.: Наука, 1971. 520 с.
139. Новокрещенова И. Л. Понятие «концепт» и его востребованность в современном литературоведении // Вестник Воронежского государственного университета. Филология и журналистика. 2007. № 1. С. 24–31.
140. Овсепян С.А. Лингвокультурная специфика семантики слова «счастье» в русском и армянском языках // Литера. 2025. № 2. С. 317– 331.
141. Озеров Л.А. Е.А. Баратынский // Баратынский Е.А. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1968. С. 5–47.

142. Осипов А.И. Путь разума в поисках истины: (Основное богословие). М.: Благо, 1999. 384 с.
143. Петрова Л.А. Концептуализация счастья и радости в русской религиозной философии XIX – начала XX века // Вестник СПбГУ. Сер. 17. Философия и конфликтология. 2016. Вып. 1. С. 143–150.
144. Попова А.Н., Гришенкова А.Е. Концепт «свобода» в сознании россиян и американцев // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. № 12 (2). С. 153–156.
145. Портнова Н.А. Подолинский // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 423.
146. Прозоров Ю.М. Поэма М.Ю. Лермонтова «Мцыри». Опыт прочтения: К 200-летию со дня рождения поэта // Литература в школе. 2014. № 7. С. 7–10.
147. Пятаева А.В. Художественное своеобразие поэзии Ивана Козлова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2007. 23 с.
148. Пятаева А.В. Религиозно-философский романтизм Ивана Козлова: мотивно-образные комплексы, поэтические идеи, жанровые трансформации. Волгоград: Изд-во Волгоградского ун-та, 2011. 235 с.
149. Ранчин А. М. Структура и символика поэмы «Мцыри» («принцип противоречий») // Мир Лермонтова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2015. С. 306–315.
150. Роднянская И.Б. Демон. Движение литературы. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2006. 712 с.
151. Роднянская И.Б. «Демон» как художественное целое // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 132–137.
152. Ростовцева Ю.А. Образ «проклятого скитальца» в поэме А.С. Пушкина «Цыганы» // Проблемы исторической поэтики. 2025. Т. 23. № 1. С. 31–49.

153. Рудакова С.В. Мотив смерти в поэтическом мире Е.А. Боратынского // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 34 (172). Филология. Искусствоведение. Вып. 36. С. 91–95.
154. Сахарова О.В. Поэма М.Ю. Лермонтова «Мцыри» в контексте святоотеческого учения о грехе и свободе // Вестник Бурятского государственного университета. 2012. № 10. С. 100–104.
155. Сипрова И.В. Свобода как нравственная ценность в русской языковой картине мира // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2018. № 7 (85). Ч. 1. С. 369–372.
156. Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII – первой половины XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1955. 693 с.
157. Соколова Т.В. «Дух изгнания»: вариации одного мотива в поэмах Лермонтова и Альфреда де Виньи («Демон» и «Элоа») // Мир Лермонтова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2015. С. 291–305.
158. Степанищева Т.Н. К истории пушкинских «Братьев разбойников»: ранняя рецепция поэмы // Лотмановский сборник. М.: ОГИ, 2014. С. 190–202.
159. Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М.: Языки славянских культур, 2007. 248 с.
160. Сяохуа Коу. Концепт «счастье» в русской и китайской лингвокультурах в эпоху глобализации // Мир русскоговорящих стран Сер. Филология. 2021. С. 32–51.
161. Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века: проблемы поэтики и типологии жанра. М.: РГГУ, 1997. 203 с.
162. Тарасова И.А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 742–745.
163. Тертерян И.А. Романтизм // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 6. М.: Наука, 1989. С. 16–27.

164. Тимофеева И.Ю. В поисках «счастья»: преломление традиционного концепта русской культуры в творчестве современных писателей // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2021. № 3. С. 30–34.
165. Тимофеева И.Ю. Концепт «счастье» в русской культуре // Инновационные аспекты развития науки и техники. 2020. № 3. С. 186–192.
166. Тойбин И.М. Е.А. Баратынский // История русской поэзии: в 2 т. Л.: Наука, 1968. Т. 1. С. 342–367.
167. Тойбин И. М. Мирозерцание Е. А. Баратынского. М.: Наука, 1988. С. 183–189.
168. Томашевский Б.В. Пушкин: работы разных лет. М.: Книга, 1990. 672 с.
169. Томашевский Б.В. Пушкин: Кн. 1. (1813–1824). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. 672 с.
170. Тураев С.В. Концепция личности в литературе романтизма // Контекст–1977: Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1978. С. 227–247.
171. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2009. 336 с.
172. Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов: художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж: Изд-во Воронежского государственного университета, 1973. 702 с.
173. Усов И.Е. Подолинский // Русские писатели. Биобиблиографический словарь: в 2 т. / Под ред. П.А. Николаева. М.: Просвещение, 1990. Т. 2. С. 150–152.
174. Федосеева Т.В. О литературной антропологии и антропоцентризме современного литературоведения // Вестник Рязанского

- государственного университета имени С.А. Есенина. 2016. № 3(52). С. 72–82.
175. Федосеева Т.В. О преемственности поэтического творчества Полонского лермонтовской традиции // Я.П. Полонский: творчество, судьба, эпоха (посвящ. 195-летию со дня рождения поэта): сб. науч. статей по мат-лам междунар. научно-практ. конф-и 27–29 мая 2015 года / Сост и науч. ред. Т.В. Федосеева. Рязань: Рязанский гос. ун-т им. С.А. Есенина, 2015. С. 46–58.
176. Федосеева Т.В. Теоретико-методологические основания литературы русского предромантизма. М.: МГОУ, 2006. 158 с.
177. Филарет (Дроздов), свт. Пространный христианский катехизис Православной Кафолической Восточной Церкви. М.: Сретенский монастырь, 2013. 256 с.
178. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина: творческая эволюция. Л.: Наука, 1986. 304 с.
179. Фридлиндер Г.М. Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе: (К характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 7. Пушкин и мировая литература. Л.: Наука, 1974. С. 100–122.
180. Фридман Н.В. О романтизме Пушкина («Цыганы» в художественной системе южных поэм) // К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973. С.129–172.
181. Фридман Н.В. Романтизм в творчестве А.С. Пушкина. М.: Просвещение, 1980. 191 с.
182. Фризман Л.Г. Баратынский // Русские писатели. Биобиблиографический словарь: в 2 т. / Под ред. П.А. Николаева. М.: Просвещение, 1990. Т. 1. С. 63–66.

183. Фризман Л.Г. Одоевский А.И. // Русские писатели. Библиографический словарь: в 2 т. / Под ред. П.А. Николаева. М.: Просвещение, 1990. Т. 2. С. 94–96.
184. Хамидуллина С.В. Концепт «счастье» в русском языковом сознании // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2013. Т. 3. С. 371–375.
185. Ханова О.В. Пушкин о вечных ценностях // Человек и право на рубеже веков: Альманах. № 1(2). Саратов: Изд-во Саратовской государственной академии права, 2001. С. 9–103.
186. Черкашина Е.А. Концепт «счастье» в русском языке // Вестник Таганрогского института им. А.П. Чехова. 2016. № 2. С. 38–42.
187. Чернец Л.В. Литературные жанры. М.: Изд-во МГУ, 1982. 192 с.
188. Чанкаева Т.А. Тема демонизма в творчестве М.Ю. Лермонтова // Система ценностей современного общества. 2010. № 15. С. 61–65.
189. Шмелёв А.Д. Еще раз о русских словах «свобода» и «воля» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия Лингвистика. 2018. № 3. С. 675–700.
190. Шмелёв А.Д. Русская языковая модель мира: материалы к словарю. М.: Языки славянской культуры, 2002. 224 с.
191. Шумакова М. С. Дом в сюжетной структуре поэмы А. И. Подолинского «Борский» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия Филология. Педагогика. Психология. 2015. № 3. С. 71–77.
192. Щерблыкин И.П. М.Ю. Лермонтов. Очерк жизни и литературного творчества. М.: Русское слово, 2000. 221 с.
193. Щедряков В.И. Грех // Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1989.
194. Эйхенбаум Б.М. Художественная проблематика Лермонтова // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 181–324.
195. Янченко Е. Е. Диалектичность природы в творчестве Лермонтова // Литературоведческий журнал. 2014. № 35. С. 34–38.

196. Янь К., Чжан Б. Представление о счастье в языковом сознании носителей русской культуры // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2023. Т. 22. № 1. С. 108–122.

#### Б)

197. Аношкина-Касаткина В.Н. Поэмы Лермонтова. «Демон» (1829 – ф1839) // М.Ю. Лермонтов: Энциклопедический словарь / гл. ред. И. А. Киселева. М.: Индрик, 2014. 936 с. [Электронный ресурс]. <https://lermontov-lit.ru/lermontov/dictionary/lermontov-dictionary/poemy/demon.htm?ysclid=mmza3414dw241528629> (дата обращения: 10.02.2024).
198. Кочнова К.А. Лексико-семантическая модель «счастье» в русском менталитете // Гуманитарные научные исследования. 2016. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://human.snauka.ru/2016/02/14092> (дата обращения: 15.11.2023).
199. Осипов А.И. Виды греха. [Электронный ресурс]. URL: <http://video.mail.ru/mail/novosjol/1178/15592.html> (дата обращения: 06.01.24).

#### Словари и справочная литература

#### А)

200. Горбачевич К.С. Синонимический словарь русского языка. СПб.: Полиграф, 1996. 407 с.
201. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955.
202. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.С. Панкрац и др. / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. М.: Изд-во МГУ, 1996. 245 с.

203. Новейший философский словарь / Сост. и науч. ред. А.А. Грицанов. 2-е изд., перераб. и доп. Минск: Интерпрессервис; Кн. Дом, 2001. 1280 с.
204. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Ю.Д. Апресян, В.Ю. Апресян, О.Ю. Богуславская и др.; Под общ. рук. Ю.Д. Апресяна. М.: Языки славянской культуры, 2003. 557 с.
205. Нюстрем Э. Библейский словарь: энциклопедический словарь / Пер. со шведского под ред. И.С. Свенсона. Новое пересмотр. и испр. издание с иллюстрациями. СПб.: Библия для всех, 2004. 696 с.
206. Полный церковно-славянский словарь / Репринтное изд-е / Сост.: Г. Дьяченко. М.: Издательский отдел Московского Патриархата, 2006. 1120 с.
207. Православный библейский словарь. СПб: Б. и., 1997. 696 с.
208. Путеводитель по Пушкину / М.К. Азадовский и др. М.: Экспо, 2009. 592 с.
209. Словарь по этике / Под ред. И.С. Кона. 4-е изд. М.: Политиздат, 1981. 430 с.
210. Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А.П. Евгеньевой / 2-е изд., испр. и доп. М.: Русский язык, 1981–1984.
211. Современный толковый словарь / Под ред. А. М. Прохорова. М.: Большая советская энциклопедия, 1997.
212. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры: опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 824 с.
213. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь современного русского языка. М.: Альта-Принт, 2005. 1239 с.
214. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. 4-е изд., стер. М.: Астрель: АСТ, 2004–2007.
215. Философский энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1989. 815 с.

216. Шанский Н.М., Боброва Т.А. Школьный этимологический словарь русского языка: Происхождение слов. М.: Дрофа, 2000. 398 с.

**Б)**

217. М.Ю. Лермонтов: Энциклопедический словарь / гл. ред. И.А. Киселева. М.: Индрик, 2014. 936 с. [Электронный ресурс]. <https://lermontov-lit.ru/lermontov/dictionary/lermontov-dictionary/poemy/demon.htm?ysclid=mmza3414dw241528629> (дата обращения: 09.01.24).