

УДК 701
ББК 87.8

Маньковская Надежда Борисовна

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора эстетики, Институт философии Российской академии наук, Москва
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankovskaya.nadia@yandex.ru

Ключевые слова: Шатобриан, эстетика, искусство, романтизм, христианство, чудесное, трогательное, меланхолическое, прекрасное, возвышенное, идеальное, местный колорит.

Маньковская Надежда Борисовна

У истоков французского романтизма. Эстетические взгляды Рене де Шатобриана

В статье реконструируется эстетика Р. де Шатобриана, стоявшего у истоков французского романтизма. Раскрывается его эстетическое кредо, связанное с повышенным интересом к религиозным истокам искусства, его духовной наполненности, введением категорий чудесного, трогательного, меланхолического; приоритетным вниманием к категориям прекрасного, возвышенного, величественного, трагического, героического, идеального; проблемам воображения, вкуса, гармонии, творческой гениальности, художественной образности, романтической иронии; акцентом на «местном колорите», связанном с национальными особенностями искусства и историческими обстоятельствами его генезиса. Анализируется философия искусства Шатобриана. Выявляются философско-эстетические смыслы и особенности художественного стиля его литературных произведений, прослеживается характер влияния его творчества на следующие поколения французских романтиков.

Mankovskaya Nadezhda B.

PhD, Professor, Chief Researcher, Aesthetics Sector, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankovskaya.nadia@yandex.ru

Key words: Chateaubriand, aesthetics, art, romanticism, Christianity, wonderful, touching, melancholy, beauty, sublime, ideal, local color.

Mankovskaya Nadezhda B.

At the Origins of French Romanticism. Rene de Chateaubriand's Aesthetic Views

The article reconstructs the aesthetics of R. de Chateaubriand, who was at the origins of French romanticism. The author reveals his aesthetic credo associated with an increased interest in the religious origins of art, its spiritual fullness, the introduction of categories of wonderful, touching, melancholic; priority attention to the categories of beautiful, sublime, great, tragic, heroic, ideal; the problems of imagination, taste, harmony, creative genius, artistic imagery, romantic irony; emphasis on the "local color" associated with national characteristics of art and historical circumstances of its genesis. Chateaubriand's philosophy of art is analyzed. The author reveals philosophical-aesthetic meanings and features of the artistic style of his literary works, traces the nature of the influence of his work on the next generations of French romantics.



Илл. 1. Анн-Луи Жироде де Руси-Триозон. Портрет Шатобриана (нач. XIX в.). 130 x 96 см. Холст, масло. Новая художественная галерея. Уолсол (Walsall), Великобритания

В эстетике Франсуа Рене де Шатобриана нашли оригинальное выражение многие черты, характерные для раннего французского романтизма начала XIX в. — конца 1820-х годов: повышенный интерес к религиозным истокам искусства, его духовной наполненности, приоритетное внимание к категориям прекрасного, возвышенного, величественного, трагического, героического, идеального, проблемам воображения, вкуса, гармонии, творческой гениальности, художественной образности, романтической иронии; введение категорий чудесного, трогательного, меланхолического; акцент на «местном колорите», связанном с национальными особенностями искусства и историческими обстоятельствами его генезиса. Негативными референтами выступают просветительский проект, подготовивший умы к грядущим революционным событиям, результаты которых вызвали у романтиков глубокое разочарование, питавшее их консервативные настроения; материалистические философские идеи, общий прагматически-прозаический настрой, характерный для периода первичного накопления.



Илл. 2. Делаваль П.-Л. Парадный портрет Франсуа Рене виконта де Шатобриана (1828). 310 x 380 см. Холст, масло. Частная коллекция «Волчья долина» (La vallée au Loups). Шатеней-Малабри (Chatenay-Malabry), Франция

Шатобриан прожил необычайно бурную жизнь, отзвуки драматических перипетий которой ощутимы в его творчестве. Он был свидетелем, а нередко и участником политических катаклизмов, резкой смены режимов: от старого порядка к революции, империи, реставрации, июльской монархии. Шатобриан родился 4 сентября 1768 г., по его собственным словам, под шум волн — на берегу моря в Бретани, в Сен-Мало, в родовом замке Комбур, и был десятым ребенком в семье, принадлежавшей к древнему французскому дворянству, но к тому времени обедневшей. Юный виконт был мечтателем, задумчив, меланхоличен и замкнут, склонен к одиноким раздумьям, увлекался чтением книг об Античности и Средневековье, томился обыденностью монотонной повседневной жизни. Своими переживаниями он делился только с сестрой Люсиль, крайне впечатлительной экзальтированной девушкой. После попытки самоубийства было решено удалить Рене из замка. По приказу Людовика XVI он отправляется в Париж (1786), чтобы стать поручиком Наваррского полка при королевском дворе. Ведет светскую жизнь, пишет первые стихи, читает труды энциклопедистов —



Илл. 3. Замок Комбур

Руссо, Вольтера, Гольбаха, разделяя их свободомыслие. Тем временем во Франции усиливаются предреволюционные настроения, которые Шатобриан с позиций своего сословия осуждает. Весной 1791 г. он осуществляет давно задуманное путешествие в Америку, с головой погружается в новые впечатления, связанные с экзотической нетронутой природой, ритуалами аборигенов. Здесь он случайно узнает об аресте Людовика XVI и в 1792 г. в разгар революционных событий возвращается во Францию, где воюет в рядах роялистской «армии принцев». Год спустя Шатобриан эмигрирует в Англию и остается там до 1800 г. В Лондоне, где он живет в крайне стесненных обстоятельствах, до него доходит известие о том, что его брат с семьей казнены в Париже как контрреволюционеры, а мать, сестра Люсиль и еще одна сестра оказались в тюрьме как родственницы эмигранта. В 1797 г. он публикует «Исторический, политический и нравственный опыт о древних и новых революциях, рассмотренных в соотношении с французской революцией» [18], проникнутый скептическим духом вольтерьянства, сомнения в божественном промысле, глубокого разочарования в людях. В 1798 г., в период подготовки второго тома

«Опыта», он получает письмо Люсиль с сообщением о смерти матери, ее горестных переживаниях по поводу заблуждений сына, скорби о его безверии и последней воле — напомнить ему о религии, в которой он был воспитан. Когда письмо дошло, Люсиль уже не было в живых. Как признавался впоследствии Шатобриан, эти два замогильных голоса, образ умершей, передавшей волю другой усопшей, потрясли его, поразили до глубины души, и он сделался христианином не в силу сверхъестественного откровения, но по велению сердца, заплакав и уверовав [1; 7; 17]. Вскоре он начал работу над «Гением христианства», задуманным как своеобразный ответ на поэму Эвариста Парни «Война богов» (1799) с ее свободомыслием, скептическим отношением к религии. В 1800 г. Шатобриан возвратился во Францию и в 1801 г. опубликовал отрывок из этого труда «Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне», а в 1802 г. и полное издание «Гения христианства», имевшее грандиозный успех. Христианские идеи этой книги импонировали Наполеону, стремившемуся к союзу с церковью, и он назначил Шатобриана первым секретарем посольства Франции в Риме. Однако вскоре Шатобриан вновь оказался в оппозиции из-за несогласия с расстрелом герцога Энгиенского. В 1806 г. он предпринял путешествие на Восток, публикуя по его следам, уже в Париже, эпическую поэму в прозе «Мученики, или Триумф христианской веры» (1809) и «Путешествие из Парижа в Иерусалим» (1811). Он автор антинаполеоновского памфлета «О Бонапарте и бурбонах» (1814). В эпоху Реставрации Шатобриан, как активный приверженец новой власти, стал министром иностранных дел Франции (1823), однако постепенно отошел от ультрароялистских взглядов. Не импонировала ему и буржуазная атмосфера времен Луи-Филиппа. Шатобриан отказался от звания пэра Франции и соответствующей пенсии, в результате чего жил только на литературные гонорары. Он опубликовал «Исторические этюды», повествующие о становлении христианства (1831), «Опыт об английской литературе» (1836), «Веронский конгресс» (1838), «Жизнь Рансе» (1844) о крупном религиозном мыслителе XVII в. В 20–30 гг. Шатобриан всерьез взялся за написание мемуаров, эскиз которых датировался еще 1803 г., посвященных истории собственной жизни и тех событий в истории Европы, свидетелем и участником которых он был. Свои «Замогильные записки» он обращал к потомкам, а не к современникам, чья буржуазность вызывала у него резкое отторжение,

и завещал опубликовать их после своей кончины. За исключением некоторых опубликованных в 1834 г. отрывков, книга была издана уже после смерти автора, наступившей 4 июля 1848 г.⁽¹⁾ Он упокоился на пустынном островке с видом на Сен-Мало, где еще в 1836 г. приобрел себе место для могилы — под шум волн...

Вопросы искусства и эстетики занимали Шатобриана на протяжении всей его жизни⁽²⁾. Ему в наибольшей степени по сравнению с другими французскими романтиками — Альфонсом де Ламартином, Альфредом де Мюссе, Жерменой де Сталь, Альфредом де Виньи, Жорж Санд, Виктором Гюго — присуще углубленное внимание к духу христианства и его глубинному влиянию на разные виды искусства — литературу, музыку, живопись, скульптуру, архитектуру.

В своем главном теолого-философско-эстетическом труде — «Гений христианства, или Красоты христианской религии» [10] (1802) — Шатобриан формулирует эстетическое кредо: христианство благоприятствует музам [10, с. 103], религия — источник всякой поэзии, она покровительствует гению, шлифует вкус, дает прекрасные формы писателю и совершенные образцы художнику. При этом его принципиальная позиция состоит в том, что любое произведение искусства, где религия оказывается главным, а не второстепенным предметом повествования, где чудесное составляет его содержание, а не фон, изначально порочно: «Во всякой эпопее первое и самое важное место должны занимать люди и их страсти» [10, с. 94]. Первая заповедь художника — придерживаться золотой середины между божественным и человеческим.

Шатобриан исходит из сродства религии и искусства. Он намечает контуры «поэтической теологии» исходя из того, что человеческое сердце жаждет большего, чем ему доступно, в особенности же оно

(1) «Замогильными записками» назвал свое автобиографическое сочинение Владимир Сергеевич Печерин (1807-1885) — западнически ориентированный русский поэт и религиозный мыслитель, бежавший из России в Европу, принявший католичество и ставший монахом ордена редемптористов, а затем священником. Он был хорошо знаком с мемуарами Шатобриана и назвал свой труд «Замогильными записками», имея в виду, что в отличие от французского романтика, добровольно отказавшегося от прижизненной публикации, он не мог рассчитывать на издание книги в России и надеялся только на ее посмертную публикацию. См.: [6; 15].

(2) О различных аспектах творчества Шатобриана см., например: [2; 4; 7; 19; 23].

жаждет поклоняться и восхищаться — ведь Создатель вложил в него стремление к неведомой красоте: «Христианская религия так счастливо устроена, что сама является поэзией, ибо характеры ее приближаются к прекрасному идеалу» [10, с. 128]. Таковым выступают для него христианские мученики и средневековые рыцари.

Христианство и Средневековье как время его утверждения и расцвета, интерес к которому несколько поблек в эпоху Просвещения, служат для Шатобриана точкой отсчета при его обращении к сопоставительному анализу христианского искусства с художественной культурой предшествующих эпох — прежде всего Античности. Исходя из религиозного, нравственного и художественно-эстетического приоритета христианства над язычеством, он вместе с тем занимает по отношению к античному искусству гибкую, а порой и амбивалентную позицию. С одной стороны, французский романтик полагает, что христианский поэт счастливее Гомера, ибо ничто не принуждает его омрачать свои поэмы присутствием варвара, христианство дарует ему героя совершенного. С другой стороны, у античных авторов больше простоты, величия, трагичности, широты и, главное, истины («В чем же красота изображенного? — вопрошает Шатобриан, обращаясь к творчеству Гомера. — В истине» [10, с. 114]). Вкус их более безупречен, изображение более благородно (античные боги не что иное, как высшая порода людей); они заботятся лишь о целом, пренебрегая украшениями. Их творения непритязательны, но более насыщены, чем произведения Нового времени, перегруженные событиями и персонажами — в них как правило больше учености, утонченности, непринужденности, даже трогательности, нежели в искусстве древних, однако лира последних более свободна и естественна.

Вместе с тем, отдавая дань художественной культуре Античности, Шатобриан считает христианство более высоким источником духовности. Исходя из христианских представлений о стреле времени, он полагает, что круг как философско-эстетический ориентир Античности убивает воображение, осуждая на вращение в гибельном кольце. Прямая же линия, уходящая в бесконечность, исполнена большей красоты: она ведет в зияющую пустоту, где слиты воедино надежда, изменчивость и вечность.

Христианство, убежден Шатобриан, питает все виды искусства идеями великодушия, благородства, добродетели, христианского

смирения. Подтверждение такому преимуществу он усматривает уже в характере древнегреческого и библейского древнееврейского языков: орел по-гречески — «быстрый полет», а «израильтян пора- жало величие орла: они видели его неподвижно сидящим на выступе скалы и созерцающим пробуждение дневного светила» [10, с. 173]. Проводя сравнительный анализ «Илиады» Гомера и «Освобожден- ного Иерусалима» Торквато Тассо — рыцарской поэмы конца XVI в., в основе которой лежат события Первого крестового похода⁽³⁾ под предводительством Готфрида Буйонского, завершившегося взятием Иерусалима и основанием первого на Ближнем Востоке христианского королевства, Шатобриан противопоставляет идеализируемых им пря- модушных, бескорыстных, человеколюбивых рыцарей Средневековья, поэтичных в своих добродетелях, вероломным, скупым, жестоким гомеровским воинам, поэтичным в своих пороках. «Рыцарь никогда не лгал. — Таков христианин... христианству мы обязаны честью, или отвагой, героев нового времени, стоящей неизмеримо выше отваги героев древности. Истинная религия учит нас, что сила человека не в телесной мощи, а в величии души. <...> Что же до милосердия христианского рыцаря к побежденным, то кто станет отрицать, что оно порождено христианством!» [10, с. 138]. Отождествляя присущую героям античности гордость с гордыней, в которой видит первый из пороков, французский романтик воспеваает христианское смирение как одну из главных добродетелей, представляющих человеческую природу в новом свете и позволяющих в силу изменения нравствен- ных приоритетов узреть в страстях глубины, неведомые древним: благодаря христианскому смирению, противоположному насилию, «... родилось поэтическое великодушие, или благородство, род страсти (ибо у рыцарей оно переросло в страсть), совершенно неведомый древним» [10, с. 141]. Смирение, противоположное, согласно Шатобриану, гласу гордости, восторжествовало в христианстве над остальными чувства- ми, изменило иерархию страстей. И если невзгоды в Античности, полагает он, низменны и постыдны, то в христианстве «смирение изъясняется совсем иным языком: оно столь же благородно, сколь

(3) По словам Шатобриана, «в истории нового времени есть все- го два предмета, достойные эпической поэмы — это *крестовые походы и открытие Нового Света...*» [10, с. 95].

и трогательно» [10, с. 123]. Ведь для христианина все происходит по воле Божией, а не человеческой, «земная жизнь для него лишь сон, и он несет свой крест без сетований, ибо свобода и рабство, счастье и горе, державный венец и колпак раба равны в его глазах» [10, с. 123].

На этом основании Шатобриан, подхватывая и трансформируя в соответствии со своими убеждениями идеи Жан-Жака Руссо и Сэмюэла Ричардсона о *чувствительности*, легшей в основу сентиментализма XVIII в., где чувство еще не противоречит разуму, вводит в эстетику французского романтизма категорию противостоящего рассудочности *трогательного*. Трогательное присуще, по его мнению, произведениям, вдохновленным христианскими идеями нравственности, добродетели, страдания и сострадания — в противоположность политеизму, воспе- вавшему пороки и наслаждения. Шатобриан предостерегает против свойственных Просвещению логики и рационализма в оценке чувств и страстей, иссушающих чувствительность. Он сравнивает тайны сердца с тайнами древнего Египта: смерть поражает непосвященно- го, пытающегося в них проникнуть, не приобщившись к таинствам религии — ведь бездонные глубины души требуют полумрака.

Повышенное внимание романтиков к тончайшим движениям человеческой души, сложным психологическим переживаниям, чувствам и эмоциям, интроспекции воплотилось в эстетике Шато- бриана в категории трогательного как воплощения чувствительно- сти, нежности и хрупкости чувств — самого прекрасного в человеке, по убеждению французского романтика. Андромаха Расина более чувствительна и вызывает больше сострадания, нежели Андромаха Античности, полагает он. Трогательное как таковое связано с печалью, пережитыми страданиями — так, пережитые Пенелопой страдания породили ее недоверчивость и чувствительность: ведь «печаль за- мыкает душу в себе, а счастье переполняет ее: в первом случае мы ищем новые и новые пустыни, стремясь скрыть наши страдания; во втором — новые и новые сердца, стремясь поделиться радостью» [10, с. 116]. В Джоне Мильтоне Шатобриан видит первого поэта, у ко- того, в противовес общепринятому в те времена правилу, эпопея «Потерянный рай» завершается несчастьем главного героя, и замечает, что печальный конец поэмы гораздо более трогателен и значителен, нежели счастливый исход: ведь несчастье — удел человеческий.

Резюмируя различия между эпопеями Гомера и Тассо, Шатобриан приходит к заключению, что варварство и политеизм дали жизнь героям Гомера; варварство и христианство породили рыцарей Тассо: «Лишь в рыцарстве *истина* и *вымысел* образуют прекрасное сочетание» [10, с. 137]. И, исходя из своего понимания *героического* как борьбы добродетели со страстями, истинным героем считает Готфрида Буйонского, а не Агамемнона.

Тема страстей и их связей с человеческими характерами весьма занимает Шатобриана. Он производит их своеобразную типизацию на основе литературных примеров, выделяя характеры природные (супруги — Адам и Ева; Улисс и Пенелопа; отец — Приам, Лузиньян; мать — Андромаха; сын — Гусман; дочь — Ифигения) и общественные (священник, воин). В любовных сюжетах он выделяет любовь страстную (Дидона, Федра) и буколическую (Циклоп и Галатея, Поль и Виргиния). Высшую же форму страсти оставляет за христианской верой.

Замечая, что христианство выявило двойственность человеческой природы, показало ее противоречия, обнажило ее возвышенные и низменные стороны, «смутность страстей», французский мыслитель исходит из того, что некоторым сомнениям в области веры не пристало быть разрешенными, дабы на земле осталось место тем соблазнам и испытаниям, что рождают святых и мучеников: «Закон, дарованный Господом, вечен; происхождение его, как и происхождение всех религиозных установлений, должно теряться во мраке веков» [10, с. 189]. В этом контексте Шатобриан решительно отторгает тенденции поклонения «метафизическому богу» философов, которым противопоставляет художников и священнослужителей, апеллирующих к сердцу, а не рассудку человека. Он скептически относится к рационалистической философии энциклопедистов XVIII в. в целом, исходя из бессилия науки по сравнению с религией: «Живопись, зодчество, поэзия и пышное красноречие всегда приходили в упадок с наступлением века философии. Ибо дух умозрительных рассуждений, разрушая воображение, подрывает самые основы изящных искусств» [10, с. 187]. Так, одно из заблуждений Вольтера он видит в том, что тот подменил религию философией, вследствие чего его прозе недостает благопристойности и значительности: «Лишь те места его сочинений, где в нем говорит не философ, а христианин, проникнуты некоторой теплотой, стоило

ему обратиться к религии, источнику всякой поэзии, как источник забил ключом» [10, с. 108].

Такая позиция во многом определяет тот приоритет, который Шатобриан отдает эстетике классицизма перед просветительским проектом. Как известно, эстетика Просвещения полемична по отношению к классицистической практически по всем принципиальным позициям — от строгой классификации жанров на высокие и низкие до принципа следования образцам. Шатобриан же в противовес идее смешения высокого и низкого в «среднем жанре» всех видов просветительского искусства — литературы, театра, живописи, музыки, балета, оперы — выступает приверженцем жанровой иерархии (эпопею и трагедию он считает высокими, а роман и повесть — низкими жанрами), следования правилам построения художественных произведений, верности образцам: «Пора усвоить, что сочинительство — искусство; что у искусства этого есть определенные жанры; что у каждого жанра есть свои правила. Жанры и правила не возникают произвольно; они порождены самой природой; искусство лишь разделило то, что в природе было перемешано; оно отобрало наиболее прекрасные черты, оставаясь при этом верным образцу. Совершенство несколько не противоречит истине: Расин во всем блеске своего *искусства* остается гораздо более естественным, нежели Шекспир...» [11, с. 228]. Французский романтик косвенно вступает здесь в спор с идеей Вольтера о том, что все жанры хороши, кроме скучного, хотя и признает, что классицистическая трагедия с ее тремя единствами и однообразными декорациями выглядит и не может не выглядеть холодной, а от холодности один шаг до скуки. При этом он разделяет критику Вольтером Шекспира, которого тот считал «гениальным варваром» как раз за жанровые смешения: «Шекспир отнюдь не был основоположником цивилизации, озарившим своим светом мрак варварства; напротив, он был варваром, последним отпрыском средневековья, и возвращал развивающуюся цивилизацию к ее прошлому» [11, с. 232]. Как и Вольтер, Шатобриан полагает, что шекспировская манера письма испортила вкус. Вместе с тем по мере эволюции своих эстетических взглядов Шатобриан все более отдает должное Шекспиру, рассматривая его творчество в историческом контексте шекспировской эпохи и признавая, что прежде судил о нем несправедливо. Причисляя его к величайшим гениям, развивавшим

и питавшим человеческую мысль, он не только воздаст должное художественным красотам шекспировских творений, его красноречию, но и высоко ценит национальный дух его творчества, ощущение им духа времени, его мысли, замечания, афоризмы, основанные на знании человеческого сердца, его способность охватить жизнь человека целиком и общество в целом, в особенности же — переполняющее его творчество изобилие жизненных сил: «под пером Шекспира не мертва даже Смерть» [11, с. 227].

Ориентиры Шатобриана в эстетике и искусстве классицизма — Никола Буало и Жан Расин. Он уподобляет картины превратностей человеческой жизни, описанные Расином, заброшенным паркам Версаля: они обширны и унылы, но и пустынные, хранят память о создавших их мастерах и следы былого величия. При этом Шатобриан, приверженный, как и другие французские романтики, идеям эстетизации не окультуренной, как в классицизме, но естественной, дикой природы, сетует на то, что Расин чересчур долго жил в городе и слишком мало — в уединении, состоянии столь ценимом романтиками: «он черпал при дворе Людовика XIV величие форм и благородство языка, однако в других отношениях двор, быть может, повлиял на него пагубно: он слишком отдалил его от полей и природы» [10, с. 133]. Сравнивая драмы Расина с поэзией Вергилия, Шатобриан видит важное преимущество последней в жалостной «музыке стенований», проникнутой печалью и царственной скорбью небесной музыке мечтательности, порожденной уединенной жизнью на лоне природы. Но и здесь он противопоставляет христианское видение природы языческому: «Лишь та религия, что изменила основы философии и нравственности, смогла вселить в Расинову Ифигению такое бесстрашие. Здесь христианство торжествует над природой и, следовательно, пребывает в большем согласии с истинной поэзией, укрупняющей предметы и склонной к преувеличению» [10, с. 128]. Он сетует на то, что даже Гесиод и Вергилий крайне редко изображали пейзажи, времена года, перемены погоды — все, что обогатило музу Нового времени, и утверждает, что мифология не украшает природу, но разрушает ее истинное очарование, умаляет и искажает ее: хотя у древних были и чувствительность, и зоркость, и талант, но «мифология, населяя мир прекрасными призраками, лишала природу значительности, величия и покоя. Лишь христианство смогло... воз-

вратить гротам их тишину, а лесам их задумчивость. Благодаря нашей религии пустыни стали печальнее, таинственнее и величественнее; свод листвы поднялся выше... истинный Бог, возвратившись в свои творения, даровал природе безграничность» [10, с. 157]. Французский романтик приходит к заключению, что род человеческий дважды пребывает в природном состоянии: в начале и в конце развития общества; чем более цивилизованным становится образ жизни, тем более приближаются люди к тому, какими были они вначале: наивысшей ступенью знания оказывается неведение, а вершиной искусства — природа. Однако такова далекая перспектива, человеку же XIX века недостает простоты, чтобы следовать одной лишь природе, но все-таки он ценит уединение.

Во входившей в «Гений христианства» повести «Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне» [8], опубликованной в 1801 г. отдельным изданием, Шатобриан повествует о жизни в девственных лесах Америки племени индейцев начезов, описанном также в его юношеских эпопеях «Начезы» и «Путешествие в Америку», и пребывании в нем своего героя Рене. Автор косвенно полемизирует с идеями Ж.-Ж. Руссо о естественном человеке, возврате от цивилизации к природе, показывая свирепую необузданность дикарей, усмирить, смягчить которую удастся лишь при их приобщении к христианству усилиями французских миссионеров. Это произведение — важная веха в становлении французского романтизма, свидетельствующая о тенденции поиска романтиками идеализированных ситуаций и персонажей за пределами Европы. Шатобриан с большой художественной силой рисует знакомые ему по собственному опыту картины экзотической, поразительно яркой, прекрасной в своей нетронутости, величественной, а порой и грозной природы (переливчатые колибри, голубые цапли, розовые фламинго, изумрудные попугаи, черные белки, невиданные прекрасные цветы, пьянящие ароматы джунглей, а по контрасту — мощные грозы с ослепительными вспышками молний и сносящими все на своем пути потоками воды), передавая через ее описания настроения и чувства своих героев, живущих в окружении дикарей с татуированными лицами и телами, с украшенными перьями индейского петуха волосами и униженными бусами кольцами в ноздрях. Он создает образ старого индейского мудреца Шактаса, в свое время побывавшего во Франции и в качестве заключенного на галерах,

и в статусе свободного человека при дворе Людовика XIV⁽⁴⁾ — Рене, гонимый из родных мест страстями и несчастьями, становится его приемным сыном. Шактас рассказывает ему историю своей всепоглощающей любви к прекрасной, идеальной Атала — полутуземке-полуиспанке, принявшей христианство. Любовь эта взаимна, однако Атала платит за нее жизнью: она дала обет безбрачия и чувствуя, что не в силах соблюсти его, принимает яд и умирает. Идеальная, возвышенная, романтическая любовь противопоставляется здесь чувственной стороне страсти.

Впрочем, Шатобриан с горечью замечает, что всегда есть точки, в которых два сердца не соприкасаются, и из-за этих несовпадений жизнь, в конце концов, становится невыносимой. И с глубокой печалью устами своего лирического героя предполагает, что если бы через несколько лет после смерти человек возвратился в круг живых, ему не обрадовались бы даже те, кто особенно горько его оплакивал — так быстро возникают новые привычки, так мало стоит жизнь человека даже для друзей, сердечно его любивших.

Тема превратностей любви, трепетно раскрытая в «Атала», станет для искусства и эстетики французского романтизма эмблематичной. Но если в творчестве Константа де Сталь, Ламартина, Мюссе, Жорж Санд проявляется вся палитра любовного чувства — от платонического, романтически-возвышенного, до чувственно-страстного, то Шатобриан выступает как приверженец принципов христианской морали, ставя любовь-дружбу супружеских отношений (пусть и отягощенных повседневными заботами и риском привыкания, пресыщения) выше любви-страсти. И в этом аспекте он также противопоставляет христианство Античности, утверждая, что древние не ведали даже названия того чувства, что зовется любовью в собственном смысле слова. Библейский же Адам не мыслит жизни без Евы: «весь мир принесен в жертву любви» [10, с. 99]. Но лишь в Новое время появилось сочетание чувственности и духовности — та любовь, что в нравственном отношении родственна дружбе, и этим более совершенным чувством любящие также обязаны христианству. Подлинно же духовная любовь — любовь к Богу, превос-

(4) В рассказе о пребывании Шактаса во Франции ощутима переключка с «Персидскими письмами» Шарля Монтескье, приключениями Рашида-аль-Гаруна в Париже.

ходящая по чистоте и силе и затмевающая ее земные ипостаси. С этих позиций Шатобриан, по сути, отвергает те всепоглощающие страстные любовные безумия, которые будут занимать следующие поколения французских романтиков: «Не всегда следует опускать лот в бездны сердца: истины его из числа тех, которые не должно разглядывать при ярком свете и вблизи. Опрометчиво все время подвергать анализу ту часть собственного существа, что живет любовью, и вносить в страсти рассудочность. <...> Любовь страстная не так свята, как любовь супружеская, и не так прелестна, как любовь пастушеская; но, будучи более мучительной, чем обе предыдущие, она опустошает души, где царит. <...> Страсть охватывает лишь тех, кто от рождения пребывает в праздности, постоянно погружен в тревоги собственного сердца и сгибается под гнетом его непомерного самолюбия» [10, с. 142–143]. Но именно эти душераздирающие муки любви и окажутся впоследствии профилирующими для искусства романтизма.

Образ разочарованного в себе и окружающих мятущегося, неудовлетворенного героя, ставшего для литературы романтизма эталонным, Шатобриан создал в повести «Рене, или Следствия страстей» (1802), также напечатанной отдельным изданием и ставшей приложением к главе «О смутности страстей» из «Гения христианства». Как замечает сам автор, «Рене» является естественным продолжением «Атала», «... хотя и отличается от нее стилем и настроением. В нем описаны те же места и те же действующие лица, но здесь царят иные нравы, иной строй мыслей и чувств» [13, с. 399]. Дав главному герою свое имя, автор придал повествованию о его жизни многие автобиографические черты, что соответствовало раннеромантической установке на искренность самовыражения писателя в своих произведениях, связанную с интересом к его личности [см.: 16]: кратер вулкана Этны, у которого сидел Рене во время своего давнего путешествия по Италии, ассоциируется у писателя с собственным ощущением зияющей пропасти безысходности существования. Как и в «Атала», события разворачиваются в лесах Америки, на берегу Миссисипи (в повести — Мешасебе) среди индейцев, в кругу тех же персонажей. Рене рассказывает своему приемному отцу Шактасу и миссионеру отцу Суэлю о тайнах своей души, о том, какое горе привело его к решению уединиться в Луизиане. Он признается, что на родине, во Франции, был признан своим окружением «умом романтическим»

[14, с. 60], жертвой собственного воображения. И рисует автопортрет мечтательного, грустного, меланхоличного юноши, испытывающего отвращение к жизни, охваченного глубокой тоской. Говоря о том, что все в жизни испробовал и все оказалось для него роковым, Рене ощущает свою чуждость окружающему, покинутость, неизбывное одиночество. Он разочарован прежде всего в себе самом, и это рождает мысли о неисчерпаемости горя, неизбывности тоски. Драматизм ситуации усугубляется тем, что Рене никак не может добиться встречи со своей любимой сестрой Амели; когда же она происходит, юноша становится свидетелем ее страданий, душевных метаний, приводящих девушку к решению уйти в монастырь. Лишь в последний момент перед принятием обета она шепотом признается в «преступной страсти» к Рене, о которой он не подозревал и ни в коей мере ее не разделял. Эта «ужасная истина» погружает его в пучину страданий, наводит на мысли о самоубийстве, но внезапно Рене принимает другое решение: покинуть Европу и переселиться в Америку. Вскоре он получает письмо от игуменьи монастыря с сообщением о смерти Амели, скончавшейся «как жертва своего рвения и сострадания», ухаживая за подругами, заболевшими заразной болезнью.

Примечательно, что в финале повести дана своеобразная самокритика комплекса романтических настроений. Автор устами отца Суэля осуждает позицию Рене, считая все его страдания чистейшим вымыслом, не заслуживающим сочувствия: «Я вижу молодого человека, голова которого набита химерами: все ему не нравится, он уклонился от общественных обязанностей, чтобы предаться бесполезным мечтам. Никто не может считать себя выше других только оттого, что свет ему представляется в отвратительном виде. <...> Высокомерный юноша, вы вообразили, что человек может довольствоваться самим собой! Одиночество губительно для того, кто не живет в нем с богом...» [14, с. 75–76]. Суровый миссионер призывает Рене посвятить себя служению ближним. Рыдая и сжимая Рене в объятиях, аналогичный совет дает ему и чувствительный Шактас. Повесть заканчивается притчей о реке Мешасебе, которой надоело быть у своих истоков простым ручьем; она попросила снегов у гор, воды у потоков, дождей — у бурь и в результате разлилась и опустошила свои берега. Сначала гордый ручей радовался своему могуществу, но видя, что все на пути его превращается в пустыню, что он течет всеми покинутый, что воды

его всегда мутны, он пожалел о смиренном русле, прорытом для него природой, об украшающих его мирное течение птицах, деревьях и цветах.

Аналогичные мотивы прослеживаются в шатобриановской «Защите „Гения христианства“», где он говорит о губительных последствиях чрезмерной любви к одиночеству «отшельников в миру», склонных к созерцательности и самопогружению, но неспособных заполнить внутреннюю пустоту, считающих человеконенавистничество проявлением возвышенности духа, «питая себя в уединении самыми бесплодными химерами и все более погружаясь в гордыню мизантропии, которая приведет их к безумию или смерти. <...> Действительно безумные мечтания Рене порождают болезнь, а его сумасбродства доводят ее до апогея...» [12, с. 402; 23; 24]. В истории Рене Шатобриан подчеркивает преобладание элемента ужасного и таинственного, горестно сжимающего сердце, однако не вызывающего греховного волнения: ведь Рене ждет жалкий конец, а Амели умирает счастливой и умиротворенной.

В своих повестях Шатобриан намечает возможные пути преодоления одиночества, поисков единения с другими людьми — возрождение патриархальных нравов («Атала») и соборность, одухотворенная религиозной верой («Рене»). Он исходит из того, что «религия украшает наше существование, что она смягчает страсти, не уничтожая их, и придает особое очарование всему, на что проливается ее свет... ее доктрина и культ гармонически сочетаются с волнениями души и картинами природы; что, наконец, она является единственным утешением в несчастьях» [12, с. 401].

При этом французский романтик выдвигает в пользу религии в том числе и эстетические аргументы: подтверждением существования Бога выступает то, что птицы чудно вьют свои гнезда, крокодил несет яйца наподобие курицы, закат солнца на море прекрасен и т.п.

В двух этих литературных произведениях, необычайно живописных, виртуозных в стилистическом отношении, полных ярких метафор, воплотились те качества, которые Шатобриан считал присущими художественной литературе — разнообразие стиля, его простота и естественность, свобода от тяжеловесности, гибкость языка, способность рисовать пером, как кистью, уверенность манеры,

живость мысли, иронию⁽⁵⁾. В них проявился интерес автора к «местному колориту», понятию, ставшему для эстетики романтизма весьма значимым, и, шире, — к рассмотрению литературы *в историческом и общекультурном контексте*. Последняя черта особенно отчетлива в «Замогильных записках», в которых немало обширных экскурсов в историю народов и их культуры. В его автобиографических мемуарах очевидны те художественные новации, которые в полной мере раскроются полвека спустя в творчестве Марселя Пруста: отказываясь от линейного повествования, автор строит свой рассказ по принципам ассоциативной памяти, перемешивая временные пласты, совершая скачки во времени. Работа с памятью, связанная с силой воображения художника, образует пружину повествования [см. подробнее: 20; 22]. Шатобриан высказывает мысль о том, что художник черпает вдохновение в воспоминаниях, запечатлевая в своих творениях собственную жизнь, ибо хорошо описать можно только собственную душу, наделив ею другого человека. Новаторским для своего времени является и виртуозный стиль этого произведения, отличающийся неожиданными интонационными перепадами — от лирики к сарказму и сатире, от гордости и надменности к тоске, пессимизму и замкнутости; кроме того, автор включает в него обширный документальный материал [3]. Как тонкий стилист, Шатобриан часто использует приставку «не», намекая на тщету любых человеческих усилий. В то же время он, как позже Пруст в «Обретенном времени», Сартр в «Тошноте», проводит мысль о том, что оправдать человеческое существование, закрепить его способны лишь культура и искусство.

Приверженность Шатобриана сюжетам, почерпнутым из истории европейской художественной культуры, сочетается у него с характерным для эстетики романтизма в целом обостренным интересом к *национальным особенностям* искусства. Основой красоты он считает связь с установлениями и обычаями народа, хранящего верность нравам предков и не отбрасывающего их прочь, как изношенную одежду — сорвать это старое платье невозможно, лохмотья его приросли к телу, образуя в сочетании с новой одеждой невероятную пестроту.

(5) Главными отличительными чертами стиля самого Шатобриана Э. Фаге считает блеск, плавность и гармонию. См.: [7, с. 75]. О стиле Шатобриана см. также: [21, с. 12–19].

Шатобриан призывает художников воспевать собственную нацию [см. подробнее: 5]. Рассуждая об особенностях национального характера французов, немцев, англичан, голландцев, он приходит к выводу, что языковым тонкостям учит лишь национальная культура, с ней же связаны и особенности национальных художественных стилей, у которых есть «родная земля, свое небо и свое солнце»: «Иностранец никогда не сможет оценить по достоинству автора, прославившегося преимущественно своим слогом. Чем неповторимее, самобытнее, национальнее талант, тем непостижимее его тайны для ума, не являющегося, так сказать, соотечественником этого таланта» [11, с. 240].

Со спецификой национального художественного сознания в определенный исторический период его развития связывает Шатобриан и проблему *вкуса*, полагая, что в каждую эпоху только один народ, а каждый народ только в определенный момент являет миру вкус во всей его чистоте; и до и после этого повсюду либо чего-то недостает (так, дикарю недостает тонкости, человеку общественному — простоты), либо что-то оказывается в избытке. И выдвигает на передний план одну из доминант эстетики романтизма — проблему *гениальной творческой личности* (Шеллинг считал ее чудом, свидетельствующим о реальности высшего бытия): ведь совершенные творения «должны быть рождены на свет в счастливое время, когда вкус и гений слиты воедино. А эта великая встреча, подобно встрече двух светил, происходит, судя по всему, лишь раз в несколько столетий, и длится всего одно мгновение» [11, с. 231]. Ведь гениален не тот, кто никому не подражает, но тот, кому никто не в силах подражать. К числу таких величайших гениев-прародителей, как бы породивших и вскормивших всех остальных художников, Шатобриан относит Гомера, оплодотворившего Античность; Данте, ставшего отцом новой Италии; Рабле, положившего начало французской словесности; Шекспира, олицетворяющего собой всю Англию. Несмотря на возможную критику, попытки свергнуть их авторитет тщетны: «Они открывают новые горизонты, и лучи света брызжут из тьмы; из посеянных ими идей вырастают тысячи других; они даруют образы, сюжеты, стили всем искусствам; их произведения — неисчерпаемый источник, самые недра разума человечества. Это — гении первой величины; именно они благодаря своей силе, разнообразию, плодородности, своеобычности становятся нормой, примером, образцом для всех остальных талан-

тов...» [11, с. 237]. При этом гений, прозорливо замечает Шатобриан, чрезвычайно уязвим в личностном плане, более раним, чем люди обыкновенные: «мощный гений скоро разрушает тело, в которое он заключен; судьба великих душ подобна судьбе великих рек — они подмывают свои берега» [10, с. 105].

Разделяя по существу кантовские идеи о том, что воспринимать красоту позволяет вкус, а воспроизводить прекрасное — гений, французский романтик подчеркивает, что «гений порождает, а вкус хранит. Вкус есть здравый смысл гения; гений, лишенный вкуса, — не более, чем возвышенное безумие» [11, с. 230]. И существенное внимание здесь имеет чувство меры, порой подводящее его соотечественников: «если в прежние времена нам недоставало романтизма, то ныне мы сверх меры преуспели в нем; французы постоянно перескакивают от белого к черному, словно конь в шахматах» [11, с. 225].

Мощный движитель творческого процесса — *воображение* художника. Размышляя о характере творческого дара, Шатобриан выявляет его специфические доминанты: «Гомер кажется одаренным всеобъемлющим гением, Вергилий — чувством, а Тассо — воображением» [10, с. 95], которое позволяет воспарить над сухим, скудным и безотрадным существованием, ибо воображение богато, обильно и чудесно. Собственно, и сам художник обращается к воображению читателя, его душе и сердцу. Именно с даром воображения Шатобриан связывает категорию христианского *чудесного*, сменяющего мифологическое чудесное и превосходящее его красотой. Так, обращаясь к творчеству Данте, он отмечает, что в идее чистилища — места очищения, расположенного на рубеже страдания и радости, превосходящего поэтичностью и трогательностью рая, и ужасы ада, ибо лишь в нем есть место будущему — сокрыт источник чудесного, доступный лишь поэтам христианским и неведомый древним.

При этом он не устает подчеркивать, что чудесное должно быть движущей силой, а не предметом искусства. Под этим углом зрения он анализирует «Ад» Данте, «Освобожденный Иерусалим» Тарквато Тассо, «Потерянный рай» Джона Мильтона, «Мессиаду» Фридриха Готлиба Клопштока, «Поля и Виргинию» Бернарда де Сен-Пьера. Высоко оценивая эти произведения за их выдающиеся литературные достоинства, питаемые духом христианства, он в то же время сетует на то, что авторы порой увлекаются описаниями чудесного, тогда

как оно должно быть самим нервом повествования. Так, ошибку Клопштока он усматривает в том, что тот сделал чудесное предметом своей поэмы: его главный герой — Бог-Отец; такой герой, полагает Шатобриан, не может пробудить трагического сострадания. Подлинно возвышенное чудесное он связывает с житием и страстями Сына Божия, Христа. Однако, замечает Шатобриан, в «Мессиаде» есть несколько прекрасных мест, где чудесное многообразно и величественно: планеты, населенные сверхъестественными существами, сонм ангелов, духи тьмы, еще не родившиеся или завершившие свое земное существование души погружают читателя в бесконечность. Недостатком «Освобожденного Иерусалима» он считает то, что Тассо не осмелился прибегнуть к христианскому чудесному во всем его величии, из робости изобразив в своей поэме жалкого колдуна и лишь вскользь упомянув о таких благодатных для эпопеи предметах, как гроб Господень и Святая земля. Заслугу де Сен-Пьера он видит в изображении в «Поле и Виргинии» не только пустынной, но и обитаемой природы — ангелов-хранителей лесов и подземных вод, светил и миров, возвращающих читателей к сверхъестественным существам как воплощению христианского чудесного; при этом Шатобриан сожалеет, что автор не углубляется в представления о том, что для верующего вся природа — нескончаемое чудо. И заключает: «Истина и идеал — источники *трогательного* и *чудесного*, того, в чем заключаются притягательная сила поэзии» [10, с. 137].

С идеями истины и идеала как основы искусства связана шатобриановская концепция *трагического*. Размышляя о театральном искусстве, он формулирует драматическое правило, согласно которому надлежит класть в основу трагедии не вещь, а чувство; должно избирать героя, далекого от зрителя по своему общественному положению, но близкого к нему своими несчастьями, порождающими у зрителей ощущение глубокой грусти. Герой трагедии отличается благородством, далекой от обыденной жизни исключительностью, но его страдания носят всеобщий характер. Так, грехопадение Адама в «Потерянном рае» Мильтона становится трагичнее и больше впечатляет оттого, что сулит страдания Сыну Божию, обреченному Богом на смерть, дабы вырвать у смерти человека.

С представлениями о трогательном и трагическом неразрывно связано специфичное для романтической эстетики понятие *меланхолии*

и *меланхолического*. У Шатобриана меланхоличность как порождение страстей, бесплодно кипящих в одиноком сердце, выступает своеобразным обертоном трагического, в зрелом романтизме меланхолия станет одной из главных тем искусства и эстетики, определит их общую тональность, перерастет в идею мировой скорби.

Меланхолия, жгучая сердечная тоска современного человека, смутность, беспредметность его страстей, переменчивость мыслей и чувств, вечное непостоянство, склонность к мечтаньям и томлениям, беспредметные страхи, налет мизантропии порождены, по Шатобриану, неудовлетворенностью пылких душ прозаизмом обыденной жизни, ощущением чуждости ей, предчувствием неизбывного одиночества. Человек чувствует себя разочарованным, еще не вкусивши жизни; у него есть желания, но нет более иллюзий, что и порождает зыбкость страстей. «Мы живем с полным сердцем в пустом мире и, ничем не насытившись, уже всем пресыщены» [10, с. 154]. Французский романтик размышляет о путях художественного воплощения этих набирающих силу настроений. По мысли Шатобриана, всякая драма, где радости не омрачены рассеявшимися или зарождающимися печалью, задумана неудачно. Если у Пенелопы и Улисса горести позади, то у Адама и Евы несчастья впереди. Переходы у Гомера от скорби к радости трогательны и меланхоличны, у Мильтона — от счастья к слезам грустны и трагичны, ибо сердце почти не замечает настоящего и живет предчувствием грозящих ему несчастий. Замечая, что у Вергилия часты отрицательные обороты, свойственные писателям, отмеченным гением меланхолии, Шатобриан перечисляет связанные с отрицанием излюбленные художественные образы поэтов, склонных к мечтательной меланхоличности — ночная тишь, лесная сень, горное безмолвие, могильный покой, — выражающие не что иное, как отсутствие шума, света, людей и земной суеты. Так, очарование «Поля и Виргинии» он усматривает в некоей нравственной меланхолии, озаряющей произведение своим светом, подобно равномерному сиянию, льющемуся на усыпанную цветами безлюдную местность. Итак, заключает он, «художнику всегда необходимо сочетать в картине радость с горем; и зло здесь, как и в природе, должно преобладать над добром. Два напитка, сладкий и горький, смешаны в чаше жизни, но оба они равно оставляют на дне чаши горький осадок» [10, с. 117–118] — ведь «...сам человек — не что иное, как рухнувшее

здание, обломок греха и смерти; его жалкая любовь, его шаткая вера, его скудное милосердие, его слабые чувства, его беспомощные мысли, его разбитое сердце — все это одни развалины» [11, с. 215].

Темы увядания, старения, руинированности сочетаются в раннем романтизме с зарождающейся линией персифляжа (*persiflage*) — романтической *иронии* с ее специфическими взаимопереходами трагического и *комического*. Существуют два способа вызывать смех, отмечает Шатобриан: можно сначала изобразить недостатки, а затем подчеркнуть достоинства — здесь насмешка нередко переходит в сочувствие; можно, наоборот, сначала расхвалить героя, а затем так поглумиться над ним, что всякое уважение к его благородным талантам и высоким добродетелям пропадет навсегда: это комическое, предающее все позору. Этим свойством комического объясняется то, что трагическим поэтам случается порой написать комедию, между тем как комические поэты редко возвышаются до трагедии. Среди сочинителей комедий, полагает Шатобриан, лишь Мольера можно поставить рядом с Софоклом и Корнелем: «но замечательно, что комическое в „Тартюфе“ и „Мизантропе“ по своей необыкновенной глубине и, осмелюсь сказать, *печали* приближается к суровости трагедии» [11, с. 226].

Перепады настроения, резкие контрасты в сфере чувств — от меланхолии к эйфории — предопределяют акцент романтической эстетики на категории, являющейся своего рода *квинтэссенцией* трагического, чудесного, трогательного — *возвышенном*. В разделе «Гения христианства», специально посвященном возвышенному, Шатобриан сопоставляет представления о нем у Гомера и в Библии, отмечая, что возвышенное у Гомера рождается обычно из совокупности частей и создается постепенно, тогда как в Библии оно почти всегда неожиданно: «оно поражает нас как молния; оно обжигает нас прежде, чем мы успеваем понять, что произошло» [10, с. 176]. У Гомера возвышенное зиждется на сочетании звучности слов с величием мысли. В Библии, напротив, наиболее возвышенное проистекает из контраста между величием мысли и обыденностью, подчас даже банальностью слова, которое ее передает. «Душа испытывает от этого невероятное потрясение и смятение, ибо стоит воспламененному духу устремиться в высочайшие сферы, как слова вместо того, чтобы поддержать его, внезапно возвращают его на землю и низвергают из

лона Божьего в прах дольного мира. Этот род возвышенного, самый страстный из всех, без сомнения, угоден бессмертному и грозному Богу, которому ведомо все в мире — от великого до малого» [10, с. 176]. Возвышеннейшими и трогательнейшими бытийственными ситуациями Шатобриан считает несчастье и старость.

В отчаянии и муках Адама в «Потерянном рае» Мильтона Шатобриан усматривает источник *величественного* как высшего выражения возвышенного, когда к страданию примешивается восхищение. Считая «Смерть Авеля» Соломона Гесснера творением, исполненным трогательного величия, французский романтик вместе с тем сетует на присущую ему идиллическую слащавость в трактовке сюжетов из Священного писания, что нарушает один из самых важных законов эпопеи — правдоподобие нравов — и превращает царственных пастырей Востока в простодушных пастухов Аркадии.

С прекрасным и величественным непосредственно сопряжена в эстетике Шатобриана категория *идеала*, точнее — *прекрасного идеала*. Он задается вопросом, почему «Венера» Праксителя, совершенно нагая, пленяет не столько взор, сколько дух христианина. Ответ находит в том, что в отличие от политеизма христианство с самого начала своего существования выдвинуло идеал истины, прекрасный нравственный идеал, прекрасный идеал характеров. В соответствии с этим и в искусстве возник прекрасный идеал, связанный не столько с материей, сколько с душой. Любовь к нему охватывает не плоть, но лишь дух, и он загорается желанием слиться воедино с шедевром.

Следует специально подчеркнуть, что воплощение прекрасного идеала в искусстве Шатобриан связывает, по существу, с процессами *идеализации* и *художественного отбора*. Так, он замечает, что Гомер в «Илиаде» либо опускался до низменных описаний, либо начинал нечто утаивать, тем самым приближаясь к прекрасному идеалу: «Таким образом, по мере того как возрастали жизненные потребности общества, поэты начинали понимать, что нужно не рисовать взору все, как это делалось прежде, но набрасывать на некоторые части картины покров. Сделав этот первый шаг, они столкнулись с необходимостью выбирать, а затем увидели, что избранная вещь, будучи подана тем или иным образом, способна принять более прекрасную форму или произвести более прекрасное впечатление. Неустанно *скрывая* и *выбирая*, *отсекая* и *добавляя*, они постепенно пришли к формам,

превосходящим в совершенстве самое природу: художники назвали эти формы *прекрасным идеалом*. Итак, *прекрасный идеал* можно назвать искусством *выбирать* и *скрывать*» [10, с. 135–136]. Шатобриан считает это определение равно приложимым и к нравственному, и к физическому прекрасному идеалу, возникшему под покровительством христианской религии. При этом физический идеал складывается благодаря искусному утаиванию уродливой стороны вещей, нравственный — благодаря сокрытию некоторых слабых сторон души, которой, как и телу, присущи свои постыдные и низменные потребности.

Шатобриан исходит из того, что *прекрасное* в христианстве едино и абсолютно. Его неотъемлемое свойство — *гармония*. Размышляя о видах гармонии, он подчеркивает, что имеет в виду как физическую, так и моральную красоту искусства. Расположение монастырей, руины храмов и т. д. относятся к материальной сфере архитектуры, а воздействие христианского вероучения вкупе с человеческими страстями и картинами природы составляют сферу драматическую и описательную — сферу поэзии. Неотъемлемое свойство последней — *выразительность*, *образность*. В качестве примера он ссылается на «зримую тьму», «восхищенное молчание» и иные смелые по тем временам образы из «Потерянного рая», подобные диссонансам в музыке, относя их к главным достоинствам слога Мильтона. При этом Шатобриан предостерегает против злоупотребления подобными образами, грозящего обернуться игрой словами, пагубной для языка и вкуса.

От рассуждений об образности Шатобриан переходит к разговору об особенностях *сравнений* и *аллегорий*. Ссылаясь на сравнения в Библии, он отмечает, что обычно им присуща немногословность: в них являются лев рыкающий, поток разливающийся, буря опустошающая, огонь поядающий. Однако Библии не чужды и распространенные сравнения, построенные на олицетворении: гордость — кедр и т. п., придающие фразе восточный колорит. Что же касается аллегорий, то, по мнению французского романтика, они должны носить нравственный, а не физический характер: «Олицетворять можно лишь *свойство* или *чувство* живого существа, но не *само это существо*; иначе мы не получим подлинного олицетворения, а лишь изменим имя предмета» [10, с. 159].

Совокупность выработанных эстетических воззрений Шатобриан применяет в своей *философии изящных искусств*. Он исходит из миметического характера искусства, трактуя мимесис в ракурсе христианской одухотворенности, чуждой копиизму. Исходя из неразлучности музыки, живописи, скульптуры, архитектуры с христианской религией, французский мыслитель убежден, что изящные искусства наделили эту религию своими земными прелестями, она же «подарила им свою божественность; музыка положила на ноты песнопения религии, живопись изобразила ее мученические победы, скульптура полюбила вместе с нею грезить на могилах, а архитектура воздвигла в ее честь храмы, величественные и таинственные, как ее учение» [10, с. 177].

Обращаясь к *музыке*, Шатобриан выделяет в ней прежде всего линию подражания природе: музыкальное искусство тем совершеннее, чем более прекрасна музыка природы, которой оно подражает. Последняя же «никогда не перестает восхвалять Создателя; нет ничего религиознее гимнов, которые поют ветры, дубы и тростник в пустыне» [10, с. 178]. Христианский музыкант воспроизводит гармонию уединения: зодчий-христианин не только создал храм, подобный лесу внешним обликом; он наполнил его лесной музыкой: вздохи органа вторят вою ветра, а звон колокола перекликается с раскатами грома в чаще; христианская религия подарила миру орган, и самая медь обрела способность стенать. Гармонию религиозной музыки Шатобриан видит в том, что она прекрасна и таинственна, и посему доставляемое ею возвышающее чувство не субъективно, но вообще и абсолютно, как и все прекрасное.

В том же ключе Шатобриан рассматривает *живопись* как искусство самых совершенных иллюзий, основанное на подражании первому рисунку, первой статуе — человеку, созданному божественным художником. Христианство, подчеркивает он, благоприятствует развитию живописи: она духовна, возвышенна, таинственна, задает прекрасный идеал, обращается к драматическим, трогательным сюжетам. Шатобриан задается целью показать, что христианство — кладезь сюжетов, несравненно более драматических, нежели сюжеты мифологические. С этой точки зрения он рассматривает описания картин греческой школы, принадлежащие Павсанию, Плинию и Плутарху — творения Зевксиса (Пенелопа, Елена и Эрот), Полигнота (гибель Трои, Одиссей в подземном царстве), Апеллеса (Венера Анадиомена), Ти-

манта (принесение в жертву Ифигении) и ряд других. Сравнивая эти сюжеты с христианскими, Шатобриан настаивает на превосходстве христианских над языческими. Так, обращаясь к легшим в основу росписей христианских храмов сюжетам, почерпнутым из Ветхого Завета, он подчеркивает, что жертвоприношение Авраама трогает не меньше, чем принесение в жертву Ифигении, преимущество же его состоит в отсутствии второстепенных персонажей, большей простоте, благодаря чему ничто не отвлекает внимания от главного события. Такие сюжеты, связанные с патриархальными нравами, первозданным величием животных Азии и ее пустынь благоприятствуют живописи. Что же касается Нового Завета, то он изменяет дух изобразительного искусства, не умаляя его величия, но прибавляя нежности, проявляя все самые нравственные и трогательные качества человека. Эту позицию Шатобриан подкрепляет многочисленными сюжетами, посвященными Рождеству, Благовещению, оплакиванию Христа, христианским таинствам, деяниям апостолов и др. Среди художников, посвятивших себя созданию полотен на эти темы, он выделяет Клода Лоррена, Сен-Ламбера. Все приведенные аргументы служат подтверждению его художественно-эстетического кредо: дух христианства благоприятствует изящным искусствам.

Сказанное относится и к другим видам изобразительных искусств — скульптуре («христианству дано оживлять не только полотна, но и мрамор») [10, с. 185], архитектуре (в зодчестве, как и во всех других искусствах, христианство восстановило истинные пропорции» [10, с. 186], подчиненные чувству меры, золотой середины). Архитектор, полагает он, воплощает идеи поэта и делает их осязаемыми для чувств. Изначальными храмами божьими он считает леса, в которых люди почерпнули первые представления об архитектуре. При этом и здесь Шатобриан подчеркивает национальные особенности искусства, зависящего от природы той или иной страны: греки создали изящную коринфскую колонну, украшенную капителью из листьев, по образу пальмы; старинные египетские колонны огромной высоты похожи на смоковницы, банановые деревья; дубовые роши; лабиринты галльских лесов передали свой облик готическим храмам. При этом, рассматривая три шедевра архитектуры христианской эры — соборы св. Софии в Константинополе, св. Петра в Риме, св. Павла в Лондоне — он убежден, что светским постройкам сообщает величие окружающая

природа, христианская же религия, напротив, сама облагораживает те места, где воздвигает свои алтари и хранит свои реликвии. Такие элементы церковной архитектуры, как купол или «религиозная стрела» колокольни — воплощение красоты и вкуса. Олицетворением величия, благородства облика выступают готические соборы, Дом Инвалидов, Версаль, в которых воплотилось все великолепие религиозной эпохи во Франции.

В эстетике Шатобриана, преимущественно построенной на анализе шедевров христианского искусства, есть место и размышлениям о современном ему этапе развития художественной жизни Франции — преимущественно критического свойства. В этом заключается неоднозначность, противоречивость его эстетических взглядов, вступающих в конфликт с художественной практикой — ведь речь по существу идет о первых ростках нового, романтического искусства. Отмечая естественность того, что новые нравы побуждают выражать горести и радости в новых формах, а течение времени и общественные перевороты изменяют не только политические, но и художественные взгляды, он исходит из того, что перемены эти не оправдывают развращенности вкусов. Свидетельством деградации вкусов он считает повышенный интерес к *безобразному*, свидетельствующий об извращенности современных умов. Французский романтик не устает обличать проявившуюся в искусстве тенденцию, которую характеризует «пламенная любовь к кособоким, безногим, кривым, горбатым, беззубым, нежная привязанность к бородавкам, морщинам, струпьям, ко всему заурядному, грязному, низменному» [11, с. 229]. И предвосхищает в своей эстетике грядущие процессы эстетизации безобразного, подчеркивая, что если человек и любит нечто уродливое, то лишь постольку, поскольку находит в нем нечто прекрасное. Однако «если кто-либо утверждает, что ни искусства, ни идеала не существует, что надо изображать все, ничего не опуская, что уродство не менее прекрасно, чем красота, то это всего лишь игра ума или извращенность вкуса, леность мысли одних и бессилие других» [11, с. 242]: ведь невозможно не предпочесть красавицу дурнушке, розу чертополоху, Парфенон хлеву — то же и в поэзии, и в нравственности.

Примеры пристрастия к безобразному, «отвращения к идеалу» Шатобриан находит в разных видах искусства, подвергая их резкой критике. Это относится в первую очередь к эксцессам современного

ему театра, идущего на любые ухищрения, лишь бы зрителям не было скучно. Шатобриану претит жажда острых ощущений в искусстве, дух распушенности и дерзости, порождающие то, что он считает неоправданными излишествами современного театра: «*детальное воспроизведение* всех преступлений, появление на сцене виселиц и палачей, изображение убийств, изнасилований, кровосмесительных связей, призраков, обитающих на кладбищах, в подземельях и в старых замках. Актеры разучились играть в классической трагедии, публика разучилась наслаждаться ею, воспринимать и ценить ее. Не осталось людей знающих, чувствующих, понимающих, что такое порядок, истина, красота. <...> Тот, кто еще не ведает цивилизации или исчерпал ее богатства, тот, кто еще не дорос до духовных наслаждений или уже пресытился ими, ищет сильных ощущений; народы начинают с кукол и гладиаторов и кончают ими; дети и старики ребячливы и жестоки» [11, с. 230]. Звучит весьма современно.

В живописи он предостерегает против изображения мертвого тела и тяжких недугов, уродующих человеческое естество. И делает на этом основании обобщения принципиального характера, звучащие сегодня, в период безоглядного увлечения новейшими технологиями, весьма актуально: «Итак, долой *животно-материалистическую* школу, которая доведет нас до того, что в увлечении миром мертвых вещей мы предпочтем механическую копию нашего лица со всеми его недостатками портрету работы Рафаэля» [11, с. 229].

Его вердикт по поводу «недавних бесплодных попыток открыть новые формы» носит безапелляционный характер: они доказывают лишь то, что круг замкнулся: «Вместо того, чтобы двигаться вперед, мы пошли вспять; незаметно мы стали возвращаться к младенческому лепету языка, к сказкам кормилиц, к детству искусства» [11, с. 242].

Одна из причин подобной ситуации, по Шатобриану, — ниспровержение общепризнанных художественных авторитетов, их подмена дутыми авторитетами, появление сонма божков-однодневок, почитаемых только в своем квартале, в своем кружке, среди друзей и неизвестных или не признанных на соседней улице: «ныне, когда газеты, хуля или хваля, *объявляют войну или славят победителей*, лишь неудачники не знают себе цену уже при жизни. Благодаря этим противоречивым приговорам слава наша раньше рождается, но быстрее умирает: поутру орел, к вечеру сыч. <...> Сегодня все стареет

в несколько часов: не проходит и мгновения, как авторитет увядает, произведение блекнет. <...> Всякий пишет, никто не читает. Имя, произнесенное три раза, приедается» [11, с. 242–243].

Конец эпохи всеобщих авторитетов Шатобриан, человек консервативных политических взглядов, убежденный монархист, связывает с демократией — духом обезличения и неверия, ненависти к тем, кто могущественнее, анархии в мире идей, проникшим вслед за обществом в литературу и искусство. Он с горечью констатирует, что себялюбие и зависть, процветающие в таких условиях, действуют в литературном мире с удвоенной силой: «Ныне никто не уважает учителей и авторитеты, никто не соблюдает правил, никто не соглашается с общепринятыми мнениями: свобода суждения — результат прогресса — воцаряется повсюду: в политике, в религии, даже на Парнасе» [11, с. 244]. Все это ведет к подавлению человеческой самобытности, неуважению к величию творческой индивидуальности художника: «в обществе, где все будут равны, никто уже не сможет выделиться» [11, с. 244].

В эстетике Шатобриана отчетливо прослеживается характерное для романтиков разочарование в эгалитаристских тенденциях Просвещения, его общественных идеалах, культе науки и разума. На смену четким контрастам «века света» приходят полутона, загадочный полумрак, характерный, прежде всего, для эмоциональной жизни человека. Перенос интереса с общественных проблем на тонкие душевные переживания образует ауру художественно-эстетических поисков французских романтиков. Шатобриан, действительно, стоял у истоков французского романтизма, был его признанным патриархом⁽⁶⁾, хотя сам и не осознавал себя романтиком и даже относился к романтизму в современном ему искусстве весьма скептически, говоря о том, что «романтический вздор не должен иметь доступа в царство фактов» [11, с. 231]. Наметив в своей эстетике те его свойства, которые лишь позже обретут явные очертания — тягу к идеальному, возвышенному, прекрасному, загадочному, трогательность, задумчивость, меланхоличность, он отторгал уже проявившийся в искусстве его

(6) Современники считали Шатобриана живым классиком. Он был избран членом Французской Академии (1811), стал кавалером ордена Почетного легиона (1823), был удостоен множества светских и церковных наград.

времени повышенный интерес к безобразному, гротескному. Однако неповторимый колорит романтизма как раз и образуют соединения несоединимого — высокого и низкого, возвышенно-прекрасного и шокирующее-ужасного. Но видится это только с исторической дистанции, при ретроспективном анализе, хотя отзвуки эстетических идей Шатобриана ощутимы уже в произведениях зрелого романтизма — у В. Гюго, А. де Виньи, А. де Мюссе, А. де Ламартина, Жорж Санд, Ш. Нодье, а много позже в творчестве Г. Флобера, а затем и французских символистов. Шатобриан как эстетик и литератор задал первоначальный импульс романтическому повороту, оставаясь при этом приверженцем многих принципов предшествующего классического периода, хотя и не догматизируя их. Как эстетик, он стал тем самым своего рода связующим звеном между художественной культурой своего и предшествующего веков. Сама чуждая нормативности, строгому научному конструированию форма его трудов по эстетике, написанных художественным языком, полным символов, метафор, сравнений, афоризмов, предвосхитила грядущую стилистическую отточенность, эссеистичность французской эстетической мысли. Парадоксальность, неоднозначность эстетических взглядов Шатобриана обусловлена их метаксуйностью, переходным характером от утвердившегося к только нарождающемуся в искусстве начала XIX в.

Список литературы:

- 1 *Виноградов А.* История молодого человека (Шатобриан и Бенжамен Констан) // Шатобриан Р. Ренэ. Констан Б. Адольф. М.: Журнально-газетное объединение, 1932. С. 15–42.
- 2 *Мильчина В.А.* Вступительная статья // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 7–32.
- 3 *Мильчина В.А.* Париж в 1814–1848 годах: повседневная жизнь. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 975 с.
- 4 *Мухина Г.А.* Лики французской культуры Нового времени. Омск: Издательство Омского государственного университета, 2012. 520 с.
- 5 *Мухина Г.А.* Француз о французах: взгляд Шатобриана на ментальность своей нации // Вестник Омского государственного университета. 1999, Вып. 1. С. 35–39.
- 6 *Печерин В.С.* Замогильные записки. М.: Мир, 1932. 99 с.
- 7 *Фаге Э.* Шатобриан. Перевод под ред. П. Кончаловского // Фаге Э. Девятнадцатый век. Литературные этюды. М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1901. С. 9–80.
- 8 *Шатобриан Ф.-Р. де.* Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне. Перевод М.А. Хейфеца / Под ред. и с предисл. графа Ф.Г. де-Ла-Барт. М.: Польша (Антик и Ко), 1913. 167 с.
- 9 *Шатобриан Ф. Р. де.* Из «Гения христианства» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 392–395.
- 10 *Шатобриан Ф. Р. де.* Гений христианства. Перевод О.Е. Гринберг // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 94–220.
- 11 *Шатобриан Ф.Р. де.* Опыт об английской литературе и суждения о духе людей, эпох и революций. Перевод В.А. Мильчиной // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 220–247.
- 12 *Шатобриан Р.Ф. де.* Отрывок из «Защиты „Гения христианства“» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 401–403.
- 13 *Шатобриан Р.Ф. де.* Предисловие к «Атала» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 395–399.
- 14 *Шатобриан Р. Ренэ.* Перевод Н. Чуйко // Шатобриан Р. Ренэ. Констан Б. Адольф. М.: Журнально-газетное объединение, 1932. С. 51–76.
- 15 *Щербатова И.Ф.* Владимир Печерин: странник свободы. М.: ИФ РАН, 2018. 151 с.
- 16 *Berchet J.-C.* Chateaubriand. P.: Gallimard, 2012. 1056 p.
- 17 *Counter A.J.* A Nation of Foreigners: Chateaubriand and Repatriation // Nineteenth-Century French Studies. 2018. № 3 (46). P. 285–306.
- 18 *Fritzsche P.* Specters of history: On nostalgia, exile, and modernity // American Historical Review. 2001. № 5 (106). P. 1587–1618.
- 19 *Diesbach G de.* Chateaubriand. P.: Perrin, 1995. 595 p.
- 20 *Fumaroli M.* Chateaubriand: poésie et terreur. P.: Fallois, 2004. 799 p.
- 21 *Gay P.* The Complete Romantic // Horizon. 1966. № 8. P. 12–19.
- 22 *Mourot J.* Le Génie d'un style. Chateaubriand. Rythmes et sonorités dans les "Mémoires d'outre-tombe". P.: 1960. 371 p.
- 23 *Sainte-Beuve C.-A.* Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire: Cours professé à Liège en 1848-1849. T. I. P.: Garnier, 1861. 412 p.
- 24 *Sainte-Beuve C.-A.* Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire: Cours professé à Liège en 1848-1849. II. P.: Garnier, 1861. T. II. 466 p.
- 25 *Scott M.* Chateaubriand: The Paradox of Change. P.: Peter Lang, 2015. 216 p.
- 26 *Tapié V.-L.* Chateaubriand. P.: Seuil, 1990. 193 p.

References:

- 1 Vinogradov A. Istoriya molodogo cheloveka (Shatobrian i Benzhamen Konstan) [The Story of a Young Man (Chateaubriand and Benjamin Constant)]. *Shatobrian R. Rene. Konstan B. Adolf* [Chateaubriand R. Rene. Constant B. Adolf]. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoe ob'edinenie Publ., 1932. Pp. 15-42. (In Russ.)
- 2 Mil'china V.A. Vstupitel'naya stat'ya [Introductory article]. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of early French romanticism], ed. V.A. Mil'china. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 7-32. (In Russ.)
- 3 Mil'china V.A. *Parizh v 1814-1848 godah: povsednevnyaya zhizn'* [Paris in the years 1814-1848: everyday life]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 975 p. (In Russ.)
- 4 Muhina G.A. *Liki francuzskoj kul'tury Novogo vremeni* [Faces of French culture of the New Age]. Omsk, Izdatel'stvo Omskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2012. 520 p. (In Russ.)
- 5 Muhina G.A. *Francuz o francuzah: vzglyad SHatobriana na mental'nost' svoej nacji* [Frenchman about the French: Chateaubriand's view of the mentality of his nation]. Vestnik Omskogo gosudarstvennogo universiteta, 1999, no. 1, pp. 35-39. (In Russ.)
- 6 Pecherin V.S. *Zamogil'nye zapiski* [Grave notes]. Moscow, Mir Publ., 1932. 99 p. (In Russ.)
- 7 Fage E. Shatobrian [Chateaubriand]. Translation ed. P. Konchalovsky. *Fage E. Devyatnadcatyj vek. Literaturnye etyudy* [Nineteenth Century. Literary studies]. Moscow, Tovarishchestvo tipografii A.I. Mamontova Publ., 1901, pp. 9-80. (In Russ.)
- 8 Shatobrian F.-R. de. *Atala, ili Lyubov' dvuh dlkarej v pustyne* [Atala, or Love of two savages in the desert]. Translated by M.A. Kheifets, ed. F.G. de- La-Bart. Moscow, Pol'za (Antik i Ko) Publ., 1913. 167 p. (In Russ.)
- 9 Shatobrian F.-R. de. Iz "Geniya hristianstva" [From The Genius of Christianity]. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov* [Literary manifestos of Western European romantics]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 392-395. (In Russ.)
- 10 Shatobrian F.-R. de. Genij hristianstva [The genius of Christianity]. Translated by O.E. Greenberg. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of early French romanticism], ed. V.A. Mil'china. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 94-220. (In Russ.)
- 11 Shatobrian F.-R. de. Opyt ob anglijskoj literature i suzheniya o duhe lyudej, epoch i revolyucij [Experience about English literature and judgments about the spirit of people, eras and revolutions]. Translated by V.A. Mil'china. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of early French romanticism], ed. V.A. Mil'china. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 220-247. (In Russ.)
- 12 Shatobrian R.-F. de. Otryvok iz "Zashchity 'Geniya hristianstva'" [Excerpt from The Defense of the 'Genius of Christianity']. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov* [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 401-403. (In Russ.)
- 13 Shatobrian R.-F. de. Predislovie k "Atala" [Preface to Atala]. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov* [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 395-399. (In Russ.)
- 14 Satobrian R. Rene [Chateaubriand R. Rene]. Translation by N. Chuiko. *Shatobrian R. Rene. Konstan B. Adolf* [Chateaubriand R. Rene. Constant B. Adolf]. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoe ob'edinenie Publ., 1932, pp. 51-76. (In Russ.)
- 15 Shcherbatova I.F. *Vladimir Pecherin: strannik svobody* [Vladimir Pecherin: the wanderer of freedom]. Moscow, IF RAN Publ., 2018. 151 p. (In Russ.)
- 16 Berchet J.-C. *Chateaubriand*. Paris: Gallimard, 2012. 1056 p.
- 17 Counter A.J. A Nation of Foreigners: Chateaubriand and Repatriation. *Nineteenth-Century French Studies*, 2018, no. 3 (46), pp. 285-306.
- 18 Fritzsche P. Specters of history: On nostalgia, exile, and modernity. *American Historical Review*, 2001, no. 5 (106), pp. 1587-1618.
- 19 Diesbach G de. *Chateaubriand*. Paris, Perrin, 1995. 595 p.
- 20 Fumaroli M. *Chateaubriand: poésie et terreur*. Paris, Fallois, 2004. 799 p.
- 21 Gay P. The Complete Romantic. *Horizon*, 1966, no. 8, pp. 12-19.
- 22 Mourot J. Le Génie d'un style. *Chateaubriand. Rythmes et sonorités dans les "Mémoires d'outre-tombe"*. Paris, 1960. 371 p.
- 23 Sainte-Beuve C.-A. *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire: Cours professé à Liège en 1848-1849. Vol. I*. Paris, Garnier, 1861. 412 p.
- 24 Sainte-Beuve C.-A. *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire: Cours professé à Liège en 1848-1849. Vol. II*. Paris, Garnier, 1861. 466 p.
- 25 Scott M. Chateaubriand: *The Paradox of Change*. Paris, Peter Lang, 2015. 216 p.
- 26 Tapié V.-L. *Chateaubriand*. Paris, Seuil, 1990. 193 p.