

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Маньковская Н.Б. Двуликий Янус раннего французского романтизма: Пьер Симон Балланш как эстетик и литератор // Философия и культура. 2024. № 1. С. 45-63. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.1.68938 EDN: KDFMMX URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68938

Двуликий Янус раннего французского романтизма: Пьер Симон Балланш как эстетик и литератор

Маньковская Надежда Борисовна

доктор философских наук

главный научный сотрудник, Институт философии РАН

119019, Россия, г. Москва, ул. Гончарная, 12

✉ mankowskaya.nadia@yandex.ru



[Статья из рубрики "Эстетика"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2024.1.68938

EDN:

KDFMMX

Дата направления статьи в редакцию:

10-11-2023

Аннотация: Предметом исследования является фундаментальная философско-эстетическая проблематика в эстетике Пьера Симона Балланша, стоявшего у истоков французского романтизма. Выявлены и проанализированы два разновеликих по содержанию и объему пласта его творчества – эксплицитный и имплицитный. Показано, что в первом в духе характерного для ранних французских романтиков акцента на чувствительности, меланхолии, национальном колорите в строгом академическом стиле вербализуются его представления об искусстве романтизма, поэтическом даре, специфике творческого процесса. После длительной эпохи сосредоточенности французов на Античности Балланш призывает их обратиться к национальным традициям – прежде всего христианству, героическому Средневековью, хотя при этом и не отказывает античным авторам в проявлениях чувствительности. Второй, имплицитный пласт, связан с художественной прозой Балланша. Он включает в себя философско-эстетические поэмы общим объемом около полутора тысяч страниц, свидетельствующие как о литературном даре автора, так и об оригинальности его эстетической позиции, существенном пересмотре идей собственных теоретических трактатов. В отличие от

большинства французских романтиков, дистанцирующихся от античной культуры как языческой в пользу христианства и средневекового искусства, Балланш в своих талантливых парафразах мифологических сюжетов романтизирует Античность, находя в ней начала будущих христианских идей возвышенной любви, милосердия, жертвенности, красоты и добра. Это своего рода попытка нового ренессанса античного искусства в романтическом ключе. Многоаспектность настоящего исследования предопределила применение ряда методологических подходов: философско-эстетический подход, искусствоведческий анализ, компаративистский, междисциплинарный методы. Основным выводом проведенного исследования является заключение о том, что искусство в космогонически-историческом процессе играет, согласно Балланшу, ведущую цивилизационную роль, что и предопределяет приоритетное значение эстетики в его творческих исканиях. Выявлено ядро имплицитной философской эстетики Балланша – оригинальная концепция палингенезии, трактуемая автором как радикальное перерождение мира ради его грядущего возрождения; именно такой этап культурно-исторического развития и знаменует, по его мнению, романтизм. В текстах философских эпопей прослежено как влияние мистической доктрины, так и крепнущая приверженность раннего французского романтика идеям христианского утопического социализма. Особый вклад автора заключается в том, что изучение эстетической теории и художественной практики Балланша основано на оригинальном материале. Автором статьи введены в отечественный научный оборот, впервые переведены на русский язык и проанализированы философско-эстетические поэмы «Антигона», «Человек без имени», «Опыт социальной палингенезии. Орфей». Такое исследование в отечественной науке предпринято впервые.

Ключевые слова:

эстетика, искусство, романтизм, Балланш, прекрасное, возвышенное, чувствительность, созерцательность, мифология, палингенезия

Введение

Эстетика Пьера Симона Балланша (1776 – 1847), мыслителя и писателя, члена Французской академии, стоявшего у истоков французского романтизма [см.: 1-3], включает в себя два разновеликих по содержанию и объему пласта – эксплицитный и имплицитный. В первом в духе характерного для ранних французских романтиков акцента на чувствительности, меланхолии, национальном колорите в строгом академическом стиле вербализуются его представления об искусстве романтизма, поэтическом даре, специфике творческого процесса. После длительной эпохи сосредоточенности французов на Античности Балланш призывает их обратиться к национальным традициям – прежде всего христианству, героическому Средневековью, эпохе рыцарства, преданиям галльских и франкских предков, а также временам крестовых походов, грозных нашествий сарацинов и северных племен, хотя при этом и не отказывает античным авторам в проявлениях чувствительности (эстетические трактаты «О чувстве, рассмотренном в его соотношении с литературой и изящными искусствами» – 1801, «Опыт об общественных установлениях в их отношении к новым идеям» – 1818) [\[4-5\]](#).

Второй, имплицитный пласт, связан с художественной прозой Балланша. Он включает в себя философско-эстетические поэмы «Антигона» (1814), «Старец и юноша» (1819),

«Человек без имени» (1820), «Опыт социальной палингенезии. Орфей» (1827-1829) [6-9][1] общим объемом около полутора тысяч страниц, свидетельствующие как о литературном даре автора, так и об оригинальности его эстетической позиции, существенном пересмотре идей собственных теоретических трактатов. В отличие от большинства французских романтиков, дистанцирующихся от античной культуры как языческой в пользу христианства и средневекового искусства, Балланш в своих талантливых парафразах мифологических сюжетов романтизирует Античность, находя в ней начала будущих христианских идей возвышенной любви, милосердия, жертвенности, красоты и добра. Это своего рода попытка нового ренессанса античного искусства в романтическом ключе (сам термин «палингенезия», используемый в названии одной из его эпопей, происходит от греческого «paliggenesia» – «возрождение» – и трактуется автором как радикальное перерождение мира ради его грядущего возрождения; именно такой этап культурно-исторического развития и знаменует, по его мнению, романтизм). В текстах философских эпопей ощущается как влияние мистической доктрины, так и крепнущая приверженность автора идеям христианского утопического социализма [см.: 10].

Претерпевшее значительную эволюцию творчество Балланша в его внутренне противоречивой целостности – увлекательное путешествие эстетической мысли автора по пространствам европейской художественной культуры как далекого прошлого, так и остро актуального для последней трети XVIII – первой половины XIX века романтического периода в развитии искусства.

Философско-эстетические взгляды П. С. Балланша,

изложенные в его трактатах

Романтическое дистанцирование от классицизма

В своих теоретических трактатах Балланш мыслит романтизм как совершенно новое художественное явление, находящееся в постоянном движении, отличающееся растущей независимостью от классицистических правил, использованием новых словосочетаний и нововведениями в литературном стиле в пользу оборотов живой устной речи [см.: 11]. Он отмечает, что романтизм, как и все новое в искусстве, встречает сопротивление приверженцев устоявшегося художественно-эстетического строя, но сами немалые усилия последних свидетельствуют о его могуществе. Романтизм расширяет пределы подражания, уходит от законов аналогии, подвигает мысль на борьбу с застывшими, догматическими эстетическими нормами классицизма, отказывается от подражания древним шедеврам и заимствования у них литературных сюжетов, черпая их в событиях современности. Классицистические идеи, долго светившие миру искусства, ныне устарели, их нетерпимость лишила художников свободного дыхания. В данном контексте Балланш, как и другие ранние романтики, дистанцируется от нормативности эстетики классицизма. Ссылаясь на максиму блаженного Августина, гласящую, что не следование правилам рождает красноречие, но красноречие – следование правилам, он задается риторическим вопросом о том, к чему же тогда эти правила. И заключает: «Воистину, гений родился раньше правил. Еще до того, как грамматики и риторики навели на мир тоску и заставили муз зевать, поэты воспевали природу и героев. [...] Итак, гений творит во власти вдохновения, а затем филолог выводит из его произведений правила, которые становятся законом для толпы ремесленников, умеющих работать только с угольником и циркулем. Но горе тому, кто, преисполнившись этой премудрости, посягнет на место в храме муз!» [12, с. 34, 35].

Развивая эти мысли, французский романтик убежден, что классицистические предрассудки слишком долго побуждали французских поэтов держаться за языческие мифы, и это препятствовало созданию оригинальных произведений. По его мнению, долгое время подчинение классицистическому игу осуществлялось без принуждения и, следовательно, нисколько не стесняло свободу; ныне же независимый человеческий дух восстает против этой добровольной покорности, удел которой – выродиться в рабоподобное подражание. Балланш приходит к выводу, что классицистический гений исчерпал себя, как и все прочие традиции. Он обогатил царство воображения всеми идеями и чувствами, какими должен был обогатить. Миссия его выполнена. «Буало навеки утратил свой скипетр. Поэтический гений Греции, чьим заветам Гораций хранил верность в лоне латинского языка, а Буало – в лоне французского, ныне исчерпал себя» [13, с. 88]. Теперь же, когда дух Античности утрачивает власть над поэзией и соответствующие аллегории иссякли, не следует слишком рабоподно подражать древним – современные авторы должны наполнять древние сюжеты совершенно новыми мыслями и чувствами: «Бесполезно поить зрелого мужа молоком кормилицы» [13, с. 89].

Романтическая чувствительность

Балланш предвещает, что скоро классицизм как «династия, утратившая корону» [13, с. 76], лишится законодательной роли, станет не больше, чем археологической древностью. На смену ему придет новое, романтическое художественное течение, соответствующее современным общественным идеям и установлениям. Его предтечей он считает Жан-Жака Руссо, современным воплощением – творчество Жермены де Сталь. Разделяя ее идеи, высказанные в книгах «О литературе и ее связи с общественными установлениями» и «О Германии», Балланш полагает, что романтическая литература зародилась в недрах еще становящегося немецкого языка [2]. Подобно немецким романтикам, их французские единомышленники должны обратиться к истокам и традициям национальной культуры, историческому прошлому, нравам и обычаям народа, фольклору, местному колориту. Все это должно послужить новому приливу поэтического вдохновения, обновлению искусства и эстетики в романтическом ключе: «Мы жаждем позитивной доктрины, неопровержимой, как математическое доказательство» [13, с. 77], при том, что все в воле божией – и язык, и искусство, и общество.

В трудах Балланша высвечивается одна из доминант эстетической доктрины романтизма, ставшая впоследствии характерной для творчества всех французских романтиков – акцент на чувстве и чувствительности. В этом отношении он также солидарен с Ж. де Сталь, писавшей в своем трактате «О влиянии страстей на счастье людей и народов»: «... признаю, что в страсти есть нечто великое, что она возвышает человека; он исполняет почти все, что задумывает, – настолько твердая и последовательная воля – это действенная сила в нравственном отношении! Человек, увлекаемый чем-либо, что сильнее его, живет на износ, но и больше получает от жизни. Если признать, что душа – это всего лишь побудительная сила, то эта сила очень велика, когда она направляется страстью» [14, с. 365]. Балланш полагает, что именно чувствительность, предпочитающая застывшему идеалу возвышения над человеческими страстями волнения человеческого сердца в перипетиях частной жизни, в большей мере выражает потребности всех слоев общества [3].

Дистанцируясь от просветительского сенсуализма и сентиментализма, Балланш в духе определения прекрасного у Канта, дополненного моральным пафосом, мыслит романтическую чувствительность как нравственную силу, которая «инстинктивно, без

помощи разума выносит суждение обо всем, что живет по законам нашей *животной, личностной и духовной* природы. Первая связана с физической чувствительностью, или ощущениями, вторая – с индивидуальностью, или совестью, а третья – с нашими мыслительными способностями, или нашей душой. Первая сфера роднит нас со всей видимой природой, вторая дарует нам способность к самопознанию и умение отличать добро от зла; третья приобщает нас к высшему порядку, и наше земное существование начинает казаться нам лишь его отголоском; она открывает нам бесконечность. Из этих трех ипостасей складывается четвертая – наша *человеческая* сущность» [12, с. 37]. Стремясь придать определенность столь зыбкому, по его словам, понятию как «чувство», французский романтик говорит о том, что всякая мысль, родившаяся из нравственной идеи, есть чувство; всякая сильная страсть начинается и кончается чувством (эгоистичную и надуманную страсть отличает от естественной то, что в основе последней лежит чувство, или нравственная сторона любви).

Рассуждения о чувстве в этическом плане служат Балланшу основой его эстетической концепции романтической чувствительности, на которой он стремится построить «всеобщую поэтику литературы и искусства», или «поэтику чувства» [12, с. 38]. Ее стержнем выступает идея подражания в искусстве прекрасной природе, основанная на том, что нравственность и искусства, основанные на подражании, имеют общий источник – чувство. Развивая позицию Шарля Баттё о том, что все изящные искусства построены на общем принципе подражания прекрасной природе, Балланш приходит к выводу, что именно из такого рода подражания рождается прекрасный эстетический идеал, а способность уловить в природе то, что необходимо для его создания, именуется гением или талантом: «Способность гения почувствовать прекрасное в природе, а затем подражать ему, способность, которая предшествует созерцанию и превращается в привычку испытывать волнение при виде прекрасного; способность эта и есть *сила чувства*, о которой мы говорили выше. Достигнув определенной мощи и исступления, чувство превращается в *энтузиазм*» [12, с. 39]; «итак, чувство есть не что иное, как гений в его природном обличье; оно одновременно и судья, и образец вечной, всеобщей красоты» [12, с. 38]. Трактующее таким образом чувство побуждает Балланша рассуждать о возникновении новой, присущей романтическому мироощущению способности судить о том, насколько приблизился художник в подражании природе к идеальному совершенству, благодаря чему подражание природе в искусстве часто волнует не меньше, чем сама природа. Способность эта видится ему разновидностью эстетического чувства.

Исходя из своего понимания чувства как такового и эстетического чувства, в частности, французский мыслитель предлагает собственную трактовку аристотелевского катарсиса. Вызывавшее в истории эстетики столько толкований положение Аристотеля об очищении путем сострадания и страха подобных аффектов он мыслит как результат проявления чувствительности, не подвергаемой пытке при сопоставлении вымышленных несчастий с действительными, с одной стороны, и достоинствами подражания, с другой, что и доставляет воспринимающему неизъяснимое и с трудом поддающееся анализу наслаждение. Комментирует Балланш и вольно пересказанный им пассаж из «Поэтики», говоря о том, что художник порой изображает предметы безобразные, но если они нарисованы мастерски, то мы восхищаемся совершенством подражания, забыв об уродстве предмета. Именно к такого рода восхищению, свидетельствующему о любви к искусству, относит Балланш то чувство, которое возникает благодаря смелому изображению Сатаны у Джона Мильтона: возвышеннейшее восхищение в «Потерянном рае» вызывает не сам Сатана, а поразительный гений Мильтона.

В отличие от своего современника, одного из основателей романической эстетики Рене де Шатобриана, дистанцировавшегося в «Гении христианства» от языческой Античности, Балланш высоко ценит проявления чувствительности в древнегреческом искусстве. По его мнению, варварство дикаря сочетается в нем с великодушием героя, что проявляется не только в вызывающем сочувствие описании нравов и характеров, но и в рассказах о битвах: «В чувствительности заключается весь секрет Гомера; без нее Ахилл был бы отвратителен. Никогда не рисуя абсолютно добродетельных героев, древние никогда не рисовали и людей абсолютно порочных» [12, с. 56]. Ссылаясь на чувствительность античных авторов, проявляющуюся в созданных ими сельских картинах, Балланш высказывает мнение о том, что завораживающая своей выразительностью мифологическая система в целом была основана на идее всеобщей чувствительности. Он приходит к выводу, что основой характера древних было чувство, между тем как ныне господствует ум, и заключает, что простодушие и искренность служат людям гораздо лучше, чем вся изощренность современного европейского ума.

Романтические меланхоличность и смутность страстей.

Чувствительность тонко организованного современного художника неизбежно порождает смутность страстей и меланхолию – эта идея, которую наряду с Балланшем выдвигают Р. де Шатобриан, Ж. де Сталь во Франции, А.В. Шлегель в Германии, также станет магистральной для эстетики и искусства романтизма. Дистанцируясь от господствовавших в XVIII веке квалификаций меланхолии как душевной болезни, ранние романтики усматривают в ней признак утонченности натуры, поэтического темперамента художника, взыскующего возвышенного идеала, абсолютного совершенства. Балланш мыслит меланхолию как тихое глубокое страдание, всегда несущее в себе при этом нечто сладостное; ее сущность составляют глубокие и в то же время смутные впечатления: «Стремительная, словно поток, жизнь; [...] смутность наших ощущений, тайна наших усад, наше беспокойное воображение и в особенности неизъяснимый, столь привычный и одновременно столь загадочный привкус горечи... который замутняет источник всех наших удовольствий, неясное ощущение нашей слабости и ничтожности, неотступно преследующее нас, – все это составляет то чувство сладостной грусти, которое мы называем меланхолией» [12, с. 45]. Если древние авторы, рисуя полные очарования меланхолические картины, черпали вдохновение в природе, то современные художники склонны искать его в искусстве. Однако зная силу воздействия проникнутых меланхолией полотен, они создают произведения, напоминающие порой искусственные руины во французских садах, не трогающие сердце, не вызывающие трепета, не навевающие романтические грезы. Незъяснимое чувство очарования меланхолией враждебно ухищрениям искусства, полагает французский романтик, его способна навеять лишь природа, приводящая в волнение чувствительные струны души.

В поисках истоков романтических настроений, окрашенных меланхолией, Балланш, подобно Ж. де Сталь, обращается к нравам и традициям северных народов, говоря о том, что суровая, неприветливая природа поселила в них постоянную склонность к меланхолии. Так, шотландская мифология, в которой все в природе оживает и говорит о прошлом, исполнена большой чувствительности: «Дух этот пронизывает всю их поэзию: дыша то воинственной отвагой и любовью к отечеству, отличавшими славнейшие народы древности, то безмятежностью идиллии, она неизменно окрашена той меланхолией, что так близка чувствительным душам и так прекрасно сочетается с величественной и царственной суровостью природы» [12, с. 60]. Заслугу Оссиана он видит в том, что этот знаменитейший из бардов оставил песни, полные великих, прекрасных образов и сильных чувств, запечатлел природу во всем ее величии. Однако в отличие от де Сталь

Балланш полагает, что французская литература, которую та считает южной [См.: 15, с. 375-377], способна соединить поэзию Севера и Юга Европы, достижения кельтских бардов и французских трубадуров, прелесть меланхолии с чарами воображения. Бардов, скальдов, труверов, трубадуров он считает членами одной поэтической семьи. Их творчество особенно близко ему тем, что оно тяготеет к живой устной речи, источнику вечных истин, дарованных человеку Богом, в отличие от письменного слова как человеческого изобретения и общественного феномена.

В произведениях английских и немецких поэтов, которым прекрасно удавались пасторальные описания природы, Балланш также выделяет трогательные сцены, полные меланхолии: «Бессмертный Делиль первым пересадил на нашу почву этот прекрасный чужеземный цветок, который стал с тех пор украшением всякой клумбы, всякого букета» [12, с. 66]; прекрасные пасторали Геллерта, Виланда, Клейста, Гесснера, Томсона, Сен-Ламбера навевают поэтические грезы. Кроме того, английские и немецкие авторы создали целый ряд высокохудожественных оригинальных романов. Французский романтик высоко оценивает за сочетание в нем чувствительности и возвышенности роман Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди», в котором сквозь веселье просачивается вызывающая сладостную боль меланхолия, от которой слезы наворачиваются на глаза. Балланш с похвалой отзывается о романах Ричардсона, высоко оценивает «Страдания юного Вертера» Гёте, сопоставляя их с «Юлией, или Новой Элоизой» Руссо и «Подем и Виргинией» Бернарден де Сен-Пьера. Разбор этих произведений подтверждает мысль французского романтика о том, что источником меланхолической смутности страстей нередко выступает любовное чувство. Если у древних, по Балланшу, любовь всегда была либо просто чувственным влечением, либо безумием, а эротика и эпикурейство выступали противоядием от меланхолии, то вдохновенное любовью и меланхолией с налетом тонкой женской чувствительности появление жанра романа он считает первым образцом литературы Нового времени.

Питательная среда меланхолии – одиночество. Одиночество – еще один нередкий атрибут романтического образа жизни, столь проникновенно осмысленный и выразительно описанный впоследствии зрелыми романтиками – Альфредом де Виньи и Альфредом де Мюссе. Балланш говорит о том, что меланхолия ищет уединения, будь то пустыня, где, кажется, никогда не ступала нога человека; ночная тишь; сень плакучей ивы или мрачного кипариса; ветерок, предвестник бури, колеблющий пирамидальные кроны сосен; шум водопада, низвергающегося с дикой скалы. Он видит в одиночестве питательную среду для вдохновения, творческих замыслов: «Уединение мило прежде всего людям талантливым, чья душа сладостно волнуется от блаженного дыхания меланхолии, подобно тому, как тихо колышутся от дуновения легкого ветерка спелые колосья; в уединении складываются замыслы талантливого человека, проявляются чувства, легко и непринужденно рождаются оригинальные идеи; в уединении он может постигать тайны собственного сердца, наконец, в уединении его охватывают прекраснейшие порывы вдохновения» [12, с. 49]. Крайний случай одиночества – слепота: невозможность видеть внешний мир обостряет чувствительность внутреннего зора к свету разума – истинному свету. Все это благоприятствует гению, «ибо постоянная меланхолия сообщает ему силу и глубину» [12, с. 49].

Сущность поэзии

На первое место в своей эстетике Балланш ставит поэтический гений. Слово «поэт» он считает более общим и, главное, более верным, чем слово «художник». Многого ли стоит художник, если он не поэт? – задается французский мыслитель риторическим

вопросом. Он считает поэтические способности прирожденными, мистически обусловленными расположением созвездий в момент появления будущего поэта на свет; впоследствии его творчество оплодотворяет религия.

Поэзию Балланш трактует расширительно, относя к ней не только тщательно отшлифованные, украшенные рифмой стихи, но и прозу (границы между поэзией и прозой носят искусственный характер, «ибо границы эти противоречат самой природе вещей» [\[13, с. 73\]](#)), изящные искусства в целом, а также исторические хроники. Поэзия в его представлении заключается в том, чтобы повествовать о событиях или учениях, поэтичных по своей природе – ведь даже самый талантливый человек не может сделать поэтичной вещь, таковой не являющуюся, вещь, которая не принадлежит к сфере поэзии. И делает вывод о том, что поэзия универсальна, а не локальна, поэзия – повсюду, главное уловить ее: она – живое слово рода человеческого. Посему «поэзия – язык, а отнюдь не форма языка» [\[13, с. 84\]](#).

Времена господства слова, подчеркивает он, были временами воображения, отныне же времена господства независимой поэтической мысли должны стать временами чувствительного, живого, властного разума. В этом отношении Балланш ссылается на сам строй и дух французского языка [См. подробнее: 16], исполненные неопровержимого здравого смысла, непобедимой логики, всепроникающей ясности, чувства меры и вкуса: «служба, быть может, преградой для необузданной страсти, он удерживает энтузиазм в границах, перейдя которые он превратился бы в помутнение рассудка и которые должны быть в высшей степени благоприятны для спокойной, серьезной, оживленной дискуссии» [\[13, с. 82\]](#). Прославление власти Господней должно сочетаться в поэзии с приверженностью человеческим привязанностям и нравственной свободе: «Человек вечно пребудет неисчерпаемым кладом: можно глубже познать природу, но чувства человека всегда будут огромны и безграничны» [\[13, с. 90\]](#). Он замечает, что древние историки писали историю народов, историки нового времени – историю государей, сильных мира сего, однако первыми настоящими историками были поэты, ибо они писали историю человека, историю рода человеческого и посему им была введена высшая и всеобъемлющая истина. Отныне протагонистами поэзии должны стать не только цари и герои, но и обычные люди, над чьими страданиями читатели будут проливать слезы – ведь Библия и Евангелие учат нас сострадать всем людям. В этом отношении Балланш ссылается в качестве примера на немецкие поэтические сочинения, повествующих о частных судьбах – «Германа и Доротею» Гёте, «Партенеиду» Баггезена. При этом он настаивает на том, что новое романтическое искусство призвано пересмотреть традиционные представления об эстетическом идеале, отказаться от идеализаторских учений о красоте в пользу жизненной правды: «Безупречно правильные черты, лицо без малейшего изъяна являют собой прекрасный идеал, но измените самую малость в этих небесных, ангельских чертах: нарисуйте на атласной коже едва заметную морщинку, или, как говорит Гесснер, легкую царапину, – и лицо, не утратив прелести, приобретет жизненность и человечность; оно будет вызывать меньше восхищения, но больше любви» [\[12, с. 69\]](#).

Говоря о том, что на каждом шагу мы сталкиваемся с общественным чувством и потребностью в нем, Балланш уповает на то, что «равенство восторгается, в свою очередь, и во владениях поэзии и искусства» [\[13, с. 90\]](#) – ведь сущность поэзии в том, что она внятна всем. Он призывает к обновлению французской литературы в соответствии с такого рода новыми интенциями, созданию новой романтической литературы, которая стала бы классической для зарождающегося миропорядка.

Инновациям в литературе должна способствовать и новая литературная критика, основанная на чувстве, стремящаяся проникнуть в сокровенный смысл прекрасных и благородных творений человеческого ума, вникнуть в суть вещей, отказывающаяся от сведения своих задач к обсуждению в основном формы и композиции произведений, их соответствия определенным правилам, педантичного сопоставления с образцами. Такую критику, замешанную, по существу, на принципах классицистической эстетики, он отторгает в качестве сугубо формальной, подчеркивая, что «слова не должны нас больше тревожить, нужно постичь самую мысль. Эта новая критика не только сорвет покровы с неведомых чудес, но и укажет нам, какие пути избрать, дабы самим творить подобные чудеса» [\[13, с. 82\]](#).

Французский романтик полагает, что литературные труды должны изменить направление, обрести новые основания. Он уповает на то, что новая литературная династия вскоре взойдет на пустующий трон воображения, и «феникс, сгоревший в таинственном пламени, возродится из своего нетленного пепла», ибо «сильные и мощные корни дуба уходят глубоко в землю, а вершина его достигает высот, где рождаются грозы; никто вокруг не знает, как вырос этот дуб...» [\[13, с. 93, 85\]](#), а посему искусство останется достойным украшением общества.

Имплицитная эстетика П. С. Балланша, выраженная в его художественных произведениях

Литературное творчество Балланша свидетельствует о принципиальных изменениях в его взглядах на искусство и эстетику по сравнению с теоретическими трактатами предшествующего периода. Оригинальность обновленной позиции Балланша состоит в том, что он трактует искусство в мистическом духе в качестве медиума, передатчика пророчеств, языка высших сил. Это особенно ощутимо в его собственном литературном творчестве – философских эпопеях «Антигона», «Старец и юноша», «Человек без имени», «Опыт социальной палингенезии. Орфей»[\[4\]](#), в которых средствами романтической символизации выражается суть его зрелых философско-эстетических взглядов – учение об искуплении. Интерес к мифологическим сюжетам и их оригинальная трактовка резко выделяют его на общем фоне негативного отношения большинства французских художников-романтиков, приверженных идеям христианства и средневековой культуры, к языческой Античности.

«Антигона»

«Антигона» [\[17\]](#) Балланша (1814) – гимн красоте и романтической любви. Учитывая опыт классиков греческой Античности – Эсхила («Семеро против Фив»), Софокла («Антигона», «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне»), Еврипида («Просительницы»), но не повторяя его, автор объединяет в шести книгах свой эпопеи героев и мотивы фиванского и троянского циклов, придавая им мистико-романтическую окраску. Доминанты эстетической мысли Балланша – чувствительность, меланхолия – обретают здесь художественное выражение, отмеченное романтической символизацией, обостренным лиризмом, медитациями на темы мистических пророчеств, мрачных предчувствий, роковой предопределенности человеческого удела.

Используя прием рассказа в рассказе, Балланш строит сюжет на повествовании свидетеля роковых событий в Фивах, погубивших царя Эдипа и его семью, – слепого прорицателя Тиресия, прибывшего в Трою со своей дочерью Дафной ко двору царя Приама незадолго до начала Троянской войны, и перемежает его собственными

комментариями. Такая завязка позволяет объединить в одном художественном пространстве-времени героев Фив и протагонистов троянских перипетий – Гекубу, Прекрасную Елену, сожалеющую о супружеской измене и оживляющуюся лишь при мыслях о своем новом муже – Парисе, и ряд других мифологических персонажей, включая богов Олимпа, муз Парнаса, богиню мщения Немезиду, Медузу Горгону, Вакха, нимф, фурий и эринний. В центре рассказа Тиресия, сопровождаемого пением и игрой на лире его дочери (ее вокализы уподобляются песне умирающего лебедя), жрицы Аполлона, своеобразной ипостаси Сфинкса, задающей страшные загадки на таинственном языке, – Антигона, идеальный образец дочерней преданности, любви и самопожертвования, «героиня чести и несчастья» [\[17, с. 7\]](#), символ силы духа, сверхчеловеческой стойкости и в то же время девичьей скромности и нежности. Неизгладимое впечатление на окружающих производит голос Дафны, воспевающей в религиозных гимнах бессмертных богов и искусства, посланные ими в утешение людям. Вся семья Приама внимает словам старца с почтительным восхищением – ведь «мудрость и поэзия считались в те времена самыми прекрасными дарами богов» [\[17, с. 15\]](#), замечает Балланш.

К этим дарам принадлежит и любовь. В отличие от античных трактовок, в эпосе существенно усилена любовная линия, наполненная здесь романтическим содержанием. Общие несчастья сильнее, чем радости и счастье, укрепили едва зародившиеся чувства в благородных сердцах Антигоны и Гемона, сына Креонта. Первым знаком их любви стали слезы, вызванные общностью драматических переживаний. Их трогательные целомудренные отношения проникнуты душевной щедростью, состраданием, бескорыстием, взаимным уважением и чистотой. Гемон с юности мечтал о любви как возвышенном чувстве к совершенной подруге, прекрасной душой и телом, которую он возлюбил бы больше самого себя, и они были бы достойны друг друга. Он хотел бы стать для Антигоны, которую мечтает увидеть своей супругой, надежным щитом, способным защитить от любых невзгод. Однако любящая его девушка говорит, что не может сочетаться с ним браком – этому препятствует ее долг, суть которого ей самой еще неизвестна [\[5\]](#). При этом в глубине души она не оставляет надежды на возможность их счастливого союза: «Таковы матросы, застигнутые страшной бурей. Ужас и смерть грозят беззащитному судну; но на пороге гибели в пучине вод они все еще возводят очи к Ориону, освещающему глубокую тьму своим слабым светом» [\[17, с. 45-46\]](#). Во всех выпадающих на их долю испытаниях любовь героев сохраняет «возвышенный сверхчеловеческий характер» [\[17, с. 172\]](#). Ближе к трагической развязке Антигона говорит о том, что высший подвиг любящего – отказаться от любви: «Она дарована мне несчастьем, соединит же нас, несомненно, смерть» [\[17, с. 205\]](#)[\[6\]](#).

На протяжении всей эпопеи Антигона верна своему дочернему и сестринскому долгу. Однако в отличие от героинь классицистических трагедий здесь нет конфликта между любовью и долгом, драматической проблемы выбора, как в трагедиях Расина «Фиваида, или Братья-враги» (1664) или Витторио Альфьери «Антигона» (1776). Поведение героини эпопеи Балланша совершенно органично, ее не терзают внутренние демоны, она прямо идет к своей цели – будь то беззаветная поддержка слепого отца в его странствиях или похороны Полиника вопреки воле Креонта. Она и не бунтарка, какой предстанет Антигона в одноименной пьесе Жана Ануя, написанной в духе идей французского Сопротивления (1942), и в антифашистской «Антигоне» Бертольда Брехта (1948). Покорная воле богов, героиня Балланша исполняет свой долг со стоическим смирением, безропотно принимая свой удел, уверенная, что ее злосчастья носят неотвратимый экзистенциальный характер. Автор усиливает романтическое звучание почти

шекспировского по своему накалу финала, когда замурованная в пещере девушка, не притронувшаяся к оставленной для нее пище и воде, по сути добровольно тихо уходит из жизни в тот момент, когда смертельно раненый Гемон из последних сил отодвигает заваливший вход огромный камень – в миг перед смертью влюбленные видят друг друга, и Антигона нежно улыбается; этот последний проблеск жизни полон смирения и счастья. Подобно Фениксу, кинувшемуся в разожженный им самим костер, она смогла улыбнуться смерти, как ранее улыбалась своим врагам; муки дочери Эдипа закончились, она выполнила свой долг по отношению к своей несчастной семье и теперь должна умереть – ведь жизнь ее стала бы отныне банальной и бесцельной, говорит Тиресий. «Она угасла, как увядает прекрасный куст шиповника с надломленным грозой стеблем. Благоухающее деревце, оторванное от питавшей его земли и брошенное на бесплодный камень, еще ненадолго сохранит свои чудесные цветы; но вскоре они увянут и аромат их растворится в воздухе» [\[17, с. 292-293\]](#).

Смерть Антигоны предстает в эпопее ее последней искупительной жертвой, призванной умирить гнев богов, положить конец преступлениям и бедствиям. Как представляется, Балланш проецирует тем самым в Античность христианские мотивы искупительной жертвы за грехи человечества.

Что же касается судьбы Эдипа, то она уподобляется в эпопее страшному сну, в котором вам в голову вот-вот вонзится кинжал, а под ногами разверзнется пропасть. Он предстает обращенным в скалу Сизифом, внушающим ужас и сострадание – неотъемлемые составляющие катарсиса. У Балланша это благородный, прекрасный, величественный в своих страданиях герой. Но он может быть и грозным. В полном романтической символизации эпизоде обращаясь к богам, отомстившим ему за убийство отца, Эдип просит их покарать и его сыновей за принесенные ими страдания. Проклиная Этиокла и Полиника, он говорит: «Да, я бросаю им мою корону, как пьяница в разгар оргии бросает на землю полу-обглоданные кости, дабы испытать странное удовольствие от зрелища драки голодных псов за эту мерзкую добычу» [\[17, с. 60\]](#). Битва двух братьев в эпопее окутана мистическим флером: фиванцам привиделась блуждающая в потемках тень Эдипа, она одновременно молила и угрожала, призывала к милосердию и отмщению.

Фиванский царь уподобляется старому пророческому дубу из леса Дидоны: «Его морщинистый лоб почернел от времени, мощный ствол выдержал сезонные перепады погоды; но он рухнет при первой же грозе, способный предсказать лишь собственный конец. Таков был Эдип» [\[17, с. 72-73\]](#). Мраком тайны окутана и его смерть: воздав хвалу Антигоне за ее преданность и самопожертвование, Эдип говорит ей «прощай» и умирает. «От него ничего не осталось. Так исчез с лица земли сын Лая. Был ли он сожжен молнией или поглощен пропастью? Либо вознесен живым на Олимп? Боги хранят эту тайну» [\[17, с. 89\]](#).

Экзистенциальная проблематика, столь близкая французским романтикам, предстает в эпопее как непреложная воля строгих, но справедливых богов, предопределяющих печальный удел уязвимых смертных. Существование покупается ими дорогой ценой. Подарки судьбы опасны: обещанные слава и благоденствие оборачиваются несчастьями; жизнь эфемерна, быстротечна, полна горечи, единственное, что реально в ней – это слезы; время между рождением и смертью проживается как один день: «в своих предположениях люди подобны легкой паутине, сотканной трудолюбивым пауком в наших жилищах – но ее мгновенно сметет бдительная рабыня» [\[17, с. 65\]](#). Эдип в представлении Балланша предвидит свою будущую всемирную известность в качестве

символа печального удела человеческого. Царь просит Тиресия избавить его от будущего, страшась не открытого боя с врагами, а страшных тайн, мрачных пророчеств. Мудрому прорицателю же мерещится душераздирающая картина: «Перед лицом многообразных проявлений страданий и отчаяния этой семьи казалось, что ее сжимает в своих отвратительных кольцах огромный змей, обрекающий ее членов на различные испытания» [\[17, с. 47\]](#).

Словами Гемона Балланш проводит близкую христианству мысль о том, что земной удел человека – слезы и боль, подлинное же его будущее – жизнь вечная, где невинные души познают счастье. Не случайно Антигона кладет на лоб погибшего Полиника цветок лотоса, символ будущей жизни.

В философско-эстетической эпопее французского романтика звучит торжественный гимн красоте: «Как описать человеческим языком обаяние и силу красоты? Как рассказать о ее слабости и силе, неопределенности и позитивности? Как объяснить ее победительную притягательность, покоряющую чувства, увлекающую сердце, пробуждающую воображение, подавляющую произвол рассудка?.. Робкая, деликатная и нежная она, казалось бы, должна подчиняться законам: но это она задает их, властвуя над необходимостью; она нередко определяет судьбы людей и даже империй: перед ней склоняется всякая сила, становясь слабостью. Но если все прекрасные вещи, радующие гордящихся ими смертных, длятся лишь миг, то сколь быстротечен он для самой чудесной из них! Ее присутствие навеивает нам чудные грезы, но стоит нам отрешиться от них, как красота исчезает, как тень, как смутное воспоминание о дивном сне. То, что остается, подобно, увы, слабому отзвуку волшебной золотой лиры. Созерцание красоты этого хрупкого шедевра бессмертных богов, который они осветили лучом своей славы, вызывает одновременно горькое и сладкое, приятное и грустное чувство. Как выразить человеческим языком притягательность и силу красоты?» [\[17, с. 258-259\]](#).

«Опыт социальной палингенезии. Орфей»

Балланш особо акцентирует мысль о том, что искусство, особенно поэзия и музыка, смягчали в древности сердца людей. В своей масштабной философской эпопее «Опыт социальной палингенезии. Орфей», состоящей из введения, девяти книг и эпилога, французский романтик задается целью выявить роль искусства в цивилизационном развитии, ознаменованном возникновением языка, человеческого имени, института брака, памяти предков, собственности. На всех этапах этого процесса, определяемого божественной волей, ее медиумом выступает «цивилизующая лира» Орфея, сулящую искупление как главную цель человеческой жизни, ее оправдание.

Если в «Антигоне» Балланш романтизирует греческую мифологию, то в «Опыте социальной палингенезии. Орфей» он предлагает романтический авторский вариант латинской мифологии. Считая мифологию символическим конденсатом истории, он полагает, что символом европейского исторического развития выступает именно латинский миф в силу того, что он в большей мере сохранил свой космогонический смысл по сравнению с греческим, в нем более отчетливо виден характер перехода от восточной к западной цивилизации. В мифе об Орфее Балланш усматривает сгусток пятнадцати веков человеческой истории – от древнего Египта до христианской эры. Его особое внимание привлекает смена времен общественного упадка и возрождения, испытаний и очищения, искупления [См.: 18-19]. При этом он уточняет, что, следуя платоновской традиции, считает идею предшествующей факту, и посему его ориентир – идеальная, а не реальная хронология.

Балланш не скрывает того, что он переизобрел миф об Орфее, в котором последний предстает, с одной стороны, плебеем, олицетворяющим человека как такового, с другой – героем космогонического мифа, предстающим одновременно иницируемым и инициатором, постигшим настоящее, предвидящим будущее и устремленным в грядущее, то есть человеком прогрессивным, олицетворяющим социальное возрождение.

Так же, как и в «Антигоне», «Опыт социальной палингенезии. Орфей» построен как рассказ в рассказе. Тамирис (его имя означает «гармонический голос»), фракийский поэт, виртуоз игры на кифаре, представляющийся другом и соратником Орфея в походе аргонавтов за Золотым руном, повествует о жизни и деяниях Орфея своему собеседнику – Эвандру (в дословном переводе – «хороший человек»). Эвандр был вынужден вместе со своей матерью покинуть родную Грецию и поселиться в Италии, где образовал на берегу Тибра, на месте современного Рима, поселение Паллантий, от которого получил свое название Палатинский холм. По преданию, он просвещал коренных жителей Лация, обучал их достижениям древнегреческой цивилизации, участвовал в создании латинского алфавита, за что почитался в Древнем Риме как один из богов-покровителей местного населения.

Беседа двух убежденных седидами мудрецов происходит на «четырёхугольном холме» Паллантия. Повествование Тамириса – своего рода метафизические поиски «истинного» Орфея, кое в чем отличающиеся от канонической мифологической версии. Его занимает не столько путешествие Орфея в ад за Эвридикой с его трагическим финалом, сколько его внезапное появление из морских широт перед родителями Эвридики, романтическое зарождение юной целомудренной любви, родительское благословение на брак при условии, что влюбленные будут жить как брат и сестра, пока не обзаведутся собственностью как символом приобщения к цивилизации, перипетии их странствий, томление Эвридики, жаждущей подлинного брака, и гибель не созданной для плотской любви нимфы накануне вожденного события. Не обойдена вниманием и чувственная любовь прекрасной менады, вакхической танцовщицы Эригоны, вожделем Орфея – он предлагает ей сугубо духовное общение. В отличие от одной из устоявшихся версий мифа, менады не разрывают Орфея на части – след его теряется. Поиски разгадки дальнейшей судьбы Орфея приводят Тамириса в места его странствий, в том числе в Египет, где он прослыл первым из эллинов в мистериях, поэзии и музыке. Тамирис стремится постичь мудрость египетских жрецов, в том числе путем нередко жестоких испытаний на пути инициации. В конце концов он вновь оказывается в Греции, где встречает слепого старца-отшельника, давно ушедшего от мира, и ведет с ним метафизические беседы о жизни, смерти и искусстве. После кончины безымянного старца музы возводят ему надгробие, где значится его имя – Орфей; они похоронили вместе с ним и его золотую лиру. Сам не ведая того, Тамирис наконец-то нашел своего друга.

Рассказ Тамириса побуждает Эвандра признать, что по сравнению с Грецией «миф в Лации в большей мере сохранил свою чистоту, сохранился в святилищах Этрурии почти в первоизданном виде» [\[20, с. 230\]](#). Эвандр не может не согласиться с тем, что привычный ему мир меняется, сбрасывая кожу, наподобие старой змеи, дабы омолодиться. Тамирис сулит римлянам главенствующую роль в динамичном развитии Запада благодаря плодотворным обретениям человеческого духа, связанным с христианством. Он предрекает своему собеседнику конец его власти, власти патрициев, вскормленных неподвижным Востоком, на смену которым придут плебеи, подобные Орфею, – за ними будущее прогрессивного Запада. Установленные на холмах древнего Рима статуи поэта-цивилизатора Орфея и Прометея, давшего людям огонь и научившего их ремеслам,

символизируют творческий, поисковый, свободолобивый дух западной цивилизации, свидетельствуя о том, что в идеале миф и история должны соответствовать друг другу.

Эпопея Балланша, написанная в духе романтической символизации, пронизана философскими рассуждениями автора о судьбах человечества и той роли, которую играет в них искусство. Художественному символу здесь отведена ключевая роль. В своей книге, написанной в мистико-эзотерическом ключе, французский романтик исходит из того, что «по воле богов в человеческой жизни все символично» [\[20, с. 173\]](#).

Балланш мыслит Античность как время кризиса, эпоху завершения и обновления, в том числе социального и художественного. Поэтов, благодаря их божественному вдохновению и энтузиазму, он считает равными по силе воздействия на окружающих сильным мира сего, что и обуславливает незаменимую роль искусства на пути социального возрождения: «Поэты – учителя народов, лишь они сведущи в глубочайших тайнах мараи и политики» [\[20, с. 22\]](#). Именно Орфей, величайший гений, наделенный богами знанием законов общественной жизни, добра и красоты, посредством своего искусства передал их людям.

В поэзии Балланш видит символ истины, побеждающей время. Красоту как подлинное воплощение поэзии он считает источником нравственной силы, благодаря которой она и властвует над сердцами [См.: 21]. Обладающие даром пророчества поэзия и музыка в романтическом духе ценятся им прежде всего за полет воображения, чувствительность, симпатию и сочувствие себе подобным, сердечность. В уста Эвридики он вкладывает слова о том, что «все происходит в глубине нашего сердца, и лишь оно придает всему существование и реальность» [\[20, с. 64\]](#). Ведь поэзия – согревающий очаг, несущий свет факел, вечный негасимый свет, источник вечно живого, неиссякаемого, деятельного вдохновения, передающийся из поколения в поколение. Поэзия боговдохновенна, художественный выбор носит сверхличностный характер: «Не в моей власти выбирать песнопения, моя лира подобна сверхъестественной силе, издающей внушенные ей вдохновенные звуки», – говорит Орфей [\[20, с. 181\]](#). Комментируя эти слова, Балланш исходит из того, что слово божие, переданное человеку, претерпевает изменения, дабы быть понятым, прочувствованным им, запечатлеться в сознании. Однако человеческие органы восприятия несовершенны, и посему смысл этого послания бывает затемнен, что определяет символический характер поэзии как таковой. В символе заключена истина, передающаяся не из уст в уста, но сугубо духовным путем.

Более чем за полвека до возникновения французского символизма Балланш, предвосхищая один из его главных постулатов, получивший полное оформление в эстетике Шарля Бодлера, выдвигает идею соответствий дольного и горнего миров: «На различных уровнях развития цивилизации в многообразных областях человеческой деятельности обнаруживаются таинственные аналогии с небесными сферами: идеальный и пластический универсум соответствуют друг другу» [\[20, с. 289\]](#). Поэзия для Балланша – квинтэссенция символического, источник красоты и глубинной мудрости. В духе идей Аристотеля о том, что поэзия серьезней и философичней истории, Балланш полагает, что историки лишь следуют за поэтами, воспроизводя хронологию событий, тогда как поэты постигают их целостный, обобщенный смысл, усматривая и проясняя в своем творчестве глубинные причины происходящего; они способны предвидеть будущее. Устами Тамириса автор утверждает, что возвышенная миссия гениального поэта – опережать других людей, прокладывая путь прогрессивного развития человечества.

В своей эпопее Балланш предвосхищает знаменитый экзистенциалистский афоризм Ж.-

П. Сартра «ад – это другие», формулируя эту мысль гораздо шире: «ад – это мир» [20, с. 292]. Однако, несмотря ни на что, человек должен бороться и побеждать ради жизни будущего века. Французский романтик приходит к философскому выводу о том, что жизнь с ее радостями и горестями – это посвящение, испытание, а смерть – искупление, иницирующее новую жизнь души. Гордыня, тщеславие чреваты муками совести, ведущими к раскаянию как пути к искуплению. Древний принцип «познай самого себя» учит тому, что к истине нужно прийти самостоятельно, путь к ней требует ответственности и самосовершенствования, способствующего совершенствованию общества в целом на путях коллективизма, взаимной симпатии и солидарности. Свободное развитие – вот тот принцип, которым руководствовался Орфей, отвергая спеленутые статуи, символизирующие Восток, ради статуй со свободными руками и ногами как символов динамичного развития западного типа, закона восстановления и исправления – палингенезии. Символ последней – птица-феникс: общества умирают и воскресают по ее подобию.

В духе идей орфизма Балланш уповает на то, что «однажды весь род человеческий сможет стать единой большой семьей» [20, с. 80], живущей по законам любви, отвергающей любые иерархические разделения, вплоть до классовых различий [См.: 22-23]. В его общественных воззрениях ощутимы элементы утопического христианского социализма. В эпилоге своей философской эпопеи он воспекает цивилизаторскую роль христианского креста, символизирующего «привилегированный град искупления, неприкосновенного убежища, новый мистический вечный город, о пророческих чудесах которого я надеюсь однажды рассказать» [20, с. 406].

«Человек без имени»

Романтическим символом искупления предстает герой философской эпопеи Балланша «Человек без имени» (1820) [24]. Ее протагонист – грустный, замкнутый, молчаливый человек, взявший себе прозвище Цареубийца – так его и называют жители заброшенной бедной деревушки во французских Альпах, где он поселился после казни Людовика XVI. Случайно встретивший его рассказчик, оказавшийся в этих местах на пути в Италию – его карета сломалась – обращает внимание на благородный облик этого высокого седовласого человека, вызывающего у него, тем не менее инстинктивное отторжение, вызванное смутным ощущением совершенного незнакомцем преступления, призраком смерти. «Путешествие похоже на сменяющие друг друга сны; но не является ли сама человеческая жизнь ничем иным как довольно тяжелым сном?» [24, с. 8] – мрачно замечает он. Подобием страшного сна и оказывается жизнь Цареубийцы. Во времена Французской буржуазной революции он как член Конвента вопреки собственному внутреннему чувству, руководствуясь случайным порывом, а не волей проведения, проголосовал за смертный приговор Людовику XVI и с тех пор не может простить себе этого немотивированного поступка, считая его преступлением, несмысленным клеймом позора. Казнь монарха приобретает в его глазах размах античной трагедии, ужасной и возвышенной одновременно. Полагая, что навлек на себя гнев божий, он чувствует себя проклятым, недостойным носить имя, данное ему благородными родителями, и при этом задается вопросом, навеянным трагедией царя Эдипа, не таится ли в прошлом его отца какого-то преступления, наложившего роковую печать на участь сына. После двух лет скитаний, не имея при себе никого багажа кроме Библии, добровольный изгнанник обрек себя на одинокую нищенскую жизнь в жалкой лачуге. Все его существование протекает с тех пор под знаком укоров совести, подобных укусам жалящего самого себя скорпиона. Он казнит себя за то, что санкционировал убийство не монарха, а монархии:

«Увы! Лишь только это уже давно занимает меня, лишая прошлого и будущего» [\[24, с. 61\]](#).

Размышляя об экзистенциальном опыте своего собеседника, рассказчик заключает, что полная страданий и раскаяния жизнь послужит искуплению его грехов. Искуплением цареубийства и заблуждений французского народа выступает в его представлении смерть короля, простившего перед казнью своих мучителей и возносящего молитвы всевышнему вершителю всеобщих судеб. При этом казнь Людовика XVI предстает в эпосе исполнением воли божией, а сам король, пострадавший за Францию, сравнивается с Христом, пострадавшим за человечество.

Вернувшийся в те же места после четырехлетнего пребывания в Италии рассказчик узнает, что священники, посетившие деревню, сумели утешить Цареубийцу, смирить его гордыню, вернуть несчастному вкус к жизни. Но Господь не позволил ему принять свою невинность и прибрал его к себе, как только искупление свершилось. Повествователь находит в рассказанной истории подтверждение того, что «бездна несчастья предпочтительнее ожидания несчастья. Неужели на дне пропасти можно найти подобие покоя?» [\[24, с. 47-48\]](#) – вопрошает он.

В этой философской эпосе Балланша наряду с подробным описанием революционных событий во Франции XVIII в. и их последствий для государства и общества содержится немало смысловых размышлений о том, что даже в случайных событиях заключено предчувствие будущего – ведь мрачный удел человеческий изначально таится даже в том, что, казалось бы, сулит счастье и благополучие; преступная же энергия неисчерпаема, чего не скажешь о праведных намерениях.

В следующих за двумя основными частями эпоса «Заметках цареубийцы» и «Элегии» содержание и тон авторского повествования меняются. В «Заметках...» обсуждается преимущественно социальная проблематика. Людовик XVI предстает здесь как сакральная жертва социальных трансформаций, когда христианство трактуется как путь ко всеобщему равенству и справедливости. На первый план выступают у Балланша идеи человечности, гуманизма, уважения к общественному мнению. Звучат требования отмены смертной казни. Речь идет и о роли писателей в обществе, призванных либо идти с ним в ногу, либо опережать его развитие в своих произведениях – ведь «история чаще всего состоит из исходных элементов, аналогичных исходным элементам поэзии» [\[24, с. 123\]](#). При этом автор с горечью замечает, что высокий престиж искусства во Франции не воспрепятствовал гибели короля.

Что же касается «Элегии», то Балланш мыслит ее в качестве «идеальной поэзии», сравнивает с ролью хора в греческой трагедии, оплакивающего смерть праведника. В заключительной части книги господствует лаудационный тон гимна в честь возвышенной смерти Людовика XVI. Акцент делается на том, что история повествует, учит мужеству и смирению, а поэзия воспекает их. И в заключение вновь заявляет о себе экзистенциальная проблематика. Несчастья подстерегают нас, когда мы развлекаемся, предостерегает своих современников автор. Весьма актуально звучат его слова об увлечениях травестией, сменой пола, небрежением возрастом, гротескной свободой нравов, знаменующих собой смерть одной цивилизации и предвещающих новый порядок вещей. Однако Балланш призывает не забывать, что человек лишь переворачивает песочные часы, чтобы измерять время; «но время изобрел не он» [\[24, с. 164\]](#).

Если в «Опыте социальной палингенезии. Орфей» явно проступают черты социального утопизма Балланша, то в «Человеке без имени» он выступает как противник

революционных катаклизмов, не чуждый при этом социальной проблематике своего времени. Из его философских эпопей следует, что для истинного поэта тот или иной сюжет важен не больше, чем холст для живописца. Балланш полагает, что у поэзии должна появиться новая точка отсчета – возвышенная метафизика в сочетании с поэзией разума и чувства.

Заключение

Пьер Симон Балланш называл себя двуликим Янусом, смотрящим одновременно в разных направлениях. Эта самооценка отчасти соответствует двум противоречивым ипостасям его творчества – сугубо теоретическим штудиям, посвященным эстетике романтизма, и символично-эпическим философским поэмам в прозе, пронизанным пиететом перед Античностью, мистицизмом в духе Я. Бёме и Э. Сведенборга [См.: 25], идеями прогресса, воспринятыми у Н. де Кондорсе, тенденциями христианского утопического социализма, развитыми впоследствии Ф. Р. де Ламенне, Б. П. Анфантен, А. Сен-Симоном. Ему близки представления мистиков о пророках, обладающих даром духовидения, способностью нравственного преображения, открывающему человеку путь духовно-нравственного возрождения еще в земной жизни, а также вера в роль Провидения в социальной сфере, посылающего испытания ради усовершенствования человека и общества. Такая многогранность творческих интересов Балланша как мыслителя и художника дала импульс развитию не только раннего французского романтизма, но и последующих его этапов, а в более отдаленной перспективе повлияла на эстетику и искусство символизма и экзистенциализма.

Учение об искуплении, легшее в основу его философских взглядов, сочетается с идеей социального прогресса посредством палингенезии, при которой из пепла погибших, отживших свое цивилизаций человечество, подобно птице фениксу, возрождается к новому, более высокому этапу цивилизационного развития. И искусство в этом космогонически-историческом процессе играет, согласно Балланшу, ведущую цивилизационную роль, что и предопределяет приоритетное значение эстетики в его творческих исканиях.

Творчество Пьера Симона Балланша в отечественной научной и литературной среде недостаточно известно, некоторым его аспектам посвящены лишь немногочисленные, преимущественно краткие энциклопедические либо обзорные статьи [См.: 26-28]. Отчасти восполнить эту лакуну и призвана данная работа.

Примечания

1. Эти произведения Ж. П. Балланша ранее в России не переводились.
2. «Немцы, у которых сочетается одновременно все, что бывает очень редко: воображение и сосредоточенность, в большей степени, чем многие другие народы, способны к лирической поэзии» [29, с. 384]. Как и Бенжамен Констан, де Сталь находит источник романтических настроений именно в немецком искусстве, контрастирующем своей энтузиастичностью рационалистическому духу последователей принципов французского классицизма [см.: 30-31].
3. В этом контексте Балланш сближает романтический гений и гений живописи, пришедший на смену торжественно-возвышенному гению скульптуры.
4. Альтернативный вариант перевода: «Опыт социального возрождения». – Н.М.
5. В четвертой книге эпопеи Гемон признается, что если бы Антигона согласилась стать

его супругой, он не вынес бы такого избытка счастья – ведь человек создан для страданий, а не для счастья. Ему вторит Дафна, говорящая, что верх человеческих желаний – сменить одно чувство грусти на другое [См.: 6, с. 175, 178].

6. Готовясь в финале эпопеи к погребению Антигоны, Дафна не случайно говорит о «похоронном браке» [\[6, с. 249\]](#).

Библиография

1. Herve G. Pierre-Simon Ballanche. Nimes: Lacour, 1990. 800 p.
2. Huit C. La Vie et les Oeuvres de Ballanche. Lyon, P.: Librairie Catholique Emmanuel Vitte, 1904; 376 p.
3. Frainnet G. Essai sur la philosophie de Pierre-Simon Ballanche précédé d'une étude biographique psychologique et littéraire P.: Alphonse Picard, 1903. 159 p.
4. Ballanche P. S. Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts. Lyon: Ballanche et Barret, 1801. 353 p.
5. Ballanche P. S. Essai des institutions sociales dans leur rapport avec les idées nouvelles. P.: Didot, 1818. 254 p.
6. Ballanche P. S. Antigone. 2 éd. P.: Didot, 1819. 326 p.
7. Ballanche P. S. Le vieillard et le jeune homme. P.: Didot, 1819. 145 p.
8. Ballanche P. S. L'homme sans nom. P.: Didot, 1820. 222 p.
9. Ballanche P. S. Essai de Palingénésie sociale. Orphée. I, II. P.: Didot. 1827-1829. 546 p.
10. Frainnet H. Essai sur la philosophie de P.-S. Ballanche. P.: Hachette, 2013. 370 p.
11. George A. Pierre-Simon Ballanche: precursor of Romanticism. N. Y.: Kessinger Publishing, 2010. 228 p.
12. Балланш П.С. О чувстве, рассмотренном в его соотношении с литературой и изящными искусствами. Перевод О.Э. Гринберг // Эстетика раннего французского романтизма. / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 33-70.
13. Балланш П.С. Опыт об общественных установлениях в их отношении к новым идеям. Перевод В.А. Мильчиной // Эстетика раннего французского романтизма. / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 70-93.
14. Сталь Ж. де. О влиянии страстей на счастье людей и народов. Перевод Е.П. Гречаной // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. / Под ред. А.С. Дмитриева. М., Издательство Московского университета, 1980. С. 363-374.
15. Сталь Ж. де. О литературе и ее связи с общественными установлениями. Перевод Е.П. Гречаной // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М., Издательство Московского университета, 1980. С. 374-383.
16. Busst A. J. L. La théorie du langage de Pierre-Simon Ballanche: contribution à l'étude de la philosophie linguistique du romantisme. N.Y.: Edwin Mellen, 2000. 246 p.
17. Ballanche P. S. Antigone. Перевод Н.Б. Маньковской. 2 ed. P.: Didot, 1819. 326 p.
18. Boom R. Pierre-Simon Ballanche's theory of cultural changes: Palingénésie sociale. Cape Town: University of Cape Town, 1985. 206 p.
19. McCalla A. A Romantic Historiosophy: The Philosophy of History of Pierre-Simon Ballanche. Leiden: Brill, 1998. 477 p.

20. Ballanche P. S. Essai de Palingénésie sociale. Orphée. I, II. Перевод Н.Б. Маньковской. P.: Didot, 1827-1829. 406 p.
21. Barriere J.-B. Le Regard d'Orphée ou l'échange poétique. P.: Sédes, 1977. 151 p.
22. Cattai G. Orphisme et Prophétie chez les poètes français 1850-1950. P.: Plon, 1965. 237 p.
23. Juden B. Traditions Orphiques et Tendances mystiques dans le Romantisme français (1800-1855). P.: Klincksieck, 1971. 804 p.
24. Ballanche P. S. L'homme sans nom. Перевод Н.Б. Маньковской. P.: Didot, 1820. 222 p.
25. Roos J. Aspects littéraires du mysticisme philosophique et l'influence de Böhme et de Swedenborg au début du Romantisme: William Blake, Novalis, Ballanche. Strasbourg: Heitz, 1951. 460 p.
26. Мильчина В.А. Вступительная статья // Эстетика раннего французского романтизма. / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 7-32.
27. Гладышев А.В. Балланш (фр. Ballanche), Пьер Симон // Российская историческая энциклопедия. В 18-ти т. Т. 1. М.: Просвещение, 2015. С. 283.
28. Федорова М.М. Балланш (Ballanche) Пьер-Симон // Новая философская энциклопедия. В 4-х т. Т. I. М.: Мысль, 2010. С. 214.
29. Сталь Ж. де. О Германии. Перевод Е.П. Гречаной // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. / Под ред. А.С. Дмитриева. М., Издательство Московского университета, 1980. С. 383-391.
30. Констан Б. О Тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре. Перевод В.А. Мильчиной // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 257-280.
31. Констан Б. Размышления о трагедии. Перевод В.А. Мильчиной // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 208-307.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия скрыта по просьбе автора