

ИСТОРИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ

Памяти академика В. П. Волгина

М.: НАУКА. 1964. С.223-244

Веб-публикация: *Vive Liberta* и Век Просвещения, 2011

Ссылки на материалы к теме даны нами после статьи.

СОДЕРЖАНИЕ СБОРНИКА

(темным шрифтом выделены статьи, размещенные в нашей библиотеке)

В.А.Дунаевский, Б.Ф.Поршнев. Изучение западноевропейского утопического социализма в советской историографии (1917—1963)

Н.Е.Застенкер. Ленин о домарковском утопическом социализме

Морис Домманже. Истоки социальных идей Жана Мелье (к 300-летию со дня рождения)

М.А.Барз. Генезис идеологии истинных левеллеров

Жан Дотри. Чем Сен-Симон и Фурье обязаны Жан-Жаку Руссо

В.С.Алексеев-Попов. Социальная критика у Жан-Жака Руссо и великие утописты

Ю.П.Мадор. Эстетические взгляды французских утопических социалистов первой половины XIX в. 223

К.Э.Кирова. Джузеппе Мадзини и утопический социализм (1830—1840)

А.Д.Колпаков. Чартистский социализм конца 30-х — начала 40-х годов

Карл Оберман. К распространению социалистических идей в Рейнской провинции в 1844—1845 гг.

А.И.Володин. О начале социалистической мысли в России

Е.Л.Рудницкая. Социалистические идеалы Н.П.Огарева

В.Р.Лейкина-Свирская. Утопический социализм, петрашевцев

В.Э.Кунина. История создания нового проекта Общего устава и Организационного регламента I Интернационала (1872)

Ю.Я.Мошковская. Новейшие труды о немецком утопическом социализме XVIII в.

В.М.Далин. К истории «Манифеста плембеев». Бабеф в Аррасской тюрьме
Письма В.Г.Короленко, Н.Ф.Анненского и В.А.Мякотина В.П.Волгину

Юлий Петрович МАДОР

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ФРАНЦУЗСКИХ УТОПИЧЕСКИХ СОЦИАЛИСТОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Отталкиваясь от противоречий современного им общественного строя, утопические социалисты создавали планы будущего, в которых отражались их представления о гармонии, совершенстве и красоте Их эстетические взгляды тесно связаны с их учением об обществе, с их пониманием законов его разви

¹ Специальных работ, посвященных теме настоящей статьи, которая конечно не претендует на какую либо полноту в советской литературе нет Важные общеметодологические положения содержит произведение Ф Энгельса «Развитие социализма от утопии к науке» В книге Г В Плеханова «Утопический социализм XIX века» есть раздел, в котором содержится оценка эстетического наследия одного из утопических социалистов — П Леру Много ценного материала и замечаний связанных с характеристикой взглядов французских утопистов на искусство содержится в трудах В П Волгина В ряде работ советских литературоведов отмечается влияние эстетических идей утопических социалистов на французскую литературу первой половины XIX в в частности на произведения рабочих ремесленников (Данилин Ю Поэты Июльской революции М 1935 Преображенская Е И К вопросу об эстетических и общественно политических взглядах поэтов рабочих эпохи Июльской монархии во Франции «Уч зап Пермского гос ун та», т X вып 3, 1957 Гедымин Л П К вопросу об эволюции темы пролетариата в творчестве Жорж Санд «Уч зап Московского гор пед ин та им В П Потемки на» т 49 вып 4 1960 и др) В книге Д Д Обломиевского «Французский романтизм» (М, 1947) специально исследуется влияние идей утопического социализма на литературу французского романтизма (Стендаль Гюго и др)

В курсах истории эстетики принадлежащих перу буржуазных авторов есть лишь краткие упоминания о взглядах на искусство того или иного утописта (как правило сенсимонистской школы) Богатый фактический материал содержат книги Нидхэма и Ханга (H A Needham Le developpement de l'esthetique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e siecle Paris 1926 H J Hunt Le Socialisme et le romantisme en France Oxford 1935) Последняя написана в значительной части по материалам социалистической прессы 1830—1848 гг Хант трактует французский социализм этого периода как романтический и иррациональный продукт лишенной традиции и глубоких социальных корней и «кончивший химерой» Литературу критиковавшую под влиянием социализма современный общественный порядок он именуется «антисоциальной» Тем не менее Хант вынужден признать в ряде конкретных случаев плодотворность социалистической мысли для искусства того времени (H J Hunt Op cit p V 339—340, 345—346)

тия и путей его преобразования. Главным для них был вопрос об отношении к собственности, о новых методах производства и распределения. Этот вопрос они решали — с большей или меньшей последовательностью — на путях разрыва с принципом частной собственности, создавая силой своего воображения картины строя, свободного от эксплуатации, строя, при котором труд — первая обязанность каждого гражданина. Они писали, что труд — средство удовлетворения всех потребностей человека, в том числе и потребностей художественных. Но в самом понимании этих потребностей авторы социалистических утопий были сыновьями своего времени; они вольно или невольно исходили из современного им уровня производительных сил. С этим связаны тенденции уравнительности, рационализм, отголоски теорий естественного состояния, уходящие корнями в XVI—XVIII вв.

Черты уравнительности и аскетизма, сильные в произведениях ранних французских утопистов, распространялись и на вопросы художественного творчества, украшения быта. Французский утопист XVII в. Д. Верас отмечал, что в стране севарамбов запрещены «бесполезные и пустые искусства», которые служат «лишь для роскоши и тщеславия, возбуждают лишь гордость и порождают зависть и раздор, отталкивающие сердца от любви и добродетели»². В утопическом государстве французского коммуниста XVIII в. Морелли действуют строгие законы против роскоши, граждане ходят в скромных форменных платьях, соблюдают умеренность в одежде и питье. Всякие излишества в этом отношении, всякое проявление тщеславия подавляются начальствующими лицами³. В республике, которую проектировали бабувисты, только физический труд мог быть основанием для приобретения прав гражданства. Судя по тому, что в списке «полезных для отечества занятий», включенном в их «Декрет об управлении», есть только «ремесленные и механические искусства», представители изящных искусств оказывались, по-видимому, «иностранцами», которые лишались политических прав⁴. В том же духе составлен «Манифест равных», автором которого является С. Марешаль. Ради равенства, говорится в этом документе, «мы согласны на все; согласны снести все, чтобы держаться его одного. Пусть исчезнут, если надо, все искусства, только бы нам осталось подлинное равенство»⁵. Эта же мысль, в несколько смягченном виде, выражена у Буонаротти. В «Анализе доктрины Бабефа» он писал: «Разве была бы у нас потребность в бьющем в глаза искусстве и в мишуре роскоши, если бы мы имели сча-

стье жить под сенью законов равенства?»⁶ Развивая это положение в другом документе, «Ответ на письмо за подписью М. В.» (весна 1796), Буонаротти вместе с тем подчеркивал, что в условиях системы равенства возрастает общественная полезность искусства, «оно приобретает печать возвышенного, соответственно великим чувствам, которые с необходимостью породит огромная ассоциация счастливых людей... Когда науки и изящные искусства избавятся от острой, постоянно возрождающейся, всегда тягостной нужды, то даровитый человек будет руководствоваться лишь любовью к славе и очень скоро, стряхнув с себя иго лести и эгоизма меценатов, будет видеть свою единственную цель в благоденствии общества. Место фривольных поэм, пошлой архитектуры, не представляющих интереса картин займут цирки, великолепные храмы и портнки, которые суверенный народ, живущий в настоящее время хуже наших животных, будет посещать для того, чтобы в монументах и в философских произведениях черпать правила и пример мудрости, любовь к ней»⁷.

В первой половине XIX в. аскетические и уравнительные тенденции уже не встречались в такой резкой форме, как у бабувистов. К этому времени прогресс промышленности и техники сделал невозможными декларации, подобные приведенным выше строкам С. Марешаля. Но у некоторых французских коммунистов, наследовавших бабувистские традиции, могут быть отмечены наввно-морализаторские рассуждения, направленные против тех сторон искусства, которые связаны, по их мнению, с роскошью и распущенностью. Есть такие высказывания и у одного из виднейших представителей французского утопического коммунизма XIX в. Т. Дезами. Дезами, в частности, полагал, что при строе общности должны быть упразднены, в числе других бесполезных или вредных профессий, «паяцы и скоморохи»⁸. Вместе с тем, в противоположность некоторым бабувистам, Дезами считал, что в современном обществе артист, так же, как и земледелец и рабочий, живет в нищете и связан своей судьбой с товарищами по беде⁹.

В коммунистическом журнале «La Fraternité» (1845—1848) специальное внимание уделялось пропаганде литературных произведений, наиболее подходящих, по мнению журнала, для просвещения пролетариев. Эти книги должны были формировать не «остроумцев, тщеславных и поверхностных говорунов», а здравомыслящих, рассудительных и просвещенных граждан. Журнал поэтому отвергал развлекательную литературу и

² Д. Верас. История севарамбов. М., 1956, стр. 263.

³ Морелли. Кодекс природы. М., 1956, стр. 223—224.

⁴ Ф. Буонаротти. Заговор во имя равенства, т. II. М., 1963, стр. 297.

⁵ Там же, стр. 135.

⁶ Там же, стр. 146.

⁷ Там же, стр. 216—218.

⁸ Т. Дезами. Кодекс общности. М., 1956, стр. 163—164.

⁹ Там же, стр. 147.

взамен рекомендовал книги исторического и энциклопедического характера (в том числе произведения Мабли, Монтескье, Лапоннере и др.)¹⁰

Заметны уравнивательные тенденции и у представителя другого, мирного крыла утопического коммунизма, Э. Кабе. С рядом деятелей бабувистской школы Кабе был знаком лично. Однако Кабе был чужд революционный дух Бабефа и его товарищей. Защищая бабувистов от нападок противников строя общности, Кабе в то же время осуждал их за призыв к насильственному перевороту. Расходился Кабе с бабувистами также в вопросе об отношении к искусству. Кабе считал, что при коммунизме искусство не только не исчезнет, но получит неограниченные возможности для своего развития. Он восторженно и подробно описывал великолепие зданий, памятников архитектуры и скульптуры утопической Икарии. В многословных описаниях Икарии, которую он называл вторым раем, чередуются чудеса парковой архитектуры, классические украшения зданий, фонтаны, колоссальные статуи; Кабе не забывал упомянуть даже о самых мелких удобствах и красоте в одежде и внутреннем убранстве квартир. Кабе утверждал, что все члены общества должны быть равны в пользовании удовольствиями¹¹. Все икарийцы, соответственно своему положению в обществе, полу и возрасту, должны носить форменную одежду. Определенно регламентировался и труд деятелей искусств. Республика, например, издает только те произведения писателей, которые она сочтет хорошими и полезными. С другой стороны, за свой труд деятель искусств получал такое же вознаграждение, как и любой другой гражданин Икарии, ибо, как полагал Кабе, талант и гений являются результатом воспитания, и никакой самый талантливый человек не может приложить свои способности вне общества¹².

Показывая однообразие и угнетающую тяжесть труда подавляющей части населения в современном им обществе, утопические социалисты были убеждены, что в идеальном обществе труд перестанет быть тяжелой обузой и превратится в радостное, привлекательное занятие, первую потребность свободного человека, приобретет эстетическую ценность. Уже первые утописты мечтали об этом. Но низкий уровень тогдашней экономики вынуждал их делать характерные оговорки. Поскольку в то время трудно было сделать сельскохозяйственный труд привлекательным, а общественная значимость его была весьма велика, Томас Мор (как позднее Морелли) вынужден был говорить о земледельческих работах, как о трудовой

повинности. Кроме того, как писал Мор, утопиицы неприятные и грязные работы возлагали на преступников и рабов.

Среди утопических социалистов XIX в. вопросу о том, как сделать труд привлекательным, больше всего размышлений уделял Ш. Фурье. Страстное стремление сделать жизнь людей в планируемых им сообществах гармоничной, радостной и полной удовольствий, характерно для его утопической системы. Исходя из своей теории страстей, Фурье полагал, что в гармоническом обществе, где отношения между людьми будут строиться на основе свободного взаимодействия страстей, каторжный труд из-под палки превратится в труд привлекательный. При этом Фурье был убежден, что в нормальных условиях труд представляет органическую потребность человека, поэтому при строе гармонии не может быть тунеядцев и паразитов. Многие страницы своих произведений Фурье посвящал изложению способов сделать труд не только удовольствием, но и подлинным наслаждением, подчас ставя знак равенства между трудом и забавой. Работа в трудовых армиях будет для гармонийцев сплошным праздником и утехой для самолюбия и честолюбия¹³. Исходя из этих положений Фурье, его ученики заключали, что задача художника и состоит в том, чтобы способствовать привлекательности труда, воодушевлять людей на труд¹⁴.

Если сам процесс труда должен был стать удовольствием, то результаты труда должны были распределяться так, чтобы удовлетворять все разумные потребности человека, в том числе и его эстетические потребности. Принцип распределения по потребностям был установлен еще ранними утопистами. В то же время у Мора, Вераса, Морелли и др. в том, что касается предметов удовольствия и наслаждения, этот принцип подвергался значительным ограничениям и изъятиям. Морелли, например, допускал, что предметов, удовлетворяющих стремлению к наслаждениям, может не хватать; тогда общество вводит строго нормированное распределение. Особенно последовательно уравнивательная регламентация проводилась в проектах бабувистов.

Таким образом, проблему соотношения полезного и приятного ранние утописты решали определенно в пользу признания примата необходимого. Среди утопистов XIX в. четкую постановку этого вопроса мы видим у Кабе. Он выдвигал принцип: в первую очередь обеспечиваются потребности в необходимом, затем — в полезном, и лишь в последнюю очередь — в приятном.

Вслед за Кабе Фурье делит материальные и духовные предметы, потребные человеку, на полезные и приятные. Однако он высказывался против примитивного понимания этого деления.

¹⁰ «La Fraternité», Juin 1845. Цит. по: Н. J. Hunt. Op. cit., p. 163.

¹¹ Э. Кабе. Путешествие в Икарию, ч. I. М., 1948, стр. 575—576.

¹² Там же, стр. 307—309.

¹³ Ш. Фурье. Избр. соч., т. II. М., 1952, стр. 293—298.

¹⁴ «La phalange», janvier — juin 1845. Цит. по: Н. J. Hunt. Op. cit., p. 136.

Нельзя, заявлял он, обеспечить народу необходимое, не доставляя ему одновременно приятного. Человек — существо сложное. Человеческое общество должно идти к добру и красоте одновременно, «никогда не отделять в своих взглядах приятное от полезного», иначе оно впадет в духовную нищету. «Мораль... проповедующая только добро, только полезное, не стремясь к красоте и удовольствию, является подлинным врагом человека, извращает его ум и ввергает его в простую анархию»¹⁵. Эту сторону взглядов Фурье развивали и его ученики. В 1836 г. фурьеристский журнал писал: «Чем более какая-либо вещь близка к своей радикальной полезности, к своей математической истине, тем более близка она к своей совершенной форме»¹⁶. Таким образом, создавая произведение, полезное для общества, художник тем самым увеличивает сумму прекрасного и — наоборот. Само искусство фурьеристы рассматривали как реальность, воспроизведенную с точки зрения прекрасного, идеального. Поэтому, полагали они, всякое реалистическое произведение искусства должно вызывать мысль о необходимости социального преобразования¹⁷.

Эстетические взгляды утопических социалистов выражались и в их критике современного им состояния искусства, неразрывно связанной с их всесторонней критикой буржуазного общества. Одновременно они излагали свои представления, каким должно быть искусство в гармоничном обществе.

Пороки современного общества, писал Дезами, сказываются и на положении наук и искусств. Сокровищницы искусства, такие, как Версальский музей, Лувр или Тюильри, практически недоступны для большинства граждан, которые живут в нищете и невежестве. Красота произведений искусства только подчеркивает безобразие окружающих общественных отношений. Сами художники оторваны от народа и должны раболепствовать перед богатством и деспотизмом. Тем не менее, Дезами считал, что Руссо ошибался, когда он выступал против наук и искусств. Они являются не основой порчи нравов, но лишь ее отражением¹⁸. С другой стороны, освобождая мысль от суеверий и предрассудков, они готовят будущее. Испорченность нравов и рабство — следствие неравенства состояний и монополии просвещения. С упразднением собственности художник будет служить народу. Искусства станут фактором производства, движущей силой общественной активности¹⁹. Демократическое искусство должно стремиться прежде всего к тому,

чтобы верно отражать жизнь. «В самом деле, — заявлял Дезами, — что такое искусство, если в нем отсутствует жизнь?»²⁰. Он сурово осуждал надуманные, лишённые чувства произведения, напыщенные писания «болтливых ораторов и пошлых литераторов». Дезами страстно доказывал, что строй общности наиболее благоприятен для расцвета наук и искусств²¹.

Фурье в своих произведениях 20-х годов резко критиковал современное ему положение художника в обществе. Он лишен свободы творчества, он вынужден продавать свой талант. Процветает только искусство зоилов. Верховенство в искусстве Парижа — одно из следствий упадка художественного творчества. Многие таланты гибнут, задушенные бедностью и отсутствием возможностей²². Романтическая литература рисовала прекрасные вещи, не показывая, каким образом можно их достигнуть. Больше того, она не знала, что такое прекрасное. Она терялась поэтому в бесплодном идеализме. Такая литература вела только к апатии и «социальному иммобилизму». Руссо видел, что общественное развитие приняло дурное направление, но он ограничился пассивной ролью, он также был «иммобилистом»²³.

Фурье полон энтузиазма и оптимизма, предсказывая расцвет талантов и, следовательно, наук и искусств, при «социетарном строе». Однако, в отличие от коммунистической традиции, Фурье полагал, что это произойдет не на основе всеобщего равенства, а на основе вознаграждения «по способностям», соответственно талантам, которые щедро рождает природа²⁴. Новые Расины, Франклины, Гайдны и Лебрены за свои драмы, изобретения, симфонии и оды будут по решению большинства фаланг (которые к тому времени покроют весь земной шар) получать огромные суммы в миллионы ливров, что, по мнению Фурье, будет стимулировать их творчество. Кроме того, они получат знаки отличия, будут провозглашены гражданами земного шара, и в какой бы пункт они ни приехали, им будут оказаны огромные почести. Поэтому ученый или деятель искусства не будет нуждаться в каком-либо покровительстве. Есть только один путь к успеху: очаровать большинство фаланг земного шара²⁵.

Последователи Фурье несколько видоизменили и дополнили взгляды учителя на роль художника. В Консидеран в 1833 г. писал, что искусство во все времена является «верным зеркалом общества». Гений — раб частных интересов, жертва «мер-

¹⁵ Ш. Фурье. Избр. соч., т. II, стр. 190—191.

¹⁶ «La Phalange», 10 Juillet 1836. Цит. по: Н. J. Hunt. Op. cit., p. 135.

¹⁷ «Démocratie pacifique», 13 février 1847. Цит. по: Н. J. Hunt. Op. cit., p. 137.

¹⁸ Т. Дезами. Указ. соч., стр. 361.

¹⁹ Там же, стр. 362, 365

²⁰ Т. Дезами. Указ. соч., стр. 378.

²¹ Там же, стр. 376—378.

²² Ch. Fourier. Situation critique des savants et des artistes.—Oeuvres complètes, t. II, p. 421, 425, 427, 432.

²³ Ibid., p. 174—181.

²⁴ Ш. Фурье. Избр. соч., т. III, стр. 200.

²⁵ Ш. Фурье. Избр. соч., т. II, стр. 249—253.

кантилизма». Поэтому художника следует не столько порицать, сколько оплакивать. Чтобы освободить его от зависимости, нужно реализовать универсальный палингенетический закон фурьеристского учения²⁶. Художник должен не только критиковать действительность, говорилось в фурьеристском журнале 40-х годов, вызывая сочувствие к угнетенным, но также укреплять в человеке веру в его собственные силы. Он должен показывать покорение человеком природы, воспевать свободный труд. Настоящее произведение искусства, утверждали фурьеристы, должно радовать не отдельного человека, а весь народ²⁷.

Важной особенностью ряда направлений французского утопического социализма эпохи до и особенно после июльской революции был острый интерес к положению пролетариата, стремление завоевать путем пропаганды этот слой населения на свою сторону. Это и понятно, ибо 1830 г. был поворотным пунктом в истории Франции. Общественно-политическая борьба в стране обострялась, в пролетариате стало пробуждаться классовое сознание. Сенсимонистская, а затем фурьеристская пропаганда проникала в среду ремесленного пролетариата, и, в свою очередь, волею или неволею проникала к его стремлениям и надеждам. Эстетика утопических коммунистов и социалистов не могла не отразить этого процесса.

Уже вскоре после июльской революции известный литературный критик Сен-Бев, близкий в то время к сенсимонизму, писал в журнале «Le Globe»²⁸, что время романтизма прошло. В эпоху жестокой борьбы искусство не может питаться игрой воображения: оно должно отражать страсти толпы или молчать. Начинается новая эра, эра политической литературы.

В 1841 г. сенсимонист О. Родриг издал сборник стихотворений «Социальная поэзия рабочих». В предисловии к этому сборнику он называл представленных в нем авторов «истинными избранниками рабочего класса», которые хорошо знают страдания и надежды своих братьев. В большинстве произведений сборника звучала тема мирного преобразования общества на началах, близких к утопическому социализму, тема мира между народами и между классами; в других стихотворениях выражался энергичный социальный протест²⁹.

А. Эскирос, второстепенный литератор-романтик, ставший в конце 30-х годов горячим проповедником одной из разновидностей христианского коммунизма, советовал буржуазным писателям, «фальшивомонетчикам стиля»: «Меньше думайте о пастушках, и больше — о людях... Эти люди — без работы, без семьи и без земли, племя париев, племя пролетариев — стучат

теперь беспокойно³⁰ в золотые ворота общества... Разве нет в их мрачной и печальной одержимости величия характера, которое создает поэзию?»³⁰.

«Народного искусства», «демократической литературы» требовали также фурьеристы³¹. Не случайно, 30—40-е годы отмечены во Франции появлением большого количества произведений рабочих-ремесленников, а также произведений крупных буржуазных художников, в которых большое место занимал социальный вопрос, жизнь трудовых слоев общества.

Рост активности трудящихся масс, выход на арену политической борьбы рабочего класса Франции в большой мере способствовали разработке в эстетике утопического социализма этих лет вопросов общественного назначения художественного творчества.

Представление об общественном характере искусства в какой-то мере было присуще уже ранним утопистам. Способности утопийцев, говорил Т. Мор, изощренные науками, удивительно восприимчивы к изобретению искусств, содействующих в каком-либо отношении удобствам и благам жизни³². Среди телесных и духовных удовольствий, которые признают утопийцы, есть приятная музыка и «все те удовольствия, которые входят к нам через слух, зрение и обоняние»³³. Для Кампанеллы искусства имеют некий вспомогательный характер и служат для отдохновения граждан его идеальной общины. Празднества астрономического характера в государстве Солнца сопровождаются пением женского хора, звуками труб и тимпанов, а поэты воспевают славных полководцев и их победы. Но, замечал Кампанелла, тот поэт, который занимается «ложными вымыслами», не достоин этого звания, и общинники считают его поведение гибельным для человеческого рода³⁴.

Рационализм, присущий французской коммунистической традиции, подчеркивал эту социальную функцию искусства еще более определенно. В «Кодексе природы» Морелли сказано: «Красноречию, поэзии и живописи дозволено будет прославлять физические и нравственные красоты природы, предметы наук, удобства и приятные стороны общества, равно, как граждан, особенно отличившихся в усовершенствовании всего названного»³⁵.

Отвечая тем критикам, которые считали, что расцвет наук и искусств несет с собой порчу нравов, Морелли замечал, что

³⁰ «*Revue Sociale*», Septembre 1845. Цит. по: Н. J. Hunt. Op. cit., 189.

³¹ Н. J. Hunt. Op. cit., p. 138.

³² Т. Мор. Утопия. М.—Л., 1935, стр. 154.

³³ Там же, стр. 149.

³⁴ Т. Кампанелла. Город солнца. М.—Л., 1934, стр. 94. В замечаниях Кампанеллы о назидательной и познавательной роли поэзии, живописи и других видов искусств чувствуется влияние доминиканской схоластики, хотя сами знания, которые «солярии» получают, носят гуманистический характер.

³⁵ Морелли. Указ. соч., стр. 243.

²⁶ «*La Phalanstère*», 8 février 1833. Цит. по: Н. J. Hunt. Op. cit., p. 134.

²⁷ Н. J. Hunt. Op. cit., p. 136—142.

²⁸ «*Le Globe*», 30 août 1830. Цит. по: Н. J. Hunt. Op. cit., p. 41—42.

²⁹ См. Н. J. Hunt. Op. cit., p. 300.

если науки и искусства, «указывая людям истинно приятные стороны общества, изгоняя варварство, умножая наши удовольствия», и приводят к некоторым дурным последствиям, то лишь потому, что к ним применяется «яд всякого нравственного растления»³⁶.

Французские утопические коммунисты начала XIX в. в духе традиции Мора — Морелли признавали за науками и искусствами способность поднимать творческую активность народа при строе общности. Науки и искусства, писал коммунистический журнал 40-х годов «La Fraternité», будут служить при коммунизме не кучке богатых, а всему обществу в целом. Творцы художественных произведений не должны будут приносить свой гений до уровня потребителя. Они будут видеть свою задачу в том, чтобы увековечивать для будущего акты преданности и добродетели, внушать людям энтузиазм, воспламенять сердца и воспитывать таким образом добрых граждан³⁷.

Мысли об общественном назначении искусства занимают значительное место в системе взглядов такого своеобразного представителя утопического социализма во Франции, как Пьер Леру. Ввиду заметного влияния их на современную Леру культуру Франции и других стран следует остановиться на них несколько подробнее.

Мировоззрение Леру складывалось под влиянием немецкой идеалистической философии, сенсимонизма, школу которого он прошел, и отдельных сторон христианской догматики. С влиянием последней связано известное пристрастие Леру к триадам. Тройственна, в частности, по мнению Леру, и природа человека: она выражается в ощущении, чувстве, познании. Этой триаде соответствует в обществе триада промышленности, искусства, науки. В отличие от промышленности, которая воздействует на внешний мир, искусство является средством выражения внутреннего мира человека³⁸. Другими словами, искусство есть сама наша внутренняя жизнь, которая находит средства сообщить о себе человечеству, оформляет себя, старается себя увековечить³⁹.

Исходя из этого положения, Леру решает вопрос об отношении искусства к природе. Искусство не может быть воспроизведением природы или подражанием ей. С другой стороны, искусство не может подражать искусству; принципом искусства должно быть отражение жизни. В действительности человек не создает нечто из ничего: он только воплощает результат

³⁶ Морелли. Указ соч, стр. 243.

³⁷ «La Fraternité», Juin 1842. Novembre 1842. Цит. по: В. П. Волгин. Французский утопический коммунизм. М., 1960, стр. 187.

³⁸ P. Leroux De l'Humanité Paris, 1848, p. 91—104

³⁹ P. Leroux Adresse aux artistes, 1831. Цит. по: Н. J. Hunt. Op. cit., p. 94.

своей внутренней жизни, которая, в свою очередь, определяется внешними условиями. Это воплощение достигается посредством художественных символов, которые есть не что иное, как облеченные в образную форму мысли⁴⁰.

Художник должен быть верен своей эпохе. Жизнь развивается, и искусство, как отражение этой жизни, также должно развиваться. Оно не должно отражать прошлые эпохи, оно должно смотреть вперед, быть пророческим⁴¹. Вдохновляться только прошлым — значит подражать. Только то искусство истинное, которое выходит из недр общества. Эту мысль Леру поясняет на первый взгляд парадоксальным примером Вальтера Скотта и Ф. Купера. Именно современное этим писателям состояние Англии и Америки вдохнуло в их произведения живой дух. Историческими условиями объяснялось также то, полагал Леру, что социальная мысль Скотта и Купера зыбка и неформальна. Нужно было иметь свободную душу и не слишком горячее сердце, чтобы дать такие широкие картины природы, такие точные подробности быта и нравов людей, какие дали эти писатели. С другой стороны, Шатобриан, посетивший Америку, в своих романах «Атала» и «Рене», в которых он вывел на сцену индейцев, весь поглощен, тем не менее, проблемами и страстями эпохи Просвещения и французской революции. В качестве другого примера Леру приводит Беранже. Его песни вполне созвучны эпохе. Они революционны, это одновременно труд поэта, философа и политика⁴².

Леру подходил, таким образом, к пониманию того, что искусство каждой эпохи выражает потребности и стремления именно данной эпохи. Рассматривая характер современного ему искусства, Леру пытался наметить облик идеального, по его представлениям, художника. «Байроническая» школа, — писал, он, — к которой можно причислить Байрона, Гете с его «Вертером» и «Фаустом», Шиллера с его драмами и поэзией, Шатобриана с «Рене», Б. Констана с «Адольфом», выражала неудовлетворенность обществом, в котором царит анархия⁴³. В то время, как промышленник удовлетворялся внешним миром, а ученый искал путей его преобразования, художник, возмущенный окружающей его капиталистической действительностью, приходил к иронии и сарказму, и в конце концов к отчаянию. Нельзя поэтому осуждать таких художников XIX в., как Байрон и Гете, ибо тогда пришлось бы осудить также и Руссо, и Вольтера, осудить весь век Просвещения и Француз-

⁴⁰ P. Leroux. Adresse aux artistes, 1831. Цит. по: J. Hunt. Op. cit., p. 95.

⁴¹ Ibid., p. 95—96.

⁴² P. Leroux. Considerations sur la poésie de notre époque. В кн.: Werther par Goethe. Paris, 1839, p. X—XI.

⁴³ Ibid., p. XV.

скую революцию, осудить весь прогресс человеческого духа⁴⁴. Высоко ценя черты пылкости, благородства, неприятия зла, присущие произведениям таких писателей, как Байрон и Гете, Леру отмечал, что им не хватало действенности, которая пожелдалась знанием цели своих усилий.

С суровыми упреками обращался Леру к тем художникам, которые уходили от жизненных проблем, замыкались в служении «чистому» искусству. Я знаю, писал Леру, что ныне искусство стало плоским и сервильным, что оно ради наслаждения сегодняшнего дня предает надежды человечества. Подлинное искусство должно быть пророческим; оно должно раскрывать необходимость социального возрождения, бросать в души людей первые зерна этого возрождения. И Леру обращался к художникам с призывом показать такие же гордые и независимые натуры, как те, которые изобразил Гете, но только дать им цель, благодаря которой их независимость превратится в героизм. «Одним словом, обнаружьте перед нами во всех ваших сочинениях связь личного благополучия с судьбой общества... Сделайте из титанов Гете и Байрона людей, но не отрицайте у них при этом их благородного характера»⁴⁵.

Известные точки соприкосновения с эстетическими взглядами Леру имеют высказывания по вопросам искусства его современника, аббата Ламенне. Основное произведение Ламенне, посвященное эстетическим проблемам, — восьмая и девятая книги его «Очерка философии» (1840 г.), занимающие целый том. Здесь в потоке риторики, сдобренной изрядной дозой мистицизма, с трудом можно обнаружить некоторые общие идеи. Ламенне исходил из примата религии в духовной жизни человека и общества. Искусство, как и наука, — эманация религии, бога. В своем развитии искусство открывает мир, или творение бога⁴⁶. Христианство, по мнению Ламенне, способствовало развитию искусства. Наоборот, «стерильный материализм» угрожал искусству полным уничтожением⁴⁷.

В построениях Ламенне определенное место, правда, значительно меньшее, чем у Леру, отводилось триадам. Так, Ламенне исходил из того, что человеку присущи три сферы деятельности: промышленность, цель которой — польза, наука, преследующая истину, и искусство, основной признак которого — красота. Последнее занимает в жизни человека весьма важное место. «Если бы человек развивался только в сфере полезного, он отличался бы от животного только превосходством своих

инстинктов, и имел бы не больше возможностей к совершенствованию, чем они»⁴⁸.

Но развитие искусства зависит от развития способности человека познавать мир явлений, познавать истину. Искусство предшествует в этом познании мира науке, но его прогресс зависит от прогресса науки⁴⁹. Это отношение в другом месте Ламенне формулирует более четко: «Искусство — только внешняя форма выражения идей, оно — выражение религиозной догмы и социального принципа, господствующего в определенные эпохи»⁵⁰. Поэтому категория полезного присуща искусству. «Красота предполагает также полезное, объединяющееся с красотой». Этот тезис Ламенне пояснял на примере живого организма, у которого самые красивые формы есть в то же время самые приспособленные для функций этого организма. Поэтому искусство для искусства — бессмыслица⁵¹. Цель искусства — совершенствование индивида, в котором проявляется прогресс. Это совершенствование осуществляется именно благодаря социальной роли, присущей искусству.

В своих проявлениях искусство отражает состояние верований, морали, философии данной эпохи. Так, например, религиозные доктрины древнего Востока, отрицая реальный мир, отрицали и само искусство. Ламенне подробно останавливался также на различных общественных влияниях на средневековое христианское искусство. В современную эпоху источники, вдохновлявшие старое искусство, исчезли. Новая школа, ограничившись подражанием, впала в материализм⁵². Искусство должно искать свои темы не в прошлом, а в том, что «зарождается и развивается в лоне настоящего». В настоящее время художники имеют перед собой только два пути. Они могут, замкнувшись в себе, выражать в искусстве только самих себя. Но такая изоляция означает отказ от великих вдохновений и глубоких чувств. Такое искусство недолговечно, ибо все то, что имеет длительное существование, имеет и «более широкую основу». Другой путь — проникновение в глубины общества. Здесь художник ощущает биение жизни и передает его в своих произведениях. Арист должен быть пророком, возвещать религию будущего, которая организует новый мир⁵³. Этот новый характер искусства Ламенне, подобно Леру, видел в произведениях некоторых современных ему художников (Шатобриан, Бернарден де Сен-Пьер и др.). В оценке творчества Гете и

⁴⁴ P. Leroux. Considerations sur la poésie de notre époque В кн. Werther par Goethe Paris, 1839, p. VII—VIII.

⁴⁵ Ibid., p. XXXVII—XXXVIII.

⁴⁶ F. Lamennais. Esquisse d'une philosophie, t. III. Paris, 1840, p. 153, 470

⁴⁷ Ibid., p. 213, 271.

⁴⁸ F. Lamennais Esquisse d'une philosophie, t. III Paris, 1840, p. 470.

⁴⁹ Ibid., p. 125—127.

⁵⁰ Цит по С. Carcopino Les doctrines sociales de Lamennais Paris, 1942, p. 147.

⁵¹ F. Lamennais. Op. cit., p. 133—134.

⁵² Ibid., p. 203, 271.

⁵³ Ibid., p. 272—273.

Байрона Ламенне также отчасти перекликался с Леру. Так, по его мнению, «Фауст» — произведение мощного духа, но в то же время отражение века дерзкой критики и неверия: «он принадлежит к поэзии зла». Байрон нарисовал болезнь века, нищету человека, лишенного вечной веры, основы его величия и его жизни. Все же Ламенне дает предпочтение Байрону перед Гете, ибо у первого он находит проблемки веры⁵⁴.

У Ламенне так же, как и у Леру, немало интересных высказываний по частным вопросам эстетики, в которых обнаруживалось знакомство с немецкой идеалистической школой философии. Однако в его эстетических взглядах больше мистики и фидеизма, чем у Леру. Местами он открыто нападал на материалистическое направление в философии и эстетике. Эстетические взгляды Ламенне имели значительное влияние на ряд деятелей французской культуры своего времени (например Ж. Санд), но влияние это было в целом отрицательным.

Большую законченность теория социального назначения искусства получила в сочинениях Сен-Симона и сенсимонистов, но она тесно связана с двумя особенностями их представления об историческом развитии человечества. Их философия истории строго детерминистична, развитие общества они мыслят как закономерный процесс развития с более низких ступеней на более высокие. С другой стороны, сам этот процесс определялся факторами нравственности и религии. Отказавшись от идеалистических схем рационализма и теории естественного права, сенсимонисты оказались в плену у другой идеалистической концепции.

Исходя из идеи развития всеобщей закономерности социального прогресса, Сен-Симон представляет развитие общества как некую аналогию развитию человеческого организма. Каждой возрастной категории свойственна склонность к определенному роду деятельности. Ребенок увлекается ремеслами, в юности проявляются врожденные человеку склонности к изящным искусствам. Подобно молодости индивида, и молодость человеческого общества совпадает с расцветом изящных искусств; недаром до сих пор греки служат нам образцом. Античные народы, писал Сен-Симон, положили начало искусствам, больше того, они подняли искусство на такую высоту, которая больше уже не была достигнута. До сих пор эти народы являлись нашими учителями в области создания образов, действующих непосредственно на чувства.

Одним из доказательств несовершенства современного ему общества Сен-Симон считал тот факт, что богатые сановные круги мешают развитию наук и изящных искусств, содействующих благоденствию нации. Постоянной целью общественной

организации при новом строе должно быть возможно лучшее применение знаний, добытых науками и искусствами, для удовлетворения потребности человека. Талантливые артисты, наряду с лучшими представителями науки и промышленности, будут играть в новом обществе первую роль. Деятели 1789 г., говорил Сен-Симон, совершили огромную политическую ошибку, не призвав к власти художников, ученых и промышленников, как людей, наиболее способных руководствоваться национальными интересами. При этом честолюбие таких людей не опасно для общества; оно даже полезно, так как побуждает их к лучшей работе⁵⁵. Когда будет учреждаться система общественного блага, то в этом великом деле люди искусства, люди с богатым воображением пойдут впереди. «Они возвестят будущее человечества; они отнимут у прошлого золотой век, чтобы обогатить им будущее поколение... они приведут в действие для достижения своей цели все средства изящных искусств, красноречие, поэзию, живопись, музыку — словом они разовьют поэтическую сторону новой системы»⁵⁶. Художники включались Сен-Симоном в разряд («партию») производителей, которые и составляли «истинный корпус нации» вместе с учеными, земледельцами, фабрикантами и торговцами.

Важно отметить, что, по мысли Сен-Симона, в новом обществе искусство тесно связано с религией и культом; недаром теологи направляли деятельность художников и работали с ними вместе под крышей одной Академии. «Теология, — утверждал Сен-Симон, — сестра искусств». Культ, полагал Сен-Симон, необходим для того, чтобы сосредоточивать внимание людей на общих интересах, привести их к пониманию того, что все люди — братья. Искусство содействует целям культа тем, что возбуждает в людях страх перед ужасным наказанием за поведение, несообразное с предписанным для них, или соблазняет их теми радостями, которые сулит им добропорядочное поведение⁵⁷. Здесь и прилагали свои способности искусные проповедники, поэты, музыканты, живописцы, скульпторы и архитекторы.

Таким образом, как ни высока оценка Сен-Симоном роли искусства в новом обществе, оно все же выполняло функцию своеобразной служанки реформированной религии («нового христианства»). Для закрепления этого соотношения Сен-Симон предлагал создать Академию моральных наук, которая должна состоять из выдающихся моралистов, теологов, правоведов, равно, как и из поэтов, художников, скульпторов и музыкантов⁵⁸. Такой состав Академии Сен-Симон определял, исходя из

⁵⁵ Сен-Симон Избр. соч., т. II М, 1948, стр. 333

⁵⁶ Там же, стр. 335—336.

⁵⁷ Там же, стр. 408 («Новое христианство», 1826).

⁵⁸ Там же, стр. 257 («Катехизис промышленников»).

положения о том, что составители теорий не должны быть отделены от людей, которые занимаются практическим применением этих теорий. Люди искусства, полагал он, должны формировать сознание граждан, их мораль, воспитывая их на своих произведениях, которые, в свою очередь, опирались на теории корифеев Академии. Можно добавить, что создание такой Академии он полагал возможным и в условиях монархической Франции его дней.

Но в другом месте Сен-Симон высказывал мысль, которая как будто не стоит в связи с его рассуждением о роли искусства, как фактора воспитания в народе нравственности. Французские пролетарии, писал Сен-Симон, понимая под пролетариями, по-видимому, не очень определенную группу неимущего населения, включая наемных рабочих, достигли высокого уровня нравственного развития. Они настолько владели своими страстями, что «почти все способны страдать от голода возле хлебного зерна». Из этого умозрительного положения Сен-Симон делал вывод, что пролетариям не хватает лишь немногого, достаточно дать им начальное образование и обучить их немного рисованию, музыке, использованию изящных искусств, как средству воодушевления к деятельности на всеобщее благо, чтобы они стали идеальными гражданами.

Ученики Сен-Симона — С. А. Базар, Б. П. Анфантен, О. Родриг, Л. Алеви и др. — систематизировали и в ряде случаев значительно развили взгляды учителя. Важную роль в концепции сенсимонистов играло их деление истории человеческого общества на органические и критические эпохи. В органические эпохи происходит развитие общественного порядка, в области общественных отношений царят гармония и единство. Таковы в античности века Перикла и Августа, таковы средние века в Европе, когда католичество и феодализм выступали с наибольшей силой и блеском. В критические эпохи старый порядок подвергался критике, разрушению до тех пор, пока миру не открывался новый принцип порядка. В это время во всем проявлялась анархия, подлинные способности более не ценились, эгоистические интересы получали перевес над общим интересом. Утерев свою связь с ближними, человек приходил к безверию. Такова эпоха, отделяющая язычество от христианства, такова эпоха от Лютера до наших дней.

Функции искусства в каждую из этих двух эпох различны. Всегда и везде обществу давали направление люди, обращавшиеся к сердцу, к чувству. Этими людьми были в органические эпохи служители культа, в критические — деятели в области изящных искусств. В связи с этим сенсимонисты высоко ставили эпоху средних веков, когда культ был могучим средством нравственного воспитания: они готовы дать высокую оценку даже католической исповеди как средству, нравственно дис-

циплинирующему человека⁵⁹. В древности эта воспитательная цель достигалась путем призвания граждан обсуждать общественные вопросы на больших площадях, пышными религиозными церемониями, мистериями, олимпийскими играми, почитанием жрецов, сивилл и авгуров. Отсюда высокий гражданский дух древних народов, их самопожертвование и энтузиазм. В критические эпохи, когда разрушалась религия, — это средство поддержания порядка, в обществе воцарялись печаль, презрение, отчаяние. В такие эпохи мы наблюдали появление Ювеналов, Персиев, Гете и Байронов.

Своеобразно, но отнюдь не материалистически решали сенсимонисты вопрос о соотношении искусства и науки в истории общества. Художник — это человек, в высшей степени одаренный симпатической способностью, проявлялась ли она в отношении всего человечества или замыкалась в круг самых узких социальных привязанностей. Но эта способность, предполагающая любовь к человеку и человечеству в целом, содействовала прогрессу, благодаря которому человечество от состояния самой грубой дикости дошло до нынешних ступеней цивилизации⁶⁰. В этом смысле наука играет у сенсимонистов второстепенную роль. «Лишь тогда, когда художники скажут свое слово, когда они прорвут завесу, отделяющую от нас грядущее, наука, исходя из этого откровения... оправдает его связь, которую она, в силу этой гипотезы, установит для фактов прошлого». Здесь сенсимонисты вступали в спор с О. Контом, который полагал, что, наоборот, ученые дают художникам план социального будущего, а те, воздействуя на чувства массы, добиваются повсеместного признания этого плана. Художники в этом случае, заявляли сенсимонисты, не смогут проникнуть страстным интересом к холодным научным доказательствам⁶¹.

⁵⁹ Здесь сенсимонисты делают шаг назад по сравнению со своим учителем. Сен-Симон считал, что религиозная власть средневековья мешала развитию искусств (Сен-Симон. Указ. соч., т. II, стр. 304—305). За «фальшивую идеализацию католицизма» сенсимонистов резко критиковал Н. Г. Чернышевский (Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1950, стр. 170).

⁶⁰ Н. Г. Чернышевский, внимательно читавший произведения сенсимонистов, весьма критически относился к их утверждению о том, что любовь, как они ее понимали, может быть основанием общественного союза, стимулом развития общества. «Сенсимонисты, — писал он, — будучи энтузиастами, подобно своему учителю, ошибочно думали, что энтузиазм может иметь над всеми людьми такую же власть, какую имел тогда над ними» (Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 169).

⁶¹ О. Конт, в ту пору еще не порвавший с сенсимонизмом, полагал, что план новой общественной системы должна выработать позитивная философия. Роль искусства — способствовать принятию этой системы. Воображение художника в этих условиях должно развиваться в направлении, установленном науками. Вместе с тем оно должно быть свободным: «Чем более свободен полет воображения, тем более полно и благотельно оказываемое

Сенсимонисты одни из первых социалистов-утопистов периода Июльской монархии стали активно пропагандировать свои эстетические взгляды. Уже их основное теоретическое произведение, где этим взглядам был отведен особый раздел, «Изложение учения Сен-Симона», первоначально представляло цикл лекций, читанных виднейшими представителями школы.

Ярким документом сенсимонистской эстетики был также «Призыв к художникам» Э. Барро (1830). Барро исходил из сенсимонистского деления истории на органические и критические эпохи; разделял он также общее всей школе понимание роли художника. Сенсимонистская поэтика, утверждал Барро, может быть сведена к формуле: любите человечество, и эта любовь оплодотворит ваш гений. Поясняя свое положение, Барро обращался к истории. Ошибаются те, — говорил он, — которые полагают, что в критические эпохи возможен расцвет искусства. Самые совершенные творения архитектуры, поэзии и т. д. были созданы в органические эпохи (античный политеизм, раннее христианство), когда художники вдохновлялись религиозными идеями. В эти эпохи сила воздействия искусства достигала огромных размеров: одна проповедь могла явиться началом крестового похода. С критической эпохи начинается упадок искусства. В эту эпоху появлялись новые художественные формы (драма, роман), которым свойственны черты индивидуализма, эгоизма, внутренних противоречий. Руссо с его выступлениями против цивилизации — жертва критической эпохи. Вольтер же, наоборот, как нельзя лучше приходился в ней к месту⁶².

Революция сплотила художников, писал Барро далее, но после нее началась анархия: художники утратили цель и веру в свою миссию, стали эксплуатировать народные предрассудки. Под видом романа или исторического произведения они показывали средние века со смешной стороны. Вместо уничтоженных идей, в современную литературу вошла печаль и даже отчаяние, окрашенные иронией. В конце концов, эта ирония обращалась против нас самих, добавлял Барро: «Осмеяв все вокруг, мы начинаем осмеивать самих себя». Но за этим сардоническим смехом чувствуется жажда деятельности. Упадок коснулся также живописи, скульптуры. Где выход из этого тупика? Вдохновение художника обретает спасительную силу только тогда, повторял Барро сенсимонистскую догму, когда

им действие». *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, vol. XXXVIII, p. 138. О дальнейшем развитии эстетических взглядов Конта см.: M. S. Harris *The Aesthetic theory of Auguste Comte*. «*The Philosophical Review*», vol. 36. N. Y. May, 1927; а также: М. П. Баскин. О. Конт и его место в истории мировой культуры. «*Вестник истории мировой культуры*», № 6, 1957.

⁶² E. Barrault. *L'Appel aux artistes*. Цит. по: H. J. Hunt. *Op. cit.*, p. 29—32.

оно носит социальный и религиозный характер. В манифесте Барро есть интересное замечание о том, что такие формы искусства, как трагедия и комедия, в будущем исчезнут, уступив место красноречию и поэзии, лишенным критики и насмешки. Но в настоящую эпоху, говорил Барро, трагедия, показывающая страдания народа, и комедия, бичующая лицемерие либерализма и капитализма, нужны. Манифест заканчивался призывом к художникам стать жрецами нового искусства, сделав его культом⁶³.

Вопрос о взаимоотношениях трех общественных групп стоял в центре диалога «Художник, ученый и промышленник» видного сенсимониста О. Родрига. «Не будем забывать, — писал он, — что без yoluго из трех классов... социальный организм впадает в состояние болезни и подвергнется неминуемой опасности»⁶⁴. Родриг призывал художников (т. е. литераторов, живописцев, музыкантов и т. п.) стать в авангарде движения за объединение трех «классов». Эту роль художники смогут выполнить, если они обретут «общий дух» (*du sens commun*), единую направляющую мысль⁶⁵. Каждый век имел свои «благородные идеи». То это были идеи религиозного фанатизма, то идеи военной славы и презрения к смерти. Благородные идеи настоящего времени — мирные идеи (*les idées pacifiques*)⁶⁶. Жречески слушать этим идеям и тем самым оказывать благотворное воздействие на общество — вот миссия художника, его долг⁶⁷. Если искусство будут по-прежнему идти по пути чистой фантазии, художник не сможет владеть воображением и чувствами человека. Наоборот, если он будет служить общему делу, способствовать росту всеобщего благосостояния, вызывать у человека плодотворные чувства и развивать с помощью этих чувств актуальные и «благородные идеи», тогда художник «увидит вдруг, как перед ним откроются безграничные перспективы славы и успеха»⁶⁸. Всякие индивидуалистические и утилитарно-гедонистические теории искусства (например, Бентама) Родриг осуждал⁶⁹.

Идеи французских утопических социалистов падали на разную социальную почву. В той или иной мере оправдывали одно время надежды сенсимонистов Альфред де Виньи (в 1831 г. они говорили, что он более других способен понять их мысли о новом искусстве), А. Дюма-сын, развивавший некоторые сенсимонистские идеи в предисловиях к своим пьесам, и известный

⁶³ E. Barrault. *Op. cit.*, p. 32—35.

⁶⁴ *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, vol. XXXIX, p. 209—210.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 214—215.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 216.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 212—213.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 237.

мыслитель и писатель Ренан, в работах которого чувствовались отголоски сенсимонистской критики официального христианства, и др.⁷⁰ С другой стороны, положения сенсимонистской школы, особенно идеи реабилитации плоти, жреческого служения художника обществу, оказали значительное влияние на таких представителей социального романа во Франции, как Ж. Санд, В. Гюго, Э. Сю.

После того, как Жорж Санд была через посредство Леру приобщена к утопическому социализму, сенсимонисты питали одно время надежду сделать ее «Матерью» (La Mère) — своеобразной верховной жрицей сенсимонистского культа, оформившегося незадолго перед распадением их школы⁷¹. Социальные тенденции сильнее всего сказались в романах Жорж Санд 40-х годов. Как известно, в некоторых из них писательница прямо проповедовала утопические проекты. Так, в романе «Грех господина Антуана» сын фабриканта, настроенный в духе утопического социализма, мечтал приобрести капитал для постройки свободной коммунистической колонии, в которой все средства труда будут общими. В романе «Графиня Рудольфштадтская» муж героини проповедовал по городам и весям грядущее братство народов в духе утопического социализма. С середины 30-х годов любимыми героями Ж. Санд стали рабочие, ремесленники и крестьяне. Она отстаивала мысль о том, что эпоха господства в искусстве среднего класса окончилась, и наступает время, когда искусство должно принадлежать пролетариату⁷². Демократизм и социалистические симпатии Ж. Санд, ее борьба за раскрепощение личности, защита обездоленных снискали ей уважение в передовых кругах России середины XIX в. Позднее, в своей книге «За рубежом» Салтыков-Щедрин вспоминает: «Было время, когда во Франции господствовала беллетристика идейная, героическая. Она зажигала сердца и волновала умы; не было безвестного уголка в Европе, куда бы она не проникла со своим светочем, всюду распространяя пропаганду идеалов будущего в самой общедоступной форме. Люди 40-х годов и доселе не могут без умиления вспомнить о Жорж Санде и Викторе Гюго...»⁷³

⁷⁰ G. Weill. L'école saint-simonienne. Paris, 1896, p. 301—302.

⁷¹ Ibidem.

⁷² См. Л. П. Гедымин. Указ. соч., стр. 195—197.

⁷³ М. Е. Салтыков-Щедрин. Избр. соч. М., 1954, стр. 293—294. Интересно, что идеи сенсимонизма стали известны в России еще раньше того времени, о котором писал Салтыков-Щедрин. От П. Чаадаева и А. Тургенева о сенсимонизме слышал А. С. Пушкин. Поэт, кроме того, был знаком с трудами Сен-Симона, а в его личной библиотеке были: «Изложение учения Сен-Симона», книга сенсимониста Барро «К художникам», «О прошлом и будущем изящных искусств» и роман Джозефины Лебаню «Сенсимонистка» (1833). См. ст. Л. Гроссмана в журнале «Красная Новь», 1936, кн. 6.

В. Гюго осуществлял идеал народного художника, пророка в духе сенсимонистов еще более, чем Ж. Санд. Особенно выделялись в этом смысле обличительный пафос и страстная защита прав простого человека, а также сентиментально-филантропические мотивы в его романе «Отверженные», например, эпизоды, связанные с благотворительной деятельностью Жана Вальжана, когда он из ожесточенного человека превращался, под влиянием проповеди милосердия, в фабриканта, который создавал для своих рабочих справедливые условия труда.

Творчество Э. Сю, произведения которого в художественном отношении неизмеримо ниже книг В. Гюго и Ж. Санд, также испытало сильное влияние утопического социализма, хотя трудно определить, какого толка был этот социализм — сенсимонистского или фурьеристского. Французский исследователь П. Шоню считал, что Сю сознательно пропагандировал идеи фурьеризма в романе «Вечный жид» (1844—1845 гг.), где нарисовал идиллическую картину фаланстера⁷⁴. Как писал другой исследователь творчества Сю, социализм представлялся этому писателю рационализированной филантропией⁷⁵. Тем не менее, популярность книг Сю, в которых он поднимал острые социальные вопросы и которые отличались внешне занимательной фабулой, была огромна. Широкая читательская аудитория, состоявшая в основном из неимущего люда, впервые из его романов слышала об идеях социализма.

* * *

Эстетика французских социалистов-утопистов первой половины XIX в. унаследовала ряд идей, свойственных более ранним фазам развития утопического социализма. Эти идеи, отличающиеся необыкновенной стойкостью, отражали смутные чаяния демократических слоев города и деревни. Эстетические взгляды утопистов были формой проявления их общественного идеала и определялись, наряду с влиянием социалистической традиции, современной им общественной, классовой борьбой. Для большинства утопистов, сознавали они это или нет, вне социальной действительности искусства не существовало. Для них оно само было социальным явлением — и в том смысле, что оно создавалось членами общества, и в том смысле, что оно активно участвовало в жизни общества, содействуя его укреплению или разложению.

Новым в эстетических взглядах ряда социалистов-утопистов перед 1848 г. было требование, чтобы искусство было не только общественно значимым, но и социалистическим, т. е., чтобы

⁷⁴ P. Chauvi. Eugène Sue et la seconde république. Paris, 1948, p. 16—17.

⁷⁵ J. L. Bory. Eugène Sue, le roi du roman populaire Paris, 1962, p. 236.

оно прямо содействовало целям общественного преобразования, как оно мыслилось представителям того или иного направления.

В связи с выдвижением на авансцену общественно-политической борьбы пролетариата теоретики утопического социализма разрабатывали отдельные стороны демократической эстетики, выступали за реализм и за массовость искусства. Наиболее четко эти требования выражены у представителей материалистического крыла утопического коммунизма (Дезами), но в той или иной форме они могут быть отмечены у сенсимонистов Леру и др.

С удивительным единодушием выступали социалисты-утописты против сторонников «чистого искусства». В условиях, когда буржуазные приобретатели готовы покупать все, в том числе творчество художника, признание за художником большой общественной роли, стремление воодушевить деятелей искусства на служение новому, социальному идеалу имело большое положительное значение.

В 30—40-е годы XIX в. наибольшее распространение имели эстетические взгляды сенсимонистской и фурьеристской школ, имевшие между собой много общего. И сенсимонисты и фурьеристы подчеркивали общественную роль искусства и необходимость для художника откликнуться на великие идеи своего времени. И те, и другие индивидуалистическому искусству правящих классов противопоставляли социальное искусство. Рассматривая вопрос о миссии художника, фурьеристы 40-х годов приходили к выводу, близкому сенсимонизму: художник должен быть певцом любви между людьми, пророком счастливого будущего. При этом, однако, в эстетике фурьеристов больше элементов трезвой оценки современного состояния искусства и меньше, чем у сенсимонистов, идеалистической веры во всемогущество художника-жреца. Здесь сказалось влияние самого Фурье, который, четко определив место художника в фаланстере, указал, что деятельность его должна быть свободной от всяких мистических моментов.

Эстетические взгляды французских утопических социалистов и коммунистов в ряде черт были своеобразным преддверием марксистской эстетики. Маркс и Энгельс придали ей научный характер, поставив ее на службу передовому классу общества.

Ссылки на материалы к теме

Изложение учения Сен-Симона

<http://vive-liberta.narod.ru/doc/st-simon.pdf>

Э.Кабе. Путешествие в Икарию

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p164558797.htm>

Т.Дезами. Кодекс общности

http://vive-liberta.narod.ru/doc/t-dezamy_code-comm.pdf

Сен-Симон Клод Анри

<http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref4.htm#st-sim>

Кабе Этьен

<http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref4.htm#cabet>

Дезами Теодор

<http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref4.htm#th-dez dezamy>

И.Зильберфарб. Творческий путь Шарля Фурье

http://vive-liberta.narod.ru/journal/fourier_fe-58.pdf

И.Зильберфарб. Шарль Фурье и французская революция

http://vive-liberta.narod.ru/journal/fourier_fe-66.pdf

П.Луи. Французские утописты: Луи Блан, Видаль, Пекер, Кабе,

http://vive-liberta.narod.ru/biblio/p-louis_blan_vidal_pecquer_cabet.pdf

В.Волгин Пьер Леру — один из эпигонов сен-симонизма

http://vive-liberta.narod.ru/journal/volgin_leroux_fe-62.pdf

В.Волгин. Сен-Симон и сенсимонизм

http://vive-liberta.narod.ru/biblio/volgin_s-simon.pdf

В.Волгин. Французский утопический коммунизм

http://narod.ru/disk/8863360000/volgin_soc1.pdf.html

В.Волгин. Этьен Кабе

http://narod.ru/disk/19222487000/volgin_cabet.pdf.html

Г.Кучеренко. Сен-симонизм в общественной мысли XIX в.

http://vive-liberta.narod.ru/biblio/stsimon_kucherenko.pdf