

П. Нович

Герцен и искусство

В своих воспоминаниях «Былое и думы» Герцен рассказывал, как в узком кругу прогрессивной дворянской интеллигенции 30—40-х годов, наряду с изучением философии Гегеля было обязательно знание Гете, а «философия музыки была на первом плане». Искусство, творчество Гете и Шиллера, музыка Бетховена и Шуберта становились одним из плацдармов идейно-философских споров в поисках передового мировоззрения.

Герцен, не терпевший никакой интеллектуальной узости и ограниченности, зло издевался над каким-нибудь химиком или физиком, равнодушным к «Гамлету» или к «Женитьбе Фигаро».

Герцен рассматривал искусство, как одну из существеннейших сторон общественной деятельности человека. Он не раз указывал, что действительная художественная культура человечества должна найти в новом, свободном мире, который он призывал, свое действительное бессмертие.

Уже в ранний период своего духовного формирования Герцен обращается к проблемам искусства в обществе. Но это не был только теоретический интерес к искусству.

Герцен искал эстетический идеал среди «улик пошлой жизни», которая его окружала везде; это была тоска по прекрасному идеалу в условиях безобразной действительности. В дошедшем до нас крохотном десятистрочном обрывке неизвестной ранней статьи, видимо, написанной Герценом во владимирской ссылке, есть характерная запись: «...неужели на пламенный призыв человечества

не будет ему изящного. Неужели животворная мысль творчества не сойдет на землю, изрезанную железными дорогами, и неужели памятниками нашему веку будут казармы, малазейки, эзерцисгаузы? Не может быть...».

В эстетических высказываниях Герцена — единый мотив поисков идеала изящного, не мирившегося с пошлой действительностью.

В «Письмах об изучении природы» Герцен указывает на то, что «самопознание раскрывается не в одной науке» и что логическая форма его, самопознания, — последняя, завершающая форма. Но человек сознает себя не только в науке, а и в других сферах деятельности, «путями опытности, событий и своего взаимодействия с внешним миром, путями восторженного поэтического предведения».

В 40-х годах Герцен, говоря о коренных вопросах происхождения и сущности искусства, не был свободен от идеалистических воззрений. Он не сделал в области философии искусства всех тех выводов, которые ему диктовали его общепублицистические воззрения.

В философии Герцен отверг идеалистическую мистификацию самопознающего духа. Он пришел к защите чувственного происхождения человеческого познания, к утверждению, что если на чувствах человека основано его отношение к природе, то это чувственное отношение человека к природе является истинным предшественником мысли. Герцен пришел к признанию действительности природы, «независимой от нас». Не то в эстетике. Во взгля-

дах Герцена на искусство идеалистические предсудки проступают со всей очевидностью, подчас даже и в 50—60-х годах.

Но эстетические взгляды Герцена могли бы быть характеризованы как идеалистические, если бы он (первый в России) не прочел критически философию Гегеля, не критиковал объективизм Гете еще в 30-х годах. Он пошел дальше Гегеля к Фейербаху, к материализму.

Для него все вопросы были «свлечены с социального вопроса».

Это понимание «сочленности» всех вопросов науки и жизни с «социальным вопросом» вело и привело Герцена к признанию того, что искусство — отражение общественного сознания.

В статьях «Дилетантизм в науке» Герцен рассматривал стили искусства не узко эстетически, но как мировоззрения и как стили эпох. Преодолевая влияние идеализма Гегеля в философии, Герцен одновременно, в тех же 40-х годах, с особой беспощадностью «проводил на кладбище» «зарейнский» романтизм, возросший на почве мистицизма и «умозрительной спекуляции».

Немецкий классицизм, по мнению Герцена, не имел влияния; он не имел отклика в народе. Герцен утверждает, что в противовес и романтизму и классицизму истинное влияние на культурное развитие общества имело литературное движение, начавшееся с Лессинга, пытавшегося развить национальные элементы в общечеловеческие.

Предшествующую культурную эпоху Герцен рассматривает как период разрешения давнишней тязбы между романтизмом и классицизмом. Он воздал должное и романтизму и классицизму: «Было время, когда классицизм и романтизм были живы,

истинны и прекрасны, необходимы и глубоко человечны. Было...» Но изживши себя, они стали ложны в современном мире с парходами и железными дорогами, с новыми отраслями науки и развивающейся промышленностью. И Герцен с особой силой обрушивается на романтизм, ибо его основа — «спиритуализм, трансцендентность, дух и материя для него не в гармоническом развитии, а в борьбе, в диссонансе. Природа — ложь, не истинное; все естественное отринуту. Духовная субстанция человека «краснела от того, что тело бросает тень».

От этой критики романтизма Герцен шел к реалистической философии искусства.

Герцен отмечал все шаги критики в литературе, он говорил о раскрытии человека в поэзии, исследовании жизни «до заповеднейших тайников». — в этом видел он отрицание романтизма, с его вечным устремлением куда-то, потому что «там никогда не будет здесь». Герцен делал исключение для Шиллера и Гете; они, по мнению Герцена, показывают, как романтические и классические элементы сохраняются в новейшее время, в современном мире.

Герцен надеялся, что вместе с философией искусство сделает многое для освобождения общества от пережитков и традиций старого мира; он указывал, что «каждая самобытная эпоха разрабатывает свои субстанции в художественных произведениях, органические связанные с нею, ее одушевленные, ее признанные», и призывал оставить «несчастное заблуждение» о господстве случайности в искусстве.

Относительно же ходячего представления о том, будто творения художника только и зависят от его субъективного переживания, якобы не связанного с объективными закономерностями, Герцен полагал, что только низкое понимание искусства

ставит его в такую недостойную зависимость. Не установление причинной связи искусства и эпохи, но, напротив, проповедь его независимости от своей «самобытной эпохи» как раз недостойна искусства. Эти мысли Герцена составили в известном смысле сильную сторону его эстетического мировоззрения на пути к теории художественного реализма.

Весьма характерно, что, рассчитываясь со своим ранним романтизмом, Герцен обратился к эстетике античного мира. Уже в «Записках одного молодого человека» он восторженно говорит о ясности, гармонии, простоте античного искусства, ибо — «...изящное тесно спаяно было у них (т. е. у древних греков). — И. Н.) с их жизнью».

Все существо развития эстетического мировоззрения Герцена, — можно это с полным правом утверждать, — было не в свойственных ему идеалистических эстетических пережитках, а в исканиях принципов реалистической эстетики, к которой Герцен приближался, исходя из понимания причинной связи искусства с общественной жизнью. Сам художник, кровно, всем существом своим связанный со своей эпохой, Герцен осознал и проповедывал зависимость искусства и художника от действительности, от общества.

«Поэт и художник, — писал Герцен в «Былом и думах», — в истинных своих произведениях всегда народен. Что бы он ни делал, какую бы он ни имел цель и мысль в своем творчестве, он выражает, волею или неволею, какие-нибудь стихии народного характера...».

Герцен оценивал художественные произведения в зависимости от правдивости отражения реальной общественной жизни. — в этом состоял один из важнейших принципов исандеровской эстетической теории.

Это резко отличало воззрения

Искандера от теории традиционной либерально-дворянской эстетики его времени и сближало с просветительской эстетикой Белинского.

У Герцена этот взгляд на искусство был тем закономернее, что сам он, Искандер, стал писателем именно ради возможности средствами искусства активно участвовать в общественно-политической борьбе своего времени.

Герцен бережно хранил свои симпатии к молодому Шиллеру; критикуя «олимпийство» Гете, возносил его как поэта и мыслителя; Искандеру была близка поэзия Байрона; он ценил драматургию Бомарше, горячо увлекался революционной поэзией Гейне. Но дух правого ограничено-буржуазного искусства был Герцену бесконечно противен.

Едва приехав во Францию, он с грустью отмечает, что французский театр с большой готовностью выражает потребности и интересы мещанства. Герцен отмечает умирание подлинного французского юмора, веселости и замену их пошлым водевилем, салными островами и цинизмом; строгий блюститель нравов в своей семье, буржуа любит «развратик втихомолку», что и не замедлило отразиться на сцене буржуазного театра. Пристрастие к пошлости, салонным неприятностям «испортило великие сценические дарования». Герцен писал:

«Фигаро, забавный, милый плут, заменился Робертом Магером, который уже крадет и грабит, делает фальшивые векселя, убивает».

Вместо Манон Леско... является Марго (в «Les filles de Marthe»), которая ничего не любит: «ни цветов, ни соловья, ни «le chant de Romeo» («Песнь Ромео»), а любит только дундоры...».

Как же было Герцену не обрушиться на пошлые, расчетливые эстетические вкусы буржуазии?

Господствовавшему во Франции буржуазно-ограниченному театру Герцен противопоставляет, с одной стороны, аристократическую, классическую драму Расина, и, с другой стороны — демократическую драматургию Ф. Пиа.

Кое в чем критикуя пьесу Пиа «Парижский ветошник», Герцен высоко оценивал ее за демократизм ее содержания, за изображенный в ней «мир голода и нищеты», «подвалов и чердаков».

Герцен писал: «Весь характер мещанства (т. е. буржуазии. — И. Н.) с своим добром и злом противен, тесен для искусства; искусство в нем вянет, как зеленый лист в хлор...». «...Искусству, — продолжает Герцен, — не по себе в чопорном, слишком прибранном, расчетливом доме мещанина... искусство чует, что в этой жизни оно сведено на роль внешнего украшения, обоев, мебели, на роль шарманки; мещане — прогоняют, захотят послушать — дадут грош, и квит». Герцен отрицает возможность примирения «изящной соразмерности» — искусства с «самодовольной в своей ограниченной посредственности жизнью» вульгарного быта европейской буржуазии и мещанства.

В письме к М. К. Рейхель (16 июня 1853 г.) Герцен, сообщая о посещении им одного лондонского концерта, в котором пела Визардо, писал: «...она пела мауэрки Шопена с необыкновенной грацией и с великим искусством, и прежде какую-то арию Пачини, с этими проклятыми рудалами и куштяками... Как это старо, трудно, реакционно, это — музыка Венского конгресса, это — антраша танцовщиков. — Походите вы с своими роялями, переверот так перетрахнет вашу музыку, как все остальное. Мопарт, это — Мирабо, это — первый живой человек в музыке; будут в ней и Дантоны...».