С. Н. Зенкин

https://orcid.org/0000-0002-0114-0588
✉ *sergezenkine@hotmail.com*
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Россия, Санкт-Петербург)

Похвала артистам. (Из комментариев к статье Бальзака «О художниках»)

Аннотация. В статье даются исторические комментарии к статье Оноре де Бальзака «Des artistes» (1830). Показана жанровая сложность текста, отсылающего к традициям риторического панегирика, литературно-художественного манифеста и физиологического очерка, где описывается некий социальный «тип». Заглавное слово *artistes* получает новый, расширительный смысл, включающий в число «художников» также литераторов и ценителей прекрасного; эта семантическая эволюция была подготовлена сочинениями французских сенсимонистов. Человек искусства рассматривается у Бальзака не только в процессе творчества, но и в ходе «артистической жизни»; в этом отношении объединение литераторов с художниками отражало реальные культурные перемены начала 1830-х годов, образование субкультуры «младофранков» — она объединяла молодых живописцев и поэтов, поклонников новой романтической литературы. Стремясь утвердить достоинство творческих людей и, более конкретно, добиться справедливого вознаграждения за литературный труд в эпоху автономизации литературного поля, Бальзак использует риторику «вдохновения», но в конце вынужден призвать «артистов» к стоическому смирению со своей маргинальностью: такова его интерпретация (по-видимому, первая в печати) знаменитого лозунга «искусство для искусства».

Ключевые слова: интеллектуальная история, Бальзак, художники, артисты, писатели, искусство для искусства

Для цитирования: *Зенкин С. Н.* Похвала артистам. (Из комментариев к статье Бальзака «О художниках») // Шаги / Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 146–162.

Поступило 8 февраля 2024 г.; принято 19 октября 2024 г.

© С. Н. ЗЕНКИН

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-146-162

S. N. Zenkin

https://orcid.org/0000-0002-0114-0588
✉ *sergezenkine@hotmail.com*

HSE University
(Russia, St. Petersburg)

A celebration of the artists (Notes on Balzac's article "On Artists")

Abstract. The article provides historical comments to Honoré de Balzac's article "Des artistes" (1830). It shows the genre complexity of the text, which references the traditions of the rhetorical panegyric, the literary and artistic manifesto and the physiological essay that describes a certain social "type". The title word "artistes" gets a new, expanded meaning, including in the category of "men of art" also writers and connoisseurs of beauty; this semantic evolution was prepared by the writings of the French Saint-Simonists. The man of art is considered by Balzac not only in the process of creativity, but also in the course of "artistic life"; in this regard, the connection between writers and artists reflected the real cultural changes of the early 1830s, the formation of the "Jeunes-France" subculture which united young painters and poets, admirers of the new Romantic literature. Aiming to affirm the dignity of the men of letters and, more specifically, to obtain a fair remuneration for literary work in the epoch of autonomization of the literary field, Balzac uses the rhetoric of "inspiration" but at the end is forced to call on "artists" to stoically suffer their marginality: this is his interpretation (seemingly the first in print) of the famous slogan "Art for Art's Sake".

Keywords: intellectual history, Balzac, artists, writers, art for art's sake

To cite this article: Zenkin, S. N. (2024). A celebration of the artists. (Notes on Balzac's article "On Artists"). *Shagi / Steps*, *10*(4), 146–162. (In Russian).

Received February 8, 2024; accepted October 19, 2024

© S. N. ZENKIN

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-146-162

Предметом нижеследующих заметок является статья Оноре де Бальзака «Des artistes», напечатанная тремя фельетонами в парижской газете «Силуэт» 25 февраля, 11 марта и 22 апреля 1830 г. Она, разумеется, уже и раньше становилась предметом комментирования — в частности, солидный свод фактической информации содержится в примечаниях к собранию сочинений Бальзака, вышедшему во Франции в «Библиотеке Плеяды»; том с рассматриваемой статьей вышел в 1996 г., авторы примечаний к ней — Рене Гиз и Ролан Шолле [Balzac 1996: 1516–1524]. Статья была призвана утвердить достоинство творческих людей, привлечь к ним внимание общества, добиться более справедливого вознаграждения за их труд. Здесь мы попытаемся не столько проанализировать текст бальзаковского эссе и не столько описать его ближний биографический контекст, уже освещенный в науке, сколько уточнить его место в истории слов и идей, имея в виду прежде всего становление понятия об а в т о р с т в е и его формах.

Статья Бальзака располагается на скрещении нескольких старых и новых жанровых традиций. По своей прямой задаче это риторический п а н е г и р и к, восхваление и оправдание «художников»; автор сетует на их недооценку в современном обществе, на «обычный во Франции недостаток уважения к людям, которые создали славу нации» [Бальзак 1960: 18][1]. Чаще всего, особенно в новоевропейской риторике, панегирик прославлял какое-то конкретное, обычно высшее лицо — монарха, святого. У Бальзака же предметом восхваления становится, как в классической похвале Перикла афинскому народу и афинской демократии (см. Фукидид, «История», II.35–46), целое сообщество, куда входит и сам автор: первый из трех его фельетонов (в отличие от двух других, не имевших подписи) был подписан «Старый художник» [Balzac 1996: 1516]. Поскольку же сообщество состоит прежде всего из людей искусства, то это сближает бальзаковский текст со второй жанровой формой, ставшей одним из распространенных жанров XIX–XX вв., — с литературно-художественным м а н и ф е с т о м, которым некоторая творческая группа заявляет о себе и утверждает свое достоинство в культуре.

Группа, о которой идет речь, получает у Бальзака лишь очень расплывчатое определение: «художниками» именуются те, кто «повелевает мыслью», кто творит, прилагая мысль «к новому производству человеческих сил, к новому сочетанию элементов природы, и физической и духовной» [Бальзак 1960: 18]. Чтобы точнее пояснить, о ком идет речь, автор прибегает к приему, именуемому сегодня name-dropping: текст статьи пестрит именами прославленных людей, которые служат примерами «художников»: «Так было с Гутенбергом, Колумбом, Шварцем, Декартом, Рафаэлем, Вольтером, Давидом» [Бальзак 1960: 18]; «Я принял бы ‹...› Вольтера, Монтескье, Руссо, д’Аламбера, Верне» [Там же]; «Данте в изгнании, Сервантес в госпитале, Мильтон в хижине, Корреджо, задыхающийся под

[1] Здесь и далее перевод Раисы Линцер в цитатах сверен с оригиналом и в одном месте исправлен.

тяжестью медяков, непризнанный Пуссен, Наполеон на острове Святой Елены» [Там же: 26]. Эти разнородные, не всегда «художественные» в современном смысле примеры заменяют точную дефиницию и производят эффект расширяющегося, распространяющегося значения, как это бывает при описании не класса, а типа. В логическом классе все его элементы равно отвечают общему определению (все четные числа одинаково делятся на 2), тогда как тип характеризует неоднородное множество, где некоторые, центральные элементы служат бесспорными, «хорошими примерами», а другие располагаются на периферии, в лимитрофной зоне между разными типами, отчасти соответствуя каждому из них; примером типологического понятия может служить модное в культуре XIX в. понятие расы — интуитивно опознаваемого единства «чистых» и более или менее «смешанных» расовых образцов. Типологические (характерологические) построения широко применялись во французской литературной критике XIX в., на них основывалась, в числе прочего, теория «реализма», а Бальзак прямо пользовался терминами «тип» и «типичное» в своих романах и статьях[2]. Описывая «художников» как зыбкий социальный тип с подвижными границами, его статья отсылает еще и к третьей жанровой традиции, которая только начинала формироваться в 1830-е годы, — традиции физиологического очерка, косвенно упоминаемой в тексте: «физиологический анализ, заменивший умозрительные системы при собирании и сравнении фактов» [Там же: 21][3]. Кстати, сразу после этой статьи Бальзак напечатал в той же газете «Силуэт» два очерка для «Физиологической галереи» — «Бакалейщик» и «Врач-шарлатан» [Balzac 1996: 723–733].

В эссе «О художниках» сами слова «тип» и «типическое» отсутствуют, но авторское рассуждение следует именно логике типизации: от «художников» в точном смысле слова, т. е. живописцев (Рафаэля, Корреджо, Давида) заглавное понятие распространяется на писателей (Вольтера, Монтескье, Руссо), а дальше и на театрального актера Тальма, мореплавателя Колумба, изобретателей Шварца и Гутенберга, философа Декарта, физика Ньютона, математика д'Аламбера, полководца Наполеона... В число «художников» может попасть даже делец, придумавший какую-нибудь удачную коммерческую идею, например лотерею:

> Произведение искусства — это идея столь же могущественная, как идея, породившая лотерею, как физическое наблюдение, подарившее нам пар, как физиологический анализ, заменивший умозрительные системы при собирании и сравнении фактов. Итак, все проявления интеллекта равны, и Наполеон столь же

[2] «Так как миссия поэта — показывать типичное...» («Письма о литературе, театре и искусстве», 1840 [Бальзак 1960: 75]).

[3] Исправляем ошибку или опечатку в цитируемом переводе: характерное для литературы эпохи Бальзака французское выражение «analyse physiologique» [Balzac 1996: 711] было заменено в нем более привычным для русской критики термином «психологический анализ».

> великий поэт, как и Гомер; первый давал сражения, второй творил поэзию. Шатобриан не менее великий живописец, чем Рафаэль, а Пуссен такой же великий поэт, как Андре Шенье [Бальзак 1960: 21–22].

Большинство перечисленных людей, кроме разве что Наполеона, можно было бы определить как а в т о р о в, создающих какие-то новые идеи или произведения[4]. Это слово появилось рядом с «артистами» в другом тексте, по крайней мере отчасти написанном Бальзаком, — рекламном проспекте недолговечной газеты «Фельетон политических газет», которая начала выходить при его активном участии в марте 1830 г. и просуществовала всего два с половиной месяца. В проспекте упоминалось возможное — оставленное — название этого нового периодического издания: «Газета авторов, артистов и книгоиздателей»[5]. Однако в одновременно начавшей печататься статье «О художниках» Бальзак не пользуется словом «автор» и говорит, более широко, о «великих людях», причисляя к ним также и носителей религиозного учения: «...художник — прежде всего апостол некоей истины, орудие, нужное всевышнему, чтобы дать новое развитие делу, которые все мы совершаем вслепую» [Бальзак 1960: 26–27]. Одним из таких «великих людей» был и сам Христос:

> *...великий человек всегда несчастен*. Потому-то покорность судьбе для него высшая добродетель. В этом отношении Христос — величайший образец [Бальзак 1960: 26].

Религиозные мотивы в статье Бальзака также не отличаются однородностью и последовательностью. Сравнивая «художника» с Христом, называя его «апостолом некоей истины», признавая за ним «апостольское служение» [Бальзак 1960: 27], писатель, видимо, следовал фразеологии своих современников-сенсимонистов, пытавшихся учредить новое, прогрессивное христианство (см. ниже). Однако он тут же эклектически применял к «художнику» и другой, изначально языческий сакральный термин, уже получивший широкое распространение в языке, — «гений»: «гений, ниспровергающий нелепое учение», «если он не верит в себя, он не гений» [Бальзак 1960: 27][6]. В комментарии к изданию «Плеяды» отмечена нечеткость его терминологии: «Мы видим здесь, сколь двусмысленна псевдосенсимонистская лексика Бальзака. Подобно священнику, художник должен обладать верой, но речь идет о его вере “в себя”: что

---

[4] В позднейшей европейской литературе попытки концептуализировать эту категорию великих творцов делались в книгах Томаса Карлейля о «героях» («Герои и культ героев», 1841) или в большом стихотворении Виктора Гюго «Волхвы» (1856, сборник «Созерцания»): оба автора сводили под одним метафорическим именем философов, художников, поэтов, религиозных реформаторов и т. п.

[5] Ср. [Balzac 1996: 569]. Слово *auteurs* в тогдашнем употреблении означало «литераторов», «писателей, публикующих свои произведения». А упоминание «книгоиздателей» (*libraires*) непосредственно предвещало статью Бальзака «О современном состоянии книгоиздания», напечатанную в первом номере газеты.

[6] В последнем случае в оригинале не *génie*, а *homme de génie*, «гениальный человек».

у сенсимонистов было метафорой, у Бальзака метонимия» [Balzac 1996: 1525].

Лексические и логические затруднения в определении «художников» были связаны с тем, что семантика французского слова *artiste* переживала трансформацию в первой трети XIX в. В переводе Раисы Линцер статья Бальзака называется «О художниках», и по-русски здесь вряд ли можно было перевести иначе, однако за этой заменой «артиста» на «художника» скрывается сложный процесс исторической эволюции языка[7].

Вплоть до XVIII в. слово *artiste* обозначало во французском языке ремесленников, в большинстве своем занимавшихся материально-утилитарными «искусствами» (arts); в их составе выделялось подмножество мастеров «изящных искусств» (beaux-arts), но эти люди не имели какого-либо единого, общего названия — они именовались раздельно по технике своего труда: «живописцы», «музыканты» и т. д. Лишь в «Словаре изящных искусств» 1753 г. упоминается, как некое новшество, более или менее современное обобщенное значение слова *artiste*: «Это имя дают тем, кто занимается одним из Свободных искусств, особенно Живописцам, Скульпторам и Граверам»[8]. В любом случае до эпохи романтизма никому не приходило в голову называть «художниками / артистами» писателей. Даже газета «Силуэт», опубликовавшая бальзаковскую статью «О художниках» (она выходила с декабря 1829 г. по январь 1831 г.), в подзаголовке обозначала себя как в основном художественное обозрение: «Газета карикатур, изящных искусств, рисунков, нравов, театров и т. д.» (Journal des Caricatures, Beaux-Arts, Dessins, Mœurs, Théâtres, etc.). В этом тематическом перечне, однако, отсутствует литература, которую прежде всего имел в виду Бальзак, стремясь «кооптировать» ее в число других «изящных искусств».

В расширении семантики слова *artiste* важное участие принимали теоретики сенсимонизма, рассматривавшие творческих людей как потенциальных пропагандистов своего учения, которое из социально-утопической теории постепенно превращалось в религиозную доктрину[9]. Основатель школы Клод-Анри де Сен-Симон в своем последнем сочинении «Новое христианство» (1825, опубл. 1832) предлагал применять для насаждения истинной религии «все средства, все возможности, какие могут предложить искусства», а чуть ниже перечислял представителей этих искусств — «проповедников», «поэтов» (!), «музыкантов», «живописцев и скульпторов», «архитекторов» [Сен-Симон 1948: 408–409]; еще ниже он

[7] В дальнейшем изложении (в частности, при переводе цитат) слова *художник* и *артист* будут использоваться как два равно возможных эквивалента французского слова.

[8] См. словарь «Trésor de la langue française» (URL: http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=551505330;r=1;nat=;sol=1). Слова «это имя дают тем...», как будто бы излишние в словарной статье, следует понимать здесь как оговорку: речь идет о еще не утвердившемся, неологическом словоупотреблении.

[9] См. об этом в общем контексте сенсимонистских идей об искусстве: [Régnier 1990].

вводил обобщающую формулу «художники, ученые и руководители промышленного труда» [Там же: 425], каковые должны, объединившись в союз, улучшить положение народных масс. В том же 1825 г. ученик Сен-Симона Оленд Родриг опубликовал без имени автора свой диалог, озаглавленный той же формулой — «Художник, ученый и промышленник». В коллективном сборнике, где был напечатан диалог, его снабдили специальным примечанием, поясняющим новое, не всем привычное словоупотребление:

> Мы понимаем под словом «художник» (artiste) *поэта* в самом широком смысле: то есть в этом диалоге, как и во всей книге, слово «художник» означает *человека с воображением* и охватывает все труды живописца, музыканта, поэта, литератора и т. п. — словом, все то, что имеет своим предметом *чувство* (sensation) [Rodrigues 1825: 331][10].

В 1826 г. сенсимонист Филипп Бюшез, в дальнейшем разошедшийся с ортодоксальной школой, поместил в издаваемом ею еженедельнике «Продюктер» (Производитель) статью «Некоторые размышления о литературе и изящной словесности», где слово *artiste* употреблялось в зыбком, колеблющемся значении. Автор то различал «артистов» и «литераторов» (les littérateurs et les artistes), то причислял к «артистам» древних писателей и историков вроде Тацита и даже первых проповедников христианства, апостолов:

> Возникла новая религия — христианство ‹...›. Новые артисты (des artistes nouveaux) стали проповедовать широкую и чистую мораль — мораль ученых, которую Сократ преподавал своим ученикам. Они вещали от имени единого Бога... [Buchez 1826: 200].

В марте 1830 г., одновременно с публикацией бальзаковской статьи «О художниках», вышла в свет также без имени автора брошюра другого сенсимонистского публициста Эмиля Барро «К артистам. О прошлом и будущем изящных искусств (Учение Сен-Симона)», призывавшая «артистов» к выполнению великой социальной миссии и с самого начала определявшая свое заглавное слово:

> Это слово «артист» не следует понимать лишь применительно к живописцу, музыканту, скульптору и т. д., к которым оно как будто бы относится, но также и применительно к поэту и оратору, согласно более широкому значению, которое справедливо придал ему Сен-Симон, ибо поэзия и красноречие — такие же искусства, как живопись и музыка [Barrault 1830: 5].

---

[10] В позднейшей перепечатке этого текста [Saint-Simon et Enfantin 1875: 204] примечание отсутствует: надо понимать, что за прошедшие полвека новое значение слова уже утвердилось в языке и больше не нуждалось в пояснениях. Диалог Родрига примечателен тем, что в нем впервые возникли понятия и выражения, которым была суждена долгая жизнь в дальнейшем развитии культуры: «священство» (*sacerdoce*) художников и их роль «авангарда» (*avant-garde*) в прогрессе общества.

В том же марте 1830 г. в № 4 уже упомянутой газеты «Фельетон политических газет» была напечатана анонимная критическая рецензия на брошюру Барро. Из-за участия в этой газете Бальзака рецензию приписали ему и перепечатывали в старых собраниях его сочинений (включая советское 24-томное собрание). Сегодня этот текст больше не входит в корпус его произведений; вероятно, он принадлежал одному из сторонников сенсимониста-диссидента Бюшеза, которые также сотрудничали в газете. Рецензия примечательна тем, что ее текст опять-таки начинается с дефиниции слова *artistes*: автор соглашается с его расширительным значением и, продолжая тот же жест, еще более расширяет его «своей личной властью». В его понимании «художник/артист» не только творец произведений, но также и их чуткий ценитель, вообще говоря, свободный от авторских трудов[11]:

> Автор (Э. Барро. — *С. З.*) широко понимает слово «художник» и относит его не только к живописцам, музыкантам или скульпторам, но и к поэтам и ораторам; мы же присоединим к ним, своей личной властью, любое существо, достаточно тонко организованное, чтобы воспринимать искусство [Бальзак 1960: 37 (в этом издании рецензия напечатана как бальзаковская)].

Итак, в 1820–1830-е годы происходит переосмысление слова *artiste*, и статья Бальзака ознаменовала новый качественный этап в этом процессе: благодаря ей новое употребление слова утвердилось не в «нишевом», доктринально-сенсимонистском, а в общелитературном дискурсе. Исторически к этому подводили традиции европейской эстетики, сближавшие художественную литературу с другими художествами: от послания Горация, традиционно именуемого «Поэтическое и с к у с с т в о», идет знаменитое уподобление поэзии и живописи (ut pictura poesis), крупнейшие философско-эстетические системы XVIII–XIX вв. последовательно включали литературу в состав искусств (Кант, Гегель), а в литературе романтизма возникла и идея творческого синтеза искусств, в том числе поэзии (Гофман). Но Бальзак сводит вместе не разные виды художественной деятельности, а, более конкретно, типы людей, которые ими занимаются. Разделение «словесности» и «изящных искусств», по сей день сохраняющееся в языке в выражении «литература и искусства», было нейтрализовано в фигуре «артиста», причем в лице Бальзака это совершила сама л и т е р а т у р а, посредством словесного текста.

Окончательным свидетельством происшедшего перераспределения понятий стало создание в следующем, 1831 г. журнала под названием «Артист» (он просуществовал долго, до 1904 г.), декларировавшего синтез искусств и включавшего в их число художественную словесность. В первом

[11] Ср. двойственное употребление французского слова *littérateur*: оно с давних пор может означать как «литератора»-писателя (ср., например, выше в статье Бюшеза: «литераторы и художники»), так и «любителя словесности», литературно образованного человека (синоним — слово *lettré*).

номере журнала была помещена программная заставка работы художника Тони Жоанно, аллегорически изображавшая за работой бок о бок четырех «артистов»: живописца, ваятеля, музыканта и поэта.

Уподобление литературы другим искусствам, а литератора «художникам» влекло за собой важные последствия как для художественной теории, так и для осмысления художественного быта. В эстетике материальные искусства оказались поставлены в один ряд с искусством нематериальным (текстуальным), пространственные — с временными (литературой и музыкой)[12], автографические — с аллографическими[13]. А в социально-типологическом плане сам факт соединения в одной категории ранее разобщенных, считавшихся разнородными профессий делал понятие «художник/артист» более абстрактным, независимым от технического субстрата отдельных искусств и отсылающим к «личности художника» [Бальзак 1960: 20], который не обязательно даже создает что-либо конкретное, но умеет ценить прекрасное (из рецензии в «Фельетоне политических газет»: «любое существо, достаточно тонко организованное, чтобы воспринимать искусство» [Там же: 37]). Фигура «художника» фактически вбирает в себя две разных ипостаси: с одной стороны, это культурный герой, «апостол некоей истины» [Там же: 26–27], исполняющий новое писательское «священство»[14]; с другой стороны — ничего сам не создающий, но тонко чувствующий искусство дилетант, в пределе любой читатель газеты «Силуэт» или журнала «Артист».

Двойственным предстает и образ жизни этого человека, который с тех пор называют «артистическим». Осенью того же 1830 г. Бальзак напечатал в журнале «Мода» «Трактат об элегантной жизни», один из параграфов которого озаглавлен «О жизни артистической». В нем утверждается абсолютная оригинальность и независимость художника — и это тут же опровергается его материальной нуждой:

> Художник всегда велик. У него особая элегантность и особая судьба, потому что за каждым его движением стоят его ум и его слава. Сколько художников, столько судеб, столько новых идей. Мода над художниками не властна: эти необузданные существа все перекраивают на свой лад. Если они берутся за урода, то для того, чтобы его преобразить.
>
> Из этого учения вытекает афоризм европейского значения:
>
> Художник живет, как хочет, или... как может [Бальзак 1995: 226][15].

---

[12] В ту же категорию еще предстояло включить работников сценических, исполнительских искусств (музыкантов, певцов, танцовщиков, актеров), которые сегодня обычно и называются «артистами» в русском языке, а во французском — скорее редко.

[13] Термины Нельсона Гудмена. См.: [Гудмен 2001], глава III — «Некоторые вопросы цитирования».

[14] См.: [Bénichou 1973; Abastado 1978]. Напомним, само слово *sacerdoce* было впервые применено к деятельности «артистов» сенсимонистом Родригом.

[15] В этом издании заголовок цитируемого параграфа «De la vie d'artiste» переведен как «О жизни богемной».

В статье «О художниках» Бальзак описывал артистическую жизнь подробнее, показывая ее противоречия, доходящие до раздвоения личности. Эта жизнь подчинена вдохновению, таинственно нисходящему на художника в какие-то моменты; в обычное же время, если воспользоваться написанными тремя годами раньше стихами Пушкина, «в заботах суетного света он малодушно погружен»:

> За целое королевство, за миллионы не прикоснется он к кисти, не разомнет ни кусочка воска для отливки, не напишет ни строчки; а если и попробует, то не он будет держать кисть, воск или перо, а другой — его двойник, его созий, — тот, что ездит верхом, сочиняет каламбуры, хочет пить, спать, у кого ума хватает лишь на сумасбродные выходки [Бальзак 1960: 20].

Артистическая жизнь непоследовательна, переменчива; художник хоть и описывается у Бальзака как т и п, но в то же время не имеет устойчивого х а р а к т е р а, осознанной верности себе:

> Человек, превративший свою душу в зеркало, где отражается целый мир, где возникают по его воле картины стран с их нравами, образы людей с их страстями, такой человек неизбежно оказывается лишен того рода логики, того упрямства, которое принято называть характером. Он немного беспутен (да простят мне это выражение). Он увлекается, как дитя, всем, что его поражает. Он все понимает, все хочет испытать [Бальзак 1960: 23].

Такой безответственно-эгоцентрический образ артистической жизни, независимой от окружающего мира и даже от создания каких-либо произведений, быстро стал стереотипным, и хвалебный тон при его описании сменился ироническим. Вот, например, статья критика и романиста Жюля Жанена «Быть артистом!» в уже упомянутом первом номере журнала «Артист» (1831):

> Прекрасное слово — «артист»! Это все равно что сказать «умный». Блаженны понимающие — они не просто все знают, они наслаждаются всем, что создается. Они артисты для себя самих. Так что если вы покажете мне вот в этом дворце или вон в той мансарде человека, обозначаемого этим словом «артист», — я и там и сям кланяюсь ему и выражаю ему свою зависть; он блажен в сем мире, он мечтатель, беспечный философ, мало беспокоящийся о материальных делах жизни, не сознающий ни их важности, ни их опасности. Достойный человек, заботящийся лишь о звуке, краске, мелодии, душе и сердце, а обо всем прочем не ведающий ни слова и уверенный в том, что будет жить до тех пор, пока на свете остается так называемое «художество» [Janin 1831: 9][16].

[16] Жанен не решается вполне уравнять «художников» и «литераторов»: он хотя и соединяет их в общем перечне, но определяет по неоднородным метонимическим атрибутам — первых по материально-техническим («звук, краска, мелодия»), а вторых по содержательно-духовным («душа и сердце» — а не, скажем, «слово» или «строчка»).

Ироническая переоценка фигуры художника/артиста имела не только идеально-образную, но и конкретно-социальную подоплеку, также связанную с объединением разных «артистов» — собственно художников и литераторов. При Старом режиме их общественное положение различалось: литераторы жили разрозненно, без всякой корпоративной организации и нередко вообще не знались между собой[17], а художники вели корпоративно-цеховой образ жизни — работали в студиях, учили подмастерьев, и те отличались общими вкусами и готовностью к солидарному действию. Романтизм заставил представителей этих двух профессий совместно выступить на арене литературно-художественной борьбы.

В феврале 1830 г., одновременно с публикацией бальзаковского эссе «О художниках», в Париже состоялась знаменитая премьера драмы Виктора Гюго «Эрнани», на которую пришли, чтобы поддержать романтическую пьесу против консервативно-«классической» публики, ученики художественных мастерских под предводительством юного Теофиля Готье, с которым Бальзак познакомился и подружился несколько лет спустя (а на премьеру «Эрнани» он сразу откликнулся двумя статьями в «Фельетоне политических газет»). После этой нашумевшей полемической акции заговорили о появлении нового типа романтических энтузиастов и эксцентричных щеголей — «младофранков» (les Jeunes-France)[18], видя в них союз поэтов с художниками. В 1831 г. Леон Гозлан начал печатать в газете «Фигаро» цикл юмористических фельетонов о «младофранках», на которые Теофиль Готье ответил книгой «Младофранки» (1833), вышучивая крайности романтической моды изнутри самой этой среды. Интересно, что Гозлан в начале своего первого фельетона упомянул и Бальзака, вероятно имея в виду его статью «О художниках»:

> *Младофранк* появился на свет в тот день, когда живопись вступила в союз с романтической словесностью. Поэт сказал живописцу: «Ты рисуешь, но не умеешь говорить; вот тебе мой жаргон, валяй! Бери мое перо». А живописец отвечал поэту: «Ты пишешь, но не умеешь рисовать; вот тебе моя борода — бери какую хочешь: монашескую, капуцинскую, козлиную, средневековую, как у млекопитающих, как у четвероруких». С той поры художники научились писать, а литераторы обзавелись бородой. Вот почему существует журнал под названием «Артист», где пишут художники; и вот почему господин Бальзак является *младофранком* [Гозлан 2022: 636].

Художники — реальные, а не сублимированные в обобщенном образе «артиста» — пользовались, во Франции и не только в ней, амбивалентной

В сравнении с «изящными искусствами» литература сохраняет здесь преимущество духа над материей.

[17] См. исследование Роберта Дарнтона, посвященное «литературному быту» Франции в XVIII в.: [Дарнтон 2002].

[18] Это причудливое наименование допускает разные переводы. Так, Вера Мильчина (которой мы благодарны за ценные замечания по тексту этой статьи) предпочитает передавать его как *юнофранцузы*.

репутацией. «В средние века (да и в античности) с обликом художника были традиционно связаны представления об острословии, озорных и непристойных выходках, уме пополам с придурью — нечто шутовское и карнавальное...» [Баткин 1978: 44]. Такой же нрав им приписывали и во Франции времен Бальзака, что отражалось и в физиологических очерках, и в романах: например, злой шутник-живописец является одним из персонажей «Парижских тайн» Эжена Сю (1842–1843). Этот карнавальный стиль жизни имел и стилистическое выражение — в шутливо-фельетонном «стебе» (по-французски *la blague*) литераторов и журналистов, словно перенимавших речевые повадки непочтительных живописцев[19].

Бальзак в своей панегирической статье «О художниках» еще не применяет такого стиля, изъясняется серьезно и даже патетически (правда, уже чуть более поздний «Трактат об элегантной жизни» написан иначе). Действительно, у его апологии художников имелась практическая, институциональная задача — повысить их социальный статус, и в этой профессионально-литературной борьбе было неуместно опираться на буйную субкультуру художественных ателье.

В 1830-е годы во Франции происходит автономизация литературного поля (см.: [Bourdieu 1992]), основным источником доходов становятся для литераторов газетно-издательские гонорары, им все менее приходится рассчитывать на поддержку меценатов или государства:

> Короли бросают им кресты, ленты — безделушки, день ото дня теряющие значение, отличия, ничего не дающие художнику, он придает этим наградам больше ценности, чем они придают ему значительности. Что же касается денег, то никогда искусству не доставалось от правительства меньше, чем теперь [Бальзак 1960: 18].

Такая независимость литераторов нуждалась в юридическом обеспечении. Литературная собственность во Франции хоть и была законодательно признана, но ее действие резко ограничивалось во времени после смерти автора, а многочисленные пиратские перепечатки книг почти не преследовались по закону. Бальзак — плодовитый и популярный автор — страдал от этого неустройства и в дальнейшем, в 1838 г. стал одним из основателей французского Общества литераторов, призванного отстаивать их интересы. В своем «Письме французским писателям XIX века» (1834), призывая к созданию такого общества, он повторяет уже знакомые нам сетования из эссе «О художниках», а также и само слово *artistes* как общее обозначение творческих людей:

> Ни в одну эпоху художник не пользовался меньшим покровительством; ни в один век не было более просвещенных масс; ни в какие времена мысль не достигала такого могущества; никогда художник сам по себе так мало не значил» [Бальзак 1960: 50–51].

[19] О происхождении *la blague* из «художественных мастерских» писали впоследствии Гонкуры в специальной главе своего романа «Манетт Саломон» (1868).

В статье 1830 г., впервые обращаясь к этой проблеме, он попытался утвердить достоинство литераторов, включая их в более широкую категорию «художников» и «великих людей», каковые равно заслуживают общественного уважения, способствуя славе и прогрессу нации. Оказалось, однако, что назвать поэта и писателя «художниками» — значит не только восславить их, но и скомпрометировать, и дело было не только в ассоциациях с подозрительными в глазах буржуазной публики «младофранками».

Во-первых, в плане эстетики еще сенсимонисты, уподобляя поэтов художникам, оставляли в стороне интеллектуальную содержательность литературы и фактически объявляли ее одним из чувственных искусств; она годится лишь для пропаганды, а не для постижения чего-то нового[20]. Оленд Родриг определял «артиста» как человека «воображения» и «чувства» (sensation); Бальзак начинает свою статью сожалением о том, что «во Франции мысль заглушает чувство (sentiment)» [Бальзак 1960: 17][21], — это, конечно, другое «чувство», скорее моральное переживание, чем телесное ощущение, но все-таки оно относится к душевным, а не умственным движениям. Пытаясь избежать такого ценностного принижения искусства, автор статьи подчеркивает его интеллектуальное достоинство («богатство мысли» [Там же: 24]), его связь с «идеями», будь то хотя бы коммерческая идея лотереи; оттого же он причисляет к «артистам» философов, апостолов и даже — на грани кощунства — самого Христа.

Во-вторых, в собственно правовом плане юридическому обоснованию литературной собственности противоречила традиционная риторика «вдохновения», которая господствует особенно во второй части бальзаковской статьи. Охваченный вдохновением художник безразличен к материальному благополучию: «В часы беспамятства, во время долгих поисков ничто человеческое их не трогает, никакие денежные соображения их не волнуют: они забывают все» [Бальзак 1960: 22]. Правда, это не значит, что «денежные соображения» чужды ему в иное, нетворческое время:

> Да, очень часто художнику нужны лишь «чердак да хлеб». Но после долгих странствований мысли, после уединенной жизни в волшебных дворцах, населенных созданиями его фантазии, он больше, чем кто бы то ни было, нуждается в развлечениях, созданных цивилизацией для богачей и бездельников [Там же: 22].

Остается, однако, другое обстоятельство: коль скоро художественные произведения создаются художником «в часы беспамятства», в «экстазе

[20] «...Оборотной стороной стремления возвысить художников stricto sensu и возвести их в ранг поэтов было заключение последних в рамки “чувства”, что исключало их из сферы интеллектуального творчества» [Régnier 1990: 32].

[21] Здесь, кстати, дается одна из ранних характеристик «автоматизации» художественного восприятия, подменяющей искреннее переживание искусства его умственным опознаванием: «Мы великолепно понимаем самое искусство, мы не лишены известной способности оценивать его произведения, но мы их не чувствуем. Мы отправляемся в Комедию или в Салон, потому что так велит мода; мы аплодируем, рассуждаем со вкусом — и, уйдя оттуда, остаемся при старом разбитом корыте» [Бальзак 1960: 17].

творчества» [Бальзак 1960: 21], когда человек «не принадлежит себе» [Там же: 20] и является «игрушкой в высшей степени своевольной силы» [Там же: 20], — то это значит, что он находится в состоянии, близком к умопомешательству и, следовательно, не может ни отвечать за сотворенное им, ни владеть им как собственностью. На это возражение наталкивались законодательные инициативы, которыми французские литераторы пытались расширить свои права [Vaillant 1990]. Знаменитая пушкинская формула «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать» способна разрешить моральные сомнения поэта, гнушающегося отдавать свои творения на рынок, но не может юридически оградить его от изъятия этих творений для торговли на том же рынке.

Вероятно, в силу всего этого статья Бальзака «О художниках» заканчивается не призывом к гражданскому действию и объединению писателей ради общих интересов, а печальной констатацией, что «великий человек всегда несчастен» и должен стоически принимать свою судьбу (буквально «Христос терпел и нам велел»). Статья была написана за несколько месяцев до Июльской революции 1830 г., ознаменовавшей приход буржуазии к политической власти; в отличие от позднейшей бальзаковской публицистики в защиту авторских прав, она апеллирует не столько к буржуазной этике рыночной справедливости, сколько к этике аристократической, требующей от «артиста» личной преданности своему делу, порой даже жертвенной доблести без надежды на вознаграждение.

Сжатым выражением такой моральной установки явилась знаменитая впоследствии формула-лозунг, которая, судя по всему, впервые появилась в печати именно в финале статьи «О художниках»:

> Итак, каждый человек, которого труд или природа одарили творческой силой, должен всегда помнить, что нужно *служить искусству ради самого искусства* (cultiver l'art pour l'art lui-même), не требуя от него иных радостей, кроме тех, какие оно дает, иных сокровищ, кроме тех, которые роняет оно в тишине и уединении [Бальзак 1960: 30].

Предысторию этой формулы *l'art pour l'art*, «искусство для искусства», еще предстоит выяснить точнее. Известно, что впервые она встречается в дневнике Бенжамена Констана за 20 плювиоза XII года Республики (10 февраля 1804 г.), где кратко изложена его «беседа с Робинсоном, учеником Шеллинга»: «В его работе об "Эстетике" Канта есть весьма энергические идеи. Искусство для искусства, без цели, ибо любая цель искажает природу искусства» [Constant 1895: 7]. Собеседником Констана был английский литератор и юрист Генри Крабб Робинсон (1775–1867), в те годы учившийся в Германии и серьезно интересовавшийся ее философией и литературой. Разговор, о котором идет речь, происходил в Веймаре и, возможно, шел на немецком языке (знакомом швейцарцу Констану); и тогда допустимо предположить, что формула *l'art pour l'art* в констановской записи слов Робинсона была переводом какого-то выражения наподобие *die Kunst für sich*, отсылающего скорее к гегелевской, чем к кан-

товской терминологии — к различению «бытия-в-себе» (*An-sich-sein*) и «бытия-для-себя» (*Für-sich-sein*).

Разумеется, Бальзак не мог читать личный дневник вождя либеральной оппозиции Констана, опубликованный лишь много лет спустя; тем не менее какое-то его косвенное знакомство с немецкой философской фразеологией не исключается, и на это может указывать одна из первых фраз его статьи «О художниках»: «Мы великолепно понимаем самое искусство...» [Бальзак 1960: 17] — буквально «искусство в себе» (*l'art en lui-même*), почти как кантовская «вещь в себе» (*Ding an sich*); в конце статьи аналогичное выражение войдет и в формулу *l'art pour l'art lui-même*[22].

Если предложенная гипотеза верна, то немецкий термин существенно изменил свой смысл под пером французского писателя: вместо «самосознательности», по Гегелю, он означает здесь «независимость» искусства — причем смысл этой независимости отличается и от абстрактной эстетической идеи, зафиксированной некогда Констаном, и от позднейших интерпретаций «искусства для искусства» в литературе и критике. Самым знаменитым литературным выражением этой идеи (правда, в отсутствие самой формулы *l'art pour l'art*) считается полемическое предисловие Готье к роману «Мадемуазель де Мопен» (1835), где речь идет о свободе искусства от любых внехудожественных требований (моральных, религиозных, социально-политических — включая, по Готье, требования сенсимонистов, повлиявшие на бальзаковскую трактовку «художника»)[23]. А в статье «О художниках» «искусство для искусства» означает скорее ту парадоксальную, пассивную «свободу от собственности», которую Маркс называл в качестве определяющей черты пролетариата[24] и которую Бальзак, по сути, признает за классом «артистов».

Изложенные замечания должны были раскрыть сложный смысл бальзаковской статьи, появившейся в поворотный момент политического и культурного развития Франции. Как уже сказано, в этой статье — одновременно восхвалении, защитительной речи, манифесте и физиологическом очерке «артистов» — отсутствует слово «автор» (*auteur*); фактически же, толкуя о «художниках», создателях произведений, эта статья форму-

---

[22] Посредующим звеном между немецкой философией и французской культурой служили лекции Виктора Кузена об «истине, красоте и добре», которые он читал в годы Реставрации и которые к 1830 г. были уже широко известны во Франции (мы оставляем в стороне критическое отношение самого Бальзака к их автору). В них недвусмысленно сформулирована идея автономии искусства, но отсутствует точная формула *l'art pour l'art*: «Искусство ‹...› обладает независимой властью. Оно естественно сочетается со всем тем, что возвышает душу, с моралью и религией; но оно подчиняется только самому себе (mais il ne relève que de lui-même)» [Cousin 1868: 186].

[23] Ср. стихотворение Пушкина «Поэту» (1830), с той же идеей «искусства для искусства» и с той же характерной метафорой «поэт — художник»: «Всех строже оценить умеешь ты свой труд. Ты им доволен ли, взыскательный художник?»

[24] «...Рабочий — свободная личность и располагает своей рабочей силой как товаром ‹...› с другой стороны, он не имеет для продажи никакого другого товара, гол, как сокол, свободен от всех предметов, необходимых для осуществления своей рабочей силы» [Маркс 1987: 161].

лирует новую, современную концепцию авторства. В ней окончательно утверждается заявленное сенсимонистами уподобление литераторов художникам; дается очерк «артистической жизни» (на заднем плане которой — шутовской карнавал «младофранков»), которая определяет автора не меньше, чем собственно творчество; затрагивается — но не разрешается — проблема права авторов на литературную собственность; наконец, провозглашается чрезвычайно влиятельный впоследствии призыв к людям искусства мужественно переносить свою маргинальность, неприкаянность в современном обществе.

В начале 1830-х годов Бальзак начинал осуществлять свой грандиозный романный проект — «Человеческую комедию», в которой не раз будут появляться фигуры вдохновенных «артистов» в широком смысле слова: живописец в «Неведомом шедевре» (1831), философы в «Луи Ламбере» (1832) и «Поисках абсолюта» (1834), дилетант — ценитель музыки в «Массимилле Дони» (1837–1839), изобретатель в «Утраченных иллюзиях» (1837–1843). Написанная в преддверии этого большого предприятия, статья «О художниках» служит программным наброском развернутой в нем литературной типологии и одновременно воображаемым автопортретом самого Оноре де Бальзака — «старого художника» тридцати двух лет от роду.

Источники

Бальзак 1960 — *Бальзак О.* Собр. соч.: В 24 т. Т. 24: Литературно-критические статьи. М.: Правда, 1960. (Б-ка «Огонек»).

Бальзак 1995 — *Бальзак О. де.* Физиология брака. Патология общественной жизни / Пер. О. Э. Гринберг, В. А. Мильчиной. М.: Нов. лит. обозрение, 1995.

Гозлан 2022 — *Гозлан Л.* Фельетоны о «младофранках» // Готье Т. Младофранки. Новеллы. Сказки / Изд. подгот. С. Н. Зенкин, Е. В. Трынкина. Кн. 2. М.: Науч.-изд. центр «Ладомир»; Наука, 2022. С. 636–660.

Сен-Симон 1948 — *Сен-Симон.* Избр. соч.: Т. 2 / Пер. под ред. Л. С. Цетлина. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1948.

Balzac 1996 — *Balzac H. de.* Œuvres diverses. T. 2 / Éd. publ. sous la dir. de P.-G. Castex, par R. Chollet et R. Guise, avec, pour ce volume, la participation de Ch. Guise. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade).

Barrault 1830 — [*Barrault É.*] Aux artistes. Du passé et de l'avenir des beaux-arts (Doctrine de Saint-Simon). Paris: Alexandre Mesnier, 1830.

Buchez 1826 — [*Buchez Ph.*] Quelques réflexions sur la littérature et les beaux-arts // Le Producteur. Vol. 4. 1826. P. 189–211.

Constant 1895 — *Constant B.* Journal intime. Paris: Paul Ollendorff, 1895.

Cousin 1868 — *Cousin V.* Du vrai, du beau et du bien. 4e éd. Paris: Didier, 1868.

Janin 1831 — *Janin J.* Être artiste! // L'Artiste. № 1. 1831. P. 9–12.

Rodrigues 1825 — *Rodrigues O.* L'Artiste, le savant et l'industriel // Opinions littéraires, philosophiques et industrielles. Paris: Bossange père, 1825. P. 331–392.

Saint-Simon, Enfantin 1875 — Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin. Œuvres de Saint-Simon. T. 10. Paris: Dentu, 1875.

Литература

Баткин 1978 — *Баткин Л. М.* Итальянские гуманисты: Стиль жизни, стиль мышления. М.: Наука, 1978. (Из истории мировой культуры).

Гудмен 2001 — *Гудмен Н.* Способы создания миров / Пер. с англ. А. Л. Никифорова и др. М.: Идея-Пресс; Праксис, 2001.

Дарнтон 2002 — *Дарнтон Р.* Инспектор полиции разбирает свои досье: анатомия литературной республики // Дарнтон Р. Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры / Пер. Т. Доброницкой, С. Кулланды. М.: Нов. лит. обозрение, 2002. С. 173–223.

Маркс 1987 — *Маркс К., Энгельс Ф.* Избр. соч.: В 9 т. Т. 7: Маркс К. Капитал. Т. 1. М.: Политиздат, 1987.

Abastado 1978 — *Abastado C.* Mythes et rituels de l'écriture. Bruxelles: Complexe, 1978.

Bénichou 1973 — *Bénichou P.* Le Sacre de l'écrivain. Paris: Corti, 1973.

Bourdieu 1992 — *Bourdieu P.* Les Règles de l'art. Paris: Seuil, 1992.

Régnier 1990 — *Régnier Ph.* Les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste // Romantisme. № 67. 1990. P. 31–46.

Vaillant 1990 — *Vaillant A.* L'aliénation de l'écrivain // Romantisme. № 67. 1990. P. 3–16.

References

Abastado, C. (1978). *Mythes et rituels de l'écriture*. Complexe.

Batkin, L. M. (1978). *Ital'ıanskie gumanisty: Stil' zhizni, stil' myshleniıa* [Italian Humanists: Style of life, style of thinking]. Nauka. (In Russian).

Bénichou, P. (1973). *Le Sacre de l'écrivain*. Corti.

Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art*. Seuil.

Darnton, R. (1984). *The great cat massacre and other episodes in French cultural history*. Basic Books.

Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Hackett Publ.

Marx, K. (1890). *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie* (Vol. 1). Meissner.

Régnier, Ph. (1990). Les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste. *Romantisme, 67*, 31–46.

Vaillant, A. (1990). L'aliénation de l'écrivain. *Romantisme, 67*, 3–16.

* * *

Информация об авторе

Сергей Николаевич Зенкин
доктор филологических наук
профессор, департамент филологии,
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Россия, 190069, Санкт-Петербург,
Набережная канала Грибоедова,
д. 119–121
✉ *sergezenkine@hotmail.com*

Information about the author

Sergey N. Zenkin
Dr. Sci. (Philology)
Professor, Department of Philology, HSE University
Russia, 190069, St. Petersburg,
Griboyedov Canal Emb., 119–121
✉ *sergezenkine@hotmail.com*