

В. Ф Р И Ч Е

СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА

*Научно-политической секцией Государственного
ученого совета рекомендовано в качестве
учебного пособия для вузов*

ИЗДАНИЕ ТРЕТЬЕ

БИБЛИОТЕКА
Маршальского
дворянского
университета
имя А. А. Куляшова



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА ☆ 1930 ☆ ЛЕНИНГРАД

Отпечатано в типографии Госиздата

«КРАСНЫЙ ПРОЛЕТАРИЙ»

Москва, Краснопролетарская, 16,

в количестве 10 000 экз.

Главлит № А — 52655.

Гиз С-70 № 36152

Заказ № 10218

13 п. л.

☆

СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ
СЫНА МОЕГО
ВОЛОДИ

Электронный архив библиотеки МГУ имени А.А. Кулешова

ПРЕДИСЛОВИЕ.

СОЦИОЛОГИЯ искусства должна—как обобщающая номотическая (законополагающая) наука об одной из идеологических надстроек над экономическим базисом—охватывать все виды художественного творчества — архитектуру, музыку, живопись, поэзию, скульптуру. Совершенно ясно, что для такого всеохватывающего синтетического построения социологии всех искусств время еще не настало, ибо социология искусства—наука еще слишком молодая, вернее—еще не существующая, еще только зачинающаяся. Пришлось пока ограничить необъятную область, подлежащую организации в виде обобщающей законополагающей науки, только одной провинцией, а именно областью изобразительных или пространственных искусств. Однако в силу существенных соображений пришлось и эту область значительно сузить. Социология изобразительных или пространственных искусств должна строить социологическую закономерность в этой области естественно на базе изучения этих искусств во всех странах, у всех народов, во все века. Всякому ясно без дальних объяснений, что в такой широкой постановке построить даже только социологию изобразительных искусств в настоящее время чрезвычайно трудно. Рискнув некоторым образом сузить общезначимость искомой и устанавливаемой закономерности в области пространственных искусств, пришлось ограничиться искусством только европейских народов от палеолита и до настоящего времени (с некоторым вовлечением древне-египетского восточного искусства). Но и в этой ограниченной области не всем видам пространственных искусств уделено одинаковое внимание и место. Совершенно правильно мнение Кон-Винера, что «прикладные искусства (архитектура, художественное ремесло) развиваются в тесной связи с жизнью человека и зависят от ее условий, выражают стиль

жизни и стиль эпохи непосредственнее, чем свободно творящие искусства» (Кон-Винер. «История стилей»). Тем не менее именно этим прикладным искусствам уделено меньше внимания, нежели скульптуре и в особенности живописи, как искусствам преимущественно идеологическим, главным образом по той причине, что предлагаемый опыт социологии искусств мыслится как часть общей социологии искусств, охватывающей и другие искусства—поэзию и музыку,—относящиеся, как живопись и скульптура, к искусствам именно идеологического порядка.

Таким образом, та закономерность, которую установить в области искусства является задачей предлагаемой книги, относится пока лишь к идеологическим преимущественно искусствам только европейских народов. В будущем надлежит естественно восполнить указанные существенные пробелы и внести, если понадобится, соответствующие дополнения, а может быть и коррективы в здесь начерченную схему.

В тех случаях, когда автору приходилось говорить о том или ином явлении в истории искусства тех или иных народов или дать характеристику, или описание творчества того или иного художника, он предпочитал своему собственному суждению мнения и слова известных искусствоведов, авторитетных специалистов в этой области. Отсюда обилие цитат. Автор, с одной стороны, хотел отдать дань должного исследователям, много думавшим и много поработавшим над вопросами искусства, а с другой стороны, их труды представляют достаточно прочный в фактическом отношении фундамент, на котором можно было попытаться построить опыт социологии изобразительных искусств как части ждущей своего решения более сложной задачи—создать еще не существующую социологию, охватывающую все роды искусства.

1. ЗАДАЧИ СОЦИОЛОГИИ ИСКУССТВА.

ОСНОВНАЯ задача социологии искусства была впервые формулирована в 1847 г. бельгийцем Микиельсон. Получив от бельгийского правительства поручение написать историю фламандской живописи, Микиельс призадумался над вопросом, как построить вообще научную историю искусства. Для него было ясно, что историю искусства надлежит рассматривать в теснейшей связи «с политическим, промышленным и социальным развитием» данной страны. Попутно перед ним встал ряд вопросов, которые переводили историю искусства уже в социологию искусства. Прежде чем связать искусство с обществом, развитие искусства с развитием общества, надо знать, как развивается само общество, а если этот вопрос будет решен, то естественно встанет другой, а именно—«какое искусство должно соответствовать отдельным периодам в развитии человеческого общества». «Вот ряд вопросов,—замечал он,—которые помогут низвести искусство с метафизических высот на землю» (см. Плеханов. «Литературные взгляды Белинского»).

Подчеркнутые слова бельгийского искусствоведа содержат в себе коренную задачу социологии искусства.

На поставленный им вопрос Микиельс ответа не дал. Он призван был написать лишь историю искусства одной страны, историю, которую он хотел построить на социологическом базисе, но даже этого не сделал.

Создать социологию искусства, т. е. науку, устанавливающую закономерную связь между известными типами искусства и известными общественными формациями, он предоставил будущему.

Семитомный труд бельгийского ученого вышел вторым изданием в 1863 г.

Два года спустя читал в Парижской академии художеств Ипполит Тэн свой известный курс, изданный им потом в 80-х годах под заглавием «Философия искусства».

Как видно из подстрочных примечаний, Тэн знал работу Микиельса, хотя в тексте он ни разу не упоминает о своем предшественнике. Автор «Философии искусства» пытался, несомненно, построить на мыслях своего предшественника социологию изобразительного искусства или вернее дать несколько показательных глав этой еще не существовавшей науки об искусстве. Представитель буржуазного позитивизма второй половины XIX века и вместе исторического идеализма—Тэн создал позитивно-идеалистическую социологию искусства, которая, с одной стороны, охотно оперирует естественно-научными терминами («среда») и стремится стать столь же объективной наукой, какой является, напр., ботаника, и которая вместе с тем глубоко идеалистична, под естественно-научным термином «среда» подразумевая среду идейно-нравственную—«состояние умов и нравов», «психическую температуру» по аналогии с температурой физической: «здесь (в этом характерном для данного общества данной эпохи состоянии умов и нравов) первопричина, определяющая все остальное». На трех примерах, а именно: на искусстве античной Греции, Италии, эпохи Возрождения и Голландии XVII в., Тэн стремился иллюстрировать основной закон своей социологии искусства, а именно, что тип, характер, тематика и форма данного искусства закономерно обусловлены, с одной стороны, климатом и расой, а с другой стороны и в особенности «состоянием умов и нравов», господствующим в данном обществе. Но даже если бы Тэн умножил количество своих показательных примеров, он все-таки не сумел бы дать подлинной научной социологии искусства, не только потому, что «состояние умов и нравов» отнюдь не является «первопричиной», объясняющей и определяющей «все остальное», но и потому еще, что он не задумывался над вопросом, поставленным еще Микиельсом, а именно: «как развивается человеческое общество», а если бы он даже над этим вопросом и задумался, то он как позитивист и идеалист не смог бы обнаружить той «первопричины», которая обуславливает собой развитие общества в его целом, а следовательно и развитие искусства,

Значительный шаг вперед в деле построения научной социологии искусства сделали этнологи, исследователи первобытной культуры, среди них в особенности Эрнст Гроссе, автор книги «Происхождение искусства». Недостатки «Философии искусства» Тэна проистекали оттого, что он пытался построить социологию искусства на искусстве высокоцивилизованных народов, так как сложность культуры здесь не позволяет легко прощупать ту подлинную «первопричину», которая собою определяет «все остальное». «Социология искусства должна начать с изучения первобытного искусства первобытных племен» — таков был лозунг этнологов. Внимательное изучение охотничьих племен дало возможность установить, что началом, формирующим искусство во всех его существенных подробностях, является не климат и не «состояние умов», а хозяйство, «организация хозяйства». В своей книге «Происхождение искусства» Гроссе дал образец подлинной социологии искусства, но однако лишь социологию искусства охотничьих племен, к тому же только ныне существующих, а не охотников палеолита. Подобно тому, как Тэн, даже если бы осветил со своей точки зрения искусство еще и других стран и эпох, кроме им обследованных, все же не сумел бы дать подлинной социологии искусства, так и Гроссе, если бы перешел от искусства первобытных племен к искусству цивилизованных народов, не смог бы восполнить пробел, оставленный Тэном, так как он придерживался своей экономической точки зрения только в пределах первобытной культуры. Если на низших ступенях человеческого развития искусство определяется «организацией хозяйства», то на более высоких ступенях эта связь, по его мнению, рвется, и искусство обуславливается по существу не экономикой, а творческой личностью художника.

Только марксистское мировоззрение дает базис для построения той науки, которую не сумели создать передовые буржуазные мыслители и исследователи при всем с их стороны понимании важности этой задачи и при всем с их стороны желании эту сложную задачу выполнить. Марксизм учит, что определенным организациям хозяйства всегда и везде соответствуют неизбежно закономерно известные общественные формации, а этим последним столь же неизбежно,

столь же закономерно—определенные типы и формы идеологических надстроек, в том числе—искусства. Только стоя на такой точке зрения, можно было ответить на поставленный Микиельсом вопрос: «какое искусство соответствует отдельным периодам в развитии человеческого общества». Хотя таким образом вместе с возникновением марксизма была получена теоретическая почва, дававшая возможность построить социологию искусства, однако до сих пор эта наука находится еще *im Werden*. Совершенно ясно, что основоположники марксизма на Западе подобной задачей задаваться не могли. Ее мог бы выполнить их первый крупный русский ученик Плеханов, столь живо интересовавшийся искусством, столь много над ним думавший и так часто о нем писавший. Но и перед Плехановым такая задача стоять не могла. Исторический материализм до него еще никем в такой идеологической области, как изобразительное искусство, не применялся. Если этот метод уже успел укрепиться в области экономической и исторической наук, то искусство хранило в этом отношении свою девственную нетронутость. Казалось, что в этой отдаленной от экономического базиса идеологической области этот метод вообще неприменим, что искусство цивилизованных народов во всяком случае живет и развивается вне зависимости от экономических и социальных условий, а если есть хоть одна идеологическая область, где экономика не является «первопричиной», определяющей «все остальное», то имеет ли этот метод и эта точка зрения безусловную значимость? Доказать, что и эта столь отдаленная от экономического базиса область всемерно обусловлена в своем бытии и развитии железной необходимостью социально-экономической предопределенности, доказать применимость и плодотворность этого метода для всех идеологий и в том числе для искусства—только эту задачу мог себе ставить Плеханов, и ее он выполнил в своих известных статьях по искусству убедительно и блестяще. На отдельных конкретных примерах из истории искусства от низших ступеней развития и до наших времен он неопровержимо доказал прямую и косвенную предопределенность искусства в его статическом и динамическом состоянии экономическими и социально-классовыми условиями. Каждая из его статей содержала вместе с тем немало чисто-социологического материала

в смысле формулировки известных социально-эстетических законов, постоянно и неизбежно действующих в жизни и в развитии искусства. Содержа немало социологических обобщений, статьи Плеханова даже в своей совокупности не являются однако социологией искусства. Это лишь материалы для подобной науки об искусстве.

Задачу, не выполненную Плехановым, ее и не ставившим, пытался вырешить В. Гаузенштейн в двух своих трудах: «Искусство и общество» и «Опыт социологии изобразительных искусств» (о нем см. Луначарский «В. Гаузенштейн в сборнике «Искусство и революция» и наше предисловие к переводу «Опыта»). Здесь, в этих двух трудах немецкого искусствоведа, первоначально формалиста, сделана, несомненно, первая попытка построить марксистскую социологию изобразительных искусств, иначе—дать ответ на вопрос, какое искусство соответствует отдельным периодам в развитии человеческого общества, или, как выражается Гаузенштейн, показать, как отдельным «ступеням» на лестнице общественно-исторического развития соответствуют определенные «ступени» развития искусства—дать то, что он называет *socialaesthetischer Stufenbau*. В отличие от Тэна Гаузенштейн строит историческое развитие человеческих обществ по экономическому и социально-классовому признаку: охотничий быт, первоначальное земледелие, феодальное хозяйство на основе натурального хозяйства (Египет, средневековое общество), буржуазное хозяйство на основе торгового капитализма (классическая Греция, Италия эпохи Ренессанса), далее следуют переходные от феодализма к капитализму смешанные общественно-экономические организации (XVII—XVIII вв.) и наконец—индустриализм. Отдельным этим периодам общественно-экономического развития человечества соответствуют—как Гаузенштейн старается показать в книге «Искусство и общество»—определенные стили изображения нагого тела и вместе с тем и вообще определенные художественные стили.

Хотя Гаузенштейн и подошел довольно близко к решению задачи построения социологии искусства, однако и его работы не представляют в полном смысле слова социологию изобразительных искусств. Исходная тема Гаузенштейна—изображение нагого тела (в книге «Искусство и общество»)

заставила его чрезвычайно сузить свою задачу и оставить почти без рассмотрения не только, напр., архитектуру, но и обойти молчанием также и множество существенных вопросов, касающихся других видов изобразительных искусств—пробел, лишь до известной степени восполненный им в его «Опыте». С другой стороны, его исследование «Искусство и общество», переработанное им из первоначальной небольшой историко-экономической книжки о «Нагоде в искусстве», хранит и в своем переработанном и расширенном виде печать историзма в большей степени, чем социологии, представляя собой скорей всего социологически построенную историю художественных стилей. Правда, Гаузенштейн сводит все общественно-экономические формации к «двум основным типам»: к обществам «органическим» и обществам «индивидуалистическим» и соответственно с этим и все типы искусства—к двум основным типам: религиозно-монументальному и дифференцированно-реалистическому; однако и это социологическое обобщение растворено им в обычном историческом рассмотрении одной проблемы, а именно—стиля.

Так ждет попрежнему своего разрешения задача построения социологии искусства.

Предлагаемая вниманию читателя книжка представляет собой также только «опыт», только попытку наметить содержание этой все еще не существующей науки об искусстве.

Наша задача ответить на поставленный некогда Микиельсом вопрос: «какое искусство соответствует отдельным периодам в истории развития человеческого общества». Однако мы не придерживаемся строго исторической точки зрения, которая обязывала бы выяснить, какое искусство закономерно соответствует отдельным сменявшим друг друга общественно-экономическим формациям, большинство из коих повторялось в ходе развития человечества—охотничий строй в палеолите и у современных охотников Африки и Австралии, первоначальное земледелие в неолите и у современных «дикарей», феодально-земледельческо-жреческая общественная организация в Египте, в архаической Греции, в средние века на Западе, абсолютистические общества в эпоху эллинизма, в Европе в XVI, XVII, XVIII ст., наконец, буржуазное общество в Греции классического периода в Италии и Нидерландах XV—XVII вв., в Европе второй половины XIX в. Так как

одинаковые или аналогичные общественно-экономические организации должны порождать одинаковые или аналогичные типы искусства, то эти повторяющиеся общественно-экономические организации нами и рассматриваются одновременно, несмотря на то, что они разделены географическими условиями и хронологическими датами. При таком рассмотрении легко установить повторяемость известных художественных типов, жанров, тем, стилей при наличии одинаковых или схожих общественных условий. Рассматривая искусство этих повторявшихся неоднократно в истории человечества общественных формаций, мы, однако, не освещаем в каждом отдельном случае самое искусство со всех его сторон, во всех его проявлениях, а исходим из отдельных его сторон, чтобы показать, какое они получали выражение и решение на разных ступенях общественного развития. Сначала делается попытка показать, как на разных ступенях общественной эволюции менялась некоторым образом социальная функция искусства, оставаясь по существу одинаковой всегда как некое средство организации социальной психики и социальной жизни. Далее устанавливается, как на разных ступенях общественного развития менялась в зависимости от господствующих форм хозяйства форма художественного производства и вместе с тем положение производителей художественных ценностей. Далее ставится вопрос о закономерном характере процесса расцвета и упадка искусства на протяжении всей истории, тот вопрос, который был поставлен впервые еще в XVIII в. аббатом Дюбо. Две следующие главы освещают вопрос о двух основных видах искусства: об искусстве синтетически-монументальном и о распаде этого синтеза и в связи с последним вопрос о преобладании в известные периоды одного рода пластических искусств, в иные — других. Далее рассмотрены в их социологической обусловленности два основных стиля в архитектуре (конструктивный и деструктивный), два основных типа живописи (линейный и колористический) и два основных стиля в живописи и скульптуре (идеалистический и реалистический). Ряд глав посвящен далее тематике, жанрам и проблемам искусства (зверь, растение, человек и вещь в искусстве; трудящийся человек в искусстве, ребенок в искусстве; изображение нагого тела; портретный жанр; религиозный и бытовой жанр;

пейзаж и натюрморт; движение, перспектива и свет в искусстве). Следующая глава пытается наметить социологию красочных тонов и гамм в искусстве.

Если все эти главы освещают связь между известными элементами искусства и известной общественной организацией, то пришлось естественно отдельно рассмотреть в пределах данной общественной организации процесс классовой борьбы и классовой ассимиляции, отраженный в формах искусства. Наконец последняя глава вкратце намечает, какое искусство должно соответствовать эпохе индустриализма, машинного капитализма, в ее переходе к социализму, т. е. такой общественной формации, которая впервые появляется в истории человечества и вместе с которой начинается совершенно новая страница в истории искусства.

II. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ИСКУССТВА.

ПЛАСТИЧЕСКОЕ искусство—живопись и скульптура—возникло в ту отдаленную эпоху, которая известна под названием каменного века. Древнейшая полоса каменного века—эолит—нам мало известна. Не было еще человека—существовала разве человекоподобная обезьяна—*pithecanthropos erectus*. Следующий период—археолит—ознаменован появлением существа уже близкого типу человека—так называемого гейдельбергского человека—*homo heidelbergensis* (по той местности, где найдены были его кости). В борьбе за существование этот «человек» пользовался простыми каменными глыбами, не подвергнутыми никакой обработке. За археолитом последовал период мезолита (по В. А. Городцову, по Мортилье, это—последняя фаза археолита). Гейдельбергского человека сменяет новый тип, еще более близкий к человеку—неандертальский человек—*homo neandertalensis*. В отличие от своего предшественника он принимается за обработку орудий борьбы за существование, которыми попрежнему служили каменные глыбы. Обработка, конечно, весьма примитивная. Однако орудиям мало-помалу придается определенная форма—миндалевидная. Зарождается, другими словами, в процессе труда некоторое чувство формы. Утончаясь и развиваясь по мере все увеличивающейся обработки камня, это чувство формы достигает значительной интенсивности в следующий период каменного века—палеолит. Как и предыдущие эпохи, палеолит делится—в зависимости от развития техники орудий—на ранний, средний и поздний. Каждому из этих периодов соответствует определенная «культура»—все повышающаяся,—получившая свое наименование от той местности во Франции, где были найдены ее материальные остатки. Ранний период палеолита именуется эпохой Ориньяк, средний—эпохой

Солютрэ, поздний—эпохой Мадлен. «Неандертальского человека» сменяет теперь—человек—*homo sapiens*. С этого момента начинается история человечества (вернее доисторическая история человечества). Человек Ориньяка, Солютрэ и Мадлена жил охотой. Идя по стопам своего предшественника, он продолжал еще более интенсивную обработку каменных, а потом и костяных орудий, форма которых все утончалась: в эпохи Солютрэ и Мадлен уже создаются «привлекательные на вид гарпуны, острия стрел, пила с богато разукрашенными рукоятками» и т. д. И как раз в эту эпоху, главным образом в эпоху Мадлен, когда чувство формы под влиянием развивавшейся и прогрессирующей техники обработки орудий достигло у охотника-мадленца значительной высоты и интенсивности, расцветает удивительное по своему реалистическому совершенству пластическое искусство (изображающее животных), живописные изображения на стенах пещер, изображения, вырезанные на куске камня или на оленьем роге или на кости.

Таким образом пластическое искусство—живопись, скульптура—родилось лишь после того, как техника обработки орудий труда достигла значительной высоты, и лишь после того, как в процессе технической работы в психике палеолитического охотника отложилось чувство (линейной) формы, вне которой невозможно никакое пластическое искусство. Это чувство формы родилось в первобытном охотнике однако не только после того, как техническая обработка орудий подготовила для этого чувства психофизиологическую почву, но и вследствие этой технической работы, как последствие ее, причинно ею обусловленное.

Прежде чем появиться на свет в виде удивительной в своем роде пещерной живописи и костяной скульптуры, чувство художественной формы проявлялось гораздо скромнее, а именно—в виде тех примитивных украшений, которые охотник палеолита наносил на свое орудие или на камень и кость. Эти зазубрины и линии—правильно повторявшиеся,—ритмически расположенные, не имели никакого практического назначения. Они не делали орудие более отвечающим своему назначению. Они были украшением—художественным украшением. Этот линейный ритм или ритмика линий родилась в процессе ритмически

правильно повторявшихся манипуляций, которые охотник производил во время обработки камня.

«Обработка длинного края кремневого скребня путем направленных косых ударов необходимо должна была после пробуждения чувства формы вызвать желание придать большую равномерность отдельным ложбинам. Отсюда само собой создание ритмического расположения. Как всякая правильность, так и этот ритм должен был легко запечатлеться в памяти. Сильно развитое чувство формы возвысило очень быстро ритмическое расположение в (орнаментальный) идеал, встававший перед охотником при обработке камня, и он очень скоро был перенесен и на обработку кости» (Фервортн. Статьи). Если позволительно видеть в этой линейной ритмике, подкрепленной чувством формы, начало и исток пластических искусств, то самая эта линейная ритмика (или геометрический орнамент) был не чем иным, как повторением ритмических рабочих движений, производимых во время технической обработки орудий, но без их практического смысла. Иначе—пластическое искусство родилось из игры технически-производственных ритмов (как поэзия и музыка родились из игры отвлеченных от работы рабочих ритмов).

Искусство было в своем первоначале не чем иным, как практически бесцельным повторением работы, работой, превращенной в игру.

Каждое новое орудие труда, в особенности каждое новое усовершенствованное орудие борьбы за существование, наполняло палеолитического охотника чувством бодрости, чувством растущей безопасности, чувством господства над природой. Каждое новое такое орудие производства знаменовало собой как бы новый шанс на победу—отсюда повышенное настроение первобытного охотника. Получался некоторый избыток психических сил, психической энергии, ненужной для непосредственной борьбы за существование, и этот избыток энергии и силы выражался в стремлении повторить, но уже практически бесцельно самый процесс работы, причем родившееся в процессе труда чувство ритма и чувство формы подсказывали сознательное ритмизирование линий. Гёрнес выразил эту мысль образно так. Первобытный охотник, создавая все новые, все более усовершенствованные

орудия борьбы за жизнь, отбивал таким образом с каждым новым орудием как бы нападение на него его врага.—природы—и в избытке радостного чувства от сознания возможной победы над ним играл потом пальцами на этом орудии как бы победную пляску, продолжая ритмические рабочие движения уже без всякого практического назначения. Линейный ритмический орнамент—этот исток пластического искусства—и есть та победная пляска, которую он играл на орудии труда, как на некоем поле выигранной битвы (Hoeerness. «Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa»).

Как на аналогию, поясняющую вышесказанное, можно указать на тот факт, что некоторые ныне живущие в Африке племена, стоящие на низкой ступени цивилизации, возвращаясь с полевых работ домой, где их ждет ужин, приближаясь к деревне, начинают, вместе с женами, вернувшимися после приготовления ужина к ним, плясать, повторяя, но уже практически бесцельно, те ритмические движения, которые они раньше делали во время работы—здесь также работа переходит в игру и в искусство (Бюхер. «Работа и ритм»).

В основе пластического искусства, как и вообще всякого искусства, лежит таким образом чувство ритма, родившееся во время работы, родившееся из работы. На ритме построена не только живопись и скульптура, но и архитектура (см. Гинзбург. «Ритм в архитектуре»). Ритм есть нечто весьма, с одной стороны, понятное и близкое даже человеку, на низших ступенях цивилизации стоящему, ибо ритм—везде: в природе, где, правильно чередуясь, приходят и уходят светила, приводя с собой день и ночь, ритмически правильно набегают и убегают волны; есть он и в строении человеческого тела (пальцы на руках и ногах) и в работе организма (кровообращение, дыхание). А с другой стороны, ритм имеет в себе нечто таинственное. Он принуждает человека с силой неодолимой. В нем есть—как выразился Гёте—«нечто волшебное». Известна принуждающая сила плясового ритма. Одна средневековая хроника повествует, как однажды феодал плясал с крестьянкой и к ним невольно стали присоединяться все новые пары, так что в конце концов пляска охватила целый округ Фрейберг в Швейцарии (Groos. «Die Spiele der Menschen»). Не менее известна и принуждающая

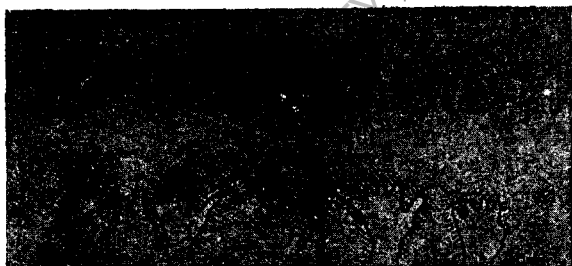
сила музыкально-словесного ритма, образно выраженная в греческих легендах об Орфее и Арионе, околдовавших своей песнею и зверей и стихию, или в финской Калевале, где старый певец Вейнемейнен зачаровывает пеньем не только зверей, но и богов.

«Ритм есть принуждение,—заметил Ницше («Происхождение поэзии»);—он порождает неодолимое желание уступать, соглашаться, делать то же самое: не только ноги, но и сама душа движется вслед за тактом. Вероятно—рассуждал человек—и душа богов. Поэтому их старались покорить ритмом и таким образом властвовать над ними».

Такой же «колдовской», принуждающий характер присущ и тому линейному ритму, который, родившись, как всякий ритм, из работы, потом, отслоившись от нее, лег в основу пластического искусства. Этот проникающий и организующий пластическое искусство ритм и позволил ему выполнять в общественной жизни человечества на всех ступенях общественного развития последнего его существенную социальную функцию, служа средством особого рода принуждения, направленного или на самую природу, или на богов, или на психику общественного человека.

III. СОЦИАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ искусство—как и всякое искусство—выполняет определенную социальную функцию. Посредством образов воздействуя на чувства и воображение, а через них и на мысль индивидуума, оно организует, упорядочивает, направляет их в интересах общественного коллектива или той или иной части этого коллектива, т. е. того или иного класса данного общества, если оно дифференцировалось



Запись на стене палеолитической пещеры.

на классы. Данное определение относится впрочем главным образом к тем изобразительным искусствам, которые эту задачу легче могут выполнить—к живописи и скульптуре, т. е. к изобразительным искусствам идеологического порядка. Так называемые прикладные искусства—архитектура и художественное ремесло или предметы художественной промышленности, как выполняющие задания непосредственно практические, утилитарные—являются в большей степени средствами организации материально-бытовой жизни. На низших ступенях общественного развития скульптура и живопись в значительной мере служили таким же непосредственно-практическим целям. Живописный или скульптурный образ был средством установления известной связи между

членами группы или коллектива, заменяя нашу письменность. Из живописных образов, как известно, и выросли письмена (на Крите, в Египте и т. д.). От каменного века до нас дошла некая «картина» на пещерной стене. Наверху пара бизонов, ниже разные, не совсем ясные предметы (жезлы начальников охотничьей группы), еще ниже множество рук, указующих наверх, по направлению к животным, совсем внизу опять разные знаки. Это было очевидно некое извещение о предстоящей охотничьей экспедиции. Так точно и ныне какой-нибудь северо-американский индеец, отправляясь на охоту за морскими львами, прибывает к хате дощечку, на которой сообщает посредством рисунка, куда, на сколько дней и зачем он ушел и когда вернется.



Северо-американский индеец сообщает, что отправился на несколько дней на охоту за морскими львами.

На низшей ступени общественного развития живописный или скульптурный образ служит не только заменой письма, телеграммы, стенгазеты, но и средством запечатлеть какое-нибудь для данной группы или племени важное «историческое» событие. В своих путешествиях в Новой Гвинее Миклуха-Маклай рассказывает, как он был приглашен дикарями на пир по случаю спуска двух лодок и как к концу обеда один из участников отошел в сторону и стал вырезывать на бревне разные образы—предметы, нашему путешественнику мало понятные: ему объяснили, что на бревне изображены две лодки, шесть блюд, поданных к обеду, свинья, зарезанная на обед, и т. д. После этого объяснения ему стало ясно, что виденные им в других местах Гвинеи такие же малопонятные ему изображения служили очевидно средством запечатлеть те или иные важные и интересные для дикаря события.

Если оставить в стороне чисто прикладную функцию некоторых пространственных искусств и остановиться только на более идеологических видах пластических искусств, то они на разных ступенях общественного развития в зависимости от общественных потребностей и от формы миро-

вззрения, соответствующего данному уровню общественного развития, выполняют несколько различные функции.

Человечество начало свою историю, добывая себе пищу охотой. В охотничьей группе искусство было не чем иным, как колдовским актом, как магией. Искусство изобразительное—живопись, отчасти скульптура—возникает в каменном веке, в том его периоде, который называется палеолитом (в отличие от предшествовавших периодов мезолита, археолита и эолита, когда искусства не существовало), точнее—в эту эпоху палеолита, которая известна под названием мадленской. В эту эпоху, когда человек занимался охотой на мамонтов, бизонов, северных оленей и т. д., возникло богатое, главным образом живописное, искусство, изображающее тех самых животных, за которыми охотились. Открытые археологами во Франции или в Пиренеях пещеры, как-то: Дордонь, Нио, Альтамира и т. д., покрыты на стенах многими изображениями этих животных. «В одной из этих пещер найдена каменная лампа, украшенная прекрасным вырезанным изображением бегущего северного оленя. Художник должен был пользоваться такими лампами, чтобы выцарапать и рисовать эти фигуры, так как украшенная ими часть пещеры совершенно темна даже днем. Эти изображения, порой сотни животных больших размеров, можно было видеть и рисовать только при искусственном освещении. Зачем же тогда тратилось столько усилий на их изображение?» (Рейнак. «Аполлон»). Ответ на этот вопрос дает другое от палеолита дошедшее художественное произведение, вырезанное на оленьем роге, изображающее несколько оленей, а между ними—как бы для заполнения пустого пространства—помещена пара лососей. «Несомненно, что объяснение этого соединения больших рыб и северных оленей мы должны искать в какой-нибудь религиозной идее. Художник хотел изобразить две разновидности животных, которые служили его группе или племени источником существования. Замечательно, что животные, изображенные искусством каменного века, все принадлежат к породам, годным для пищи, и дикари рисовали или писали красками их изображения как будто с целью привлечь их при помощи чудодейственной силы. Цивилизованные люди говорят гиперболически о чудесной силе искусства. Первобытные верили этому» (Рейнак).

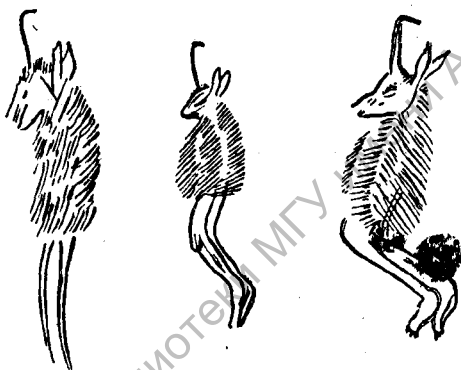
Живопись и скульптура мадленских охотников были в самом деле не чем иным, как колдовским актом. В одной из палеолитических пещер Франции были найдены кроме рисунка бизона на полу две статуэтки, изображающие бизонов—самца и самку, и кроме того на полу же—множество следов от плясавших или скакавших человеческих ног. Очевидно в этой пещере, как и в других, перед изображением зверя совершалась пляска, имевшая своим назначением околдовать зверя. Как можно заключить по дошедшей до нас



Изображение оленей и рыб на оленьем роге (палеолит).

от палеолита трещетке, украшенной изображением трех фигур, пляшущих в щкурах и масках горного козла, колдовская пляска в каменном веке, как и у ныне живущих охотников дикарей (ср. «пляску страуса» африканских дикарей), воспроизводила внешность и движения зверя, за которым охотились. Изображая зверя, охотник вместе с тем овладевал им, подчинял его своей власти. В основе этого умонастроения лежала магия, как известное «мировоззрение», исходившее из того убеждения, что стоит только воспроизвести нечто, и оно станет действительностью. Дикари и поныне, желая вызвать дождь, устраивают «дождевую пляску», изображают ритмическими движениями, как собираются тучи, гремит гром, идет дождь, в полной уверенности, что после этого и именно вследствие этого дождь в самом деле пойдет. «Сход-

ное творит сходное»—такова аксиома «симильной магии» (от *similis* — подобный) (Никольский. «Первобытная культура»). Так, изобразить зверя значило привлечь его и им завладеть. Вот почему так редки изображения человека у охотников. Человек—если и изображался—выходил неуклюже и схематично, изображения же зверей полны изумительного реализма. Не было общественной надобности изображать людей, и охотник-художник в этой области поэтому и не специализировался. Так как изобразить предмет значило им овладеть, так как там, где уже налицо пред-



Охотничий танец. Рисунок на трещетке (палеолит).

ставление о душе, это значило овладеть «душой» предмета, то понятны, с одной стороны, присущий дикарям страх быть изображенными (см. Гирн. «Происхождение искусства», глава—«Искусство и чародейство»), а с другой стороны—постановления Корана или шунитской секты, запрещавшие изображать бога и человека и считавшие изобразительное искусство наряду с вином и азартными играми изобретением дьявола (см. Гаузенштейн. «Искусство и общество»).

На той же ступени экономического развития, на которой находились мадленские пещерные охотники палеолита, стоят ныне бушмены, минкопы, эскимосы. Как у мадленских пещерников, у них имеется довольно богатое живописное искусство. То же превосходно-реалистическое изображение животных (кенгуру, быков), то же неумелое воспроизведение человека. Так же, как в мадленскую эпоху, ныне в Австралии, в Южной Африке встречаются пещеры, пред-

ставляющие как бы картинные галереи. Стены украшены изображениями животных. Представляют ли эти изображения также магически-заклинательные формулы, трудно сказать с точностью. Если судить по аналогии, то первоначально эти бушменские и австралийские живописные изображения несомненно выражали собою тот же магический акт, и даже Э. Гроссе, старающийся доказать, что «рисунки первобытных народов (современности) проистекают из чистого удовольствия творчества», вынужден оговориться, что «нет ничего невероятного, если по крайней мере отдельные из этих изображений действительно составляют что-нибудь вроде религиозных (т. е. магических) символов» (Гроссе. «Происхождение искусства»).



Охотничьи изображения человека (палеолит).

От охоты человечество в своем историческом развитии перешло к земледелию; земледельческие коллективы, первоначально коммунистические, распались на классы землевладельцев и крестьян и организовались в классовое феодальное государство, первобытная магия выросла в религию, рядом с феодалом над массой земледельцев стал жрец.

В этих феодально-земледельческо-жреческих общественных организациях искусство продолжало играть ту же практическую социально-утилитарную роль, превратившись однако из художественно-магического действия в религиозно-культовой акт.

Искусство-магия сменилось искусством-религией.

Первое воздействовало непосредственно на природу, подчиняло непосредственно природу человеку, второе воздействовало на богов—хозяев и распорядителей природы. Первое повелевало, второе умилоствляло. И то и другое имело в виду в конечном счете материальное благо человека на земле. Теперь, когда была налицо религия, когда образова-

лось представление о «душе», первоначально в виде «двойника», «Ка» — в древнем Египте, искусство-религия служило делу материального устройства человека не только на земле, но и за гробом. На примере Египта можно проследить это превращение искусства-магии, соответствующего охотничьей орде, в искусство-религию, соответствующее феодально-земледельческому и жреческому общественному строю.

Пещера, где мадленец совершал свое магическое действие, превращается здесь в архитектурную постройку, в храм, где обитает божество, мыслившееся сначала как животное, потом — как человеческая фигура с звериной головой, и, наконец, — в образе человека; изображение животного на стене пещеры превращается в изображение бога; звериная пляска, имевшая целью околдовать зверя, становится «священной пляской жрецов» (напр., пляска планет), имевшей целью подчинить человеку течение планет; первобытная охотничья песня, вероятно сопровождавшая пещерное магическое действие, звучит теперь как религиозный гимн в честь богов, в честь бога солнца Ра. Если египетское искусство было таким образом, с одной стороны, религиозно-литургическим актом, то, с другой стороны, оно служило делу устройства загробного блага двойника — «души», «Ка». Для него строится пирамида, в склепе ставится скульптурное изваяние или живописное изображение, портрет «Ка», который будет вечно жить, даже если мумия распадется, стены склепа покрываются рельефами, изображающими хозяйство усопшего, которым он будет владеть и распоряжаться и в царстве блаженных.

Таким же религиозным актом было искусство во всех земледельческо-феодально-жреческих общественных организациях, будь то феодальная Греция с ее архаическим искусством или византийское и романское искусство средневекового Запада и Востока и даже искусство совершенно городских общественных формаций, однако находившихся в окружении земледельческих и землевладельческих коллективов с натурально построенным хозяйством, каким было искусство средневековой западной ремесленной буржуазии, так называемое готическое искусство.

Вместе с переходом человечества от натурально-земледельческой к городской капиталистической культуре, при-

несшей с собой ослабление религии и ее превращение в философию и далее в науку, искусство—некогда магия, потом религия—должно было снова изменить свое социальное назначение.

В поднимавшихся буржуазных обществах, в период борьбы буржуазии с дворянством, в период организации этого класса, искусство служит, как и в предыдущие общественные эпохи, цели совершенно практической, «утилитарной»,



Рисунки современных бушменов, изображающие переодетых животными людей.

а именно—делу воспитания членов нового буржуазного коллектива к их исторической миссии.

Искусство-магия и искусство-религия становятся морально-гражданской педагогикой.

Таково искусство греческой городской демократии VI—V вв.

По внешности религиозное—оно однако выражает и укрепляет идею независимого и свободного гражданского коллектива. Акрополь с его храмами, статуями богов, фресками аналогичного содержания выявлял и вместе воспитывал в афинских гражданах чувство единой воли, а воздвигавшиеся в честь победителей на играх статуи должны были укреплять в гражданах любовь к родному городу и желание служить ему всеми фибрами своего тела. Такая группа, как тираноубийцы Гармодий и Аристокитон, эти двое юношей, с поднятым мечом идущие на свой общественный подвиг, быть может лучше всего выражала эту соответствующую поднимающейся буржуазной демократии идею искусства граждански-воспитательного.

Когда в Италии в конце XIII в. торгово-промышленная буржуазия победила дворянство, религиозное искусство и здесь сменилось искусством, выявлявшим и укреплявшим чувство гражданского самосознания. Флорентинская буржуазия поспешила увековечить свою победу над дворянством



Бронзовая группа, изображающая тираноубийц Гармодий и Аристогитона.

(в 1924 г.) любопытным декретом, где говорилось о намерении правительства приступить к перестройке церквей на началах самого «пышного великолепия, чтобы предприимчивость и мощь человеческая не могли никогда ни задумать, ни осуществить ничего более грандиозного и прекрасного», и подчеркивалась необходимость иметь проекты общественных зданий, дабы можно было их привести «в соответствие с великим духом, который рождается из стремлений всех граждан, объединенных одной волей» (цитировано по Дживилегову. «Возрождение», глава «о Брунеллеско»). В этом любопытном декрете ярко вырисовывается гражданское и политическое назначение

искусства флорентинской буржуазной демократии при всей религиозной внешности этого искусства. Граждански-политическая тенденция флорентинского искусства XV в. отчетливо сказывалась и в тех батальных картинах, которые флорентинская синьория заказывала Леонардо да Винчи и Микель Анджело, и в таких фресках, как «Воскресение из мертвых» Синьорелли, где все воскресшие—вразрез с средневековой традицией—изображены нагими, а не одетыми, так что герцога и епископа не отличишь от ремесленника и крестьянина (целая декларация гражданского равенства!), и в скульптурах Донателло и Микель Анд-

жело, провозглашавших идею совершенного человека—гражданина.

То же явление повторилось в XVIII в. во Франции, когда поднимавшаяся буржуазия, вставая на борьбу с дворянством, выдвинула художника Давида, формулировавшего идею граждански-политического искусства в словах: «Искусство должно содействовать воспитанию и счастью широких слоев народа. Оно должно представить взорам народа черты доблести и гражданской добродетели».



Давид. Леонид в Фермопилах.

Внедрению этой гражданской доблести и добродетели в психику поднимавшейся на борьбу молодой революционной буржуазии и служило все творчество Давида. Его «Клятва Горациев», его «Брут, казнящий своих сыновей за измену республике», его «Леонид, приносящий себя в жертву делу свободы и независимости», его «Депутаты национального собрания», дающие обет не расходиться, несмотря на все контрреволюционные замыслы короля и знати, пока они не осуществят «декларацию прав человека и гражданина»,— все эти картины имели своим назначением воспитание молод-

дой буржуазии в духе тех политических идеалов, на которых она хотела и должна была построить новое общество.

Там, где буржуазия была еще недостаточно сильна, чтобы выступить в политическую борьбу с дворянством, или там, где эта борьба протекала в мирных формах, там искусство молодой буржуазии выполняло не столько политически-воспитательную, сколько морально-воспитательную роль. Так, во Франции XVIII в., дореволюционного периода, живопись Грёза воспитывала семейно-нравственное чувство молодого буржуазного общества. Потеря невинности для девушки—великое несчастье («Разбитая ваза»); в бурном и легкомысленном свете юноша совершит с пути добродетели («Блудный сын») и т. п.,—так поучал Грёз своими картинами буржуазно-мещанскую публику. Так, Тогарт в Англии XVIII в. превращал живопись и гравюру в моральное наставление, как об этом красноречиво свидетельствуют хотя бы самые заглавия разных его серий: «Труд и лень», «Модный брак», «Жизненный путь проститутки», «Жизненный путь беспутника» и т. п. Так, морализуя, выступила на историческую арену и русская буржуазия в лице Федотова, творца «Сватовства майора». Там, где буржуазия закончила свою борьбу за власть, там, где она стала господствующим классом, где она накопила значительные богатства, там, где она выходит из политической борьбы и не занята в производстве материальных благ, там искусство повсюду освобождается от религиозных, моральных, гражданских идей, выражает идею наслаждения жизнью и все более уходит в свои специальные формально-технические задания.

В таких буржуазных обществах искусство-магия, искусство-религия, искусство-педагогика превращается в искусство «чистое». Греческое искусство, религиозное в феодальный период, гражданское в эпоху установления буржуазно-капиталистического общества, становится в IV—III вв. гедоническим. Чтобы получить наглядное представление об этом превращении, достаточно сопоставить, с одной стороны, группу «Гармодий и Аристокитон», а с другой—относящегося к эпохе Александра Великого «Апоксиомена» Лизиппа и относящуюся к эллинистической поре группу «Приглашение к танцу». «Гармодий и Аристокитон» проникнуты пафосом гражданской доблести и воплощают идею по-

литической борьбы. Какой контраст представляет «Апоксиомен»! «Этот юный атлет, очищающий после борьбы в палестре пыль со своего тела,—идеал молодого изящного дэнди большого города, совершающего при помощи скребка туалет между упражнением и купаньем. Он наслаждается результатами оставленного позади напряжения, он наслаждается самим собой и просит у публики одобрения подобно последнему выступающему в комедии актеру» (Ю. Ланге. «Нагой человек в искусстве»). Отсюда только один шаг к (реставрированной) группе «Приглашение к танцу». «Женщина сидит на скале и развязывает свои сандалии. Плутовато улыбаясь, откинула она голову назад. Бурный темп песенки ударил огнем по ее телу и она готова кружиться под ее такт. Лицо сатира светится радостным смехом. Он смотрит вниз на девушку и смехом отвечает на ее смех. Пальцами он прищелкивает и этим еще усиливает веселое настроение, проникающее всю группу» (Клейн. В «музее слепков»). Так, от группы борцов-граждан Гармония и Аристогитона до группы «Приглашение к танцу» прошло греческое искусство путь от искусства граждански-воспитательного до лишенного непосредственной утилитарности искусства гедонистического.



Лизипп. Апоксиомен.

Ту же эволюцию можно проследить на примере венецианской живописи. В докапиталистическую эпоху искусство в Венеции—религиозное. Беллини с его мадоннами является его представителем. В XVI в. венецианская живопись имеет

своим назначением славить наслаждение. Беллини сменяет Тициан. Даже его религиозные картины, написанные по заказу церквей, лишены религиозного смысла. В своем «Путешествии по Италии» Тэн так передает настроение, из которого вылилась картина Тициана «Вознесение богородицы»: «Красноватый пурпурный тон окутывает всю картину. Исходящая от него здоровая энергия пронизывает всю эту живопись. Внизу апостолы, бронзовые, как моряки Адриатики... Над ними богородица возносится в пылающем, как дыхание горна, ореоле. Она той же расы, здоровой и сильной, без мистической экзальтации или мистической улыбки, гордая, стоящая в своей красной одежде, окутанной синим плащом. У ее ног по всему пространству пленительная гирлянда юных ангелов—радостное цветение жизни. Это прекраснейший языческий праздник жизни—праздник мощной силы и блестящей юности». Еще откровеннее славят радость и наслаждение мирские картины Тициана, творца «Венеры». Религия, гражданственность, мораль—все это утонуло в гедонистическом экстазе. Когда феррарский герцог Альфонсо поручил Тициану написать картину «Вакханалия», художник радостно воскликнул: «Вы не могли бы придумать сюжета, который был бы мне более по душе».

На указанном уровне развития буржуазного общества искусство, освобождаясь от религиозных, гражданских и моральных идей, становится все более равнодушным к тому, «что» изображать, и все больше внимания обращает на то, «как» изображать. Живопись—господствующее здесь искусство—становится чистой живописью. Впервые определенно в Голландии XVII в., когда голландская буржуазия отстояла свою независимость от Испании и зажила спокойной, сытой, обеспеченной жизнью, «содержание» все более становится безразличным. Оно только повод для живописных комбинаций, для красочных букетов (концерты Терборна) или для зарисовки света (интерьеры Питера де Гоха).

Ту же эволюцию от идейно-организующего к чистому прошло и искусство буржуазных обществ XIX в.

В первой половине XIX в. французская живопись еще воздействует на политическое и социально-моральное сознание общества. Буржуазия еще не закончила свою борьбу

за власть. Классик Давид славит империю. Романтик Делакруа воспекает июльскую революцию и агитирует за освобождение Греции («Крестоносцы в Константинополе»; «Избиение в Хиосе»). Тассар, Жанрон и др. проповедуют социальное сострадание. Милле становится певцом крестьянской страды. Во второй половине XIX в. живопись Франции



Реставрированная группа. Приглашение к танцу.

идет решительно к нейтрализации содержания и к формальной технике. Барбизонцы-пейзажисты освобождают живопись от «литературщины». Импрессионисты сводят живопись к передаче световых и цветовых впечатлений. Кубисты оперируют одними линиями и т. д. По всему фронту торжествует «чистое искусство».

Ту же эволюцию прошла русская буржуазная живопись.

Передвижники-шестидесятники, пионеры буржуазного искусства, создают искусство, долженствующее воздействовать на политическую мысль и на социальное чувство общественного индивидуума. «Содержание» для них было в искусстве самым существенным. «Художественная форма,—повторяли они вслед за Чернышевским,—не спасет от презрения или сострадательной улыбки произведение искусства, если оно важностью идеи не в состоянии дать ответа на вопрос: да стоило ли трудиться над подобными пустяками». «Только содержание, достойное мыслящего человека, может избавить искусство от упрека, будто оно пустая забава, что оно в действительности бывает слишком часто». Крамской—да и не он один среди передвижников—совершенно не переносил современного ему французского «чистого искусства», технически совершенного. Художник, по его определению, должен быть прежде всего «критиком общественных явлений», и такими критиками общественных явлений и были, как известно, все эти художники поднимавшейся русской буржуазии, нашедшие своего покровителя в лице купца Третьякова.

В конце XIX и в начале XX в. русская буржуазия хотя и не стояла еще у власти, однако материально и социально находилась приблизительно в том же положении, как голландская в XVII в. и французская—в эпоху второй империи и третьей республики. Третьякова сменили Морозовы, Мамонтовы и т. п. На смену передвижникам пришел «Мир искусства». Чернышевский в роли учителя уступает место Дягилеву (!). «Искусство свободно,—провозглашает этот присяжный идеолог нового направления в искусстве.—Оно не имеет «ближайшей утилитарной цели». «Оно не ратует за права гражданина». «Творец должен любить только красоту и только с ней вести беседу». Искусство должно воспроизводить все «красивое» вне каких бы то ни было «идей». Оно должно вызывать только наслаждение. «Если произведение искусства способно оказывать какое-нибудь влияние на нашу душу, то только потому, что обладает способностью нравиться, т. е. вызывать наслаждение». «Элемент полезности даже в самом широком смысле слова чужд произведениям искусства».

Этой теории вполне соответствовала практика «Мира искусства» — живопись бессодержательная, безыдейная, стремившаяся доставлять лишь «наслаждение», «вкусная» сервировка красок, искусство «чистое».

Из этого лагеря вышла и «История живописи» Бенуа, написанная со специальной целью доказать, что «проповедническое искусство» передвижников было «ужасно» и что «драгоценное свободное искусство», «не зависящее от литературы и школьной указки» — словом, «настоящая живопись» — родилась только вместе с «Миром искусства».

Итак — резюмируя — каждому существенному этапу в общественном развитии человечества соответствует искусство, выполняющее определенную социальную функцию.

В охотничьей группе, на низшем уровне цивилизации, искусство есть акт колдовской, является магией, непосредственно подчиняющей человеку (охотнику) природу (в лице зверей, за которыми он охотился). В земледельческо-феодально-жреческих обществах искусство становится актом религиозного воздействия на богов с целью умилишить их на благо человека (прежде всего «знатного» человека). Поднимающаяся на борьбу с феодальным классом и феодализмом буржуазия превращает искусство в средство морально-политического воспитания членов слагающегося буржуазного общества. Наконец успокоенная, господствующая, материально более чем обеспеченная буржуазия освобождает искусство от всяких «идей» — не только религиозных, но и политических и моральных — и заставляет его служить для нее средством наслаждения жизнью.

Элемент магии однако остался присущ искусству на всех ступенях общественного развития.

В охотничьей группе это была магия наивная, полагавшая, что художественный акт может приневолить непосредственно природу, от которой зависел охотник.

В феодально-жреческих обществах это была магия столь же принудительная, обращенная только не на природу, а на богов и бога.

В поднимавшихся буржуазных обществах искусство было той же магией, но только направленной не на природу и не на богов, а на общественного человека, ибо искусство так же принудительно стремилось повлиять на психику че-

ловека (как раньше оно принуждало природу и богов), воспитывая его как полезного члена общественного коллектива. И даже когда искусство в буржуазно-консервативных обществах освободилось от всяких идей—религиозных, политических и моральных, когда оно стало «чистым», элемент магии оставался ему свойственен, ибо оно в этом виде принуждало верить как в нечто реальное, в то, что реально, как жизнь, не существует.

IV. ФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА.

ПРОИЗВОДСТВО художественных произведений подчинено тем же законам, как и производство материальных ценностей. Господствующая на разных ступенях общественного развития хозяйственная система предопределяет неизбежно и производственный труд художника (равно как и его социальное положение). Подобно тому как материальные ценности производятся или для собственного потребления, внутри домашнего (ойкосного) хозяйства, или же на заказ, или же, наконец, на рынок, так точно в области создания художественных произведений друг друга сменяют те же самые формы производства. В феодальном обществе художник создает свои произведения в пределах царской или барской вотчины, в ремесленно-организованных обществах он творит на заказ, в капиталистических обществах он вынужден работать на рынок. В феодально-ойкосном хозяйстве художник—крепостной или слуга, в ремесленно-построенном обществе он—ремесленник, в капиталистическом строе он—производитель товара, подчиненный закону предложения и спроса. В переходную эпоху между феодализмом и капитализмом, когда дворянство и буржуазия находили свою равнодействующую в виде политической власти абсолютного монарха, художник был, как в феодальном хозяйстве, слугой, получившим однако свое вознаграждение не натурой, а деньгами, и не был на всю жизнь прикреплен ко двору.

Во всех феодально-общественных формациях художник является частицей крепостного-домашнего или крепостного-дворцового хозяйства. Таково было положение художника в древнем Египте. Когда Аменофис IV перенес столицу Египта в Эль-Амарну, при нем был ряд художников, выполнявших для него всю художественную работу. Один

из них, Юти, увековечил себя в гробнице Хеви в своей мастерской: он сидит и работает над женской скульптурой. Насколько можно судить, эти придворные художники, «верховные скульпторы», как гласил их титул, жили не в царском дворце, а на улице «верховного жреца», где Борхардтом была раскопана мастерская художника Тутмеса (Баллод. «Очерки истории древне-египетского искусства»). В таком же положении находился художник в феодально-архаической Греции. В царском дворце в Кноссе на острове Крите—как показали раскопки, произведенные Эвансом,—находились мастерские ваятелей, мастерские, где производились керамические сосуды, предметы из фаянса и т. п. (Захаров. «Эгейская культура»). То же явление повторяется и в новой Европе в те эпохи, когда господствовало натуральное хозяйство и продукты производились в пределах феодального поместья. В IX—X вв. на Западе наиболее передовыми и организованными хозяйствами, равно как вместе с тем и очагами культуры, были монастыри. Художники жили в самих монастырях, были прикреплены к ним (в большинстве случаев они были монахами), производили для них. «Монастырь С.-Галлен в Германии в IX в. образует со всеми своими постройками как бы целый городок. Хроники повествуют об архитекторах, живописцах и золотых дел мастерах, которые в них жили. В XI в. один аббат основал монастырь Спасителя около Шартра и собрал туда множество скульпторов, золотых дел мастеров и живописцев» (Бойэ. «Очерк истории искусства»). То же имело, разумеется, место в хозяйстве светского феодала. Когда в XV в. бургундский герцог пригласил к своему двору художника ван Эйка, он дал ему титул *valet de chambre*—домашний слуга (Гаузенштейн. «Искусство и общество»). Между тем как на Западе художник, обслуживавший сеньора, уже с XV в. был свободным человеком, у нас в России в барском поместье художник был крепостным еще в начале XIX в. Помещики посылали своих крепостных, одаренных художественным талантом, или в Академию художеств или персонально к какому-нибудь профессору живописи на выучку, после чего крепостной возвращался в барское поместье работать на помещика, как на него работал крестьянин. Президент Академии Оленин (20-е годы) пытался было побудить

помещиков отпускать на волю командируемых ими в Академию крепостных художников, однако против этого замысла, который так и не был осуществлен, восстал Аракчеев, как против некоей либеральной затеи в духе ненавистных ему, крепостнику и капралу, «философов нынешнего века». Во все указанные здесь эпохи господства натурального хозяйства и феодально-жреческого или феодально-дворянского строя художник был частью домашнего хозяйства, крепостным или слугою, будь то двор египетского фараона, или царский дворец на острове Крите, или монастырское и сеньориальное поместье средневекового Запада или, наконец, крепостное поместье русского барина начала XIX в. Во всех этих случаях искусство, творимое этими художниками, обслуживало исключительно нужды хозяина и того хозяйства, в пределах которого они жили и творили.

Там, где наряду с феодальным поместьем в городах имелись ремесленные цехи и корпорации, или там, где в городах, оттеснявших поместье, труд был организован ремесленным образом,—одним словом, везде там, где рядом или выше феодального класса становилась ремесленная буржуазия, художник—сам ремесленник—творил на заказ, сначала на заказ всего городского коллектива или целых ремесленных организаций, впоследствии—вместе с продвижением торговой буржуазии—и на заказ частных лиц—богачей. Так, в классической Греции, в Греции VI—V вв., художник был ремесленником, причем художественное ремесло передавалось из поколения в поколение, от отца к сыну (Вазер. «Греческая скульптура»). В пору, когда город-государство еще главенствовал над отдельной личностью, этот художник-ремесленник работал на заказ всего городского коллектива: пример—Фидий, приглашенный Периклом к постройке Акрополя. В IV в., когда буржуазный индивидуализм разложил гражданское чувство афинянина, когда отдельные богачи стали играть первенствующую роль, художники работали столько же, если не больше, на заказ частных лиц. «Мы знаем, что художники с именем создавали для одной и той же семьи значительное количество пластических произведений (Пельман. «Античный коммунизм»).

Ремесленником, работающим на заказ всего городского коллектива, организованного в цехи, был художник и

в средневековой Европе. Строители и ваятели входили в цех каменщиков, и в документах их называют обычно *organii*—т. е. рабочими. Несколько позже организовались в цехи и художники-живописцы. Так как евангелист Лука считался художником, то цехи живописцев присвоили себе название цехов св. Луки. В Венеции в 1290 г. впервые, кажется, организовался такой цех—позже и в других городах Италии и в других европейских странах. Состоя в ремесленном цехе, художники XII—XIII и даже еще в XIV вв. работали на заказ для отдельных цехов или для всего городского ремесленного населения, воздвигая и украшая преимущественно храмы. Все население стекалось на место стройки с песнями, само подвозило строительный материал и съестные припасы. Лишь по мере развития денежного хозяйства художники оплачивались уже не натурой, а денежным гонораром; впервые, кажется, это имело место в Италии в 1304 г., когда флорентинская сеньория уплатила Джотто определенную денежную сумму за картину, заказанную ею для одного из помещений ее дворца (*Grey. «Der Kunstmarkt»*).

В Италии еще даже в XV в. художники-ремесленники обслуживают именно цехи, работают по их заказу. «Во Флоренции в XV в. между отдельными цехами шло соревнование относительно постановки статуй в нишах в церкви *Or san Michele*: цех мясников заказал Донателло статую св. Петра, цех столяров—статую св. Марка, а цех оружейных мастеров—статую св. Георгия. Так, и первый портал, созданный Гиберти для флорентинского баптистерия, стоивший 22 000 фл., был сооружен на средства одного цеха» (Р. Зайчик. «Люди и искусство Возрождения»).

Итальянский художник эпохи Возрождения был в самом деле ремесленником, а не артистом. Он учеником поступил в мастерскую, где учился если не 13 лет, как того требовал Ченино Ченини в своей книге о живописи, то во всяком случае долго (Андреа дель Сарто—7 лет, Перуджино—9 лет, фра Бартоломео—10 л.). Обычно они учились в мастерской ювелира (П. Утчелло, Брунеллеско, Гиберти, Верроккио, Поллайоло, Боттичелли и др.). Как ремесленники, они странствовали из города в город и писали отнюдь не одни картины. Неро да Биччи изобразил в одном из своих

набросков художественную мастерскую во Флоренции XV в., где художники изготовляли деревянную мозаику, церковные подсвечники, рисунки для ковров, гербы, даже вывески. Живописцы крупного калибра не гнушались выполнять подобные ремесленные заказы. Поллайоло содержал ювелирную мастерскую, Вероккио, творец конной статуи Коллеони, изготовлял распятия из дерева и изделия из терракоты, Гирляндайо повидимому получил свое прозвище от изготовления гирлянд для дамских корзиночек и т. д. Благодаря тому, что художник был еще ремесленником, «вся работа того времени из золота, серебра и мозаики, тарелки для причастия, подсвечники, алтари и вышивки свидетельствуют о поразительной технике и большой тщательности исполнения». С другой стороны, и над своими произведениями «высокого искусства» эти художники-ремесленники работали долго и внимательно. Гиберти употребил 21 год на исполнение своего первого портала, второй потребовал еще больше времени. Лука Роббиа работал почти 10 лет над своей Cantoria для флорентинского собора и так далее (Р. Зайчик, 1. с.).

По мере развития торгового капитализма, по мере оттеснения ремесленной буржуазии буржуазией торговой, по мере роста индивидуалистического чувства, ремесленник-художник все более превращался в артиста-буржуа. Связь с цехом его тяготит. Леонардо да Винчи относится к ваянию и ваятелям с нескрываемым пренебрежением, как к ремесленникам-рабочим, работающим в грязной и пыльной мастерской тяжелым физическим трудом. Его идеалом является живописец, который сидит за станком в чистой комнате, в чистом костюме и работает под звуки музыки или под чтение стихов. Леонардо идет еще дальше и объявляет подлинным художником того, кто только «организует картину», предоставляя выполнять ее—«дело рабское»—ученикам (M. Hetzfeld. «Leonardo da Vinci»). Если художник ремесленной эпохи творил анонимно (мы только случайно узнаем из писанных источников имена строителей романских и готических соборов и еще реже—имена ваятелей), то теперь художник стремится выделиться, как творческая личность, из ремесленного коллектива. «Чем ближе мы подходим к Ренессансу, тем чаще встречаются имена художников.

Мастера раннего Возрождения редко подписываются под отдельными произведениями, их честолюбие добивается лишь общего признания. Позднее подписываются под всякой, до смешного незначительной картиной, работают для своего прославления. Самонадеянная дерзость какого-нибудь Челлини становится невыносимой, а зависть ко всем, кто на что-нибудь способен, прямо отвратительной» (Кон-Винер. «История стилей»). Впрочем, общественное мнение и общественно-государственные власти всячески поддерживают личное честолюбие художников, осыпая их привилегиями. «В начале XV в. все мастера, стоявшие во главе работ по постройке собора в Сиене, произведены в рыцарское звание. Джентиле да Фабриано получил от венецианской республики право носить патрицианскую тогу; город Болонья назначил Франческо Франча одним из «народных гонфалоньеров»; когда хоронили Филипино Липпи, все лавки на улице de'Servi были закрыты, что бывало только при похоронах лиц княжеского звания. На похоронах Браманте присутствовал «весь двор папы» (Р. Зайчик, 1. с.). Превращаясь из «ремесленников» в «артистов», художники позднего Ренессанса уже не считают возможным выполнять ремесленного характера заказы и работают исключительно в области «высоких искусств», в области «чистого искусства». Корпеть долго над своими произведениями считается признаком ремесленнической усидчивости, работать быстро—*far presto*—такова отличительная черта «гениального» артиста. Освобождаясь от оков ремесленной организации, эти художники и материально живут как буржуа. Они владеют домами и поместьями (Перуджино), живут в роскошных палаццо (Рафаэль, Тициан), накапливают значительные состояния (Ф. Липпи, Корреджио).

Торговый капитализм на определенной стадии развития организовался политически в виде самодержавной монархии. Политическим и культурным центром становился двор государя. Художник в эти эпохи и в таких общественных формациях снова попадал в то же почти положение, в каком находился в феодально-оikosном хозяйстве, с той разницей, что он уже не был крепостным, не считался и *valet de chambre*, а приглашался временно ко двору за определенную денежную, а не натуральную плату. Впервые это явление

имело место в эллинистический период греческой общественной истории, при Александре Великом и его преемниках. При дворе Александра Великого работают Лизипп, Апеллес, Пирготель. Потом при его преемниках художники стекаются в резиденции Птолемеев, Селевкидов и Атталидов. «Из простого ремесленника, каким он был и все же оставался в старину, художник становится просвещенным другом царя. Тогда как раньше технические навыки переходили по наследству от отца к сыну и художник обязан был своим искусством родине, теперь он заимствует необходимое для себя на чужбине» (Вазер. «Греческая скульптура»). То же явление повторяется в Европе в XVI—XVII вв., кое-где и в XVIII в., сначала в Италии, потом во Франции, Англии (времени реставрации Стюартов), в Испании и наконец в России. Леонардо да Винчи работает при дворе миланского герцога Лодовико Моро, Рафаэль и Микель Анджело—при папском дворе (XVI в.), во Франции XVII в. в версальском дворце работают строители Мансар и де Каттэ, живописцы Лебрен, Жувенэ, Риго и др., в Англии при дворе Карла I творит ван-Дейк, в Испании при дворе Филиппа IV—Веласкес, у нас при дворе Екатерины—Шебуев, Лосенко, Егоров и др.

Государи ухаживают за художниками. Карл V поднимает выпавшую из рук Тициана, рисующего его портрет, кисть; Людовик XIV пишет Пуссену, приглашая его к себе, полное любезностей и комплиментов письмо. Однако державные меценаты выплачивали художникам их жалованье весьма неаккуратно, как видно из постоянно повторяющихся жалоб Леонардо и Тициана и др., или из горького упрека, обращенного Вазари по этому поводу к власти имущим. Свободные, не крепостные, «друзья просвещенных деспотов», эти художники, как и их предшественники в феодально-хозяйственном хозяйстве, были обязаны обслуживать весь домашний обиход своих господ: не только писать их портреты и портреты их семейных, но и устраивать для них театральные представления, праздники и т. д.

Если в феодальном и дворцовом хозяйстве художник обслуживал фараона или монарха или барина, если в ремесленно-купеческом обществе художник работал на заказ города или цехов и, наконец, частных лиц, то в развитых

капиталистических общественных формациях, где всякое производство совершается на рынок, он вынужден работать на безличный рынок: его произведение становится товаром, который покупается как всякий товар. Впервые это явление замечается уже в эпоху поздне-греческой буржуазной культуры. Терракотовые статуэтки производились в Танагре—повидимому в массовом масштабе—на греческий рынок, имея в виду вообще покупателя. Это явление повторяется затем в Европе в XVI в.—в Германии, где Дюрер посылает свою жену и мать на аугсбургскую и нюрнбергскую ярмарку продавать его гравюры (Drey. «Kunstmarkt»), и находит свое чистое выражение в Голландии XVII в. в условиях, где церковь (протестантская) враждебна украшению храмов, нет монархической власти, как в Испании или Франции, и где, с другой стороны, всякий обыватель украшает свои комнаты картинами.

Художник стоит здесь лицом к лицу с рынком, и если портреты пишутся, естественно, на заказ, то остальные виды картин покупаются. Художник нуждается здесь в посредствующем звене между собой и публикой. Первоначально он выставляет свои картины напоказ в своей мастерской—имеются такие картины голландских художников, изображающие мастерскую-выставку,—или сдают их на комиссию торговцам на ярмарках. С неодолимой силой пробивается однако мысль о подлинной выставке, которая сначала устраивается в Амстердаме, в помещении биржи, этого центра коммерческой жизни, где толкуются денежные люди, а затем—в 60-х годах XVII в.—устраиваются первые картинные выставки в нашем смысле слова в Гааге и Утрехте. Картина все более становилась товаром, который порой продавался с аукциона. Так, пейзажист ван-Гоijen дважды устроил распродажу своих картин, чтобы расплатиться со своими долгами, подобно тому, как Ян Стеен, задолжав аптекарю во время болезни жены, был вынужден устроить такой же аукцион своих картин. Трудно с точностью сказать, как определялась цена картины. Ян Стеен писал портреты за 5 гульденов. Недорого ценились и пейзажи. Чем больше фигур было на картине, тем она ценилась дороже, как писал Рубенс одному английскому клиенту (Drey, l. c.). Необходимость работать на рынок имела свои разнообразные

последствия для художников. Они должны были быть чрезвычайно плодovitыми, чтобы иметь возможность реализовать на рынке возможно большее число картин, превратить возможно большее количество художественных ценностей в ценности материальные. Рембрандт создал около 6 000 произведений (Рейнак. «Аполлон»). Впрочем эта плодovitость не спасала их от нужды. Многие из них занимались еще каким-нибудь более прибыльным делом. Ван-Гойен разводил любимый цветок голландцев—тюльпаны, получая за штуку вдвое больше, чем за свои пейзажи. Ян Стеен содержал сначала пивоваренный завод, потом трактир (изображенный им на одной из своих картин). Под старость их материальное положение становилось тяжким. Если Ф. Гальсу удалось получить пенсию, то Рембрандт умер в нищете. Необходимость работать на рынок заставляла этих художников, конкурируя друг с другом, специализироваться не только на одном каком-нибудь жанре, но даже на одной какой-нибудь теме: одни писали только пейзажи, другие только бытовые жанры, третьи только натюр-морт; одни—только крестьян, другие—только коров, третьи—только концерты и так далее.

Снова в ярком проявлении художественное творчество становится рыночным в Европе и на этот раз постепенно во всех странах Европы в XIX в., когда всюду установились буржуазные отношения, когда производство на заказ повсюду во всех областях жизни оттеснялось производством на капиталистический рынок. Для строительного искусства это явление констатировано не кем иным, как К. Марксом во II томе «Капитала».

«В эпоху развития капитализма, когда, с одной стороны, значительные массы капитала сосредоточиваются в руках отдельных лиц, а с другой, наряду с отдельными капиталистами появляется капиталист коллективный (акционерные общества), капиталистический строительный предприниматель лишь в виде исключения возводит постройки для отдельных частных лиц по заказу. Его предприятием является постройка для рынка целого ряда домов, даже целых городских кварталов. Тот, кто нуждается в новом доме, должен выбрать себе один из тех, который выстроен со спекулятивными целями или еще находится в постройке. Подобно вся-

кому другому промышленнику он должен иметь на рынке готовый товар».

Товаром становились в XIX в. также живопись и скульптура. Как в Голландии XVII в., художник-живописец и ваятель только в редких случаях работают на заказ, полученный от государственной власти, городских самоуправлений, ученых обществ, пролетарских организаций (для примера: работы Пювисс де Шаванна для Сорбонны, пантеона, для музеев; работы Менье и Минне для бельгийского Народного дома; памятники, заказанные прусской монархией или русским самодержавием, и т. п.). Почти как на исключение может художник XIX в. рассчитывать и на мецената, который будет скупать его картины, как в Англии Рескин скупал картины прерафаэлитов, у нас Третьяков — картины передвижников. Художник нуждается, как в Голландии XVII в., в посредствующем звене между собой и публикой. Этим звеном является выставка. У нас уже в эпоху крепостного права выступают отдельные художники перед публикой с одной какой-нибудь картиной: Брюлов со своим «Последним днем Помпей»; Федотов со своим «Сватовством майора»; Иванов со своим «Явлением Христа народу». Первые подлинны́е выставки картин относятся, однако, естественно, лишь к началу второй половины XIX в., когда пало крепостное право и капитализм преобразовал производство вообще в производство на рынок. Художники-разночинцы, пионеры буржуазного искусства в России, именовавшие себя сначала «Артелью свободных художников», присвоили себе потом наименование: «Товарищество передвижных выставок». Отсюда — «передвижники». Как видно из самого их названия, они обращались посредством выставки к широкой публике, к рынку, от которого они теперь зависели в условиях воцарившегося кругом капиталистического производства. Картина и скульптура становились товаром, цена которого определялась часто совершенно произвольно. Так, Милле продал свою картину *Angelus*, будучи неизвестным художником, за 1 000 фр., а впоследствии, когда он стал знаменитостью, она была перепродана за 80 000 фр. Аналогичных случаев, конечно, великое множество. Обычно не сам художник устанавливает цену произведения, а предприниматели или скупщики, внимательно следящие за художественным рынком,

за модными художниками, подчас сами устанавливающие моду на того или иного художника, на то или иное художественное направление.

Став рыночным товаром, картина (и скульптура) становится вместе с тем в капиталистических обществах предметом ввоза и вывоза. Не для всех стран имеются соответствующие цифры. Из статистических данных для Германии видно, что в период 1900—1908 гг. вывоз и особенно ввоз картин в этой стране с каждым годом повышался и что ввоз превышает вывоз на 60 млн. марок (соответствующие цифры—105 и 65 млн. мар.) (Drey, l. c.). Производство художественных произведений на рынок имело свои разнообразные последствия и для художников и для искусства. Как в Голландии XVII в. замечалось несомненное перепроизводство художественных произведений, что видно хотя бы из аукционов, когда распродавались картины, не проданные художником, наряду с приготовленными для продажи, так и в Европе XIX—XX вв. налицо несомненное перепроизводство как художественных произведений, так и самих художников. Не для всех стран имеются статистические данные. Что же касается Германии, где подобные цифры для известных периодов собраны, то здесь—для примера—в 1908 г. в Мюнхене была устроена выставка: было заявлено 2 000 картин, более половины было отвергнуто жюри, выставлено было 886 картин, продано только 174. На 2 000 картин—174. В той же Германии в 1907 г. в союзах художников и у продавцов картин было зарегистрировано для продажи 40 000 картин, большинство из которых так, вероятно, и не было продано никогда. Несколько цифр, характеризующих перепроизводство ваятелей: в Германии в 1905 г. из всех зарегистрированных в профессиональном союзе скульпторов $\frac{1}{6}$ была без работы, в 1906 г.—уже $\frac{1}{5}$, а в 1907 г.— $\frac{1}{4}$ (Drey, l. c.).

Необходимость работать на рынок имела еще и то отрицательное для искусства последствие, что художники часто работали наспех, подлаживались под невысокие вкусы «чуждого собственно художественных интересов населения больших городов» (Haack. «Geschichte der Kunst im XIX J.»), стремились победить своих конкурентов «оригинальностью» и эксцентричностью... (см. характеристику буржуазно-ры-

ночного искусства Германии XIX в. у Кон-Винера, I. с.) и т. д.

Производство художественных произведений на рынок имело своим последствием не только перепроизводство художественных произведений, немислимое в обществах, где всякое производство, и в том числе и художественное, совершалось по заказу, и не только вообще ухудшение производимых ценностей, чему мешали в феодальном и дворцовом искусстве вкус потребителя, а в ремесленных организациях—связь художника с ремеслом, но и еще одно отрицательное явление.

В эпохи господства ремесла и ремесленного производства все предметы обихода делались на продолжительное время, и прочность ценилась в них больше новизны. Отсюда вообще значительная устойчивость и некоторый консерватизм общественных вкусов. Как вся жизнь, так и «мода» на предметы отличалась малой подвижностью. Устойчивыми были в эти эпохи и эстетически-художественные вкусы. Художественные направления или стили держались десятилетиями. Даже в первой половине XIX в., когда капитализм еще не вполне преобразовал производство и жизнь, в искусстве сменили друг друга только два, много три художественных направления: классицизм, романтизм, реализм.

Иное дело, когда производство совершается на рынок. Предметы обихода меняют свой облик часто и быстро. «Моды, напр., дамских платьев в течение одного сезона меняются четыре-пять раз» (Зомбарт. «Современный капитализм»). Эта быстрая смена «моды» объясняется вообще нервозностью и лихорадочностью городской жизни, а также и тем обстоятельством, с одной стороны, что предприниматели, конкурируя на рынке между собой, стремятся новизной привлечь покупателя, а с другой стороны—тем, что «едва появилась данная мода в высшем слое общества, как она уже обесценена (в глазах этих слоев) тем, что низший слой также присваивает ее себе» (Зомбарт). «Возникает дикая погоня за новыми формами, темп которой все ускоряется по мере совершенствования техники и обращения» (Зомбарт). Отсюда жажда быстрой смены, требование все новых, не изведанных еще впечатлений. «Наша внутренняя ритмика требует все

более коротких периодов в смене впечатлений», — замечает Зиммель (цитировано у Бухарина. «Теория исторического материализма»). Такой же неустойчивостью и изменчивостью отличаются, естественно, и художественные вкусы общественного человека эпохи производства на рынок. В конце XIX в. и в начале XX в. замечается в области искусства в самом деле «дикая погоня» за «новыми формами»: сменяют друг друга с лихорадочной быстротой импрессионизм, неоимпрессионизм, кубизм, футуризм, конструктивизм, неоклассицизм и т. д. Эпоха быстрой смены «стилей», вместе с тем не имеющая единого стиля!

На разных ступенях общественно-хозяйственного развития художественное производство, таким образом, разное проявляется, подчиняясь господствующей в данном обществе системе производства вообще. В феодальных общественных организациях на базисе натурального хозяйства оно обслуживает самое хозяйство феодала, будет ли им египетский фараон, или греческий базилевс, или средневековый монастырь, или крепостное поместье. Сам художник — или крепостной, или *valet de chambre*, или член монастырской братии и творит анонимно. Это явление до известной степени повторяется в эпоху господства абсолютизма, будь то в эллинистической Греции или в княжеской Италии Ренессанса, или в монархической Франции и Испании XVII в. Являясь свободным и подчас обласканным свыше, художник двора творит для нужд своего господина, как и его предшественник феодальной поры, но уже не анонимно. В тех общественных формациях, где господствует ремесленная и отчасти купеческая буржуазия, еще не ставшая единолично господствующей, художник, как в классической Греции или в средневековой Европе, являясь ремесленником, обслуживает нужды или всего города-государства или отдельных ремесленных объединений. Наконец в чистого типа буржуазно-капиталистических обществах художественное производство совершается на безличный рынок как уже в Голландии XVII в., так в особенности во всей Европе XIX и начала XX века. Из всех этих форм художественного производства творчество для феодально-дворцового хозяйства и в особенности творчество для городского коллектива, для общественных организаций представляло для искусства по-

видимому более благоприятную почву: по крайней мере, многие видные художники XIX в., вынужденные творить на рынок среди острой конкуренции для неизвестного ценителя и покупателя, мечтали горячо о том, чтобы жить не в XIX в., а в средние века или в XVII ст., как ван-Гог или Ренуар.

У. РАСЦВЕТ И УПАДОК ИСКУССТВА.

ЕСЛИ ОГЛЯНУТЬСЯ назад на многовековую историю искусства, то мы видим, как оно то расцветает в одной какой-нибудь стране, то приходит в упадок, как гегемония в области художественного творчества переходит от одной страны к другой. Внешними признаками цветущего искусства можно считать: 1) богатую количественно художественную продукцию, 2) наличие значительного количества крупных художников, 3) новые проблемы, выдвигаемые искусством известной страны, и 4) широкое влияние, оказываемое искусством данной страны на искусство других стран. Когда же нет налицо этих признаков, когда художественная продукция количественно и качественно ослабевает, когда художники вместо того, чтобы искать новых путей, идут назад, подражают уже превзойденному искусству, и когда искусство данной страны уже не влияет на другие страны, а само скорее испытывает влияние искусства других стран, то, очевидно, можно говорить о том, что расцвет искусства сменился упадком.

Существует ли какая-нибудь закономерность в этом процессе смены расцвета упадком, и если она имеется налицо, является ли этот процесс имманентно-художественным, или же он регулируется властно причинами, вне искусства лежащими? Этот вопрос был впервые поставлен тем писателем, которого можно считать условно первым социологом искусства. То был французский аббат XVIII в. Дюбо, автор сочинения «*Reflexions critiques sur la poésie et la peinture*». (Критические размышления о поэзии и живописи.) Опираясь для того времени значительным по охвату материалом, зная даже некоторые памятники перуанского и мексиканского искусства, автор ставит вопрос, чем вызвано то обстоятельство, что искусство порой блестяще расцветает, а в других ме-

стах находится в полнейшем упадке, и отвечал: причина коренится в «воздухе» — l'air, иначе — в климате (цит. у Гроссе. «Происхождение искусства»). Тот же вопрос столетие спустя занимал г-жу Сталь, когда она писала свою книгу о литературе. Не в климате усматривала она тот фактор, который создает расцвет и упадок искусства, а в политическом строе, господствующем в стране, причем базой богатого искусства служит, по ее наблюдениям, «свободный» политический режим, а там, где нет политической свободы, не может жить и расти и искусство. Нечего говорить, что обе эти гипотезы не выдерживают критики. У эскимосов и австралийцев имеется искусство в смысле богатства продукции и совершенства выполнения одинаковое, тогда как климат, в котором они живут, совершенно противоположный. С другой стороны, искусство может процветать, и в самом деле процветало, при самых противоположных формах политической организации и управления: в вольных буржуазно-торговых коммунах, какими были классическая Греция и Голландия XVII в., и при дворах абсолютистических деспотов древнего Египта или Франции эпохи «короля солнца».

Не в климате, не в политической форме государства коренится подлинный фактор расцвета и упадка искусства, а в экономике.

С одной стороны, не может процветать искусство там, где нет излишка материальных благ, где нет достаточной материальной обеспеченности. Искусство мадленских охотников палеолита достигло такой высоты и развернулось так богато только потому, что у них не было необходимости все время тратить на голую борьбу за существование. Гёрнес высказывает предположение, что искусство процветало именно у тех мадленцев, которым удалось отвоевать пещеры, которые жили, другими словами, в условиях большей материальной обеспеченности, нежели те, которым приходилось жить в незащищенных местах (Urgeschichte der bildenden Kunst). Поразительное по своему реалистическому совершенству искусство мадленцев потом приходит в упадок: вместо точных и цельных изображений животных художники уже дают только их сокращенный и схематизированный абрис, не превращающийся, однако, в орнамент, не вырастающий

в новый стиль. Этот упадок искусства был несомненно вызван тем, что ледники в Европе таяли, что олень уходил на север все дальше и дальше, все труднее и труднее становилось добывать пищу, все меньше доступа и все меньше желания было тщательно передавать тот предмет (животное), который художником воспроизводился: упадок искусства был здесь выражением экономической нужды (Никольский. «Первобытная культура»). На смену древне-каменному веку приходит новый каменный век (неолит). Охота сменилась первобытным скотоводством и земледелием. На первых порах этот переход к новому способу хозяйства и производства представлял, ввиду примитивности орудий и общей неприспособленности человека к новым задачам, перед ним стоявшим, чрезвычайные трудности: необходимо было все силы отдавать на самую голую борьбу за жизнь, и потому на первых стадиях неолита искусство отсутствовало и, когда появилось вновь, представляло собой, по сравнению с мадленским, детский лепет. В классовых обществах искусство—классовое—может расцвести только на основе присвоения господствующим классом дарового или неоплаченного труда класса поработленного. Придворно-феодалное искусство фараонов процветало лишь потому, что к их услугам были десятки тысяч рабов: только руками целой армии рабов можно было построить гигантские пирамиды и колоссальный храм в Карнаке. Классическое искусство Греции—искусство Фидия, Праксителя, Поликлета и др.—могло так ярко распуститься лишь потому, что афинские граждане были двойными эксплуататорами: у себя дома они возложили труд на рабов, а с другой стороны, они, не стесняясь, обирали и грабили свои многочисленные колонии.

Романское искусство возникает и расцветает на Западе Европы только после того, как монахи, раньше занятые обработкой полей и т. д., перекинули физический труд на плечи крепостных крестьян, получая, таким образом, нечто вроде прибавочной стоимости (Seger. «Historischer Materialismus und Kunst»).

Искусство придворно-абсолютистической Франции, Испании, Англии могло достигнуть известной высоты только потому, что государи присваивали себе значительную часть национального дохода. И только прибавочная стоимость,

выкачиваемая буржуазией из труда рабочего класса, дает ей возможность разыгрывать меценатствующего барина. Даже в тех общественных организациях, где трудовые классы были носителями художественных тенденций, они могли осуществлять эти тенденции только при наличии известного материального избытка. Если ремесленно-трудовая буржуазия средневековых французских городов могла дать такой размах строительному и скульптурному искусству, то только потому, что имела излишек материальных благ, часть которых она уделяла строителям и ваятелям.

Искусство для своего расцвета не только предполагает соответствующую материальную базу, без которой оно чахнет; расцвет искусства долгое время находился в причинной зависимости от экономического расцвета страны, и вместе с ее экономическим увяданием наступал и упадок художественного творчества. Гегемония в области искусства долгое время принадлежала именно той стране или тем странам, которые были гегемонами в области хозяйственной жизни, и вместе с утерей господствующего хозяйственного положения в этих странах наступал и упадок творческой энергии.

Когда передовой формой хозяйства было экстенсивное земледелие в форме царских и помещичьих вотчин, искусство расцветало именно в тех странах, где эта форма хозяйства получала свое наиболее яркое выражение, напр., в Египте. Как только более передовой формой хозяйства стало производство на рынок, когда выплод земледелия стала торговля, то именно в Греции, сначала в малоазийских городах, потом в Аттике, подчинившей себе последние, искусство достигает своей удивительной высоты, идя к тому же своими, отличными от востока, новыми путями. В III—II вв. это цветущее аттическое искусство приходит в упадок, иссякает способность творить свое и новое, художники возрождают старые формы и приемы, уже изжитые, и в то же время скульптурное и архитектурное искусство переживает подъем в Пергаме, на острове Родосе, в Александрии, ибо эти области стали в эту эпоху узловыми пунктами и центрами мировой торговли. Здесь, на востоке, из недр античного искусства родилось затем в IV—V вв. новой эры искусств христианское. Его колыбель—отчасти Алек-

сандрия, главным образом—Сирия. И это не случайно. «Сирия была передовой промышленной страной заходящей древности, и, разумеется, прогресс техники не мог не благоприятствовать также и изобразительным искусствам» (Wulf. «Altchristliche und byzantinische Kunst», в Handbuch под ред. Burger'a). Никогда потом Сирия подобной роли в хозяйственной истории не играла и никогда потом не повторялся здесь подобный расцвет искусства. Гегемония в этой области постепенно отходит к Византии, частью которой была и Сирия; здесь, в Византии, христианское восточное искусство получает свое классическое выражение, потому что Византия в это время—центр, где скрещиваются пути мировой торговли между Западом и Востоком, а когда арабы отняли Сирию, наиболее промышленную часть империи, и Египет, эту хлебную житницу, византийское искусство приходит в упадок, чтобы умереть, когда в XIII в. венецианцы овладевают всеми портовыми городами и рынками Византии, когда вся хозяйственная жизнь пошла вспять (обратно в сторону феодально-натурального хозяйства), когда вместе с тем была сыграна и культурно-художественная роль Византии, наложившей свой явно-видимый отпечаток и на западное и на русское искусство.

В XV—XVI вв. примат в области культуры и искусства принадлежит бесспорно Италии и в смысле трудно поддающегося учета числа художников, и в смысле обилия крупных дарований, и, наконец, в смысле огромного влияния, оказываемого ею на искусство других стран—вплоть до искусства России; а в XVII в. этот пышный расцвет сменяется явным упадком, хотя выступают еще отдельные крупные художники; в XVIII же и в XIX вв. Италия в области пластических искусств, да и не их одних, в полном смысле—une quantité négligeable. Не случайно расцвет искусства здесь совпадает с тем моментом, когда Италия была аванпостом капиталистического хозяйства, когда она в экономическом отношении шла впереди других стран, указывая им их собственный путь развития, когда Италия была главной поставщицей сукна и капиталов и через ее руки проходили нити заморской торговли, и не случайно, конечно, упадок художественного творчества совпал и здесь с тем моментом, когда в силу разных обстоятельств Италия была

оттеснена с мирового рынка другими странами, и пути морской торговли стали проходить мимо нее.

В то время, когда искусство постепенно приходило в упадок в Италии, оно вдруг пышно расцветает в Испании. Все те крупные испанские художники, которых знает и помнит всякий образованный человек, приходятся именно на XVII в.: Греко, Рибера, Мурильо, Веласкес. Позже будут появляться только отдельные даровитые единицы — Гойя в XVIII в. В XIX в. — что такое искусство Испании? И в данном случае регулятором этого процесса был экономический фактор. В XVI—XVII вв. Испания — одна из первых хозяйственных стран Европы. Ей принадлежит золотосная Америка, промышленные Нидерланды. Она сама гордится развитой индустрией: шерстяной — Кастилье (еще в XVI в. в Севилье насчитывалось более 15 000 мануфактурных мастерских, где работало более 100 000 рабочих), оружейной — в Толедо. Не случайность, конечно, что здесь, в Испании XVII в., появились первые картины, изображающие и славящие промышленный труд: «Кузница» Веласкеса, где мифологический сюжет прозрачно покрывает совершенно актуальную жизненную тему, и его «Ткачихи» — Hilanderas — работницы королевской гобеленовой мануфактурной мастерской. Со второй половины XVII в. наступает экономический упадок страны. Отпадают Нидерланды, Португалия, изгоняются мавры и евреи, другие страны захватывают в свои руки экономическую инициативу, и вместе с тем начинается и художественный упадок Испании, которая с той поры никогда ни в хозяйстве, ни в искусстве уже не играла той роли, которая выпала на ее долю в эпоху Карла V и в эпоху Веласкеса.

Экономическая гегемония отходит в XVII в. от Испании к отпавшим от нее Нидерландам. «Здесь уже с XVI в. изменяется усовершенствованная система полеводства... развивается плодоводство, огородничество; благодаря появлению (изгнанных из Франции) гугенотов возникают новые отрасли промышленности — мануфактуры: шелковые, суконные, зеркальные; изобретаются новые методы красильного производства, в силу чего английские шерстяные ткани отправляются в Голландию для окраски; здесь в Голландии стали строить суда больших размеров для заокеанских пла-

ваний. Голландия—не только в XVII в. могущественная колониальная страна, она центральный рынок для всяческих товаров, как Амстердам с его биржей был главным рынком для капиталов» (Кулишер. «История народного хозяйства»).

И именно в эту эпоху экономической гегемонии наступает в Голландии тот изумительный и количественно и качественно расцвет художественного творчества, который именуется «голландским искусством XVII в., тем искусством, которое обогатило живопись множеством новых достижений и которое имело огромное влияние на искусство Англии, Франции, России. В XVIII в. этот пышный расцвет сменяется упадком в силу того, что первенство в хозяйственной жизни отходит от Голландии к другим странам, и подобно тому, как Голландия с той поры в системе европейского хозяйства никогда больше не занимала такого первенствующего положения, как в XVII в., так и голландское искусство никогда больше не переживало такого подъема и расцвета, как в дни Рембрандта.

Так до XVIII в. можно установить, как некий закон, что расцвет искусства в той или иной стране находился в зависимости от ее экономической мощи: упадок искусства наступал всегда тогда, когда страна теряла свою экономически первенствующую позицию, и гегемоном в области искусства была всегда экономически передовая страна.

Начиная с XVIII в. передовой экономической страной становится Англия. Она первая вступает на путь промышленного капитализма. Она открывает новую страницу в хозяйственной истории Европы. В XIX в. она долгое время является неограниченным властелином на мировом рынке. Лишь с XX в. рядом и выше нее становится молодая капиталистическая Америка. Исходя из выше установленного закона, следовало бы предположить, что и в области искусства,—в области, в частности и особенности, живописи и скульптуры—примат будет принадлежать Англии и Америке. Факты не подтверждают, однако, этого закона. Некоторый подъем этих искусств в Англии XVIII и XIX вв. по сравнению с предыдущими столетиями наблюдается несомненно. Англия и прежде не играла в этих областях руководящей роли. Она всегда была страной в художественном

отношении потребляющей, а не производящей. Готическое строительное искусство она заимствовала все-таки, повидимому (несмотря на спорность этого вопроса), из Франции, хотя и внесла в него свою специфическую английскую ноту. В эпоху Возрождения она жила за счет итальянского или немецкого искусства. Генрих VIII приглашает к своему двору Голбейна в качестве портретиста, а английская знать украшала свои замки итальянскими мифологическими картинами, как видно хотя бы из пролога к шекспировскому «Укрощение строптивой», где палатцо лорда, устраиваемого для пьяного переодетого барином медника, Слейя, комедию, украшено картинами на темы о Дафне, Ио и т. п., очевидно, итальянского происхождения, подобно тому, как именно итальянские картины находились, как можно судить по дошедшему каталогу картинной галлерей, в замке Рутлэндов Belvoir-Castle. В XVII в. Карл I приглашает к своему двору фламандца ван-Дейка, а английские лорды обращаются с заказами к фламандцу Рубенсу. Только в XVIII в., т. е. в эпоху, когда Англия вступила на путь развития промышленного капитализма, Англия, наконец, начинает выдвигать своих художников и притом сразу первоклассных, как Гогарт, Рейнольдс, Генсборо и др. В XIX в. Англия показывает остальным европейским странам их будущий путь художественного развития. Она первая решительно вступает на путь чисто живописной живописи. Здесь раньше, чем во Франции, например, художники поворачивают в сторону пейзажа (Констэбль, Беннингтон). Здесь выступает первый импрессионист и люминист—Тернер. Здесь зародился и пленэризм в творчестве некоторых прерафаэлитов. Этот путь развития потом воспроизведут остальные европейские страны. Однако, несмотря на указанные явления, нет основания считать Англию XIX—XX вв. страной, где пластические искусства находятся в таком же цветущем состоянии, как это имело место хотя бы в Италии XV в. или в Голландии XVII в. Если скульптура в Англии XIX в. не получила никакого развития, то и в сфере живописи страна в последние годы—мертвая страна.

Пальму экономического первенства вырывает из рук Англии Америка. Ни в XIX, ни в XX вв. здесь пластическое

искусство, однако, ни в какой мере не процветает. Американские богачи усиленно вывозили и вывозят европейскую продукцию, не гнушаясь и явных подделок: в Америке одного Коро имеется несколько тысяч полотен, т. е. столько, сколько французский художник никогда не создавал. И если, например, американская литература все же имеет имена, известные далеко за ее пределами, то американского пластического искусства нет.

Если, таким образом, передовые экономические страны— Англия и Америка—касмотря на это свое господствующее положение, не имеют столь богатого искусства, как Греция V—IV вв., Италия XV—XVI вв., Голландия XVII в., то и в остальных странах Европы, когда и они вступили на путь развития промышленного капитализма, замечается аналогичное явление. Германия в этой области идет в хвосте, позднее и тусклее других проделывая общую всем эволюцию: ее импрессионизм (Либерман, Уде и др.) не идет в сравнение с французским, и если она создала в последнее время свой специфический стиль в виде экспрессионизма, то значение его местное, и влияние его весьма ограничено. Не крупные капиталистические страны, а скорее мелкие поставляют в последнее время даровитых художников. Из маленькой Бельгии вышли К. Менье, Анри ван де Вельде, ван-Гог. И так называемое французское искусство в последнее время также питается соками и талантами художников, пришедших издалека, из небольших или отсталых провинций мира: Пикассо — испанец, Фламенк — фламандец, Пикабия — уроженец острова Кубы и т. д. Если, таким образом, выше установленный закон, а именно—закон о том, что примат в искусстве принадлежит гегемону, в области хозяйства, не находит себе подтверждения с того момента, как Европа и Америка перешли от торгового к промышленному капитализму, то, очевидно, потому, что в промышленном капитализме коренятся причины и условия, тормозящие развитие и расцвет живописи и скульптуры, или иначе—это отклонение от указанного закона зависит от того, что промышленному капитализму, в силу присущих ему свойств, отличающих его от торгового капитализма, должно соответствовать и искусство, совершенно отличное от искусства не только феодальных, но и торгово-буржуазных

общественных формаций. Это «искусство», соответствующее промышленному капитализму, зародилось раньше всего в Америке, наиболее передовой индустриально-технической стране, и таким образом установленный нами закон о примате в области искусства той страны, которой принадлежит примат в области хозяйства, остается незыблемо в силе.

VI. ДВА ОСНОВНЫХ ТИПА ИСКУССТВА.

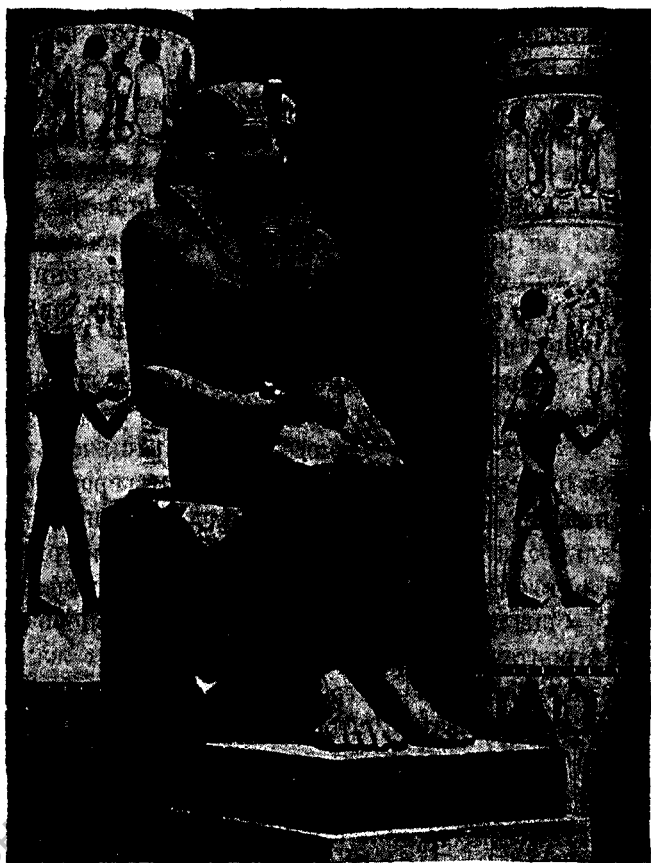
В ИСТОРИИ искусства постоянно повторяются два основных типа искусства: иногда все роды искусства—архитектура, скульптура, живопись—составляют одно неразрывное целое, иногда, наоборот, этот синтез распадается, и каждое из этих искусств существует и развивается самостоятельно. Искусство синтетическое, основным ядром которого является архитектура, вместе с тем отличается большим масштабом, своей грандиозностью,—оно монументально. Искусство дифференцированное, напротив, лишено большого масштаба и размаха, оно имеет характер домашний, интимный. Каждый из этих основных типов искусства соответствует определенному социально-экономическому укладу. Синтетически-монументальное искусство возникает и развивается в обществах феодально-жреческих, живущих на основе натурального хозяйства, и продолжает существовать в таких обществах, где преобладающее значение имеет еще ремесленная, а не торговая буржуазия. Дифференцированно-интимное искусство, в свою очередь, соответствует развитым буржуазным обществам, индивидуалистически разложившимся. В тех случаях, когда буржуазное или буржуазно-дворянское классовое общество организовано политически в виде абсолютной монархии, где частному и индивидуальному поставлен известный предел, искусство представляет тип средний между монументально-синтетическим и дифференцированно-интимным.

В древнем Египте, в архаической Греции, в романском средневековьи искусство монументально-синтетично. Архитектура, скульптура и живопись составляют одно органическое целое. Стиль этого искусства количественно-грандиозный. В Египте в центре—архитектурная постройка, храм или пирамида, которая дополняется скульптурными изобра-

жениями богов и фараонов, живописными изображениями на колоннах или саркофагах. Масштаб этого искусства—монументальный. Храм в Карнаке—целый город. Пирамида сложена из миллионов камней. Статуи фараонов—порой колоссальны (напр. статуя Усертесенса I). Такой же монументальный стиль представляет собой искусство крито-микенское: огромные дворцы в Кноссе или Тиринфе, украшенные фресками. Наконец такой же монументальный синтез представляло собой и искусство раннего западного средневековья, так называемое «романское». В центре и здесь—архитектура, храм, выросший из римской базилики, украшенный на тимпанах церковных дверей большими композициями религиозного содержания, а на капителях, колоннах и фриз—фигурами людей и животных.

Этот монументально-художественный синтез продолжает существовать вплоть до воцарения капитализма и индивидуализма. Искусство являет собой этот тип в Греции даже еще в начале V века. Пример—афинский акрополь, перестроенный Периклом. Основное ядро—храмы, в особенности храм Афины Промехос, покровительницы города, с ее колоссальной статуей, работы Фидия, из золота и слоновой кости с «Победой» на руках; фронто́н главного храма Парфенона украшен статуями божеств, а фриз—рельефами, изображающими в многофигурных воспроизведениях процессии девушек, идущих возложить на богиню новую ими сотканную одежду в сопровождении стариков, воинов, матрон и быков, ведомых на заклание. К храму вели пропилеи, покрытые фресковой живописью, до нас не дошедшей. Архитектура, скульптура и живопись составляют единое неразрывное целое в этом монументальном сооружении, единый художественный «организм». То же самое явление повторяется в средние века на Западе, в ремесленных городах, в эпоху господства и расцвета цехов. Готический собор—грандиозная, в небо уходящая архитектурная постройка, покрытая барельефами и скульптурой на паперти, на галлереях, на хорах, с высокими узкими окнами, покрытыми красочными росписями. Архитектура, скульптура и живопись и здесь единое целое, единый «организм». Во всех указанных случаях,—идет ли речь о феодально-жреческих обществах (Египет, архаическая Греция, «романская» эпоха средне-

ковья) или о ремесленно-купеческих организациях (Греция V в.; средневековые западные города «готической» эпохи), — искусство обслуживало так или иначе нужды или всего земледельческого коллектива, возглавляемого феодалами и



Статуя царя Усергесенса I из храма Сефа в Танисе.
Синтез архитектуры, скульптуры и живописи.

жрецами, или всего ремесленного коллектива, организованного в корпорации или цехи. Монументально-синтетическое искусство вместе с тем искусство общественное.

Развитие капитализма всюду приводит к распаду единого художественного организма, к распаду первоначального синтеза, к превращению искусства из монументального в интимное, из общественного в частное.

Развитым буржуазно-капиталистическим обществам соответствует таким образом искусство дифференцированное, интимно-«жанровое» и частно-домашнее. Впервые это явление имеет место в буржуазной Греции IV—III вв., оно повторяется в капиталистической Италии XV в., достигает своего апогея в Голландии XVII в., чтобы еще раз появиться в буржуазной Европе XIX столетия.

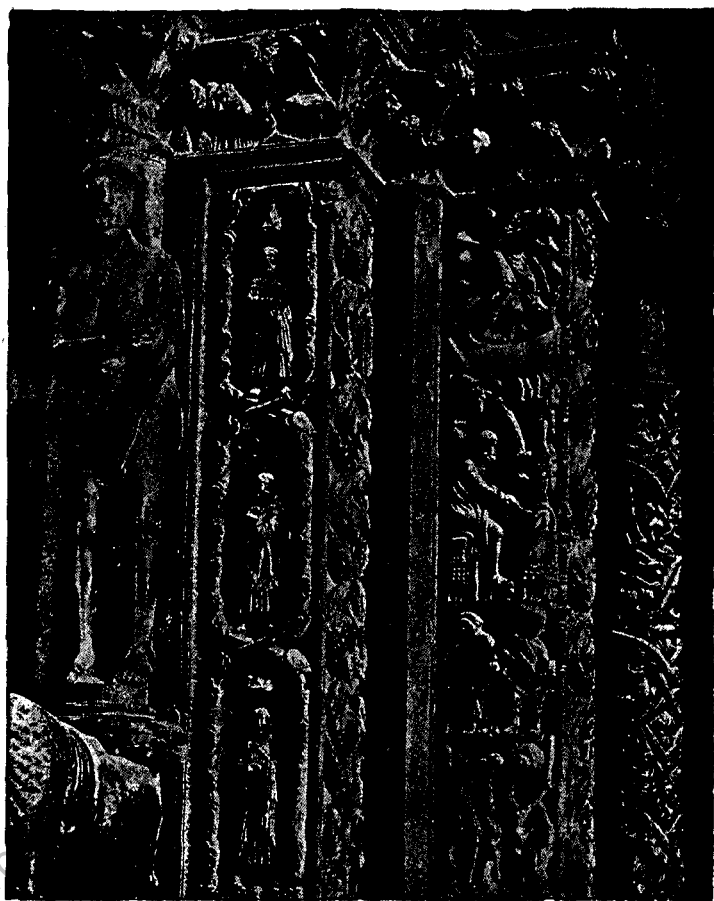
Для грека V в. верховной идеей был родной город, охраняемый богами-покровителями. Для грека капиталистической поры этот идеал уже не имел жизненной ценности. «Эти люди,—говорил оратор Лисий в одной из своих речей,—лишь по рождению граждане, мысленно же они рассматривают как отечество всякую страну, где они находят свою выгоду, так как их отечеством является не государство, а имущество».

Вместе с торжеством индивидуализма над гражданственностью общественное искусство уступало место частному. В одной из своих речей Демосфен, возвращаясь мысленно к временам персидской войны, к временам героической гражданской ответственности, подчеркивал, что тогда жилища даже вождей (Мильтиада и Фемистокла) отличались непритязательностью, а в то же самое время строились пропилеи, храмы, арсеналы, общественные здания, тогда как теперь государственная строительная деятельность производит жалкое впечатление по сравнению с строительством богатых высочек, дома которых затмевают блеском и пышностью многие общественные здания (Пельман. «Античный коммунизм»). Внутри эти частные здания были богато украшены скульптурами и стенописью. Если Фидий обслуживал в V в. город-государство, то в IV в. Пракситель и Скопас работают для частных лиц. По мере того как греческое искусство капиталистической эпохи превращалось из общественного в частное, домашнее, распадался все более художественный синтез. Скульптура отрывается от архитектурной стены, от материнского лона, обособляется как некий индивидуум, отделившийся от коллектива, становится самодовлеющей, подвижной. Статуи художников-архаиков, как и статуи Фидия, мыслимы только как части общественного здания; статуи Праксителя или Лизиппа не нуждаются ни в каком архитектурном обрамлении. Отделяется от архитектурной стены

и живопись, когда-то органически с ней связанная. Фреска превращается в станковую картину. Полигнота, творца фресок (V в.), сменяют в IV ст. станковисты — Апеллес, Зевксис, Парразий. Становясь частно-домашним, дифференцируясь на отдельные самостоятельные роды, греческое искусство капиталистической поры превращается вместе с тем из монументального в «жанровое», «интимное»: достаточно сопоставить статую Афины Промакос с какой-нибудь Селеной, разглядывающей спящего Эндимиона, или статую олимпийского Зевса с отдыхающим сатиром Праксителя.

То же домашне-жанровое дифференцированное искусство вырастает из монументально-общественного и синтетического в Италии XV в., когда Италия достигла того же уровня экономического развития, на котором стояла классическая Греция. Если церковь и цехи еще поддерживают общественное строительство и дополняющую его живопись и скульптуру, то, с другой стороны, искусство переходит все отчетливее с общественной площади в стены частной квартиры. Архитектура Возрождения — архитектура частных домов, дворцов богатей. Именно здесь обнаружился впервые новый архитектурный стиль. В частную квартиру переселяется и скульптура. Гиберти обслуживал еще исключительно общественно-церковные здания. Донателло создает свои скульптуры не только для них, но и для частного потребления (лепит Юдифь для Козимо Медичи, портрет кондотьера Никколо да Уццано, бюст генуэзского купца и т. п.). Живописцы работают не только для флорентийской синьории или дожеского дворца в Венеции, не только для церквей и монастырей, но и для частных лиц: украшают шкафы, лари, постели изображениями любовных или охотничьих сцен, ставят картины для Лоренцо Медичи (Синьорелли, Гоццолли, Боттичелли) или для римского банкира Киджи (Рафаэль). Былой художественный синтез распадается. Скульптура отделяется от архитектурного ансамбля и становится самодовлеющей художественной индивидуальностью (Давид Донателло, Давид Микель Анджело). Фреска, продолжающая еще жить в творениях Беноццо Гоццолли (в палаццо Рикарди во Флоренции) или Доменико Гирляндайо (в церкви S. Maria Novella во Флоренции) и т. п., все более вытесняется станковой картиной. Исчезает и прежний монументальный харак-

тер искусства. Статуи Донателло, картины Боттичелли и Леонардо да Винчи дифференцированы не только в том смысле, что существуют вне архитектуры, но и в том смысле, что отличаются подробностями, немислимыми в монументаль-



Портал собора в Трау в Далмации (готика). Синтез архитектуры и скульптуры.

ном искусстве (напр., дырявые сандалии и украшенная плющем шляпа Давида Донателло; линейная композиция «Афродиты» Боттичелли; домашне-жанровый характер «Св. семейства» Леонардо да Винчи).

Наконец в третий раз этот тип не монументального, не общественного, дифференцированного искусства возрождается

в буржуазно-индивидуалистической Голландии XVII в. Искусство здесь существует преимущественно для частного потребителя (хотя заказчиками выступают также корпорации стрелков, врачей, благотворительные учреждения). «Нет такого бедняка из простых граждан, который не пожелал бы обзавестись картинами,—говорит один современник;—голландцы не щадят денег на это и скорее готовы сократить издержки на еду» (цит. у Тэна. «Философия искусства»). Архитектура, скульптура, живопись разъединились, дифференцировались. Выжила, собственно, только живопись, зато и она находится в состоянии крайней дифференциации (портрет, пейзаж, натюрморт, быт и т. п.). Уже один формат голландских картин, как и тематика, указывают на совершенно не монументальный, интимно-жанровый характер этого буржуазного искусства.

Посредине между этими двумя крайними типами искусства стоит искусство тех эпох, когда буржуазное хозяйство требовало политической организации в форме абсолютной монархии. Такое искусство является монументально-общественным, поскольку монарх воплощал собою идею государственности, и частным, поскольку эта идея воплощалась в лице одного человека. В иных случаях подобное искусство более монументально, в других—более интимно. Вместе с тем в первом случае синтетический характер искусств более выражен, нежели в последнем. Этот тип искусства впервые появляется в эллинистический период греческой истории, в эпоху греческого империализма. Пергамское искусство царей Атталы и Евмена может служить тому примером. Синтетическое и монументальное (пергамский акрополь с его скульптурами, изображающими сражающихся с галлами пергамцев), оно служит прославлению военных подвигов монарха. В новой Европе этот тип искусства появляется снова в виде придворного искусства на Западе, особенно в XVII в. Если в версальском дворце Людовика XIV архитектура, живопись и скульптура еще взаимно дополняют друг друга, образуя в своем сочетании единый художественно-синтетический памятник, если характер некоторой монументальности обнаруживается в огромном формате созданных Лебреном и Жувенэ плафонных росписей и украшающих стены картин, то в дворцовом искусстве испанских мо-

нархов XVII в., представлявших абсолютизм Уже в состоянии упадка, нет ни синтетичности, ни монументальности французского искусства эпохи Людовика XIV. Дворцовое искусство испанского короля Филиппа IV представлено одними портретами Веласкеса. К этому же типу относится и дворцовое искусство русских самодержцев—Екатерины II, Павла, Александра I.

Когда в XIX в. во всех европейских странах упрочились буржуазное общество и буржуазные отношения, господствующим типом искусства повсюду должно было стать, в силу указанного закона, искусство дифференцированное, не монументальное, а интимное, не общественное, а домашнее. Архитектура, скульптура и живопись существуют обособленно и самостоятельно. Художественные произведения служат, за редкими исключениями, целям украшения частных домов. Импрессионизм, в котором буржуазное искусство XIX в. находит свое лучшее и адекватнейшее выражение, прямо противоположен монументальности. Все попытки отдельных художников возродить монументально-синтетическое искусство прошлых веков оставались, естественно, мечтой. Чрезвычайно любопытно в этом смысле письмо французского художника-ориенталиста Декана (цит. у Гаузенштейна. «Искусство и общество»). Указав на скульптора Барри, который мог бы украсить наши площади незабвенными монументами, а обстоятельствами был вынужден изготавливать пресс-папье для письменных столов частных лиц, Декан продолжает: «Я разделял судьбу этого выдающегося художника: я был заперт в своей мастерской, и никто не хотел отворить мне дверь на волю; вопреки моему призванию, я был осужден всю жизнь писать станковые картины». Фрагментами или замыслами остались и такие общественно-монументальные вещи, как «Памятник труду» Менье и в особенности «Памятник труду» Родэна. Менье задумал свой памятник лишь в виде отдельных фигур, только слабо связанных между собой полукруглой стеной, а Родэн, набросавший план также и архитектурного сооружения, с которым органически должны были быть связаны отдельные фигуры (дня и ночи; разных профессий; фигура «Труда» наверху башни), не мог собрать нужных для осуществления этого плана денег, хотя с этой целью и было организовано между-

народное общество. Уже французский художник Каррьер указал на то, что трагедия Родэна в том состояла, что он не мог участвовать в «сооружении отсутствующего собора», т. е. в том, что не было кругом необходимых условий для создания большого синтетически-монументального искусства. Гаузенштейн ту же мысль формулировал так: «Скульптурам Родэна недостает архитектурного фона не по его вине, а по вине (если здесь можно говорить о вине) всего общества. Благодаря этому объективному недостатку буржуазного общества Родэн был вынужден сосредоточить свою гигантскую силу на создании кругло-пластических отдельных скульптур, которые ни к чему не прислонены, которые стоят в пространстве—одинокие и затерянные».

Аналогичные явления и у нас. Когда Иванов задумал свой цикл картин из ветхого и нового завета, которые должны были воссоздать живописными средствами—по Штраусу—миф о Христе, он мыслил их как органические части особой архитектурной постройки—«разумеется, не церкви» (как писал его брат); его замысел остался только замыслом. Так в дни империалистической войны молодой русский художник Иванов-Шадр задумал монументально-синтетическое сооружение—«Памятник погибшим от войны», где архитектурное сооружение в количественно-грандиозном стиле феодально-восточного искусства дополнялось барельефами, скульптурами и фресками; его замысел остался только эскизом.

Таким образом обществам, крепко спаянным, органическим, какими в прошлом являлись феодально-жреческое на базисе натурального хозяйства и ремесленно-цеховое на фоне развивавшегося денежного хозяйства, соответствует определенный тип искусства—монументально-синтетически-общественный, к которому до известной степени, представляя переход к противоположному типу, относится и дворцовое искусство, по крайней мере в некоторых его проявлениях (пергамское искусство, искусство эпохи Людовика XIV). Напротив, обществам, где внутренняя спайка нарушена и разрушена индивидуализмом, развитым буржуазно-капиталистическим общественным формациям, будет ли то Греция IV—III вв. или Голландия XVII в. или, наконец, европейское общество XIX в., соответствует, как эстетическое выражение их бытия, искусство дифференцированное, интимно-жанрово-

домашнее, и, разумеется, никакие попытки восстановить тип искусства органических обществ в условиях капитализма увенчаться успехом не могли и не могут, хотя наличие тяги художников XIX в. к этому некогда бывшему монументально-синтетическому искусству показывает с очевидностью, что в недрах европейских буржуазных обществ действовали новые социальные силы, имеющие тенденцию к построению органического, не индивидуалистического, а коллективистического общества.

VII. СМЕНА ГЕГЕМОНИИ АРХИТЕКТУРЫ, СКУЛЬПТУРЫ И ЖИВОПИСИ.

В СВОЕЙ «Философии искусства» Тэн, между прочим, пытался показать, что в разные исторические периоды господствующее значение принадлежит одному, какому-нибудь искусству, в зависимости от того, какой род или вид искусства лучше других способен выразить господствующее в данном обществе «умственное и нравственное» его состояние. Так, в Элладе примат принадлежал скульптуре, так как она удобнее всего воплощала господствующую идею греческой культуры, идею физически совершенного тела; в средние века господствовала архитектура (церковная), так как она лучше других видов искусства позволяла выразить господствующую идею культуры этого общества, идею неотмирной устремленности к небесам; во Франции XVII в. гегемония принадлежала театру-драме, так как этот вид искусства давал возможность лучше всего выявить утонченные и вместе величавые нравы придворного общества и придворной культуры, и, наконец, в XIX в. господствующим видом искусства становится музыка, как наиболее адекватное художественное выражение характерного для этого столетия индивидуализма и лиризма.

Схема Тэна нуждается в существенных поправках, причем здесь нас интересуют только изобразительные искусства. Если присмотреться к эволюции искусства в разные века и у разных народов, напр., к искусству Греции и к искусству ново-европейских народов от средних веков до XVII в., то можно в самом деле констатировать смену господства отдельных видов изобразительного искусства. В древнейший период греческой общественной истории преобладающее значение имеет вне всякого сомнения архитектура. Строятся храмы и святилища—обиталища богов. Храм иногда заме-

няет дворец, где царь-жрец совершает богослужение (в критоникенской культуре). Храмы и святилища постепенно украшаются статуями. Когда потом архитектурно-скульптурный синтез распался, то рядом с архитектурой и выше ее становится скульптура, сначала религиозная (статуи богов), потом гражданская (статуи атлетов). Гегемония так и осталась в греческом искусстве за скульптурой—вплоть до крушения и исчезновения греческой культуры. Однако не подлежит сомнению, что в поздний период греческой истории—в эллинистическую эпоху (III—II вв.) скульптурное мышление, так долго главенствовавшее, начинает уступать мышлению живописному. Не только в IV в. появляются крупные живописцы, как Аппеллес, Парразий, Зевксис, но и скульптура подчиняется живописи, становится живописной. Пластика эллинистического периода—преимущественно живописная. Пергамские скульптуры трактуются как картины. «Так называемый фриз Телефа выполнен почти как картина или—вернее—как цикл картин, так как вся полоса изображений, разделенная пилястрами, распадалась на отдельные сцены. Здесь было таким образом положено начало обособленным и окаймленным рамой так называемым рельефным картинам. На рельефе классического времени, каким он представляется нам прежде всего в аттическом искусстве V и IV вв., фигуры выделялись на гладком, едва оживленном фоне, по возможности одна подле другой. Являясь чем-то самодовлеющим и единственным, эти фигуры даны в рельефе ради них самих (напр. рельеф с Орфеем, Евридикой и Гермесом). Теперь же фигуры помещаются перед ландшафтным или архитектурным фоном, причем склонность к живописи особенно сказывается в обработке заднего плана. Так, пластика вступает на путь живописи, вступает с ней в соревнование и примыкает к ней» (Вазер. «Греческая скульптура»). И не только в рельефе эллинистического периода сказывается живописное мышление и чувство, но и в скульптуре, где обращено сугубое внимание на игру света и тени на теле, воссоздаются расплывающиеся формы (превращение Дафны в лавр и т. п.),—словом, где трактовка человеческого тела становится явно импрессионистической (H a m a n n, «Impressionismus in Leben und Kunst»).



Дорическая колонна (храм Нептуна в Пестуме).

Если в эволюции греческого искусства уже намечена эта смена в роли гегемона архитектуры скульптурой, а скульптуры живописью, то отчетливее этот процесс обрисовывается в искусстве Западной Европы от средних веков до XVII в. В раннем средневековьи господство принадлежит преимущественно архитектуре. Средневековый летописец Рауль Глабер повествует о том, как около 1000 года все христианские народы, особенно в Италии и Галлии, были охвачены жадой строительства, как повсюду перестраивали церкви, хотя не всегда «в том была надобность», как «мир, сбросив свои ветхие лохмотья, всюду стремился облечь себя в белые церковные ризы». Та же строительная горячка продолжается и в эпоху готики, в XII—XIII вв., когда всюду воздвигаются прекрасные соборы, в своем роде чудеса решения пространственной задачи. Как романские, так в особенности готические храмы украшаются статуями, еще связанными органически с самой архитектурной постройкой. Когда и здесь архитектурно-скульптурный синтез распался, в Италии XV в. скульптура становится рядом с архитектурой в творениях Донателло и Микель Анджело, повторяя в значительно ослабленном виде расцвет эллинской пластики. Однако в XV в. гегемония явно отходит в Италии от архитектуры и скульптуры к живописи. Уже было указано, что Леонардо да Винчи, сам отчасти скульптор, признавал высшим искусством не скульптуру, а живопись, а Леоне Баттиста Альберти, по специальности архитектор, в своей книге о живописи считает определенно именно живопись самым ценным и стоящим внимания видом искусства. Великий гуманист и архитектор выражал только общее мнение и зафиксировал только несомненный факт. Именно в области живописи работает в Италии XV в. наибольшее количество художников, среди них такие крупные, как Леонардо, Тициан, Рафаэль; и даже Микель Анджело, считавший живопись искусством для детей и женщин, является творцом религиозных фресок в Сикстинской капелле. Еще разительнее эта смена архитектуры и скульптуры, в роли гегемона, живописью в Нидерландах, где в XVII в. как архитектура, так и скульптура собственной роли не играют и единолично царит живопись. Если в Нидерландах в XIV в. изобретаются или во всяком случае усовершен-

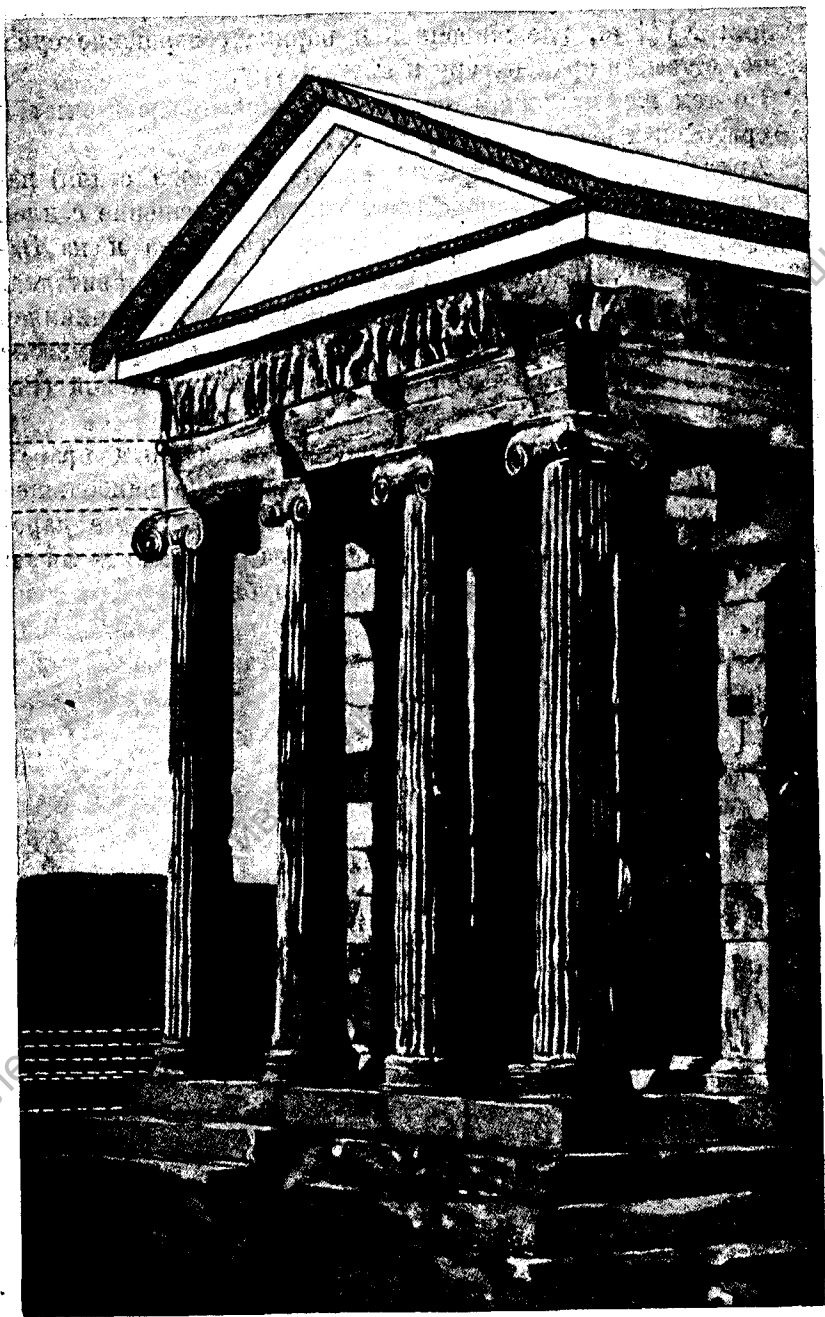
ствуются масляные краски и если они быстро (благодаря Мазаччо) входят в употребление в Италии, то это техническое изобретение, конечно, объясняет до известной степени пылкий расцвет живописи в этих странах, но само это изобретение было порождено вместе с господством живописи теми же основными, в общественности таившимися, условиями.

В этой смене архитектуры скульптурой и далее живописью имеется ли социологическая обусловленность и социологическая закономерность?

Если в начале греческого и ново-европейского искусства стоит архитектура, притом в виде храма, то это господство именно этого вида искусства совпадает с господством религиозного мировоззрения, а господство религиозного мировоззрения было известным идеологическим выражением господства земледельческого хозяйства. Храм был центром окрестных деревень, впоследствии также и населения городского, для которого храм был однако не только местом богослужения, но и местом, где объявлялись всякие распоряжения, законы и т. п. и где высокая башня-колокольня служила сторожевым постом, откуда можно было следить за приближением врага. По мере того как из земледельческого коллектива выделялся все решительнее землевладелец-феодал, по мере того как общество стало выстраиваться на резкой противоположности господина и раба (крепостного), по мере того как в господском феодальном классе складывалось сознание господской личности, — была создана социально-психологическая почва для скульптурного искусства. Так возникло статуарное скульптурное искусство в Египте, в архаической Греции, в средние века на Западе.

Но подобно тому, как архитектура (религиозная), возникнув из нужд земледельческого коллектива, продолжала свое существование и в других общественных формациях, так и статуарная скульптура, продукт классового самосознания феодальной знати, если находила для себя благоприятную социальную почву, продолжала существовать и даже процветать и тогда, когда феодальное общество сменилось буржуазным. Чувство феодальной гордости и величия, породившее и питавшее статуарную пластику феодального периода, сменилось в ремесленно-купеческих греческих го-

родах чувством гражданской свободы и доблести, создавшим гимназии и физкультуру, породившим обычай ставить атлетам на олимпийских, немейских и др. играх победные статуи. Когда в торгово-ремесленных коммунах Италии Возрождения и в особенности во Флоренции складывалась в борьбе с дворянством гражданская политическая культура, то итальянские художники переняли от феодального периода фигурно-статуарное изображение, насытив его однако новым сознанием, идеей совершенного гражданина-буржуа. Так как в силу разных условий эта гражданская культура, нашедшая своих выразителей в Донателло и особенно в Микель Анджело, была в Италии кратковременна, то здесь скульптура и не могла расцвести так богато и пышно, как это имело место в Греции V и IV вв. В зарождавшихся и развивавшихся буржуазно-индивидуалистических обществах, — будь то эллинистический мир, или Италия XV—VI вв., или Нидерланды XVII в., — гегемония оставалась за живописью (в Греции больше потенциально), во-первых, потому, что этот вид искусства позволял художнику лучше всего выявить свою индивидуальность, воспроизводить мир как он его воспринимал, ибо краски и полотно менее стесняют проявление творческого «я», нежели мрамор или бронза или дерево, где творческий замысел должен преодолеть еще самый материал; во-вторых, — потому, что живопись легче и лучше позволяла удовлетворить художнику и публике собственные буржуазному обществу научные тенденции: Бернсон правильно назвал большинство итальянских, преимущественно флорентинских, художников XV в. «художниками по профессии, учеными по темпераменту», — достаточно вспомнить перспективные, анатомические и геометрические увлечения Утчелло, Полайолло, Леонардо да Винчи; далее — потому, что живопись лучше скульптуры позволяла воспроизводить мир и жизнь всесторонне и точно, идя таким образом навстречу реалистической потребности буржуазного мышления в «верности природе», в иллюзионизме; и наконец и в особенности — потому, что живопись лучше скульптуры позволяла изображать не только человека, но и вещи, которые в буржуазном хозяйстве получали все больше значения, и этот вещный характер живописи, как соответствие вещному характеру буржуазного мировоззре-



Ионическая колонна (храм богини Победы бескрылой).

ния, получил свое наиболее яркое выражение впервые в Голландии XVII в., где живопись и царила совершенно суверенно, оттеснив архитектуру и скульптуру.

По тем же причинам остался за живописью примат и в буржуазных обществах Европы XIX в.

Архитектура (до воцарения индустриального стиля) находилась в упадке. Господствовало полное смешение стилей всех времен и всех народов. Скульптура имела и на Западе и у нас, правда, ряд выдающихся представителей, однако занимала явно второстепенное место, подчиняясь вместе с тем, как некогда в эллинистическом мире, указке живописи, становясь живописной вместо пластической (Родэн и др.).

XIX столетие может быть названо с полным правом столетием живописи. В этой области работало наибольшее число художников, обнаружили наиболее крупные дарования, и именно этой ветви искусства принадлежали в XIX в. неизменно симпатии широкой публики.

VIII. ДВА ОСНОВНЫХ СТИЛЯ В АРХИТЕКТУРЕ.

В СВОЕЙ известной «Истории стилей» Кон-Винер установил для архитектурного и прикладного искусства два основных стиля, постоянно повторяющихся в развитии этих искусств. Один из этих стилей он называет тектоническим или конструктивным, другой—декоративным и декоративно-орнаментальным или деструктивным.

Под тектоническим, конструктивным стилем Кон-Винер подразумевает такой стиль, который получается в итоге практической целесообразности, проникающей всю постройку или данный предмет обихода. «В постройке тектонического стиля каждая часть должна быть определена ее назначением, должна отделяться одна от другой, целое должно быть расчленено удобно и ясно. Благодаря этому внутренние и наружные постройки вполне отвечают друг другу, каждая часть выделена в зависимости от своего назначения одинаково строго. Стены и подпорки ясно выражают опору, но также ясны и в своей структуре. Главным в стене должна быть плоскость, ее должны замыкать горизонтальные линии, и точно так же обусловленные силой тяжести горизонтальные слои камней должны быть главными линиями ее расчленений. Плоскостной орнамент получается из того же логического чувства, которое руководит ясностью построения. Тот же закон действует и в прикладном искусстве. В утвари нужно разделять отдельные части, должно быть ясно выражено, какая часть сосуда служит для того, чтобы пить, какая часть ножкой. Все сосуды стоят твердо и имеют твердо ограниченные стенки. Их украшения и здесь развиваются вполне из плоскости, и математической логике размера соответствует то, что его форма остается линейной. Предметов, не имеющих никакого назначения, не существует. Парадные дворцы, которые служат лишь для пред-

ставительства, посуда для украшения, а не для обихода, не строятся и не делаются».

К типу такого тектонического или конструктивного стиля Кон-Винер относит дорический стиль Греции, романский стиль средневековья, стиль раннего Ренессанса в Италии.

Под декоративным (декоративно-орнаментальным) или деструктивным стилем Кон-Винер подразумевает такой, где элементы украшения заглушают и подавляют собою идею практической целесообразности. «Части зданий здесь лишены функциональной ценности. Колонны, пилястры и стены разрушаются живописно прочувствованной, выступающей из плоскости декорацией, лишенными тектоники архитектурными формами, орнаментом и фигурной пластикой. Уже больше не существует разграничения отдельных частей сообразно их функциональному назначению, силы тяжести и опоры точно так же мало разграничены друг от друга... Стремятся дать постройке впечатление, идущее дальше ее назначения, и стены начинают обходить внутренность постройки без всякого разграничения, круглой линией: открываются живописные просветы в виде высоких окон готики или зеркал рококо, потолок вырастает в смело построенных куполах или прорывается живописной росписью. Точно так же в наружной постройке разрушают вызванные необходимостью ограничения линией крыши, поднимающимися башнями, декоративными вазами и статуями... Ремесло идет тем же путем до самых последних мелочей. Сосуды имеют острые основания и непрочную постановку...».

К этому типу декоративного или деструктивного архитектурно-прикладного стиля Кон-Винер относит стиль, напр., эллинистической эпохи, готику, барокко, причем декоративность иногда переходит в орнаментальность, напр., в рококо.

Конструктивный и деструктивный стили в архитектуре и тесно с ними связанном прикладном искусстве постоянно чередуются, сменяют друг друга. Очевидно здесь кроется какой-то закон, причем очевидно закон, лежащий вне пределов искусства, «закон истории искусств, переходящий в закон истории человечества». Эта смена двух основных архитектурно-тектонических стилей вызвана, конечно, не «идейными движениями», например, возникновением или упадком религий, ибо последние сами являются продуктами развития



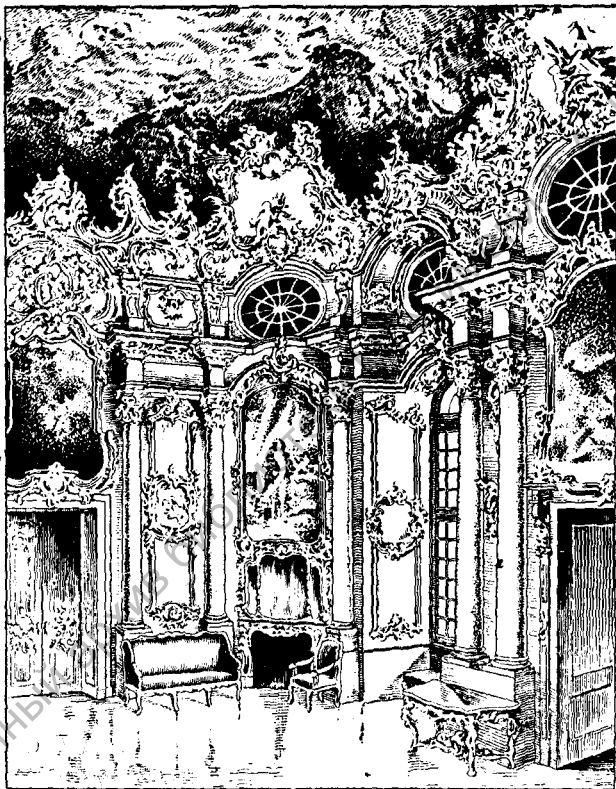
Коринфская колонна (Афинский Олимпейон).

а «материальными движениями в области экономической жизни». Тектонический стиль, по мнению Кон-Винера, является последствием экономического господства известной страны или народности, с одной стороны, и относительной демократизации общественной организации—с другой, тогда как деструктивный или декоративный стиль в архитектуре и в прикладном искусстве соответствует эпохам с растущей тягой к международной и общественным организациям, построенным на резком классовом делении и обособленности.

«Вполне закономерно, — замечает он, — что тектонический стиль всегда создает самый сильный народ своего времени (причем другие народы и страны этот стиль известным образом дифференцируют), тогда как в стилях, лишенных тектонического чувства, заложена нивелирующая интернациональная тенденция (которая, быть может, этот стиль и порождает). С другой стороны, следует указать и на социальные условия. Всякому тектоническому стилю присуще нечто демократическое, потому что простота его форм делает доступной даже и для бедняка любую из его красот, потому что даже самый последний ремесленник может создавать ее, даже должен создать ее. Деструктивный, богатый орнаментами стиль совершенно обратно—позволяет вполне пользоваться его красотой лишь состоятельным классам». Если Кон-Винер устанавливает два основных типа архитектурного стиля—конструктивный и деструктивный,—то М. Я. Гинзбург в своей интересной, посвященной современности книге «Стиль и эпоха» склонен различать три основных типа архитектурных стилей—конструктивный, органический и декоративный. Конструктивный порожден практической целесообразностью, утилитарным стремлением, органический—представляет собой гармоническое сочетание целесообразности и украшений, а декоративный—выражает собой торжество украшения над целесообразностью. Каждый архитектурный стиль проходит в своем развитии эти три фазы, знаменующие собой молодость, зрелость и упадок данной художественно-архитектурной формации.

«Проанализировав историю стилей, нам нетрудно будет заметить закон, весьма характерный почти для каждого цветения. Тогда, когда появляется новый язык стиля, когда изобретаются новые элементы его, тогда, конечно, нет на-

добности разбивать их чем-либо иным—новое рождается большей частью как конструктивная или утилитарная необходимость, лишенная декоративных прикрас. Впоследствии появляются декоративные элементы, не нарушая сначала органической жизни памятника, пока насыщенность ими не переходит и эти границы, впадая в самодовлеющую игру



Зала в стиле декоративного барокко.

декоративных элементов. Молодость нового стиля по преимуществу конструктивная, зрелая пора органична, и увядание декоративно. Такова примерная схема генетичного роста значительного большинства стилей» (Гинзбург. «Стиль и эпоха»). Из интересного исследования автора, однако, не видно с достаточной ясностью, являются ли эти молодость, зрелость и увядание стиля процессом имманентным или же процессом социально-обусловленным.

Принимая в основе обе приведенные схемы, можно дать им приблизительно следующее социологическое обоснование.

Господство тектонического или конструктивного стиля в области строительного и прикладного искусства совпадает именно с эпохами, когда архитектура была главенствующим искусством. Дорическая архитектура расцветает в эпоху, когда и скульптура и особенно живопись имели лишь второстепенное, подсобное значение; романская архитектура относится к эпохе, когда именно строительство церквей и феодальных замков стояло на первом плане, и это явление повторяется в эпоху раннего Ренессанса, когда для возникшей буржуазии первенствующее значение получила гражданская архитектура, постройка буржуазных палаццо, как церковная архитектура, имела столь же главенствующее значение для греческой или средневековой земледельческой общины. Декоративный архитектурный стиль, напротив, совпадает с эпохами, когда архитектурное мышление сменяется мышлением живописным, как в эпоху эллинизма, поздней готики (когда уже замечалось начало этой тенденции к живописности), особенно в эпоху барокко (XVII в.) и рококо (XVIII в.). За этой сменой архитектурного мышления мышлением живописным лежит, однако, социально-экономический процесс, а именно — превращение под влиянием развивавшегося капитализма феодально-земледельческого общественного строя в капиталистически-буржуазный. Растущее богатство, накопление материальных благ освобождает господствующий класс от элементарных жизнепрактических нужд и направляет освобождающиеся силы и энергию на эстетизацию всякого жилища (как частного, так и общественного) и эстетизацию предметов обихода. Тектоническая целесообразность уступает место декоративному эстетизму. Некогда сплоченное, более или менее однородное общественное целое распадается на обособленные классы и индивидуумы, и стремление к классовому отмежеванию и индивидуалистическому выделению (богача) действует в том же декоративно-эстетизирующем направлении. Наконец поскольку в тектоническом стиле преобладающее значение имеет математически-линейная организация материала, в нем сказывается интеллектуалистическое умонастроение, характерное для восходящего класса, а поскольку

в деструктивном стиле преобладает принцип декоративности, в нем отражается гедоническое умонастроение, свойственное классу господствующему; там же, где декоративный элемент совершенно затемняет первоначальную практическую целесообразность, в этом явлении скрывается умонастроение класса упадочного.

Достаточно иллюстрировать эти положения несколькими примерами. Капитель дорической колонны, усвоенная моло-



Миска в декоративном стиле рококо.

дой афинской буржуазией эпохи восхода, представляет собой простой четырехугольник, призванный выполнять определенную практическую роль носителя тяжести балок крыши. Богатеющая торговая греческая—ионическая, потом аттическая—буржуазия превратила эту практически-целесообразную четырехугольную подушку в подушку с завитками, прибавив к элементу целесообразности элемент украшения. Когда этот класс находился, с одной стороны, в зените богатства, а с другой стороны превращался все более из политически- и граждански-активного в потребляюще-наслажденческий, когда вместе с тем в искусстве победоносно выдвигается живопись, подчиняя себе и скульптуру,—ионическая капитель превратилась в коринфскую, где первоначальная практическая целесообразность (носителя тяжести балок) совершенно задушена пышной декоративной капителью, представляющей корзину из аканфовых

листьев. Такую же эволюцию от тектоничности к декоративности, на фоне, с одной стороны, упадка того класса, который был носителем архитектурного искусства, а с другой—воцарение искусства живописного, можно проследить на развитии готического архитектурного стиля. Последняя его фаза, известная под названием пылающей готики, громоздит башенки на башенки, пинакли на пинакли, чтобы довести высоту до максимальной, превращает все строение в ажурно-декоративное кружево, в котором совершенно уничтожается первоначальное практическое назначение отдельных элементов постройки. Этот период в развитии готической архитектуры совпадает с эпохой, когда, с одной стороны, ремесленная буржуазия, носительница этого искусства, приходила в упадок под влиянием роста торговли, под влиянием капиталистического переворота, а с другой стороны, всегда все прочнее в области искусства устанавливалось господство живописного мышления и вместе с ним господство живописи, обусловленное новыми условиями жизни, ростом индивидуализма, эстетизма и гедонизма.

Сменившие на исторической сцене средневековую ремесленную буржуазию в период от XV по XVII в. торговая буржуазия и аристократия создали в противовес готике свой архитектурный стиль, который вместе, с одной стороны, с ростом их богатства, а с другой—с их постепенным упадком накануне промышленного переворота, наконец, в атмосфере прогрессирующего торжества живописного искусства—пережил ту же эволюцию от тектоники к декоративности. Архитектурный стиль раннего Ренессанса, знаменующий собой восход этого класса, таит в своих классических ясных элементах диктовавшую его целесообразную практичность, тогда как архитектурный стиль XVII в. (барокко) «нагромождает всюду украшения ради самого украшения, без всякого смысла», уничтожая «тений возрождения в оргии декоративности» (Рейнак), служа выражением настроений класса, занимающего в жизни место пассивно наслаждающегося хозяина.

IX. ДВА ТИПА ЖИВОПИСИ.

ЗАНИМАВШЕЕ такое видное место во всех буржуазных общественных формациях живописное искусство, в виде станковой живописи, может быть, в свою очередь, разделено на два основных типа—на живопись линейного и на живопись красочного типа. Картина может вырастать из линий и может вырастать из красок. В ней может преобладать рисунок и в ней может господствовать колорит. Что в данном случае мы имеем дело не с индивидуальными качествами художника, видно хотя бы из того, что в известные периоды общественной и художественной истории первенство принадлежит линейной, а в другие—красочной живописи. Бывает и так, что в одной и той же стране в одной местности господствует один тип искусства, а в другой—другой; в одной—линейная, в другой—колористическая живопись.

Вот несколько иллюстраций этого положения.

Флорентинская живопись XV в.—не красочная, а линейная. «Во Флоренции,—замечает Рейнак («Аполлон»),—даже у самых утонченных и искусных колористов краски являются чем-то второстепенным, дополняющим рисунок». С мнением Рейнака вполне солидарен Бернсон («Флорентинские художники»): «Если мы желаем оценить их заслуги, то мы должны позабыть о нашем наслаждении краской, ибо они никогда не разрабатывали систематически эти элементы живописи, и в некоторых, даже самых лучших их произведениях колорит резок и неприятен».

Картины флорентинцев в самом деле линейного типа. Паоло Утчелло создавал свои картины из множества линий, ведущих вглубь с целью выявить перспективу. Такая картина, как «Св. семейство» Леонардо (Анна, Мария, младенец и ягненок) является плодом размышлений над геометрией

треугольника. Такая картина, как «Рождение Афродиты» Боттичелли вся соткана из линий волос богини, линий развевающихся ее одежд и образует, по меткому замечанию Муратова, «линейно-спиритуалистический ковер» (предисловие к книге Бернсона). Совершенно противоположный тип живописи перед нами в Венеции той же эпохи (конец XV, начало XVI в.). У Джорджоне и Тициана—линии, очертания на втором плане, картина создана из красок и действует прежде всего своими красками. Такой же колористической, как венецианская живопись XVI в., является голландская XVII ст. Здесь краски—правда, в силу известных причин (см. главу о социологии красок)—более тусклые, но и здесь картина строится из положенных рядом красок, а не из линейной композиции. Что в данном случае мы имеем дело с явлением не индивидуального порядка, видно из того, что вся флорентинская живопись XV ст. носит печать первого типа, как вся венецианская и голландская живопись XVI и XVII вв. относится ко второму типу. В географической среде и в климате искали обычно ключа к разгадке этого явления со времен Винкельмана и Гумбольта и до Тэна, который настаивал на географически-климатической обусловленности обоих типов живописи как в своей «Философии искусства», так и в своем «Путешествии по Италии». Сухой климат, равнина и гористая местность создают «среду», благоприятствующую для линейного мироощущения; напротив, влажный морской климат—база для колористического мироощущения. «В сухом крае преобладает линия, и она прежде всего привлекает к себе ваше внимание; горы обозначаются на небе архитектурными громадами благородного и величественного стиля, и все предметы высятся в чистом воздухе, как бы вонзаются в него острым ребром». Там же, где воздух влажен, где красочна сама атмосфера, «глаз становится колористом». В Венеции, как в Голландии, «искусство следовало за природой, и рука подчинялась тем ощущениям, какие получал глаз» (Тэн). Если некоторое значение здесь климат, может быть, и имеет, то как все-таки сочетать с этим обстоятельством тот факт, что, например, во Франции в XVIII в. мы имеем такого художника, как Давид, яркого представителя линейной композиции, а в начале XIX в. в той же Франции в лице Делакруа, напротив,

столь же яркого пионера красочной живописи? Оба художника—парижане, жили и работали в той же географической и климатической среде, и, однако, один повторяет флорентинский, другой—венецианский и голландский типы живописи.

Наконец если толкование Тэна было бы правильно, то как понять появление и торжество импрессионизма? Оставляя в стороне то обстоятельство, что импрессионизм имеется уже в греческом искусстве, однако только определенной эпохи, ограничимся импрессионизмом новейшим. Импрессионизм—живопись, доводящая красочность в ущерб линейности до конца. Красочные пятна совершенно уничтожили здесь контуры предметов. «Импрессионизм,—замечает Гаман,—предпочитает восприятие и изображение, которое может быть названо «живописным» в противоположность пластически-линейному. Предметам недостает отчетливости, контуры расплываются. Не получается впечатления ясных и твердых форм. Все носит характер плоскостной неопределенной расплывчатости. Не создается впечатления телесной округлости и углубленной пространственности. Все сливается, не обособляясь ни очертаниями, поскольку речь идет о том, что стоит одно подле другого, ни пространственным расстоянием, поскольку идет речь о предметах, из которых одни находятся впереди, другие позади» (H. M a n n. «Der Impressionismus»). Правда, новейший импрессионизм зародился в Англии в творчестве Тернера и некоторых прерафаэлитов,—а Англия—страна до известной степени с морским климатом,—однако импрессионизм не всегда был налицо в английской живописи, а с другой стороны, свое классическое выражение он получил под кистью французских художников, которые, правда, видели картины Тернера, но все же были типичными горожанами, парижанами. Правда, тот художник, который в Германии проложил дорогу импрессионизму, Либерман, жил долго в Голландии, но остальные немецкие импрессионисты работали в немецкой, а не в голландской обстановке.

Очевидно, не географическая и климатическая среда являются в конечном счете фактором, порождающим оба указанных типа живописи.

И тот и другой типы живописи предполагают прежде всего определенную психическую установку. Линия пред-

ставляет собою категорию интеллектуального порядка. Для того, чтобы воспринять контуры предмета, глаз должен проделать известную процедуру—от точки к точке, от линии к линии, в которой участвует интеллект. Линия обращается к рассудку. Иное дело краска. Чтобы воспринять красочную плоскость, красочное пятно, красочную атмосферу, для этого необходимо только пассивное восприятие. Краска обращается не к рассудку, а к чувству. Линия—явление активно-рационалистическое, краска—явление пассивно-эмоциональное. Гаман правильно отметил психо-физиологическую противоположность, лежащую в основе обоих этих типов живописи. На месте слова «импрессионистическое» в нижеследующей цитате можно поставить слово «красочное», «колористическое» (ибо импрессионизм—живопись этого именно типа): «Импрессионистическое мироощущение является более пассивным, гедонистическим (*geniesend*), в противоположность более активной концепции (пластически-линейной), основанной не только на психологическом координировании впечатлений (чего нет при красочном восприятии мира) и воспоминаний, но и на их связи с волевой формообразовательной функцией» (Hamann. «Der Impressionismus»). Иначе: линейная живопись соответствует мироощущению активно-рационалистическому, живопись красочная, напротив, соответствует пассивно-наслажденческому и гедонистическому мироощущению. Оба эти мироощущения могут быть индивидуального порядка, но в известные эпохи, в известных условиях они из индивидуальных превращаются в социальные. Оба эти мироощущения—активно-рационалистическое и пассивно-гедонистическое—соответствуют, в свою очередь, двум разным моментам в историческом развитии определенного класса. Активно-рационалистическое свойственно буржуазии восходящей и производственной, пассивно-гедонистическое характерно для буржуазии господствующей и пассивно-потребительской. Уже Гаузенштейн в своей книге «Искусство и общество», сопоставляя разный подход флорентинских и венецианских художников к изображению нагого тела,—в первом случае подход рационалистически-натуралистический, во втором—красочно-дифирамбический или проще—эмоциональный,—свел это различие к разной социально-

экономической организации Флоренции и Венеции. «Противоположность основывается на различной экономической и социальной организации жизни. Венеция—крупный торговый город, республика торговых королей. Флоренция—город



Рисунки Леонардо да Винчи.

ремесленной буржуазии, город с могущественными цехами. Этим объясняется отсутствие избытка чувства во флорентинском искусстве и дифирамбический характер венецианской формы». В ремесленно-производственной Флоренции в самом деле—ввиду именно этого—культура рационалистическая,

Флоренция—город счетоводных школ, город, где изобретена простая и двойная бухгалтерия, десятичные дроби, где процветают математика и статистика (Буркхарт. «Культура Возрождения») и где и художник—«ученый по темпераменту»—погружен в отвлеченности, в научные проблемы вплоть до того, что научно-исследовательский дух ослабляет и временно убивает в нем художника (пример: Леонардо да Винчи). Венеция—город наслаждения, город, где наибольшее число куртизанок, где процветает эротическая и порнографическая поэзия, где господствует музыка («самый музыкальный город»—по отзыву одного современника) (см. музицирующие ангелы на картинах венецианцев или «Концерт» Джорджоне), город, где художник—не мыслитель и не ученый, а поклонник женщин, как Джорджоне, или спокойно наслаждающийся жизнью и славой большой барин, как Тициан. Рационалистическая, производственно-активная Флоренция создала линейную живопись Утцелло, Поллайоло, Боттичелли и Леонардо; эмоционально-гедонистическая, не производившая, а только скупавшая и продававшая, потреблявшая Венеция создала, напротив, колористическую живопись Джорджоне и Тициана. Та же социально-психологическая противоположность объясняет линейную живопись Давида и красочную живопись Делакруа. В XVIII в. французская буржуазия—класс восходящий, активный, борющийся, участвующий и в производственной и политической жизни страны. Интеллигенция этого класса, как всякая просветительно-буржуазная интеллигенция, отличается сугубым рационализмом мышления и творчества, и Давид является плотью от плоти и духом от духа этой рационалистической интеллигенции, как указал уже Плеханов («Французская драма и живопись»), а за ним Гаузенштейн («Искусство и общество»). В эпоху, когда жил Делакруа, французская буржуазия шла к власти и была у власти, и, несмотря на продолжавшиеся социальные бури, была готова наслаждаться своим господством и жизнью. Пассивная эмоциональность, свойственная такому классу, предъявляла свои права и сказывалась в области живописи в борьбе колориста Делакруа против классика Давида и его преемников до Энгра. Делакруа проложил дорогу импрессионистам, а импрессионизм в конце века

становится доподлинной живописью буржуазных обществ. Импрессионизм всюду и всегда торжествовал победу в обстановке больших мировых городов, где тон жизни задавали капиталисты, а именно: в ту пору, как буржуазия, накопив несметные богатства, переложив хозяйство на плечи рабочих и техников, ещё не встревоженная грядущими (в XX в.) распрями и бойнями за обладание мировыми рынками, готовилась использовать свое господствующее, обеспеченное и паразитическое существование для наслаждения, для гедонизма, — красочная живопись импрессионизма, в основе которой лежит пассивное, гедонистическое, а не активно-рационалистическое мироотношение, упразднила линию и контур и растворила мир в эмоционально действующих красочных симфониях.

Не индивидуальная предрасположенность отдельных художников и не географически-климатическая среда предопределяет таким образом господство в живописи линии или краски, а психология класса — в данном случае буржуазного. Художник восходящего, борющегося, производственного класса — рационалист — передает свои ощущения от мира помощью линий, — художник господствующего, производственно-пассивного, гедонистически настроенного класса воспроизводит мир эмоционально посредством красок.

Х. ИДЕАЛИСТИЧЕСКИЙ И РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В ИСКУССТВЕ.

В ИСТОРИИ развития живописи и скульптуры постоянно повторялись два основных художественных подхода к миру. К внешнему миру, от которого художник получает известные впечатления и который он известным образом воспроизводит в своих творениях, он может подойти или с чувством страха и почтения или же с чувством любопытства и любознательности. В первом случае художник настроен религиозно, во втором—иррелигиозно. Каждому из этих двух разных подходов к внешнему миру соответствует определенный художественный стиль: религиозному подходу к миру—стиль символический, идеалистический, иррелигиозному отношению к миру—стиль реалистический.

Хотя оба эти стиля обусловлены таким образом известным мировоззрением, известной идеологией, однако самое это мировоззрение, самая эта идеология коренятся в экономической и социальной организации общественного коллектива. Оба эти стиля—символично-идеалистический или, как его назвал Ферворн, идеопластический и реалистический, или, по его терминологии, физиопластический—уже имеются налицо в искусстве доисторическом, и уже здесь оба стиля, обусловленные разными «идеологиями», в конечном счете порождены различной экономической базой, на которой строилась жизнь первобытного человечества.

Стилем искусства низшей ступени цивилизации, охотничьей группы, является реализм.

Дошедшее до нас от древнего каменного века искусство, главным образом живописное,—на стенах пещер, на орудиях и предметах,—выдержано в удивительно ярком реализме. Животные—бизоны, мамонты, олени, лошади и т. д.—переданы с изумительной точностью, стоящими,

бегущими, обращающимися, встающими на задние ноги, умирающими в весьма своеобразных, метко уловленных позах. Реалистична и живопись современных охотников Австралии и Африки. Бушмены и австралийцы точнейшим образом повторяют стиль своих отдаленных предшественников, охотников-мадленцев.

Иного стиля, кроме реалистического, у охотников и быть не может. Если палеолитический или современный охотник передает животное с такой изумительной точностью и с таким уверенным жестом, то потому, что у него развита самым способом «хозяйствования» и необычайная наблюдательность глаза и столь же твердая наметанность руки. Без этих качеств охотник существовать не может—он погибнет в борьбе со зверем. «Таким образом первобытная пластика с ее характерными особенностями (реализмом) представляется нам вполне понятной, как эстетическое применение тех двух способностей, которые должна была развить и усилить в первобытном охотнике борьба за существование» (Гроссе. «Происхождение искусства»).

Но борьба за существование только объясняет нам, почему художник-охотник обладал качествами, позволявшими ему свое реалистическое представление о мире в самом деле художественно осуществить, но не объясняет еще, почему у него о мире было реалистическое представление. Охотник подходил к внешнему миру, от которого зависел, безрелигиозно. Перед ним были звери, которых надо было убить, чтобы питаться их мясом, а чтобы их убить, надо было ими овладеть, надо было их изучить, изучить их повадки, хитрости и т. д. До какой степени охотник в самом деле знает то животное, за которым охотится, видно хотя бы из звериных плясок современных охотников-дикарей, которые, нарядившись в шкуры или перья (страус) животного, передают его движения с поразительным сходством; в описанной Лэнгом австралийской охотничьей пантомиме—«подражание было необыкновенно искусное, движения и позы каждого отдельного животного были до смешного верны натуре: одни лежали, жуя жвачку, другие—стояли и чесались руками и задними ногами или лизали друг друга, некоторые дружелюбно терлись головами» (цит. у Гроссе. «Происхождение искусства»). Охотник должен подчинить себе внеш-

ний мир, и для этого он должен его (в той сфере, которая касается его материального существования) внимательно изучить; на этой почве сложилось у него магическое убеждение, что образное повторение животного отдает его во власть охотника. Обусловленный способом добывания пищи безрелигиозный подход охотника-мадленца, охотника-бушмена в окружающей действительности сделал его, как художника, реалистом.

Вместе с отживанием охоты, как главного источника материального существования, исчезает из доисторического искусства реалистический стиль, характерный для искусства мадленцев. Вынужденное силой обстоятельств, человечество перешло от охоты к земледелию и скотоводству. В искусстве неолита и бронзового века воцаряется новый стиль—ничего общего с реализмом не имеющий, стиль орнаментальный, передающий не предметы внешнего мира, а в ритмической условности идеи предметов, «душу» предметов—стиль символично-идеалистический или идеопластический. Качества, которые делали охотника способным к реалистическому изображению мира, теперь—с переходом от охоты к земледелию и скотоводству, к систематическому хозяйствованию—атрофировались. «Переход от охоты к земледелию сопровождался ослаблением внешних чувств: атрофией глаза, обоняния, осязания и более сильным развитием других энергий, духовных качеств, умственной деятельности, весьма полезной для начинающейся рационализации материального существования» (Гаузенштейн. «Искусство и общество»). Вместе с урегулированным домашним земледельческо-скотоводческим хозяйством появились и первые представления религиозного характера. «Вместе с переходом к земледелию и скотоводству существование получает большую прочность, и потому растет ценность жизни. Отсюда вытекают заботы о сохранении материальных благ, а эти заботы проецируются в виде определенных религиозных представлений... Первобытный скотовод и земледелец, утерявший первоначальную смелость борьбы за существование, переживает чувственные впечатления с мистическим страхом, который он старается обуздать религиозным схематизмом» (Гаузенштейн, 1. с.).

Так возникает на этой ступени экономического развития вместе с религиозным подходом к миру, вместе со страхом

и благоговением перед ним новый художественный стиль—линейный орнамент, передающий религиозную идею предметов внешнего мира и своим ритмическим схематизмом спасающий от хаоса впечатлений и явлений, грозящих подавить психику первобытного хозяина. «Запуганный и замученный жизнью, он ищет лишнего жизни, ибо из последнего удален беспокойство бытия и создано некое прочное постоянство. Художественное творчество означает для него уклонение от жизни и ее произвола, означает по отношению к явлениям наглядное закрепление их прочной потусторонностью, в которой преодолены их произвольность и изменчивость. Он исходит из неподвижной линии в ее безжизненной абстрактной сущности. Он смутно воспринимает ее—лишенную выражения, т. е. свободную от всякого представления о жизни, самоценность—как часть неорганической закономерности, стоящей выше всего живого. Ему, мучимому произвольностью всего живого и потому изменчивого, она дает успокоение живым, наглядным выражением безжизненного, абсолютного. Он следует за дальнейшими геометрическими возможностями линии, творит треугольники, квадраты, круги, нанизывает подобию, открывает выгоду правильности,—словом, создает примитивную орнаментику, которая для него не есть только радость украшения и игра, но и таблица непреложных ценностей и поэтому успокоение сильных душевных волнений» (Worringer. «Formprobleme der Gotik»).

Так можно приблизительно передать религиозно-мистическое, исполненное страха и благоговения отношение к миру первобытного земледельца (у Воррингера первобытного человека вообще), которое в переводе на язык художественного творчества дало идеалистическое или символическое изображение внешнего мира в виде орнамента.

Гёрнес, конечно, прав, считая орнаментальный стиль продуктом женского творчества, в противоположность реалистическому стилю охотников-мужчин. Первобытное земледельческое хозяйство всюду вела женщина—она создавала одежду и украшала ее орнаментом, она лепила сосуды и украшала их тем же орнаментом. Керамическое искусство возникает с неолита вместе с домашним земледельческим хозяйством. Древне-греческая поэма «Kaminos e keramos», где

женщина умоляет Афины, богиню (женщину)—охранительницу гончарного производства, охранять гончарную печь от злых демонов, т. е. мужчин-охотников, отражает этот переход от охоты к земледелию, от мужского к женскому хозяйству. Но нет надобности искать ключ к разгадке религиозно-символического орнаментального стиля в особенностях именно женской психики, как это делает Гёрнес, в ее «суеверности» и «консерватизме», так как эти черты, известным образом сказавшиеся в орнаментальном стиле, сложились в психике женщины именно тогда, когда она стала вести домашнее и земледельческое хозяйство,—это были черты, свойственные не женщине как половому существу, а организаторше и работнице, строившей семью и хозяйство на ступени ранне-земледельческого развития.

У ныне существующих дикарских племен, где мужчины заняты еще охотой и рыболовством, обязанность вести домашнее земледельческое хозяйство лежит, как в неолите, на плечах женщины, и женщина является здесь и художницей, украшающей одежду и утварь орнаментальным рисунком, воспроизводящим внешний мир не реалистически точно, а лишь представление о внешнем мире в схематически-линейном орнаменте. Когда Ehrenreich обследовал быт племен кабиров и в одной хате ему показали сделанные женщинами орнаментальные украшения, то на вопрос его, что эти украшения изображают, он получил ответ: в одном случае—ящерицу, в другом—летучую мышь. На самом деле в первом случае была изображена лишь часть кожи ящерицы, в другом—крыло летучей мыши, в обоих случаях—схематизированное и сокращенное представление об этих предметах в виде линий, которые упрощали полученные от этих предметов впечатления и вместе с тем являлись символами, заменявшими эти предметы.

Оба эти стиля—символико-идеалистический и реалистический—снова повторяются в искусстве исторического человечества. И подобно тому, как в доисторические времена они были обусловлены через посредство известного «мировоззрения» социально-экономическим строением общественного коллектива, так оба эти стиля и в искусстве исторической поры человечества вырастали из определенного мировоззрения, в существенных чертах повторявшегося при наличии

аналогичных общественных условий. Религиозно-идеалистический стиль господствует в искусстве обществ, резко разделенных на господ и рабов, покоящихся на «пафосе социального расстояния»: на этой почве возникает и укрепляется религиозное мировоззрение, построенное на обоготворении этого социального порядка и его повторении в виде системы религиозных образов и положений. Идеалистический или символический стиль повторяется и господствует таким образом во всех феодально-иератических обществах, на базе земледелия, где феодал и царь являются заместителями бога, а бог является перенесенным в небеса царем или феодалом, и где каста жрецов стоит на страже религии, подводящей под этот социальный порядок религиозно-метафизический базис. Реалистический стиль, напротив, появляется и утверждается в обществах, где пала феодально-сословная иерархия, где хозяйство стало независимее от стихийных сил и строится на рациональных началах, где место религиозного благоговения перед миром занимает научная любознательность, стремление мир изучить, и, изучая, его себе подчинить, т. е. в обществах буржуазных, в те эпохи их существования, когда им не угрожает еще большой опасности от другого класса, ниже стоящего и восстающего. Между этими двумя крайними стилями—идеалистическим и реалистическим—имеются и стили, где обе струи мешаются, стили смешанные, соответствующие эпохам переходным, когда происходит перелом от феодализма к капитализму, когда, с одной стороны, действует старая феодальная традиция, еще не изжитая, а с другой—рождается новый стиль в силу восхода нового класса. Этот переход от идеалистического к реалистическому стилю можно иллюстрировать четырьмя примерами.

В архаическом греческом искусстве (скульптура) господствовал идеалистически-символический стиль. Художник выражал в создаваемых им статуях богов и героев прежде всего идею божества и господства в стереотипных, постоянно повторяющихся позах, улыбках, прическах и т. д. В начале V в. этот идеалистический (архаический) стиль вытесняется постепенно реалистическим, причем первоначально оба они сожигательствуют в одном и том же художественном памятнике. «Условная улыбка, декоративное распо-

ложение кудрей в архаическом стиле на одной и той же фигуре связаны иногда с попытками натуралистического изображения тела, и шаг за шагом реализм вытесняет старые условные черты и завоевывает всю фигуру в целом. На одной и той же постройке, на эгинском храме, наблюдается развитие от стилизации архаического искусства к новому натуралистическому стилю. На этом памятнике западный фронт исполнен еще мастером, проникнутым старыми приемами, мастер же восточного фронтона стремится к новым эффектам. Изображение умирающего воина представляет собой попытку передать выражение страдания в его лице, а с другой стороны, художник выдвигает новую проблему: расположение фигуры в пространстве. Скульптуры олимпийского храма показывают развитие нового натуралистического искусства уже в полном блеске» (Вальдгауер. «Античная скульптура»).

В греческом искусстве классической и эллинистической поры реализм, победив окончательно архаику, стал господствующим художественно-общественным стилем. Художники-ваятели стремятся теперь передать те или иные индивидуальные психологические состояния, подметить их выражение—любовное томление (сатиры Праксителя), ярость и гнев (воины Скопаса на фронте тегейского храма), стремятся к портретному сходству, копируют свои статуи сатиров и селенов со спящих по улицам больших городов разнообразных типов социального низа, стремятся как можно точнее—научно точно—передать строение человеческого тела (напр. Ливипп—формы мышц в фигуре Геркулеса), понимают различие в строении детского тела и тела взрослого (Бозф, творец детских скульптур). Реализм греческих ваятелей становится все более научным. Художники эллинистической поры слушают лекции анатомов и врачей (Вазер).

Тот же реализм, тот же иллюзионизм и в греческой станковой живописи IV в., о которой мы мало знаем; но известный анекдот о том, как Зевксис написал картину, изображавшую виноградную кисть, так реально, что прилетевшие воробьи стали ее клевать, а Парразий написал занавес столь похожим на настоящий, что Зевксис, подойдя, хотел было его отдернуть,—показывает, что и художники-живописцы

и публика выше всего ценили в картине точное воспроизведение внешней действительности.

Цитированный выше русский исследователь античной скульптуры в Эрмитаже, правильно усмотрев характерную черту греческого искусства V—IV вв. в установлении в нем реалистического стиля, видел, однако, причину последнего явления лишь в том, что греческие художники раньше подражали восточному египетскому искусству, а потом, освободившись от этого чужеземного влияния, пошли своей дорогой. Но почему греческие художники сначала подражали Востоку, а потом освободились от этого влияния, и почему, освободившись от этого влияния, они должны были создать непременно реалистическое искусство, остается необъясненным. Для автора книги «Искусство и общество», для Гаузенштейна ясно не только то,

что архаический стиль вытекал из преклонения художника и общества перед божеством и человеком, а реалистический стиль был следствием лишенного религиозности подхода к миру, но и то, что религиозное и научное мышление, как психоидеологическая база для этих двух художественных стилей, было, в свою очередь, обусловлено разными типами социально-экономической организации греческого общества в архаический и классический периоды его истории. Именно



Пракситель. Сатир,

смена феодального общества буржуазным в V—IV вв. привела к вытеснению религиозного благоговения перед миром научной любознательностью и вместе — к новому художественному стилю, хотя, правда, в зависимости от трактуемой им темы, Гаузенштейн говорит только о новом научном реалистическом, вместо прежнего религиозного, отношении к человеческому телу — главной теме античной скульптуры.

«Тело перестает быть (в IV в.) предметом религиозного поклонения. Оно становится предметом лишенного всякого пиетета демократического интереса, науки о форме, насыщенного рационализмом любопытства, которое умными мирскими глазами прозревает закономерность, без всякой веры в таинственный потусторонний смысл явлений природы. Человеческое тело теряет свою неприкосновенность, его изучают до мельчайших подробностей — вплоть до индивидуальных случайностей формы и движения. Это черта буржуазная. Для гения буржуазного художника мир форм человеческого тела есть проблема точной науки глаза, проблема во всех отношениях конечная, ограниченная пределами вполне познаваемого для свободного от благоговения познания».

Классическая пора в истории греческого искусства, когда в нем устанавливается постепенно реалистический стиль, была в самом деле эпохой убывающей религиозности. Над богами смеются даже такие социальные консерваторы, как Аристофан. Евгемер объясняет происхождение религии совершенно реалистически. Философия и наука заменяют мифологию и религию. А за этим идеологическим движением встает процесс социально-экономического перерождения греческого общества — переход от земледельческой к торгово-капиталистической культуре, превращение старой земледельческой знати в торговую буржуазию, превращение известных слоев социального низа в буржуазию подлинную. Греческие города V—IV вв. вступали в полосу буржуазной культуры, гражданского равенства (при рабовладении), товарного хозяйства, рационалистически-научного мышления, и вместе с тем под влиянием всех этих факторов, как их отражение в области художественного мышления, устанавливается в скульптуре и в живописи чуждый религиоз-

ного благоговения реалистический стиль точного иллюзионистского воспроизведения мира и человека.

Та же смена идеалистического стиля реалистическим на повороте страны от земледельческой к торгово-капиталистической культуре происходит в итальянском искусстве XV в. Художники треченто (XIV в.), как Джотто, как Фра-Анжелико, в своих религиозных картинах-иконах выражали известную идею, идею христианской религии, не стремясь ни к индивидуализации образов, ни к портретному сходству, ни к тому, чтобы изображаемый ими мир был как бы повторением действительного мира, чтобы их изображения давали иллюзию реальности. В XV в. происходит в итальянском искусстве та же стилистическая революция, какая в Греции имела место в начале V века. «В кватроченто искусство стремилось развить и усовершенствовать технику отдельных областей своих более точным наблюдением внешнего мира. Природа открывала художнику свои скрытые источники: человек, животное, растение входят теперь в его кругозор. Даже облик ребенка, бывшего прежде в полном пренебрежении, теперь изучался и изображался. Лоренцо Гиберти говорит, что его стремление было по мере сил подражать природе, воспроизводить ее. На его барельефах на портале баптистерия во Флоренции чрезвычайно точно изображено множество зверей, начиная с дикады и кончая орлом, свидетельствующих об очень точном наблюдении над ними. По почину Брунеллеско и П. Утчелло учение о перспективе стало любимым занятием многих художников. Флорентинский художник Перелла держал у себя дома разных животных, чтобы наблюдать за ними и изображать их возможно ближе к природе. Вместе с тем художники начинают точно наблюдать и художественно изображать нагое тело. Вероккио изготовлял гипсовые слепки отдельных членов человеческого тела, чтобы изучать их. Антонио Поллайло много занимался изучением анатомии. Реализм является основной чертой художественного творчества кватроченто (XV в.)—художник нисходит до действительности и изображает все, что он наблюдает в отношении движения, осанки, выражения лица и одежды. Большинство художников того времени ставили своей задачей воспроизведение не прекрасного, а характерного. Даже трактуя религиозные

мотивы, они не считали неуместным вводить в свои картины людей из своей среды, не только как второстепенных зрителей, но и в виде библейских лиц и святых. Реализм этих художников заходил так далеко, что Доменико Гирляндайо изобразил в картине смерти св. Франциска в церкви Санта Тринита во Флоренции одного прелата с очками на носу» (Р. Зайчик, 1. с.). У крупнейшего художника XV в. Леонардо да Винчи этот общий всем его современникам реалистический подход к воспроизведению мира становится, как отчасти уже у греческих художников эллинистической поры, слушавших лекции врачей и анатомов, научной пытливостью и научным решением известных—не художественных вопросов.

«Как художник, он чужд всякого мистицизма. Он сводит факт человеческой жизни к закону кровообращения, который он точно знает и изображает на рисунке. С отсутствием всякой почтительности анализирует он структурные законы из мира человеческих форм, с грубостью чуждого всякой чувствительности интеллекта дает графическое изображение механики полового акта. К проблеме света он продвигается по пути познания; влияние света и атмосферы становится проблемой экспериментальной оптики. Ритм художественной композиции—для него тайна геометрии. Чудесная картина со св. Анной, мадонной и младенцем—несомненно результат кропотливых математических выкладок, тщательного обдумывания теории кривых линий» (Гаузенштейн). Реалистически-научный стиль итальянских художников XV в. есть не что иное, как перенесенное в область художественного творчества безрелигиозное мироотношение, ставшее необходимостью на уровне буржуазного хозяйства, превращающего вещи в деньги. Рационализм—характернейшая черта мышления итальянцев XV в. (купца). Эти люди не благоговели, не поклонялись, а считали и рассчитывали. Именно здесь, в Италии, и в особенности во Флоренции, не только впервые вводятся арабские цифры, облегчавшие счетоводство, но изобретаются и десятичные дроби, изобретается бухгалтерия, сначала простая, потом двойная математиком Луиджи Патчоли, другом Леонардо). Здесь впервые статистика (сколько статистического материала, напр., в хронике Дж. Виллани! Или завещание

венецианского дожа от 1423 г. венецианским сенаторам—сплошное статистическое исследование о Венеции). Всюду стремление рационализировать хозяйственную жизнь вплоть до домашней. «Домострой» Рутчели и Альберти учат, как расчетливо строить домашнее хозяйство, сколько и на что можно тратить денег, на что тратить нельзя. Расцветает математика, механика, физика, инженерия. Величайший художник эпохи Леонардо—не только художник, но и инженер, машиностроитель, творец эскизов сельскохозяйственных, ткацких, летательных машин. Религиозное мышление слабеет. Религия остается как привычка детства или на случай смерти. Над религией, над церковным учением откровенно смеются (см. пародию на символ веры в поэме Пульчи «Морганте Маджоре»). Флоренция уже в XIV в. кишит материалистами, эпикурейцами, отрицателями бессмертия души (см. борьбу с ними Данте). В XV в. безрелигиозность свойственна всем и каждому. В ходу была фраза: «non aver fede»—быть неверующим. Когда к умирающему приводили попа, последний обычно спрашивал, верует ли тот, ибо про него идет слух, что он неверующий (Буркхарт. «Культура Ренессанса»; Зомбарт. «Буржуа»). В переводе на язык художественного творчества это безрелигиозное, рационалистическое, научное в его наиболее высоких и отвлеченных проявлениях мироотношение давало в Италии XV в., как в Греции V—IV вв., реалистический художественно-пластический стиль, вытеснявший идеалистически-религиозный из искусства кватроченто.

Та же смена идеалистического стиля реалистическим повторяется в голландском искусстве между XV—XVII вв. Между тем как в живописи XV в. у братьев ван-Эйк, Мемлинга и др. уже пробиваются сквозь условное изображение христианских богов и святых черты реализма в виде портретности фигур или пейзажа, в голландской живописи XVII в. реализм торжествует полную победу. Изображать будничную земную жизнь с максимальной точностью и с широчайшим охватом ее явлений—такова задача, которую ставили себе голландцы XVII в. Они изображают родную природу во все времена года, в различном освещении, коров и лошадей, кухни, заваленные всякой живностью, столы, уставленные вкусными блюдами и освежающими напитками;

сцены домашней и трактирной жизни, людей всех возрастов и положений, от богатых до нищих и босых. Их идеалом была не красота, а верность природе. Мужики Брувера и Остаде не имеют ничего общего с идеализированными персонажами религиозной живописи. Всех тех, кто социально или идеологически стоял далеко от буржуазного мира и буржуазного мировоззрения, голландские картины поражали как «безобразные». Когда Людовику XIV показывали подобные произведения, он пренебрежительно приказывал их убрать с его глаз. И так рассуждали все сторонники академического идеализма. Автор *Catalogue raisonné* замечает по поводу старухи Рембрандта «с неприятным выражением лица и сухим телом», говоря от лица всех академиков-эстетов: «Я не знаю, что заставляло Рембрандта так часто изображать такие тела. Они все худосочны и для глаза неприятны. Может быть в его распоряжении не было хороших моделей, и потому он передавал вещи так, как он их видел». Для этого академического эстета было совершенно непонятно, что на известном уровне общественного развития художник, в силу своей социально предопределенной психики и идеологии, вынужден вещи передавать так, как он их видит. И потому совершенно естественно, что когда во второй половине XIX в. европейские общества снова достигли того же экономического и социального уровня, на котором в XVII в. стояла Голландия, страна чистой буржуазной демократии, в европейском искусстве этой эпохи реализм должен был вымести последние остатки идеализма и утвердить в нем свое господство. Снова, как в Греции IV в., как в Италии XV в., как в Нидерландах XVII в., раздавался то там, то здесь старый лозунг: «назад к природе», «реализм». В Англии в 60—70 годах выступает группа художников, присвоивших себе название «прерафаэлитов», восставших против академического идеализма во имя возврата к традициям и приемам художников до Рафаэля, знавших и изображавших природу вернее и лучше творца Сикстинской Мадонны (Миллэз, Броун, Гент). Отвергнутый в 1858 г. жюри всемирной выставки в Париже Курбэ устраивает собственную выставку в особом бараке-павильоне, надпись которого вызывающе гласила: «Реализм». В каталоге, иллюстрировавшем выставку, Курбэ пояснял этот термин сле-

дующими словами: «Реализм состоит в изображении предметов видимых и осязаемых. Живопись—чисто физический язык, и идеи отвлеченные, невидимые и несуществующие не подлежат ее ведению». И хотя Курбэ выдавал себя и был на самом деле, как участник Парижской коммуны, сторонником известных идей—политических и социальных, однако живопись его—чисто реалистическая, живописная передача действительности: природы, человеческого тела, тех или иных бытовых мотивов, и, даже изображая типы обывателей своего родного провинциального городка, он придавал им портретное сходство с действительно жившими в городе лицами.

В 60-х годах XIX в. происходит тот же перелом от идеалистического стиля к реалистическому в русском искусстве, выражая на языке художественных приемов консолидацию буржуазных отношений и укрепление буржуазного мировоззрения в России. В 1863 г. 14 учеников Академии, которым была предложена на конкурс тема «Пир в Валгалле», демонстративно отказались от участия в конкурсе, порвали с идеалистическим стилем исторической и религиозной живописи и, образовав товарищество передвижников, провозгласили тот же принцип, что и Курбэ, не только культивируя в особенности бытовой жанр, но и внося реализм во все жанры: религиозный (Крамской «Христос в пустыне»; Гёе «Что есть истина?»), исторический (Шварц, Суриков), батальный (Вережагин), пейзажный (Шишкин). И как некогда для греческих реалистов эллинистической эпохи, для флорентинских реалистов XV в., так для передвижников высшим принципом творчества была научность: только знание делало, по их мнению, истинного художника.

На известных ступенях общественного развития реализм переходит в импрессионизм.

Импрессионист—реалист. К внешнему миру, который он задается изобразить, он подходит без всякого религиозного благоговения. Он признает безоговорочно внешний мир—материю, как нечто объективно существующее и формирующее его восприятия. В своем творчестве он не исходит из каких-нибудь общих идей—символов. От реалиста импрессионист однако отличается тем, что стремится к максимальной точности своих восприятий. Одно и то же дерево может

в разное время дня при разном освещении вызвать разные представления о нем. Передать свое восприятие от мира в данный случайный момент, который быть может никогда не повторится больше,—такова его задача. Импрессионист (напр., Моне) охотно берет один и тот же предмет (напр. стог сена) и показывает его в разные моменты восприятия, при разном освещении, при разных состояниях атмосферы. Он хочет дать тот или другой кусок мира не как «вещь в себе»—неизменную, не как «идею» тех или иных явлений, а как чистое впечатление. Импрессионист—реалист, но,—в отличие от него, крайний индивидуалист. Он не хочет смотреть на мир, как все. Его лозунг—«Как я это вижу» (заглавие импрессионистических набросков венского писателя Альтенберга). Его интересует все случайное, характеристичное, мгновенное (о других особенностях импрессионизма см. главы «Проблемы движения, перспективы и света в искусстве» и «Два типа живописи»).

Поскольку импрессионизм есть реализм крайнего индивидуализма, он свойственен естественно эпохам господства крайнего индивидуализма, эпохам, когда характерная для феодальных и полуфеодальных общественных организаций крепкая внутренняя спайка членов общества распалась, когда в силу мощного развития капитализма торжествует в полной суверенности отдельная личность. Зародыши импрессионистического стиля можно поэтому подметить в искусстве всех индивидуалистически построенных общественных организаций. Индивидуалистом был, правда, и палеолитический охотник. Но он охотился за зверем один или же, если охота требовала коллективного выступления, должен был действовать против зверя все же индивидуально. Лучшим охотником был тот, кто мог подметить в животном, за которым охотился, самые неожиданные, самые случайные позы и приемы. Реалистические изображения мадленцев поэтому часто граничат с импрессионизмом. Как ловкий импровизатор, мадленец-художник набрасывал рисунок оленя или бизона в совершенно исключительных позах, словно схваченных при помощи моментальной фотографии. Импрессионистические приемы снова появляются в искусстве—городской капиталистической эллинистической Греции. В своей книге «Импрессионизм в жизни и в искусстве» Гаман по-

дробно останавливается на доказательстве, во-первых, того положения, что греческая культура эллинистической эпохи носила во всех областях жизни (в философии, морали, семейной и общественной жизни) печать крайнего индивидуализма, и, во-вторых, того положения, что эллинистическое искусство является во всех отношениях импрессионистическим не только потому, что господствует «живописное» мышление (живописный характер скульптуры: свето-тень в скульптуре), но и потому, что художники стремились передавать мгновенное впечатление от действительности, наблюдение беглых моментов, подмеченных на улице,—словом, явления—не так, как они существуют вообще, а как они существуют в данный момент для воспринимающего художника.

В третий раз в истории искусства импрессионизм, в смысле передачи мгновенных впечатлений, повторяется в искусстве Голландии XVII в., в стране, где вместе с развитием капитализма царил индивидуалистическое мироотношение. Голландский буржуа даже в религиозном отношении был безусловно индивидуалистом. Голландские портретисты XVII в. изображают свои оригиналы с библией в руке. Для своего душевного здоровья и спасения голландский буржуа не нуждался в церкви. Он имел свою индивидуальную религию—свою библию, которую он лично читал, по-своему толковал. Таким же индивидуалистическим был и реализм некоторых голландских художников (не говоря уже о живописном характере всей голландской культуры и о проблеме свето-тени в голландской живописи этой эпохи). Наиболее очевиден импрессионизм в творчестве Ф. Гальса. Перечислив его многочисленные портреты (музыкантов, бражников, девок и т. д.), эти «чудесные импровизации», Мутер продолжает: «В произведениях подобного рода Гальс достиг высочайшего совершенства в передаче мгновенного. Внезапный смех, искажающий лица, смелый взгляд, задорное движение—он все схватывает налету. Все формы смеха от приятной улыбки до хриплого клохтанья уловлены им с быстротой моментальной фотографии. Он говорит своим слогом телеграммы и, чтобы закреплять молниеносно мелькающее, выработал свою технику, в которой каждый штрих живет и дышит. За двести лет до Манэ он положил основание импрессионизму».

В последний раз реализм перешел в импрессионизм в европейском искусстве XIX в.—преимущественно во второй его половине—сначала в Англии (Тернер), потом во Франции (Манэ, Моне, Дегаз и др.), в Германии (Либерман, Калькрейт, Уде и др.) и в России (Куинджи, Коровин и др.). Буржуазная культура этой эпохи могуче развитого капитализма носила еще в большей степени, чем в эллинистической Греции, печать крайнего индивидуализма. Буржуазное общество распалось на сотни тысяч обособленных, самодовлеющих, друг с другом конкурирующих, одних себя утверждающих индивидуумов. В таком индивидуалистическом обществе и художник может быть только крайним индивидуалистом. Воспроизводить он считает своей обязанностью не общее в предметах и явлениях, не то, что в них видят и другие, а то, что в них в данный момент их существования видит только он,—предметы и явления, как они предстают ему, а не как они предстают и перед другими. Характеризуя позицию импрессионистов, Мутер так пытается ее передать своими словами: «Разве нет таких движений и оттенков выражения, таких красочных и световых настроений, которые просятся на полотно именно потому, что вторично они уже не объявятся в такой красоте и выразительности, так тонко и изысканно». Если известное явление в том же виде вторично не повторится, то это значит, что передача подобных явлений будет совершенно индивидуальная и субъективная, имеющая значимость только для данного индивидуума в данный момент. Только в обществе, где оторвавшаяся от коллектива личность считается суверенной, могла возникнуть такая точка зрения на задачи художника. Импрессионизм, как искусство, воспроизводящее чистые впечатления, «не повторяющиеся» в коллективном опыте общества, является, другими словами, субъективистическим реализмом, реализмом, соответствующим, как стиль, обществам, находящимся в состоянии индивидуалистического разложения, в каком отчасти было голландское общество XVII в. и в особенности эллинистическое общество III—II вв. и европейское общество конца XIX в.

XI. ЗВЕРЬ, РАСТЕНИЕ, ЧЕЛОВЕК И ВЕЩЬ В ИСКУССТВЕ.

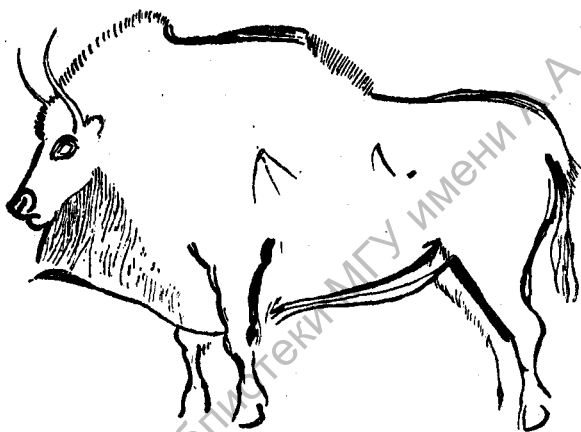
В ЭКОНОМИЧЕСКОМ развитии человечества последовательно сменили друг друга четыре периода—охотничий быт, земледелие, феодальное землевладение и капиталистическое производство. Носителями этих четырех разных экономических систем были разные социальные организмы—охотничья орда, коммунистический земледельческий коллектив, класс феодалов и класс буржуа. Каждая из этих четырех социальных формаций внесла в искусство свою специфическую тематику.

Охотник изображал в своих живописно-скульптурных произведениях зверя, животное. Таково содержание пластического искусства палеолитических охотников и современных бушменов, австралийцев, эскимосов. Пережитки этой тематики можно встретить еще и в древне-египетском и в крито-микенском искусствах, где имеются превосходные изображения, напр., львов. Впоследствии из феодального искусства зверь все больше исчезал, по мере того как он терял свое прежнее религиозное значение тотема и бога (остатки еще в египетском искусстве в виде полубога-полузверя и в критском искусстве в виде статуй коров, изображающих Геру; отсюда у Гомера: Гера волоокая). Только на уровне буржуазной культуры животное вновь входит в искусство, в виде главным образом домашних животных, сначала в эллинистической скульптуре (напр., крестьянка ведет корову на рынок и т. п.), затем в итальянской живописи эпохи Возрождения, где выступают уже специалисты по этой части (напр., Вит. Пизано), потом в особенности в буржуазной Голландии XVII в., где, между прочим, молочное хозяйство было одной из существенных частей народного хозяйства и где Поттер составил себе имя как превосходный изобра-

зитель именно коров, и, наконец, в европейских искусствах XIX в., где выступает ряд художников-анималистов (Роза Бонёр и др.). Когда охота сменилась земледелием, когда человек стал разводить разные злаки, место животного в искусстве все больше отходило к растению. Если охотники-дикари воспроизводили свою специфическую тему—зверя—реалистически, целиком, четко и точно, то на новой стадии хозяйственного развития реалистический стиль сменяется стилем орнаментальным, причем именно растение часто лежит в основе орнамента первобытно-земледельческой поры. В этом уравнилельно-коммунистическом общественном коллективе еще нет места человеческой личности. «Здесь никогда не возникает индивидуальная личность, индивидуальное предприятие. Хозяйство, общественная деятельность и общественные учреждения—все имеет сплошь уравнилельный ритм. Жизнь этих обществ есть коллективистическая организация. Она не терпит обособленного существования. Все и каждый имеют значение только в силу принадлежности к большому, безличному коллективу. Таков и орнамент—все равно древне-германский или древне-восточный. Это произведение эгалитарного и ассоциативного, коллективистического и органического понимания искусства» (Гаузенштейн. «Опыт социологии искусства»).

Когда над земледельческим коллективом стал, как хозяин и господин, феодальный класс, он должен был внести в искусство свою специфическую тематику. Зверь и растение сменил человек. Новая тема родилась из чувства классового самосознания, из чувства господского индивидуализма. Для выражения этого господски-индивидуалистического сознания уже не годились ни стенная живопись пещерных охотников, ни орнаментально-безличный и орнаментально-беспредметный стиль эгалитарно-аграрных коллективов. Вместе с индивидуалистическим сознанием феода родилось скульптурно-пластическое искусство. Скульптурная фигура человека-господина—таково содержание феодального искусства Египта, архаической Греции, романского искусства средневековья. Господский класс мыслил человеческую фигуру, во-первых, не иначе, как в торжественно-фронтальной и преимущественно вертикальной позе, стоящей или сидящей, выпрямившись и глядя вдаль вели-

чественно-сурово или снисходительно-сеньёрьяльно улыбаясь. «Все фигуры стоящие или сидящие, идущие или неподвижные всегда обращены к зрителю лицом; верхушки головы, начало шеи и середина туловища всегда находятся в одной вертикальной плоскости; всякое отклонение позвоночного столба, т. е. всякий наклон вправо или влево—запрещен. Фигуры неподвижные или идущие всегда своей тяжестью опираются на обе пятки ног. В египетских барельефах и живописи, за очень редкими исключениями,



Палеолитический рисунок, изображающий бизона.

лица изображены в профиль (в отличие от статуй), но с такой особенностью, что глаза и плечи сделаны en face» (Рейнак. «Аполлон»). Человеческая фигура, т. е. фигура знатного человека, человека господского класса, мыслится далее в сверхчеловеческих колоссальных очертаниях... «Каждая феодальная культура развивает культ количественного. Как феодализм в хозяйственном отношении опирается на принцип наибольшего валового дохода и видит цель хозяйственного присвоения благ в неограниченном потреблении, так эстетическая обработка форм во всех феодальных культурах резко направлена на массовое и количественное. Колоссальность тела имеет значение как отражение особого величия...» (Гаузенштейн. «Искусство и общество»). Фронтальность, вертикальность и количественность еще не исчерпывают всех признаков человеческой фигуры

в искусстве феодального класса. Феодал мыслит себя обособленным, не входящим в более близкий контакт с окружающими и тем более с низшими. Господский человек изображается обычно поэтому как самодовлеющая личность. Таким предстает перед нами человек в искусстве египетских фараонов, в дорическом феодальном искусстве Греции, в романском искусстве средневековья.

Когда на историческую сцену выступила буржуазия, она, проникнутая тем же чувством индивидуализма, хотя и с другим содержанием, перенесла от феодального класса в свое искусство человеческую фигуру, придав, однако, ей иную, соответствующую ее бытию и сознанию художественную форму. Впервые это явление имело место в ионической и аттической Греции. Буржуазное сознание, слагавшееся в обстановке сравнительного равенства, в обстановке не экстенсивной земледельческой, а интенсивной капиталистической культуры, уже не дорожит идеей количественности. Человеческая фигура обретает здесь человеческие размеры. Лукиан сообщает, что судьи на олимпийских играх однажды вынесли постановление, что статуи победителей-атлетов не должны превосходить человеческий рост. Исчезает вместе с тем и феодальная фронтальность. Она, правда, некоторое время сохраняется как наследие прошлого. Гармодий и Аристокитон изображены прямо en face стоящими с вытянутыми вверх телами. Но наряду с такой группой стоит метатель диска Мирона, данный в согнутой позе, совершенно невозможной в искусстве феодального класса. Исчезает постепенно обособленность, характерная для человека-феодала. В таких скульптурных группах, как относящиеся к буржуазному периоду «Гермес и маленький Дионис» Праксителя или «Приглашение к танцу», между изображенными лицами установлена внутренняя психологическая связь. Они существуют не рядом друг с другом, как фараон и его супруга или как воины на фризе эгейского храма, а друг для друга, ибо если феодально-помещичья культура обособляла, то буржуазно-городская культура сближала и объединяла. Та же смена феодальной обособленности буржуазной взаимосвязанностью отчетливо проступает и в различной трактовке человека в романском и готическом искусствах средневековья. Скульптуры, украшающие романские соборы, стоят просто

рядом, никак и ничем между собой не связанные, тогда как на готических соборах, как следствие сближающего людей буржуазно-городского уклада, скульптурные изваяния людей сближены друг с другом, разговаривают друг с другом, обращаются друг с другом... (Ланге. «Изображение человека»).

Поскольку выступавшая на историческую сцену буржуазия в лице своих художников изображала человека, хотя и иного, чем он мыслился феодальным классом, она была оригинальна лишь до известной степени: тема была по существу чужая, хотя вместе с тем, разумеется, и родная. Буржуазия обогатила искусство, однако, своей специфической, ей одной присущей темой. Если охотник внес в искусство зверя, земледелец — злаки и растения, феодал — человека, то буржуа внес в искусство новую тему — вещи как самостоятельный предмет, подлежащий воспроизведению. Уже греческий живописец IV в. Зевксис находил возможным изобразить на кар-



Изображение «двойника» фараона
Ранофера.

тине занавес и больше ничего. Голландские художники XVII в. шли еще дальше и на своих натюрмортах изображали всякие неодушевленные предметы. Только в глазах буржуазного класса, который воспроизводил вещи и торговал вещами, вещь могла войти в поле зрения художника и стать предметом художественного интереса (см. ниже главу о натюрморте). По мере того как буржуазия превращалась из

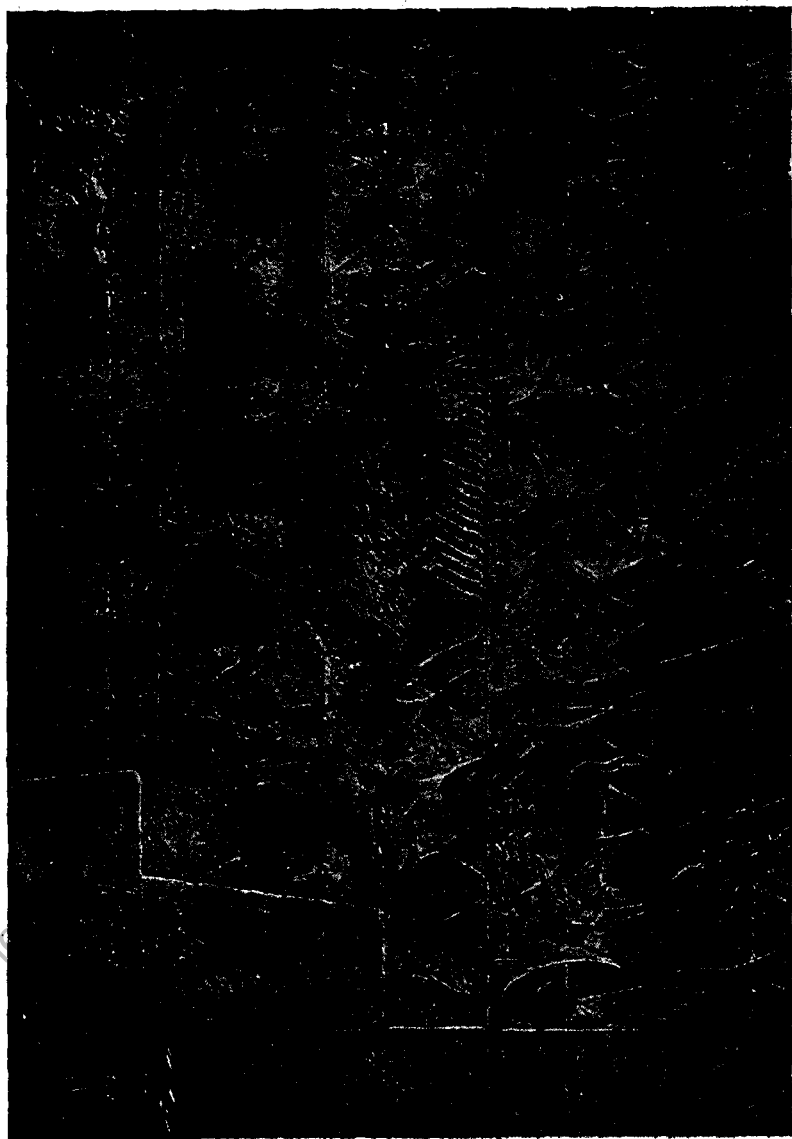
торговой в промышленную, по мере того как развивалась техника, в буржуазное общество, как в самую жизнь, победно входит новая вещь—машина. В целом ряде живописных произведений новейших художников Запада—среди них, естественно, большинство немцев, так как именно Германия становилась на рубеже XX в. царством техники,—воспроизведены заводы и фабрики с гигантскими и заодно и художественно-изящными механическими приспособлениями, около которых человек становится все менее и менее заметным. Еще один шаг, и машина побеждает человека, машина становится самодовлеющей и единственной темой картины (много иллюстраций в сборнике Fürst'a. «Das Reich der Kraft»). Художники промышленно-капиталистической эры пошли еще дальше и, устранив вещи и предметы как таковые, ставили своей задачей передать художественно или скульптурно качества, присущие вещам и предметам, отвлеченным от них самих. Таковы картины и скульптуры итальянских футуристов Балла, Боччони, Карра и др., воспроизводящие динамизм автомобиля, или динамизм человеческого тела, или даже самое отвлеченное понятие быстроты и т. д.

ХII. ТРУД В ИСКУССТВЕ.

ЕСЛИ вместе с образованием феодального класса в искусство феодальных обществ вошел человек, то это был, разумеется, или бог в образе человека, или человек знатный—феодал. Для раба, для крепостного, для тех, кто нес в этом обществе трудовые функции, в этом искусстве не было места. Ни греческие художники архаического периода ни средневековые художники романской эпохи, создававшие богов, героев, властителей, святых, не считали возможным поставить рядом с ними земледельца или ремесленника или даже слугу. Так позже и династически-дворцовое искусство античных царей и императоров или абсолютных монархов XVII в., призванное увековечить мощь властелина, не открывало своих дверей перед социальным низом, перед представителями труда. Исключение составляет древний Египет. В виде статуэток и барельефов мы находим здесь изображения рабов и слуг, выполняющих самые разнообразные работы: обрабатывающих поле, снаряжающих корабли, работающих в мастерских или в кухне. Если египетским художникам разрешалось воспроизводить фигуры тружеников, то, разумеется, не потому, что господский феодальный класс отечески или братски был к ним расположен, а по другой совершенно причине, вытекавшей из жесточайшего господского эгоизма. Так как предполагалось, что в загробном мире человек продолжает вести тот именно образ жизни, который он вел на земле, так как феодал-собственник и в загробном мире будет владеть полями, кораблями, хозяйством и так как ему нужны будут там те же рабы и те же слуги, то первоначально этих последних убивали, когда умирал хозяин, потом—с течением времени—их заменяли двойниками, куклами, художественными изображениями. Так возникли эти египетские скульптурные фигуры разно-

образного типа работников. Они представляют барельефы в склепах знатных феодалов-помещиков. Для примера можно взять барельеф из мастабы (склепа), где был похоронен помещик Ти. В верхней половине изображена жатва: ряд рабов серпами жнет рожь; надсмотрщик, приложив палку к губам, выслушивает донесение одного из работников; на земле лежат снопы колосьев. Ниже изображено, как снопы прячут в большие мешки и как работники волокут с криком ослов, чтобы их нагрузить мешками. Еще ниже — картина молотбы. Другая часть рельефа показывает другую работу в феодальном поместье — постройку челноков: в одной лодке стоит сам помещик Ти и с чувством удовлетворения взирает на работу ремесленников-крепостных. Третья часть рельефа вводит нас в ремесленные мастерские, где одни отливают в огне металлические сосуды, другие лепят статуи и т. д. (Curtius. «Die antike Kunst»). Эти любопытные рельефы (аналогичные найдены и в склепах Ахет-хетеп-хера и Нехер-зешемптах) отнюдь не представляют апофеоза труда, вроде «Памятника труду» Менье; довольно точно воспроизводя хозяйство большого барина-помещика, они должны были ему обеспечить даровой и прилежный труд в загробном мире, дабы его двойник, его «Ка», мог жить столь же удобно и богато, как жил он некогда на земле. Наряду с рельефами в склепах, изображающими труд и тружеников, сохранились в значительном количестве статуэтки рабов и рабынь, выполняющих ту или иную работу, которые ставились в склепе в том же предположении, что они будут фактически исполнять ту работу, за выполнением которой они изображены. Рабыни или рабы мелют муку, месят тесто, варят пиво, готовят обед. Исполнение не всегда достаточно тщательное — ведь речь шла о воспроизведении не господина, а всего какого-нибудь раба, и много платить художнику за подобные статуэтки не всякий заказчик был готов. «Со времени VI династии статуэтки слуг почти исключительно исполняются из дерева, причем часто соединяются в более или менее значительные группы: то изображены две рабыни, из которых одна мелет муку, а другая раздувает огонь примитивного очага, то настоящая кухня с целой армией прислуги. Особенно хорош раб, нагруженный чемоданами. Недурна также группа, изображающая слуг, усаждающих своего

повелителя и его супругу пением и музыкой. Часто эти статуэтки покрыты тонкой штукатуркой из гипса; они всегда

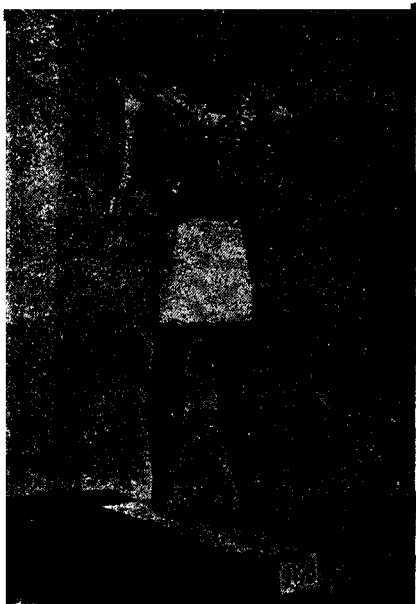


Рельеф из склепа помещика Ти, изображающий полевые работы в его поместье.

окрашены. Фигуры буквально кажутся живыми, они как будто движутся и преисполнены желания угодить своему

господину» (Баллод. «Очерки истории древне-египетского искусства»).

Выше было указано, что феодально-иератическое искусство западного средневековья не знает человека трудящегося. Однако рядом с монументально-церковным искусством



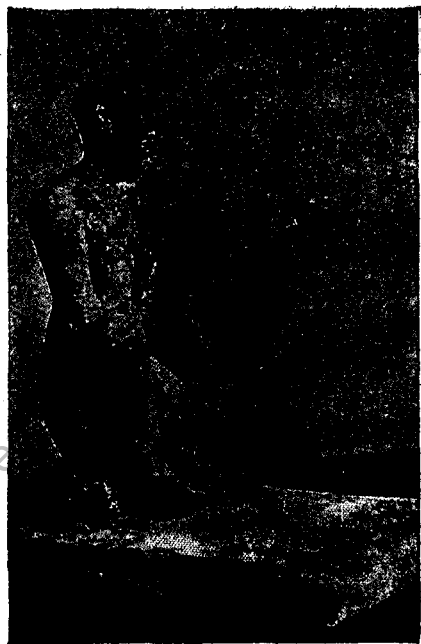
Раб, нагруженный чемодами. VI династия. Раскрашенная деревянная фигура.

на исходе средних веков существовало и искусство иного типа — «домашнее». И здесь, в этом искусстве, труд все же нашел себе отражение. В XIV в. во Франции входят в употребление так называемые часословы, молитвенники, первые страницы которых представляли собою как бы иллюстрированный (миниатюрами) календарь. Наиболее известный из этих молитвенников был иллюстрирован для герцога беррийского тремя нидерландскими художниками (*Très riches heures*). Некоторые из этих миниатюр изображают времяпрепровождение знати — охоты, пиры, прогулки верхом, другие посвящены быту и труду

крестьянина. На заднем фоне — королевские замки, на переднем крестьяне сеют, жнут и т. д. К тому же типу литературно-живописных произведений относится и молитвенник венецианского дожа Гримани. Те же, с одной стороны, охоты, майские поездки знати, с другой — крестьяне пахут, снимают жатву, собирают виноград, или зимой отсиживаются в хатах — женщины за прялкой, мужчины бездельничая, дети играя с домашней птицей. Так же и здесь на фоне — замки (иногда, как на миниатюре «Зима», — город в отдалении). В отличие от египетских рельефов и статуэток аналогичного содержания эти французские и итальянские миниатюры изображают труд крестьянина, уже переставшего

быть, повидимому, крепостным (в Италии к тому времени крепостное право давно было отменено), но они воспроизводят его под углом зрения старого герцога Берри или дожа Гримани, которые, перелистывая страницы молитвенника, хотели получить впечатления приятные и успокаивающие; поэтому труд крестьянина изображается здесь как дело легкое, почти как праздник, а сами крестьяне — чистенькими, прилежными и довольными. Несмотря на явную прилизанность крестьянского быта в этих миниатюрах, рассчитанных на внимание больших господ, в них все же сказался дух крепнувших городов, настроения восходящей буржуазии, — не даром творцами этих миниатюр были художники-голландцы, выходцы из страны с развитой городской жизнью и с элементами слагавшейся буржуазной культуры.

Когда в XVII в. закладывались основы нового буржуазного строя, когда торговый капитализм в форме меркантилизма устанавливал себе господство во всей Западной Европе, обстановка была снова мало благоприятна для того, чтобы искусство раскрыло свои ворота перед теми, чьей судьбой был труд. Во Франции и Испании господствовало придворное искусство, призванное выражать и поэтизировать идею величия самодержавия. Только как исключение поэтому могло здесь появиться изображение трудовой жизни. Не от художников Людовика XIV было, конечно, ждать, чтобы они уделяли внимание социальному низу. Те, кто единственно во Франции XVII в. увековечил крестьянина и ремесленника, были художники вне государственного двора — братья

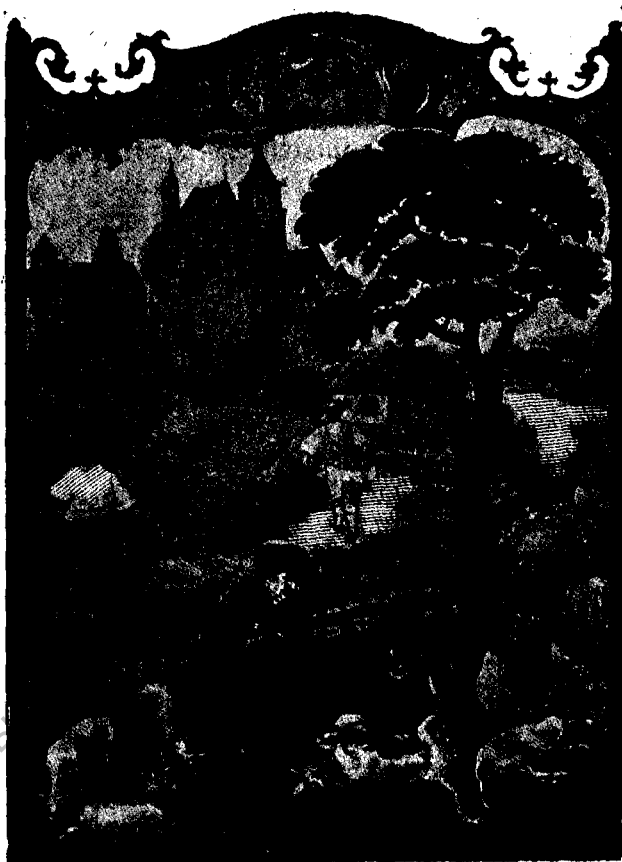


Пивовар. Раскрашенная фигура из известняка. V династия.

Ленэн. Жанристы по своему уклону, писавшие семейные групповые сцены,—они дали ряд картин, изображающих крестьян, которые едят, пьют, отдыхают, веселятся—за работой их не видно, но, несмотря на подобные затушевывающие социальный момент мотивы, от этих крестьянских интерьеров веет, благодаря сумрачному колориту, бесконечной грустью: это не те нарядные мужички, которые услаждали взор герцога Берри или дожа Гримани, а подавленные феодальным гнетом французские крестьяне, которые столетием позже подняли восстание против сеньёрьяльного ига.

Если братья Ленэн во Франции противопоставляли придворным нравам и типам своих крестьян, то Веласкес в Испании ставит рядом с придворной средой Филиппа IV, которую он вынужден был обессмертить своей кистью, своих рабочих и работниц, славя в них промышленный труд. Текстильная и металлическо-оружейная промышленности находились в Испании XVI в. и даже еще XVII в. в довольно цветущем состоянии, и если его «Ткачихи» королевской гобеленовой мануфактуры ввели в искусство работницу, то мифологическая картина, изображающая, как Гермес приходит в кузницу Вулкана заказать оружие для Марса, с которым Венера изменила хромому владельцу кузницы, была, несмотря на некоторую светскую пикатность сюжета, подлинным апофеозом зарождения индустрии. В искусстве наиболее буржуазной страны XVII в.—в Голландии (отчасти во Фландрии)—трудовому классу отведено больше всего места. В противоположность братьям Ленэн, голландские художники XVII в. (исключение составляет старший Брёгель, художник XV в., сумевший дать в своем «Лете» героизированную фигуру крестьянина) подходили к деревне как чистокровные горожане. Они брали ее не в ее трудовом, а в ее праздничном аспекте (главным образом фламандец Тенирс) и взирали на мужика с превосходством горожанина (Брувер, Остаде). «Никто из этих художников не наблюдал за народом в то время, как он работает в поле с плугом и бороной, с косой, заступом или топором в руках. Попойки, пирушки, пляски, драки, кончающиеся проломанными черепами,—вот единственная их тема. Невероятно, чтобы когда-нибудь существовали такие тупоумные мужики, такие культиные толстоносые обрубки, бессмысленные бездушные су-

щества, прозябающие в полуживотной дикости. Не веришь также, чтобы мужики были такие милые и чистоплотные, какими они изображаются на других картинах, чтобы у них были такие чистые ногти, чтобы они с миловидностью молодых кавалеров, берущих уроки танцев, кружились под му-



Из часослова дожа Гримани. Июль. Труд крестьянина.

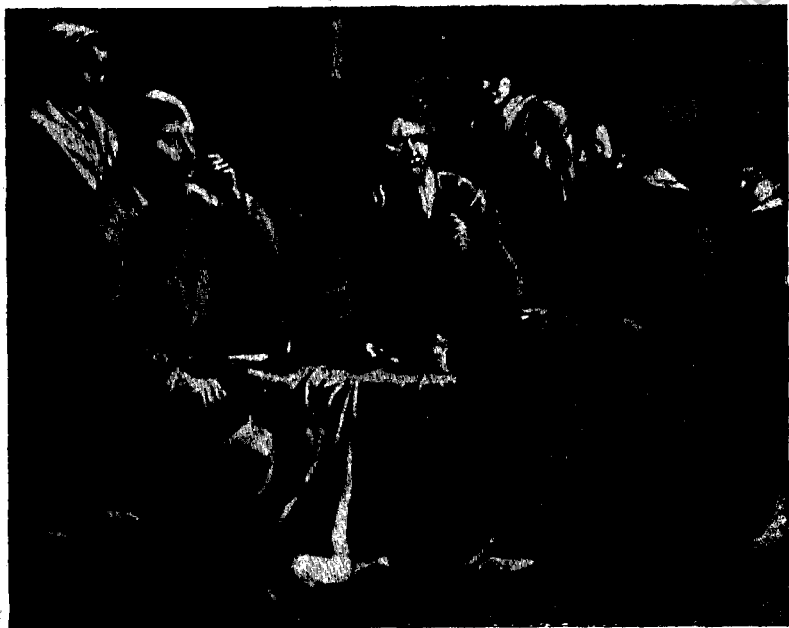
зыку. Одни приспособили мужиков к искусству тем, что придавали им салонные манеры, другие—тем, что изображали их смешными парнями, над грубостью и глупостью которых потешаются образованные буржуа» (Мутер).

Восемнадцатый век во Франции—век восхода буржуазии и заката дворянства—дал, с своей стороны, картину кре-

стьянской жизни, столь же, хотя и в ином смысле, далекую от действительности, как и голландская живопись XVII в. Выступил Грёз со своими деревенскими сценами: «Отец семейства, читающий детям библию», «Помолвка в деревне», «Отцовское проклятие», «Наказанный сын». Как в голландских картинах XVII в., так и здесь крестьянин не показан в трудовые будни. Если крестьянские жанры братьев Ленэн в XVII в. должны были будить в господах чувство сострадания к «меньшему, трудящемуся брату», то «деревенские» картины Грёза славили под видом изображения крестьянских нравов и типов добродетели восходившей буржуазии (главным образом мелкой), служившие залогом ее победы над дворянством. Религиозность, плодовитость, семейственность,—именно эти качества поднимающегося третьего сословия в его главным образом мещанском проявлении, а не безнадежную судьбу закрепленного за дворянством крестьянства и не крестьянство как трудовой класс,—изображали на самом деле картины Грёза, от которых приходил в восторг идеолог буржуазии Дидро и перед которыми толпилась с умилением даже та самая знать, против которой они были направлены. Во второй половине XIX в. во всех европейских странах устанавливается буржуазное общество, и вместе с тем живопись и скульптура получили определенно-выраженный реалистический бытовой уклон. Под влиянием развивавшегося рабочего движения, частично захватившего и деревню, повысился интерес к трудовым классам и проблемам труда. Некоторые художники сами вышли из деревни, как Миллэ, или стояли близко к деревне, как ван-Гог. Другие мелкобуржуазные демократы исповедывали народолюбивые, слегка в социализм окрашенные взгляды, как наши передвижники. В силу указанных причин в искусстве всех европейских народов, в том числе и в русском, во второй половине XIX в. часто изображается крестьянин, причем в отличие от голландцев XVII в. и даже народолюбивых братьев Ленэн, он впервые показан со стороны его трудовой жизни. Миллэ, Бастьен-Ленаж, Лермит изображают крестьянина уже не пляшущим или едящим: они развертывают в своих картинах все моменты его трудовой жизни, будь то крестьянин-середняк (как у Миллэ) или сельский рабочий (как у Лермита). Без всякой идеализации и без

всякой усмешки изображена деревня и в произведениях пореформенных русских художников, стремившихся быть прежде всего «критиками общественных явлений» и указывавших поэтому в своих картинах на крестьянскую бедноту, темноту, суеверия и т. д. (Мясоедов и др.).

По мере развития промышленности рядом с крестьянином становился рабочий, и если картины указанных художников продолжали традиции миниатюристов XV в., голланд-



Ленэн. Обедающие крестьяне.

цев и французов XVII в., то целый ряд художников продолжал дело, начатое в XVII в. такими мастерами, как Тинторетто и Веласкес, изображавших под мифологическим покровом сюжета вулкановой кузницы могучие тела рабочих, бросающих молот на наковальню. Пролетарий входит в европейское искусство XIX в. первоначально во Франции—как носитель политической идеи, как участник в политических революциях—у Домье (напр., «Рабочий защищает свободу печати»); у Жапрона (напр., «Патриоты»)—рабочие на июльских баррикадах; у Антинья (эпизод из гражданской войны

1848 г.—раненный отец умирает в мансарде, сын с пистолетом стоит у дверей, готовый его защищать). Пролетарий, сражающийся за политическую свободу, потом превращается в эксплуатируемого капиталистами рабочего, тяжелое экономическое положение которого изображено наиболее потрясаяще у Кетэ Кольвиц в ее пролетарских гравюрах («Безработный у постели больной жены», «Семья безработного» и др.), экономическую борьбу которого дали убедительнее всего Ролль («Стачка углекопов») и Адлер («Стачка в Крэн»). Вместе с восшествием рабочего класса и у нас, рядом с крестьянином, входит в искусство пролетарий—впервые у Савицкого («Железнодорожный ремонт»), у Ярошенко («Кочегар») и особенно у Касаткина («Углекопы»). Наряду со страданием и борьбой пролетариата в искусстве конца XIX в. проступает отчетливо еще одна новая идея, раньше невозможная,—идея величия и героизма труда—в скульптурах бельгийца Менье, и идея международного объединения рабочего класса, на знамени которого написано: освобождение и торжество труда,—у англичанина Вальтера Крэна («Первомайские листки», «Торжество труда»).

Если в древне-египетском искусстве трудящийся человек изображен как прилежный слуга феодала-помещика, если в миниатюрах XVI и XV вв. крестьянин взят под углом зрения большого барина, которому приятно посмотреть на чистеньких и довольных сельских тружеников, если в голландской живописи XVII в. крестьянин изображен преимущественно с точки зрения горожанина-буржуа, сознающего свое превосходство над мужичком, то в новейшем европейском искусстве пролетарий встает обычно в мелкобуржуазном освещении. Художник изображает рабочего или как страдальца с тем, чтобы вызвать к нему сострадание,—таковы пролетарские гравюры Кетэ Кольвиц,—или с явной идеализацией, как «рыцаря труда», причем или подделывает его под облик и костюм средневекового самостоятельного ремесленника,—таковы рабочие Вальтера Крэна,—или выключает из пролетарской тематики мотив борьбы за освобождение труда, мотив восстания против капитализма, как это сделал Менье, пришедший к пролетариату не от социализма, а от католицизма.

Уже Плеханов в своем обзоре VI международной выставки в Венеции подчеркнул, что большинство художников никакого представления о «идее четвертого сословия»,—как выражался Лассаль,—не имели и никто почти из них не сумел воплотить в своих картинах и статуях подлинную сущность класса, призванного стать могильщиком буржуазии («Буржуазное искусство и пролетарское движение» в сборнике «Искусство»).

ХІІІ. РЕБЕНОК В ИСКУССТВЕ.

ВМЕСТЕ с феодальным классом в искусство вошел человек господствующего класса, человек зрелого возраста. Ребенку-подростку в искусстве феодальных обществ, собственно, не было места. Дошедшие до нас древне-египетские скульптуры, неизвестно в точности к какому времени относящиеся, изображающие женщин, несущих на руках ребенка, возникли несомненно до установления египетской феодальной государственности; относительно одной скульптуры это достоверно (см. Curtius. «Die antike Kunst»). Стиль этих фигур во всяком случае не имеет ничего общего со стилем феодальной деспотии. Однако иногда династические интересы требовали статуарного воспроизведения не только царя, но и его сына-наследника, и в виде исключения в египетском официальном искусстве можно встретить рядом с взрослым и ребенка. Такова группа, найденная в Иеранкополисе, статуя (из бронзы) царя Фия и его сына—мальчика (Ментесуфиса); последний совершенно лишен всякой «царственности», а скорее «похож со своим курносым полным личиком, живыми продолговатыми глазами и выражением наивной жестокости юного мучителя животных на уличного мальчишку» (Курциус, I. с.). Так династические интересы нарушали и в Испании XVII в. торжественность абсолютистического стиля изображением рядом со взрослыми юных принцев и принцесс на известных портретных картинах Веласкеса. Не было места ребенку и в архаическом греческом искусстве, изображавшем богов и воинов. Лишь по мере превращения феодальной Греции в Грецию буржуазную ребенок постепенно входит в греческое искусство. Когда афиняне заключили мир со Спартой и казалось, что за миром воследует эпоха благосостоя-

ния и довольства, афинская демократия поручила художнику Кефисодоту создать статую Мира (богиня Айрена), и художник выразил идею связанного с ним богатства в виде ребенка Плутоса, которого богиня держит на руках. Этот неожиданный в общественно-религиозном искусстве мотив внес в него момент интимности, жанровости (хотя прецедент имелся в образе фидиевой Афины, держащей на руках Победу, которая, однако, — не ребенок). В пластике IV в., когда Греция вышла за пределы феодального строя, ребенок уже не был втирушей. Гермес, держащий на руках маленького Диониса, — обычный мотив в греческой пластике буржуазного периода, и Пракситель создал не одну такую группу своим мягким лирическим резцом. Наконец в эллинистическую эпоху, когда общественно-героический период греческой истории кончился и идеалы гражданственности и политики уступили место индивидуализму и семейственности, когда общественно-религиозное и общественно-гражданское искусство сменилось искусством жанровым, бытовым, ребенок, является уже темой совершенно в нем обычной: мальчика ведут в школу, ребенок играет с птицей и т. п. — темы, обычные для художников Танагры, и если раньше ребенок воспроизводился не столько как ребенок, а скорее как сокращенный взрослый, теперь, в эллинистическую эпоху, выступает художник специалист по части изображения детей (Босф), вполне изучивший структуру детского тела.



Гермес и Дионис.

То же самое явление повторяется в искусстве европейских народов в момент смены феодально-жреческого средневекового общества обществом буржуазным. Христианская религия-легенда, правда, сама подсказывала художникам романоготического искусства мотив матери с ребенком, но в этом искусстве Христос предпочтительнее изображался все-таки как взрослый—распятый за грехи человечества или же как царь небесный. Мотив мадонны с ребенком становится широко распространенным ближе к эпохе Возрождения, когда вместе с буржуазным укладом росло семейное чувство, и итальянские художники Ренессанса лишают постепенно этот мотив его иератичности, его религиозной значимости, превращают его в домашне-семейную жанровую сцену—наиболее разительно Леонардо да Винчи в своей картине, изображающей св. Анну, мадонну и младенца. Анна держит на коленях Марию, глядя вниз с улыбкой, полной чувства бесконечного удовлетворения, Мария, склонившись вниз, обхватила стоящего у ног и играющего с ягненком младенца Христа. Ни вокруг голов двух женщин, ни вокруг головы младенца нет даже обычного ореола (как хотя бы в его же «Мадонна в гроте»). Не религиозная, а семейная сцена, возможная только на высоте безрелигиозной культуры вперед идущего капитализма и буржуазно-семейных прав, установивших за ребенком право гражданства в области жизни и искусства. Но ребенок появляется в живописи и скульптуре Ренессанса не только как элемент некогда религиозной концепции—он привлекает внимание художников и сам по себе, и если венецианцы, как, напр., Джованни Беллини, присоединяют охотно к картине, славящей мадонну с младенцем, несколько ангелов-подростков в тогдашних костюмах, улаждающих слух богоматери музыкой на лютнях, то Лукка делла Робиа специализируется на создании полнолицых ребятшек—знаменитых putti.

Однако поистине полноправным гражданином входит подрастающее поколение в искусство только на уровне выкристаллизовывающегося все более четко из старого феодально-дворянского мира нового буржуазного общества, одним из устоев которого была в период восхождения буржуазии именно семья. Голландское искусство XVII в.—искусство буржуазно-мещанского общества—полно детскими голов-

ками, детским шумом и смехом. Голландский буржуа заказывал художникам не только свой и жены портрет, но часто и портреты детей, а в тех случаях, когда он хотел иметь портрет всей семьи, то, конечно, рядом с бабушкой и дедушкой, рядом с родителями и родственниками помещались и дети. Подлинным детским художником был «любимец голландского народа»; наиболее мещанский из голландских художников XVII в.—Ян Стеен, творец мещанских интерьеров и семейных картин. Между тем как у Терборка, живописца буржуазной верхушки, дети никогда не появляются среди взрослых, занимающихся музыкой, у Яна Стеена на редкой картине не изображены они. На одной из своих картин он изобразил свою семью. Он сам сидит за столом, курия из длинной глиняной трубки, жена набивает табаком другую, около родителей дудит в дудку подросток-мальчик, вдали виднеется головка девочки, а на переднем плане бабушка поставила на свои колени младшего наследника художника, который улыбается во все лицо. Изображает ли он рождественский вечер («Праздник св. Николая»), или птичий двор, или свою собственную харчевню, или «голландские увеселения» и т. д.,—повсюду и везде толпятся, как неизменные члены семьи или нации, ребята разных возрастов, порой выступая и как единственные герои картины.

В XVIII в. Ян Стеен возрождается во Франции в лице Шардэна—художника французского *tiers état*, художника, прошедшего голландскую школу.

«Галантный век»—век доживающей свое господство дворянской знати, физически подточенной, слабосильной и малокровной,—в своей последней ставке на любовь имел вообще тенденцию славить юность за счет зрелого возраста. Ведь молодежь кажется особенно способной любить и наслаждаться. Каждому истощившему свой организм амурными похождениями маркизу и каждой доведшей себя излишествами до нервной дряблости маркизе хотелось быть снова юношей и девушкой, чтобы наслаждаться не только в воображении за чтением скабрёзного романа или довольствуясь поневоле бесплотным салонным флиртом. Отсюда почти юношеский облик кавалеров и дам Фрагонара и других галантных художников. Этим взрослым, подделывающимся под облик подростков, противопоставляет Шардэн своих

нодлинные подростков и детей. Они—неизменные члены его семейных картин. Они сидят за столом, на котором мать приготовила для них обед, или за утренним туалетом, когда она их причесывает, или, достигнув отроческих лет, они выступают самостоятельно, готовясь писать письмо и т. п. Так и у нас, если не считать фамильных дворянских портретов, дети входят в искусство на фоне развивающихся буржуазных отношений у художников, говоривших от имени мещанства и воплощавших бытие-сознание этого класса. Детские фигурки начинают мелькать в картинах Венецианова, Федотова, чтобы впоследствии занять более значительное и самостоятельное место в полотнах передвижников и их преемников.

XIV. ИЗОБРАЖЕНИЕ НАГОГО ТЕЛА.

НА ПРОТЯЖЕНИИ вековой истории искусства бывали периоды, когда человеческая фигура изображалась в скульптуре и живописи обнаженной, и бывали эпохи, когда она, напротив, воспроизводилась одетой или, по крайней мере, с намеком на одетость. Нагота и одетость человеческой фигуры появляются в искусстве, конечно, не случайно, а в силу ряда социально-культурных условий, с достаточно исчерпывающей полнотой освещенных сначала датским искусствоведом Ю. Ланге в его книге: «Изображение нагого тела в искусстве от эпохи северного оленя», а затем немецким искусствоведом Гаузенштейном в его труде: «Изображение наготы в искусстве всех времен и народов», первые две части которого были им изданы отдельно под заглавием «Искусство и общество» и переведены на русский язык. После этих двух капитальных исследований по этому вопросу уже не представляет большой трудности подвести под него социологический базис. В феодально-жреческих обществах, построенных на основе резкого двухчленного деления общества на класс всемогущих богоподобных господ и прикрепленных к труду рабов, крепостных, подданных, фигуры богов и господ изображаются всегда одетыми или с намеком на одетость, тогда как нагота приличествует рабскому состоянию. Костюм или заменяющая его до известной степени прическа и отчасти борода (у богов) служит здесь средством социального выделения и обособления представителей господствующего класса от «черни», рабов. В египетском искусстве боги изображаются обычно с бородой, цари и феодалы — с чем-то вроде парика на голове и с коротенькой юбочкой вокруг бедер. Так стоят и сидят перед нами цари Ренофер и Пепи, супруги Пахи и Мутнофрет, знаменитый «сельский староста» и т. д. Люди же социального низа — писцы, пиво

вары (статуэтки), рабы, обрабатывающие поля господ (рельефы), даны обычно нагими. Тот же принцип господствовал и в греческом архаическом искусстве феодального периода.



Так называемый «Сельский староста».

В Аттике и в других местностях Греции (за исключением Спарты) даже во время состязаний участники были одеты, и только после того как в 720 г. мегарец Орсип, участвуя в беге, сбросил одежду и судьи тем не менее присудили ему приз, нагота была санкционирована общественным мнением. В одном месте своего «Государства» Платон замечает, что было время, когда эллины считали неприличным и смешным то, что еще и поныне считается таковым варварами, а именно смотреть на нагих мужчин. Нет культа наготы и в архаическом греческом и даже в ранне-классическом греческом искусстве (религиозном и религиозно-гражданском). Боги и богини и даже простые, но знатные смертные всегда одеты: одет Зевс, одеты воины на фризе Парфенона, идущие возложить на богиню новый пеплос, и т. д.

Нет места нагоде и в романоготическом и в византийском искусстве средневековья (тоже религиозном). Христос, Иоанн Креститель одеты на византийских иконах, миниатюрах, барельефах, как одеты императоры и дворяне на мозаиках св. Виталия в Равенне. Одеты Христос, святые в скульптурах, украшавших романские и готические соборы западного средневековья. Даже блаженные, которым надлежало бы скорее всего быть обнаженными, на самом деле одеты в платье и в головные уборы (напр., соответствующие скульптуры на тимпане главного портала собора в Бурже, где изображен страшный суд). К феодально-жреческим общественным организациям близко примыкают общественные организации монархически заостренные, где

как и в феодальном обществе, торжествует пафос «социальной дистанции», где между монархом-императором и подданными лежит целая пропасть. В этом искусстве также нет места наготы.

Мужская нагота появляется и торжествует в искусстве лишь буржуазно-демократических обществ с сильно развитой граждански-политической культурой, с республиканским строем государственной организации.

Из этого закона имеются, однако, исключения.

Это, во-первых, Спарта. Спарта была военно-аристократическим, а не буржуазно-демократическим государством. Торговлей не занималась. Не было республиканской формы правления. Тем не менее в спартанской жизни царил культ нагого тела, и из Спарты в значительной степени он распространился и на Аттику.

В Спарте даже девушки участвовали в состязаниях обнаженными. «Аполлон Тенейский», памятник дорического искусства, — обнажен. Гаузенштейн пытался устранить это противоречие вышеуказанному социологическому закону тем соображением, что Спарта была страной бедной, простота была поэтому обязательна даже для военной знати, «недоставало возможности интенсивной или экстенсивной культуры одежды», — отсюда культ наготы. Кажется нет надобности прибегать к такому несколько надуманному объяснению. В пределах господствовавшего в Спарте класса военной знати царило несомненное равенство (как в афинской буржуазной демократии или в итальянских и нидерландских торговых коммунах), а с другой стороны, каждый воин-ари-



Поликлет. Дорифор.

стократ в Спарте был прежде всего членом военного государства, в котором он как личность без остатка растворялся, другими словами—не обособленным и выделенным индивидуумом, как в феодальных и абсолютистических общественных формациях, а лишь членом, правда, не гражданского, но зато военного коллектива. При таких условиях, и принимая во внимание необходимость военной тренировки, военной физкультуры, и в аристократической Спарте была достаточная почва для культа в жизни, а следовательно и в искусстве нагого тела.

Другое, но иное свойства, исключение представляет Голландия XVII в. Здесь нет аристократии. Господствует гражданское равенство. Политическая форма—республиканская. В борьбе с Испанией за свою независимость голландские мещане обнаружили героизм, не меньший, чем греческие ремесленники и купцы в борьбе за свою независимость против Персии. Участники и герои этой освободительной войны увековечены в ряде групповых портретов. «Гальс, Рембрандт, Говарт, Флинк и др. изобразили героический век своего народа, где умные, энергичные, честные головы дышат благородством силы и совести, где художник то мужественной простотой своих средств, то искренностью и силой своего убеждения становится в уровень своим героям» (Тэн. «Философия искусства»). И, однако, все они изображены в костюмах. Они воплощают идеал гражданина, но одетого. «Среди республиканских нравов, в стране, где какой-нибудь сапожник и судостроитель может вдруг стать вице-адмиралом, интересующая всех личность, это—гражданин, человек из крови и плоти, но не раздетый или полунугой, как грек, а в своем обычном костюме...» (Тэн). Нет ничего удивительного в том, что идеал гражданина-буржуа в голландском искусстве предстает перед нами одетым в «свой обыкновенный костюм», если принять во внимание, что голландская буржуазия, как английские пуритане, как французские гугеноты, свою освободительную борьбу против феодализма во имя капиталистического духа накопления совершила с библией в руках, воспитывая себя на ветхом и новом заветах. Уже Маркс в своем «18-е Брумера» указал, что английская буржуазия—а это относится и к голландской—совершила свою революцию в «вет-

хозаветной», а не античной «маске», а М. Вебер в известной статье («Archiv für Socialwissenschaften», тт. XX, XXI) выяснил, какую огромную роль сыграла протестантская религия в деле формирования капиталистической психики. Протестантизм, особенно в строгой и суровой форме кальвинизма, был проникнут аскетизмом и придерживался в вопросе о наготѣ того же взгляда, какой некогда от имени христианских общин развил Тертуллиан.

Таким образом оба указанных исключения скорее «видимые», не колеблющие по существу закона, что мужское нагое тело торжествует в искусстве буржуазных обществ с сильно развитой гражданской и политической культурой на основе относительного гражданского равенства.

Три раза в истории искусства этот закон находит свое подтверждение: в буржуазной Греции V—IV вв., в буржуазной Флоренции XV в., в революционно-буржуазной Франции XVIII в. Если, по свидетельству Платона, эллины долгое время считали «смешным и неприличным» если мужчина обнажал свое тело, то в VI—V—IV вв. нагое прекрасное мужское тело пользуется почти религиозным культом; наглядно обрисованным Платоном в диалоге «Хармид». Сократ, обычный протагонист платоновых диалогов, восторженно описывает красоту Хармида, который казался прекрасным не только «зрелым людям», но и «малолетние дети» любовались им, «как статуей божества». Другое действующее лицо диалога, соглашаясь с Сократом, продолжает: «Уж на что, кажется, пригож лицом Хармид. А если бы он разделся, то лицо было бы ничто, до того прекрасны формы его тела». Быть может ничто так не характерно для этого культа нагого тела, как тот засвидетельствованный Геродотом факт, что в одном из городов Сицилии, греческой колонии, некий юноша был обожествлен за его прекрасное тело, и ему после смерти воздвигли храмы и приносили жертвы. Этот культ нагого тела коренился в гимнастической культуре Греции, в частности Афин, где уже с 700 года появляются гимназии, украшенные статуями богов и атлетов, где юноши от 16 до 18 лет тренировали ежедневно свое тело для атлетических игр. Развитие же физкультуры было связано с необходимостью совершенно настоящей иметь крепкое военное

ополчение, которое могло бы защищать торговую республику от иноземного нашествия и служить грозой для колоний, за счет которых жила метрополия. Все знаменитые в военной истории Эллады военачальники прошли атлетическую школу, и не было ни одного интеллигента, который не участвовал бы в гимнастических играх и боях (пример: Пифагор, Еврипид и другие). Физкультура была таким образом школой гражданской дисциплины. Победитель-атлет был олицетворением совершенного гражданина. Культ нагого тела в греческом статуарном искусстве был, таким образом, не чем иным, как известным выражением идеала свободного, сильного, физически совершенного гражданина (буржуа). Наглядным доказательством может служить группа Аристогитона и Гармония. Оба борца за свободу и независимость, оба эти идеальные граждане совершают свой политический, гражданский акт—раздетыми. Во второй раз нагое мужское тело воцаряется в искусстве после долгого перерыва во Флоренции XV в. Религиозное романское и готическое искусство не знало наготы. В XIV—XV вв. в Италии Христос изображается нагим только распятый. В XV в. Донателло создает свои нагие мужские скульптуры—своего Давида с мечом в одной руке и камнем от пращи—в другой, юного героя-гражданина, только что свершившего свой гражданский подвиг, отдыхающего в сознании одержанной победы. В XV в. создает Синьорелли свои фрески с изображением нагих тел («Воспитание Пана»); в особенности свое «Воскресение», где все воскресшие, вразрез с средневековой традицией, изображены обнаженными, так что дворянина и епископа нельзя отличить от простого смертного, что знаменовало собой настоящую декларацию равенства граждан. И не случайно, что последним великим творцом нагих фигур был в Италии ее последний великий гражданин Микель Анджело, который был обречен жить в эпоху, когда политическая свобода и независимость гибли под двойным ударом иноземных поработителей и собственных тиранов, и он, создавший идеального гражданина в лице Давида, вылепил свою «Ночь», вложил ей в уста четверостишие, выражавшее весь гнев и все отчаяние последнего вольного сына вольной гражданской коммуны: «Сладок мне сон, а слаще быть из камня, раз зло и позор царят на земле. Не видеть, не слы-



Донателло. Давид.

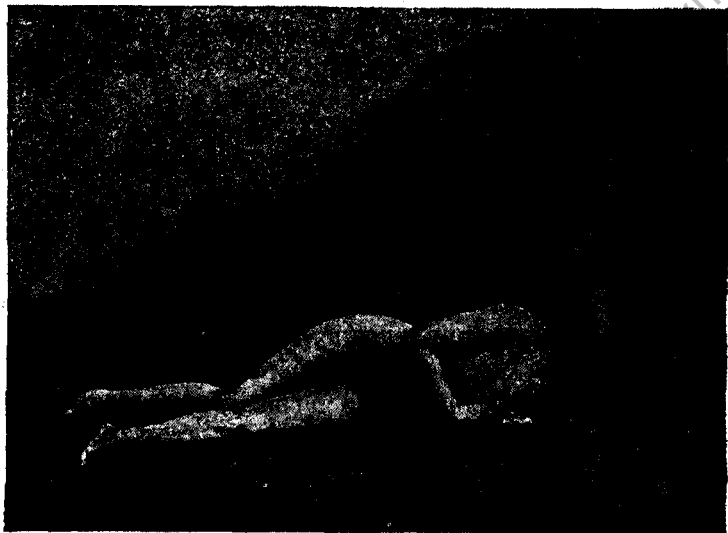
шать—для меня великое счастье. Так не буди меня—говори тихо: *non mi destar, deh parla basso*».

В третий раз нагое мужское тело воцарилось в искусстве, в частности в живописи во Франции, в период буржуазной революции, под кистью Давида. Если Давид изображает своих политических гражданских героев—Леонида, напр.,—нагими, то не потому только, что он подражал в дни всеобщего увлечения античностью греческим скульптурным статуям, но и потому, что для него нагота, как для грека IV в., для итальянца XV в.,—символ гражданского равенства и политического пафоса. Нагими Давид изображал не только античных героев, но и деятелей Великой революции. Если Марат дан нагим, то это еще можно было бы объяснить тем обстоятельством, что он был убит Шарлоттой Кордэ, когда, больной, принимает ванну. Но и Барра изображен нагим, хотя был убит при иных условиях. В высокой степени характерно, что свою знаменитую картину «Клятва в зале Jeu de Paume» (клятва депутатов Национального собрания), где депутаты одеты, Давид задумал первоначально в античном духе, а именно, как показывает эскиз к картине, депутаты здесь, в зале игры в мяч, должны были давать свою историческую клятву—не в костюмах, а обнаженные.

В XIX в. буржуа-гражданин, прославленный Давидом, превратился в буржуа-капиталиста, копителя прибыли. В такой социальной обстановке не было места для культа нагого мужского тела, который зачался в свободных торговых республиках Греции, повторился в итальянских республиканских коммунах и еще раз расцвел в годы революционной борьбы буржуазии против старого порядка во Франции. Лишь отдельные живописцы отваживались изображать обнаженных мужчин (как в Германии—Маре), и даже в скульптуре на этот путь вступили только немногие, как Родэн.

В этом эксплуататорском буржуазном обществе, где все помыслы прежних «граждан» сводились к выкачиванию и увеличению прибыли, слагался, однако, новый общественный коллектив—пролетариат, преемник и могильщик буржуазии. Вместе с ним снова возрождался и древний культ наготы. Как еще в XVII в. среди одетого нарядного дворянского, церковного и монархического мира блеснули нагие тела

пролетариев Тинторетто и Веласкеса («Кузница Вулкана»), так в XIX в. среди одетых во фраки, скрутки и пиджаки буржуа и интеллигентов стали в мощной наготе рабочие и крестьяне бельгийца Менье. Как некогда в Греции IV в., в Италии XV в., во Франции революционной эпохи нагота (мужская) звучала как декларация равенства граждан и политической свободы, так нагие труженики Менье несли с собой весть о новом обществе, где равенство и свобода на этот раз будут уже подлинными.



Д а в и д. Убитый Барра.

Иной социальный смысл имела в искусстве женская нагота. В искусстве феодально-жреческой общественной организации нет места обнаженному женскому телу. Египетские богини и жены фараонов и феодалов так или иначе одеты, как одеты греческие богини—Нике с острова Делоса, Афина Промыхас Фидия и т. д., как одеты в византийском и романоготическом искусстве мадонна и святые женщины.

Нагое женское тело входит в искусство, как и мужское, только в буржуазных обществах, однако на другом социальном основании, нежели мужское. В греческом искусстве нагая женщина появляется в IV в., когда эллинская жизнь стояла под знаком не только гражданственности, ни и гедо-

низма, и чем дальше, тем решительнее торжествовал этот последний принцип. Все громче раздавался призыв к наслаждению. Гетера становилась царицей общества. В дельфийском святилище рядом со статуей Афродиты была поставлена статуя куртизанки Фрины. Венера становится обычным сюжетом греческой пластики и живописи. Пракситель славился своими Афродитами, для которых ему позировала его любовница Кратина. Живописец Апеллес увековечивает в картине, как Фрина-Афродита выходит из волн морских. Одной из излюбленнейших тем поздне-греческой пластики была тема: «смеющаяся блудница» и «плачущая матрона» — победа принципа наслаждения над принципом семейственности.

Во второй раз женское нагое тело входит в искусство, торжествуя; в Италии XV—XVI вв. Гетера побеждает не только жену, но и святую. Куртизанка занимает, как в Греции IV—III вв., центральное место в общественности. Особенно Венеция — этот город наслаждения — кипит ими. И здесь, в этом городе, где гедонизм буржуазного общества получил свое наиболее наглядное выражение и свое наиболее систематическое применение, пишут Джорджоне и Тициан своих Венер — роскошные нагие женские тела на фоне пейзажа или ковра, манящие к наслаждению, олицетворяющие идею наслаждения.

В третий раз нагое женское тело воцаряется, торжествуя, в искусстве буржуазных европейских обществ XIX в. Как только буржуазия установила свое господство, картинные выставки превращаются в выставки нагого женского тела, начиная с «Турецкой бани», «Одалиски» и «Источника» Энгра до «Купающихся» Сезанна, Фейдербаха, Ренуара и, наконец, до «Лесбоса» Жирье. Но есть огромная разница между античными Венерами Праксителя и др. и итальянскими Венерами Джорджоне и Тициана — с одной стороны, и «венерами» буржуазного общества и буржуазных художников XIX в. — с другой: там в самом деле спокойно-классические, «аристократические» формы, здесь — вульгарные «шлейбейские» тела по вкусу высочек-богачей, проводивших жизнь в конторе или на бирже среди денежных интересов и расценивающих женское мясо с точки зрения эстетики лавочников. Наряду с этим вульгарным апофеозом нагого женского тела нарастает, однако, в европейской живописи XIX в.

чувство ужаса перед женской наготой, превращающейся в глазах некоторых художников, как Ропс, Штук, в олицетворение «греха», в злого демона, порабощающего и истребляющего мужчину (см. нашу книгу: «Поэзия кошмаров и ужаса»), чтобы в манифестах итальянских футуристов-художников, озабоченных регенерацией упадочной буржуазии во имя ее фашистского воцарения над землей, привести к принципиальному отказу от изображения женской наготы (ню), которая расслабляла буржуазию и мешала ей сосре-



Боттичелли. Афродита.

доточиться на ее империалистической миссии, требующей от нее физического здоровья и крепких нервов.

Итак, резюмируя—в феодально-жреческих общественных организациях искусство не знает ни мужской, ни женской наготы. Нагое тело вопаряется в искусстве лишь буржуазных обществ, причем мужское нагое тело там, где буржуазия проникнута гражданским политическим пафосом, как символ гражданского равенства и политической свободы, а там, где буржуазия от идей гражданской доблести переходит к принципу гедонизма, мужское нагое тело уступает женской нагоде.

ХУ. ПОРТРЕТНЫЙ ЖАНР.

В ОБЩЕСТВЕННЫХ формациях, где искусство является одним из проявлений религиозного миропонимания и вместе с тем составной частью религиозного культа, портретистика существует только в зачаточном виде. Идет ли в искусстве таких обществ речь об изображении бога-царя или усопшего, ни там ни здесь не требуется безусловного сходства изображения с изображаемым, так как и то и другое изображение имеет преимущественно символическое значение. Так обстояло дело в искусстве древнего феодального Египта, архаической феодальной Греции. Только в буржуазных общественных формациях, где воцаряются и господствуют индивидуализм и реализм, появляется портретная скульптура и портретная живопись в тесном смысле этого слова. Весьма благоприятную почву для портретного жанра представляла всегда и дворцовая, монархическая культура.

В египетском искусстве портрет существует только в зачаточном виде. Художники, создававшие статуи фараонов для храмов, выражали в них преимущественно идею божественного величия царя. В этих пределах одни художники в большей, другие в меньшей мере стремились, разумеется, и к тому, чтобы вместе с тем передать приблизительно точно черты лица и внешний облик именно данного фараона (пример см. в главе о классовой борьбе и классовой ассимиляции), однако эти статуи, даже самые реалистичные, не являлись и не должны были быть фотографическими снимками. Когда художник лепил и рисовал образ двойника души фараона или феодала для склепа, он, казалось бы, должен был стремиться к наивозможно большей точности передачи лица и фигуры умершего, дабы его живописное или статуарное изображение могло заменить собою мумию на тот случай, если

она почему-либо разложится, но и в этих культовых изображениях портретное сходство лишь относительное.

То же явление повторяется в архаическом греческом искусстве. Образы богов и героев передаются в их символической отвлеченности, без намека на индивидуализацию. Нет



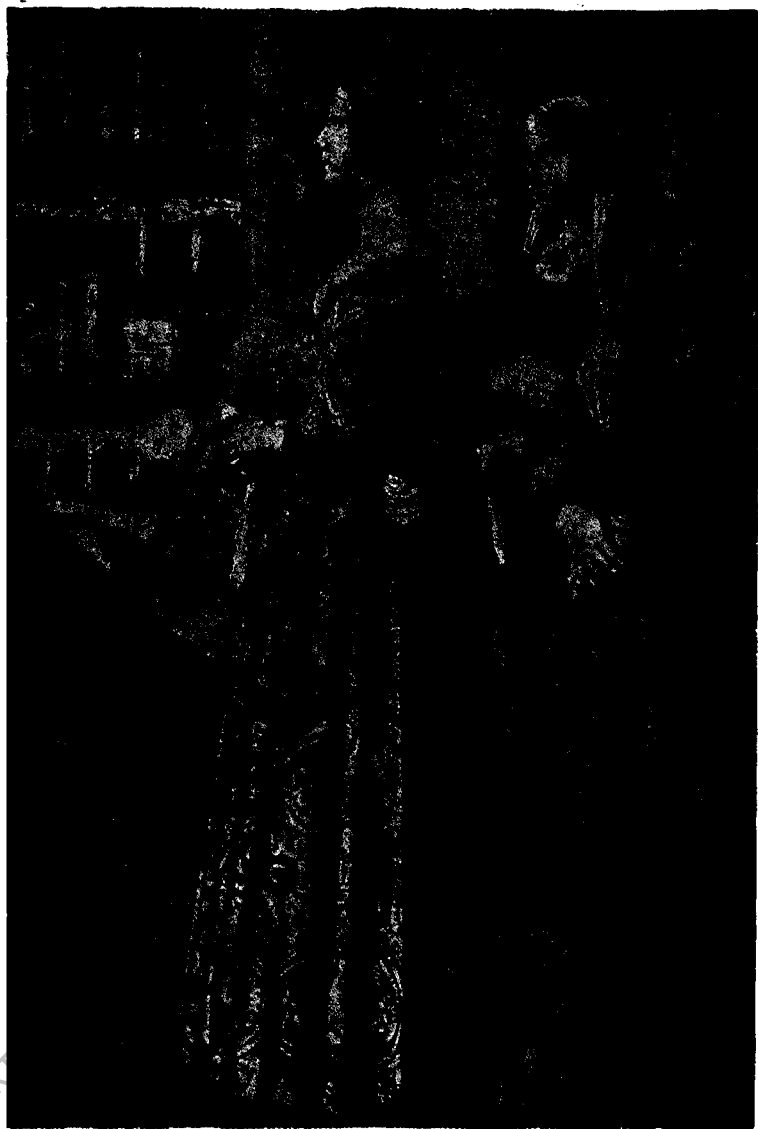
Греческое изображение усопшей.

стремления к портретности и в греческом искусстве переходной к капитализму эпохи. Статуя Гармония и Аристогитона, работы Крития и Носиота, поставленная на площади Афин в 478 г., изображает, конечно, не исторических тираноубийц в их портретном сходстве, а символические образы

идеализированных граждан. Нет портретного сходства, как и в египетских изображениях Ка, даже в надгробных рельефах, изображавших умерших в весьма естественных и будничных позах. «Там мы видим мужа, который из ниши, как из окна, глядит на свою жену, там стоят отец и мать с сыном посредине и смотрят друг на друга с неотразимой естественностью. Тут двое протягивают друг другу руку. Там отец, покоящийся на ложе, кажется беседующим со своей семьей» (Гёте). Однако и здесь, где, казалось бы, портретное сходство является делом настоящим, его на самом деле нет (даже еще в IV в.). «Люди кажутся нам идеальными представителями их рода» (Вазер. «Греческая скульптура»). Только на высоте буржуазной культуры, с ее реалистическими и индивидуалистическими тенденциями, портрет торжествует, портрет в скульптуре и живописи представляет уже самостоятельный жанр, появляются художники-специалисты в этом жанре, как Лизипп, Апеллес и др.: «Сократ» Лизиппа, «Менард» Кефисодота, «Демосфен» Полиевкта,— вот ряд дошедших до нас образцов этого нового жанра.

Наряду с характерными особенностями буржуазной культуры в деле развития портретистики здесь, в Греции, как впоследствии в Европе XVI—XVII вв., сыграла роль родившаяся из нужд буржуазного хозяйства монархическая власть. Александр Великий, этот первый носитель идеи античного империализма, привлекал к своему двору художников и заказывал им свои портреты. Он издал эдикт, в силу которого изображать его в скульптуре имел право только Лизипп, красками только Апеллес, на камне только Пирготель.

Как в архаическом искусстве феодальной Греции не было места портрету как известному приему и известному жанру, так отсутствует он и в религиозном искусстве не только романской, но и готической эпохи, хотя в последней уже намечена тенденция к индивидуализации типов (напр., статуи мудрых и неразумных дев). Портрет, как схожее изображение человека, появляется лишь в искусстве эпохи торгового капитализма, в искусстве Возрождения. Впрочем и здесь портрет сначала не существует как особый жанр, а лишь как элемент религиозной картины. Итальянское искусство кватроченто изобилует подобными примерами: «Филиппо Липпи нарисовал в своих фресках в часовне собора в Прадо



Фреска Гирляндайо в С. Мария Новелла во Флоренции. Часть религиозной композиции. Изображенная впереди женщина—портрет Лукреции Торнабуони.

в лице танцующей Саломеи свою возлюбленную Лукрецию Бути, а в сцене оплакивания смерти св. Стефана он изобразил рядом со своим портретом портрет своего помощника,

а также настоятеля собора Карла Медичи. Бенедикто Гоццолли изобразил в фреске «Царица Савская перед Соломоном» в *Campano santo* в Пизе самого себя, философа Марсильо Фичино и многих других известных лиц. Целую галлерею портретов составляют фрески Гирляндайо в С. Мария Новелла и фрески Бенедикто Гоццолли во дворце Медичи во Флоренции» (Р. Зайчик. «Люди и искусство итальянского Возрождения»). То же самое явление—в области скульптуры. Статуарные изображения библейских лиц Донателло—его Давид, прозванный *Zuccone* (тыква), его Иеремия и Иоанн Креститель на *Campanile* во Флоренции—представляют все не что иное, как портреты, списанные с разных флорентийцев. Постепенно, однако, портрет высвобождается из оков религиозного жанра и становится самостоятельным. И подобно тому как в Греции в деле выделения и утверждения портрета значительную роль сыграла монархическая власть, так это явление повторилось в Италии эпохи Возрождения. Леонардо да Винчи создает по поручению миланского герцога Лодовико Моро конную статую Сфорцы и пишет портреты близких герцогу лиц, подобно тому как он должен писать портреты герцогини Мантуанской и т. д. Рафаэль пишет портрет папы Юлия II, Тициан—портрет Карла V и т. д.

Своего наивысшего развития достигает портретистика в XVII в. в Голландии на уровне еще более высокого развития буржуазной культуры, чем это имело место в Италии XV в. Каждый голландский обыватель хотел иметь свое изображение, изображение жены, детей, родственников. Художник заменял собою несуществовавшего еще фотографа... «Невероятное количество портретов было написано в Голландии (в период 1600—1630 гг.). В амстердамском музее представлены все звания—адмирал и купец, священник и ученый, советник и судохозяин» (Мутер. «История живописи»). Наряду с индивидуальными портретами здесь в большом ходу, как нечто специфически голландское, групповые портреты: семейные, где изображены родители, дети, даже прислуга, или изображающие корпорации стрелков, выступающих в поход или сидящих за банкетом, заседания правления гильдий, напр., суконщиков или благотворительных обществ, или, наконец,—вскрытие трупа или операцию, совершаемую профессором в присутствии студентов. Такие групповые пор-



Ф. Гальс. Пирующие офицеры. Групповой портрет.

треты писали и Гальс и Рембрандт. Наконец здесь, в Голландии, в стране индивидуалистической культуры, появляются и первые автопортреты (в Италии XV в. часто еще только как элементы религиозной композиции); достаточно

указать на автопортрет Рембрандта. В остальных европейских странах XVII в. развитие капитализма требовало организации государства в форме абсолютной монархии, и как некогда в эллинистический период греческой истории, затем в Италии XV—XVI вв., так в Испании и во Франции XVII в., портрет утверждает свое существование в виде придворной портретистики—в Испании, где творит Веласкес, и во Франции, где обслуживали двор Людовика XIV Риго, Ларжильер, Койзво и др. По мере победоносного развития и установления буржуазного общества в Европе, начиная с XVIII в. портретистика заняла в искусстве всех стран прочное место, отвечая на те же индивидуалистичные и семейные потребности, какие обозначались уже в голландском обществе XVII в., причем по самому ходу развития портретной тематики можно видеть, как в недрах общества происходила смена классов—от аристократических портретов английских художников XVIII в., Рейнольдса, Генсборо и др., до портретов американских и европейских миллионеров, созданных Серджентом, от русских дворянских портретов Левицкого, Кипренского, Тропинина и др.,—к портретам представителей интеллигенции—писателей, композиторов и т. д., писанных передвижниками, и до портретов капиталистической знати, созданных русскими художниками конца XIX и начала XX вв.

Между тем как в греческом, итальянском, голландском портрете прошлого художник стремился передать сходство изображения с изображаемым, в портретистике конца XIX в. происходит процесс все большего деформирования портретной формы. Уже художник-импрессионист передает не все лицо, а только самую характерную его часть—лоб, глаза, оставляя все прочее неразработанным (портреты Карьера, «Бальзак»—Родэна). Кубисты разлагают лицо человека на геометрические линии, уничтожающие всякое натуралистическое сходство. Футуристы, экспрессионисты продолжают их работу по деформации человеческого лица, от которого остаются одни частицы (Руссоло. «Автопортрет»). Так в эпоху высокоразвитого капитализма объективное сходство в портретистике уступает место субъективистическому произволу художника и стертости человеческого лица.

XVI. РЕЛИГИОЗНЫЙ И БЫТОВОЙ ЖАНР.

НАРЯДУ с изображением отдельных фигур человека и бога в искусстве рано стали появляться изображения многофигурные, выражающие те или иные события. В искусстве феодально-жреческих общественных организаций эти многофигурные изображения имели преимущественно религиозно-обрядовый смысл, так как искусство в подобных общественных организациях теснейшим образом связано с религией, с культом. Так, в египетском искусстве сюда относятся, например, изображения сцен богослужения, отправляемого царем или жрецами, или изображения путешествия души—Ка—в саркофаге в загробный мир под ритмическую пляску танцовщиц, или изображений суда над умершим, над его двойником, украшающие «Книгу мертвых», и т. п. В критомикенском искусстве сюда относятся изображения на перстнях-печатах религиозных литургических сцен, в которых участвуют одни женщины, или фресковые картины во дворце в Кноссе, воспроизводящие ритуальные прыжки акробатов (женщин) через священного быка. Аналогичные многофигурные религиозного содержания изображения имеются в греческом искусстве даже исходящего феодализма, в виде, например, процессии девушек и воинов, идущих возложить на Афины новую одежду на фронтоне Парфенона. Искусство романского и готического средневековья повторяет это явление, изображая мотивы христианской легенды и верования (страшный суд на соборе в Бурже, фрески Джотто и т. п.). Аналогичное явление потом снова повторяется в общественных организациях абсолютистического типа, будет ли это папство эпохи Ренессанса (фрески Рафаэля, прославляющие мощь церкви в ряде эпизодов из ее истории; фрески Микель Анджело о сотворении мира и первых людей в Сикстинской капелле и т. п.), или испан-

ское самодержавие XVI в., заключившее тесный союз с церковью (религиозные картины Греко, Зурбарана, Мурильо), или русское самодержавие на рубеже XIX в., культивировавшее искусственно наряду с историческим жанром религиозный (Егоров, Шебуев).

По мере превращения феодально-жреческих и абсолютистических обществ в буржуазные, религиозный жанр постепенно превращается в бытовой, становится религиозно-бытовым, чтобы на высоте развития буржуазной культуры уступить место чистому быту.

В греческом искусстве IV в. тематика художников все еще религиозно-мифологическая, но религиозно-мифологический сюжет есть только повод давать сцены из жизни людей (например, в рельефах классической поры—Орфей, Эвридика и Гермес и т. п.). В еще более наглядном виде происходит превращение религиозной сцены в бытовую в итальянском, нидерландском и немецком искусстве Возрождения. Фрески Гирляндайо в церкви С. Мария Новелла во Флоренции, несмотря на религиозный сюжет,—подлинный быт. На картине, изображающей рождение Иоанна—флорентинская комната. Мать приподнялась на кровати навстречу трем дамам, пришедшим ее навестить и поздравить. Служанка моет новорожденного. В глубине другая—несет поднос с яствами. Позади посетительниц входит в комнату еще одна служанка с корзиною плодов на голове. Бытовыми сценами по существу являются и полотна нидерландца Мемлинга о св. Урсуле и гравюра Дюрера, изображающая св. семейство в виде семьи немецкого ремесленника. Бытовой уклон имеют и религиозные картины в Голландии XVII в., поскольку эта тематика там сохранилась в творчестве Рембрандта. Некоторые из этих картин были написаны художником собственно в связи с теми или иными событиями в его семейной жизни («Благовещение»—по поводу того, что его жена, Саския, почувствовала себя матерью, «Жертвоприношение Авраама»—по случаю смерти сына). Такое же превращение религиозной сцены в бытовую (историко-бытовую или этнографически-бытовую) происходит в русском искусстве второй половины XIX в. под кистью Ге («Тайная вечеря», «Что есть истина?»), потом Поленова («На Генисаретском озере», «Христос перед учителями» и т. п.).

Академия, подчиняясь «духу времени», сначала не возражала против такой «профанации» религиозных сюжетов, против такой их трактовки «с применением эффектов бытовой живописи», как было сказано в заявлении Академии по случаю приобретения ею для своего музея «Тайной вечери» Го, однако вся консервативная печать с «Московскими Ведомостями» во главе решительно ополчилась против такого ко-



Бушэ. Диана после купанья (мифологический жанр).

пункта, полагая недопустимым «низводить религиозные сюжеты до степени жанра».

В обществах, где происходит процесс развития буржуазного хозяйства и буржуазной культуры, но где аристократия еще играет значительную роль, рядом с религиозным жанром становится часто мифологический, заменяющий здесь собою бытовой жанр, или вернее—выражающий жанровую бытовую тенденцию развития искусства в аристократизированной терминологией и образностью мифологической форме. Таким еще в значительной степени аристократическим обще-

ством было фландрское общество XVII в. (в отличие от голландского), и потому здесь наряду с буржуазным бытом в стиле Иорданса стоит мифологический жанр в творчестве Рубенса, написавшего множество подобных картин—любовного или вакхического содержания. Французское общество XVIII в. напоминало фламандское общество XVII в. тем, что здесь аристократия все еще играла существенную роль, и поэтому и здесь в живописи пышно расцветает мифологический жанр в виде главным образом галантно-любовного, маскирующего мифологическими именами галантный быт аристократического класса. «Зефир уводит Психею в замок Амура; Вертумн соблазняет Помону. Венера окружена штатом своих поклонников. Следуют далее любовные похождения Юпитера, как он в виде золотого дождя приближается к Данае, в виде сатира к Калисто, в виде быка к Европе и т. д.» (Мутер). Таковы темы галантно-мифологических картин Бушэ, Лемуана, Натуара и др.

В буржуазных обществах религиозный и мифологический жанр уступает место бытовому. Достаточно иллюстрировать это явление четырьмя примерами—греческим, голландским, французским и русским искусством.

В IV в., когда Греция становится очагом торгово-буржуазной культуры, статуарное искусство получает все более заметный жанровый оттенок. Отдыхающие мечтательные сатиры Праксителя и безумствующие менады Скопаса уже стоят на грани бытового сюжета. В позднегреческом искусстве, возвращенном на почву буржуазной культуры, быт торжествует. В Танагре изготавливаются для частных квартир знаменитые терракотовые статуэтки «из беотийской глины, но с аттической грацией» на темы повседневной будничной жизни. Дамы в богатых платьях и головных уборах, учитель ведет мальчика в школу, ребенок играет с птицей. Или перед нами мастерская художника или пекарня, где пекут хлеб. Или цирюльня, или лавка. В эллинистическую эпоху богачи украшают свои комнаты инкрустированными рельефами, свои парки—садовой скульптурой и фонтанами; темы и здесь всюду мифологически-жанровые или просто бытовые. «С прекращением политической жизни Греции совпадает увлечение народным бытом; искусство обращается теперь к характерно-жанровым бытовым типам, заимствованным

из определенных профессиональных слоев населения, будь то типы деревни или пестрая уличная жизнь больших городов. А какая разнообразная, полная контрастов жизнь развертывалась на улицах Александрии, какая смешанная толпа из греков, азиатов, евреев, египтян и негров! Эти типы — старая крестьянка, ведущая на рынок свою овцу, старый изможденный рыбак, пьяная старуха, бродячий нищий, негр — уличный певец, нубийский разносчик и т. п. При этом искусство попадает в русло крайнего реализма, даже грубейшего натурализма» (Вазер. «Греческая скульптура»).

То же самое восшествие быта наблюдается в живописи Голландии XVII в., в условиях развитой чисто буржуазной культуры. Господствующая здесь еще в XV в. религиозная тематика Мемлинга, Госсарта, Гёса, Матсейса и др., в обстановке мещанского благополучия, после того как в героической борьбе была отвоевана от испанцев национальная и политическая независимость, в условиях творчества художников на частного покупателя, любившего украшать свои комнаты картинами, уступает место тематике бытовой в картинах Остаде, Я. Стеена, Брувера, Герарда Доу, Мириса и др. Подобно тому как голландское буржуазное общество этой эпохи состояло из крупной буржуазии и мелкой, так и бытовой жанр имел здесь в Голландии две разновидности: одни художники изображали домашнюю жизнь богатой верхушки, где в элегантных комнатах музицируют элегантные дамы и мужчины (Терборк), другие художники воспроизводили быт мелкой буржуазии — городской (Ян Стеен) и деревенской (Остаде, Брувер).

В XVIII в. Франция была еще в значительной степени дворянской страной, однако буржуазия становилась все более господствующей экономической и культурной силой, а с другой стороны, само дворянство, приходя в упадок, покидая двор ради салонной жизни, все более буржуазилось. Французская живопись предреволюционной эпохи — сплошь бытовая. Ввиду значительной роли, которую все еще в жизни играла аристократия, здесь, во Франции, в отличие от Голландии, бытовая живопись носит в значительных своих пластах светский, салонный, галантный характер. Картины Ватто, Ланкре, Ванло и др., изображающие времяпрепровождение аристократии — пикники, концерты, охоты, картины

Фрагонара и Бушэ, изображающие в разнообразнейших вариациях флирт светских людей, поцелуи, ухаживания, свидания, измены и т. п., представляют собой аристократический вариант бытовой живописи. Картины Грёза из «крестьянской» жизни («Помолвка», «Блудный сын») и в особенности Шардена из мещанского семейного быта—являются буржуазным вариантом бытового жанра эпохи. Когда в середине XIX в. Россия начала преобразовываться в буржуазную страну, неизбежно должно было повториться то же явление, впервые обнаружившееся в эллинистической Греции, затем в Голландии XVII в. и во Франции XVIII в. В первую половину XIX в., когда русское искусство замыкалось пределами абсолютического государства и барского класса, официально господствующими живописными жанрами была религиозно-историческая живопись. В Академии, правда, был открыт специальный класс «домашних упражнений» для выработки «русских Теньеров и Остаде», однако серьезного значения бытовым темам профессора Академии не придавали. Подобные темы приличествовало трактовать разве юмористически. Когда Общество поощрения художников послало в Италию учиться свою гордость—К. Брюллова, оно напомнило ему в инструкции, что не следует увлекаться тем, что «французы называют жанром», что «историческая живопись одна только достойна внимания», что «задачи из повседневной жизни имеют мало значения» и что на них надо употреблять лишь «время, свободное от других более важных занятий».

Однако вместе с ростом русской буржуазии росла тенденция к бытовой живописи. Уже в эпоху Павла выступают Тынков, Мерцалов, Якимов, изображающие крестьянские пляски и свадьбы в голландском и французском духе; в 20-х годах кладет основание целой школе бытовиков Венецианов, творец этюдов из деревенской жизни, он, который, по словам президента Академии Оленина, «первый открыл в России путь к сему приятному роду живописи (*peinture de genre*), изображающему разные домашние и народные явления»; в 40-х годах дело Венецианова продолжает Федотов, встреченный ликованием широких слоев мещански-демократической публики и криками негодования консерваторов в политике и искусстве вроде Леонтьева, с грустью констатировавшего, что «историческая живопись, несмотря на вся-

кие пособия и поощрения, уступает все больше места ежедневному быту, au genre», что вызвано, по его мнению, тем, что теперь в искусстве тон задают «необразованные» (буржуазия и интеллигенция). Наконец во второй половине XIX в., когда пало крепостное право, когда стал мощно развиваться капитализм, когда вместе с буржуазией и мещанством воцарялся реализм, как художественный стиль, бытовая живопись расцветает так же пышно, как в Голландии XVII в. и во Франции XVIII в. Когда 14 ученикам Академии была



Грёз. Деревенская невеста.

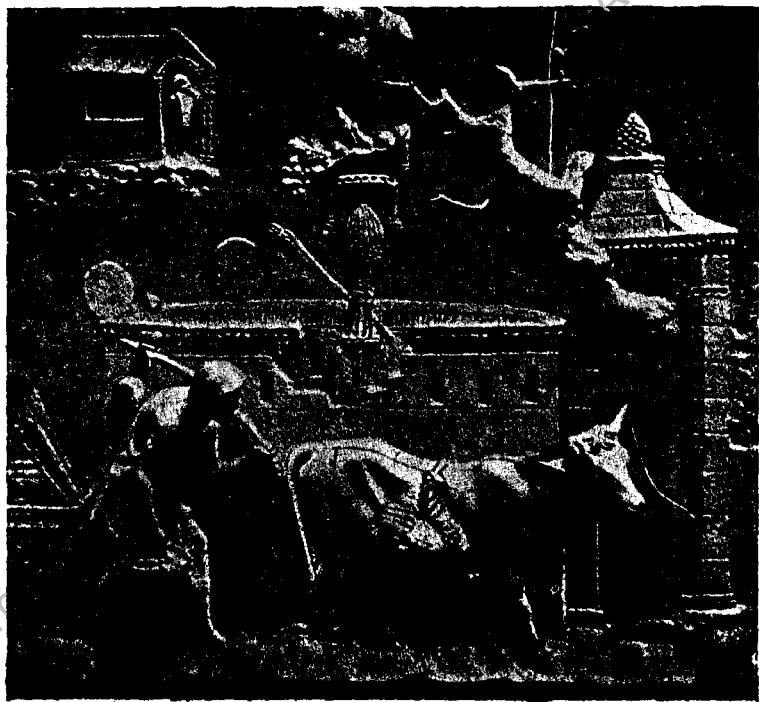
предложена на конкурс тема мифологическая «Пир в Вальгалле», они демонстративно отказались ее выполнять, покинули Академию и образовали Товарищество передвижников. В их лице праздновал победу тот самый бытовой жанр, который Академия окрестила «диким», подобно тому как в эллинистическую эпоху греческие бытовики презрительно назывались ревнителями старого вкуса «рипарографами» — пачкунами. Чем победоноснее развивалась бытовая живопись под кистью Перова, Крамского, Маковского, Мясоедова, Пукирева, Неврева и др., тем резче звучали голоса консерва-

торов, восклицавших: «Страшно за искусство, когда нравственная тина и подонки будничной жизни во всей их отвратительности лелеются новейшим поколением художников»; но еще громче и убедительнее для художников и для публики раздавался голос неизменного идеолога и защитника бытового реализма—Стасова: «Для того чтобы понять, почувствовать и передать моменты из будничной жизни любого Митюхи и любой Дуньки, любого писца или кухарки, чиновника или лавочника, на это наверное надо гораздо больше жалости, светлого ума, развитой мысли и глубины чувства, чем на воспроизведение выпренных, чуждых, невиданных и непонятных художнику великих людей и праздничных в торжественной и фальшивой обстановке событий».

Если в прошлом можно отметить такие разновидности бытовой живописи, как жанр светский, мещанский, крестьянский, то на высоте развития буржуазного общества, в условиях развернувшегося промышленного капитализма, должна была возникнуть еще одна разновидность бытового жанра—жанр пролетарский. По мере формирования рабочего класса и по мере развития социалистического движения—художники-бытовики стали изображать рабочие интерьеры, жизнь, судьбу и борьбу рабочего класса (см. главу «Труд в искусстве»). Указанные картины представляли собой индустриально-капиталистический вариант буржуазной бытовой живописи.

ХVII. ПЕЙЗАЖ И НАТЮРМОРТ.

В ФЕОДАЛЬНО-ИЕРАТИЧЕСКИХ обществах, для пейзажа нет места в искусстве, как нет в нем места для портрета. «Феодальный мир средневековья так же мало знаком с пейза-



Позднегреческий рельеф.

жем, как и феодальный мир древнего Китая, древнего Перу, древней Мексики или древней Ассирии» (Гаузенштейн. «Опыт социологии изобразительных искусств»).

Как обособленный живописный и отчасти скульптурный жанр, пейзаж появляется, как и портрет, только на уровне развитой буржуазной культуры.

Первые проблески пейзажа можно встретить в греческом искусстве эллинистической поры, следовательно весьма поздно, в виде главным образом архитектурных и морских фонов на так называемых рельефах-картинах.

Чтобы вновь встретиться с пейзажем, необходимо ждать, когда европейское человечество снова поднимется—после феодального средневековья—на высоту буржуазных отношений. Но и на этом уровне пейзаж еще долго не в состоянии выдифференцироваться, как самостоятельный жанр.

«Даже в эпоху развитого буржуазного строя человек еще играет главную роль» (Гаузенштейн).

Так в нидерландском искусстве XV в., например, у Мемлинга, «встречаются архитектурная и даже ландшафтная видовая живопись с человеческими фигурами, иногда доведенными до крайних размеров на ее фоне. Но все это никогда не является господствующей темой картины. Наоборот этому всегда придается характер аксессуара. Настоящая тема картины—всегда большая фигура (Гаузенштейн, 1. с.).

Так и в искусстве немецкого Возрождения пейзаж входит обычно, например у Дюрера и Кранаха, как составная часть в религиозную картину, и только Альтдорфер создавал чистые пейзажи, однако главным образом—в виде архитектурных ландшафтов. То же самое явление повторяется и в искусстве самой передовой в экономическом и художественном отношениях стране—в Италии XV в. Пейзаж является здесь или фоном для религиозного сюжета (напр., Леонардо да Винчи: «Мадонна и св. Анна», или «Мадонна в скалистом гроте», Рафаэль: «Мадонна», «Прекрасная садовница» и т. п.), или фоном для портрета (Леонардо: «Монна Лиза», Пальма-Веккио: «Три сестры», Себастьян дель Пьомбо: «Портрет римлянки» и т. п.), или фоном для мифологической темы (Веронезе: «Европа»), или, наконец, фоном для аллегорической картины (Рафаэль: «Сон рыцаря» и т. п.).

Пейзаж, как и натюрморт, обособляется в отдельный жанр только в Голландии XVII в. на уровне вполне развитого буржуазного уклада. «Только тут пейзаж становится

главной проблемой» (Гаузенштейн). Ван-Гойен, Рейсдаль, Эвердинген, Гоббема, Рембрандт—с этими именами входит пейзаж в историю развития живописных жанров.

Для того чтобы снова пейзаж мог обособиться и установиться как отдельный живописный вид, к тому же заслуживающий такого же внимания, как портрет и иные жанры, необходимо было, чтобы снова отстоялись и устоялись развитые буржуазные отношения. После своего расцвета в Гол-



Джорджоне. Пейзаж с фигурами.

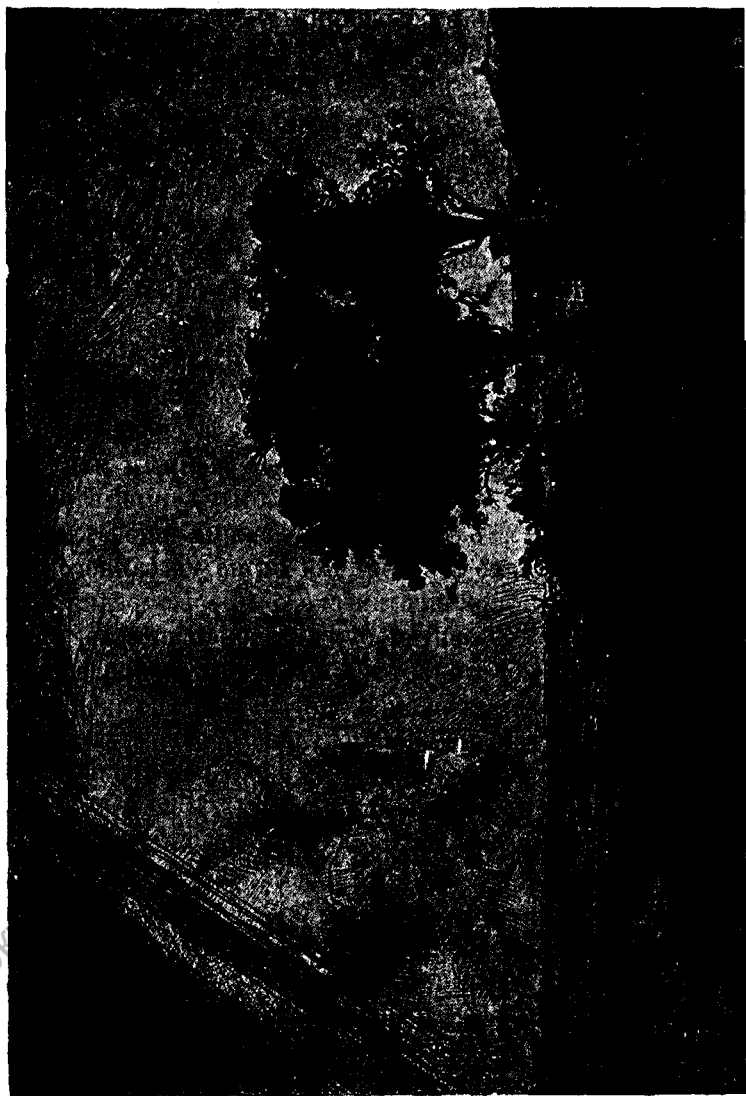
ландии XVII в. пейзаж снова переживает такой же подъем в искусстве европейских народов XIX в. Впереди этого движения идет естественно самая передовая буржуазная страна, Англия, где еще в первой половине XIX в. выступают такие пейзажисты, как Констэбль, Тернер, Боннингтон. В середине века Франция повторяет Англию. «Барбизонцы» уходят из города, поселяются в лесу вблизи Фонтенебло и вводят во французскую живопись как равноправного члена—пейзаж. Позже Англия и Франции проделывает ту же эволюцию русская

живопись. В первой половине XIX в. в обстановке официально-придворного и барского искусства для пейзажа было мало места. Посылая К. Брюллова учиться за границу, Общество поощрения художников в специальной инструкции предостерегало его от увлечения не только «сельскими сценами» и «внутренностями» (интерьерами), но и пейзажем. Пейзаж мыслился барским обществом разве в виде изображения загородных дворцов и английских парков или в виде воспроизведения Гатчины и Павловска с фигурами светских мужчин и женщин (Галактионов, Щедрин), или в крайнем случае — в виде экзотического пейзажа Италии (Галактионов, Щедрин). Только во второй половине XIX в. передвижники — Шишкин, Саврасов, Васильев, потом Левитан и художники из «Мира искусства» отвоёвывают пейзажу почетное место рядом с другими живописными жанрами.

Если в феодальных обществах пейзаж не возможен, то главным образом потому, что в таком обществе и в таком искусстве человек еще играет главную роль «на иератической лестнице или на исторической сцене» (Гаузенштейн). Для того чтобы художник заинтересовался видом природы, для того чтобы он стал воспроизводить не человека, а природу, для этого надобно, чтобы общество преодолело спиритуалистическое феодальное мировоззрение, в силу которого человек (знатный) — все, а материя — ничто, и усвоило себе под влиянием буржуазного хозяйства, которое орудует материальными вещами, которое подчиняет себе природу, такое мировоззрение, которое видит в материи источник не только материальных благ, но и источник познания мира. На таком уровне хозяйственного и идеологического развития стояла Голландия XVII в., где не только родилась пейзажная живопись, но и жил и мыслил Спиноза, автор «Этики», творец пантеистической философии.

«Голландская пейзажная живопись и есть не что иное, как выражение пантеистического, Спинозистски-возвышенного, но в основе очень физиологического материализма. Это искусство общества, верующего в «природу вещей» и думающего, что оно поступит лучше всего, если будет опираться экономически, религиозно-философски и художественно на «природу вещей». Новооткрытая красота природы со всей ее системой красочных, световых, тональных, линейных и мас-

сово-композиционных отношений кажется этому обществу символом имманентной логики естественного, в которое оно

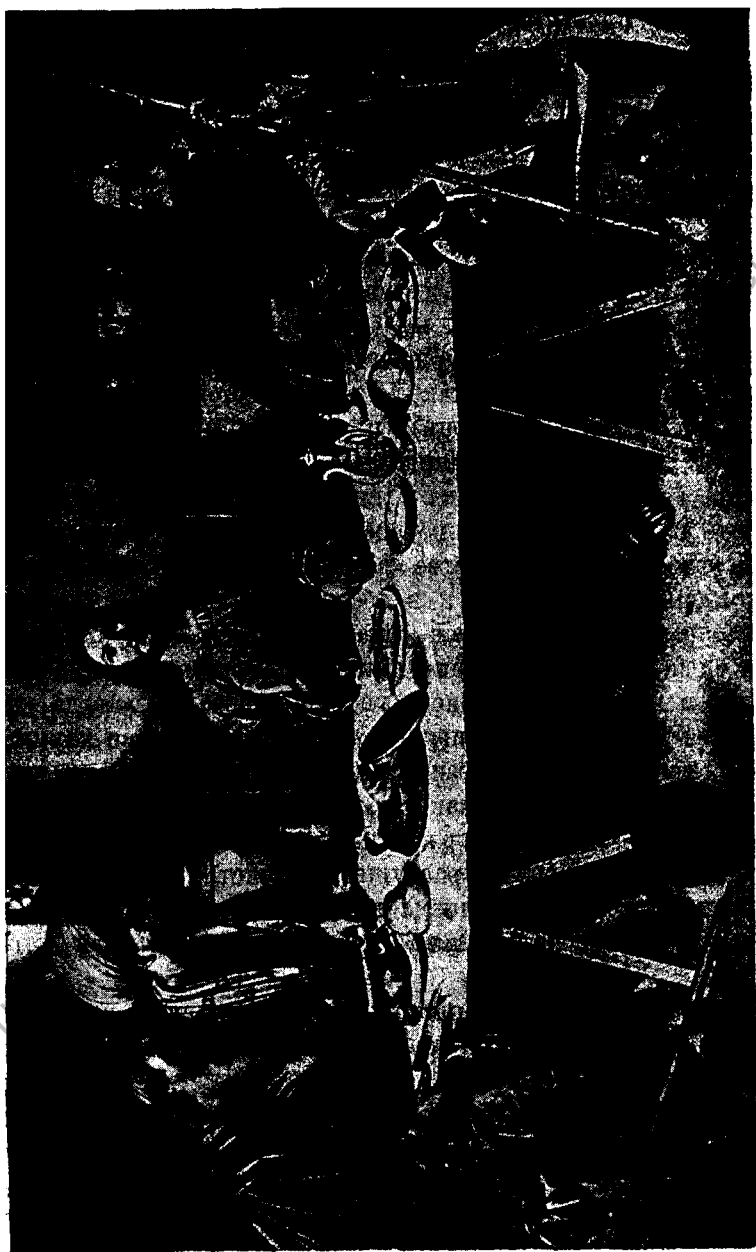


Рембрандт. Пейзаж (гравюра).

верит и в чьей далеко простирающейся либеральности оно узнает гений собственных жизненных принципов» (Гаузенштейн, 1. с.). На такой же позиции реалистически-вещного мировоззрения стояла и европейская буржуазия XIX в., и

это соответствующее указанному экономическому развитию мировоззрение было и в XIX в. главным источником, питавшим существование пейзажа. Это утверждение не мешает тому, что известную роль в рождении и укреплении пейзажа, как самостоятельного жанра, сыграл, как указал Плеханов («Об искусстве»), закон «антитезы», имеющий в искусстве— по его словам—значение гораздо большее, чем обычно думают. Зарождение и расцвет пейзажа внешним образом совпадают несомненно с периодами развития городской культуры. Позднегреческая культура, когда появляются первые признаки чего-то вроде пейзажа, была культурой больших мировых городов, как культура Ренессанса, когда замечается снова интерес к пейзажу, родилась также в торговых городах Италии, Нидерландов и Германии. И, конечно, эпоха, когда творили Констэбль, барбизонцы и передвижники и их преемники, была эпохой, когда жизнь стояла снова под знаком урбанизма. Пейзаж, как живописный жанр, и явился— по Плеханову—антитезой городскому быту, вызывавшему утомление и потребность в противоположных впечатлениях и переживаниях. Однако без наличия выше указанного буржуазного, вернее—материалистического мировоззрения, возникающего в каждом развитом буржуазном обществе, закон «антитезы» едва ли мог привести к тому, что природа стала возможной для художников темой, так же как не закон антитезы вызвал характерное для буржуазного общества на известной стадии развития научное изучение природы. Этим не отрицается известная роль и антитезы. Известны слова французского художника Торреса к пейзажисту Теодору Руссо: «Помнишь ли ты еще то время, когда мы сидели на окне нашей мансарды, болтая ногами на краю крыши, и созерцали море домов и труб, которые, ты, прищуривая глаза, сравнивал с горами и деревнями? Помнишь ли ты маленькое дерево, которое мы могли видеть? Каждый свежий росток на маленьком тополе, появлявшийся весной, вызывал нашу радость. А осенью мы считали падающие листья».

На высоте капиталистического и урбанического развития в конце XIX и в начале XX в. на место пейзажа природы становится пейзаж городской. Город врывается в живопись первоначально последними остатками уцелевшей в ней природы, своими зелеными оазисами («Тюльери» Монэ и Менцеля,



Дж. Беллини. Христос в Эмаусе (натюрморт и фигуры).

бульвары Ренуара). Потом пейзаж ткется из улиц и домов, вокзалов и площадей (Пизаро: «Площадь перед оперой», Моне: «Вокзал С.-Лазар»). Встают оживленные пароходами и судами гавани (Моне: «Гавань в Бордо», А. Мартен: Гавань на его триптихе: «Труд»), гигантские мосты и небоскребы (Пеннелль: «Пейзажи Нью-Йорка»), огромные фабрики, заводы и шахты (Пеннелль: «Шарльруа» и др.). По тому же пути замены пейзажа в прежнем смысле слова пейзажем городским шли, как реалисты и импрессионисты, итальянские футуристы. «Пейзаж есть везде», — провозглашает Боччони (*Pittura, scultura futuriste*). И, верные этому, лозунгу, они изображают на своем футуристическом живописном жаргоне, как Улица идет (Карра), как Дома вырастают в небо (Руссоло), как Город растет (Боччони), пытаюсь и в данном случае передать предметы в их динамическом движении. То же появление городского пейзажа в живописи и у нас. Достаточно указать на оригинальные городские виды Добужинского.

Неизвестный в искусстве феодально-жреческих обществ, неспособный к развитию и в абсолютистически-полудворянских организациях, пейзаж обнаруживается как значительное художественное явление лишь в искусстве буржуазном, притом в начальный период его существования, когда еще не изжита феодально-религиозная традиция, только как элемент, входящий в композицию иного содержания, высвобождаясь и развиваясь, как самостоятельный жанр только в условиях развития буржуазных отношений, господства вещного мировоззрения и растущего реалистического чувства, чтобы на высоте капитализма в «период асфальтовой культуры» (Зомбарт) из пейзажа природы превратиться в городской.

Подобно пейзажу и натюрморт — изображение предметов и вещей — возможен лишь в буржуазных обществах в силу тех же причин. Ему нет места ни в искусстве феодально-жреческих, ни в искусстве абсолютистически построенных полудворянских обществ. В греческом искусстве вещи появляются только на уровне буржуазного развития страны. Греческие живописцы Парразий и Зевксис изображали в своих станковых картинах, поскольку у нас имеются о них сведения, именно вещи и неодушевленные предметы, напр., занавес или кисть винограда. Так и на эллинистических релье-

фах встречаются всякие неодушевленные предметы, вроде оружия и масок. Тенденция к воспроизведению вещей снова появляется после средних веков на Западе лишь в итальянском искусстве Возрождения, где эта тенденция, однако, не привела к выделению натюрморта в самостоятельный вид живописи. Натюрморт входит здесь, как и пейзаж, лишь как элемент в картину иного содержания. Так, на изображениях тайной вечери художники помещали на столе, вокруг которого сидят Христос и его ученики, блюда, хлеб, фляжки с вином и т. п. Только в буржуазной Голландии XVII в. натюрморт сумел дифференцироваться как отдельный и самостоятельный живописный жанр. «Чем самостоятельнее, чем точнее развивалась логика буржуазного общества, логика вещного мировоззрения, тем больше выступали на первый план новые вещные сюжеты: пейзаж и натюрморт. Зарождение натюрморта наблюдается в XVI в. Но в качестве коллективной художественной проблемы натюрморт возникает лишь в тот момент, когда Рембрандт в грандиозном стиле буржуазного героизма вещиности пишет убитого быка» (Гаузенштейн. «Опыт социологии искусства»). Если господство вещного мировоззрения объясняет факт зарождения и укрепления в Голландии натюрморта, то содержание последнего было обусловлено идеологией буржуазно-мещанского общества Голландии. Голландский буржуа строил свое мировоззрение на двух полярных принципах: с одной стороны—на наслаждении жизнью в смысле грубого гурманства, с другой стороны—на мысли о бренности всего земного, от которой наслаждение жизнью становилось лишь слаще. Поэтому голландский натюрморт изображает или вкусные завтраки и обеды, или же предметы, звучавшие как *memento mori*.

«Ни одна столовая зажиточного голландского дома не обходилась без какого-нибудь завтрака, на котором аппетитно сгруппировались рыбы или омары, фрукты, хлеб, бокал вина и прочая вкусная еда». «В особенности Клаец, младший Ф. Гальс и др. сливали в очень изящные созвучия серебряные бокалы, серебряные столовые приборы и сверкающие кружки с ветчиной, устрицами и персиками. Их произведения говорят о веселом довольстве мещанина-буржуа, у которого есть хороший винный погреб и красивые столовые сервизы» (Мутер. «История живописи»). А наряду

с подобным жизнеутверждающим натюрмортом—ему противоположный: «мертвые головы, молитвенники, песочные часы, распятие, хрупкие стаканы, глиняные трубки, восковые свечи, медленно сгорающие (у Питера Поттера), должны напомнить человеку, о суете сует. Vanitas, как подписаны подобные картины» (Мутер).

Для того чтобы натюрморт снова мог занять в живописи место самостоятельного жанра, необходимо было, чтобы европейское общество снова достигло того уровня беспримесного



Боччони. Силы улицы.

буржуазного развития и бытия, на котором стояла Голландия XVII в., а это произошло только во второй половине XIX в.—на Западе, в начале XX в.—у нас в России. Но и во второй половине XIX в. натюрморт только с трудом пробил себе дорогу к самостоятельности. Обычно натюрморт здесь, как некогда в Италии, является лишь одним из элементов картины. Как на пример можно указать на картину Э. Мане «Бар в Фоли Бержер», где на стойке буфета бутылки, бокалы, фрукты, к тому же еще раз отраженные в зеркале, но они

должны конкурировать с фигурой продавщицы, тоже отражающейся в заднем зеркале; или на картину Ренуара «Завтрак», где внимание зрителя так же раздваивается между тремя человеческими фигурами и натюрмортом на столе. Или вещные предметы появляются в виде паровозов и вагонов на фоне вокзала (Монэ: «Вокзал Сен-Лазар»). Только у Сезанна натюрморт победно прорывается как самостоятельный вид, а по его стопам идут его последователи на Западе и у нас.

На высоте капиталистического развития, в обстановке торжествующей машинной техники натюрморт должен был неизбежно изменить свое содержание и свой облик. Итальянские футуристы ставили своей задачей воспроизводить уже не природу, не вещи, а те силы, которые движут материю и вещи. Так Ботчони воспроизводит идею «Эластичности», Карра — «Центробежные силы», Балла — не автомобиль, а «Динамику автомобиля» и т. д. Конструктивисты в свою очередь стремятся воспроизвести те или иные части машин, как Пикабия. То же явление и в скульптуре. Футуристический и конструктивистический натюрморт есть индустриально-технический вариант натюрмортного жанра, соответствующий последней высокоразвитой фазе капитализма, подобно тому как городской пейзаж есть индустриально-урбанический вариант пейзажа в обычном смысле слова.

XVIII. ПРОБЛЕМЫ ДВИЖЕНИЯ, ПЕРСПЕКТИВЫ И СВЕТА В ИСКУССТВЕ.

ИСКУССТВО феодально-жреческих обществ, покоящихся на базисе натурального хозяйства, воспроизводит главную свою тему—фигуру бога и господина—лишь в состоянии покоя. Неподвижность и застылость помещичье-натурального хозяйства в связи с пафосом торжественности, в котором выявляется самосознание феодального господского класса, приводили к идее неподвижности в искусстве. Египетские придворные художники изображали фараона и божество в состоянии величавого покоя. Даже если фигура дана идущей, то разве одна нога поставлена впереди другой («Сельский староста»). Та же статичность характерна и для архаического греческого искусства феодальной поры: «Аполлон Тенейский» стоит неподвижно обеими ногами на земле в застывшей позе. Та же неподвижность сказывается и в архитектуре феодальной эпохи. Дорический орден в своей капители воплощает это состояние покоя в неподвижно-застывших линиях. В V—IV вв. в греческую архитектуру и скульптуру врывается движение. Застывшая капитель дорического стиля как бы оттаивает, начинает как бы шевелиться, растекаться по бокам движущимися и закругляющимися линиями. Проблема изображения человеческого тела в движении становится центральной проблемой греческой скульптуры. Поликлет, художник V в., изображаетдвигающегося человека уже с одной приподнятой ногой, опирающимся лишь на одну ногу. «Особенностями статуй Поликлета древние считали то, что они опираются на одну ногу. Это целое новое завоевание, и заслуга его принадлежит греческому искусству V в.» (Рейнак). «Дорифор» Поликлета в самом деле шествует. Еще последовательнее передано движение в «Метателе диска» Мирона, изображенном в изогнутой позе, готовым бросить

диск; рядом с застывшим Аполлоном Тенейским Миронов атлет—весь движение.

Исследователи античного искусства, как Рейнак («Аполлон») или Вальдгауер («Античная скульптура в Эрмитаже»), единодушно указывают на это проникновение в греческую скульптуру V. в. движения, обходя, однако, вопрос, почему именно в эту эпоху и именно в Греции эта проблема стояла перед художниками. Для них это не более как звено в саморазвивающемся процессе искусства, самопроизвольно, без внешних толчков и без внешней принудительности дошедшего до этой проблемы. На самом деле художники могли поставить эту проблему в искусстве только после того, как жизнь подготовила для нее почву. Эта проблема была невозможна в феодальном строе, в тисках натурального хозяйства, она стала возможностью только когда под влиянием развивающегося денежного хозяйства, городской и торговой культуры, сама жизнь стала



Аполлон Тенейский.

подвижной, полной динамизма. Характеризуя эту эпоху греческой общественной истории, Пельман («Античный коммунизм») справедливо замечает: «Все стало текучим—государство и право, хозяйство и общество, наука и искусство, обычаи и религия». Гераклит выразил этот новый ритм буржуазно-городской жизни в известных словах: «все течет, все движется, ничто не пребывает в покое». «Эта философская мысль представляет наиболее резкую противоположность консервативно-феодальному стилю

жизни, жизненная аксиома которого гласит: ничто не находится в движении. Это вечный контраст между неподвижными и подвижным жизненным стилем, между феодально-аграрным консерватизмом и либерализмом городской буржуазии» (Гаузенштейн. «Искусство и общество»). Дорическая колонна, как Аполлон Тенейский, символ неподвижного искусства феодального класса. Ионический орден и Дискобол Мирона—такие же символы буржуазного искусства Греции, проникнутые динамическим мироощущением горожанина-буржуа. В позднегреческом искусстве—в искусстве эллинистического периода—проблема движения получает особую остроту и своеобразие. Художник ставит своей задачей воспроизвести не движение вообще, а движение быстрое, мгновенное. Излюбленной темой бытовой эллинистической скульптуры являются, например, играющие в кости или в морру, воспроизводятся быстрые, внезапные движения пальцев и руки во время игры (Натан. «Impressionismus»). Реалистическое толкование движения уступает место толкованию импрессионистическому,—явление, закономерно повторяющееся потом на аналогичных ступенях общественного развития в эпоху развитой городской капиталистической и индивидуалистической культуры.

Подобно тому как архаическое греческое искусство не имеет представления о мире, находящемся в движении, так и в скульптуре и живописи эпохи западно-европейского феодализма на базе натурального хозяйства фигуры богов, святых и людей переданы в состоянии покоя, и подобно тому как в Греции движение становится проблемой в искусстве только вместе с развитием в ней капитализма, торговли, городского быта, так и в западно-европейском искусстве покой сменяется движением в эпоху, когда впервые наглядно в Италии начинает развиваться, преобразовывая жизнь и психику людей, денежное хозяйство, торговля, когда сельский и помещичий быт уступает место развитой urbanità. Достаточно сравнить какую-нибудь фреску Джотто (XIV в.), где жизнь застыла в неподвижности, с фресками Синьорелли (XV в.), где все находится в движении, напр., с фресками «Воскресение мертвых» в Орвьето. «Всем этим фигурам осужденных и блаженных, дьяволов и ангелов свойственно движение. Скелеты пробуждающихся к жизни;

борьба демонов с их жертвами, смелый полет дьявола с женщиной на спине... производят драматическое впечатление. Это—драма, которая в первую минуту производит впечатление только своим внешним движением, но затем дает впечатление и внутреннего действия, благодаря пластической игре мускульных движений» (Р. Зайчик. «Искусство и люди Возрождения»).

В особенности во флорентинской живописи XV в. проблема движения поставлена отчетливо и решительно.

Антонио Поллайоло в своих изображениях борьбы гигантов мыслит тело в состоянии резких движений, и даже те из флорентийских художников, которые с виду этой проблемой не заняты, на самом деле только ее решали. Казалось бы «Рождение Афродиты» Боттичелли имеет своим назначением славить красоту женского тела, а на самом деле прав Бернсон, характеризуя творчество этого художника следующими словами: «Сюжет



Мирон. Метатель диска.

и изображение были так безразличны для Боттичелли, что кажется, будто его преследует идея вполне отвлеченных элементов осязания и движения. Возьмем те линии, которые выражают движения развивающихся волос, летящих драпировок и пляшущих волн в его «Рождении Афродиты», выделим эти линии и окажется: перед нами будут чистые элементы движения, абстрагированные, существующие вне связи с каким бы то ни было предметом.

Как в буржуазном греческом и в буржуазном флорентинском обществе, где жизнь стала «текучей» после застылости и неподвижности, сопровождающих замкнутое натуральное хозяйство, перед художниками стояла задача передать жизнь и природу в их динамике, так как проблема должна была

еще раз овладеть художниками в европейских странах в последние десятилетия XIX в., когда капитализм привел всю жизнь в движение, которое становилось под влиянием городского уклада и машинизма все более нервным и бешеным. Как в эллинистическую пору греческой истории, так в указанный период новейшей общественности ареной культуры и искусства были большие города, и как тогда, так и теперь реализм переходил в импрессионизм. Жизнь как движение—такова тема импрессиониста Дега, специализировавшегося на скачках и балетах. «В его картинах зафиксированы движения и повороты, которые позволяла видеть только моментальная фотография» (Мутер). «Фанатиком движения» (*Fanatiker der rollenden Bewegung*) назвал его один из историков искусства XIX в. (Наак). То же динамическое освещение жизни, воспроизведенное с почти безумным ясновидением, составляет сущность творчества ван-Гога, этого—как его окрестил один русский искусствовед—«апологета мировой динамики» (Тугенхольд. «Письма ван-Гога»). «Он изображал не эффект дерева, случайно согбенного ветром, но самый рост дерева из земли, рост веток из дерева. Его кипарисы кажутся готическими храмами, рвущимися к нему стрелчатыми видениями. Его горные края действительно изгибаются. Его дороги, грядки и борозды полей действительно убегают в даль, и его мазки действительно стелются, как ковер травы, или уходят вверх по холмам». И та же динамика, та же жизнь в движении—в его рисунках. «Вот дерево, убегающее ввысь завитками линий, вот стога, образующиеся из спиралей, крыши, уходящие черепицами вверх, или разлохмаченные ветки, растущие туда и сюда». Та же проблема движения в искусстве футуристов. Если импрессионисты ставили своей задачей передать мир в движении, то футуристы задавались целью выразить скульптурно и красочно «само динамическое движение». «Все движется, бежит, все быстро трансформируется. Профиль никогда не бывает неподвижен перед нами, он беспрестанно появляется и исчезает. Ввиду устойчивости образа в сетчатой оболочке предметы множатся, деформируются, преследуя друг друга, как торопливые вибрации в пространстве, ими пробегаемом» («Манифест художников-футуристов»). Динамика человеческого тела, динамика машины,

само понятие динамизма,—таковы те задания, которые пытались решить итальянские футуристы, ваятели и живописцы, Боччони, Руссоло.

Подобно тому как в искусстве феодальных обществ, покоящихся на базе натурального хозяйства, невозможно изображение мира и жизни в движении, которое становится возможным лишь в искусстве развитых буржуазных обществ, где сама жизнь стала движением (классическая и эллинистическая Греция, Флоренция XV в., европейские общества конца XIX и начала XX в.), так невозможна в искусстве феодальных и сложившихся под влиянием феодализма обществ проблема трехмерного изображения мира, проблема перспективы, появляющаяся точно так же только на уровне буржуазно-капиталистического хозяйства.

Фресковая живопись, соответствующая органическим хозяйственно-общественным формациям в пределах натурального земледелия или таким общественным формациям, которые образовались под влиянием и в окружении феодально-натурального строя, знает только двухмерный мир. Пространство имеет ширину и высоту, но не глубину. Предметы стоят рядом и даже те, которые позади. В эллинистическую пору греческой истории дело меняется. Налицо явное трехмерное жизне- и мироощущение. Зарождается чувство перспективы. Доказательство — рельефы эллинистической эпохи. «Художник делает явное различие между передним и задним или передним, средним и задним планом, сгруппировывает и размещает фигуры одна за другой в нескольких, так сказать, плоскостях. Мы встречаем также перспективные ракурсы и сокращения, многочисленные перекрещивания и т. д.» (Вазер. «Греческая скульптура»).

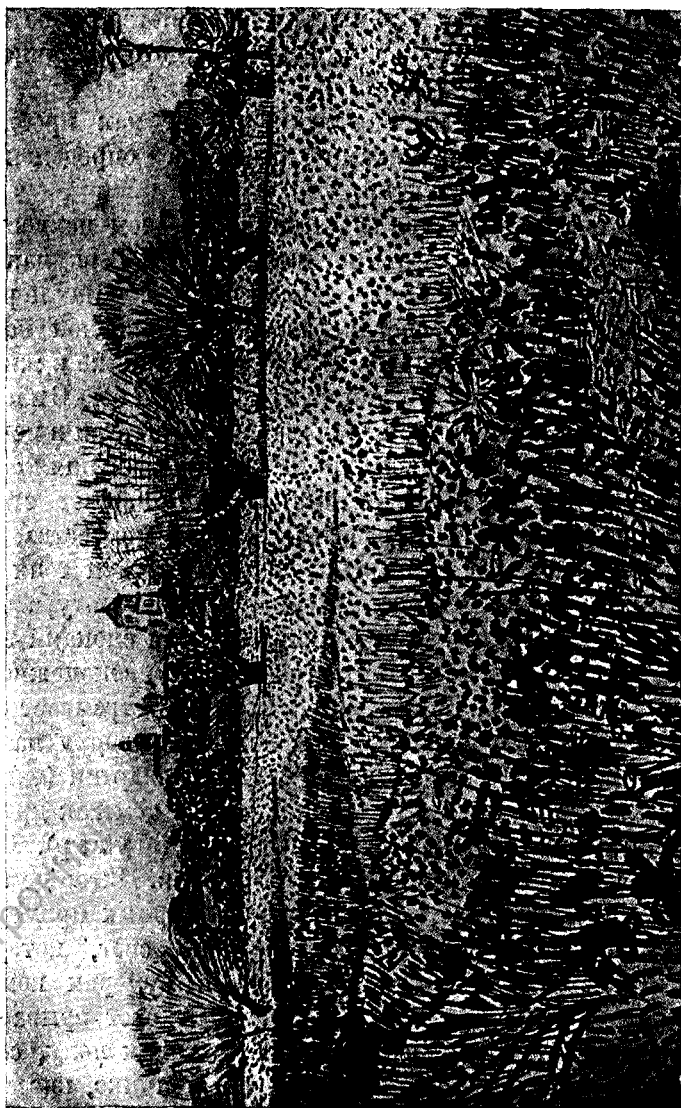
Эта новая манера компоновать рельефы замечается не случайно, именно в эллинистическую эпоху, эпоху мировой торговли и империалистических тенденций, в эпоху, когда благодаря этому мир раздвинулся вширь и вдаль, когда замыкавшие его стены замкнутого хозяйства и провинциальной обособленности пали и открыли просветы во все стороны.

Совершенно естественно, что когда новоевропейские народы начали сызнова ту хозяйственную эволюцию, которую пережил античный мир, их искусство в этом отношении

прошло те же этапы развития. В фресковой и мозаической стенописи, господствовавшей до начала капитализма на средневековом Западе и Востоке, как и в Греции, мир воспроизведен двухмерно. Вместе с превращением фресковой стенописи в станковую картину, совпадающим с переходом от земледельчески-феодального строя к торговому капитализму, перед художниками снова стала повелительно, как в эллинистическую пору, задача пробить стену двухмерности перспективой, уводящей глаз в глубину и в даль. Как проблема движения, так и проблема перспективы — одна из центральных задач итальянской и в частности и в особенности флорентинской живописи XV в.

По почину Брунеллеско (архитектор) и П. Утчелло учение о перспективе стало самым любимым занятием многих художников, как, например Леоне Баттиста Альберти или Пьеро делла Франческа, а во второй половине XV в. — Мелоццо да Форли и Мантенья. Учение о перспективе даже преподавалось во многих итальянских городах, как, например, в Падуе. П. Утчелло дни и ночи проводил над перспективным рисованием, и когда однажды жена уговорила его, углубленного в свои занятия перспективой, лечь спать, он ответил ей: «*Oh! che bella cosa è questa prospettiva*» (Р. Заичик, 1. с.). «Для П. Утчелло живопись была только средством решить ту или иную задачу в этой области или проявить свое умение справиться с ее трудностями. Согласно с этим он составлял картины, в которых стремился наметить как можно больше линий, ведущих в глубину. Бездыханные лошади на поле сражения, убитые или умирающие всадники, сломанные копья, вспаханные поля и т. д., — и все это изображается им с единственной целью служить его схеме математически сходящихся линий. Он так увлечен этой своей задачей, что пишет лошадей розовыми или зелеными, забывает о действии и композиции». В картине «Жертвоприношение Ноя» бог изображен в такой позе, которая для божества весьма по меньшей мере странна; художник и здесь решает перспективную задачу, как выглядит некто падающий сверху, если на него смотреть снизу, фигура, имеющая несомненно только «математический, а не психологический смысл» (Бернсон. «Флорентинские художники»).

Наряду с линейной перспективой в эту эпоху отчетливо обнаруживается чувство воздушной перспективы. Золотой



Ван-Гог. Пейзаж.

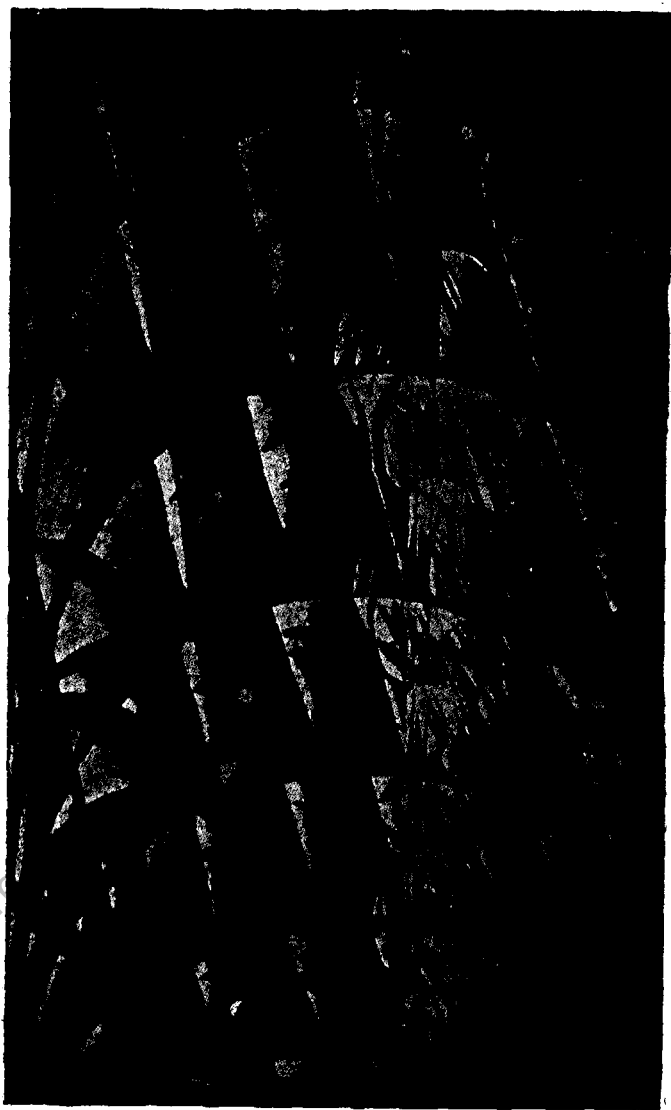
фон византийского императорско-иератического искусства исчезает и сменяется зеленовато-голубыми тонами, уводящими глаз в глубину и в даль мира (см. главу «Социология красок»).

Подобно тому как Италия XV в. повторяла по существу социально-экономическое развитие Греции, так и проблема перспективы здесь в искусстве возникает именно тогда, когда Италия вышла за пределы замкнутого хозяйства и ее торговые и банковые дела раздвинули для нее до бесконечности некогда узкий и тесный горизонт.

Как движение, перспектива, так и свет как проблема становится перед художниками лишь на определенном уровне общественного развития.

Впервые она встречается в эллинистическом искусстве. Как на пример можно указать на найденную в Геркулануме фреску с изображением богослужения Изиде. «На первом плане посредине негры; свет играет на их черной коже; по обеим сторонам толпа народа, и свет точно так же в живом движении озаряет толпу то там, то здесь» (Кон-Винер. «История стилей»). Вторично проблема света ставится в искусстве XV—XVII вв. Уже Леонардо да Винчи размышлял над ней и углублялся в законы оптики. В XVII в. свет становится, если можно так выразиться, героем искусства, его центральной темой. На противоположности света и тени построена в значительной степени церковная архитектура этой эпохи (так наз. барокко). Свет ослепительными снопами врывается в темные углы собора. На той же противоположности построена и живопись. Караваджо в Италии устраивает себе мастерскую как бы в подвале, куда из окна наверху падает свет. «Ярко и резко освещена одна часть его картин (например, «Положение во гроб» в Ватикане), между тем как другие теряются в черноте темного заднего фона» (Мутер). Свет торжествует и в голландском искусстве XVII в. Питер де Гох, как и другие интерьеристы, один из характерных примеров. «Этого художника занимает исключительно свет, который золотистыми столбами пыли проникает в сумерки комнат и в темные дворы» (Мутер). «Солнечный свет врывается в комнату, играет яркими бликами на каменном полу, сверкает на медном подсвечнике или на белом чепчике, внезапно озаряет темный угол и затем теряется во всех градациях тени» (Конради. «Среди картин Эрмитажа»). Еще более гениальным поэтом света был Рембрандт. «Свет влავствует над всеми его произведениями, он всем распоряжается и все приводит в равновесие. Где бы ни находился источник света,

в середине ли полотна, в одном ли из углов—все окружающее получает окраску и видоизменяется сообразно с этим. В зависимости от своего действия свет создает в картине то



Балло. Выход.

сбивчивую асимметрию, то, напротив, совершенно правильное и симметричное расположение» (Верхарн. «Рембрандт»). Поэмами света являются и его «Даная», и его автопортрет

с цесаркой на руках, и портрет его сына, и в особенности совершенно феерическое «Выступление отряда стрелков», выходящих из темного двора в залитое солнцем пространство, причем свет рождает все оттенки цвета от светло-желтого до пламенно-красного и до черной темноты.

В третий раз проблема света становится центральной в европейской живописи последних десятилетий XIX в. Начинается эпоха импрессионизма, как импрессионистической была уже живопись и эллинистического периода и Голландии XVII в. Мане бросает свой лозунг: «Свет—главный герой картины», и за ним, подхватывая этот лозунг, идет все молодое поколение художников: «Употребив долгое время все внимание на то, чтобы научиться писать светло-серый дневной свет, художники принялись за воспроизведение более сложных световых явлений. Они писали мерцающий свет магазинов, красными, серебристыми или золотистыми лучами пронизывающий ночной мрак, или сады, где свет японских фонарей блестящими красноватыми тонами играет вокруг фигур элегантных девушек. Картины, изображавшие интерьеры, пытались зафиксировать самые тонкие эффекты освещения, самые изысканные группировки красок. Молодые дамы сидят в освещенной электричеством комнате у рояля, на котором свечи в красных абажурах бросают мягкий мечтательный свет. Или по утопающим в свете люстр залам гуляют мужчины во фраках и дамы в богатых костюмах» и т. д. (Мутер. «История живописи»).

Так проникает проблема света в искусство особенно ощутительно три раза—в эллинистический период античной общественности, в Голландии XVII в. и, наконец, в Европе конца XIX в. Все эти три периода представляют собой эпохи развитой буржуазной действительности и буржуазной культуры. Только на этом уровне общественного развития это явление и было возможно. В этом интересе к проблемам света, как, разумеется, и в разработке проблемы движения и перспективы, сказывалось, во-первых, растущее чувство реализма, характерное для развитых буржуазных обществ, с другой стороны—то же характерное для подобного общества чувство динамизма, ибо свет заставлял стоявшие раньше рядом краски переходить от оттенка к оттенку, находиться в движении, и, наконец, столь же характерное для буржуаз-

ных обществ, господствующих, успокоенных, обеспеченных, устремление к «чистому искусству». Искусство уже не воплощает своими средствами религиозные, моральные, политические идеи, оно перестало быть слугою жизни, агитатором и пропагандистом,—оно занято решением своих специфических художнических задач. Плеханов считал, как известно, новейший импрессионизм искусством упадочного класса, ибо



Питер де Гох. Солнечный день.

импрессионизм выявляет не «идеи», а только «ощущения» — ощущение света. Тот же упрек можно сделать и Питеру де Гоху и Рембрандту. Однако в другом месте Плеханов согласен, что поскольку свет — явление положительное, жизнеутверждающее, постольку картина, воспроизводящая свет, может и должна быть близка даже людям грядущего социалистического общества. Живопись света — искусство не упадочного, но господствующего, еще здорового и сильного класса, закончившего свое историческое восхождение и потому не нуждающегося в искусстве «утилитарном», со-

здающего силами своих художников искусство «чистое», «искусство для искусства».

Есть, однако, различие между светописью эллинистического искусства, голландской живописью XVII в. и импрессионизмом XIX столетия. В искусстве исходящего античного мира проблема света только намечена. В искусстве XVII в. она находила себе пищу в особых социальных условиях эпохи, — эпохи резких контрастов: дворянство и буржуазия — одинаково сильные, аскетизм контр-реформации и наслаждение господствующих классов, придворное общество и нарождающийся пролетариат, величие абсолютных монархов и бесправие подданных, национальное государство и растущий интернационализм хозяйства — из таких резких противоположностей был соткан лик этой эпохи, и на резких противоположностях построен архитектурный, пластический и словесный стиль этих обществ. Чувство контрастов и диссонансов в переводе на язык живописи давало проблему светотени.

Наконец в XIX в., когда отчасти в пленэризме, отчасти в импрессионизме снова была поставлена эта проблема, она вырастала не только из того обстоятельства, что искусство буржуазии, успокоенной, господствующей и обеспеченной, имело тенденцию становиться «чистым», «живописным», но и из новых технических особенностей, из всей культуры больших городов индустриальной эпохи с их техническими усовершенствованиями.

«В XIX в. жизнь стала светлее. Свет врывается в комнату уже не через маленькое оловом окаймленное оконце, а через высокие стекла больших окон. Физические завоевания XIX в. создали, далее, световые чудеса, перед которыми в недоумении остановился бы любой из старых художников. Когда жили эти последние, существовали только свечи и лампы. Теперь их заменили газ и электричество. Когда в 60-х годах впервые замерцали в голубоватых сумерках газовые фонари, они, вероятно, произвели впечатление волшебной сказки. Такое же впечатление получилось и потом, когда впервые вспыхнули в комнатах (и на улице) электрические лампочки» (М у т е р).

ХІХ. СОЦИОЛОГИЯ КРАСОК.

В ИНЫЕ эпохи художники-живописцы пользуются преимущественно одними красками, в другие эпохи—другими. Но и в пределах единой эпохи разные художники предпочитают разные красочные сочетания. Каждая эпоха, каждый художник имеют свою преимущественную красочную гамму. Указанное явление, конечно, не случайное. Разные краски разное действуют на психику индивидуума и общества. С другой стороны, разные способы живописи (фресковая, станковая) требуют разного подбора красок, подобно тому как разное предназначение картин (для общественного здания, для частной квартиры) также предполагает разный отбор красок. А так как все указанные факты представляют собой явление социальное, то очевидно можно говорить о социологии красок и красочных сочетаний. Ввиду неразработанности этого вопроса пока возможно высказать, пользуясь мыслями и трудами специалистов-исследователей, лишь несколько общих соображений, привести лишь несколько иллюстрирующих эти общие соображения конкретных примеров.

Греческая живопись знала только две краски (кроме черной и белой)—желтую и красную. Только эти краски употреблялись творцами фресок—Полигнотом и др. Какими красками пользовались греческие живописцы, станковисты, нам в точности неизвестно. Отсюда предположение, что греки были слепы к некоторым краскам. Если фресковая живопись греков употребляла исключительно желтую и красную краски, то это объясняется, может быть, тем, что фресковая живопись входила, как составная органическая часть, в общественно-монументальное искусство, которое естественно обращается к общественному коллективу, к толпе, к площади, а красный и желтый цвета это,—как выразился в своем «Закате Европы» Шпенглер,—«цвета шумной общечности,

рынка, народных празднеств». С другой стороны, в фресковой живописи греков едва ли могли утвердиться тона зеленоватый и голубоватый. Фресковая живопись соответствует не только общественно-монументальному искусству, но и такому общественному коллективу, который живет еще в атмосфере замкнутого местного хозяйства, мыслит мир лишь двумерным, не имеет представления о том, что мир имеет еще глубину и даль. А голубой и зеленый тона являются—мы снова цитируем Шпенглера—красками «не предметов, а атмосферы». Эти краски «уничтожают телесность и вызывают впечатление шири, дали, безграничности». Для грека феодального периода и переходной к капитализму эпохи мир, замкнутый еще в значительной степени узким кругозором деревни, поместья, родного города, не имел ни шири, ни дали, ни безграничности.

В новоевропейском искусстве голубой и зеленый тона, «краски атмосферы», вызывающие впечатление дали, появляются лишь на ступени развитой буржуазной культуры, вместе с широким развитием торговых сношений, когда, благодаря последним, мир, некогда ограниченный тесными рамками замкнутого хозяйства, раздвинулся вглубь и вдаль, сначала в Италии эпохи Возрождения, потом в Голландии XVII в. Эти краски появляются в живописи одновременно почти с линейной перспективой, как ее красочное дополнение, как краски, создающие перспективу воздушную. «Здесь речь идет не о сочной близкой радостной зелени, которой пользуются случайно и довольно редко Рафаэль и Дюрер в одеждах, а о неопределенной голубовато-зеленой краске, играющей тысячами оттенков белого, серого, коричневого цвета. Тона эти, сопровождающиеся все нарастающим впечатлением глубины, наблюдаются в Италии—у Леонардо да Винчи, Гверчино Альбани, в Голландии—у Рейсдаля и Гоббема» (Шпенглер).

В XVII в. в западной живописи воцаряется, как основной, делающий музыку картины, тон темновато-коричневый, и этот тон потом долго господствовал в живописи до второй половины XIX в., когда он был убит пленэризмом и импрессионизмом, противопоставившими ему тон светлый и ясный. Господство в живописи XVII в. коричневого тона столь же не случайно, как господство в живописи второй половины XIX в. ясной солнечности. Сопоставляя оба эти тона, Шпен-

глер видит в них красочное выражение двух эпох в жизни европейских обществ, где сменили друг друга, как впрочем и в античности, два периода—период культуры и период цивилизации. Культура покоится на религиозно-метафизическом базисе, цивилизация—на научно-техническом фундаменте.

Коричневый тон живописи XVII в. и является, по мнению Шпенглера, выражением религиозно-метафизической культуры этой эпохи, тогда как светлый тон импрессионистов служит выражением (научно-технической) цивилизации «больших мировых городов». Культура XVII в.—эпохи нового подъема церковно-религиозной жизни, эпохи торжества в Италии, Испании контр-реформации—была в самом деле насыщена религиозностью, и темный тон итальянских и испанских художников так называемой эпохи барокко, особенно в его противоположении свету, вместе с ним мог иметь религиозно-метафизический смысл. Впрочем этот темноватый тон объясняется также тем, что художники работали в темных мастерских, и многие из картин XVII в., например голландские, предназначались для темных комнат. На уровне развитой буржуазно-капиталистической культуры этот коричневый тон XVII в. был обречен на исчезновение.

«В XIX в. жизнь стала светлее. Свет врывается в комнаты уже не через маленькие оконца, а через высокие стекла больших окон. Газ и электричество заменили свет свечей и ламп. Долго художники стояли робко в стороне от всех этих чудес освещения. Они работали при равномерном свете мастерской, заглушая его к тому же еще искусственными занавесками и гардинами так, чтобы он как можно более соответствовал условиям освещения, при котором когда-то работали старые художники. Марины Рибо—шедевр живописи. И, однако, корабли плывут не по голубым волнам океана, а по коричневому маслу. «Каменотесы» Курба работают на шоссе в полдневный жар. А вы точно смотрите в темный погреб, так как Курба выдержал свою картину в тонах испанских художников XVII в. Художники все более сознавали, что красочная форма картин находится в противоречии с тем, что видит глаз, и они стали стремиться найти для новых явлений жизни новую красочную форму» (Мутер).

Когда, начиная с 60-х годов, стали обозначаться указанные условия жизни, в результате как развития техники освещения, так и всего жизненного уклада буржуазного общества, художники подняли войну против темноты во имя света (Ледро, Фонтенэ-Латур и др. во Франции), войну, которая завершилась победой над коричневым тоном светлого, выразившего бытие нового общества.

Господство или преобладание известных красочных тонов в искусстве той или иной эпохи обусловлено, однако, не только тем, что при данной общественной структуре именно эти тона должны главенствовать, но также часто и тем, для кого предназначались данные картины. Если сопоставить голландскую живопись XVII в. с живописью фламандской XVII в., например, с живописью Рубенса, то налицо разная красочная трактовка, в первом случае—темноватая, во втором—более светлая. Различие коренится лишь косвенно в индивидуальном темпераменте художников. Подлинные корни различия—в социальной структуре голландского и фламандского общества. Первое—буржуазно-мещанское, второе—дворянско-церковное (в значительной степени). «Картины Рубенса предназначались для обширных светлых церквей и пышных дворцов, они—праздничны и красочны. А голландская живопись попадала в узкие полутемные комнаты, где «даже смотрит день темно сквозь разноцветное окно». Этому месту назначения—темным комнатам с обитыми темным деревом стенами и маленькими круглыми окнами—соответствует сумрачная однотонная светопись голландских картин. Там (у Рубенса)—монументальность, декоративный размах и шумные радостные краски, здесь в колористическом отношении—нечто домашнее, полное настроения» (М у т е р).

Но и в пределах одной и той же страны красочная трактовка и красочная гамма меняются в зависимости от того, для каких помещений предназначается картина. Предназначенные для католических церквей картины испанца Риберы построены на контрасте света и тьмы, а предназначавшиеся для королевских покоев картины Веласкеса выдержаны в желто-жемчужной светлой гамме.

Красочная гамма варьирует, однако, не только в зависимости от помещения, для которого предназначены картины

(а это уже, значит, от классовой структуры общества, которое могло быть или дворянски-церковным или абсолютистически-церковным или же буржуазным), но и в зависимости от того, какой класс общества или какая общественная группа выражает в творчестве художника свое бытие и сознание. Жречески и монархически организованное общество в лице жреческого класса и монархической власти предпочитает золотой цвет, совершенно немислимый в искусстве буржуазных обществ. «Золото вообще не краска в противоположность желтому цвету; в данном случае возникает чувственное впечатление благодаря металлическому рассеивающемуся отражению просвечивающей поверхности. Краски естественны; почти никогда не встречающийся в природе металлический блеск сверхъестественен. Мерцающее золото отнимает у жизни, у фигур их онтологическую действительность. Золотой фон изображений имеет определенное догматическое значение. Он выражает бытие и проявление божества» (Шпенглер). Отсюда золотой фон в византийско-императорском искусстве и в западном искусстве ранней иератической полосы. От жречески-монархических общественных формаций пристрастие к золоту переходит естественно и в искусство абсолютной монархии. Любимой краской Людовика XIV было золото (в сочетании с синим и красным). «В версальском дворце впервые залы были выдержаны (Лебреном) в простом белом тоне; чем ближе подходишь к апартаментам короля, тем более усиливается блеск. Зеленый мрамор сменяется золотом, густой голубой цвет—серебром. В последнем зале, одну стену которого занимает громадное рельефное изображение короля в виде всадника, только и видно золото, которое массами покрывает каминь, двери, окна» (Мутер).

В живописи Веласкеса, в его портретах королевской семьи преобладает желтый фон—смягченное золото, в соответствии с закатным состоянием испанского абсолютизма.

Если от абсолютной монархии, представлявшей в истории общественного развития момент, когда два основных класса старого общества—дворянство и буржуазия—находились в состоянии относительного равновесия, перейти к искусству чисто классовому, то очевидно красочные сочетания и красочная гамма в таком искусстве должны видоизменяться в зависимости от того, идет ли речь о классе господствующем,

угнетенном или, наконец, о классе упадочном, доживающем последние дни своего исторического существования.

Естественно предположить, что класс крепкий, здоровый, находящийся еще в расцвете сил и пользующийся всеми благами жизни вплоть до власти включительно, будет настроен оптимистически, жизнерадостно и будет предпочитать такие краски, которые действуют на психику воспринимающего повышающим образом, т. е. краски яркие, шумные, светлые. Таковы были краски, для примера, венецианских художников XVI в., в особенности Тициана. Так — опять для примера — «Вознесение богородицы» последнего, выражающее, по определению Тэна, «праздник жизни», выдержано в ярких красных, синих и зеленых тонах. Рейнак совершенно прав, полагая, что яркую красочность венецианцев нельзя объяснить климатом; он видит здесь совершенно основательно проявление «физического и психического здоровья» того класса, надо прибавить — именно купеческой знати, для которого творили эти художники, плоть от плоти и дух от духа которого они были. Так точно картины Рубенса дышат шумными праздничными красками не только потому, что они были предназначены для светлых больших, монументального типа помещений, но и потому, что сам художник был полон неиссякающей силы и жизнерадостности, как и тот дворянский класс Фландрии, который в XVII в. еще находился в вените здоровья и влияния.

Так в XIX в. буржуазия, став у власти, богатая и сильная, повторила то же самое явление: ее художники, особенно во Франции, стремились к яркой красочности, как Делакруа — предшественник импрессионистов, и к светлому красочному наряду, как импрессионисты с Мане во главе.

Классы угнетенные, для которых жизнь не праздник, а каторга, естественно не могут мыслить мир в виде симфонии ярких цветов или в виде каскада льющегося света. Художники такого класса будут поэтому предпочитать колорит тяжеловатый, темный, выражающий психическое состояние пригнетенности и безнадежности. Таков был еще в XVII в. колорит крестьянских жанров братьев Ленэн, и такой же колорит у французских художников 40-х—50-х годов XIX в., вроде Антинья, Жанрона, Тассара, французских «передвижников», изображавших страдания деревенской и

особенно городской бедноты с целью вызвать к ней социальное соотрадание и вместе протест против несправедливости социального уклада (Coulin. «Die socialistische Weltanschauung in der französischen Malerei»).

Наконец класс упадочный, истративший запас жизненной энергии, физическое и психическое здоровье, класс, способный уже только празднично-легкомысленно порхать вокруг и над жизнью, которую, творит, изменяет, двигает вперед другой класс, будет естественно предпочитать краски блёклые, минорные, соответствующие его приниженному жизненному тону. Такова была красочная гамма французских художников «галантного XVIII в.», художников отмиравшего французского дворянства, встречавшего суд истории, на него надвигавшийся, легкомысленным карнавалом в матовом костюме рококо. «Нежные сочетания серо-голубого, серо-желтого и завядшего зеленого — особенно излюбленные цвета этих художников (Ватто, Фрагонара, Ланкре и т. д.). Все масляное, жирное, тяжелое исчезает из картин, написанных масляными красками. Краски бледны, как цвет лица людей. Они бестелесны и превратились, как сами люди, из тяжело-весных и полнокровных в эфирно-порхающие» (Мутер. «История живописи»). Вполне естественно, что именно в эту эпоху была изобретена новая техника — живопись пастелью, позволявшая лучше масляных красок передать нежно-минорное красочное чувство сходявшего со сцены класса.

Таким образом даже на основании приведенного скудного материала можно сделать вывод, что господство или отсутствие на палитре художников той или иной эпохи тех или иных тонов и красок обусловлено как экономическим состоянием общества, живущего или в атмосфере натурального хозяйства, или в обстановке, расширяющей горизонты торговых сношений, так и тем, для кого предназначены картины: для церковных зданий или для парадных зал монарха, или для комнаты буржуа-мещанина, так, наконец, умонастроением того или иного класса, выразителем которого является художник, класса господствующего или угнетенного, или упадочного, причем красочная гамма служит вместе с тем одним из средств классового обособления и противопоставления.

XX. КЛАССОВАЯ БОРЬБА И КЛАССОВАЯ АССИМИЛЯЦИЯ В ИСКУССТВЕ.

ПРОИСХОДЯЩАЯ в обществе во все периоды его исторического существования классовая борьба не может не отразиться и в искусстве в самых разнообразных формах, которые могут быть сведены к нескольким основным типам. Господствующий класс строит свое искусство обычно руками художников других классов. Находясь на службе у господствующего класса, эти художники вынуждены творить в духе эстетического канона, признанного им незыблемым. Однако свойственные художникам другого класса психо-идеологические черты естественно порою прорываются сквозь навязанные им эстетические принципы и значительно видоизменяют облик официального искусства. Так, древнеегипетское искусство—статуи фараонов, феодалов и т. д.—создавалось для феодальной знати художниками в большинстве крепостными или во всяком случае вышедшими из социального низа. Официальное феодальное искусство было идеалистически оформлено. Лица и фигуры передавались без индивидуального сходства, в духе условного иератического стиля. Однако в древнеегипетском искусстве почти во все периоды его существования рядом с этим официальным идеалистическим стилем имелся и другой более реалистический. Для примера можно указать на две статуи фараонов, относящиеся к так называемому фиванскому периоду. «Голова царя Анеменхета I из красного гранита, найденная Петри в Танисе, совершенно лишена индивидуальных черт; мы имеем дело не с портретом, а с изображением вообще царя. Царь-бог парадно восседает на троне, веки его глаз обведены красной краской; подбородок украшала искусственная борода (борода—признак божественности). Царь в сознании своего величия, своей божественности, улыбаясь подобно

изображениям богов, глядит на преклоняющихся перед ним подданных». В ином стиле выдержана голова Сесостриса III из красного гранита. «В голове решительно нет ничего условного; это подлинный портрет царя, узкий лоб которого, выдающиеся скулы, характерный широкий подбородок и почти животная нижняя челюсть переданы мастерски. Губы сжаты, нижняя немного отвисает как у старого человека, и старым, хотя и не потерявшим железной энергии, рисуют



Ян Стеен. Пирующая семья.

Сесостриса складки около глаз и рта и сами глаза, полу-закрытые верхними веками...» (Баллод. «Очерки развития древнеегипетского искусства»). Хотя причины этого раздвоения стиля в точности не изучены и сводятся автором, слова которого выше цитированы, к тому обстоятельству, что одни художники работали в духе старых традиций, а другие от этих традиций отходили, однако столь же возможно, что мы имеем здесь, как и в других аналогичных случаях в египетском искусстве, перед собою не что иное, как прорыв сквозь официальный феодально-иератический стиль реалистического мироощущения художников, принадлежавших к

социальному низу, но обязанных обслуживать господский класс, опрокидывавших эстетический канон, установленный этим господским классом.

Как на аналогию, можно указать на тот факт, что наши архитектора-крепостные, обязанные строить усадьбы и дома для помещиков в господствовавшем французском стиле (ампир), часто совершенно искажали этот стиль, им чуждый, внося в него навыки и потребности близкого им, по духу крестьянского строительного искусства.

То же явление замечается и в немецкой живописи эпохи Возрождения. Стиль Возрождения — это стиль городской торговой буржуазии. В итальянских и нидерландских родах он получил свое четкое и чистое выражение. Если сравнить с итальянской живописью Ренессанса немецкую, то разница, конечно, весьма ощутительна, потому что Германия этой эпохи, в отличие от Италии, была страной не только преимущественно ремесленной, но и сплошь еще крестьянской. Из немецких художников Возрождения один только Дюрер был — по отзыву Гёте — почти «итальянцем». Остальные немецкие художники, проникнутые еще совершенно крестьянской психологией, переводили поэтому городской интеллигентски-буржуазный стиль итальянцев на язык немецкого мужика, искренне религиозного, но некультурного. «Их композиции загромождены человеческими фигурами, часто смешными и с гримасами; вместо красоты и силы мы часто находим или безвкусную пошлость или же тяжелую напряженность, аффектацию поз и жестов, часто доходящую до смешного. Это — искусство набожного крестьянина, сентиментальное и грубое, которое сначала чарует своей наивностью и искренностью, но скоро утомляет своей резвой и хлопотливой вульгарностью. Если мы сравним немецкую живопись с живописью фламандской или итальянской, то она покажется нам произведением крестьянина, поставленным рядом с созданием утонченного и образованного человека» (Рейнак. «Аполлон»). Если в данном случае идет речь о художниках второстепенных, о зачатках, имена которых часто даже и не дошли до нас, то, однако, и такой крупный художник, как Л. Кранах, обслуживавший своей кистью придворные круги, друг саксонского курфюрста, стремившийся к изяществу, светскости,

на самом деле — «крестьянин-рагвену». Достаточно сопоставить, например, его «Суд Париса», где Парис изображен в виде грубого немецкого мужиковатого помещика, а три бо-



Терборк. Музипирующая дама.

гини стоят перед ним обнаженные в смешно-жеманных позах, с аналогичными картинами итальянцев, или его Венеру (в Лувре), обнаженную красавицу, одетую в большую красную бархатную шляпу, с Венерой хотя бы Джорджоне,

чтобы увидеть, как мещанская стихия исказила по-своему городскую придворный стиль искусства.

Противоположность классов сказывается в искусстве не только в том, что художники одного класса видоизменяют по-своему тематику, тип и стиль господствующего искусства, но и в том еще, что в пределах данного классового общества художники разных общественных групп создают свое и по тематике и по стилю искусство.

Так, во Франции XVII в. рядом с придворно-буржуазными кругами, возглавляемыми монархом, стоит трудовая мелкая буржуазия, и каждая из этих общественных групп имеет свое, ей свойственное искусство. С одной стороны, помпезные, величественные исторические полотна и портреты знати Лебрена, Жувена и Риго, а с другой стороны — жанровые картины братьев Ленэн, изображающие внутренность кузницы, где кипит работа, или крестьян, сидящих за обеденным столом; иная здесь не только тематика, но и колорит — «черный и тяжеловатый», далекий от яркой парадности придворного искусства. Так, во Фландрии XVII в. рядом стоят связанное с землей и поместьем дворянство и городская буржуазия. Каждая из этих двух общественных групп имеет свое искусство. С одной стороны, аристократическое искусство Рубенса. Тематика: прославление монархии (французской) и церкви, мифологические сцены, «сады любви», где кавалеры и дамы в парках флиртуют и празднословят. Шумные жизнерадостные краски. Большой формат картин. С другой стороны — буржуазное искусство Иорданса. Тематика: семейные пирушки и праздники, бытовые жанры. Формат и краски небольшие и заглушенные. Так, наконец, у нас в России в начале XIX в. рядом стоят дворянство — господствующее и буржуазия — слагающаяся и поднимающаяся. Отсюда два разных типа и стиля искусства: барское — портреты, итальянские пейзажи, религиозно-исторические полотна, и мещанское, представленное учениками Венецианова — Плаховым, Щедровским с их бытовыми сценами («Мастерская бондаря» Щедровского, «Пляшущий кучер» Плахова и т. п.).

Но даже в тех случаях, когда перед нами общество не двухклассовое (дворянство и буржуазия), а социально-однородное, оно обычно распадается на группы, и каждая

из этих групп создает свое отличное от других групп искусство. В Голландии XVII в. общество монолитно-буржуазное. Ему соответствует единый тип искусства — искусство не монументальное, а интимно-домашнее, реалистически-жанровое. И однако этот единый тип искусства известным образом дифференцируется в зависимости от того, в психике какой группы он претворяется. Групповое отмежевание идет по линии и общего подхода к искусству, и тематики, и, наконец, колорита. Терборк. Ян Стеен и Рембрандт тому свидетельство.

Ян Стеен — представитель мелкой (средней) буржуазии — подходит к искусству как рассказчик-моралист. Он рассказывает и поучает красками: «Как нажито, так прожито», «Как старики пели, так птенцы пищат», «Здесь не поможет врач, раз влюблена, так плачь» и т. д. — таково анекдотическое и поучительное содержание его картин. У него своя тематика — мелкобуржуазная жизнь, сытая, шумная, люди, любящие попить и поесть. Терборк подходит к живописи как к искусству живописному. Он ничего не рассказывает и никак не наставляет. Дамы и мужчины занимаются музыкой. С необычной добросовестностью выписаны шелк и бархат дамских костюмов. Фигуры на его картинах стоят спокойно. Нет шума, царящего в мещанских интерьерах Стеена. Краски — «благородные», серо-желто-черная гамма. Терборк — художник крупной голландской буржуазии.

Рембрандт противоположен и Терборку и Стеену. Между тем как оба последних связаны с буржуазным обществом, Рембрандт стоит как бы вне его. В своей тематике он стремится преодолеть буржуазность фантастичностью и романтикой. Если он рисует свой портрет, то изображает себя или «в турбанае, украшенном перьями, или в красном бархатном плаще, в броне и с золотой цепью». Его привлекает «фантастический Восток, древняя культура, которую евреи перенесли из мавританского средневековья в прозаическую Голландию». «Посредством тропических роскошных ландшафтов, костюмов и людей он создает феерическую композицию сказочного экзотического великолепия». Он любил живописать «горбатых, хромых, слепых и пьяниц» — амстердамское дно. «Он создает свой мир среди окружающей его прозаической обстановки. Романтик, он переносится в мечтах из

серых будней в далекий мир, исполненный чудес» (Мутер). В его гравюре, изображающей нагорную проповедь, а особенно в «стогульденовой» гравюре, изображающей Христа, излечивающего больных и калек, в этих гравюрах, где свет заливают одних, а другие пребывают во мраке или выходят из мрака, где мир раскололся на свет и тьму, — весь Рембрандт. В этом преодолении мещанской действительности фантастикой тематики и диалектикой света встает художник — сын мельника, неудавшийся студент, богач на час (в дни, когда был женат на дочери продавца картин Саскии ван-Уленбург) и нищий на склоне лет, переходивший из кабачка в кабачок и умерший, оставив одни свои рабочие принадлежности и свой рабочий костюм, — стоявший вне буржуазно-мещанского общества, деклассированный художник-пролетарий, изведавший свет счастья и тьму нищеты, видавший и ощутивший противоречия буржуазного мира и воспринимавший и воссоздавший мир, как сочетание резких противоположностей, как синтез, построенный из тезы и антитезы.

Если из Голландии XVII в. перейти во Францию XVIII в., то и здесь мы находим по существу единый тип искусства. Вместе с упадком абсолютизма отживало придворное искусство Людовика XIV. Искусство становилось «буржуазным» в том смысле, что оно было рассчитано исключительно на будуар или гостиную богатого финансиста-откупщика или дворянина-помещика, жившего в Париже, где он имел свой официальный дом и дом для галантных свиданий и походов. Парадно-официальная живопись Лебрена, Жувена становится в такой обстановке жанрово-интимной, живописью художников «галантного века», художников эпохи рококо. При указанной общности типа живопись Ватто, Грёза и Шардена, однако, существенно различна и по своей тематике и по своему колориту, ибо они представители разных общественных групп, отмежевывающихся друг от друга в области искусства.

Тематика Ватто: галантный светский бомонд, пикники на фоне сельской природы, актеры итальянской комедии, излюбленной аристократической публикой, отплытие на остров Цитеры, где жизнь — праздник любви. Краски — мягкие, блеклые, атмосфера «серебристых сумерек, вечерней зари».

Тематика Грёза — крестьянски-буржуазные интерьеры, девушка выходит замуж, юноша возвращается домой с раскаянием после пустой светской жизни, барышня-мещанка скор-



Рембрандт. Сусанна.

бит о разбитом кувшине (о потере своей невинности), мать кормит грудью младенца и т. д. На всем этом буржуазном мире лежит отблеск аристократизма. Краски — блёклые, как

у Ватто. Тематика Шардэна—буржуазный интерьер без всякого аристократического налета: мать готовит обед для детей или одевает утром дочку, хозяйка приносит в кухню с рынка провизию и т. д. Краски более жесткие и твердые. В живописи Ватто нашел отражение светский бомонд XVIII в., в живописи Грёза—буржуазия, еще находившаяся под влиянием аристократического мира, в живописи Шардэна—«сознательное» третье сословие с его буржуазно-семейной культурой.

Наряду с противоположностью классов, с тенденцией к классовому и групповому обособлению, наряду с разными проявлениями классовой борьбы отражается в искусстве также в не менее разнообразных формах классовое отражение, классовая ассимиляция.

Когда в той или иной стране выступает класс, находящийся на том же социально-экономическом уровне развития, на каком тот же класс в другой стране находился уже раньше, то он обычно ориентируется на последний, повторяя в своем искусстве искусство своего предшественника, если не во всех подробностях, то в основных существенных чертах.

Греческая феодальная аристократия, выступившая на историческую арену после египетской, воспроизвела в своем искусстве архитектурном и особенно скульптурном тип и стиль искусства восточного. Греческие статуи архаического периода скомпонованы в той же, как египетские, фронтальной и вертикальной позе, в том же застывшем величии, с той же косметической препарированностью, с той же феодально-божественной улыбкой. Архаическое греческое искусство сложилось несомненно под влиянием египетского, но это влияние было возможно только потому, что греческое архаическое искусство создавалось для того же класса, на той же ступени развития (натурального хозяйства), в среде которого родилось и развивалось искусство египетское. Это значит вместе с тем, что греческая феодальная аристократия пользовалась художественными символами и приемами искусства, созданного феодальной знатью Египта, уже раньше успевшей создать свое искусство.

Подобно тому как аристократия одной страны ориентируется на искусство уже раньше успевшей создать свое искусство аристократии другой страны, так и буржуазия,

выступив на историческую сцену, повторяла по существу в своем искусстве искусство более старой буржуазии других стран. Когда в Италии (а затем и в других странах) сформировалась, начиная с XV в., торговая буржуазия, она для художественного выявления своего бытия и создания черпала символы и приемы из сокровищницы греческого искусства, взлелеянного в атмосфере того же торгового капитализма. Эта эпоха в истории искусства и культуры именуется Возрождением, Ренессансом. Совершенно прав Гаузенштейн («Искусство и общество»), утверждая, что «Ренессанс вовсе не есть глава отвлеченной истории культуры», что Ренессанс в конечном счете не что иное, как «развитое городское денежное хозяйство и его социальные последствия». «Ренессанс — повсюду там, где достигнута хозяйственная и социальная ступень развития, которая напоминает Грецию, эпоху античного денежного хозяйства и его общекультурные последствия». Художники слагавшейся торговой буржуазии Италии должны были создать для этого нового класса искусство, которое выражало бы — в противоположность искусству феодально-ремесленной эпохи — идею красоты и величия земной жизни, человеческого тела и материальной природы, и так как все эти идеи уже были выражены в греческом и римском искусстве, то итальянские художники воспроизвели формы, приемы и дух этого искусства. Отсюда преклонение итальянских художников перед античным искусством, которое позволяло им легче отрешаться от готических традиций, чтобы адекватно выразить бытие и сознание нового общественного класса, преклонение, доходившее у архитекторов Л. Б. Альберти и А. Филарете до страстной ненависти к готике, которую последний окрестил эпитетом «искусство варваров», он, при виде античных строений испытывавший, что он «возрождается», и восклицавший: «Теперь все, даже самое незначительное, надо выполнять не иначе, как в античном стиле».

Когда в конце XVIII в. во Франции и Германии молодая буржуазия стала строить свою культуру и создавать свое искусство, она также обратила свои взоры на античную древность и, как гениально указал Маркс («18-е Брюмера» Наполеона), совершила свое восхождение в «маске» античных образов, символов, нравов и терминов, идеализируя в своих

и чужих глазах свое весьма прозаическое дело вытеснения дворянства из его господствующей позиции. Искусство Франции и Германии XVIII в.—архитектура и живопись—облекается в классический стиль. «Это никоим образом не случайно. Все, что в школьном употреблении слова называется классическим—классическая античность, Ренессанс и стиль конца XVIII в.—есть искусство буржуазного подъема» (Гаузенштейн. «Искусство и общество»). Но, разумеется, классицизм разное проявляется, в зависимости от степени «буржуазного подъема». Во Франции буржуазия была настроена революционно. Она открыто восстала против дворянства и монархии. Эта героическая революционность сказывалась в том, что античная древность—греческая и римская—восстанавливалась в ее политическом и гражданском пафосе. «Стены общественных зданий были украшены бюстами великих граждан Рима—Сципiona, Катона и др. Особенно Брут, убивший Цезаря, стал героем времени. Прославляли убийц тиранов—Гармодия и Аристокитона. Святыми считались герои, умершие за отечество и своими героическими деяниями послужившие народу,—Курций и Леонид, Сцевола и Тимолон. Римские герои Корнелия как будто оставили театр и, преобразившись, вышли на сцену жизни» (Мутер). Творчество Давида переводит это настроенное на язык живописных образов: так возникают его «Леонид в Фермопилах», «Брут, казнящий сыновей», и др. Немецкая буржуазия, в силу экономической отсталости политически незрелая, была очень далека от такого революционного пафоса. Ориентируясь, как французская, на античный мир, она, однако, брала его не с политической, а с эстетической стороны. Греция для художников немецкой буржуазии XVIII в. не страна Леонида и Тимолона, Гармодия и Аристокитона, а страна, где цвела поэзия, где стояла колыбель искусства. Во Франции классицизм дает Леонида, Брута и Горация Давида, в Германии «Парнас» Менгса, «Золотой век» Карстенса, «Геру и Леандра» Анжелики Кауфман и т. п.

Если итальянская восходящая буржуазия XV в., французская и немецкая XVIII в. ориентировалась в своем искусстве на классическую древность, то иногда отдельные ее художники во Франции, а также у нас, в России, вос-

создавали, применяясь к местным условиям, тип и стиль искусства голландской буржуазии XVII в. Так, в XVII в. братья Ленэн во Франции, в противоположность господствующему придворному искусству, создавая живопись, отвечавшую потребностям трудового мещанства, исходили при этом из голландской бытовой живописи; в XVIII в. Шардэн, наиболее буржуазный из французских художников этой эпохи, тот, в котором классовое самосознание «третьего сословия» горело особенно ярко, в смысле тематики, и в смысле колорита повторяет голландцев; в начале XIX в. у нас, в России, наши «нидерландцы» Тынков, Мерцалов, Якимов, а потом венециановцы повторяли в русских условиях живопись «Остаде и Тенирса». Если, таким образом, аристократический и буржуазный классы в своем искусстве ориентируются на искусстве этих же классов в других странах, уже сумевших когда-то отлить свое бытие и сознание в художественных формах, то бывает, однако, и так, что известный класс подражает другому классу в смысле тематики и стиля, этому классу соответствовавших. Подобные случаи бывают, во-первых, тогда, когда известный класс или известная группа того или иного класса еще не достигла четкого классового самосознания, когда она еще находится вследствие этого под культурным и художественным влиянием господствующего класса: так, грёзовские крестьяне и мещанки сделаны под солонный стиль светской живописи, подобно тому как и красочная гамма его картин выдержана в минорных тонах палитры отходящего дворянства; или это бывает в тех случаях, когда данная общественная группа, которую представляет художник, находится в силу своего социального положения в психологическом родстве с иного состава общественной группой: так, картины Терборка выдержаны и в смысле постановки фигур и в смысле красочной гаммы—серо-оранжево-черной—в «испанском» стиле, в духе портретов и серебристо-желтой гаммы Веласкеса, художника придворной испанской среды, потому что между голландской крупной буржуазией и испанской знатью было больше социально-психологического родства, нежели между крупной и мелкой буржуазией Голландии этой эпохи.

Наконец в известных случаях господствующий класс перенимает культуру и стиль другого класса, бывшего

до него господствующим, в знак своей исторической с ним преемственности, как бы документируя тем, что он является его законным наследником. Так, английские прерафаэлиты, выступившие в 60-х и 70-х годах XIX в., были, несомненно, художниками английской буржуазии, изжившей к этому времени период первоначального накопления, прочно укрепившей свою власть после победы над землевладельцами-протекционистами и после крушения рабочей революции. Они хотели создать новую живопись и вообще новый стиль жизни именно для этого класса. Как их лозунг — «назад к природе» (собственно, к художникам до Рафаэля, лучше его знавшим и изображавшим природу), так жанрово-бытовой характер их картин, наконец стремление В. Морриса обновить прикладное искусство (мебель, обои, книгу) во имя эстетизации быта, — все это характеризует их как художников именно буржуазного класса. Но свое буржуазное искусство прерафаэлиты облекали в феодально-мистический костюм, изображая закованных в латы рыцарей из легенд о короле Артуре или мадонн, блаженствующих в экстатических восторгах (Миллэз, В. Моррис, Д. Г. Россети), придавая своим фигурам продолговатую спиритуалистическую, вверх устремленную вытянутость, как на оконных росписях готических соборов (Берн Джонс). Искусство буржуазии в творчестве прерафаэлитов рядилось в стиль чуждого класса, господствующее место которого она заняла. Так, в начале XX в. такие русские художники, как Сомов и Б. Мусатов, воскрешали в своих картинах стиль ампира и барской культуры начала XIX в., идеализируя современную русскую буржуазию в духе культурно-художественного идеала дворянства, который она сменила в роли хозяина жизни.

Таким образом классовая противоположность и классовая борьба сказываются в искусстве как в том, что художники известного класса, создавая искусство для другого класса, вносят в него свойственные их группе психо-идеологические черты и настроения, так и в том, что в пределах одной и той же общественной формации художники разных классов и разных групп, составляющих это общество, отмежевываются друг от друга тем, что или создают свое особое по содержанию и форме искусство, или претворяют свое-

образно-отлично единый господствующий тип и стиль искусства. Наряду с подобными случаями классового отталкивания имеются налицо случаи противоположные—случаи классового подражания и классовой ассимиляции. Позже выступающие на историческую сцену классы в известной стране обычно повторяют в своем искусстве основные черты искусства, созданного тем же классом раньше в другой стране, причем иногда тот или иной класс может перенять также черты искусства другого класса в тех случаях, когда он или еще не достиг классовой зрелости или чувствует психологическое сродство с чужим классом, вызванное близостью их социального положения. Наконец тот или иной класс, став у власти, может рядиться в художественный костюм другого класса, который он вытеснил и место которого он занял в структуре общества.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Предисловие	5
I. Задачи социологии искусства	7
II. Происхождение искусства	15
III. Социальная функция искусства	20
IV. Формы художественного производства	37
V. Расцвет и упадок искусства	51
VI. Два основных типа искусства	61
VII. Смена гегемонии архитектуры, скульптуры и живописи	71
VIII. Два основных стиля в архитектуре	79
IX. Два типа живописи	87
X. Идеалистический и реалистический стиль в искусстве	94
XI. Зверь, растение, человек и вещь в искусстве	111
XII. Труд в искусстве	117
XIII. Ребенок в искусстве	128
XIV. Изображение нагого тела	133
XV. Портретный жанр	144
XVI. Религиозный и бытовой жанр	151
XVII. Пейзаж и натюрморт	159
XVIII. Проблемы движения, перспективы и света в искусстве	170
XIX. Социология красок	183
XX. Классовая борьба и классовая ассимиляция в искусстве	190

81492