

КРАСНАЯ НОВЬ

ЛИТЕРАТУРНО - ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И НАУЧНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 1 (18)

ЯНВАРЬ — ФЕВРАЛЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА — ЛЕНИНГРАД

Искусство и общество.

(О книге Гаузенштейна.)

И. Гливенко.

Статья 1-я.

Книга Гаузенштейна, недавно вышедшая в русском переводе (изд. «Новая Москва»), появляется в такой момент, когда социологический метод в области изучения искусства привлекает на свою сторону все большее количество русских ученых, и, следовательно, появляется как нельзя более во-время. Опыт построения истории искусства не только в связи, но и в зависимости от социально-экономических факторов, нельзя не признать не только интересным, но и крайне поучительным и знакомство с трудом Гаузенштейна далеко не излишним.

Книга распадается на две части: I. Человеческий образ и общество. Основы социологической эстетики. II. Культурные предпосылки наготы. В первой части, разбитой на двенадцать глав, автор изучает влияние хозяйственной жизни на характер формы изображения человеческого тела; вторая часть является ответом на вопрос: как вообще общественно-исторические условия сделали возможным изображение нагой человеческой фигуры.

В предлагаемой статье мы имеем в виду остановиться лишь на первой части труда Гаузенштейна. Размеры журнальной статьи не дают возможности с исчерпывающей полнотой разобраться в богатом материале, представляемом книгой Гаузенштейна, и потому, в силу необходимости, мы подробнее рассмотрим лишь несколько глав, из которых первые две имеют особо важное значение, так как в первой, озаглавленной «Сущность и необходимость социально-эстетического исследования», автор устанавливает метод своего исследования, а во второй, как видно из самого ее заглавия, идет построение схемы социально-эстетического развития. Последующие главы, из которых мы воспользуемся лишь некоторыми, представляют собой выполнение программы, намеченной во второй главе, по методу, изложенному в первой главе. Заранее принуждены оговориться, что около 150 страниц, оставляющих первую часть исследования, настолько содержательны, что злословие их неизбежно примет несколько конспективный характер: однако мы думаем, что и в таком крайне сжатом изложении знакомство

со значительным во многих отношениях трудом немецкого ученого-максималиста не окажется излишним для тех читателей, которые почему-либо не смогут прочесть самой книги.

«Искусство есть выражение мировой истории. Задачей нашей книги является рассмотрение предмета истории искусства, как частичного явления мировой истории. Конечная движущая причина культурных явлений, это — социально-экономический фактор. Исследование по истории искусства, имеющее целью проникнуть до границ научно-познаваемого, или скажем скромнее, умственно-уловимый связи явления принуждено проследивать связь, которая существует между проблемами хозяйственной и общественной жизни и проблемами искусства, — связь должна существовать, поскольку мы хотим рассматривать полноту элементов человеческого бытия не как беспорядочную массу, но как космический синтез связанных между собою сил». Этими строками (стр. 7) начинается Гаузенштейн свою книгу, достаточно определенно устанавливая в них свою точку зрения на характер построения истории искусства. В отличие от предыдущих поколений, искавших в истории индивидуальных побуждений, «мы, — говорит Гаузенштейн, — ищем социально-коллективных побуждений» (стр. 7) «Социальное — вот мера нашего времени и ритм будущего»... История искусства, берущая исходным пунктом индивидуальное и ищущая повсюду и искусство выражения освобожденной личности, по мнению Гаузенштейна, есть теория буржуазного индивидуализма. Подчеркивание роли индивидуализма и иных его классических деяний искажает действительность. «Теория искусства, которая в его основе видит лишь индивидуальное, также преувеличивает жизнь личности, как политическая экономия, которая придает ценность лишь инициативе предпринимателя, или как политика, которая верит лишь в великих людей, а не — пользуясь прекрасным выражением Лампрехта — в решающий натиск масс» (стр. 9). Необходимо установить отношение все идеологических элементов культуры к первичным формам существования человека. «Всякая человеческая жизнь есть прежде всего некоторое утверждение животного бытия, организация хозяйственных элементов для достижения более высокого и высшего бытия и, наконец, взаимоотношение с социальной группой во время борьбы за условия существования» (стр. 10) и форма этой первичной борьбы за существование всегда как-либо отражается в художественных произведениях. Даже то искусство, которое не в каком смысле не может считаться прикладным, выдает пылливому взгляду социально-экономическую обусловленность своего характера.

Таким образом первое основное положение Гаузенштейна. Следующим основным вопросом является вопрос об объекте исследования в искусстве, иначе говоря, вопрос о так называемых форме и содержании. И в этом пункте Гаузенштейн решительно становится на сторону формы. «Социология стилистики в коем случае не может быть социологией художественного материала т.е. сюжета картин, статуй, рисунков, если она только серьезно смотрит на свою задачу. Для социологии стилистики дело идет не о влиянии социальных условий на художественный материал, но о влиянии на форму» (стр. 12

И он ссылается на Мейера-Грефе, часть цитаты из которого гласит так: «Произведение может заключать глубочайшую истину, не удовлетворяя даже в малейшей степени художественной потребности, сознательное выдвигание вперед идейной стороны будет вредить художественной». «Эта предпосылка,—продолжает Гаузенштейн,—неизбежна для социальной эстетики в которой утверждается истина, что искусство, это — форма, а материал, выдвигаемый на первый план, это — дидактика» (стр. 13).

Таким образом задача, которую ставит себе исследователь искусства, социолог, состоит в применении метода исторического материализма к проблемам истории развития искусства, поскольку на формах последнего отразилось влияние социально-экономических условий. «И для того, чтобы преградить себе всякий путь к псевдоэстетике, связанной с художественным содержанием, нужно обратиться,—говорит Гаузенштейн,—к художественным мотивам, при которых не приходится иметь дела с легко уловимыми проявлениями политической мысли. Нам нужны эстетические мотивы, которые отличаются настолько общим характером, чтобы их не легко было понять, как социальный манифест; но и не такие, которые, наоборот, были бы так специфичны, чтобы трудно было найти их социальное направление; мотивы, наконец, которые всегда пользовались значением во все эпохи художественного развития, и поэтому должны считаться классическими мотивами всякой судожественной культуры. Этими мотивами являются формы нагого человеческого тела, — формы самого элементарного человеческого бытия» (стр. 17). «Перед нами простой вопрос: имеют ли формы хозяйственной, общественной, политической жизни влияние на изображение человеческих форм? Можно ли по стилю какого-то тела, понимаемого в духе натюр-морта, угадать его зависимость от социальной культуры?» (стр. 18).

Установив, казалось, так прочно отграничение себя от содержания, даже признав в сущности несчастьем, что он принужден с таким усилием избегать вопроса о художественном содержании, автор несколько для нас неожиданно заключает: «Дело ни в коем случае не обстоит так, будто искусство является отвлеченностью, совершенно не зависящей от содержания. Нам придется бороться только с одним: с литературской дидактикой, с мертвенностью аллегории и подобным безобразиям. В остальном наше исследование имеет вполне ясно выраженной целью — показать значение содержания. Наиболее общим содержанием для искусства является общество. Но настоящее искусство обращается с этим материалом не с поучительным глубокомыслием, но так, что характер формы определяется социальными свойствами эпохи совершенно непосредственно, без какого-либо литературного средостения, без посредничества социальной доктрины» (стр. 19). Такова «сущность и необходимость социально-эстетического исследования», поскольку мы сумели извлечь и изложить это по первой главе книги Гаузенштейна.

Следующая глава представляет собой «Попытку построения схемы социально-эстетического развития». Прежде всего автор устанавливает понятие термина стиль. Определение этого понятия настолько существенно для всего

дальнейшего понимания книги, что мы приведем его целиком: «Идея стил если понимать его в точном значении слова, обозначает замкнутый синтез всех форм существования. Стил в возможно позитивном значении это понятие представляет сущность бытия, организованную полностью, без изъятий, и исключает распыление энергий и направлений в различные стороны динамических устремлений человеческой жизни. Стил, в позитивном значении этого слова, это — понятие, наиболее враждебное принципам индивидуализации. Он ставит определенную границу аналитическому напору, стремлению к разрыву». «Даже там, — продолжает Гаузенштейн, — где искусство служит предметом усердных работ, может отсутствовать стил: именно тогда, когда эти заботы отрывают предмет искусства от культурной общей динамики человеческой жизни, и оно ценится, как особый священный предмет, только в часы парения духа» (стр. 20). Идея социалистического искусства требует, чтобы оно было обращено не к самим собой понятные, ежедневные, ежечасные явления. Это искусство, охватывающее всех детей народа в широчайшей демократии. Искусство, которое действительно заслуживает названия стила достигается там, где оно является функцией хорошо организованной общины в наиболее общем стиле все равно, отличается ли это общество характером социалистической демократии, феодальной организации или прочно спящего абсолютизма. Из последних слов как будто вытекает, что с понятием стила отождествляется понятие истинного искусства, которое, в свою очередь является таковым тогда, когда оно служит обществу, когда художник подчиняется понятиям коллектива о красоте, а не является служителем индивидуальных наслаждений.

Как в процессе исторического развития периоды организации общества сменяются периодами усиления индивидуализма, так и в искусстве первым соответствует положительное развитие стила, вторым — отрицательное. Иными словами, в истории искусства наблюдается смена «органических» и «критических» эпох.

Наблюдая ретроспективно смену этих эпох, Гаузенштейн устанавливает, что «господствующий ныне род художественного производства и господствующая манера пользования искусством ведут свое начало со времени освобождения буржуазной демократии», при чем это время различно для различных европейских стран. Искусство этого периода «носит следы индивидуалистического творчества художника, отказа от подчинения нагого тела корпоративным нормам, отказа также от общественных, монументальных задач, удовлетворенности частным мешанством и частным дилетанством. Этот род производства вполне соответствует социально-экономическому характеру эпохи. Как буржуазный капитализм находит свой жизненный центр в производстве движимых ценностей и как он обогащает индивидуум господством над этими движимыми ценностями, так и художественное производство становится производством движимых ценностей искусства и является, таким образом, как по своему происхождению, так и по характеру использования, приложением частной инициативы. Живопись становится

станковой, скульптура — индивидуальной пластикой». Таково воздействие на искусство социально-экономического характера буржуазного общества. Это воздействие сказывается и на изображении нагого тела. «Нагое тело всегда является предметом изображения в культурах, способных к некоторой патетической экзальтации... Эпохи крайне-буржуазного искусства легко оставляют в стороне нагое тело: они охотно изображают человека, который испытывает приятное чувство от хорошо одетого тела в хорошо обставленном *intérieur*» (стр. 26).

Иной характер представляет собой искусство средневековья: «Если юная эпоха денежного хозяйства, начинающаяся с Ренессанса, является критической мировой эпохой,—эпохой дифференциации, анализа, индивидуализации, то средневековье есть органический мировой период,—период установления связи, коллективного—хотя и иерархически-коллективного—духа.

Эпоха не дифференцирования и индивидуализации, но, как сказал бы Лэнсер, эпоха интеграции; эпоха выдвигания на первый план общего, которое является неотъемлемым добром всех членов общества; эпоха выдвигания на первый план общечеловеческой стороны явлений» (стр. 27). Логикой эпохи была организация во всех направлениях. При таких условиях организации общественности и искусство становится общественным делом. В искусстве господствует корпоративный дух, выразившийся в художественных обществах и цехах, обращающих свою деятельность на создание удожественных памятников общественного характера, прежде всего — сооры, храмы. Во время раннего средневековья общественный характер искусства выразился еще отчетливее. Стиль искусства отвечал почти иератическому феодальному стилю общества. А художественный стиль феодально-иератических обществ всегда стремится вызвать впечатление количеством. Количество в искусстве Гаузенштейн определяет так: «Героическим, колоссальным, простым, как сама феодальная культура, безразлично, светская или уховная, является перед нами и художественный стиль. Это показывает фресковая романская живопись» (стр. 28).

Закономерность в смене органических и критических эпох с соответствующей ей сменой положительного и отрицательного стиля не ограничивается западно-европейским миром; она действительна и для совершенно других культурных миров, напр., для античного мира, который также прошел через оба эти периода: органическую и критическую эпоху. Первая — это героическая, иератическая рыцарская эпоха греческого культурного развития, эпоха совершенно феодальной, хозяйственной и социальной культуры; ее художественным выражением является архаическое искусство. Вторая эпоха — критическая, это — эпоха буржуазной демократии колониальных народов Ионии и Великой Греции и эллинической культуры V, IV столетий, эпоха буржуазного денежного хозяйства, торговли, ремесла, капитала. Художественным выражением этой эпохи является творчество Поликлета и его школы, и еще более — позднейших художников, для которых были возможны плюзионистски-натуралистические произведения с их трепещущими телами (стр. 29).

Отсутствие смены указанных эпох в таких искусствах, как индусское, мексиканское, ассирийское, персидское и др., отнюдь не противоречит установленному закону. В культурах этих стран художественное произведение всегда отмечено стилем застывшей торжественности, и этот факт объясняет тем, что эти культуры никогда не перешагнули через ступень феодального хазйства и общества. На примере Японии видно, как вместе с возникновением в ней общества с резко буржуазным характером «исчезло благородное консервативное направление искусства».

Так диалектическая социальная экономика дает возможность построить социально-эстетическую схему. Она формулируется Гаузенштейном следующим образом: «Органические и критические эпохи меняются в истории и каждая эпоха концентрирует в стиле своих художественных форм стиль своего общества. Этим самым художественный стиль становится высшим выражением общей наружной энергии эпохи — не только ее психической, а также и ее материальной животной энергии, которая является основанием всех человеческих чешей» (стр. 32).

Установив таким образом сущность своего метода и определив схему исследования, Гаузенштейн переходит к рассмотрению последовательных периодов в развитии искусства, начиная с социальной эстетики первобытного искусства (глава III). «Первые проявления человеческого искусства отличаются, поскольку позволяют судить дошедшие до нас памятники, вполне определенными натуралистическими признаками. Только по истечении натуралистического первобытного периода развилась строгая стилистическая ноу мировка явлений» (стр. 35). Различие это является следствием разделения эпох по социально-экономическим основаниям. Натурализм более ранней эпохи первобытного искусства отличает искусство охотничьих племен. Стилистическое искусство позднейших периодов, это — искусство эпохи, когда развивается скотоводство и начинается разведение растений. Поскольку охотничий промысел по самому существу неизбежно влияет на развитие индивидуальности, постольку занятие земледелием и скотоводство способствует коллективистической кооперации. Различия социальных условий влекут за собой различия в характере искусства. «Душевная организация первобытного охотника и первобытного земледельца,—говорит Гаузенштейн,—неизбежно действовала на образование художественных форм. Охотник не мог создавать образы иначе, как натуралистические, первобытный земледелец — иначе, как стилистические» (стр. 36). Изображения животных у охотников поражают верностью жизни и природе, своим реализмом; а что касается художественных изображений последующего периода, то фигуры идолов, животных, людей отличаются условной стилизованной формой. Гаузенштейн подводит под эти оба вида искусства социально-экономическую базу: «Импрессионистский натурализм внутри первобытного мира, это — искусство первобытного охотника и определяется социально-экономическими формами существования этого охотника. Напротив, строго стилизованное направление внутри первобытного мира, это — эстетическая надстройка в обществе, которое занято первыми проблемами крестьянского оседания на земле, ко

торое в сознании усилившейся зависимости от неба и земли создает самые ранние мистерии религиозных представлений. Изображение человеческого тела при этой смене эпох перестает быть игрой формами, результатом почти животного стремления к созданию фигур и становится результатом религиозного интереса к формам,—интереса, побуждающего к созданию идолов, в формах которых выражены метафизический страх или магическое заклятие» (стр. 40). Первобытный охотник в силу своего положения является пропитанным духом языческим, атеистическим, безрелигиозен. Рисунки охотника являются продуктами чисто эстетического побуждения к игре и далеки от всякого символизма, всякого сверхчувственного значения; они — отражения ищущей выхода энергии наблюдения, направленной на зоологические и антропологические явления. Социально-экономические изменения должны были отразиться и на изменении психики первобытного человека различных периодов. В отличие от первобытного охотника, человек последующего периода не верит в конечность чувственных явлений, «его жизненная энергия уже сильно концентрируется в духовном, и он не может верить, что вещи замкнуты в самих себе, что у них нет никакого потустороннего бытия, никакого «завтра». Этот тип первобытного человека склонен к мучительной мистике, к развитому пандемонию, он — религиозен. И таково его искусство, таково и его изображение человека» (стр. 43).

В конечном итоге, в первобытном искусстве резко отличаются две эпохи: натуралистического импрессионизма, искусства индивидуально-анархического, и искусства, отмеченного определенным стилем и отвечающего органической эпохе, эпохе первобытного товарищества, синтетического на первобытный лад общества. Это искусство, главным образом, условного орнамента с религиозным смыслом. «Во все органические эпохи, — утверждает Гаузенштейн, — искусство было орнаментально, декоративно и религиозно».

От первобытного человека Гаузенштейн переходит к «Общественному стилю древне-восточного искусства» (глава IV). Древние Египет, Ассирия, Персия представляют собой общества с очень крепкой организацией, с определенно выраженной феодальной, хозяйственной и общественной организацией. Их искусство должно быть выражением эпох «в высшей степени органических», а следовательно, должно иметь определенный стиль. Стиль этот стремится к художественному выделению общественных верхушек, «искусство становится статуарным, и задачей формы становится выражение самосознания, а также благочестие господствующих лиц или классов». Как уже было сказано выше, феодализм развивает культ количественного. Так, в Египте это выразилось в колоссальных статуях фараонов и особенно в пирамидах. Это, по словам Гаузенштейна, находится в полном соответствии с социально-экономическими условиями: «Как феодализм в хозяйственном отношении опирается на принцип наибольшего валового дохода и видит цель хозяйственного присвоения благ в неограниченности потребления, так и эстетическая обработка форм во всех феодальных культурах резко направлена на массивное и количественное» (стр. 48). Эта колоссальность художественных изображений могла быть создана только социальной культурой деспотии, «в

безумной роскоши, уничтожающей работу платящих дань племен». Характер культуры отражается и на изображении человеческого тела. Очень сил увеличенное по размерам, выпрямившееся тело,—таково изображение властителя; «подданным приличествует то, что греки презрительно называли проскинезисом: собачье ползание, самоунижение восточного подданного четвероногого существа», равно как и величина тел подданных всегда должна быть значительно меньше фигуры монарха. Прямая фигура фараона и непустимость вертикального положения для подданных, по утверждению Гаузенштейна, отнюдь не объясняется содержанием художественного произведения. «Никоим образом не относится к содержанию искусства указание египтолога Эрмана,—говорит Гаузенштейн,—что египетская живопись изображает человеческое тело в разных формах в зависимости от социального происхождения изображенного: эстетика, установленная по отношению к ли высокому происхождению, совершенно другая, чем интерес к формам, общенный на народ. Изображение аристократической формы подчиняется египетскому искусству торжественной стереотипности, канону. Изображение тела простонародья опирается на закон образования форм, установленный аристократической эстетикой, и знаменитый деревенский староста с успехом выражает иератически-феодалное достоинство фараонов».

Следующий этап в развитии стиля в зависимости от общественных причин представляет собою греческое искусство, которому посвящена V глава озаглавленная: «Общественные основы греческого стиля изображения наго тела».

Греческое искусство прошло в своем развитии несколько ступеней. Первый период, который доступен нашему наблюдению, это — эпоха феодального уклада, каким его рисует гомеровский эпос. В искусстве он отмечен аналогичным древне-восточному культом количественного, грандиозного. Если даже считать несомненным египетское влияние на этот стиль, то его влияние оказалось действительным именно потому, что оно соответствовало социальной-эстетической степени зрелости эгейского запада (стр. 60). Но в микенском стиле Гаузенштейн отмечает отчетливые следы некоторых традиций доисторической культуры. Этот стиль представляет собой парадоксальное гармоническое сочетание двух стремящихся отделиться друг от друга элементов — стиля и натурализма. «Этот свободный характер формы, прекраснее которых не создал даже Ренессанс, есть результат взаимодействия двух различных социальных факторов: относительно индивидуалистической жизненной энергии охотничьей эпохи скрещивается с тяжелыми условиями более синтетического общества, которым полувосточный деспотизм правит с помощью туго натянутых вожжей» (стр. 60, 61).

Что касается изображения тела, то оно также претерпело ряд последовательных изменений. Греческий феодализм, как он особенно выразился в древних царствах Спарты или Афин, будучи до некоторой степени близок к социальному складу древнего Египта, не достигал, однако, никогда египетской грандиозности. Гаузенштейн сближает характер этой эпохи с характером немецкой эпохи Гогенштауфенов, усматривает в ней рыцарский дух

определивший сущность изображения божества. «Бог является вполне идеальным рыцарски-утонченным властвующим человечеством» (стр. 62), так характеризуется статуя Аполлона Тенейского. Что касается положения тела, то и здесь спокойная, прямо стоящая фигура являлась выражением благородства. И это понятие о приличном положении тела, соответствовавшее феодально-аристократическому стилю, долгое время держалось и в буржуазных кругах классической античности. Со временем, однако, понятие прямого стали понимать не только в физическом, но и в моральном смысле, что соответствовало именно буржуазному мировоззрению (стр. 64). Дав хороший черк поступательного движения буржуазии, ее зарождения, борьбы с феодальным дворянством и, наконец, победы (стр. 64, 66), Гаузенштейн отмечает ответственные моменты в изменениях изображения человеческого тела. Загнывая, спокойная фигура, символизирующая вечность и неизменность, — это феодальный стиль, с одной стороны, и фигура, подобная метателюска, запечатлевающая лишь непродолжительный момент, с другой — это буржуазный натуралистический характер изображения, между ними — фигуры Гармония и Аристокитона, в которых напряженная стройность сочетается с возбужденными жестами, таким образом смешивая элемент феодальный с буржуазным. В IV столетии натуралистический индивидуализм оживает себя, как изживает себя и индивидуализм экономический. Вместе победой империализма Александра Македонского возникает и отвечающий ему стиль, и поскольку империализм является формой социального синтеза, искусство и искусство стремится быть синтетическим; но не будучи в состоянии создать оригинального синтеза форм, он обращается к архаическим образцам. Такова линия движения античного искусства у греков.

Оставляя в стороне, за недостатком места, рассмотрение последующих глав, трактующих об европейском искусстве, остановимся на наиболее близкой к нам эпохе XIX века, которому посвящена последняя XII глава первой части, озаглавленная: «Общество и человеческое тело в эпоху индустриализма».

Культ формы, «искусство для искусства», становится настоящим делом буржуазной деятельности XIX века, говорит Гаузенштейн. Причины возникновения этого культа он усматривает в сильном дифференцировании общественных отношений, которое есть наиболее общий признак капиталистических отношений хозяйственной политики XIX века, — века специализации, индивидуализации и субъективизма. «Буржуазный либерализм, — уничтожение всех социальных условностей, отрицание организованного человечества». На примере Франции Гаузенштейн иллюстрирует несколько глав истории искусства этого периода. Рост буржуазии и развитие индустриализма и специализации прежде всего в области искусства отразились очень своеобразно на самой буржуазии; в буржуазном мире социально-экономическое дифференцирование достигло гиперболических размеров. Разделение всей общественной воли по специальностям не только лишило большинство людей, почти всех нехудожников, художественных потребностей, даже отняло у них возможность быть объектом искусства — гениальность

модели, талант быть изображенным. «Специфическое приспособление бжуа к искусству, это—талант быть карикатурно изображенным. Это—едственная услуга, которую художник с чувством стиля может ждать от бжуа»... С одной стороны, карикатура (Домье), с другой—протест Карти вроде «Сарданапала» (Делакруа) с его кучей жадно льнущих друг к друг тел, является ниспровержением буржуазной нравственности и буржуазного общественного порядка.

Но вот наступает 1848 год,—год февральской революции, национальных мастеровских, пролетарских июльских боев и ссылок рабочих,—год, который «пролетариат развивает в европейскую великую державу». Но лишь толь «новая социальная сила нашла свое выражение, как ей была дана и хужественная форма». Эти новые формы находят свое выражение у Делакруа и Домье. «Домье страстно восторгается низшими слоями демоса. Многочисленны и великолепны его изображения нагих тел, говорящих о плебейской монументальности. Но Домье не одинок». Г. Курбе с его формулой «*savoir pour pouvoir*», — чтобы мочь, надо знать, с его требованием «живого искусства», т.е. искусства, изображающего жизнь, устанавливает новое направление в живописи. «Какие социально-политические условия реализма изображения нагого тела у Курбе?» — спрашивает Гаузенштейн и отвечает: «В Курбе ни в коем случае нельзя видеть исключительно выражения буржуазной культуры. Уже в искусстве Делакруа и Домье, а затем и у Милле с его жреческой патетичностью, действует новая социальная сила: рабочий как чувственно оформленный и чувственно подвижный феномен. То же Курбе».

Созданием прежде всего социально-политических условий ярко буржуазной общественности является и импрессионизм. «Он является прежде всего последним выводом из буржуазного индивидуализма. Все интегральные элементы исчезают, принцип дифференцирования, господствующий в социальной жизни буржуазного общества, доводит анализ чувственного явления до последних пределов. Этот анализ заходит так далеко, что можно сказать: только ко времени импрессионизма можно отнести начало действительной гибели общественного искусства. Буржуазное общество изолировало художественное произведение, как оно изолировало индивидуум. И с точки зрения этой дифференциации импрессионизм, возвысивший искусство эскизов *plein air* до цели живописи, является величайшим, смелым и в своем роде грандиозным деянием буржуазной эпохи. И, однако, несмотря на такое крайнее выражение сущности буржуазии, импрессионизм имеет двойной характер. «Вполне установлено, — говорит Гаузенштейн, — что глашатаи импрессионизма с величайшей симпатией относились к рабочему движению, что революционный темперамент, сказывающийся в рабочем движении, послужил источником силы для их собственного темперамента, который оказал очень большую услугу в решении задачи революционизирования формы искусства. Сильный корпоративный дух великих французских импрессионистов также коренится в условиях эпохи».

В итоге Гаузенштейн так формулирует в общих чертах двойственный характер импрессионизма: это — «искусство аналитически-специалистической эпохи, одновременно в высшей степени субъективное, хотя и содержит в себе энергии, которые стремятся к безличному, коллективному». Чрезвычайно высокая оценка искусства XIX века с точки зрения его общественной роли условно отрицательна: «современное искусство лишено организованного социального базиса. Оно аполитично, субъективно, оно расщепляет целое на произведения специалистов. Для синтеза у искусства нет решающего элемента, ему недостает цельного понятия общественности, для того, чтобы проявить свое действие. Социализм хочет дать его, это понятие одухотворяющей, упорядоченной, уравновешенной шири. Наша общественность все еще одиозна к трению тысяч капиталистических частных хозяйств. При таком состоянии никакое общественное искусство не может процветать». Для того, чтобы появилось такое искусство, нужна новая общественность, нужна новая сила. И «эта сила идет. Эта сила — мощный коллектив рабочих, новый напор; по прекрасному выражению Рихарда Вагнера — «общество тех, кто пытается общую нужду». Но это новое общество творит еще в «царстве необходимости», как имел обыкновение выражаться Энгельс. Дело идет пока только о рациональной организации хозяйства, общества и политики. Для нового общества еще не наступило «царство свободы». Это новое общество, готовяемое рабочим движением, будет неизбежно коллективистским. Существование народного коллектива обуславливает и возможность коллективной художественной работы. Коллективное творчество создаст стиль, который будет коллективистичен, т.е. он объединит многих для общего наслаждения.

Такими приблизительно словами кончается последняя глава, а вместе с нею и первая часть книги Гаузенштейна.

Талантливый труд немецкого ученого заслуживает детального изучения, возбуждает много мыслей, дает новое направление изучению истории искусства. Должную детальную оценку невозможно вложить в журнальную статью, приходится ограничивать себя и высказать лишь несколько замечаний более общего и принципиального характера, и, конечно, — таков и удел критика, — отметить прежде всего те моменты, которые вызывают мнения и не могут быть с нашей точки зрения признаны бесспорными.

Повторяя, что в общем и целом книга Гаузенштейна представляет собою ценный труд, достоинства которого бесспорны, нельзя не указать, что в ней есть пункты, которые, по нашему мнению, до некоторой степени умаляют ее значение. Прежде всего шатким является положение Гаузенштейна относительно так называемой формы. Как уже было цитировано выше, Гаузенштейн считает, что объектом изучения искусства должна быть форма художественного произведения, а не его материал, как он говорит, или сюжет или держание. Но, с одной стороны, он не дает определения того, что надо понимать под формой, а с другой, заняв как будто бы очень определенную позицию, он постоянно с нее соскальзывает. Действительно, иллюстрируя

свои положения теми или иными примерами, он прежде всего говорит о содержании; так, например, он говорит об изображении животных, фараонов, богов, ставит в заслугу новейшим французским художникам, что они стали изображать пролетария (Курбе, Менбе). «Жерико был в достаточной степени социал-психологом для того, чтобы искать эту (новую) действительность в госпиталях, анатомических театрах, домах умалишенных, богадельнях, и со страстной ненавистью противопоставлять ее лишенным содержания культурным фикциям реставрационного периода». «Крубе: большим усердием выписывает тип плебейски-пышной женщины». Таких примеров, где говорится, конечно, о содержании, можно привести достаточно. Попытка разделять в искусстве форму и содержание для нас представляется явным недоразумением и менее всего понятна в устах исследователя социолога. Ведь в том, что именно властитель у египтян изображался в форме колоссальной величественной статуи, а подданный в форме калко пригибающейся фигуры, сказывается определенная идеология, определенное отношение между двумя общественными группами.

Возможно, однако, что недоразумение происходит от неудачного приенения слова форма и своеобразного понимания его автором. Некоторые цитаты как будто могут подтвердить эту мысль. «Едва новая социальная ила нашла свое политическое выражение, как ей была уже дана и художественная форма»,—говорит Гаузенштейн по поводу интереса Домье к изображению «низших слоев демоса», и далее в другом месте: «художниками владеает интерес к форме нового класса». В приведенных фразах термин форма» явно не соответствует той мысли, которая в них выражена. Если место слова «форма» поставить слово «изображение», то все станет ясным. Изображение есть форма неразрывная с содержанием, ибо мы только ерез форму познаем содержание, и малейшее изменение формы неизбежно печет за собой изменение содержания. Благодаря этой неясности термина олучилась некоторая спутанность и невыдержанность, проходящая через эту книгу.

Но, ограничив рамки своего исследования изучением форм, Гаузенштейн идет еще дальше. Чтобы преградить себе, как он говорит, «всякий уть к псевдоэстетике, связанной с художественным содержанием», он избиеет для своего изучения «мотивы, при которых не приходится иметь дело легко уловимыми проявлениями политической мысли», а таковыми по преиуществу являются формы нагого человеческого тела. Устранять из своего оля зрения громадный материал художественных изображений вне нагого оловеческого тела, из страха впасть в псевдоэстетику, вряд ли целесообразно, и такое чисто искусственное устранение неизбежно должно отратиться на полноте и убедительности исследования, и Гаузенштейн невольно ереходит за рамки, им самим себе поставленные, и оперирует и с другими виими художественных изображений.

Конечно, каждый автор более или менее свободен в выборе своей терминологии, и читатель должен считаться с его определениями, но все же определение «стиля», а в связи с ним и понятия искусства, нам также предста-

вляется несколько искусственным. Гаузенштейн неоднократно в своей книге противопоставляет стиль натуралистическому, как он называет, или реалистическому, как сказали бы мы, изображению, при чем искусство, характеризующее тем или иным стилем, по его мнению, имеет право называться истинным искусством, так как стиль есть показатель общественного искусства, натурализм же есть искусство индивидуальное, а следовательно, как будто бы и не истинное, тем более, что натурализм есть неизбежная принадлежность буржуазии. Такое противопоставление вряд ли можно признать бесспорным, мы считаем его по существу неправильным, и для нас совершенно неясно, почему условный орнамент земледельческого периода есть истинное искусство, а поразительные изображения зверей охотничьего периода — голго импрессионистский натурализм. Здесь опять-таки явное недоразумение. Мы не можем отказаться от того, что реализм есть определенный стиль, что он есть искусство, и искусство в общественном смысле очень показательное, поскольку оно связано с определенным классом, в определенный момент его существования, его классового самосознания. Сам Гаузенштейн говорит, что «социалистический идеал требует, чтобы искусство было обращено на сами собой понятные, ежедневные, ежечасные явления», а ведь это в конечном итоге и может дать не только «стиль», но и реализм.

Отрицательно относясь к тому, что не есть «стиль», Гаузенштейн иронизирует каким-то умилением к искусству стиля. Так, он дважды повторяет об исчезновении в Японии «благородного, консервативного» направления илагодаря резко-буржуазному характеру общества в XIX веке. Автор как бы жалеет об исчезновении феодального периода в истории Японии, создавшего этот торжественный, благородный стиль.

[Заметим попутно, что автор иногда склонен к ненужно досадным в ченом труде поэтическим толкованиям и восклицаниям, вроде: «недостает музыкального пафоса венецианской формы, шумной оркестровки нагого женского тела» (стр. 158); или: «там, где задеты мотивы религиозной эротике, де приводится имя Иштар, ассирийской Венеры, смягчается рубленая резкость стиля, а форма предложения принимает сладострастную пространность»; или, наконец: «Искусство — это любовь. Искусство — это высшая юрма социальной эротике».]

Наконец, еще одно замечание. Всякое художественное произведение, удь то картина, статуя, поэтическое произведение (мы остаемся в сфере образительных искусств), прежде всего отражает собой то или иное мировоззрение, то или иное отношение автора и стоящей за ним группы зрителей, слушателей, читателей, одним словом; потребителей произведений искусства к окружающей их действительности. За совокупностью художественных изображений исследователь должен рассмотреть ту или иную общественную группу, идеологию которой в художественной форме данный ид искусства выражает. Таким образом устанавливаются категории художественных произведений, отвечающие тем или иным общественным группировкам. Характер художественного изображения дает возможность установить отношение той или иной группы как к самой себе, так и к другим

общественным группировкам. Сопоставление добытых таким обследованием результатов раскроет нам картину взаимоотношений между общественными группами и поможет определить относительное значение той или иной группы в социальном строе данного общества в определенный момент. Художественные произведения покажут нам эти группы находящимися в состоянии борьбы или перемирия, поражения или победы той или иной из них. Если это так, а мы настаиваем, что это так, то при исследовании художественных произведений необходимо прежде всего изучение не только течений, доминирующих в тот или иной период, но и целого ряда других, так как господствующее течение в искусстве отвечает лишь господствующей общественной группе; знакомясь с ним, мы узнаем победителей, но не видим побежденных или борющихся, или еще готовящихся вступить в борьбу. И вот этого-то отчетливого рисунка, дающего характеристику отражения в искусстве взаимоотношений общественных групп, не дает нам Гаузенштейн, говорящий нам преимущественно о победах. Благодаря этому, получается такая картина, будто целые, иногда длительные, периоды в истории целой страны, находятся в каком-то неизменном состоянии, и получается представление о возможности какого-то общенационального искусства. Вместо сложного процесса, отвечающего всей сложности общественных отношений, — очень широкое, но захватывающее лишь вершины, и очень схематическое общение.

Справедливость требует, однако, признать, что сил и знаний одного человека вряд ли может хватить для того, чтобы выполнить ту огромную работу по изучению и группировке не всех даже, а хотя бы совокупности произведений одного из видов искусств; тут необходима коллективная работа многих работников, объединенных одним методом, опыт применения которого на одной из отраслей искусства дает нам немецкий ученый.

СОДЕРЖАНИЕ.

	Стр.
<i>В. Пильняк.</i> Материалы к роману	3
<i>Вс. Иванов.</i> Очередная задача—рассказ	28
<i>Арт. Веселый.</i> Дикое сердце—рассказ	41
<i>И. Бабель.</i> Из книги „Конармия“	60
<i>Д. Крептюков.</i> Человек с бородой—рассказ	72
<i>Ив. Касаткин.</i> Райпросвет и Гришка—рассказ	89
<i>М. Горький.</i> Заметки из дневника. Воспоминания	100
Стихи: <i>Л. Писоварова, С. Есенина, П. Орешкина, Н. Тихонова, В. Александровского,</i> <i>М. Голдного, С. Клычкова, В. Инбер, Г. Энгельке</i>	118

<i>А. Воронского.</i> У склепа	135
<i>Е. Преображенский.</i> Ленин—гений рабочего класса	145
<i>Л. Сейфуллина.</i> Мужичий сказ о Ленине	165

И. Бухарин ~~Статья об индустриальной революции~~

<i>И. Бухарин.</i> О мировой революции, нашей стране, культуре и пр. (Ответ проф. <i>И. Павлову</i>)	170
<i>Яч. Полоцкий.</i> Заметки об интеллигенции	185
<i>Мартынов.</i> От февраля к октябрю	205
<i>Гастев.</i> Шатуновщина, как методика	25
<i>Кряжин.</i> Россия в эпоху Победоносцева	2

От земли и городов.

<i>М. Пришвин.</i> Путешествие	24
--	----

Литературные края.

<i>И. Глиевко.</i> Искусство и общество (о книге Гаузенштейна)	25
<i>А. Воронский.</i> Литературные силуэты <i>Сергей Есенин</i>	27
<i>В. Правдушин.</i> О культуре искусств	29
<i>Макс. Волошин.</i> Письмо в редакцию	31

Библиография.

<i>Ю. Соболева, Докс Н. С., В. Кряжин, А. Цинзоватов, П. Вороздин</i>	315
---	-----

КРАСНАЯ НОВЬ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И НАУЧНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 4 (21)

ИЮНЬ — ИЮЛЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА

Искусство и общество.

(О книге Гаузенштейна).

И. Гливенко.

Статья вторая.

Вторая часть книги Гаузенштейна называется «Культурные предпосылки наготы» и состоит из четырех глав, из которых в первой «Естественный и космический человек» автор так определяет содержание этой части своей работы: «Мы изучили влияние хозяйственной жизни на характер формы изображения человеческого тела. Но еще остается ответить на один вопрос социально-эстетического характера. Этот вопрос гласит: как вообще общественно-исторические условия сделали возможным изображение нагой человеческой фигуры? Этим вопросом мы уже подходим к исследованию сюжета».

Ответ на поставленный вопрос начинается с рассмотрения изображения наготы в первобытную эпоху. Основываясь на изучении палеолитических памятников, Гаузенштейн приходит к заключению, что первой причиной, вызвавшей к жизни изображение нагого тела, следует считать эротику, находящуюся вне целей искусства физическую потребность. Однако «жизнь в пещере и на охоте часто давала первобытному человеку повод к обнажению», а следовательно, и к восприятию наготы, в результате чего получились изображения, отражавшие повседневную жизнь. Но и этим не исчерпывался интерес первобытного человека к нагоде. «От чисто эротических целей и интереса к изображению сюжетов повседневной жизни первобытный человек переходит к трактовке нагого тела, которую, несомненно, следует квалифицировать, как эстетическую».

Переходя к древне-восточному искусству, автор и здесь усматривает в эротике первый толчок к изображению наготы. Но в дальнейшем своем развитии вместе с прогрессом культуры и связанным с нею образованием понятия приличия, как самая нагота, так и ее изображение вызывают к себе отрицательное отношение. Нагота становится признаком некультурности, свойственной представителям низкого социального положения. Изображения наготы входят в область жанрового искусства и художественного ремесла.

Подобно древне-египетскому, и древне-индусское искусство в отношении изображения наготы испытывало на себе ограничивающую силу социальных условий. Нагота есть признак незнатности, низшего социального положения, и в искусстве ее изображение является жанром вульгарным и гротескным. Но постепенно оценка наготы, вместе с ослаблением буддизма, становится положительной, особенно в позднее искусственное средневековье. «Культура этой эпохи отличается напряженной чувственностью, — говорит Гаузенштейн, — и исходным пунктом к изображению наготы является невыразимо жгучая эротика».

Серьезный стиль в китайском, японском, перуанском, арабском искусстве относится враждебно к нагому телу. И здесь нагое тело находится в мире демоса и в мире гротеска.

Столь же враждебен по отношению к нагому телу мир каллифов, и коран запрещает создание статуй. Отрицательное отношение корана и суннитов к изображению человеческого тела Гаузенштейн объясняет догматом первобытных народов, по которому изображение фигуры имело целью закланание, околдование. Изменение общекультурных условий резко изменило отношение искусства к изображению человеческой наготы, и религиозное запрещение потеряло свою силу. Живопись на стенах замка Кусейр-Амры отличается «невообразимой чувственностью», и в ней ясно обнаруживается «переход к чистой эстетически-эротической оценке форм нагого тела».

Таков беглый исторический очерк изображения наготы в древнем искусстве, которому культурные условия не давали возможности свободного развития. «Полное освобождение в области изображения нагого тела было достигнуто в другом мире, — говорит Гаузенштейн, — в Греции, пропитанной благородным демократическим духом». Глава 2-я «Греки и нагое тело» является развитием и утверждением этого положения.

«Греки на определенной стадии своей социально-экономической культуры также имели предрассудок против наготы, как это наблюдается в восточном обществе, где человек, косметически прикрашенный, ценится выше человека в состоянии естественной наготы». Начало изображения нагого тела, и притом только мужского, относится к VII веку дохристианской эры и является следствием установившегося обычая снимать с одежды во время состязаний. Этот обычай прочно установился на Крите и в Спарте. Причины установления этого обычая довольно сложны, и Гаузенштейн делает попытку объяснить их экономическими условиями страны. Спарта, в силу своего географического положения, не приспособлена к торговле, к буржуазному развитию. Страна остается бедной, и «нагое тело является одним из элементов этой относительной экономической необеспеченности». «Не первичная эстетическая одаренность по отношению к культу наготы, а просто их первичная фактическая относительная бедность дали спартиатам стиль их состязаний. Нагое тело становится предметом забот, потому что недостает возможной интенсивной или экстенсивной культуры одежды». Но, с другой стороны, соблюдение наготы является фактом, вызванным военно-спортивными требованиями господствующей касты.

Из Спарты гимнастические традиции проходят по всей Греции, и постепенно нагое тело становится и предметом заботливого отношения и объектом изображения искусства. Для греческого общества нагое тело становится объектом политической общественности, и уход за ним — одной из важнейших забот античного государства, поскольку нагое тело есть элементарное орудие в индивидуальной и общественной жизни. «Это явление, — восклицает Гаузенштейн. — имеет для нас что-то воодушевляющее: мы измеряем глубину нашего упадка, когда видим, как демократический мир Греции сумел придать не только каждому интеллекту, но и каждому телу индивидуальную ценность, а эту индивидуальную ценность снова подчинить уравнительному стилю». Необходимо отметить и самый стиль изображения нагого тела, поскольку это изображение касается победителя на состязаниях. Это во всяком случае не был портрет, статуя эта была «типом совершенного в телесном отношении гражданина — пластическим символом плебейской *Kalokagathia*». «Это статуарное искусство было индивидуальным и в то же время статуарным».

К концу V и особенно в IV столетии крайнее развитие буржуазного индивидуализма оказало влияние и на искусство изображения нагого тела. И прежде всего следует указать, что в эту эпоху появляется изображение нагого женского тела. Вместе с Венерой Праксителя, взявшего в качестве модели красавицу Фрину, создается портретное изображение нагого тела, и в области монументальной пластики возникает жанровое искусство. Однако женские изображения всегда носили характер некоторой фривольности, сближающей их с изображениями жриц удовольствий на индусских храмовых картинах.

Своеобразные отношения между мужчинами вызвали к жизни изображения юношей. Эти отношения Гаузенштейн называет самой культивированной формой греческой эротики. «Только из одухотворенных эротических отношений между мужчиной и юношей можно понять очарование юношеских фигур, которые часто встречаются в античной древности. Это — эротика, которая соответствует республике свободных и образованных мужей».

В эпоху упадка греческой демократии, в эпоху космополитического индустриализма, или так называемую эллинистическую эпоху, искусство становится академической специальностью. Около 300 г. начинается прощание анатомии, и с этого времени начинается, по мнению Гаузенштейна, и жалкое состояние греческого искусства. «Классическим памятником этого упадка является грубый модельный натурализм группы Лаокоона. Это грубое чванство художника знанием всяких мышц и других интересных вещей относится уже не к истории пластики, а к истории препарирования».

Так или иначе, но через всю античность проходит одна общая черта — сознание, что нагое тело имеет ценность. Иное отношение встречаем мы, переходя к христианскому миру.

В 3-й главе своей книги «Тело в христианском мире» Гаузенштейн исходный пункт христианского отношения к человеческому телу и вообще к изображению фигур усматривает в иудейской традиции. Изображение фигур

у иудеев существует до эпохи установления оседлого образа жизни, т.е. поселения иудеев в Ханаане. Со времени заповеди Моисея, запрещавшей какие бы то ни было изображения, «иудейский мир враждебно относится к изображению живого тела, и это отношение продолжается еще в дни римского господства». Попутно Гаузенштейн делает обобщающий вывод, связывая существование изображения фигур с определенным историческим периодом. «Возмущение против фигур,—говорит он,—существует повсюду на определенной ступени социально-культурного развития. Оно характерно для обществ, которые перешли к занятию земледелием и которые прогрессируют в выработке мыслительных способностей; зрительные представления о фантазии теряют при этом ущерб. Интересно, что культура, родственная иудейской,—магаметанская, тоже запрещает изображение фигур». Если иудей и признавал значение тела, то не прекрасного, а жалкого. И этот идеал телесности перешел к христианам, в образе Христа, который, по словам отца церкви Тертуллиана, «даже не имел вида честного человека». Иначе говоря, Христос является «типом пролетария низших слоев». Основываясь на тех изображениях нагого тела, которые дает нам христианское искусство, Гаузенштейн отмечает прежде всего очень ограниченное количество сюжетов подобных изображений: первая человеческая чета, Даниил во рве львином, пророк Иона, крестный Христос, юноши в печи огненной, Сусанна, некоторые мученики и мотив рыбака. Все эти изображения выражают известную убогость, вызывающую сожаление. Отсюда Гаузенштейн заключает, что христианская оценка нагого тела совпадает с оценкой древних народов: нагое тело есть признак низкого социального происхождения.

В общем и целом, отрицательное отношение к наготу и ее изображению проходит через все средневековье. В религиозных изображениях нагота связывается с понятием страдания, жалкости, греховности. «Средневековый человек не допускал представления о наготу даже для загробной жизни... в средневековом искусстве воскресшие прибывают к небесным вратам нагими, но там часто ждут ангелы с одеждами, чтобы прикрыть страдальческую наготу. Только осужденные оставались нагими». Эти слова Гаузенштейн сопровождает следующим домыслом: «Но при этой трактовке вещей играет роль не только стыдливость с ее дуалистическим характером, не только понятие христианина о грешности плоти, но и подсознательный мирской мотив. Удовольствие, находимое богатым человеком в красивой одежде, чувство собственности, проецируется в небеса. Богатый человек может желать иметь на небе приличный костюм, и он придает значение тому, чтобы словесный строй, который на земле внешне отмечен различием одежд, продолжался и на небе».

В четырнадцатом столетии начинается искусство изображения нагого тела с модели. «Это было последствием более интимного характера городского развития». Зарождающийся гуманизм, импульсом которому служило развитие буржуазии, нашел свое отражение в постепенном изменении в отношении к нагому телу и его изображению. В половине пятнадцатого столетия появляются изображения нагих женщин чисто мирского характера. Тело наблюдается, изучается и производит впечатление, как предмет эстетического

наслаждения. «Человеческое тело стало чем-то конечным. Начинаясь новая эпоха».

Эта новая эпоха рассматривается в четвертой и последней главе, озаглавленной «Новый гуманизм и нагое тело».

«Культ мирской наготы, гуманистическое мужество начинается в эпоху рыцарства. Классическим примером этого духа является группа во Фрейбургском соборе, изображающая рыцаря с нагой фигурой сладострастия». Эпоха трубадуров и миннезингеров и эпоха Ренессанса воспринимает прелесть тела (главным образом женского) с утонченным эстетизмом. Новая эпоха очень далека от средневекового аскетизма, она любит жизнь и наслаждение, и отразившийся в ее поэзии и живописи «свободный художественный культ нагого тела достигнут при эротическом исходном пункте». «В это время,—говорит Гаузенштейн,—достигается что-то, что можно сравнить с температурой греческого искусства». Наряду с эротическими мотивами были и другие источники, влиявшие на интерес к изучению и наблюдению, а отсюда и изображению нагого тела: это, с одной стороны, научная анатомия, с другой—«улица с наивно обнимавшимся народом». Таким образом климат и раса, а также социальная структура содействовали развитию интереса к изображению нагого тела: именно Флоренция с ее развитыми городскими ремеслами способствовала появлению слоев населения, которые были слишком бедны, чтобы одеваться. Наконец, что касается Италии, то античная традиция также содействовала интересу к изображению наготы. Однако при наличии всех этих источников, эпоха Ренессанса не дала таких изображений нагого тела, как античная Греция. Причин этого явления, по мнению Гаузенштейна, в свою очередь опирающегося на Ю. Ланге, следует искать в политическом положении вещей. Нагое тело для Ренессанса не является политическим, социальным, общественным фактом в той мере, как это было в античности, и потому «изображения нагих тел в эпоху Ренессанса, как они ни были часты и великолепны, все же не были изображениями наготы, носящими общественный характер. Искусство изображения нагого тела эпохи Ренессанса вырастает на почве, на которой тело обнажается только в рамках частного наслаждения, частного одушевления, частного созерцания. Нагое тело в эпоху Ренессанса гораздо больше, чем в античную эпоху, является продуктом эстетической рефлексии и эстетической утонченности». Радикализм обнажения тел у Микель Анджело и «безудержная эротика» целой плеяды итальянских художников вызвали в конце эпохи Ренессанса реакцию против наготы и даже прямое запрещение ее изображения. Однако чувственный элемент остался отличительным и для последующей эпохи—барокко. Эта чувственность не закрывалась даже одеждой. «Само платье,—говорит Гаузенштейн,—становится орудием сексуализма. Нельзя себе представить ничего более чувственного, более нецеломудренного, чем барокковая одетая фигура. Можно взять какого угодно мученика эпохи барокко — в нем всегда будет что-то вызывающее, напоминающее балерину». Барокковая одежда, будь это даже церковная ритуальная одежда, разверзается и выпячивается с утонченной высокоэротической и демагогической чувственностью. Это объясняется тем, что

барокко было представлено придворными кавалерскими элементами и очень распущенными князьями церкви.

Переходя к новому времени, Гаузенштейн отмечает, что в XVIII веке изображение нагого тела вначале определялось «эротической ценностью» женского тела — тела французки. Изображение женского тела этого времени отличает «достойная зависти искренность». Указывая, что с этого же времени начинается и протест французских мещан «против так называемой безнравственности в искусстве», Гаузенштейн встает на защиту эротических побуждений, если в результате их получается художественное произведение. «Если мы посмотрим на вещи вроде лотрековых изображений нагих тел маленьких девочек из парижских Maisons vertes, если мы серьезно на них посмотрим, тогда обнаружится поразительный факт, что эротический элемент все больше с загадочной несомненностью улетучивается, и оставляет лишь магию поразительного рисунка. Эротический элемент в процессе художественного производства теряет силу». «Если эротика создает художественную линию, подобную той, что создана искусством рококо, то мы должны воздать хвалу миру, который сделал возможным подобную красоту». Гаузенштейн проводит аналогию между рококо и готикой, находя, что оба эти искусства «религиозны, каждое в своем роде: готика верит в крест, рококо — в исповедальню, где опытному аббату в фиолетовой шелковой сутане рассказывают о грешных альковных ночах. Готика и рококо исходят из религиозных fasciniрующих порывов, и из этих порывов возникает искусство».

В XIX столетии «нагое тело все больше становится академической фразой», хотя никакая эпоха, кроме барокко, утверждает Гаузенштейн, не отличалась такой похотливостью, как мещанская эпоха. Политические условия настолько подавляли искусство и общество, что из окружающей действительности нельзя было извлечь оригинальный стиль для изображения нагого тела. «После того, как индивидуум был изгнан из современности, после того, как ему в пустынной бездушной атмосфере буржуазного мира первой половины XIX века пришлось научиться находить самого себя только вне окружающей среды», — искусство ушло в историю и на восток. Но со второй половины столетия вновь чувствуется значение человеческой фигуры, и «Милле, например, в своих фигурах крестьян, по мнению автора, дал мир форм, который имеет ту же ценность выражения, как и нагота. Интерес к изображению нагого тела старается найти и исчерпать все возможности этого изображения. Одну из первых возможностей дает мир легких женщин. «И снова эротический момент, — восклицает Гаузенштейн, — появляется в роли творческого художественного момента». «Маха» Гойи, «Олимпия» Малэ, нагие тела Мажарта — все это произведения, продиктованные эротикой. Наряду с эротикой является купанье, давшее некоторым художникам материал для создания грандиозных современных форм искусства изображения нагого тела.

Кроме этих источников для изображения наготы Гаузенштейн указывает еще на три категории найденных художниками объектов наготы: Гоген стал изображать нагих таитянок, Менье нашел свою натуру в угольных

пахтах. Наконец, последний вид изображения нагого тела в XIX веке это — превращение этого изображения в орнамент, который переносит выразительность в абстрактную область, туда, где воспоминание о настоящем теле испаряется. Представителями этого направления являются: Ходлер, Матис и Марэ. Последний — «величайший создатель нового декоративного стиля. Он владел сказочным искусством так трактовать нагое тело, что оно оказывалось вне всякого сравнения с нашей действительностью. Оно является чем-то несоизмеримым — произведением совершенно абстрактной чистоты и все-таки совершенно современным, порожденным потребностью эпохи». Это искусство проникнуто тоской — стать частью жизни.

Но это может случиться только тогда, когда для этого в самой жизни организуются соответствующие коллективы. Коллективы, созревшие для этого, еще не родились. «Но, — добавляет Гаузенштейн, — художник освещает им путь... Великий коллектив уже каким-то образом существовал во времена, когда художник создавал этот новый стиль».

Таков, в очень сжатом виде, очерк развития изображения наготы в искусстве. Сделаем попытку свести эту историю, охватывающую в небольшой работе Гаузенштейна искусство от времен первобытного человека до наших дней, к нескольким основным положениям.

Первым основным выводом, который можно сделать из этой части книги, будет тот, что изображение нагого человеческого тела в искусстве находится в более или менее прямой зависимости от отношения к нагому телу в тот или иной период истории человечества. Эту последнюю Гаузенштейн делит на четыре эпохи: первая — до античной Греции, вторая — Греция, третья — христианский мир (до эпохи Возрождения) и, наконец, четвертая — от Возрождения до двадцатого столетия. Внутри эти эпохи делятся на отдельные периоды, в связи с изменениями социально-экономического и культурного порядка. Из этих эпох наибольшего расцвета нагота в искусстве достигает в тот период античной Греции, когда в ней процветал культ нагого человеческого тела. Тело, как явление, имеющее высокую общественную ценность, привело к созданию высочайшего статуарного искусства, отразившего тип совершенного в телесном отношении гражданина. Итак, положительное отношение к нагому телу в жизни привело к великим достижениям в изображении этой наготы в искусстве. Это было искусство анонимно-индивидуального характера, запечатлевшего некий синтетический идеал одной из сторон общественной жизни. Побуждений к созданию таких изображений следует искать отнюдь не в целях искусства, как такового: «Античность ценила больше наготу, — говорит Гаузенштейн, — чем изображение наготы». И далее: «Для эллинов искусство есть средство, а не цель. Цель эта — общее развитие жизненной энергии единичных личностей в рамках государства, общины свободных людей... Художник, это — помощник, которым эллин, образованный в полном смысле слова *Kallos Kagathos*, пользуется как и другими ремесленниками, который может способствовать совершенству жизненного аппарата образованного человека».

Второй вывод, вытекающий из первого, можно формулировать такими словами: отрицательное отношение к нагому телу и его культивированию соответственным образом отразилось и в искусстве. Это положение в свою очередь приводило к различным результатам, в зависимости от характера этого отрицательного отношения, а именно: нагое тело вызывало к себе презрение, как показатель бедности, жалкости, общественной ничтожности — мотив социальный, или нагота возбуждала против себя гонение, как источник эротического возбуждения, — мотив моральный. В первом случае мы будем иметь соответственное изображение наготы в искусстве — в виде жалкого тела пролетария, христианского мученика, карикатуры и т. п. Во втором случае нагота в искусстве почти не имеет отражения, если моральные воздействия настолько сильны, что могут превратиться в фактическое запрещение. Если же побеждают обратные культурные условия, то эротический мотив побеждает, но об этом ниже. Изображение тела, не признаваемого имеющим свою ценность, а, напротив, являющегося показателем социальной приниженности, дает жанровое искусство. Побуждений, вызывающих такое искусство к жизни, следует искать в целях чисто художественных, в наличности интереса к телу, как объекту изображения, и к изображению его таким, каким его можно наблюдать в окружающей действительности. Таковы флорентийские дети и ремесленники, таковы изображения рабочих в XIX веке.

Наконец, третий вывод, который мы делаем, касается одного из сильнейших, как это утверждает Гаузенштейн, побудителей к изображению наготы. Этот побудитель — эротическое возбуждение. Через все исследование немецкого ученого отчетливо проходит этот мотив. Во все эпохи истории человечества, начиная с первобытной, изображение наготы связано с эротическими инстинктами. Эротикой создан ряд палеолетических памятников, эротика проявляется в древне-восточном искусстве, «напряженной чувственностью» отличается позднее индусское средневековье, «невообразимую чувственность» усматривает он в стенной живописи Кусейр-Амры; не говоря уже о женской наготе, «одухотворенная эротика» гомосексуальной любви у греков создает очаровательные образы юношей, эротика является исходным пунктом искусства наготы Ренессанса, «безудержная эротика, — как говорит Гаузенштейн, — высокоэротическая и демагогическая чувственность» даже не может быть скрыта одеждой в эпоху барокко, «восемнадцатое столетие развивает возможности изображения нагого тела сначала только из эротической ценности женского тела», в девятнадцатом столетии «снова эротический элемент появляется в роли творческого художественного момента», искусство Макарта «насквозь чувственно». Таково положение вещей, как его конструирует Гаузенштейн. И не только констатирует, а, как это уже видно из некоторых даваемых им эротике определений, и оценивает этот мотив. Он с нескрываемым восторгом подчеркивает то громадное влияние, которое чувственные мотивы имели на искусство изображения нагого тела, и считает мещанством отрицательное отношение к изображению наготы, если это изображение является выражением эротического возбуждения. «Если эротика создает художественную линию подобную той, что создана

искусством рококо, то мы должны воздать хвалу миру, который сделал возможным подобную красоту». Для искусства является неопределенным счастьем, что существуют кокетки: «Маха» Гойи, «Олимпия» Марэ и многие другие великолепные изображения женских нагих тел не были написаны—во всяком случае написаны не с таким органическим величием, которое вытекает из функции кокетки, из изображения ее привычной наготы».

Таковы основные положения, которые при интенсивном изучении второй части книги Гаузенштейна мы смогли извлечь из нее.

И вот возникает вопрос: дал ли автор ясный, более или менее исчерпывающий и убедительный ответ на поставленное им себе задание—показать, как вообще общественно-исторические условия сделали возможным изображение нагой человеческой фигуры? И приходится ответить на этот вопрос, к сожалению, отрицательно. Если главным побудителем, как это утверждает Гаузенштейн, для изображения нагого человеческого тела во все эпохи был эротический мотив, то можно ли этот мотив квалифицировать, как общественно-исторический? Думаем, что нет, и полагаем, что такой мотив нужно назвать физиологическим. Правда, художественное выражение этого мотива или поощрялось, или сдерживалось общественно-историческими условиями, как это явствует из книги Гаузенштейна, и в сущности играло второстепенную роль. Конечно, изображение нагого тела, вызванное изучением анатомии, объясняется известными культурными условиями, равно как и изображение античного победителя на состязаниях есть результат определенного культурного момента. Но автор не всегда с одинаковой убедительностью доказывает эту зависимость. Так, говоря о греческом искусстве, он заявляет: «Приблизительно с 300-го года начинается процветание анатомии. Но с этого времени начинается и жалкое состояние греческого искусства». Такое заявление остается только заявлением и отнюдь не убеждает нас в том, что действительно изучение анатомии было причиной упадка скульптуры, тем более, что та же анатомия в эпоху Возрождения и научный дух, пробужденный ею в искусстве, как будто одобряются автором. С другой стороны, в этих заявлениях мы видим субъективную оценку произведений искусства, но не видим доказательства того, что интерес к анатомии был причиной, а не следствием интереса к человеческому телу.

Что касается зависимости между культом тела в Греции и изображением наготы у них, то и в этом случае автор констатирует существование определенных одновременных явлений, и вряд ли в данном случае, как и в другом подобном, культ тела был причиной его изображения. Нагое тело могло изображаться потому, что оно было перед глазами художника, как это было всюду и всегда (наприм., сцена купанья), а не потому, что этого требовала определенная культура. Сам автор говорит, что античность ценила не изображение наготы, а самую наготу.

Тут мы подходим к определению основного характера работы Гаузенштейна и решаемся утверждать, что это не есть исследование культурных предпосылок наготы, как называется эта работа, и апофеоз наготы. Автор проникнут каким-то «эротическим восторгом», — пользуясь его стилем,—

перед нашим телом, и, надо отдать ему справедливость, он с большим и неподдельным пафосом выражает этот восторг на сотне страниц. Правильность нашего предположения подтверждает и количество и характер тех иллюстраций, которые рассеяны в книге и приложены в конце ее. И здесь преобладает главным образом одухотворенная и неодухотворенная эротика.

В этом характере может быть и достоинство, и недостаток книги, это дело субъективной оценки, но объективно можно сказать, что перед нами труд не научного исследователя, а восторженного поклонника «нагой красоты» в искусстве. Этот стиль восторга выдержан до конца, но благодаря этому получается некоторая неожиданность для читателя, который, прочтя первую часть, ищет во второй органического продолжения в связи с первой, и не находит его. Перед ним две разные книги, очень мало между собой связанные, но почему-то названные первой и второй частью будто бы одного целого. И если в первой части автор сделал попытку как-то марксистски подойти к изучению искусства, то во второй он, повидимому, об этом подходе совершенно забыл.

В результате вторая часть не усиливает, а ослабляет значение первой и пробуждает в читателе невольные сомнения в достаточной убежденности автора в том сечдо, о котором он заявил в начале своей книги.

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
<i>Всв. Иванов.</i> Как создаются курганы — рассказ	—
<i>И. Бабель.</i> Рассказы	4
<i>М. Горький.</i> Шнит (из воспоминаний)	10
<i>Л. Сейфуллина.</i> Вириния—повесть	28
<i>Дм. Четвериков.</i> Атава—повесть (продолжение)	91
СТИХИ: <i>С. Есенина, В. Казина, А. Ясного, С. Клычкова, А. Ширневца,</i> <i>П. Орешина, Н. З. рудина.</i>	12
—	
<i>Д. Сверчков, Г. С. Хрусталева-Носарь.</i> Опыт полит. биографии (окончание)	14
<i>А. Залкинд.</i> Фрейдизм и марксизм	16
<i>М. Павлович.</i> Химическая война (продолжение)	18
<i>Л. Рудин.</i> К 200-летней годовщине со дня рождения Имм. Канта	20
<i>И. Орлов.</i> Что такое материя	21
<i>Л. Хинчук.</i> Очередные задачи потребительской кооперации	23

От земли и городов

<i>Лариса Рейснер.</i> Путевые очерки	24
---	----

З а р у б е ж о м

<i>К. Радск.</i> Барометр выборов	25
<i>А. Мат в (А. Степной).</i> Землетрясение в Японии. Впечатления очевидца (окончание)	26

Литературные края

<i>А. Лежнев.</i> Среди журналов	30
<i>И. Глибенко.</i> Искусство и общество	31
<i>Н. Смирнов.</i> О 6-й державе и ее „наследном притце“	32

Библиография

РЕЦЕНЗИИ: <i>П. Журова, В. Правдухина, А. Лежнева, Д. Благого, Ю. Соболева, Г. Даяна, Г. Демидова, В. Невского, И. Бороздина, А. Нусыгина, А. Залмансона, В. Кряжина</i>	33
---	----

Объявления