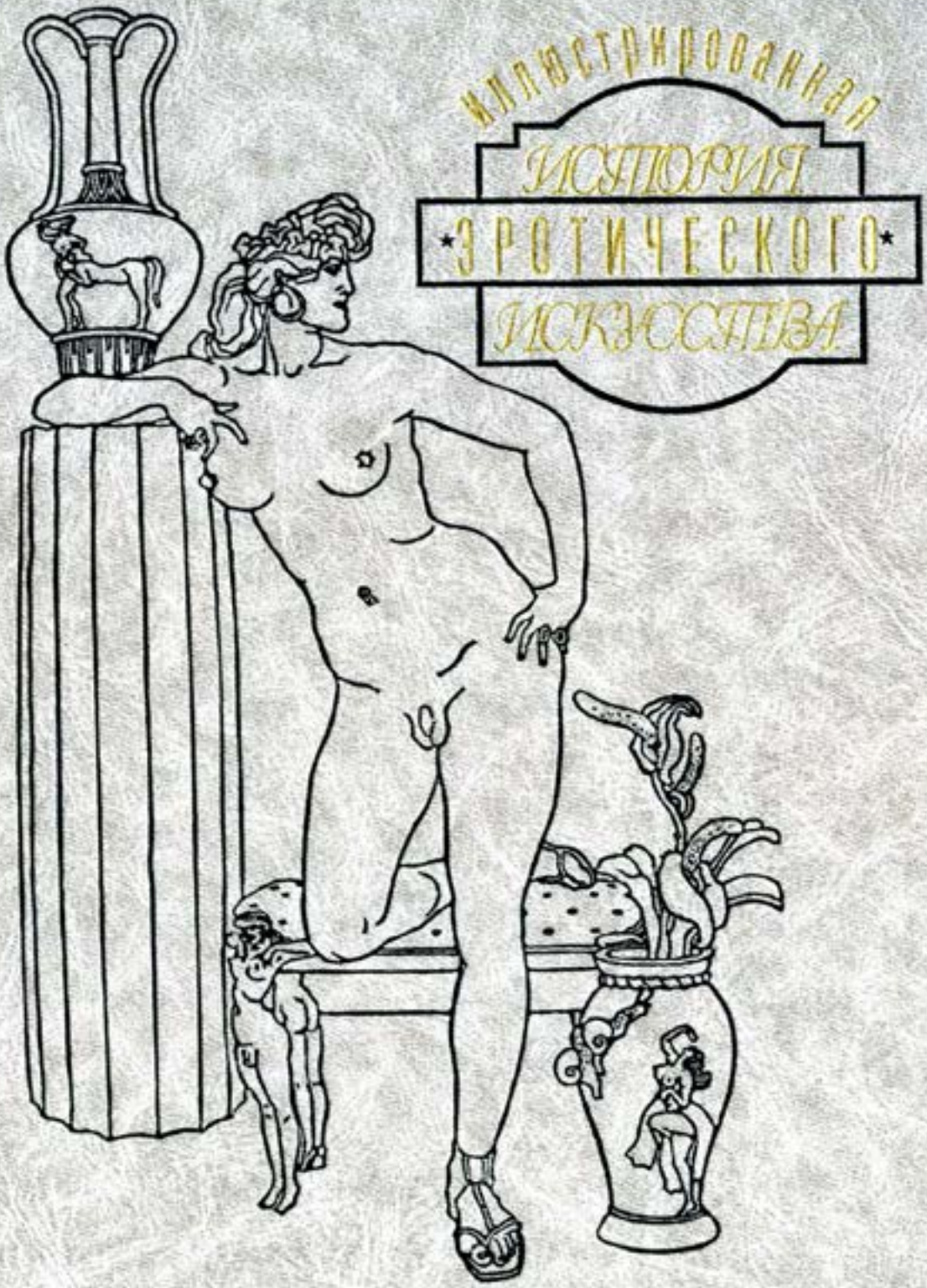

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ
ИСТОРИЯ
ЭРОТИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА


IG eyn. Jnuen. et excu'

Эдуард Фукс

Иллюстрированная история эротического искусства

Москва
Издательство
"Республика"
1995

ББК 87.7
Ф94

Перевод с немецкого

На первой сторонке суперобложки — *Заноза.* Анонимная берлинская литография; на четвертой сторонке суперобложки —• *Н. Маурин.* Галантная французская литография; на переплете — Ф. *Кристоф.* Иллюстрация к изданию "Сатирикона" *Г. Петрония;* на первом клапане — *П. Реннер.* Иллюстрация к немецкому изданию "Приятных ночей" *Дж. Страпа ролы;* на втором клапане — *Н. Маурин.* "О, какой ты ленивый!"; на первом форзаце — Галантное предложение. Анонимная французская гравюра; на втором форзаце — После купания. Анонимная гравюра; на обороте первого форзаца — *Ф. фон Нецницек.* Застен чивая. "Мадам, но теперь то вы можете наконец открыться!" Немецкая карикатура на светскую жизнь; на обороте второго форзаца — *Н. Маурин.* Перед битвой. Французская карикатура; на фронтисписе — *И. Д. Гейн.* Играющий на гитаре.

Фукс Эдуард.
Ф94 Иллюстрированная история эротического искусства: Пер. с нем. — М.: Республика, 1995. — 448 с: ил.
ISBN 5—250—02466—1

Эта книга немецкого ученого и писателя Э. Фукса (1870—1940) — о вечной теме в мировом искусстве. На протяжении многих веков художники, поэты, писатели стремились отобразить в своем творчестве красоту человеческого тела, все, что связано с чувственной любовью, интимными отношени ями, и в то же время обличали, высмеивали (в том числе в карикатурах) человеческие пороки, излишества, непристойности. В книге рассказывается о том, какое влияние на эротическое искусство оказывали мораль и нравы разных эпох, стран и народов. Она охватывает огромный период от античности до начала XX века.

В России эта работа не переиздавалась 80 лет и, хотя время скорректировало некоторые суждения автора, книга до сих пор продолжает оставаться непревзойденной по богатству собранного фактичес кого и иллюстративного материала. Текст настоящего издания воспроизводит перевод 1914 года, в основном сохраняя особенности его языка и стиля (наиболее известные имена и фамилии приводятся в современном написании), подписи под иллюстрациями оставлены, как правило, в том виде, в каком они даны автором. В книгу включены иллюстрации не только из указанного русского издания, но и не вошедшие в него репродукции из немецкого оригинала.

ф **0301070000 084** б е з о б ъ я в д Б Б К 877
079(02)—95

ISBN 5—250—02466—1
© Издательство "Республика", 1995

Введение



Слова, которые Ганс Вейдиц написал под своей смелой гравюрой по дереву: "Кто хочет возвеличить сладострастие, тот пусть увенчает свинью в грязной луже", были вполне уместным моральным поучением не только для грубо чувственной эпохи XVI столетия, — они вполне справедливы по отношению к любому времени, и к любому народу, и даже к каждому отдельному индивидууму. Однако к этому поучению, в качестве не менее важного принципа, следовало бы добавить еще одно положение: а именно, что и противоположная тенденция, желание представить сладострастие в самом низменном свете, приводит тоже к противокультурному результату, к творческому бессилию. Это положение также справедливо в приложении к любой эпохе, к любому народу и к каждому отдельному индивидууму.



Г. Вейдиц. Гравюра. XVI в.

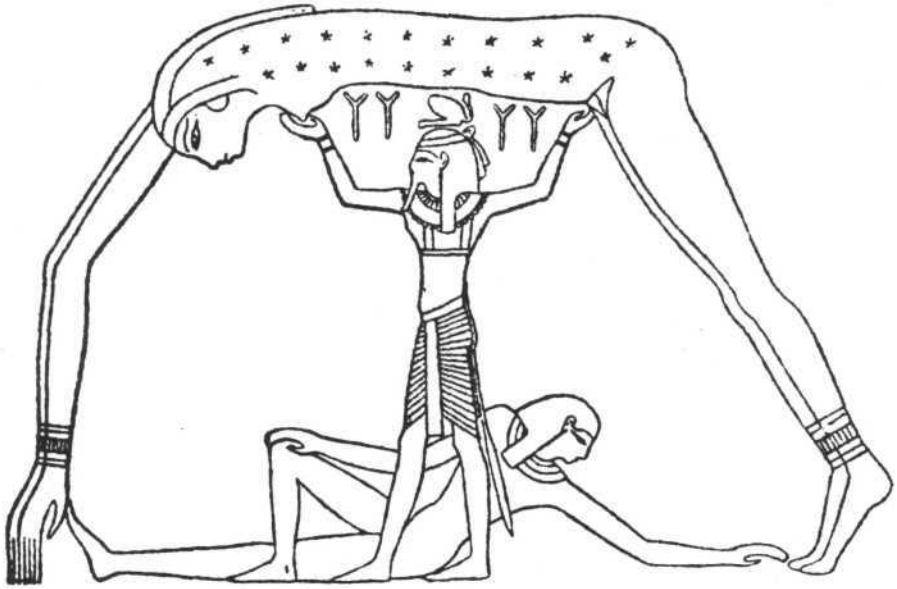
Величайшими соблазнами в истории человечества были всегда: моральная распущенность и творческое самоотречение. Это объясняется тем, что причинные тенденции как распущенности, так и аскетизма представляют собою тяжкое преступление против основного закона всякой сознательной жизни. С того момента, как человечеству стало это ясно, оно начало создавать законы общественной нравственности; с каждым новым познанием общество переиначивало, исправляло или ухудшало эти законы, в зависимости от того, прогрессировало ли культурное развитие или устремлялось по ложным путям. Написать верную и беспристрастную историю этих законов будет одной из главнейших задач исторической науки, а объективное разрешение всех предстающих здесь вопросов даст несомненно богатейший материал. Пусть возразят нам, что это давно уже признано наукой. Возможно, что так, возможно, что принципиальное признание давно уже состоялось, но, с другой стороны, не подлежит никакому сомнению, что необходимые и неизбежные выводы отсюда были извлечены далеко еще в не достаточной степени. Кто окинет взглядом обширную область истории нравов, тот увидит тотчас же множество необработанных участков и убедится, что вообще до сих пор возделана лишь ничтожная часть этой огромной области. Мы видим почти отсутствие обстоятельных трудов даже по таким сравнительно легким и близким нам вопросам, как, например, по вопросам моды, танца и языка. В какой мере законы эротики влияют на развитие моды, в какой мере они накладывают свой

отпечаток на каждую, по видимому, случайную и незначительную деталь ее, это не показал еще исторически ни один автор, располагающий серьезными и бесспорными документами. То же нужно сказать и об эротических основаниях всех танцев, хотя, правда, в современных танцах не осталось и следа мягких и скрытых форм эротики. Возьмем, например, два наиболее модных танца последнего времени, кек уок и матчиш. Присмотревшись к ним ближе, даже самый наивный человек отбросит все сомнения касательно сущности всех па и деталей этих танцев. Оба не что иное, как причудливая, грубо прозрачная, ритмичная символизация полового акта. Это объясняет в то же время загадку их столь неожиданной и большой популярности. Такого рода историко культур ные изыскания, наряду с необходимым научным проникновением в сущность вещей, предполагают абсолютно точную передачу и полный отказ от щепетиль ности по отношению ко всякого рода щекотливым вопросам. Некоторые попытки в этом направлении наблюдаются уже и сейчас в области истории культуры; так, упомянем, например, о трудах Эжена Дюрера (д ра Ивана Блоха) и Фридриха Крауса. Из работ последнего укажем в особенности на "Антропофи тейю", вышедшую до сего времени в четырех солидных томах. Ценность этого произведения, доступного только ученым и библиотекам, заключается прежде всего в обилии сообщаемого в нем фактического материала, который чрезвы чайно важен для исследователя, особенно в фольклористическом отношении. Большую пользу приносят также полные и точные переиздания эротической литературы и искусства прошлых веков. Тут нужно, однако, заметить, что переиздание не всякой редкой и старинной порнографии оказывает ценную услугу построению столь недостающей в настоящее время истории нравов.

* * *

Эротика наполняет собою или образует все отношения между мужчиной и женщиной. Нет вообще никаких интимных отношений между двумя нор мальными лицами разных полов, которые не имели бы эротических оснований и в которых, следовательно, не принимали бы участие известные чувственные моменты. Мы исключаем, разумеется, родственные отношения и отношения между здоровыми людьми резко отличных друг от друга возрастов. "Тесная дружба" между зрелыми в половом отношении людьми, гордящаяся отсутст вием какой бы то ни было чувственности, в девяноста случаях из ста — несом ненная ерунда и иллюзия. Иллюзия, создаваемая частью из трусости, частью умышленно; в наиболее невинных случаях это самообман.

В южных странах, где жаркое солнце заставляет кровь струиться быстрее и горячее, где чувства более пламенны, требовательны и ненасытны, там истинный облик руководящего закона предстает открыто и ярко. В особенно сти в крестьянском быту и в слоях населения, мало покрытых еще лаком культуры, этот закон проявляется на каждом шагу с такой вулканической силой, что нужно быть совершенно глухим или слепым, чтобы его не заме тить. Здесь эротика находит выражение в самых откровенных словах и поступ ках, здесь не пользуются фигуральными выражениями, здесь ее, как самую естественную вещь в мире, называют своими именами, здесь не скрывают того, что она в то же время и самое ценное и важное в мире. То, что характеризует



Древнеегипетская богиня неба Нут, дугой распростертая над земной твердью (это, как полагают, означало, что и в половом отношении женщина располагается сверху мужчины).

мужчину, его потенция, находится в центре всего мышления и чувствования. Это величайшая гордость зрелого человека, этим он открыто и громко кичится. Возлюбленная, невеста, молодая женщина и печальная вдова открыто и громко называют это центром всех их чувств, желаний и счастья. Чрезвычайно ценное доказательство этого мы нашли в одном из сообщений, имеющихся в сочинении Найта "A discourse on the Worship of Priapus" ("Рассуждение о культе Приапа". — *Ред.)*, вышедшем в свет в 1785 году и представляющем в настоящее время большую редкость. Тут описывается процессия, состоявшаяся в 1780 году в Изернии близ Неаполя, в церкви Св. Козимо и Дамианна. Женщины и девушки, участвовавшие в процессии, продавали фаллические восковые фигурки, которые и приносились покупательницами в жертву Св. Козимо. Подобно тому как при различных болезнях рук, ног, пальцев и т. п. святым, которых молят об исцелении, приносят в жертву восковые изображения больных членов тела, так и здесь девушки и женщины несли фаллические фигурки, чтобы вымолить избавление от бесплодия или потенцию мужьям и возлюбленным. Автор описывает характерную сцену, разыгравшуюся при этом. Одна молодая красивая женщина принесла большой фаллос и обратилась со следующей мольбой: "Santo Cosimo benedetto, cosi io voglio"*. Какая изумительная наивность! Предстояла ли молодой женщине

*"Святой Козимо, я хочу такой". *Ред.*

близкая брачная ночь, или она решила уступить горячим мольбам возлюбленного, это вопрос второстепенный. Важно лишь то, что единственным идеалом, преисполнявшим любовь женщины, было желание, чтобы возлюбленный в ожидаемую сладостную минуту оказался в состоянии даровать ей высшее сладострастное наслаждение. И это она говорит открыто перед всеми, каждый может слышать ее слова, она иллюстрирует их, кроме того, еще изображением, которое наглядно свидетельствует даже о размерах ее желаний. И она не исключение, — тысячи женщин говорят и поступают так, как она. Разгадка, положим, нетрудна: это возрождение старого фаллического культа. Нет ничего странного в том, что любвеобильная дочь неаполитанского юга в сердечной своей простоте считает совершенно естественным обратиться к святому с такой мольбой. Мысль о том, что такая просьба по отношению к нему неуместна, не может даже прийти ей в голову. Если святой исцеляет от болезней и недугов, то он способен позаботиться и о том, чтобы возлюбленный соответствовал ее идеалу мужчины. Такого рода факты лучше освещают психику, чем всевозможные другие исследования и наблюдения.

Жители северных стран обладают несколько иной организацией, — у них не всегда дело доходит до таких ярких проявлений чувственности. Впрочем, относительно только что описанных южноитальянских обычаев нужно заметить, что аналогичные явления можно встретить во всех католических странах; кому приходилось внимательно осматривать церкви глубоко набожных Тироля и Баварии, тот не раз, наверное, находил весьма выразительные изображения, оставленные там какой нибудь рослой тиролькой или красивой баваркой. Помимо этого германская литература не меньше, чем всякая другая, изобилует доказательствами на тему: что самое важное в любви? Упомянем хотя бы о бесчисленных эротических шутках и пьесках, о масленичных играх XV столетия, о народных песнях, многочисленных пословицах и прибаутках и пр. Мотив физической потенции играет всюду первенствующую роль. При изучении этой литературы не надо забывать одного: если она и изображала низшие слои народа с их грубыми нравами, то главной целью ее было все же развлечение аристократии и третьего сословия.

Что этому закону подчиняются не только первобытные народы и низшие слои населения, но и вообще все люди, что Эрос возжигает яркий факел во всех без исключения интимных отношениях между двумя людьми разных полов и что разнообразны лишь формы, в которых сказывается великое значение чувственности, по этому поводу не должен был бы огорчаться ни один разумно мыслящий человек, так как это и есть именно базис всей жизни.

Хотя все до сих пор сказанное и представляется для всех мыслящих людей давно известной истиной, тем не менее это нужно было подчеркнуть именно здесь, чтобы с первых же шагов стать на правильную точку зрения по отношению ко всему разбираемому нами материалу.

Такой же давным давно известной истиной представляется и положение, гласящее, что вечных законов нравственности не существует, — нет законов, которые всегда гласили бы одинаково. Все понятия морали, все воззрения о дозволенном и недозволенном, образовались лишь постепенно, — они мало помалу развились и модифицировались из примитивнейших форм; они претерпели такое же развитие, как и все органические формы. Ввиду этого на



Иллюстрация к мифу о богине матери, дарительнице плодородия и изобилия, великой кормилице людей.



Влюбленная пара. С картины Морельзе. 1629.

вопрос "Что же нравственно?" нужно ответить то, что каждая культурная эпоха сообразно ступени своего развития и в зависимости от различного рода исторических и экономических моментов обладает особой моралью, сущест венно отличающейся от нашей.

Наилучшим способом для выяснения того, что в данную эпоху считалось если не нравственным, то все же дозволенным в пределах законов обществен ной нравственности, представляется изучение отношения этой эпохи к наготе



<1 *Средневековая жизнь.*

человеческого тела. Наша современная мораль в большинстве случаев считает наготу и безнравственность явлениями равнозначащими. Это воззрение по меньшей мере ошибочно в применении к южным народам, а также и к пред ставлениям наших предков. Нагота и безнравственность не всегда были тождественны, каждая стадия развития имела на этот счет особые воззрения, и именно то это различное отношение определяло сущность эротики и форм ее проявления. Это может быть доказано хотя бы следующим примером: о слож ной эротической прелести женских dessous (нижнее белье. — *Ред.)* средневеко вье, не знавшее в туалете даже сорочки, не имело ни малейшего представления: оба пола спали тогда совершенно обнаженные. Уже отсюда явствует, что средневековье относилось к наготе с наивной простотой, — в нагом теле оно, подобно нынешним японцам, не видело ровно ничего эротического. Если же нагота или, выражаясь точнее, частичное обнажение не оказывает эротическо го впечатления, то оно и не может считаться в данную эпоху безнравственным.

Отсюда можно вывести, однако, и еще одно заключение: в то время как современная скала* эротических наслаждений разбивается на множество деле ний, эротическая скала средневековья таких подразделений не имела и была едина; такое же различие наблюдается между другими эпохами и между отдельными странами. На севере короткое платье и небольшое декольте служат уже раздражающими средствами эротики. В странах же, где на наготу смотрят естественно и просто, никто не обратит ни малейшего внимания на такое незначительное обнажение. На юге Италии или в Балканских государствах, где на каждом шагу можно увидеть обнаженную женскую грудь и где грудь вообще скрывается лишь под прозрачной тканью тонкой сорочки, там случайное лицезрение обнаженной юной груди не заставляет мужчину трепетать всем телом. Совершенно иначе обстоит дело в залах лондонской Альгамбры**, берлинского Винтергартена и в других аналогичных учреждениях. Там тысячи глаз ждут того момента, когда какая нибудь "звезда" покажет на мгновение воззрившимся на нее биноклям "крохотные красные вишни на белоснежном холме". И так же жадно загораются все эти тысячи глаз, когда другое кокетливое движение обнаружит нежные завитки волос под мышками дивы. В противовес этой сложной утонченности единая эротическая скала первобытных времен и низших слоев населения состоит в непосредственном половом наслаждении. Несомненно, конечно, что и в первобытные эпохи второстепенные сексуальные признаки действуют тоже на чувственность низших слоев населения, однако действие их сказывается большею частью в подсознании и потому почти всегда лишь бессознательно способствует общему эротическому возбуждению.

Разрешив все эти вопросы, мы без труда разрешим и загадку о так называемой распутности прежних времен или низших слоев населения. Пря мые намеки и шутки, имеющие объектом своим лишь самую сущность дела и относящиеся поэтому исключительно к технике полового акта, совершенно естественны; это единственное остроумие, которое вообще могло проявлять

* Скала (устар.) — то же, что шкала. *Ред.*
** Альгамбра — дворцовый комплекс в Гранаде (Испания). *Ред.*



Наказание за супружескую неверность.
Анонимная гравюра на дереве нюрнбергского мастера. XVI в.

прежнее время и могут проявлять низшие классы. Стремление же культуры — обогащать и возвышать. Задача эротики — умножить и удлинить пути, ведущие к той же цели; из чисто животного акта сделать деликатнейшее и возвышенное произведение искусства, красоты и наслаждения которого день ото дня становятся все обильнее и увлекательнее. Однако эти обходные пути должны были быть проложены до того, как народы и классы могли устремиться по ним. Тем не менее исторические изыскания показывают, что по мере того, как пути эти прокладывались, одновременно все менее непосредственным становился способ художественного воплощения эротического элемента. Это и должно служить ключом к оценке каждой эпохи в отдельности.

Из вышеизложенного вытекает еще одно: при всяком историческом исследовании необходимо как можно более осторожно обращаться со словом "безнравственный". Явление, измеряемое масштабом современности, может быть чрезвычайно безнравственным, развратным и бесстыдным, между тем как, рассматриваемое при свете своего времени, оно отнюдь не превышает того, что по законам нашей общественной нравственности считается вполне дозволенным. С другой стороны, какая нибудь эпоха или класс могут показаться внешне в высшей степени моральными, на самом же деле они развратны и испорчены до крайних пределов. Каждую эпоху нужно измерять поэтому ее же масштабом. Познакомиться с различными масштабами, научиться правильно их применять — это и составляет задачу истории нравов. Исторические документы, собранные в предлагаемой книге, несомненно, способствуют в значительной мере этой задаче, так как они иллюстрируют то, что прежние эпохи считали вполне допустимым в области эротики, а не только то, что считается дозволенным современными законами общественной нравственности. А это и представляется для нас наиболее существенным.

Часть первая

Эротический элемент в серьезном искусстве





С середины прошлого столетия все науки претерпели поистине исполинское развитие. Но, быть может, именно поэтому перед взглядом историка культуры, направленным на внутреннюю сущность вещей и на познание закономерности всего сущего, открывается в настоящее время еще больше неразрешенных научных проблем, чем когда бы то ни было. Именно поэтому. Ибо именно благодаря колоссальному развитию наука повела к необходимости коренного преобразования всего мировоззрения; всюду, куда только ни обращаешь взгляд, перед нами встает эта необходимость основательного пересмотра положений, которые считались до сих пор общепризнанными и потому справедливыми.

Это относится прежде всего к историческим наукам. Все виды и все отделы истории были до сих пор в большей или меньшей степени апологетикой,



Повозка Бахуса. Итальянская гравюра.

и притом как в положительном, так и в отрицательном. Все социальные **явления** признавались данными величинами и прежде всего вечным и по существу своему неизменным порядком вещей, в котором в крайнем случае можно подметить лишь эстетические недостатки. Правда, по отношению к такому мировоззрению нельзя говорить даже о tempi passati (прошедшие



Пьяный Ной и его сыновья. Гравюра на дереве.

времена. — *Ред.).* Если естествознание на основании познания законов развития уже давно дошло до признания того, что все живые организмы претерпевают непрестанное развитие ко все более высоким формам, то общественные науки не хотят считаться с такой логикой. Если они и не решаются прямо отрицать, что внутри социальных и политических форм организации человеческого общества совершается такой же процесс, то во всяком случае упорно отрицают логику дальнейшего развития в сторону совершенно новых и высших общественных форм. Несомненно, что в большинстве случаев это делается по недостатку научной глубины; однако, с другой стороны, несомненно и то, что здесь всегда немаловажную роль играют и правильно понимаемые собственные интересы: каждое господствующее состояние претендует ради сохранности своего существования на признание его конечной точкой развития. Если, несмотря на это, нельзя было устранить того факта, что и сюда неприложим принцип "до сих пор и ни шагу дальше", то все же в результате мы видим, что во всех областях, соприкасающихся с исторической наукой, все



Прекрасное желание. С картины Я. Люйса. XVII в.



Любовная сцена и женщины с поясами целомудрия.

еще преобладает отсутствие самой примитивной логики. Все это в полной мере относится и к тому отделу истории, одну сторону которой мы намерева емся здесь раскрыть, к искусству и к истории его.

Раскрытие законов, обусловливающих исторический ход событий, яв ляется огромным завоеванием в области исторической науки. В настоящее время, в особенности благодаря выдающимся изысканиям Карла Маркса, можно считать вполне установленным, что общественный процесс отдельных народов и классов обусловливается в конечном счете всегда общими эко номическими интересами и что вследствие этого его политические и ду ховные формы определяются исключительно экономической структурой общества — условиями производства и формой хозяйства: феодальной, цеховой, мануфактурной, капиталистической и пр. Иными словами, религия, философия, правовые воззрения, моральные понятия, искусство и т. п. — все это лишь идеологическое отражение базиса эпохи, изменяющееся параллельно с ним. Для тех, кто стоит на такой научной точке зрения, всякая форма исторической апологетики раз и навсегда устраняется, так как они необходимо приходят к тому заключению, что в истории скрыт неизмеримо более глубокий смысл, чем то признавалось и признается еще всеми апологетиками. Для них совершенно ясно: хотя каждая ис торическая эпоха и "разумна" в смысле гегелевской диалектики, однако лишь постольку, поскольку она представляет собой лишь станцию на пути к ближайшей цели. Из того же, что всякое развитие приводит к более сложным и потому более высоким жизненным явлениям, следует далее, что высшее никогда не достигается в настоящем, оно никогда не позади нас, а всегда впереди.

Последнее положение мы должны особенно подчеркнуть, так как, будучи применено к той области, одну сторону которой мы собираемся подвергнуть исследованию, оно приводит нас к целому ряду весьма важных последствий. На наиболее существенный из этих выводов мы укажем сразу: если при историческом рассмотрении искусства мы станем на ту принципиальную точку зрения, что высшее стоит всегда впереди человечества, то при всем преклонении перед исполинской творческой силой прошлых героических веков искусства, как, например, Ренессанса, нам не придется ограничиваться скромным: "Это было когда то", — не придется и заявлять смиренным тоном: "В те времена на землю снизошли боги, которые создали все лучшее и совершенное"; со спокойной душой и сознанием собственного достоинства мы можем заявить: современное искусство дало нам тысячи осуществлений, которые в различнейших направлениях далеко превосходят создания искусства Ренессанса, — искусство же будущего должно ознаменовать собою еще одну ступень вверх к достижению недостижимого идеала.



Представление человека об анатомическом строении своего тела до эпохи Возрождения.

Но данные современной науки не только заставляют нас подвергнуть пересмотру все прежние воззрения и методы объяснения, — раскрытие факторов, обусловливающих ход исторического развития, дает нам еще чаще первую возможность установить внутреннюю взаимозависимость всех культурных явлений, а тем самым вообще лишь представить перед собой их основные моменты. Это приложимо к истории культуры как во всей ее совокупности, так и ко всем ее отдельным областям, к истории религии, нравов, права и т. д. Разумеется, в не меньшей мере относится это и к искусству. Основные моменты необходимо установить и в истории искусств. Здесь также нужно вскрыть внутреннюю взаимозависимость между основой каждой отдельной эпохи и ее специфическим искусством, т. е. установить историческую обусловленность последнего.

Некоторые читатели покачают скептически головой и скажут: как, разве и в истории искусств, в этой наиболее разработанной области современной литературы, отсутствуют еще эти предпосылки? Да, и здесь. Мы можем смело высказать следующее положение: в колоссальной библиотеке, написанной до сих пор об искусстве, недостает пока самого важного — естественной истории искусства. И как следствие этого — мы до сих пор не имеем еще истории искусств, написанной на основании современных научных принципов.


LVXVRIA
3

<] *Символическое изображение сладострастия.*
Гравюра К. де Пасса с картины М. де Босса.

Все, что мы имеем, — и притом в изобилии — это исследования и анализы по вопросу "как" в искусстве, — исследования эстетической проблемы. В этой области концентрируется почти все то, что дали последние годы.

Напротив того, у нас совершенно нет обстоятельного, действительно научного анализа вопроса "почему" в искусстве, — исследования историко культурной проблемы, которую представляет собою искусство. Если мы захотим определить подробнее, что разумеем под этим вопросом "почему", то должны будем сказать: научной разработке и в особенности достаточному научному анализу не подвергались еще вопросы: какие факторы производят и определяют собою искусство? Что вызывает искусство к жизни, что привело его на ту головокружительную высоту, на которой оно находится в настоящее время, и что сделало из него богатейший ковер культуры, на котором произрастают тысячи чудесных цветов? И, с другой стороны, какие факторы обусловливают вообще существование искусства, какие определяют его падение, иссякание его силы, его смерть? Каким образом возникает стиль?

Эти и другие аналогичные вопросы обнимают, однако, всего лишь одну сторону интересующей нас проблемы. Наряду с ней имеется еще и другая, не менее важная: вопрос о жизненном законе искусства, анализ того, что, в сущности, находит свое выражение в искусстве. Тут перед нами стоят вопросы: каково главное содержание искусства? В чем его главное преимущество? Что течет в его жилах, что преисполняет и оживляет его? Что именно в конечном счете не только преисполняет восхищением зрителя в момент возникновения произведения искусства, но и дарует последнему вечную жизнь, вселяя в зрителя такое же восхищение, иногда спустя целые столетия?

Мы должны признать, что все эти вопросы отнюдь не играют второстепенной роли в истории искусства. Правда, нам возразят, наверное, что ответить на них призваны не сами люди искусства, а историки и психологи. Это возражение мы услышим преимущественно от тех, кто относится к созерцанию искусства только как к наслаждению; для этих людей вопрос "как" всегда будет доминирующим, а они, несомненно, составляют большинство среди людей, вообще критически занимающихся искусством. Правда, и для самого поверхностного мышления это "как" наиболее интересно, так как ни в какой другой области духовной культурной жизни нельзя так легко обойтись с весьма ограниченным запасом положительных знаний, как именно в области эстетизирующей критики искусства. Здесь каждый имеет свой голос, каждый имеет право подавать свое особое мнение, — для авторитетности достаточно здесь в крайнем случае одной только формулы: мое мнение индивидуально. Это самая избитая и тривиальная фраза. Однако, несмотря на все это, нам придется согласиться с тем возражением, что раскрытие законов, в конечном счете определяющих собою искусство, в первую голову составляет задачу историка культуры. Но если мы даже и согласимся с этим, то все же не можем обойти молчанием то, что большинство эстетов обнаруживает полнейшее равнодушие по отношению к вопросу "почему" в искусстве; то, что эти люди



<] *Радости жизни. Рисунок пером из средневековой домовой книги.*

не указывают даже на имеющийся крупный пробел и на необходимость разрешения целого ряда вопросов. Этот факт доказывает, что либо они не имеют понятия об отсутствии важнейших оснований в истории искусства, либо же что они имеют весьма скудное представление о чрезвычайном значении, которое представляет научное решение вышеупомянутых вопросов для правильного и глубокого понимания отдельных проблем эстетики. Мы пойдем еще дальше, если скажем, что эстетический анализ может достигнуть исчерпывающих и безусловных суждений и результатов лишь в том случае, когда он будет базироваться на точном знании естественной истории искусства; лишь тогда раскроются пред нами глубочайшие тайны последнего. Без такой естественной истории искусств и до тех пор, пока у нас не будет таковой, все рассуждения по столь важным вопросам, как влияние искусства одной страны на искусство другой, нагота в искусстве и проч., будут не более чем пустая и ничего не значащая болтовня. Лишь тогда, когда мы сумеем дать себе отчет, под влиянием каких факторов совершаются изменения в искусстве, что обусловливает их наступление и что происходит при этом, — лишь тогда мы получим возможность дать и правильную эстетическую оценку, и характеристику этих явлений.

Спрашивается, однако: хорошо, но где доказательства того, что без разрешения вышеуказанных вопросов мы всегда должны будем довольствоваться лишь половинчатостью? На это можно было бы попросту ответить, что такова уж внутренняя логика вещей, что вообще во всех областях мы достигаем правильных суждений лишь тогда, когда проникаем в глубь их естественной истории, когда познаем их историческую обусловленность, когда раскрываем те законы, которым они подчиняются, и т. д. Но мы этим указанием не удовольствуемся, а предложим встречный вопрос, постаравшись одновременно иллюстрировать это "почему" в искусстве двумя произвольно выбранными проблемами. Во первых, почему Ренессанс пустил такие крепкие корни в Германии в конце XV столетия и почему, с другой стороны, во второй половине XVI столетия он так неожиданно снова исчез? И, во вторых, почему север Германии, за исключением ганзейских городов, остался вплоть до нынешнего времени таким непродуктивным в художественном отношении?

Это всего лишь два вопроса, — к ним можно было бы присоединить еще сотни других, и для всех них мы стали бы тщетно искать более или менее удовлетворительного научного разрешения. Само собой разумеется, мы подчеркиваем в особенности слово "научный", так как вопросы эти не раз служили уже объектом обсуждения, и мы знаем немало попыток их разрешения. Но какого разрешения! Достаточно привести для примера наиболее распространенное объяснение неожиданного падения германского Ренессанса: "В то время творческая сила в Германии иссякла". Не менее характерен и метод, которым объясняется какой нибудь коренной переворот в основном направлении искусства. Один из наиболее выдающихся и популярных историков искусства настоящего времени, — называть его имя мы считаем излишним, так как мы полемизируем не с отдельными авторами, а с ошибоч

ным и неправильным историческим методом, — объясняет, например, резкую перемену, происшедшую в конце XVI века в искусстве, неожиданный поворот к аскетизму глубоким влиянием, которое оказал гениальный проповедник аскетизма Савонарола. "Какое неизгладимое впечатление произвел на это поколение Савонарола". Автор подробно описывает совершившийся в то время переворот, главным образом, в флорентийском искусстве, — языческую жизнерадостность, преисполнявшую творения художников до появления Савонаролы, и христиански мученический, полный самоотречения аскетизм, вселившийся в них под его влиянием. "Для одного (художника) Савонарола злой демон, для другого дух святой. У первого он отнимает все его идеалы, второму помогает найти себя самого".

Такого рода объяснения, — а таковы почти все, с которыми приходится встречаться в популярных работах по истории искусства,— по существу своему грубо эмпиричны. Они рассматривают вещи, как данные факты, и на основании лишь внешней видимой связи устанавливают затем между ними причинную взаимозависимость.

Того, кто хочет проникнуть в сущность вещей, такие объяснения, конечно, нисколько не удовлетворяют, — он хочет знать больше. На объяснение: "Творческая сила в то время иссякла" он возражает тотчас же другим вопросом: "Хорошо, но почему она иссякла в это время как раз в Германии, а не в Голландии и не в Венеции?" И только в разрешении этого вопроса он усмотрит причинный, действительно определяющий, имманентный закон. Он хочет, чтобы перед ним раскрыли именно такой имманентный закон, а вовсе не какое либо посредствующее звено. Систематическое же раскрытие этого закона и образует то, что мы разумеем под естественной историей искусства: только она одна способна дать ответ на вышеуказанные, до сих пор не разрешенные вопросы. Так как искусство — составная часть исторической науки, то и естественная история его может повести к более или менее ценным выводам только в том случае, если она конструируется на основании вышеохарактеризованного метода, который вообще лишь обосновал историческую науку; метод этот — исторический материализм.

* * *

Отсутствие систематической естественной истории искусства ощущается особенно сильно, когда при рассмотрении какой нибудь особой стороны искусства хочешь проникнуть в самую сущность вещей. Поэтому то мы на каждом шагу наталкивались на этот пробел, когда приступили к рассмотрению проблемы эротического элемента в искусстве и задались целью не только описать ее как известное явление, но и изучить во всей ее обусловленности. При этом оказалось, что без такой естественной истории, на которую можно было бы опираться как на нечто неизменное и безусловное, вообще нельзя достичь никаких результатов и что все выводы должны оставаться висящими в воздухе. Ввиду этого нам не оставалось ничего другого, как постараться исправить этот недостаток, восполнить пробел. Конечно, в весьма несовершенной форме, выражаясь фигурально, — в форме лесов, необходимых для постройки здания. Попытка конструировать недостающую естественную ис



Г. Рени. Гравюра.

торию искусства значительно превзошла бы задачи настоящей работы, — а также и наши силы, что мы от себя нисколько не скрываем. Тем не менее мы постараемся сделать то, что можем: мы произведем подготовительные изыскания, будем зондировать почву и останемся довольны, если нам удастся настолько проникнуть через внешнюю оболочку во внутреннюю сущность, что станет ясен, по крайней мере в общих чертах, конечный движущий принцип, лежащий в основе изменчивых явлений искусства.



Французское украшение эпохи Ренессанса с галантной парой.

Чтобы при таком исследовании не сбиться с верного пути, — что вполне возможно, надо только при знать хотя бы на момент, что у ис кусства есть свои особые законы, та кие же, как у истории изобретений и открытий, у истории философии и т. п., — мы должны придержива ться такого же метода, как при изуче нии законов, определяющих общий ход истории. Иначе говоря, мы должны в известном смысле посту пать так же, как поступает физик при установлении законов физичес ких. Чтобы найти основной закон, физик абстрагирует от исследуемого явления все нарушающие влияния, которые в действительности имеют место всегда. Совершенно так же до лжен поступать и историк. Только у него место точных инструментов — весов, микроскопа, искусственно го безвоздушного пространства и пр. — должна занимать абстрак ция. Карл Каутский подверг однаж ды этот метод исчерпывающему анализу и дал ему следующее обо снование:

"Каждый естественнонаучный и общественный закон есть попытка разъяснить явления в природе или в обществе. Но едва ли хоть одно из этих явлений зависит от одной какой нибудь причины. В основе различных явлений лежат самые различные и сложные причины, да и сами эти явления происходят не независимо друг от друга, а перекре щиваются в различнейших направ лениях. Перед исследователем при чинности в природе или в обществе стоит, таким образом, двоякая зада ча. Во первых, он должен разграничить различные явления, изолировать их; во вторых, он должен разделить причины, лежащие в основе этих явлений, на существенные и несущественные, на постоянные и случайные. Оба вида ис следования возможны, однако, только при помощи абстракции. Посредством абстракции исследователь познает закон, лежащий в основе явления, которое

он старается объяснить. Без познания этого закона невозможно объяснить явление; но, с другой стороны, одного этого закона отнюдь еще не достаточно для исчерпывающего объяснения явления. Одна причина может быть парализована другой, она может казаться совсем не действительной; однако утверждать на основании такого случая, что причины вообще не существует, было бы неправильно. Законы данного явления имеют применение, например, только к безвоздушному пространству; здесь кусок свинца и перо с одинаковой скоростью падают на землю. В воздушном же пространстве явление вследствие сопротивления воздуха носит совершенно другой характер. Тем не менее закон падения остается правильным".

То же без всяких ограничений применимо и к искусству как к явлению, и к раскрытию его законов. Столь же мало, как в общественной жизни проявляется действие одного только закона, столь же мало определяющую и обусловливающую роль играет в искусстве какой нибудь один фактор. Наоборот, свое действие обнаруживает здесь целый ряд факторов. Искусство, как и всякая другая духовная или моральная область, как литература, моральные воззрения, правовые понятия и др., представляет собой равнодействующую многих взаимно ограничивающих, скрещивающихся или тормозящих друг друга законов. Таким образом, и здесь мы не наблюдаем чистого проявления какого нибудь одного закона. Тем не менее и по отношению к искусству необходимо аналитически отыскивать эти чистые, абсолютные законы. Ибо лишь таким путем можно найти решающий в конечном счете фактор и определить значение и роль второстепенных и побочных. И по отношению к искусству приложимы те же исторические принципы, что и по отношению ко всем другим жизненным областям, и самый важный из них тот, что основной закон, имманентная тенденция в конце концов все же находит себе выражение, хотя бы и в чрезвычайно модифицированном виде. Даже самое легкое перышко не вечно летит по вселенной, отрешенное от всякого земного притяжения и вопреки всем законам падения. Искусство же есть не что иное, как именно такое перышко, хотя оно, по видимому, и соткано очень часто только из аромата и блеска.

Для того чтобы при исследовании законов, обусловливающих в конечном счете искусство, воспользоваться вышеуказанным методом, мы не должны, разумеется, производить изолированный анализ: мы не должны исходить от отдельных художественных единиц, а должны подвергать рассмотрению искусство данной исторической эпохи во всем его целом; вследствие этого исходным пунктом должна служить всегда лишь общность известной фазы.

Выше мы говорили о том, что общественные формы обусловливаются в конечном счете экономическими основами общества данной эпохи, т. е. что эти формы изменяются соответственно тем изменениям, которые претерпевают экономические основания в силу никогда не останавливающегося развития, и что религия, моральные взгляды и правовые понятия времени составляют лишь идеологическую надстройку над этим базисом; они суть измененное выражение изменившихся материальных потребностей. Отсюда следует, что все эти и аналогичные факторы являются не причинами изменений внутри человеческого общества, а лишь последствиями их. Если, таким образом, мы замечаем изменения в религии, философии, моральных воззрениях, правовых



Публичное наказание за супружескую неверность в средние века.

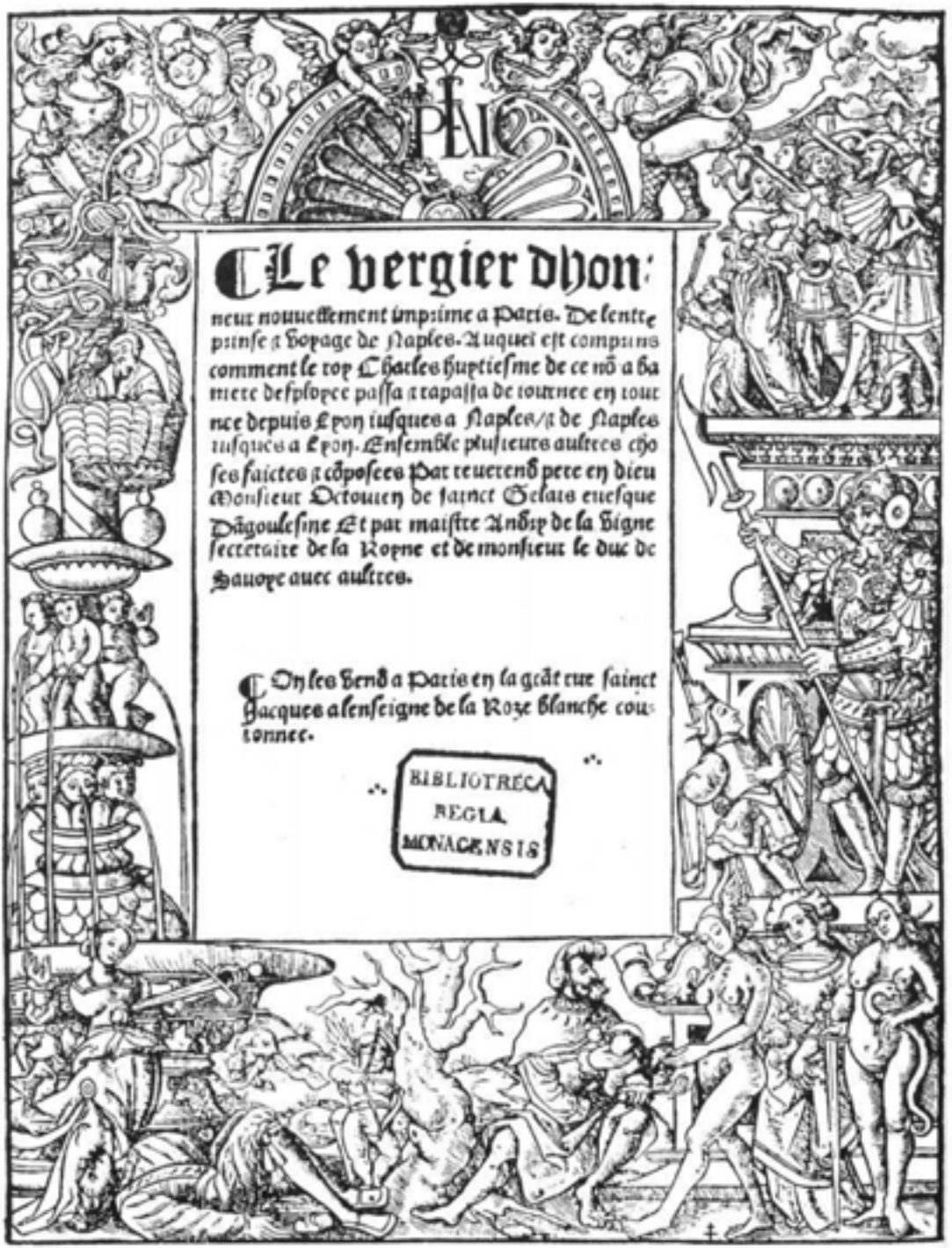
понятиях и пр., то это лишь доказательство того, что в базисе, в общем комплексе экономической структуры происходят или уже произошли существенные изменения.

То же справедливо и в приложении к искусству. И притом без всяких ограничений и оговорок. Искусство тоже в указанном смысле не причина, а всегда лишь последствие, результат. Оно — только наиболее благородная форма идеологического процесса кристаллизации особых потребностей эпохи. Но если искусство во всем своем целом есть лишь последствие общей экономической основы общества, то от последней должны зависеть и существенные

детали бытия искусства: его возникновение, расцвет, апогей и падение. А в равной мере и те формы, в которых эта художественная жизнь находит себе выражение. Иными словами, эти формы не есть нечто второстепенное, они, наоборот, — один из самых существенных элементов, так как в изменении и развитии художественных форм находит выражение изменение, непрерывно совершающееся во внутренних устоях.

Чтобы через внешний облик проникнуть к руководящему принципу, обусловливающему собою искусство, мы должны углубиться вплоть до очагов индивидуального художественного творчества. При этом мы в первую же голову сталкиваемся с наиболее важным фактом, а именно с тем обстоятельством, что индивидуальное художественное "творчество выступает на сцену в истории лишь вместе с появлением городской культуры, что его развитие совпадает по существу с развитием городской культуры и что оно вместе с последней развивается, пышно расцветает и гибнет. Художественное творчество, как таковое, возникает, конечно, гораздо раньше, оно начинается, как только у людей появляется досуг, свободное время, когда в их распоряжении оказываются свободные силы, не занятые производством жизненных благ. Иначе обстоит дело с индивидуальным художественным творчеством. Индивидуальное творчество предполагает логически индивидуального заказчика. Наличность же последнего неразрывно связана с наличностью денежного хозяйства. Возникновение же городской культуры и денежного хозяйства — это совершенно одно и то же. Города образуются повсюду тогда, когда процесс производства оставляет рамки натурального хозяйства, так как в своем развитии он приводит постепенно к разделению труда. Между тем разделение труда в механизме производства ведет к торговле, а торговля означает денежное хозяйство и требует в то же время скопления людей в местах, наиболее благоприятных для ее целей, — так возникает город. Уяснив себе это, мы без труда поймем, что индивидуальное художественное творчество могло возникнуть только в городе. Однако остается открытым еще вопрос: почему в городе индивидуальное творчество возникает всегда и безусловно? Одна лишь возможность возникновения индивидуального художественного творчества еще не говорит нам ничего. Эта возможность есть лишь необходимая предпосылка. Для достижения художественных ценностей и в особенности для интенсивного развития художественного творчества сюда должны присоединиться еще и другие факторы: главным образом, внешние движущие силы. Эти движущие силы — потребности в искусстве.

Последние также зарождаются вместе с городом. Однако лишь вместе с интенсивным развитием его, тогда, когда новый экономический принцип — денежное хозяйство, воплощающее собою город, вызвало к жизни свойственные ему общественные формации, более или менее обширный круг обладателей денег, а вместе с тем и разделение на классы. В этой стадии, и притом только в ней, возникает потребность в искусстве и зарождается индивидуальное художественное творчество, так как теперь к возможностям его возникновения присоединяются еще и движущие причины. Эти движущие причины сводятся к следующему: вместе с более легким добыванием средств к существованию и вместе с ростом богатства, которое теперь всегда превосходит норму, необходимую для поддержания существования, появляются новые



Le vergier dhon-neur nouuellement imprime a Paris. De lentre prinse & voyage de Naples. Auquel eſt compris comment le roy Charles huytieſme de ce nō a ba-niere deſployee paſſa & trapaſſa de tournee en tour-nee depuis Lyon iuſques a Naples/ & de Naples iuſques a Lyon. Enſemble pluſieurs aultres choſes faictes & cōpoſees par treuerend pere en dieu Monſieur Octouien de ſainct Gelais eueſque Dāgouleſme Et par maiſtre Andry de la Vigne ſecretaire de la Royne et de monſieur le duc de Sauoye auec aultres.

Cy les vend a Paris en la grāt rue ſainct Jacques a lenſeigne de la Roze blanche cou-ronnee.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

<] *Обрамление титульного листа книги: вверху слева и справа изображение легенды "Месть Вергилия"; внизу справа — "Суд Париса".*

потребности, главным образом в форме желаний большого количества жизненных наслаждений; люди стараются украсить жизнь. Эти желания удовлетворяются вначале в весьма грубой форме, например чрезмерной едой или питьем или же потреблением редких и дорогих кушаний и напитков. Однако и тут на известной ступени развития количество переходит в качество. Вместе с прогрессирующим развитием денежного хозяйства растут и его общие последствия, качество и красота технических продуктов становятся совершеннее. Архитектура домов, платье, домашняя утварь — все становится роскошнее, все становится средством повышенного наслаждения жизнью. Конечным и благороднейшим завершением повышенной потребности в наслаждении жизнью становится искусство. К этому культура приводит тем чаще, чем более ярко выражено и интенсивно накопление капитала и чем обширнее круг богатых.

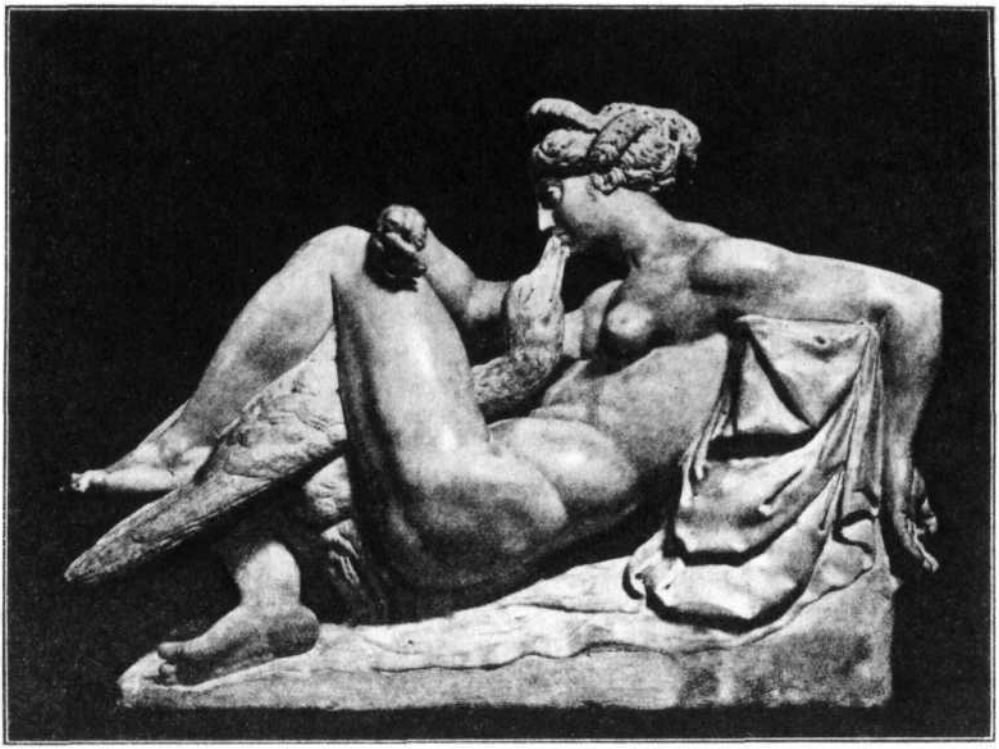
Однако искусство в качестве, так сказать, индифферентного средства повышенного наслаждения жизнью служит лишь одной из движущих сил, лишь одним из источников потребностей. Сюда присоединяется еще и другой, не менее важный фактор: искусство используется в городе еще и в интересах классового господства, и притом таким образом, что оно становится средством классового разграничения.

Всюду, где в обществе имеются различные классы и где один из них в силу своего материального превосходства господствует над другими, наблюдается стремление этого господствующего класса отграничить себя от других; он хочет подчеркнуть в глазах окружающих ту высокую позицию, которую он занимает на общественной лестнице. Естественно, что это совершается весьма тенденциозно, в хорошо понимаемых интересах своего классового превосходства: показывая воочию свое влияние и могущество, господствующий класс одновременно повышает его и укрепляет. Специально с этой целью классовое различие строго проводилось прежде, главным образом во внешних формах. Излюбленным средством в начале эпохи накопления капитала была роскошь. Богатый и сильный появлялся всегда в особенно роскошном одеянии, окруженный толпой слуг, тоже богато и пышно одетых. Богатые устраивали роскошные публичные пиршества, которые, несмотря на проявлявшуюся в них расточительность, всегда заставляли говорить о себе. Кроме того, дом богатого был всегда открыт, и всякий проезжий через город, лишь бы он только был знатного происхождения, мог явиться без зова, и его ждал всегда пышный прием. Для жилья воздвигались горделивые дворцы и замки, которые резко вырисовывались на фоне жалких лачуг бедноты. Таким образом, богатство и сила должны были бросаться в глаза всему миру. Все это вначале было тесно связано с искусством. Искусством пользовались для придумывания красивых костюмов, искусством пользовались для эффектного убранства пиршеств, для постройки и украшения домов — словом, для самых разнообразных целей.

К. Нечер. Маскарадная шутка. XVII в. \>







Микеланджело. Леда и Юпитер в образе лебедя. Скульптура.

Тем не менее искусство было, кроме того, и особенно предпочитаемым средством, так как оно было чрезвычайно пригодно для подчеркивания клас совых противоречий. Каждый господствующий класс испытывает потребность не только представить свое господство как естественнейший порядок вещей, но и окружить его еще и ореолом. Так как, однако, искусство — это высшее духовное отражение всякой культуры, то оно и было всегда наиболее удобным и действительным средством возвеличивания. Каждому ясно, что никаким другим способом нельзя было так красноречиво возвестить миру силу и вели чие богатства, как именно через рупор искусства. Благодаря ему все могло предстать в сияющем блеске; галерея предков укрепляла авторитет, — она как бы подтверждала, что само Провидение предопределило господство; выда ющиеся подвиги, совершенные тем или другим из предков, воспевались в геро ических одах или же прославлялись в символических картинах; жертвуя в церк ви и монастыри изображения святых, они действовали под флагом общих интересов, на самом же деле не забывали и о собственном прославлении, помещая в церквах и свои изображения, как щедрых жертвователей. Этим, разумеется, далеко еще не исчерпываются все формы, в которых искусство

использовалось непосредственно для повышения и укрепления классового господства, это лишь наиболее важные и часто наблюдаемые. Кто знаком с историей искусства, тот знает, что далеко не редко мотивом при всякого рода заказах на художественные произведения служила просьба: пусть художник употребит все свои старания, "лишь бы наша слава сияла во веки веков".

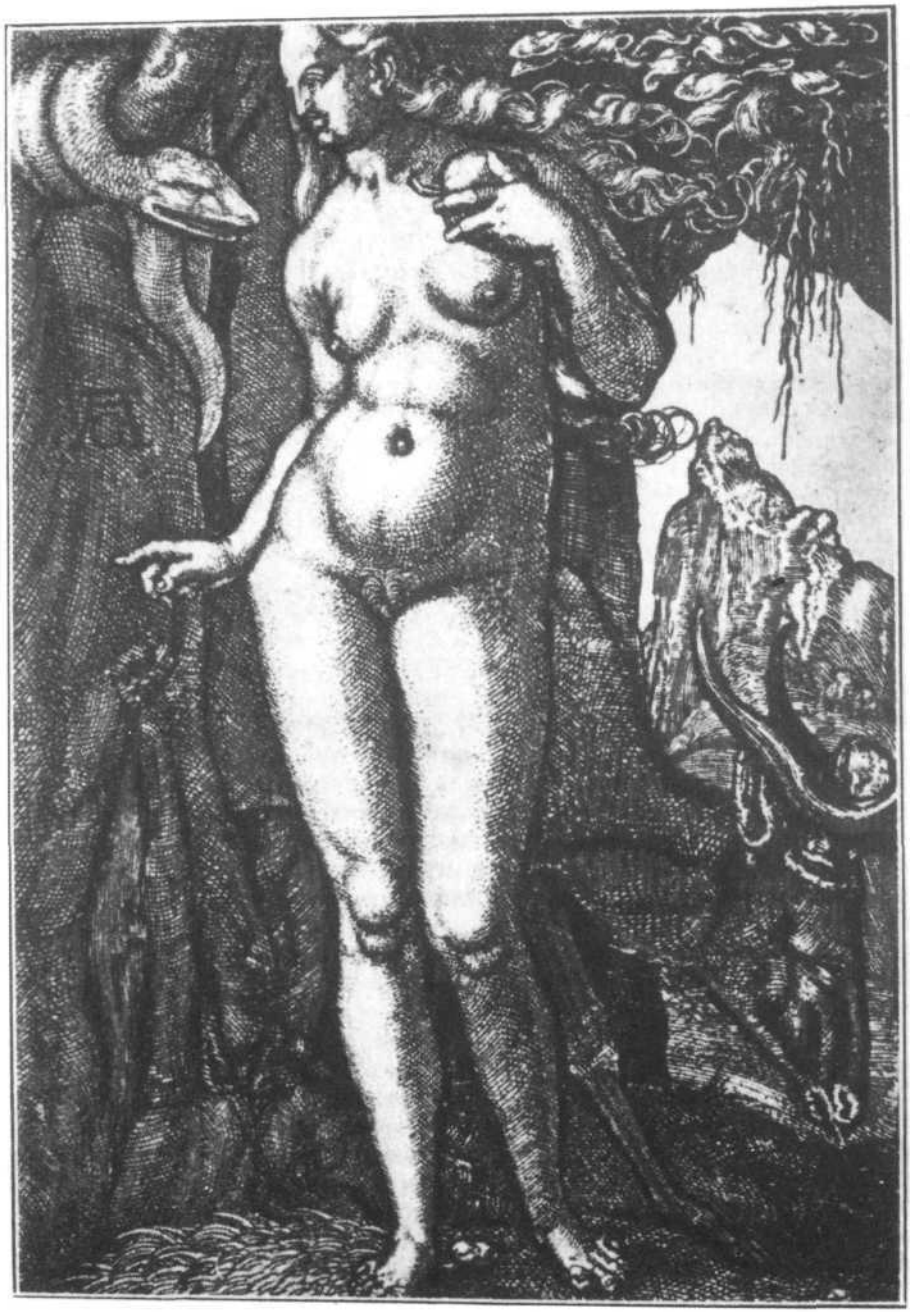
Чтобы понять вполне это явление, которое в резко выраженном виде встречается лишь в начале капиталистического периода и которое в наше время имеет место в измененной форме, мы должны постараться проникнуть в самую его сущность. Одним из главнейших моментов служит тут различие между современной формой денежного хозяйства и той, какую оно носило в то время. В настоящее время главная задача капиталиста — аккумуляция, накопление капитала с целью увеличения предприятий, образования новых и борьбы с конкуренцией. В этом то и заключается его сила и влияние. Последнее нисколько не умаляется, если он ведет самую простую жизнь, если он внешне ничем не отличается от окружающих его менее состоятельных людей, и, наоборот, нисколько не увеличивается, если он расточает огромные суммы, кутит, бросает деньги на женщин и т. п.; последнее ослабляет даже в некоторых случаях его силу и влияние. Совершенно иначе обстояло дело в период простого товарного производства. В то время богатый не мог вкладывать свои доходы в акции и государственные бумаги; если они состояли из натуральных продуктов, то он мог воспользоваться ими только для потребления, — отсюда пышные пиршества, отсюда благотворительность монастырей в форме кормления бедных; если же доходы состояли из денег, то для них не было другого помещения, как только благородные металлы, украшения, драгоценные камни, дворцы, замки, произведения искусства и пр. Накопление сокровищ искусства было в то время одной из форм накопления капитала.

Это основное различие между денежным хозяйством нашего и того времени служит в конечном счете решающей причиной той невероятной роскоши, которой окружали себя в то время богатые и сильные. Но так как искусство, как мы тоже уже говорили, было одной из главных составных частей этой роскоши, то в этом различии тогдашнего и нынешнего денежного хозяйства мы имеем ключ для разрешения вопроса и о богатом и обильном художественном творчестве того времени. Только благодаря этому нам становится ясным, почему в то время мог и должен был наступить золотой век искусства.

* * *

Раз это явление находится в такой непосредственной зависимости от развития общества, то теми же факторами должны определяться и его внешние формы. Внутренняя необходимость такой предпосылки может быть обоснована также исторически.

Каждое политическое состояние общества нуждается вовне в моральном оправдании. И действительно, каждая эпоха дает нам такое моральное оправдание: господствующая власть старается и юридически и морально обосновать свое право на господство. Составной частью морального обоснования служит идеологическое освящение господствующего строя. Это идеологичес

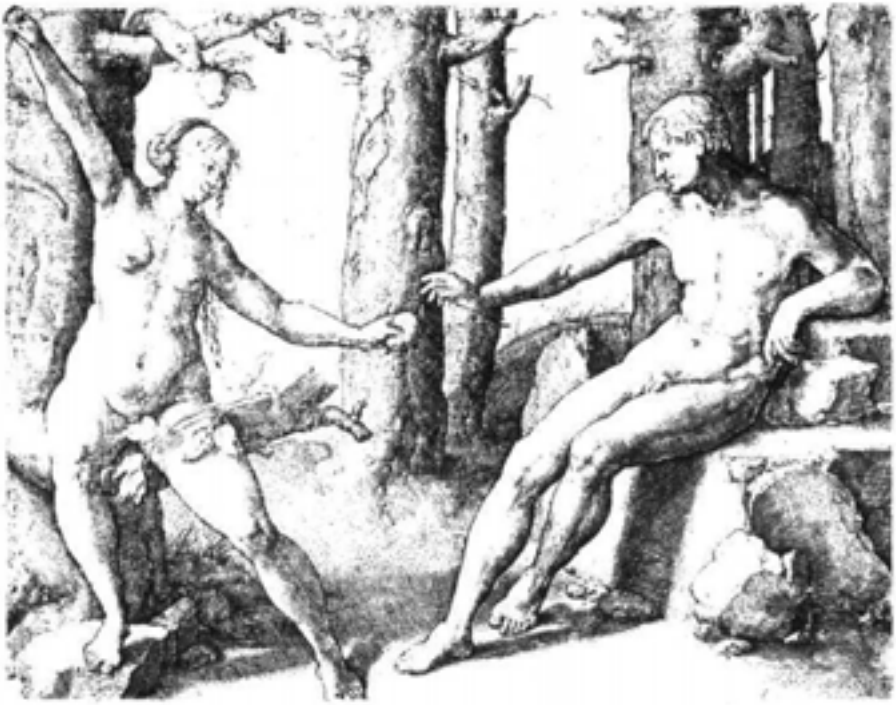


<] *Альдегревер. Ева и Змей. Гравюра.*

кое освящение выпадает на долю современного искусства. Искусство выполня ет эту задачу всегда чрезвычайно быстро, точно по приказанию. Это вполне естественно, так как искусство подчиняется лишь естественному закону. Столь же естественно, впрочем, и то, что искусство выполняет эту задачу безусловно бессознательно.

При раскрытии того, каким образом совершается идеологическое освяще ние господствующего строя, необходимо показать, что при художественном творчестве дело идет не о чем то независимом от мира явлений и потому произвольном, а лишь о подчинении естественному закону, что, как уже было сказано выше, не общие потребности подчиняются формам искусства, а, наоборот, последние подчиняются общим потребностям, — иными словами, что "общественное бытие определяет собою сознание, а не сознание — обще ственное бытие".

То, что мы выше охарактеризовали как сущность всякого классового воззрения, то, что каждый класс мнит себя достигшим высшей ступени развития, относится в равной мере и к каждой эпохе. Каждая эпоха полагает, что ею до некоторой степени осуществлена цель человечества, и по меньшей мере каждый господствующий класс считает свое господство естественнеишим ходом вещей. При таком миропонимании перед духовным взором эпохи форму идеала должны безусловно и непроизвольно принять те моменты, на которых построится существование эпохи, которые определяют, так сказать, ее специфический облик. Таков, например, в средневековом феодальном госу дарстве рыцарь и его качества, сила и смелость; в XVI столетии — купец, господствующий над всем миром, и его доблести, спокойная рассудочность и дальновидность; в эпоху личной власти, абсолютизма — величие, богоподо бность, недостижимость и пр. И действительно, эти качества служат идеалами соответствующих периодов. Так как они одновременно воплощают и художе ственный стиль, и художественный тип эпохи, то появляются в искусстве всегда лишь с момента осуществления соответствующих социальных форм и никогда не предшествуют им — это факт общеизвестный, — отсюда можно вывести лишь одно разумное заключение, которое и гласит: не линия, случай но возникшая в уме художника, определяет стиль эпохи, — художественный стиль эпохи есть не что иное, как ее жизненный закон, принявший конкретные формы. Или, иными словами, экономический базис общества, переведенный на язык художественной формы. В полной мере это справедливо, впрочем, лишь по отношению к тем эпохам, в которых внутри общества не было еще классовых противоречий, ясно сознаваемых всеми. Жизненный закон эпохи, опирающийся в действительности большею частью на интересы одного гос подствующего класса, может быть лишь до тех пор художественным стилем эпохи, покуда все другие классы считают еще данный исторический порядок по существу своему неизменным; критики могут находить в нем в крайнем случае лишь погрешности против эстетики. Таким образом, единство художествен ного стиля может сохраняться лишь до тех пор, пока на общественной арене не появились классы, сознательно желающие коренного изменения господст



Лука Лейденский. Обольщение Евой Адама. Гравюра.

вующего строя. Чем же иным можно объяснить, например, то обстоятельство, что в XIX веке нет и следа того единства художественного стиля, какое мы наблюдаем в древности, в средние века, в эпохи Ренессанса и Рококо. В настоящее время величайший из классов, рабочие, не смотрит на буржуазный общественный строй и на частный капитал, на котором зиждится последний, как на нечто неизменное; силы, стремящиеся коренным образом изменить данную историческую ситуацию, уже сознательно выступают на арену.

Эта предпосылка приводит нас к следующему немаловажному выводу. Так как каждая эпоха характеризуется господством какого нибудь определенного класса — церкви, рыцарства, ремесленного сословия, купечества, абсолютной монархии, мелкой и крупной буржуазии — и так как этот господствующий общественный класс находит свое возвеличение в художественном стиле эпохи, то отсюда следует, что искусство вообще существовать не может, а есть только искусство классовое. Тип остальных классов определяется в отражении времени всегда соответственно логике господствующих классов, которая основывается исключительно на интересах их господства. Выражаясь вульгарно, вещи никогда не рассматриваются в абсолютно правильном свете, а всегда лишь глазами "своей эпохи". Глаза же "эпохи" суть всегда глаза господст

вующего в эту эпоху класса. Ибо каждый господствующий класс навязывает своей эпохе свою идеологию как общепризнанную и абсолютную.

Несомненно, что при наличности одинаковых условий стиль должен изме няться точно так же, как экономический базис общества. Это тоже доказывает ся историческим обзором любого времени. Между тем это безусловно факт чрезвычайной важности, так как именно из него явствует историческая необ ходимость того, что каждой новой ступени экономического развития соответ ствуют вполне определенные художественные формы. Оба фактора органичес ки связаны друг с другом и нераздельны. Поэтому то на основании одного можно всегда судить о другом. Т. е. не только на основании экономического строя эпохи о художественном стиле, но и наоборот. И поэтому же на основании какой либо совершившейся перемены стиля мы можем утверждать, что в экономическом базисе данного общественного строя происходят или уже произошли коренные изменения.

До сих пор из экономических оснований общественного строя мы вывели следующие проблемы, которые представляются нам в естественной истории искусства: во первых, вопрос о необходимых условиях возникновения ин дивидуального художественного творчества, во вторых, вопрос о движущих силах, обусловливающих при прочих данных условиях возникновение художе ственного творчества, и, в третьих, вопрос о стиле в искусстве. Иными слова ми, мы постарались доказать, что условием возникновения индивидуального художественного творчества является развитое денежное хозяйство, и притом не только простым условием, а источником законов, которые определяют все его отдельные формы.

Нам остается разрешить еще одну, последнюю проблему. Эта проблема — историко экономическая обусловленность внезапного и чрезвычайно силь ного подъема искусства в некоторые эпохи, с одной стороны, и столь же периодически появляющейся на протяжении истории точки зрения "искусство для искусства", с другой.

При рассмотрении этой проблемы первым делом бросается в глаза то обстоятельство, что величайшие художественные эпохи — возьмем хотя бы различные периоды Ренессанса или начало современного искусства во Фран ции в XIX столетии — совпадают всегда с революционными периодами. Это постоянное совпадение общего революционизирования общества с расцветом и подъемом искусства дает нам основание предположить, что здесь имеет место, по всей вероятности, тесная внутренняя связь. В действительности так оно и есть. Исследование сущности революционных движений раскрывает перед нами одновременно и ту тайну, которую представляют собою эпохи расцвета искусства.

Итак, мы должны задаться вопросом: что представляют собою револю ции, что происходит при них и в чем заключается их действие? В политически детских идеологических мировоззрениях ответ на этот вопрос дается очень легко: революция понимается в тривиальном смысле и с ней связывается представление о возбужденных, возмущенных, кровожадных и преступных народных массах. Такие представления носят, конечно, ребяческий характер. Насильственные вспышки, народные восстания, уличная борьба и пр. дейст вительно нередко составные части революции, иногда даже весьма существен



У. Граф. Семейство сатира. Гравюра. 1520.

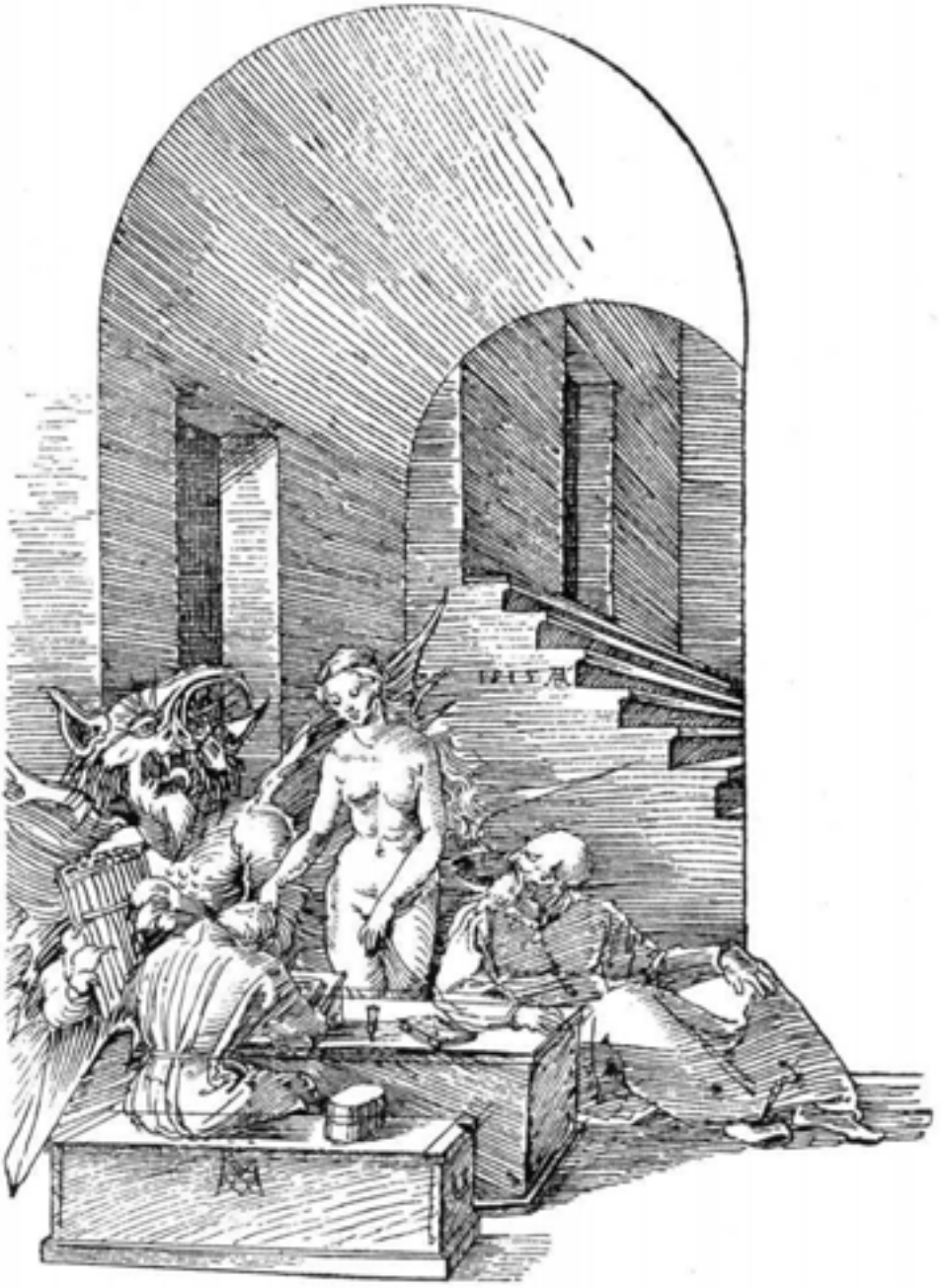
ные; однако, оставаясь все же лишь составными частями, они никогда не исчерпывают всей сущности революции, все равно как рождение, как таковое, не обнимает собою и не исчерпывает возникновения и появления на свет нового живого существа. Народные восстания в революции, точно так же как и момент рождения, составляют лишь один акт в чрезвычайно длинной драме. И далее: подобно тому, как при известных анормальных условиях родовой акт сопровождается весьма тяжелыми осложнениями, так и насильственные акты при революции составляют историческую необходимость лишь при определенных болезненных социальных условиях. Немало значительных революций, в корне своем глубоко изменивших общественный облик человечества, совершилось без пролития капли крови.

Мы видим, что проблема эта отнюдь не так уж проста. Желая правильно уяснить себе понятие революции, мы должны проникнуть гораздо глубже в сущность вещей. Революции или, точнее, революционные эпохи обнимают собою наиболее важные периоды процесса общественного развития, периоды образования новых экономических сил, которые в конце концов влекут за собою полнейшее преобразование общества. Революционные эпохи суть те исторические периоды, в которые концентрируется закон развития. Процесс исторического развития по направлению к достижению все более высоких форм никогда не останавливается. Он хотя и протекает различным темпом, то скорее, то медленнее, но по существу постоянен и непрерывен. В результате этого развития в недрах общества развиваются постоянно, и притом в соответствующем темпе, новые силы. Эти новые силы проистекают из новых потребностей, возникающих вместе с обогащением и усложнением культуры. Такое явление должно, несомненно, иметь последствия, и последствия эти состоят в том, что новые силы, соответственно прогрес



Н. Кнупфер. В ожидании. XVII в.

сирующему развитию, внутренне преобразуют общество. Но при этом преоб разовании на определенной ступени развития они требуют для изменившегося содержания новых форм общественной организации, которые соответствова ли бы новому общественному состоянию. Таков общий ход человеческой истории. В революционную эпоху это развитие прекращается с того момента, когда возможность свободного проявления новых сил становится жизненной потребностью общества и в порядок дня, в качестве важнейшего пункта, вступает борьба за новые формы общественной организации, соответству ющие новым силам. Концом же революционной эпохи служит тот момент, когда новые силы одерживают окончательную победу и когда отыскиваются адекватные политические и социальные формы их проявления.



О *А. Дюрер. Искушение святого Антония.*

Если совершающийся переворот носит глубокий характер, если место господствующего экономического строя занимает совершенно новый, то в ис тории воцаряется целый период революций. Так было, например, в XV и XVI веках в Италии, Германии и Франции, в XVII столетии в Англии и в XVIII опять во Франции.

Само собой разумеется, что такие поворотные пункты в истории народов никогда не исчерпываются одной лишь политической санкцией исторически сложившихся новых форм и официального устранения исторически изжитых и излишних сил, — это явление есть лишь внешне обусловленная форма, — такого рода революционные эпохи имеют всегда глубочайшее значение для всех форм жизни, и именно поэтому то они являются для всех областей духа периодами творчества в истории человечества. Так как на свет появля ются здесь новые силы, то в них и концентрируется вся творческая способ ность. Нет решительно ничего, что в такое время не было бы полно сил, что не было бы в полном расцвете. В то время как вместе со старыми формами разрушаются стеснительные грани, искусственно преграждавшие путь всему новому, пробуждаются к жизни тысячи новых и свежих сил. Эта творческая сила возрастает по мере того, как экономический переворот становится глубже и могущественнее, если, конечно, дело сводится не к простому пересмотру, не изменяющему самую сущность, а к появлению совершенно нового принципа. При таком коренном преобразовании общества творческие способности достигают высшей степени проявления. Человечество чувствует себя как бы перерожденным; оно все преисполняется победоносным, горде ливым чувством. Все препятствия устраняются с такой легкостью, о которой прежде люди не отваживались даже и мечтать. Тысячи рук простираются и подымаются там, где прежде не решалась подняться ни одна рука, — новый порядок в известной мере осознается всеми. Каждый питает тысячи надежд, перед взором каждого осуществление заветных замыслов. Каждый охватывается жаждой дела, каждый хочет принимать участие в новом строительстве общества. Производительные силы каждого индивидуума в отдельности и всего общества достигают в эти эпохи высшего предела; сплошь и рядом совершаются подвиги, которые до познания их причины вызывают только изумление. В эти эпохи появляются, вполне естественно, великие изобретатели и в особенности великие утописты. В лучших и пере довых умах отражаются уже возможности и перспективы, осуществление которых выпадает на долю лишь значительно более позднего времени. Новая эпоха раскрывает перед ними свою конечную цель, которой она должна завершиться, — логику фактов. Но наряду с утопистами нет недо статка и в гениальных умах, достигающих цели своих исканий, — человечест во ставит перед собой всегда такие задачи, которые оно в состоянии разрешить. Это следует из того важного факта, что задача созревает для своего выполнения вообще лишь тогда и там, "где материальные условия для этого или имеются уже налицо, или же находятся на пути к осуществле нию" (Карл Маркс).



<] *Н. Мельдеман. Смерть и женщина. Гравюра на дереве. 1522.*

Огромная сила напряжения революционных эпох, которая всегда влечет за собою целый ряд исключительных, а потому и повергающих нас в изумление отдельных поступков, служит в то же время главнейшим источником идеологического понимания истории, чрезвычайно ошибочного понимания причины и следствия. Так как в эти эпохи на мировой сцене появлялись всегда исключительные личности — ученые, политики, философы, поэты, художники, — то в них вместо результата и следствия произошедшего глубокого переворота видели ошибочно причину последнего. На основании такой ошибочной логики и возникало дальнейшее воззрение, что только случайным отсутствием выдающихся личностей следует объяснить то, почему тогда то и там то дело не дошло до более или менее крупного переворота. Таким образом, идеология конструировала капризный характер природы и возводила его в степень мирового закона.

Здесь мы считаем вполне уместным не только констатировать, но и рассмотреть несколько подробнее эту ошибочность идеологического понимания истории, которое старается объяснить вещи из головы, а не голову из вещей. В связи с этим рассмотрением стоят не только те выводы, которые мы постараемся извлечь для наших целей из проблемы революционных эпох, но и вообще все заключения, необходимые для разработки нашей темы.

Ошибочность идеологического понимания истории может быть доказана нагляднее и убедительнее всего на основании истории открытий и изобретений. Идеологически традиционное воззрение сводится к тому, что все открытия и изобретения чисто случайно проистекают из творческого разума нескольких особо одаренных индивидуумов и что поэтому лишь благодаря им имеют место крупные технические и социальные преобразования. Взгляд этот ошибочен во всех отношениях. То мнение, что открытия и изобретения носят чисто случайный характер и зарождаются в творческом мозгу немногих избранных, опровергается уже хотя бы тем несомненным фактом, что нет ни одного изобретения, которое принадлежало бы целиком одному лицу. Чрезвычайно легко показать, что в осуществлении открытий и изобретений принимали то или иное участие тысячи человек. Это относится к изобретению и книгопечатания, и рентгеновских лучей, и управляемого аэростата, — во всех них должны были быть налицо тысячи предпосылок, которые делали возможным разрешение проблемы. Другими словами, каждое изобретение есть лишь конечный результат деятельности всего общества.

Столь же нетрудно показать ошибочность и того мнения, будто открытия и изобретения влекут за собой социальные изменения. Справедливо как раз обратное: общественные изменения обусловливают собою открытия, вызывают изобретения или же, по крайней мере, придают выдающееся значение изобретениям, сделанным раньше. Классический пример в этом отношении — открытие Америки. Америка была открыта еще задолго до Колумба, но никто не придавал этому ни малейшего значения. Почему же? Да просто потому, что там нечего было делать, что туда не влек никакой интерес, никакая общественная потребность. Интерес к Америке появился лишь с того



Г. С. Бе хам. Эротическое представление о Венере и Амуре. Гравюра.

момента, как зачатки нашего капиталисти ческого развития создали потребность в бла городных металлах, в новых рынках для сбыта и в новой рабочей силе. Лишь тогда, когда зашел вопрос об открытии кратчайшего пути к мифическому золотому краю древних, открытие Америки стало исторической не обходимостью, а окончательное выполнение этой задачи Колумбом — важнейшим ры чагом переворота. То же самое нужно сказать и обо всех технических изобретениях. Ткацкая машина была изобретена, например, уже в начале XVI, а пароход в начале XVIII столетия. Но, с другой стороны, всем из вестно, что важнейшими факторами обще ственного развития оба эти изобретения стали лишь в конце XVIII и в начале XIX столетия, — они появились на сцене лишь с того момента, как общественное развитие сделало необходимым массовое производство тканей и правильные, быстрые пути сообщения. Если бы было справедливо идеологическое утвер ждение, будто открытия и изобретения вы зывают общественные изменения, то техни ческая революция XVIII столетия должна была бы совершиться еще в XVI веке. Так как этого не произошло, то тем самым и доказывается, что человеческий дух не виновник, а лишь исполнитель непрерывно совершающихся на протяжении истории общественных ре волюций.

Если мы применим теперь эти различные точки зрения к художественным проявлениям человеческого духа и присоединим сюда еще все то, что мы говорили выше относительно сущности индивидуального художественного творчества, то тем самым мы вскроем моменты, которые могут, а при известных обстоятельствах и должны даже обусловливать собою достижение высших точек развития искусства и наступление новых эпох его. Далее мы одновременно покажем, что и все содержание искусства этих эпох должно быть революционно, т. е. ново; и притом не только одно содержание, но и форма. А так как вместе с преобразованием всего социального организма возникают тысячи новых проблем, то тем самым мы найдем и объяснение того, почему уже в эти эпохи появляются технические проблемы и открывают ся художественные возможности, которые становятся жизненными вопросами искусства лишь спустя столетия. Относительно великих художников таких эпох справедливо то же, что и относительно великих утопистов: они представ ляются провидцами будущего, перед которыми уже в самом начале раскрыва ется логика фактов, к которой в конце концов приведет развитие. Гений осуществляет тем самым законы развития, так сказать, в обратном порядке.

Если каждый человек в эмбриональном состоя нии проходит все те стадии развития, которые приходилось пройти всему человечеству, для того чтобы достигнуть своей настоящей ступе ни, то гений, находящийся в начале нового пути развития человечества, как бы предвос хищает стадии, через которые должно пройти человечество на этом новом пути. Гения со временная ему эпоха не может понять цели ком, так как самая сущность вещей обусловли вает то, что лишь избранные умы способны различить конечную цель уже на восходе ново го дня. Логика фактов, в данном случае следо вание за гением всех его современников, раз бивается не о пресловутую тупость масс, а о не достигшую еще нужного развития действите льность. Такое столь часто наблюдаемое в ис тории непонимание современников, называе мое обычно их неблагодарностью, несомнен но, зачастую чрезвычайно трагично для гениев, появляющихся в начале новой эпохи; однако трагизм этот в истории неизбежен, так как развитие, только начинающееся, не обнаружи вает еще потребности в конечной логике фак тов, которая воплощается в открытии, изоб ретении или в художественном произведении и которая может дойти до сознания гениальных умов уже в первый день нового исторического периода.



Г. С. Бехам.
Красота и смерть. Гравюра.

Раскрытие сущности и значения революционных эпох способствует, нако нец, разрешению' еще одной, наиболее важной проблемы истории искусств: а именно той, что все достижения новых высот искусства и все высшие стадии



Г. С. Бехам.
Смерть и девушка.
Гравюра. 1548.



Г. С. Бехам. Красота и смерть. Гравюра на дереве.

развития последнего совпадают лишь с теми историческими эпохами, в кото рых внутри общества совершается экономический переворот, так как лишь в эти эпохи происходит концентрация творческого элемента: Попробуйте рассмотреть с этой точки зрения историю нашей культуры и искусства, и вы убедитесь, что любой период этой истории даст вам либо положительное, либо отрицательное подтверждение этого обстоятельства. Столь же несомнен ным представляется, конечно, и то, что каждый период расцвета искусства может совпадать исключительно с периодом экономического подъема.



Петере. Красавица.

Если сущность революционных эпох объясняет нам наступление новых эпох в искусстве и неожиданное достижение им исключительной высоты, то упадок революционных сил и тенденции, воцаряющиеся при этом в обществе, дают объяснение, с одной стороны, упадка искусства, с другой же — появления принципа "искусство для искусства", с которым нам постоянно приходится сталкиваться.

Историческое развитие в послереволюционную эпоху совершается приблизительно следующим образом: когда революционное движение выполняет свою историческую задачу, то стремлением нового господствующего класса — ибо к воцарению такого нового класса сводится вся революционная тенденция времени, поскольку она, конечно, одерживает победу, — является использование своего господства в собственных интересах; новый класс хочет прибрать возможно более сохраннее плоды своей жатвы. Такое благородное старание имеет, однако, шансы на успех лишь в том случае, если новый



Альдегревер. Идеальный тип мужчины. Гравюра. 1530.
Альдегревер. Идеальный тип женщины. Гравюра. 1530. \>





Лука Лейденский. Лот предается разврату с собственными дочерьми. Гравюра. 1530.

господствующий класс постарается одновременно убрать возможно скорее из общественной жизни все то, что не только может нанести ущерб его господству, но хотя бы только помешать его попыткам использовать это господство. Мешать в этом смысле может прежде всего революционное содержание требований, предъявляемых ко времени: самой сущностью революционных требований объясняется то, что из них, соответственно ни на момент не останавливающемуся развитию, извлекаются все новые и новые выводы. Пропаганда же такой тенденции связана с наличностью постоянного возбуждения. Так как, однако, возбуждение считается наибольшей помехой для всякого спокойного использования плодов победы, то новый господствующий класс, одержавший победу, всегда первым делом отказывается от революционного содержания своих же требований. Иногда в первый же день победы. Обычной мотивировкой служит:

"В интересах порядка"; так говорили в XVI, в XVII и в XVIII столетиях, так говорили всегда и повсюду, — на самом же деле это всегда и повсюду делалось в хорошо сознаваемых собственных интересах, в целях спокойного и успешного использования завоеванного господства. Благодаря этому маятник общественного настроения замедляет свое движение, он не качается уже с той интенсивностью, которая была ему свойственна прежде, он не достигает уже в своем устремлении крайних точек, а качается лишь в пределах банальной логики достижимого. Несомненно, что в недрах нового общества тотчас же пробуждаются новые революционные силы, которым становится тесно в рамках нового строя, но силы эти проявить своего действия еще не могут, так как в действительности не развились еще возможности осуществления.



Альдегревер. Ночь. Гравюра. 1553.

Такого рода явления мы можем наблюдать при каждом движении на всем протяжении мировой истории, безразлично, при классовом ли движении в национальных рамках, или в более обширных международных рамках. Явление это вполне обосновано и внутренними причинами, оно действительно вполне "в порядке вещей". Каждый класс может представлять лишь одну определенную стадию экономического развития: классовое господство есть лишь политическая формула определенным образом ограниченного состояния. Если бы революционные тенденции выставленных первоначально программных требований выходили за пределы этого состояния, то соответственное приспособление обусловило бы новые организационные формы, а вместе с тем повело бы и к самоотречению. Однако никогда еще в истории ни один класс не отрекался от самого себя, а, наоборот, старался как можно дольше сохранить свое господство. Поэтому как только победоносный класс начинает сознавать, что под ним заколебалась бы почва, если бы он стал последовательно проводить в жизнь свою программу, так тотчас же с ним происходит вышеописанная метаморфоза.



<1 *Алъдегревер. В бане (ошибочно названа "Анабаптисты в бане"). Гравюра с рисунка В. Солиса.*

Само собой разумеется, что последняя не совершается мгновенно. Но как только она становится господствующей тенденцией, так соответственно пре жде развившимся факторам должна претерпеть изменение и сущность духо вного облика времени, — его революционная тенденция должна исчезнуть. И она действительно исчезает очень быстро.

В той же мере, как из жизни исчезает лихорадочное и неудержимое стремление к достижению высших жизненных пунктов — что зачастую связано также с величайшими опасностями, — в той же мере исчезает и творческий момент. И притом, естественно, во всех областях духовной жизни. И здесь повсюду развивается тенденция к пользованию, к наслаждению, к эксплуатации. В искус стве эта тенденция выражается в развитии технических проблем искусства; вслед за этим само собой появляется особое возвеличение формы, которое в конце концов превращается в своего рода культ, в принцип "искусство для искусства". Форма стоит превыше всего. Развитие по направлению к этому принципу совершается тем же темпом, каким господствующее классовое течение прибли жается к нулевой точке революционной энергии. Когда эта нулевая точка достигнута, то принцип "искусство для искусства" становится уже общим эстетическим лозунгом. Все, что противоречит ему, не только остается непонят ным, но и считается непосредственно враждебным. Это также в силу вышеупомя нутого закона представляется вполне естественной логикой фактов: так как "искусства в себе", которое стояло бы вне своего времени и потребностей, не существует, а есть всегда лишь классовое искусство, то и теперь оно не может быть ничем иным, как именно выразителем новых жизненных потребностей и целей того класса, которому оно дает особую идеологию. Эту новую задачу оно и выполняет, выкидывая знамя с лозунгом "искусство для искусства". Довольно борьбы, хочется наслаждений, но наслаждений не для голодных, а наслаждений утонченных, таких, какие нужны сытому и пресыщенному, для которого на первом плане стоит именно утонченность. Таков результат каждой культуры...

Выше мы указывали на то, что мы отнюдь не имеем в виду изложить здесь столь недостающую в настоящее время естественную историю искусства, — в нашу задачу входит лишь набросать главные, основные черты. Эту задачу, надеемся, мы здесь выполнили. Но, как ни общи и ни отрывочны наши указания, мы все же вправе утверждать, что эти основные черты должны стать единственно прочным базисом для разрешения вопроса "почему" в искусстве. В равной мере мы вправе сказать, что обходить их молчанием равносильно оставлению без ответа этих основных вопросов, — в данном случае надо признать, что далеко не все пути ведут в Рим.

* * *

Наша дальнейшая задача — проверка выставленных нами точек зрения на основании действительности или, наоборот, объяснение действительности при помощи выведенных основных принципов. Задача эта может быть выполнена, правда, в том же ограниченном масштабе. Подобно тому как выше речь могла



Г. Гольциус. Символическая гравюра.

идти лишь о том, чтобы наметить основные, общие черты, так и здесь мы ограничимся лишь несколькими доказательными экспериментами.

Выше мы исходили из утверждения, что индивидуальное художественное творчество связано с определенной ступенью развития денежного хозяйства. Правильность этого положения может быть доказана развитием любой страны.

Оставаясь в пределах новейшего времени, достаточно задаться вопросом, где происходило сперва в конце средних веков развитие городской культуры. Ответ будет гласить: в Северной Италии. Здесь впервые в Европе город достиг своего пышного расцвета. Северная Италия целые столетия была большой проходной дорогой для всего иноземного движения в Рим; Северная Италия служила, кроме того, важнейшим собирательным пунктом для многочисленных крестовых походов. Вследствие этого здесь раньше всего образовалось многочисленное и весьма богатое купеческое сословие. Здесь устроились помимо этого еще и папские банкиры, так как в североитальянских городах у пап были зачастую более верные и надежные союзники, нежели в самом Риме, где различные претенденты на папский престол подвергали часто опасности политическую ситуацию, status quo (существующий порядок. — *Ред.)*. Поэтому папы считали более правильным держать свои капиталы вне Рима. Североитальянские банкиры играли в то время почти такую же роль, как в XIX веке английский банк. Ввиду всего этого своего первого и пышного расцвета денежное хозяйство достигло именно в Северной Италии. Если мы зададимся вторым вопросом: где впервые встречаются в Европе могущественные памятники искусства, где впервые архитектурные сооружения поднимаются горделиво к небу, где следует искать зарождение раннего Ренессанса? — то ответ будет гласить опять таки: в Северной Италии. Быстро и могуче развивавшиеся и росшие города Северной Италии — вот очаги раннего Ренессанса.

То, что дает нам Италия, показывает и всякая другая страна. Обратимся ли мы к Испании, Франции или Германии, — повсюду возникновение искусства связано с образованием или с развитием городов. Оно процветало только там, где воздвигал свои неприступные твердыни капитал, этот преимущественный фактор нового экономического строя. Обративши свой взгляд на Германию, мы увидим города Кёльн, Страсбург, Базель, Нюрнберг, Ульм, — широкую торговую дорогу с севера на юг, узловые пункты торговли, в которых неограниченно властвовало новое господствующее сословие, где доминировал торговый капитал, — там раньше всего вознеслись к небесам величественные соборы и храмы, там мы находим в настоящее время старейшие художественные памятники новой эпохи. Помимо этих городов такие же памятники мы встречаем только в тех местах, где прежде тоже были естественные источники богатства. Например, в Саксонии. Здесь искусство было вызвано к жизни горными богатствами. И не только в Саксонии, — горные богатства повсюду делали свое дело. Недра земли в Богемии и трудолюбивые руки, сумевшие ими воспользоваться, воздвигли в XIV столетии в Праге сотни башен и создали старое богемское искусство. То же самое наблюдаем мы и в Тироле. Почему когда то, в XV и XVI веках, существовало специфическое тирольское искусство, а теперь его больше нет и следа? Да потому, что в то время Тироль играл гораздо большую экономическую и политическую роль, чем теперь. Здесь тоже объединяется целый ряд различных, весьма важных факторов. Тироль был воротами торговли с Италией и важнейшим путем в Рим. Кроме того, в Тироле процветало в то время горное дело, наибольшее в Европе после саксонского и богемского. Здесь нужно упомянуть о том, что в то время было лишь две отрасли промышленности, которые обыкновенно вели к богатству, а вместе с тем и к политической силе: это было шерстоткачество и добывание серебра.

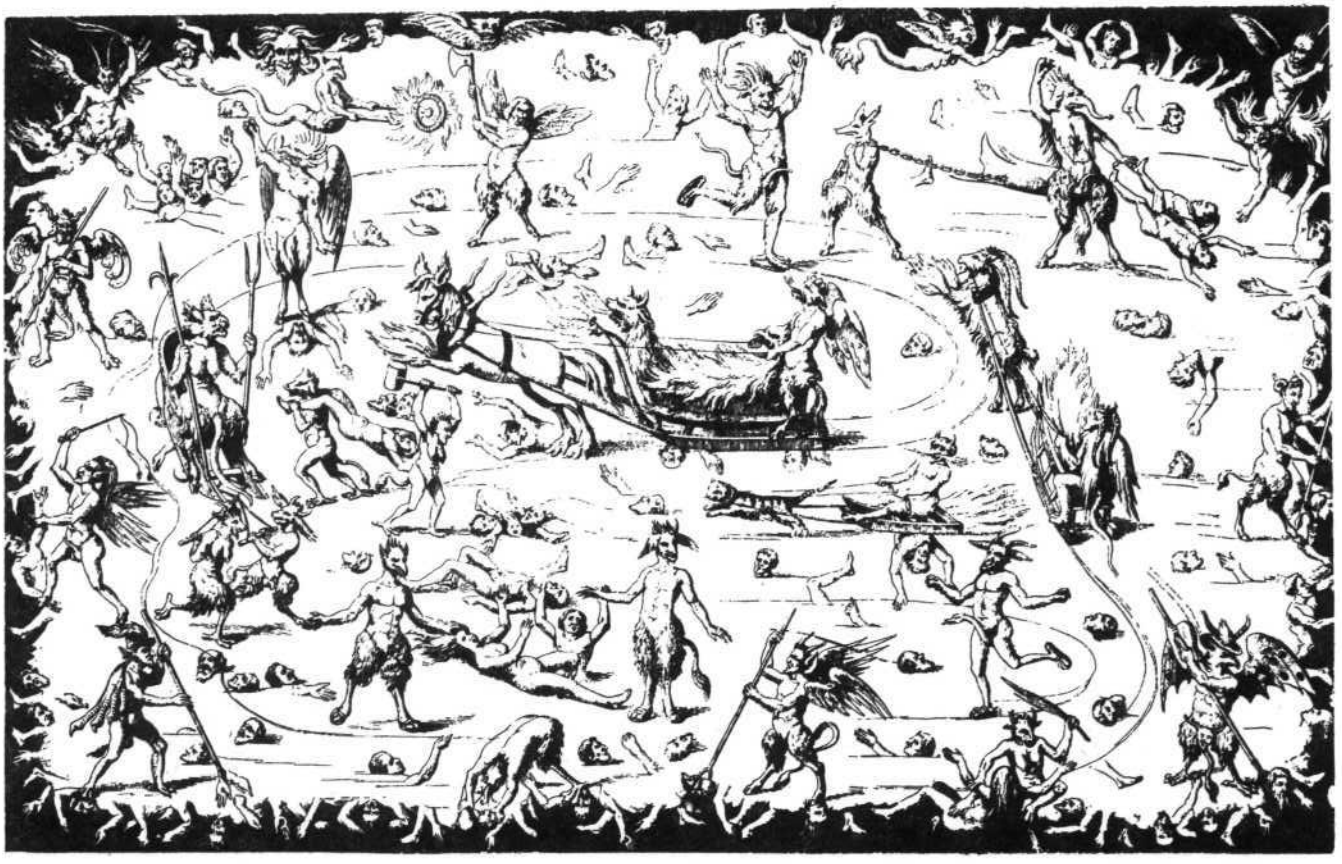


<] *М. де Восс. Муки и ужасы ада. Гравюра.*

Следующим доказательством того факта, что искусство всецело развивается в городах и только в них находит себе пищу для дальнейшего процветания, служит то обстоятельство, что повсюду, где жизнь текла в строгой изолированности от городской культуры, как, например, в отрезанных от всего мира городах, наиболее долго сохранился средневековый стиль. В монастырях в искусстве господствовал зачастую еще средневековый аскетизм, между тем как в свете, по ту сторону гор, все было уже озарено ясным пониманием действительности и сияющей радостью жизни. Так как при мало развитых средствах сообщения в средние века было вполне естественно резкое разграничение между городом и монастырем, которое продолжалось чрезвычайно долгое время, то и тут мы имеем простейшее историко экономическое объяснение того факта, почему в XIV и XV столетиях было вполне в порядке вещей существование двух художественных стилей, разделенных между собой весьма продолжительными фазами развития. Чрезвычайно продолжительное сохранение средневекового искусства представляется вполне последовательным и с экономической точки зрения; оно всецело обусловливается первоначально весьма примитивными средствами сообщения, которые делали невозможным общий, одновременный переворот. Выражаясь фигурально, можно сказать: новый экономический принцип проложил себе первоначально лишь широкие пути в девственном лесу натурального хозяйства, чтобы соединить между собою те пункты, где естественный ход развития привел также к новому принципу, к денежному хозяйству; в стороны же движение совершалось лишь весьма и весьма медленно.

Средневековое искусство, коренившееся в феодальном общественном строе, могло, несмотря на это, продолжать свое пышное процветание и не должно было вовсе вымирать, так как по обеим сторонам нового пути феодальный строй продолжал быть налицо в полной неприкосновенности. Там же, где экономические условия в силу географических данных были склонны к изменению, там новое искусство естественно было вызвано к жизни, не затронув, однако, нисколько старого, феодального, с которым ему вовсе не приходилось и сталкиваться. Если же все таки где либо такое столкновение и происходило, то старое искусство оказывалось тотчас же побежденным; переходное время совершенно отсутствовало, так как новое было уже налицо в готовом виде, — ему не приходилось претерпевать долгое развитие.

На возможное возражение, будто в городе движущей силой искусства служил не только капитал, но также, например, и мелкая буржуазия, ремесленный строй и т. п., следовало бы ответить: совершенно справедливо, ремесло было тоже одним из важнейших рычагов искусства, но и оно выступало не в лице отдельных своих представителей, а в лице цеха, игравшего роль заказчика; таким образом, здесь опять перед нами сила капитала, и существо дела от этого нисколько не меняется. Организация есть не что иное, как совокупность единичных сил, слабых в своем изолированном состоянии, в общую силу, могущественную и производительную благодаря концентрации.



<] *Муки в аду: ледяной ад. Гравюра. XVI в.*

Не менее убедительное доказательство того, что ясно выраженное развитие города служит родоначальником интенсивнейшего индивидуального творчества, может быть получено и отрицательным путем. Если искусство связано с развитием городов и если развитие искусства аналогично всегда имеющемуся налицо движимому капиталу, т. е. если оно находит себе тем более интенсивное выражение, чем обширнее этот капитал, то, с другой стороны, там, где города образуются наиболее поздно и денежное хозяйство остается на примитивной ступени, где горожанин скорее земледелец, нежели купец, там наиболее поздно должно совершаться и самостоятельное развитие искусства. И действительно, это служит отличительным признаком таких стран. С поразительной легкостью может быть показано, что индивидуальное художественное творчество совершенно отсутствует в странах с чистым натуральным хозяйством. Оно не встречается даже в странах, носящих по преимуществу аграрный характер. Мы имеем полное основание утверждать: чем сильнее и чем дольше преобладает в стране аграрный характер, тем менее интенсивно и тем медленнее развивается в ней искусство. Примеры: Россия, Венгрия, Норвегия, Северная Германия. Аграрные страны суть страны без искусства. Столь печальное отсутствие искусства в Северной Германии оставалось до сих пор совершенно непонятным для большинства. Вышесказанное и является разрешением этой загадки. На севере Германии весьма долго преобладало натуральное хозяйство и весьма поздно развилось интенсивное денежное. Это единственное и притом вполне исчерпывающее объяснение того, почему эта часть Германии, — исключая, понятно, ганзейские города, — никогда не играла существенной роли в общем развитии искусства, что там вообще не было следов художественного творчества, что первые проблески такого творчества появились там лишь в XVIII столетии и что вплоть до XIX столетия они продолжали носить весьма скудный и жалкий характер.

Тем же отрицательным путем мы можем получить весьма убедительное доказательство и нашего второго положения: а именно того, что для возможности возникновения индивидуального художественного творчества необходимы еще особые движущие силы в форме потребностей. Если классовые противоречия и неотступно сопутствующая им роскошь служат важнейшими рычагами развития и процветания искусства, то отсюда мы естественно можем вывести то, что искусство должно пасть и исчезнуть повсюду там, где доминирует тенденция к устранению классовых противоречий и к уничтожению роскоши. Если мы окинем взглядом исторический ход развития с этой точки зрения, то увидим, что этот вывод находит себе полное подтверждение повсюду, где имеется налицо такого рода движение. При этом тут может идти речь, конечно, только о таких движениях, которые отличаются особой интенсивностью и на продолжительное время подчиняют своей власти более или менее обширные местности и более или менее многочисленные части населения. Образцом такого движения могут служить движения гуситов и анабаптистов.



< *Вакханка. Французская литография с картины Нима.*

Основные тенденции обоих этих движений состояли в практическом осуществлении христианского коммунизма. Последний требовал, чтобы образ жизни каждого был ограничен в пользу всех окружающих, чтобы ни у кого не было больше, чем у других, чтобы никто не терпел нужду. Этот принцип не осуждал ничего так резко, как именно роскошь. В период неразвитого товарного производства осуждение роскоши было вполне последовательно, так как тут роскошь могла иметь место действительно только за счет всего общества. В силу необходимости осуждение должно было прежде всего направлено в сторону наиболее дорогой формы роскоши, искусства. Исторически доказуемым результатом этой тенденции и является то, что ни одно художественное произведение не запечатлело наличности этих движений и их сравнительно продолжительного господства. Движения эти нашли выражение исключительно в сатирических нападках, с которыми они обрушивались на своих врагов, или же в лучшем случае в карикатурах, исходивших от их противников. То, что показывают нам в этом отношении гуситское и анабаптистское движения, подтверждают и другие, аналогичные; во всех них искусство было мертво. Иногда его убивали даже насильственно; вспомним хотя бы истребление картин. Даже это должно быть признано вполне последовательным. Но совершенно в другом смысле, чем это может показаться с первого взгляда. Поверхностные исследователи этого явления впадали всегда в непростительную ошибку, утверждая, будто оно знаменует собою победу антикультурных элементов над культурными. Это совершенно бессмысленно. Уничтожение искусства никогда не было для этих движений целью борьбы, а всегда лишь боевым лозунгом. С искусством боролись столь радикальными средствами потому, что оно, в качестве главного атрибута потребности в роскоши, служило наиболее резко выраженным сопутственным явлением тенденции к классовым противоречиям, носителями которой были богатые, и потому еще, что оно стояло в резком противоречии с собственными потребностями.

Сюда же относится и общеизвестный упрек в ненависти к искусству, выдвигаемый против реформации. Безусловно, нельзя отрицать того факта, что реформация отнюдь не плодотворно влияла на развитие искусства. Однако и здесь речь шла не о принципиальной вражде к искусству, а лишь о неприязни к нему в переносном смысле. Так называемое отсутствие фантазии у протестантизма было обусловлено чисто экономически истинным содержанием реформационного движения. Оно никогда не было ничем иным, как борьбой эксплуатируемой массы с эксплуатацией папства; современники понимали это гораздо лучше, чем большинство позднейших историографов Реформации. Если эта борьба устремлялась, между прочим, и на изображения святых, то последние служили также лишь олицетворениями папской эксплуатации. Таким образом, и здесь враждебное отношение к искусству не было целью борьбы, а лишь боевым лозунгом. Это с одной стороны.

Месть Овидия. Гравюра. XVI в. О



VIRGILIVM ELVDENS MERITAS D



FOEMINA - POENAS - ROMÆ. ANNO 1542

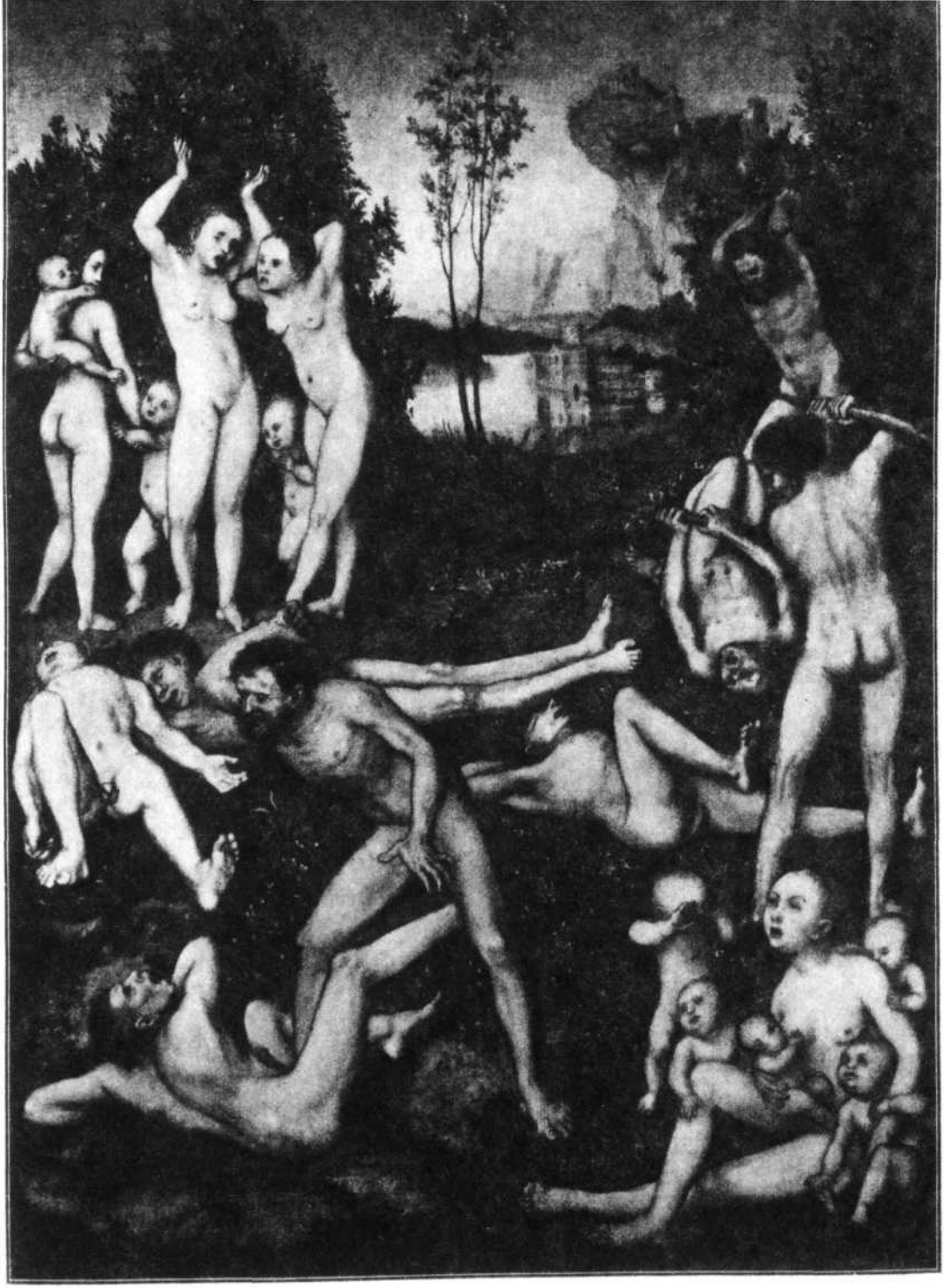


<1 *И. Хопфер. Похищение. Символическая гравюра. XVI в.*

С другой же, ослабляя в материальном отношении церковь и требуя в первую голову прекращения материального могущества церкви, Реформация лишала ее вместе с тем и возможности быть заказчицей для искусства. Реформатская церковь стала, так сказать, церковью бедных, в противоположность католической, которая в известном смысле осталась церковью богатых. Таким образом, не из за отсутствия художественного импульса и не потому, что религиозность протестантизма была менее интенсивной, исчезли из церквей изображения святых, а просто напросто вследствие отсутствия материальных



Г. С. Бехам. В женской бане. Гравюра на дереве.



<] *Л. Кранах. Влияние ревности.*

движущих сил. Одно обусловило другое: ограничение папской эксплуатации завершилось ограничением роскоши. Бедность стала программой дня, до бродетелью.

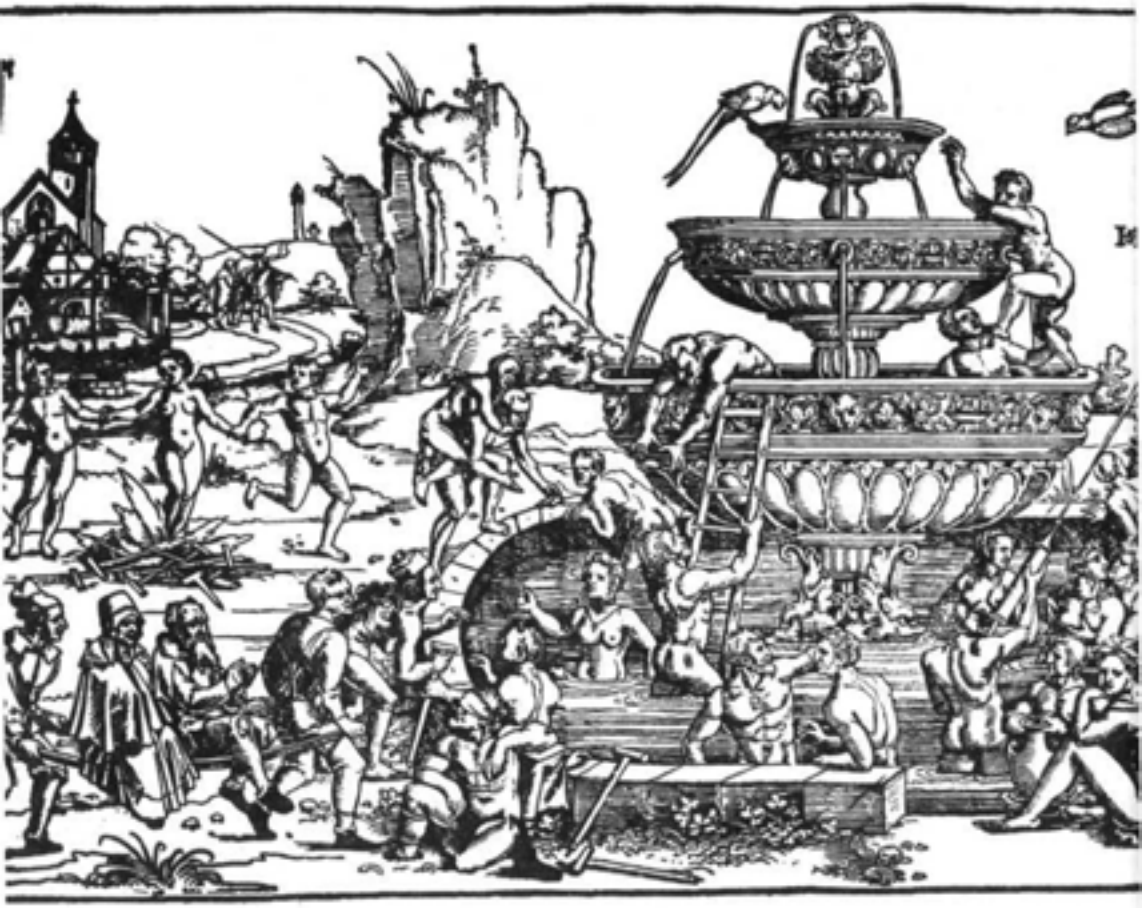
* * *

Если возникновение и развитие искусства зависит вообще от наличия потребностей, то тенденция этих потребностей должна естественно обусловли вать и то, какое именно искусство разовьется в данной стране; экономическая организация нации должна обусловливать содержание и эмоциональную цен ность искусства. Так оно и было всегда в действительности.

Общеизвестно, например, преобладание в искусстве немецкого Ренессанса так называемых чисто немецких семейных наклонностей. Ни в какой другой стране искусство не изображало так правдиво семейную жизнь, как то мы наблюдаем в немецких изображениях Марии и Иосифа. Между тем это есть не что иное, как художественное последствие тогдашнего общественного строя Германии. Мелкое ремесло было в то время преобладающим типом экономи ческого развития Германии, и никакая другая страна не имела столь ясно выраженной мелкобуржуазной физиономии. Между тем мелкобуржуазный строй находит всегда свое выражение в развитии семейной жизни именно потому, что такая жизнь является для него экономической необходимостью.

Другим общеизвестным явлением, относящимся одинаково к искусству всех стран, служит то, что дьявол в произведениях средневекового искусства и вообще по тогдашним понятиям представляется в образе простого, доброго малого, шутника и насмешника, между тем как дьявол Ренессанса изображает ся уже всегда безжалостным, страшным мучителем. Это различие есть тоже не что иное, как правдивое отражение изменившихся социальных условий, кото рые повлекли за собою новый экономический строй, так как и религиозные представления являются всегда не чем иным, как только идеологизацией действительной жизни. Бедность, нужда, — самый ад, — все это было вполне невинно в эпоху натурального хозяйства. Иначе обстояло дело в Ренессансе. Новое время, которому положил начало новый экономический строй, пред ставило перед массами весь ужас нужды и лишений. Теперь уже ад и его повелитель не могли представляться людям в простом, иногда даже комичном свете, теперь ад должен был, естественно, казаться вместилищем самых страшных страданий, а дьявол — жестоким и кровожадным мучителем.

Третьим интересным фактом представляется то, что в XV столетии в искус стве повсюду начинает появляться портрет. До тех пор изображения удоста ивались только короли, да и те были в большинстве случаев типовыми. С XV ве ка в искусстве появились портреты купцов, бургомистров, поэтов, художников и т. п. Это тоже служит лишь выражением изменившегося общественного порядка. Возникновение буржуазии и ее превращение в господствующий класс принесло с собою освобождение отдельной личности и привело к индивиду



Г. С. Бехам. Источник юности. Гравюра на дереве.

ализму. Таким образом, и в искусстве место типического занял отличительный признак средневекового искусства, индивидуальность. Типы превратились в портреты. Первой формой последних были портреты "жертвователей". На картинах, которые жертвовали церкви, в изображении святых можно было всегда подметить черты лица жертвователя. Люди старались теперь прослав лять уже не только божество, как некогда монастырские художники, но в гораздо большей мере самих себя.

Насколько преобладание известной художественной техники данной стра ны обусловливается данным общественным строем ее, доказывает наглядно немецкое искусство XVI столетия своей, специфически ему присущей особен ностью. Каждому сразу бросается в глаза, что в то время ни в одной другой стране не было стольких мелких мастеров и что особенно гравюра на дереве



нигде не играла такой выдающейся роли, как в Германии. Ни один более или менее крупный итальянский, французский или испанский художник не вклады вал такого усердия и старания в гравюры по дереву, как большинство немец ких мастеров, из которых в ту эпоху можно назвать лишь немногих, в произ ведениях которых не играла бы наиболее видной роли резьба по дереву. Это явление обусловливается той исторической миссией, которую принуждена была взять на себя в то время Германия. Этим то и объясняется всецело выдающаяся роль названной отрасли искусства. Главнейшей целью всей Реформации было экономическое отделение Германии от Рима. Вследствие этого уже в XVI веке в Германии велась ожесточенная политическая и религи озная борьба. Решающими в этой великой борьбе должны были быть массы; это обусловливалось как новым экономическим строем, так и тем обстоятель ством, что тут речь шла не об эмансипации отдельных индивидуумов, а об освобождении широких народных масс из цепких когтей папской эксплу



Фавны и нимфы. Анонимная итальянская гравюра. XVI в.

атации. Поэтому то и нужно было насколько можно рельефнее показать этим массам частную и публичную мораль и политические интересы эпохи, а также придать особую пластическую ясность и религиозным потребностям. Далее нужно было вырвать повсюду почву из под устарелых понятий и взглядов, осудить их навеки и в то же время распространить и возвеличить другие, новые. Это совершалось день изо дня даже в самых отдаленных уголках Германии; ибо повсюду еще у старой эпохи были свои верные клевреты и агенты. Чтобы, однако, иметь возможность действительно успешно говорить с массами, необходимо было особое, легко понятное и вообще легкое средство агитации, средство, при помощи которого можно было бы таким образом популяризировать объекты спора, чтобы они становились понятными как простому крестьянину, так и горожанину. Такое важное средство и представляла резьба по дереву. Она была в то время вообще единственным средством для продолжительной, неустанной агитации.

При рассмотрении этого времени не следует никогда упускать из виду того обстоятельства, что народ в большинстве своем был тогда безграмотен. Гравюра по дереву была поэтому не чем иным, как всем понятным языком того времени. Разумеется, уже и в то время не отказывались ни от печатного, ни от произнесенного слова. Но если первое было совершенно недоступно большинству, — в лучшем случае оно могло знакомиться с ним, если его читали вслух другие, — то второе очень скоро исчезало бесследно, хотя, быть может, и не так скоро, как сейчас. Поэтому то оба требовали себе дополнения, которое, кроме того, содержало бы в себе всю суть дела и тем самым оказывало бы непосредственно агитационное действие. Этим необходимым дополнением и было иллюстрационное освещение спорных вопросов. Такое освещение было доступно всем и каждому, оно могло быть постоянно у всех на глазах. Это то и способствовало развитию резьбы по дереву. Благодаря ей каждая мысль могла быть умножена в любое количество раз, могла стать достоянием будущих поколений. Это было наипростейшим и наиболее дешевым средством репродукции. Таким образом, развитие резьбы по дереву было в Германии высшей потребностью времени, и поэтому то оно и достигло огромных размеров. Это в высшей степени простое, экономическое объяснение его процветания. Нет ничего удивительного, что упадок этой отрасли искусства наступил в тот момент, когда главная борьба кончилась, что, между прочим, совпало также с понижением покупательной силы широких масс в Германии.

Отрицательным путем то же самое может быть доказано на примере Франции. Во Франции в XVI столетии резьба по дереву играла несравненно менее важную роль. Это также вполне логично. С одной стороны, Франция не находилась в такой зависимости от Рима, как Германия, так как абсолютная княжеская власть была в ней развита гораздо больше; с другой стороны, вследствие сильного развития абсолютизма во Франции, в ней не могло быть и речи о таком значительном влиянии масс на общественную жизнь, как в Германии. Там же, где во Франции — это относится в равной мере также и к другим странам — были налицо реформационные движения, аналогичные германским, там мы повсюду встречаемся опять таки с интенсивным развитием резьбы по дереву.

То, что эти политические задачи времени осуществлялись не только второстепенными художниками и резьбе по дереву посвящали свои силы почти все выдающиеся германские мастера, объясняется еще и незначительной экономической производительностью Германии. В Италии заказчиками художников были члены семьи Медичи, герцоги Феррара и папский двор с их тысячами приближенных, буквально утопавших в золоте. Здесь художники имели возможность черпать непрерывно из золотого потока, наводнявшего Италию, подобно лавине. Иначе обстояло дело в Германии. Там действительно платежеспособными заказчиками были разве только Фуггеры, Пиркгеймеры и еще некоторые другие роды. Мелкие князья, постоянно стесненные в средствах, бедняки, для которых собрания чинов были рынками, на которых они старались возможно дороже продать свой голос не на благо отечества, а на благо своих пустых карманов, оказывали слишком мало услуг искусству. При таких условиях даже резьба по меди считалась в Германии аристократическим искусством. То, что в действительности дело обстояло именно таким образом, явствует также из того факта, что в резьбе по меди сравнительно гораздо чаще,

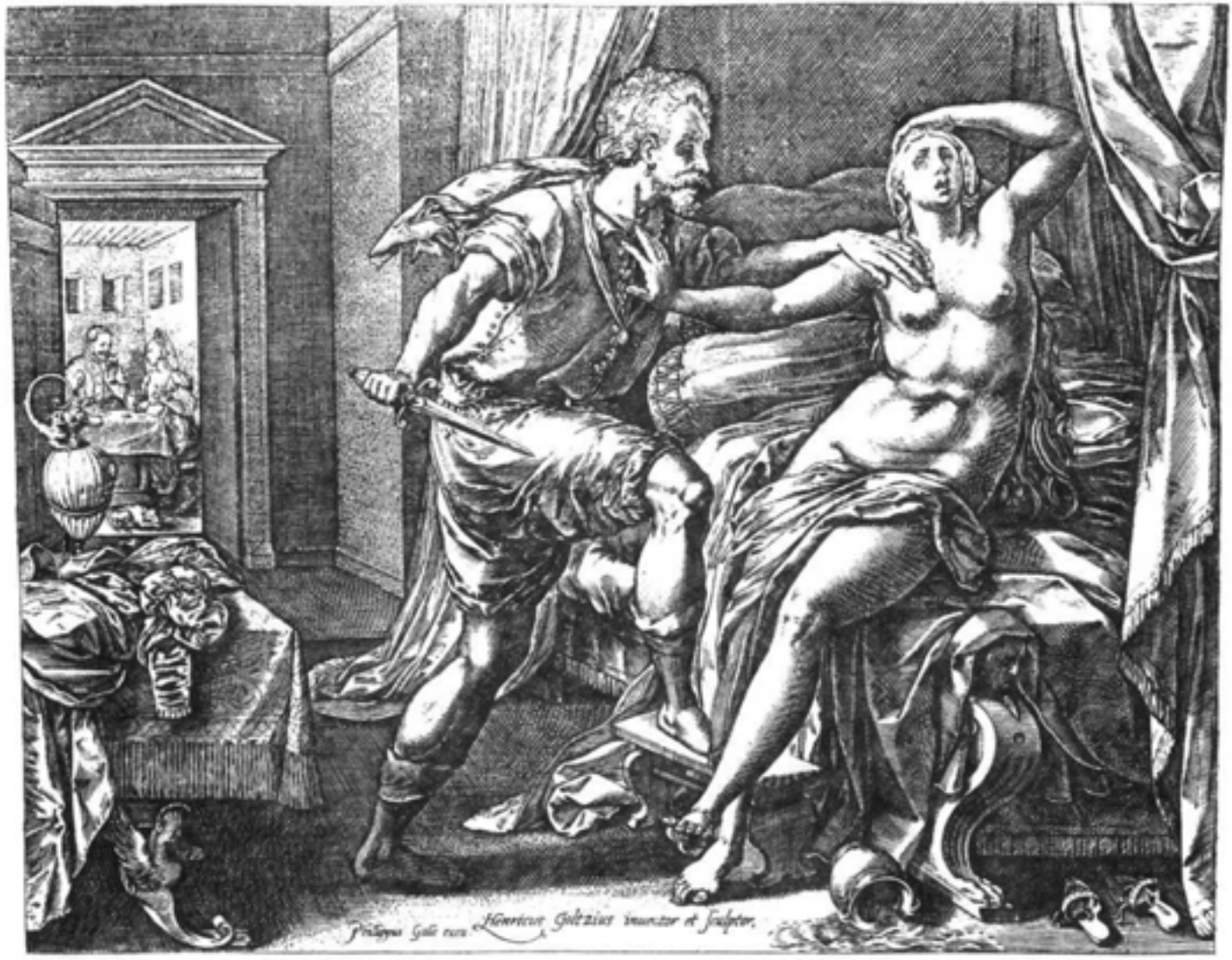


<| *Солдаты и проститутки. Гравюра с картины Я. Люйса,*

чем в резьбе по дереву, наблюдается использование античных мотивов, т. е. форм мышления и выражения образованных классов. Так как тем не менее наряду с этим наблюдалась и массовая потребность в искусстве, то и об разовалось целое полчище мелких мастеров и мастерков.

Движущие силы, проявляющие свое действие в данное время, дают нам объяснение, почему в искусстве данной эпохи преобладают и играют до минирующую роль вполне определенные мотивы. В Ренессансе таким моти вом был, например, Апокалипсис. Апокалипсис превалирует не только в гра вюрах Дюрера, мы находим мотивы его и у многих других художников. Использование этого религиозного мотива играло выдающуюся роль не только в изобразительных искусствах, но и в произведениях германских реформаторов. Реформаторы постоянно возвращались к Апокалипсису и тол ковали его, точнее говоря, пользовались его толкованием в интересах своих политических реформационных стремлений. Такое частое использование мо тивов Апокалипсиса соответствует, однако, у всех, как художников, так и ре форматоров, одним и тем же историко экономическим условиям. Эпоха была пропитана горючим материалом и должна была разрешить сложные революционные проблемы. Так как, однако, все проблемы этой эпохи представали перед человечеством не в своем голом реальном виде, а принимали всегда идеологически религиозные формы, то каждому боевому лозунгу, каждой новой формуле борьбы приходилось черпать обоснование из Библии. И при том из тех частей последней, в которых была налицо наибольшая возмож ность истолкования в духе волновавших всех вопросов. Наибольшую ценность представляли, конечно, смелые главы Апокалипсиса, которые сами по себе носят характер революционной проповеди. Если присмотреться поближе, то станет вполне понятным, почему особой популярностью пользовались такие произведения, как, например, "Четыре всадника" Дюрера. Это произведение есть непосредственное художественное отражение нового экономического строя. Новый порядок вторгся в мир именно как непреодолимое полчище диких всадников. Куда ни ступали копыта его коней, повсюду он нес за собою гибель и смерть, панический ужас и разрушение.

Та же точка зрения показывает, что наряду с Апокалипсисом в силу необходимости должен стоять и культ Божьей Матери. Люди тщетно стуча лись в ворота времени: время не раскрывало своих тайн, — сфинкс оставался немым. Все переживания ниспосылались человеку неумолимой, беспощадной судьбой, страдания казались заслуженной карой за содеянный грех. То, что это был лишь мнимый грех, то, что чума, сифилис и голод не обусловливались чьей нибудь личной виной, — это оставалось непонятным; в равной мере и то, что человек следует лишь тайному закону жизни, когда кровь пульсирует в его жилах сильнее и настойчиво требует радости жизни, — все это, впрочем, и не могло быть понимаемо, так как новый строй общества раскрывает свои тайны лишь на известной высоте развития. Но так как сущность нового времени и его внутренняя необходимость оставались непонятными, то люди и считали себя особенно греховными. Таким образом, человеку не оставалось,


Henricus Goltzius inuentor et Sculptor.

< *Г. Гольциус. Поругание Лукреции. Гравюра.*

по видимому, ничего другого, как пламенно молить у неба милосердия, просить, чтобы смягчилась кара, которая такой тяжестью обрушивается на головы людей. Пламенность молитвы повышалась по мере того, как люди все яснее сознавали, что грехов им не избегнуть. В конце концов, когда страдания все таки не становились меньше, люди почувствовали, что своими силами они обойтись уже не могут: им нужен заступник у престола Божия. И заступник этот стал наиболее видным лицом во всю последующую эпоху, — человек зависел теперь всецело от него. Так как, однако, таким заступником в религии была Дева Мария, то это необходимо должно было повести к усилению и углублению культа Матери Божьей. Ей и воздавались все почести, вся любовь, к ней и возносились все пламенные мольбы...

Уже эти немногие примеры, число которых может быть увеличено до бесконечности, доказывают основной интересующий нас факт: а именно, что искусство никогда не представляет собою чего либо случайного в рамках своего времени, а всегда всеми фибрами зависит от развития общества, точнее говоря, от экономических тенденций этого развития.

* * *

Здесь мы должны подвергнуть анализу еще одно явление, вытекающее из тех же причин и представляющее собою по существу лишь дальнейшее логи ческое развитие высказанной нами мысли.

Так как искусство следует всегда за возвышением и падением данного господствующего класса, то необходимо сказать, что оно стремится всегда, так сказать, по пути исторической логики и что оно сопутствует лишь тем движениям на этом пути, которые обусловливают собою самую сущность эпохи. Это, в свою очередь, может вести лишь к тому, что искусство данной эпохи должно исчерпать само себя в тот момент, когда эти движения и тенден ции будут уже отжиты. Это далеко не маловажный факт, так как им может быть объяснен целый ряд явлений. Он обусловливает, например, то обсто ятельство, почему в настоящее время нет нигде самостоятельного религиоз ного искусства, ни в католических, ни в протестантских странах, и почему мы повсюду видим лишь чисто гражданское и светское искусство. Этим фактом объясняется также и то, почему все многочисленные попытки вызвать к жизни такое религиозное искусство должны были кончиться неудачей, и что, несмот ря на самые напряженные усилия, ни разу не удалось внести в искусство новый, неподдельный и жизнеспособный чувственный тон старой скалы; что все представляет собою лишь копию и что новые тоны находятся не путем религиозной идеологизации современной экономической ситуации, а только путем религиозного окрещения новых понятий. Та же логика дает нам воз можность понять, почему у нас до сих пор нет социалистического искусства, несмотря на то что социализм представляет собою наиболее выдающееся народное движение, которое только знала до сих пор мировая история.



<] *Семейное счастье. Цветная французская гравюра. 1790.*

Если религия не служит уже более идеологией для господствующей экономической тенденции, то и социализм не играет до сих пор еще этой роли, его экономический принцип не одержал еще нигде победы. Искусство может, правда, опираться только на массы, но, для того чтобы иметь возможность самостоятельно производить художественные ценности, массы должны достигнуть полной независимости от мышления тех классов, которые они стремятся вытеснить, — они должны в духовном отношении стать вполне на ноги. Помимо этого они должны представлять собою руководящий экономический фактор. Короче говоря, они должны уже воплощать собою новую культуру, а не только возвещать ее наступление. (Ср. также вышесказанное относительно возникновения стиля.)

Решающим моментом является, таким образом, полная победа и политическое и социальное осуществление нового экономического принципа. Поэтому то новое искусство, обнаруживающее специфически новые художественные формы, никогда не может появиться в период подготовления новой эпохи, оно никогда не может служить увертюрой, а тем более трубным звуком, возвещающим начало нового акта на мировой сцене. Оно может быть лишь свидетельством одержанной победы и потому появляется только по мере развития действия. Чтобы проверить правильность этого положения на развитии определенного художественного стиля, возьмем хотя бы барокко. Барокко было художественной формой, соответствовавшей тому распределению экономических сил, которое в политической области вылилось в форму абсолютной княжеской власти и сменило в конце XVI века Ренессанс. Абсолютная княжеская власть возникла, правда, не в конце, а еще в начале XVI столетия, но тогда она была еще революционной силой, которая готова была вступать в союз всякий день с другой революционной силой и делать ей соответствующие уступки. Ввиду этого абсолютизм не мог еще в начале XVI столетия создать адекватные художественные формы; последние могли начать развиваться лишь с того момента, когда абсолютная княжеская власть стала единственно господствующим фактором, а это было только в конце XVI столетия. С этого момента княжеский абсолютизм стал наиболее определенным и прочным понятием времени, наиболее конкретной реальностью. И действительно, лишь к этому времени относится зарождение барокко в искусстве. Рихард Мутер говорит: "Искусство может развиваться лишь на базисе спокойной, законченной культуры". В этом положении высказывается совершенно справедливая мысль, так как законченная культура есть не что иное, как второй акт исторической драмы, которую охватывает собою круг нового экономического строя, победа нового экономического принципа по всей линии. То, однако, что новое время находится в периоде подготовления, и даже то, в каком направлении оно будет развиваться, — все это можно подметить в искусстве задолго до победы новых сил: признаки этого обнаруживает появление и упорное повторение определенных новых мотивов. Если новая экономическая тенденция не способна еще дать повод к развитию нового стиля, то она вполне может уже обусловить подбор тем для художественного воплощения. В искусстве появляются ее боевые лозунги, и в особенности находят себе выражение те представители



< *Поругание Лукреции. Гравюра К. Корта с картины Тициана. 1571.*

борющихся классов, которые будут носителями нового времени. В качестве мотивов искусства появляются святой, рыцарь, купец, царедворец, буржуазия, пролетариат, — таким путем начинается каждая новая эпоха в искусстве, таково ее зарождение. Помимо этого, перемена сказывается уже и в особом беспокойстве, которое овладевает стилем данной эпохи. Так, рококо, напри мер, представляет собою пряную смесь роскоши того времени, проникнутую, однако, уже теми новыми идеями, которые бродили в то время в недрах общества.

Так как новое искусство в законченной форме появляется лишь тогда, когда переворот уже завершился, то этим объясняется также и тот общеизвестный исторический факт, что наивысшие художественные отраже ния тенденции времени появляются нередко только в финале, т. е. уже в период упадка. В этот период, когда определенная тенденция развития исчерпывает уже себя самое и устремляется по нисходящей линии, вызывая в сознании чувство старческой немощи, — в этой стадии, безразлично, идет ли тут речь о целых народах, классах или отдельных индивидуумах, пробуждается всегда тоска по молодости, по расцвету здоровья и силы, — идеалы прошлого — "доброе старое время" — предстают тогда в особенно розовом свете. И тем более воодушевляют они человека, чем менее удовлетворяет его настоящее, чем менее представляет оно собою осуществление былых надежд и упований и чем меньше в то же время и вера в будущее. Этим объясняется, между прочим, почему всякий романтизм, начиная с древнейших его форм вплоть до современного, очень часто дает свои благоуханные цветы лишь тогда, когда в дверь стучится уже победоносно новая эпоха.

* * *

Если в художественном стиле данной эпохи видеть ее воплотившийся жизненный интерес, точнее говоря, художественное отражение ее доминиру ющей экономической тенденции, то отсюда можно сделать два чрезвычайно существенных и важных вывода. Первый гласит: чем определеннее проявляет ся известная экономическая форма и чем дольше она в основной своей сущности не претерпевает воздействия других экономических интересов и со путствующих им идей, тем более характерный и единообразный художествен ный стиль вырабатывает данная эпоха. Второй вывод противоположен перво му: чем более противоречивы и сложны экономические тенденции данного времени, чем больше хозяйственных сил борется за преобладание, тем более расплывчато и тем более лишено стиля искусство этой эпохи. Если в экономи чески ясно выраженных эпохах мы встречаемся с определенными, крупными художественными стилями, как то: готикой, ренессансом, барокко и т. п., то в других, наоборот, пышно процветает эклектицизм, который в конечном счете есть не что иное, как художественное отражение того, что подготовля ющаяся эпоха не нашла еще себе определенного выражения. Эклектицизм



/". *Гольциус. Батсеба в купальне. Гравюра. 1583.*

и отсутствие стиля наблюдаются поэтому преимущественно в переходные периоды. Для доказательства этого ограничимся указанием на две столь же известные, сколько и характерные эпохи.

Для примера экономической констелляции*, неизбежно ведущей к развитию вполне определенного художественного стиля, сошлемся на Голландию первой половины XVII столетия. Нет ни одной другой страны, в которой экономический принцип новейшего времени, денежное хозяйство, основанное на торговле, — воплотился бы в общественные формы с такой независимостью от других экономических тенденций, как именно в тогдашней Голландии. Вся Голландия в эту эпоху превратилась в сплошной торговый город, в котором совершенно исчезло с лица земли натуральное хозяйство. Этой ясности и этому единообразию новых экономических сил соответствовал характер совершившегося переворота, а также и конечный результат: те формы, в которые вылилось голландское искусство. Нигде в другой стране переворот в искусстве не был таким коренным и глубоким, нигде художественный стиль не отличался таким единообразием. Столь же внезапным и стихийным, каким было экономическое преображение Голландии в первой половине XVII столетия, был и расцвет ее искусства, свободный от каких бы то ни было посторонних влияний.

В качестве примера отсутствия стиля и зависимости этого от противоречивых тенденций экономической жизни мы укажем на германское искусство 1860—1885 годов. Этот период представляется, несомненно, наиболее лишенной стиля эпохой во всей истории немецкого искусства. Здесь по порядку было испробовано все: и готика, и ренессанс, и барокко. Это смешение стилей господствовало во всех отраслях искусства без исключения — в архитектуре, в живописи, в мебельной промышленности и т. п. Полнейшая нецелесообразность и безвкусие всего этого не бросались в глаза никому. Какое же отношение имеет это к экономическому облику периода? Каждому историку экономисту известно, что этот период был преисполнен самыми разнообразными и зачастую противоречивыми экономическими тенденциями, и притом настолько, что при рассмотрении его перед нами предстает только хаос. Не подлежит, конечно, сомнению, что основная тенденция переживаемой нами эпохи, стремление к крупной промышленности, а вместе с тем и к концентрации капитала, давно уже наметилась в то время. Так как, однако, Германия была вовлечена в современное промышленное развитие лишь сравнительно поздно и так как наследие ее политического прошлого — феодальный строй слишком долго служил для нее известного рода тормозом, то повсюду еще в то время были налицо весьма многочисленные группы, всеми силами старавшиеся противодействовать этому развитию. Мелкая мануфактура играла еще весьма выдающуюся роль; и хотя она уже и была несомненно вымиравшей формой производства, тем не менее она еще всецело господствовала над общим комплексом духовных представлений широких кругов. Немаловажное воздействие оказали, кроме того, и аграрии, располагавшие огромными доменами, главным образом в Пруссии. Эти разнородные экономические тенденции, которые вследствие своей внутренней непримиримости вели между собою смертельную борьбу, создали в общем комплексе экономической жизни невероятный хаос. Такого рода состояние неминуемо должно

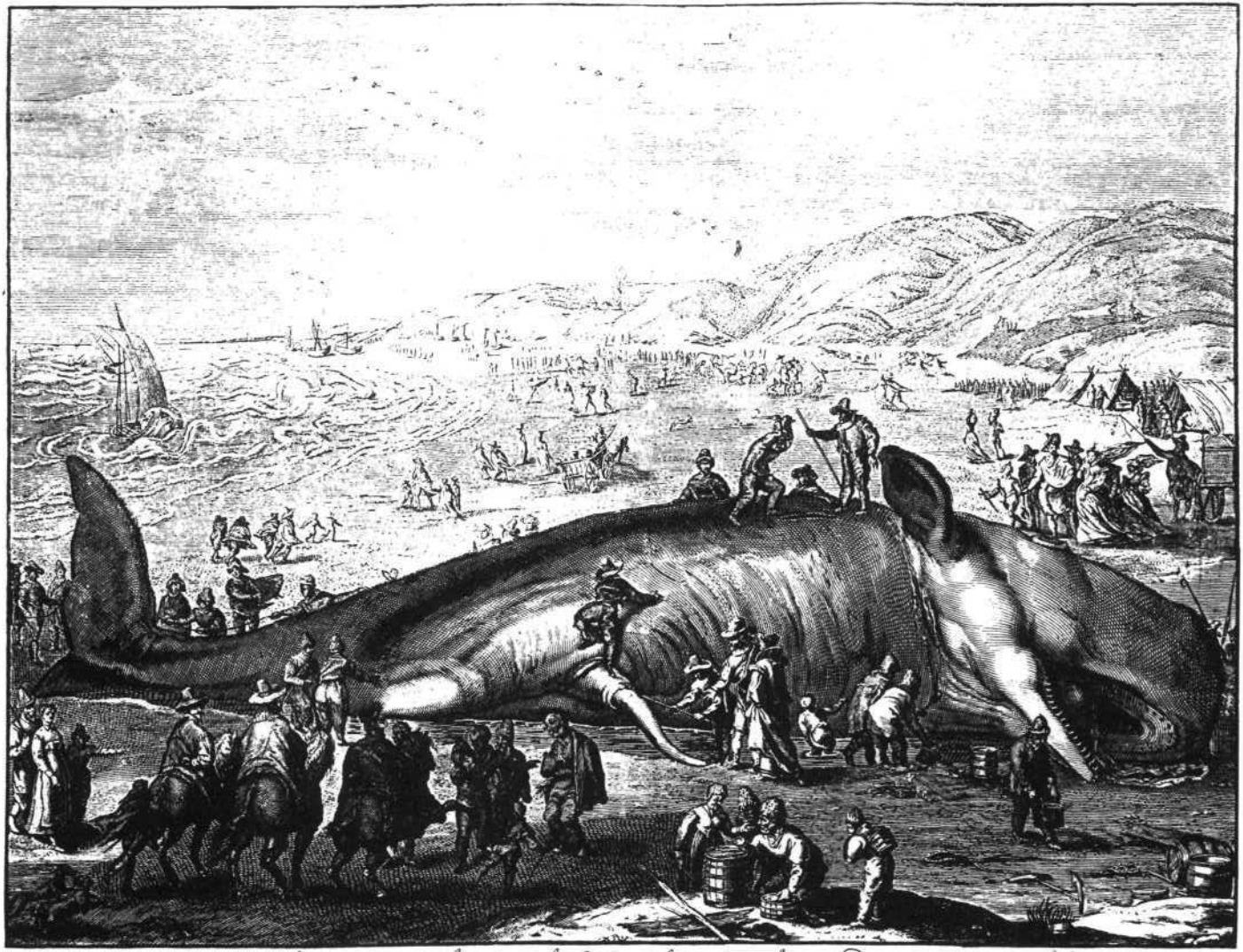
* Констелляция — стечение, сочетание обстоятельств. *Ред.*


A° 1585.

◁ *Г. Гольциус. Бесчестье Вулкана. Гравюра. 1585.*

было отразиться аналогичным осложнением и запутанностью политики и пра вовых воззрений, и моральных понятий, и пр. Так на самом деле и было. Крупному предприятию, объединяющему тысячи рабочих рук, соответствуют совершенно иные правовые воззрения и другие моральные нормы, чем патри архально организованной мелкой мануфактуре или феодальному укладу сель ского хозяйства. Но то, что было справедливо в приложении к этим видам идеологии, было справедливо и по отношению к искусству. Таким образом, внутреннее противоречие, обусловившее общий беспорядок, повело в силу необходимости к такому же результату и в искусстве. Все еще не выпускавшие из своих рук господства группы ремесленников и аграриев искали спасения от бед новейшего времени в счастливом прошлом, — и вот и искусству приходи лось идти тем же путем, т. е. поклоняться романтизму, готике и барокко.

Традиционное объяснение такой хаотичности в искусстве в этот и другие периоды существенно отличается от данного нами. Идеология сваливает всю вину на безусловно якобы ошибочное устремление к старым художественным формам, в данном случае на совершенно произвольное якобы пристрастие к готике, барокко и т. п. На первый взгляд при поверхностном рассмотрении такой упрек представляется совершенно справедливым; на самом же деле он безусловно неправилен. Мы не должны при обсуждении этого вопроса упу скать из виду того обстоятельства, что каждая новая эпоха, в которой новые экономические силы вырабатывают адекватные общественные формы, посто янно устремляется к старым, готовым формам мышления и выражения. Это просто напросто сводится к исканиям форм, в которых новые проблемы были, так сказать, уже разрешены. Так, Ренессанс возвращался, как известно, к древ ности, романтизм — к рыцарству и т. п. Такое возвращение к старым формам представляется, следовательно, вполне естественным; в нем нет ничего оши бочного или нелогичного; тем не менее его нельзя, конечно, счесть и явлением прогрессивного порядка. То, чем именно оно является в каждом отдельном случае, зависит не от простой случайности, а от тесной связи настоящего периода с тем прошедшим, к которому он возвращается, а также и от несовместимости тенденций, которые можно счесть характерными для них обоих. "Идеи, возникшие в прежних общественных состояниях, могут оказы вать тормозящее или, наоборот, благоприятное влияние на последующие состояния, смотря по тому, затрудняют ли они познавание новых тенденций или же дают готовые и пригодные формулы для разрешения связанных с ними проблем". История на каждом шагу и в применении к любой области дает доказательства правильности этого положения. В конце средневековья идеи, унаследованные от древности, оказали благоприятное влияние на развитие гражданственности, возвращение к ним послужило весьма ценным революци онным моментом. И это было вполне логично. Экономический базис был в обе эти эпохи одинаков, с той лишь разницей, что в Ренессансе он находился на более высокой ступени развития. И та и другая эпохи базировались на товарном обмене. Устремляясь к древности, Ренессанс заимствовал тем са мым формы мышления и чувствования, развившиеся на почве одних и тех же



Stranding van een Walvisch van 70. voeten lang, tusschen Katwyk en Scheveningen, in de Maande van February, A. 1598.

<| *Голландский летучий листок с изображением кита, выброшенного на берег. 1598.*

экономических предпосылок. Этим объясняется также и невероятное увлечение Ренессанса античной древностью. Там он находил, по видимому, в готовом виде все то, чего сам искал и к чему стремился. И поэтому то также и в искусстве, и в науке психика сама собой возвращалась к античному миру.

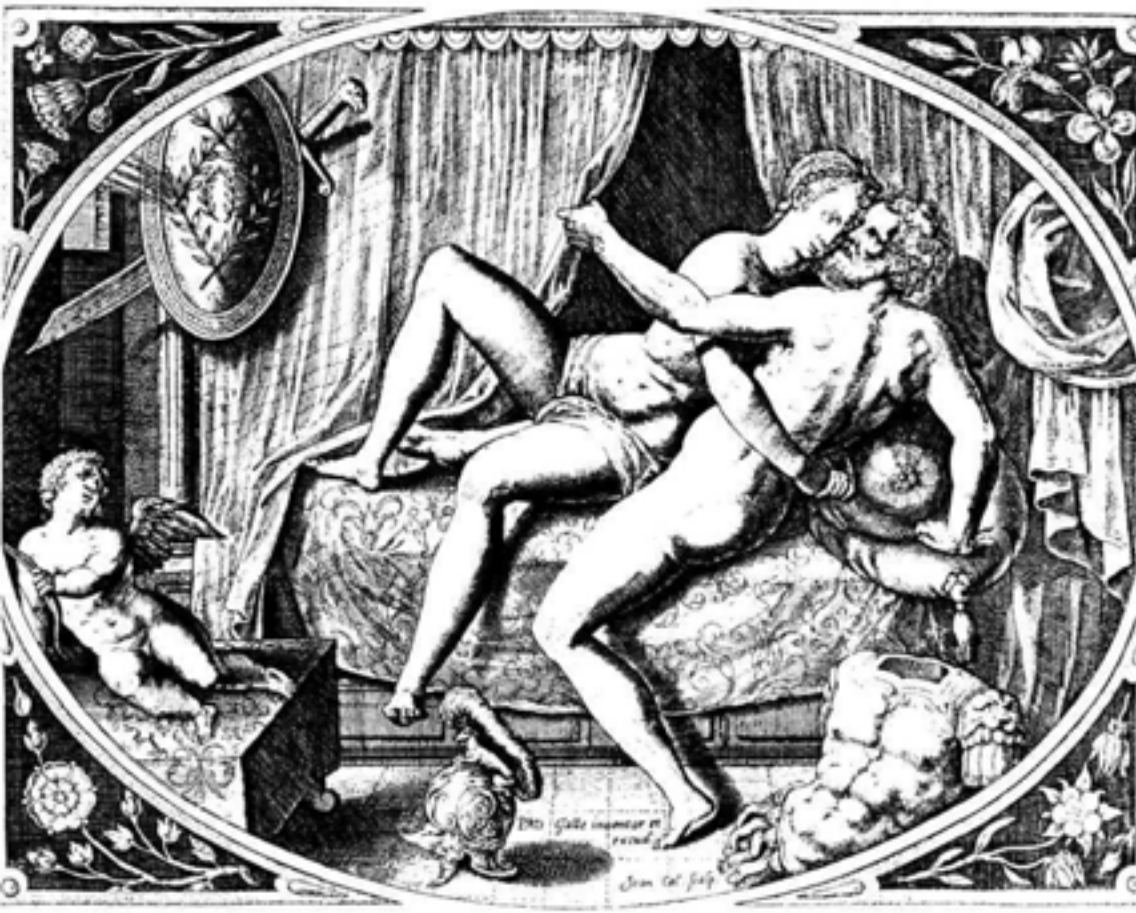
Совершенно иначе обстояло дело, когда в последней трети XIX столетия ясно обозначилось возвращение к Ренессансу. Разумеется, с внешней стороны такое возвращение не было лишено известной логики; по крайней мере постольку, поскольку господствовало убеждение, будто для Германии начинается новый век Ренессанса. Нелогичность и ошибочность состояли, однако, в том, что самая сущность времени была понята совершенно неправильно. Правда, обе эпохи характеризовались подъемом капиталистического развития, но базис, силы, образующие капитал, были совершенно различны. Если в том периоде Ренессанса, формы которого подвергались теперь заимствованию, к образованию капитала вела почти исключительно торговля, обмен, то теперь таким фактором стало уже крупное производство. Сущность образования капитала покоилась теперь на эксплуатации масс не как покупателей, а как продавцов, и в первую голову как продавцов товара "рабочая сила". Таковы эти два в корне своем совершенно различных фактора, и поэтому то возврат к Ренессансу должен был неминуемо оказать не благоприятное, а, наоборот, осложняющее воздействие на развитие искусства. Старая форма не была уже способна совпадать теперь с новым содержанием. Аналогично обстояло дело с возвращением к барокко, короче говоря, со всяким устремлением к старым художественным формам: современная крупная индустрия не имеет никакой аналогии в прежних эпохах. Поэтому там, где такого возвращения не последовало и где новый принцип не вступил в борьбу со старыми экономическими формами, как, например, в Америке, то там и наметились вскоре новые линии, соответствовавшие новому времени, правда, грубые и резкие, но, во всяком случае, несомненно адекватные.

Если прежде в переходные периоды различных экономических эпох не наблюдалось такой хаотичности в искусстве, как при переходе мелкобуржуазного искусства Германии к искусству современному, которое с каждым днем все более обнаруживает свое соответствие нашей победоносной крупнопромышленной эволюции, то это объясняется главным образом тем, что преображение экономического базиса общества совершалось раньше значительно медленнее, чем в настоящее время. Новое лишь постепенно вырастало из старого. Поэтому то в прежние эпохи и удаются такие подразделения, как: ранний Ренессанс, полное развитие Ренессанса и поздний Ренессанс, ранний барокко, поздний барокко и т. п. Кроме того, никогда еще не наблюдалось такого хаоса в идеях, — единообразие сознания благодаря сознательно ведущейся классовой борьбе уступило место многообразию, — как в настоящее время,

Г. Рамберг. Любовная парочка, застигнутая врасплох. > Раскрашенная гравюра. 1799.







Ф. Галле. Марс и Венера. Галантная гравюра.

которое, сверх того, больше, чем какая либо другая эпоха, является осуществ лением всего прошлого. Так как час наконец пробил, то машинный век с его колоссальным развитием не образовывался медленно и осторожно, а, подобно

Минерве из головы Зевса, родился сразу и вдруг, в мановение ока и воцарился на всей Вселенной. Там, где несколько лет тому назад еще дымила лучина, сейчас сверкает тысячесвечовый дуговой фонарь; керосин или газ — об этом не возникает даже и спора, таков лаконический метод исторически зрелых эпох.

Здесь мы считаем уместным сказать несколько слов о проблеме эпигонства в искусстве, о его неблагоприятных последствиях и результатах, обусловливаемых самой сутью вещей. Они объясняются тем же методом, так как в конечном счете зависят от тех же факторов. Так как искусство только тогда жизнеспособно, когда принцип, господствующий в данную эпоху, находит себе в нем вполне определенное выражение, то эпигоны, это те, кто стараются провозгласить неизменную и вечную ценность формулы какого нибудь определенного мастера, бывшую действительно органической, но лишь в свою, соответствующую ей эпоху. Между тем экономическое содержание настоящей эпохи совсем уже не то, и формула отнюдь не может быть признана органической. Ввиду этого одной лишь голой конструкцией, лишенной всякой связи с эпохой, должно быть все то, что еще лишь недавно было духом времени и жизненной формой этого духа.

Той же причиной объясняется и та антипатия, которая в новую эпоху искусства проявляется нередко по отношению к непосредственно предшествующей эпохе. Эта антипатия обнаруживается с тем большей силой, чем менее новое время содержит в себе дальнейшее развитие тех же тенденций, будь то в хорошем или в дурном смысле. Наиболее ярким примером в истории искусства служит общеизвестное отрицательное отношение искусства **XVII** века к Ренессансу, доходившее иногда чуть ли не до ненависти. Это отрицательное отношение было не чем иным, как художественным отражением совершенно изменившейся действительности: новое положение вещей отнюдь не совпадало больше с положением вещей в XVI веке. А так как XVII век не содержал в себе развития предыдущих исторических тенденций, а, наоборот, вступал с ними в полное противоречие, то в такое же противоречие должно было вступить и искусство этой эпохи с искусством XVI века.

* * *

Мы подходим теперь к проблеме великих эпох искусства и в качестве образца возьмем Ренессанс, — разумеется, лишь в форме общего явления. Если мы к этой могущественнейшей эпохе, какую только знает история европейского развития после античной древности, приложим все то, что мы говорили выше относительно сущности революции, то она станет нам понятной во всех частях и деталях. Одновременно с этим она со своими исполинскими напряжением и результатами предстанет перед нами как несомненный категорический императив истории.

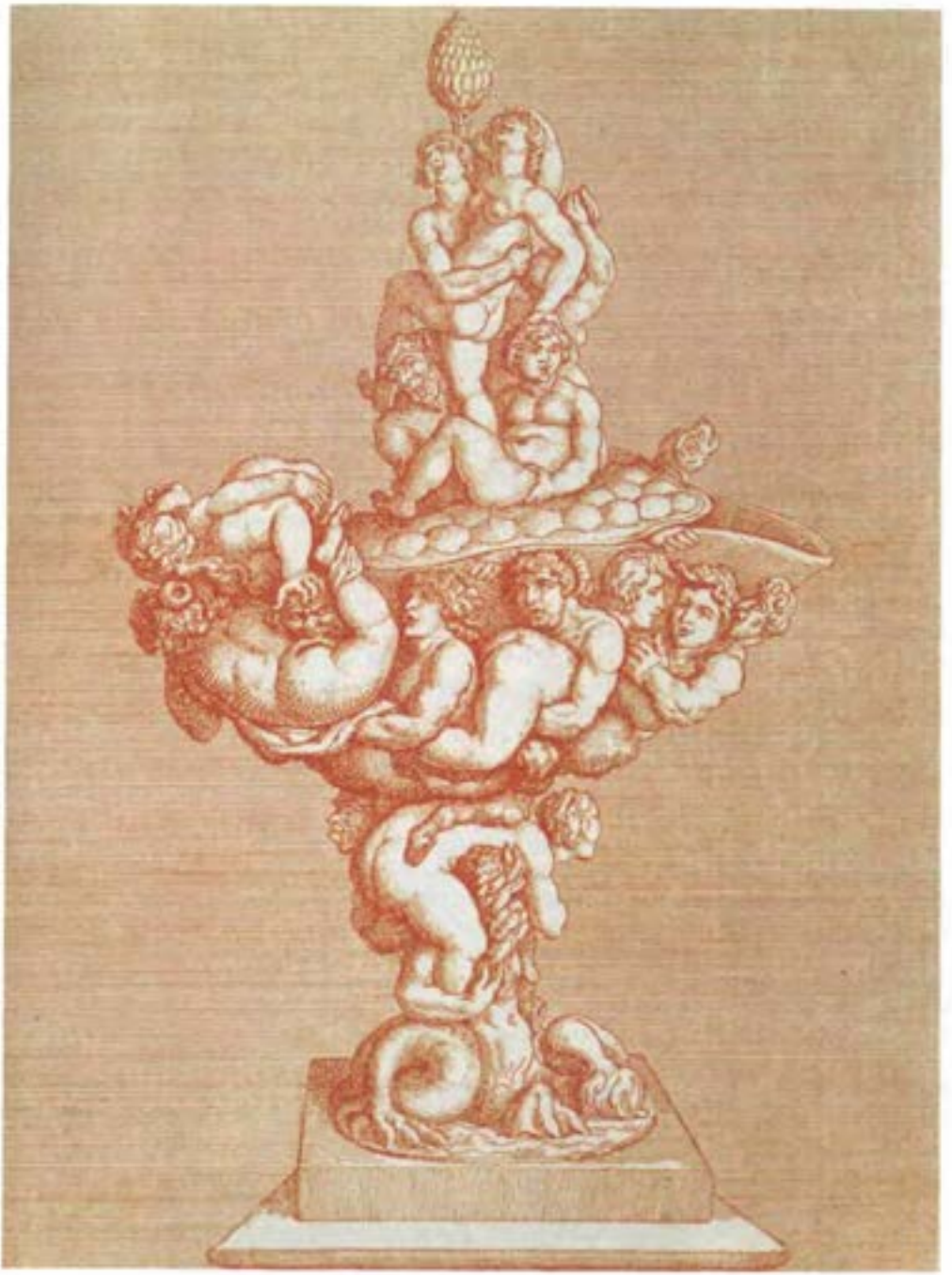
Праздник бобов. Гравюра П. Понциуса с картины Я. Йорданса. О







А. Виккарио. Сластолюбивый фавн. 1604.



<] *Т. Роулендсон. Эскиз для вазы. 1790.*

Начало Ренессанса относят обыкновенно к середине XV столетия. К этому времени новые формы искусства настолько уже определились, что мы имеем полную возможность разграничить средневековое и новое искусство. Это период раннего Ренессанса. Кульминационная точка развития эпохи, период так называемого расцвета Ренессанса, относится к 1490—1530 годам. В эти четыре десятилетия жили и творили наикрупнейшие мастера эпохи. Поздний Ренессанс и конец его, — за исключением голландской стадии, блестящим завершением которой были Рембрандт и Хале, — имели место полстолетия спустя.

Таков также и круг новой экономической эпохи, которая наступила в то время в европейской истории. В середине XV столетия началась революцион ная эпоха новых экономических сил, началась последняя решительная борьба между исторически изжитым натуральным хозяйством и новыми силами денежного хозяйства, а вместе с тем и неудержимое победоносное шествие последних через весь культурный мир.

Это знаменовало собой величайшую, могущественнейшую и глубочайшую экономическую революцию, которую вообще знала история Европы не только до того времени, но и вплоть до наших дней. На сцену выступил совершенно новый принцип. Дело шло на этот раз не о каких либо коррективах и не об устранении каких либо досадных эстетических погрешностей в старом обще ственном строе, — все европейское культурное человечество было перенесено сразу на новую почву, — на почву с совершенно новыми жизненными услови ями и новыми законами. Родился капитализм. Всем формам организации средневековья был произнесен тем самым неумолимый смертный приговор, — все они были обречены на уничтожение, и все были уже на пути к этому. Но устранение старых сил отнюдь не было покорным самоотречением, наоборот, в страшной борьбе пришлось новому времени прокладывать себе дорогу. И вот в силу исторической логики все в эту эпоху подвергалось революци онизированию. Возникли и образовались новые классы. Из городского со словия выделилась кверху буржуазия, а книзу пролетариат. И самое главное: имущие и неимущие разделились на два резко отграниченных друг от друга класса и стали носителями новых экономических тенденций и новой экономи ческой борьбы. Классовые противоречия породили классовую борьбу. И клас совая борьба возгорелась по всей линии. И притом не только между новыми силами, но и между старыми и новыми; старые силы вступали в союз то с той, то с другой группой новых, смотря по тому, какие наиболее соответствовали их интересам в каждый данный момент. В Германии, например, мелкая земельная аристократия повела решительную борьбу с возвышавшейся кня жеской властью. В этой борьбе пала аристократия, так как исторически она

Т. Роулендсон. Эскиз для бокала. 1790. >





В. Килиан. Совращение Евы сатаной. Гравюра.

уже была изжитым элементом. Ее гибель была неминуема, и смертельная борьба окружила ее только героическим ореолом, так как знаменосцами ее были выдающиеся представители той эпохи германской истории. С другой стороны, однако, победу княжеской власти нисколько не умаляло то обстоятельство, что во главе ее стояли довольно посредственные личности. Победу одерживает в конечном счете всегда только историческая логика, а эта логика была на стороне абсолютной княжеской власти, которая в то время, как мы уже указывали, представляла собой явно революционную силу. Подобно мелкой аристократии сопротивлялись и порабощенные крестьяне, которым ввиду их промежуточного положения приходилось нести всю тяжесть этой беспощадной борьбы. Но и крестьяне потерпели поражение, несмотря на свое поистине геройское сопротивление. Но не потому, что их тенденции проти



Г. Ульрих. Крестьянин и сластолюбивая госпожа.

воречили логике фактов, а только потому, что они были авангардом нового времени, для победы которого условия не были еще даны в тогдашней действительности. В городах шла тоже неумолимая борьба. Хотя здесь и не было столь кровавых столкновений, тем не менее тут борьба привела к глубочайшему и тем более значительному перевороту: возникла первая организация труда. Ремесленники сплотились в союзы; первым и наиважней шим объектом споров и борьбы стало, естественно, право коалиций. Подо бно тому как борьба шла внутри страны между отдельными классами, точно так же велась она и между различными странами. Выступление новых экономических сил и констелляций в истории повело к важнейшим и сущест веннейшим исправлениям карты Европы. Началась ожесточенная и бесконеч ная, вековая борьба между Испанией и Францией за мировое господство. Если эта борьба носила главным образом идеологическую форму религиоз ного спора, то это отнюдь не противоречит тому бесспорному факту, что конечным стимулом ее были экономические интересы враждовавших между собой народов.



<1 *Супружеская любовь. Символическая итальянская гравюра.*

Итак, все находилось в состоянии брожения, все было революционизирова но, все было напряжено до крайних пределов. При таких условиях, согласно выше охарактеризованным нами законам, должен был коренным образом измениться и духовный облик народов, так как всем стало очевидно, что весь прежний мир идет, несомненно, насмарку. И действительно, духовный облик народов изменялся по мере того, как совершавшийся переворот захватывал все более и более обширные сферы. В науке зародился гуманизм, в искусстве — Ренессанс.

Наивысшей точки революционная волна достигла на исходе XVI столетия. Поэтому то и все стремления и тенденции приняли определенные формы тоже лишь к этому времени. Открытие Америки послужило важнейшим рычагом развития. Хотя морской путь в Индию и не был найден, тем не менее теперь были налицо уже условия, в которых так нуждалось новое время для своего экономического развития: рабочие силы, рынки, металлы и пр. Перед торгов лей, обменом раскрылись неожиданно широчайшие перспективы. Фантасти ческие сказки стали живой действительностью.

При этих условиях перед фантазией и надеждами раскрылся бескрайний простор. Воображение сразу окрылилось: жизнь обещала теперь тысячи новых наслаждений, новых неведомых радостей и упований. Все стало вдруг ярким, сверкающим, красочным, как будто над землей взошло новое солнце. Красоч ной и яркой стала одежда людей. Красочным, ярким и сияющим недостижи мым величием должно было, естественно, стать на этом фоне и искусство. Естественнейшим выводом исторической логики должна была быть теперь высшая форма напряжения и развития искусства: искусство должно было создать грандиозный, монументальный стиль, ибо одно только грандиозное и героическое соответствовало новым жизненным условиям эпохи. Так как все находилось в состоянии крайнего напряжения, так как все пульсы бились учащенно, так как на первом плане стояли теперь сила, отвага и смелость, то каждый мазок кисти должен был производить впечатление, будто краски смешаны с пламенем. Художники давали своей эпохе плоть и кровь. Они воплощали движущие силы этой эпохи, — безразлично, высекали ли они людей из камня, запечатлевали ли на картинах черты современников, рисо вали ли ландшафты, животных или же давали выражение своим героическим чувствованиям в воздвигании гигантских дворцов и замков, словно нагромож денных руками циклопов.

Только в этой основной черте и заключается художественное единство эпохи и ее резкое отличие от средневекового искусства. Если же общий художествен ный облик эпохи разложить на его составные части, то мы отнюдь не заметим этого единства. Впрочем, и не могло бы быть иначе, так как победоносное шествие новых экономических сил обусловливалось в большинстве стран противоречивыми интересами. Там, где последнего не наблюдалось, как, например, в Голландии в первой половине XVII века, где важнейшая тенден ция экономического развития, торжество торгового капитала, беспрепятствен но проникала повсюду, там общая картина искусства представляется



Ночь любви. Гравюра.



Галантное предложение. Анонимная французская гравюра. Ок. 1800.

изумительно единообразной. Об этой, уже раз упомянутой нами эпохе голландского искусства, о ее втором героическом периоде мы должны поговорить здесь несколько подробнее, так как она представляет собой в высшей степени наглядный образчик взаимоотношения между искусством и экономикой.

Базисом торговли в XVI и XVII столетиях, соответственно вышеуказанным факторам, которые делали открытие Америки, так сказать, программным пунктом истории, было развитие колоний. С перемещением торговых путей, которое имело место вслед за открытием Америки и упадком Испании, голландские гавани стали главными пунктами всей международной торговли, и вследствие этого Голландия и сама принялась за интенсивную колониальную политику. В середине XVII века Голландия находилась на вершине торгового расцвета, денежное хозяйство имело здесь свою метрополию. Ввиду этого в Голландии и развилось наиболее гордое, самодовольное и надменное купеческое сословие. Так как, однако, купец служит, так сказать, воплощением денежного хозяйства, то он представляет собой в то же время и наиболее чистый тип городского сословия. Из этого следует, что хотя Голландия и не первая создала городское сословие в его общей форме, тем не менее лишь в ней оно приобрело современный характер, в основных чертах



И. Матам. В "женском доме". Гравюра.

сохранившийся еще вплоть до настоящего времени. Италия эпохи Ренессанса была аристократична, Германия Ренессанса — мелкобуржуазна, так как в Италии общий тон задавала аристократия, а в Германии — мелкобуржуазный цеховой строй. Правда, в свое время в Нюрнберге обитали Пиркгеймеры, а в Аугсбурге Фуггеры, но то была уже городская аристократия, которая, несмотря на свои огромные средства и силу, была рада, когда ее допускали ко двору и когда она получала возможность угодничать перед самим князем. Голландские купцы отличались совершенно другой формацией. Несомненно, что особенно надменны и независимы они были прежде всего потому, что только что после страшной и продолжительной борьбы одолели испанскую монархию и стали победителями в первой современной гражданской революции. Но еще больше они отличались тем, что не были единичными явлениями,



Рембрандт. Адам и Ева. Офорт. 1638.

как в свое время Пиркгеймеры и Фуггеры в Аугсбурге и Нюрнберге, а представляли собою целый класс. Голландия не была уже только одной из колоний меркантилизма, в которой господствовали один или два денежных короля, она была типичнейшей формой нового торгового века. Торговые конторы Голландии были центрами, из которых управлялась эта маленькая страна. Даже больше того, отсюда управлялся весь мир, так как здесь подводились итоги счетам всего мира. Тут были поистине смелые и отважные бухгалтеры, лишенные каких бы то ни было сентиментальных соображений. В денежные шкафы голландских капиталистов приходилось смиренно стучаться многим могущественным повелителям мира. Буржуазия, воплотившаяся в купечестве, стала и политически господствующим классом. Аристократия почти совершенно была обессилена, а наряду с ней и неимущая часть голландской нации, которая в массе своей была одной из наиболее порабощенных и угнетенных в ту эпоху. Но по мере того как феодальный замок, в качестве символа власти, совершенно исчезал из общего представления, его место занимал городской дом, т. е. дом богатого негоцианта. Именно эта специфическая особенность и повела к тому, что в Голландии образовалась буржуазная культура в том смысле, в каком мы понимаем ее и в настоящее время.

Обо всем этом ясно свидетельствует голландское искусство того времени. Как в его общем развитии, так и в отдельных образцах творчества находит выражение эта единообразная экономическая ситуация. Здесь в первый раз появилась на сцене новая художественная идеология, отказавшаяся от пользования старыми формами. В начале этой эпохи мы не находим ни следа придворного искусства; помпезное церковное искусство исчезало все больше и больше; религиозные мотивы стали толковаться на чисто человеческий лад; в презрительном и смешном виде стали выставляться низшие слои населения, крестьянство и рабочий люд. Напротив того, высшей славой и ослепительным блеском воссиял новый повелитель мира. Для него одного должно было теперь творить искусство. Оно должно было быть украшением его дома, его комнат. Но так как место одного повелителя заняли сотни и тысячи, — каждый купец был соправителем в этой республике, — то особого развития должен был достичь здесь портрет. И действительно, во главе голландского искусства начала той эпохи стоял смелый и превосходный мастер портретной живописи Франс Хале. И опять таки в области портрета последующие мастера достигли всего того выдающегося, что дает нам эта эпоха.

Сюда же присоединился и другой важный фактор. Победа нидерландской революции была полной, так как она была одержана на всей линии. Победителям нечего было опасаться, что одержанная победа может быть у них вновь вырвана обратно: они могли беспрепятственно и спокойно наслаждаться плодами победы. Это повело к образованию поколения беспечных и беззаботных людей, главной задачей которых было наслаждение жизнью. Для таких людей самый лучший из всех миров тот, в котором они живут. Основной мотив к страстному томлению перенестись хотя бы на крыльях воображения в лучший мир для них не существует. Потусторонний мир представляется им разве только утешением для бедных и обездоленных жизнью. Ввиду этого

и религиозное искусство играет лишь весьма второстепенную роль в художественном творчестве эпохи. Но зато перед искусством предстает тем более трудная задача: исчерпать настоящую жизнь человека со всеми ее радостями и возможными наслаждениями. Новое искусство должно было быть использованием всех тех сокровищ, которые достались на долю победителей и которые непрерывно множились вместе с усилением их могущества и величия. И подобно тому, как неисчерпаемы эти сокровища, подобно тому, как бесконечно громоздятся все новые и новые горы богатств, — так же неисчерпаемо должно было быть и искусство. Оно должно было быть богато, обильно, должно было дышать радостью и красотой, равно как та жизнь, которую оно отражало. Столь же отважным и дерзким, каким было новое поколение на международном мировом рынке, — такими же смелыми должны были быть и проблемы, которые представали перед искусством; так как при этом речь шла не об отвлеченных понятиях, а о действительном и реальном, то в результате и искусство этого времени глубже, смелее и сильнее всего отражало реальную, живую действительность. Напряжение сил не знало пределов ни в качественном, ни в количественном отношениях. Такова картина, которую представляло собою голландское искусство в течение полувека, — до тех пор, пока не изменились экономические условия, а вместе с ними и политическое соотношение сил. То была наиболее единообразная экономическая эпоха, — наиболее единообразная художественная культура, какую только знает новейшее время.

Тут будет вполне уместно сделать некоторое сопоставление с настоящим временем. Так как тогдашнее буржуазное развитие Голландии сводилось к чрезвычайно ярко выраженной буржуазной культуре, то в результате преодоления временного абсолютизма в Европе и было вполне естественно, что слава Рембрандта и Халса возрастала непрерывно по мере того, как буржуазный общественный строй не только водворялся фактически, но и становился понятным и ясным во всех своих деталях. И поэтому то слава и влияние Рембрандта на искусство никогда не достигали такой высоты, как именно в настоящее время. Само собой разумеется, что со ответственно с этим должно было понижаться влияние итальянского клас сического искусства и падать убеждение в том, будто оно представляет собою единственно действительно великое искусство. Правда, это спра ведливо только по отношению к художникам, и то лишь с большими ограничениями. Большинство же до сих пор продолжает настаивать на старом, незрелом и, несомненно, неосновательном убеждении, для которого нет более классического доказательства, чем то, что их богом является не Микеланджело, а Рафаэль. Однако и это, несомненно, логично. Такой общественный строй, как нынешний, который повсюду главенствует лишь благодаря компромиссу со старыми историческими силами, должен и в ис кусстве возводить на пьедестал того, кто всем своим творчеством оли цетворяет этот компромисс, того, кто лучше всех других сумел мягко обойти резкие и крутые извилины развития нового времени с его неистовой творческой силой. Таково приблизительно соотношение между Микеланджело и Рафаэлем.


IX
Jacob: sadeler auctor
et sculptor excud: Martin de vos figuraut.
Genesis capit: 6

< *И. Саделер. Радости Вакха, Цереры и Венеры. Гравюра.*

Если цветущее и удивительно единообразное развитие экономической жизни Голландии после низвержения испанского владычества было причиной того, что там имел место единственный в своем роде пышный расцвет искусства, то экономический переворот, который незадолго до того произошел в Германии, служит не менее классическим доказательством того, насколько неразрывно и тесно связан упадок искусства с исчезновением материальных движущих сил. Другими словами: неожиданный упадок германского Ренессанса во второй половине XVI века находит себе исчерпывающее объяснение в той перемене, которая в этот период совершилась в хозяйственной жизни Германии.

Базисом, на котором зиждился экономический расцвет Германии в XV и **XVI** столетиях, была главным образом промежуточная торговля. Рейн и Южная Германия служили широкой торговой дорогой, по которой шло движение продуктов с севера на юг и обратно. Эта промежуточная торговля основывалась на быстром развитии Италии, Франции и других стран, которое имело место в конце средних веков, и достигла в XV и **XVI** столетиях положительно огромных размеров. Бесконечные богатейшие обозы неудержимым потоком стремились по германским дорогам. Нюрнберг, Аугсбург, Ульм, Базель и Страсбург были станциями и узловыми пунктами, на которых скапливались, так сказать, все сокровища мира, чтобы отсюда затем разойтись вновь по всем странам. В денежные шкафы богатых купцов лился непрерывный золотой поток; он не только придавал большой политический вес именам наиболее выдающихся из этих купцов, но и оплодотворял почву тех городов, через которые он протекал, благами буржуазной культуры. Наряду с тем масштабом, который приняла эта промежуточная торговля, торговля собственными продуктами не играла никакой роли, не говоря уже о том, чтобы ее можно было хотя бы в каком нибудь отношении сопоставить с тем, что приносила Германии промежуточная торговля. Производство в Германии не выходило все еще из рамок мелкой мануфактуры. Шерстоткачество, которое было, как мы уже говорили, наиболее важной отраслью промышленности того времени, было развито еще очень мало, так что, в сущности говоря, известное значение имело только добывание серебра в Саксонии. Но и оно как раз в этот период значительно понизилось. В конце XVI столетия саксонские рудники начали истощаться.

Уяснив себе, таким образом, сущность тогдашнего экономического базиса Германии, мы приходим к тому неизбежному выводу, что развитие Германии точно так же должно было прогрессировать или, наоборот, понижаться, в зависимости от того, повышалась ли или понижалась промежуточная, транзитная торговля. Более или менее продолжительное развитие последней должно было способствовать процветанию Германии, и, наоборот, понижение ее должно было повлечь за собой общий упадок. Открытие Америки оказало огромнейшее влияние на общую экономическую констелляцию, изменив в течение нескольких десятилетий все прежние торговые пути. Морской путь был перенесен с юга на север, из Венеции и Генуи в Амстердам. Тем самым,



Шабаш ведьм. Рисунок пером. XVII в.

однако, был нанесен решительный удар значению Германии как узловому пункту транзитной торговли; крупные и широкие торговые пути Германии стали спустя короткое время столь же пустынными, сколько незадолго до того они были оживлены. Непрерывный поток обозов иссяк, а на площадях крупнейших германских торговых городов, где недавно еще стоял несмолкаемый шум от топота и ржания сотен и тысяч лошадей, проросла теперь густая трава. Вместе с тем иссякли, разумеется, и золотые потоки, струившиеся прежде в карманы и денежные шкафы купцов. Торговые конторы пустели, и в течение короткого времени погибло немало крупных и богатейших фирм. Вместе с тем это было смертельным ударом и германскому Ренессансу, так как теперь сразу исчезли все движущие силы его: потребность в искусстве. Угасла не творческая сила германского народа, — нет: исчезли только те факторы, которые недавно еще подняли художественное творчество на недося

гаемую высоту. Не стало больше заказчиков, — германское искусство того времени должно было поэтому иссякнуть и замереть. Таково простое, но вместе с тем и единственное разрешение загадки, почему так внезапно прекратилось во второй половине XVI века развитие германского Ренессанса. Наилучшим доказательством внутренней тесной связи между обоими этими явлениями — экономическим кризисом Германии и прекращением развития Ренессанса — служит, однако, тот факт, что повсюду, где торговля продолжала процветать, хотя и не столь пышно, как раньше, — вспомним хотя бы Венецию, — что повсюду там Ренессанс еще долгое время давал все новые и новые побеги.

* * *

Выше, в первом разделе, мы говорили, что для раскрытия имманентного закона, лежащего в основе художественных явлений, не следует исходить из творчества отдельного индивидуума, а нужно рассматривать искусство известной эпохи во всем ее целом и в связи с тенденцией, общей ее отдельным составным частям. Отсюда не следует, однако, заключать, что творчество отдельного художника идет вразрез с намеченными здесь законами и что сущность и особенности этого творчества базируются на совершенно других основаниях. Такой вывод был бы безусловно неправилен, и притом прежде всего по отношению к творчеству тех представителей искусства, которые служат показательными вехами каждой эпохи, по отношению к гениальным художникам. В искусстве нет нигде непорочного зачатия, все совершается органически и, безусловно, естественно. И если отдельные особенно выдающиеся и крупные личности стоят как бы изолированно и одиноко, то только потому, что вследствие их величия и блеска, которым они окружены, совершенно исчезают из поля зрения более мелкие и заурядные, хотя бы они по существу были с ними однородны; столь же легко можно не заметить и течение, которое естественно и логично приводит к ним. Между тем на основании вышеочерченных законов можно легко понять и уяснить себе именно сущность гениальности.

Если поэтому эти законы показывают нам что нибудь с полной очевидностью, то именно всю неправильность ходячего мнения, будто гений представляет собою постоянное и несомненное исключение из общего правила. Между тем, став на правильную точку зрения, мы увидим, что гений столь же мало противоречит намеченным нами законам, сколько высокие горные хребты — шаровидной форме земли. Наоборот, именно гений и служит блестящим подтверждением правильности законов, которые мы назвали руководящими. Одним из важнейших выводов из примененного нами метода является то, что гений отнюдь не обязан своим существованием чему то случайному, произвольному, чему то стоящему вне окружающей среды, чему то, что коренится исключительно в природе его личности. Историко материалистическое понимание истории показывает, что гений предстает перед нами только в том случае, если в какой нибудь личности концентрируется то, что мы можем назвать наивысшей и наипоследовательнейшей эволюционной необходимостью данной эпохи. Гений есть не что иное, как наиболее ярко выраженное осуществление, а вместе с тем и наиболее последовательное условие времени.



< *"Не забудь меня". Анонимная картина эпохи империи.*

;': Гений значительно менее изолирован в рамках своей эпохи, чем всякий другой индивидуум. Ввиду именно этого гениальная личность возрастает в своем величии и в своем историческом значении прежде всего в зависимости от величия и значения задач и проблем, стоящих перед ее эпохой; для доказатель ства этого достаточно только назвать имя Наполеона. Само собой разуме ющимся последствием этого факта является то, что именно благодаря этому гениальнейшие явления истории наблюдаются всегда и без исключения лишь в наиболее значительные поворотные пункты истории. Это относится ко всем гениям без исключения. Великие гении стоят всегда на вершине революцион ных волн развития: таковы Микеланджело, Тициан, Дюрер, Томас Мор, Шекспир, Спиноза, Рембрандт, Рубенс, Кант, Гёте, Бетховен, Наполеон, Маркс и др. Все они подтверждают вышесказанное как в своей совокупности, так и каждый в отдельности. С другой стороны, отсюда следует также и то, почему мы в настоящее время не имеем, например, Шекспира или Наполеона, или, точнее, почему мы сейчас не можем иметь их. Все имеет свое время: и величие, и ничтожество, и посредственность. Всегда и повсюду лишь данная общественная структура эпохи решает, появляются ли на арену циклопы или << кропатели или же те и другие вместе.

Гений есть концентрация данной возможности развития в отдельной ин дивидуальности. Допустив это, мы тотчас же поймем всю неправильность традиционного понимания сущности гения. Часто приходится слышать, на пример: после такого то человека появилось то то. Это, конечно, правильно, но тем не менее за этим скрывается совершенно ложный ход мыслей, ошибоч ное идеологическое понимание вещей. Самая гениальная и, по видимому, самая смелая идея остается бесплодной и отнюдь не воспринимается окружа ющим миром, если она не соответствует историческим условиям. И, с другой стороны, при соответствии этим условиям она тотчас же находит благодар ную почву. Это может быть доказано на каждой странице нашей истории. Этим путем обнаруживается также и нелепость того взгляда, который господ ствует в общей истории искусств относительно возникновения или заимст вования новых художественных форм из другой страны. Импрессионизм в германском искусстве появился не потому, что Макс Либерман познакомил ся с Мане и Сезанном, а потому, что Германия достигла той ступени развития, адекватным выражением которой служит импрессионизм в искусстве. Он выступил на сцену потому, что представляет собой необходимость художест венного развития, обусловленную настоящей эпохой. Если бы возникновение определенного художественного течения зависело от того, что мы получаем знакомство с таковым же в другой стране, то импрессионизм должен был бы развиться и достичь полного расцвета еще двадцать лет назад, так как уже тридцать лет тому назад картины Либермана висели рука об руку с картинами Мане в парижском салоне. Однако в то время импрессионизм не был заимст вован ни Либерманом, ни каким либо другим художником, — в историческом развитии Германии недоставало нужной предпосылки, не было соответст вующего исторического условия. По существу своему это тот самый процесс,



Я. Йордане. На Олимпе. Гравюра на дереве. 1652.

который обусловливает и историческую роль открытий и изобретений. Такого рода понимание гения отнюдь не является, как полагают многие, унижением его, — наоборот, оно как бы еще больше его возвеличивает. Нет более высокой оценки личности, чем видеть в ней осуществление и выражение важнейших исторических необходимостей. Напротив, идеологическое понима ние гения, считающее его чистейшей случайностью в закономерном ходе мировой истории, тем самым как бы умаляет его выдающуюся роль. Наше историческое понимание сущности гения отнюдь не изменяется, конечно, от того обстоятельства, что гений, как явление индивидуальное, представляет собой тем не менее одну из сложнейших загадок и он представляет собой еще неразрешенную проблему. Нам неизвестно, почему один сын в семье становит

ся выдающейся личностью, а другой нет. Почему приро да одаряет особыми музы кальными, поэтическими или художественными спосо бностями Вольфганга, а не Эмиля. Однако эта нерешен ная проблема не должна за темнять перед нами другую сторону явления, которую мы имеем полную возмож ность разрешить. А это и яв ляется как раз тем фактом, что мы в состоянии как до казать историческую необхо димость и обусловленность гения, так и объяснить, поче му другие эпохи не были способны породить анало гичных гениальных лично стей.



Похотливый фавн.
Гравюра Пикари с картины Н. Пуссена.

То, что дает гению эпоха, то, что она от него отнима ет, и, наконец, каким обра зом он именно благодаря этому становится наиболее ярким осуществлением этой эпохи, — все это мы поста раемся вкратце показать на величайшем из великих лю дей итальянского Ренессан са, Микеланджело. В Мике ланджело воплотилась, так сказать, вся эпоха. Так как его художественная потенция простиралась до бесконечности, то в нем отра зилась вся эпоха без остатка, — не какие либо ее отдельные особенности, а весь ее комплекс, — величайшее напряжение ее стихийной мощи и вся разорванность и разрозненность ее существа. Новый экономический строй выступил на сцену в XV и XVI столетиях положительно с циклопической мощью. Этому соответствует неизмеримая художественная сила; в области искусства рождаются только циклопы: Микеланджело творил только цикло пов. Но тем самым в творениях своих он отражал всю суть тогдашнего общественного порядка: подобно тому как силы последнего повсюду еще опутаны оковами несозревшей действительности, так и творения Микеландже ло — почти все без исключения скованные титаны, негодующие рабы, которые извиваются в стремлении к свободе; все его творчество подобно Прометею, который тысячами цепей прикован к недоразвившейся действительности.



<] *Вакханалия. Гравюра Ла Фажа, придворного художника Людовика XVI. 1689.*

Построения воли, могучих стремлений неумолимо разбиваются в периоде Ренессанса об абсолютную невозможность полного осуществления. Это справедливо, конечно, в применении к общей картине эпохи. Но в той же мере это справедливо и по отношению к художественным созданиям Микеланджело. Соответственно неразвившейся действительности Ренессанс мог, правда, развить до конца логику фактов, мог выставить все великие проблемы, но он оставил потомству разрешенными лишь самые немногие из них. Из великих планов Микеланджело ни один не достиг осуществления. Ни гробница Юлия, ни гробница Медичи, ни гигантское создание церкви Петра. Из леса статуй гробницы Юлия мы имеем только одного Моисея. Правда, в нем одном воплощается вся исполинская творческая сила, пришедшая в мир вместе с новым принципом. Моисей Микеланджело — новое божество эпохи, новый человек, символ самодержавного человека, которого создал Ренессанс, которого не водит больше на помочах божество и который уже не покорен всякому малейшему знаку свыше.

* * *

Культ формы и развитие его вплоть до принципа "искусство для искусства" наблюдаются в самые различные эпохи. Однако нет ничего удивительного в том, что этот культ формы достиг своего наиболее последовательного развития в конце XIX столетия. Экономическое развитие привело в XIX веке, наконец, повсюду к ясно выраженной форме буржуазного общественного строя. Во внешней политической организации эта форма обнаруживается, правда, далеко не одинаково: в Англии, Франции и Швейцарии буржуазное содержание ясно отразилось и в политической организации, в Германии же и в Австрии буржуазная культура носит еще сильный колорит абсолютизма. Но если внешняя форма политической организации и обнаруживает еще много разновидностей, то по существу своему картина всюду одна и та же. Повсюду доминирует современный буржуазный общественный строй: все государства зиждутся в настоящее время исключительно на экономическом принципе, которому соответствует современный буржуазный общественный строй, крупная промышленность и крупный капитал.

Столь же единообразной, как картина современного развития в его основной сущности, представляется и степень исторического развития буржуазии. Во всех странах Европы революционная эпоха буржуазии давно и совершенно закончилась, нигде больше буржуазия не выступает с революционной тенденцией. Повсюду она давно уже достигла той стадии, на которой исключительно эксплуатирует свое господство. А так как это ее наивысший закон, то она, руководясь исключительно этим интересом, заключает разнообразные компромиссы с другими политическими силами. Компромиссы эти вполне логично заключаются гораздо чаще вправо, чем влево, так как всякий компромисс влево хотя в данный момент и усиливает буржуазный общественный строй,



однако все же в корне своем готовит ему опасность. И опасность эта гораздо существеннее, чем та выгода, какую дает буржуазному общественному строю такой компромисс влево. Это относится ко всем европейским государствам. И если компромисс вправо заключается не во всех странах в одинаково ясных и откровенных формах, то зато он всюду, несомненно, представляется тенденцией, возведенной в принцип. Это справедливо по отношению к Южной Германии в той же мере," как и по отношению к Пруссии, несмотря на те уступки и уступочки, которые делаются там время от времени либерализму, к Англии точно так же, как к Австрии, — это в конечном счете историческое направление развития, которое должно было начаться в тот момент, когда кончилась революционная эпоха буржуазного развития и когда буржуазная революция вполне осуществила свою историческую задачу, дав прочное основание современному буржуазному общественному строю.

На этой стадии развития в искусстве должен был произойти вышеохарактеризованный переворот: возведение технических задач на степень первостепенной важности, а вместе с тем и умаление всего материального содержания искусства. Окинув взглядом различные страны, мы найдем, что этот переворот в настоящее время совершился повсюду. Но одновременно мы заметим и еще одно: то, что этот переворот совершался с тою же последовательностью, с какой различные страны приближались к нулевой точке революционной энергии внутри буржуазного классового движения. Потому то в Англии переворот этот совершился ранее, чем в других странах: здесь наиболее рано закончилось буржуазное развитие. И потому то наиболее поздно мы наблюдаем его в Германии: тут позднее всего развернулись во всю ширь экономические силы, обусловливающие современный буржуазный общественный строй. Таким образом, исторически обусловлено, почему в Германии импрессионизм развился позднее, чем в других странах. Развитие в сторону культа формы и завершения его, принципа "искусство для искусства" совершалось, естественно, тоже в том же порядке, в каком различные страны достигали нулевой отметки революционной энергии буржуазии или даже спускались ниже ее.

" Такого рода эпохи не представляются, впрочем, совершенно бесплодными для развития искусства и прежде всего для общего художественного воспитания. Изумительные реализаторы открывшихся художественных возможностей, такие художники, как Мане, Сезанн, Либерман, Слефогт, Трюбнер и др., достигают своего полного развития и зрелости. Для них в конечном счете все форма. Их задача не творить революционное содержание эпохи, а возвеличивать искусство, как высший плод культуры, до степени утончейшего средства наслаждения; ясно поэтому, что они совершенно инстинктивно приходят к убеждению о преобладании формы. Ввиду этого же совершенно естественно и необходимо, что выдающиеся личности в искусстве прежде всего примыкают к великим мастерам краски, к Веласкесу и Рембрандту.



< *Н. Маурин. Галантная французская литография. 1828.*

Оба они своим творчеством воплощали ту фазу общественного развития, которой мы снова достигли в настоящее время, с той лишь разницей, что мы стоим сейчас в другой плоскости. То, что соприкосновение с этими мастерами краски исторически вполне логично, т. е. носит органический характер, являет ся также и причиной того, что оно не оказывает нарушающего действия, как лет 20—30 назад соприкосновение с Ренессансом, а служит могучей движущей силой и приводит поэтому к значительным результатам, каковые мы и наблю даем в произведениях вышеназванных мастеров. Хорошим в истинном смысле может быть только органическое соприкосновение и развитие.



Считаем нужным повторить здесь вышеупомянутые вопросы, входящие в состав жизненного вопроса искусства: каково главное содержание искусства? Что преисполняет и воодушевляет его? В чем состоит его пламя? Каков тот элемент искусства, который не только электризует и воодушевляет современников, но и дарует поистине вечную жизнь внешней форме, в которую он облечен?

Мы дадим здесь сразу ответ на эти вопросы и лишь затем постараемся обосновать его. Наш ответ гласит: это главное содержание искусства, это пламя, этот элемент, короче говоря, сущность искусства есть чувственность. Искусство — это чувственность. И притом чувственность в наиболее потенцированной форме. Искусство есть чувственность, ставшая формой, ставшая конкретной, — и в то же время оно наивысшая и наиблагороднейшая форма чувственности.

Для доказательства этого определения сущности искусства нам придется спуститься к первоисточникам жизни и исходить из них.

Первоисточником всего живого служит закон размножения, действующий во всех частях организованной материи. Биология называет закон размножения первичной функцией органической материи. Это вообще вечный закон жизни, ее основа и цель. "Голод и любовь" — гласит известная формула;

однако в формуле этой логика пе ревернута отчасти вверх ногами, — она должна была бы гласить несколько иначе: "Любовь и го лод". Размножение — это тенден ция всякого живого существа; клетка проникнута стремлением к бесконечному делению. Это пе рвичная тенденция; восстановить ся, продолжать жить в более вы сокоорганизованной форме — та кова тенденция и сознательное стремление живого существа, сто ящего на высшей ступени органи ческого развития, культурного че ловека. Лишь из стремления об ладать силами для этого происте кает необходимость обмена ве ществ, дополнительного приня тия питания, — необходимость топлива для машины. За справед ливость этого говорит сама логи ка. Воспользуемся простым срав нением: цель и назначение маши ны не в самом потреблении топ лива, а в том, чтобы это топливо, — скажем, уголь, — превратилось в пар, в движение. Так как тенден ция к размножению первичная и главнейшая функция органической материи, то у животного живого существа машина в ее примитивной форме развития служит аппаратом для восстановления израсходованной силы, и развитие у животного существа должно естественно и логично начинаться с желудка. Акалефа (медуза. — *Ред.)* — только желудок. Но прямой путь ведет от акалефы не только к человеку, но логическим образом и дальше по направле нию к возвышенным идеологическим его превращениям. Все явления ор ганического мира суть лишь части этой первичной функции и различаются только более или менее высокой ступенью своего развития.



Галантная читательница. Анонимный рисунок пером.

В число всех этих явлений входит и искусство: искусство есть часть этой первичной функции, оно — сама чувственность, и притом чувственность активная. Это одна и первая сторона того, что должно быть здесь доказано.

Сущность и содержание размножения образует на всех ступенях развития творческий мотив. Создавать новое — таков принцип, затаенная воля, которая на высших ступенях эволюционной лестницы превращается в волю сознатель ную. Истинно культурный человек исполняет закон жизни с полным сознани ем; все его жизненные интересы суть в конечном счете не что иное, как стремление облагородить как внешние формы, так и последствия исполнения этого закона.



< *Дж. Морленд. Ночной визит. Английская гравюра.*

Чисто механически действует этот закон только вначале, только на низших ступенях животного развития. Но если мы в настоящее время еще и не можем определить, где впервые переступается порог сознания, то все же мы безусловно способны подметить многочисленные излучения живой материи в ее внутреннем взаимодействии с этим законом жизни. Мы имеем возможность констатировать, что этому закону подчинены не только все физические элементы, но и весь комплекс психических завоеваний человека и, далее, что все они не только играют при этой силе как бы служебную роль, но и образуют сами составные части этой силы; они не что иное, как непосредственная эманация способности к продолжению рода, творческого элемента на более высокой ступени развития. Поэтому то и высшая духовная эманация человеческой психики, искусство, не может быть ничем иным, как активной чувственностью и притом, естественно, высшей формой ее. Активность проявления чувственности и творческий элемент суть понятия, покрывающие всецело друг друга. Творческий элемент в искусстве есть поэтому проявление имманентного жизненного закона в его наивысшей форме. И там, где искусство соответствует этому, — и притом только там и только потому, — там оно действительно жизненно, ибо там оно кристаллизует единственно вечное, что есть вообще в мире: закон жизни, первичную силу, которая всегда меняет лишь внешние формы свои.

В пользу положения, что искусство не только играет при этой силе служебную роль, а что само оно образует составную часть этой силы, часть, которая развивается на определенной высоте органической эволюции, — в пользу этого положения имеется одно чрезвычайно простое доказательство. Доказательство сводится к тому факту, что каждое нарушение физической способности к продолжению рода всегда в равной мере ограничивает способность художественного творчества и что полное уничтожение первой приводит к полному отсутствию и последней. Доказательств этого факта можно привести очень много. И при этом не только из истории человечества: каждый естествоиспытатель мог бы привести из царства животных многочисленные примеры того, как проявления художественного творчества, которые совершаются тут бессознательно в целях выполнения могучего закона жизни, — вспомним хотя бы о развитии пения птиц в брачный период или о более пестрой и красивой наружности самцов, — исчезают или вообще отсутствуют, как только способность к размножению терпит какой нибудь ущерб или вообще устраняется; эксперименты давно уже подтвердили это общее правило. Для нас, однако, достаточно хотя бы одного того указания, что в истории искусства нет ни одного истинного произведения творчества, которым мы были бы обязаны кастрату, или наоборот: нет ни одного истинного художника, который был бы кастратом. Кто захотел бы нам возразить, пусть назовет хоть одно такое произведение или хоть одного такого художника.

Из вышесказанного можно сделать два вывода. Один гласит: необходимое условие активности для наличия способности к художественному творчеству дает нам ключ к разрешению вопроса о том, почему женщина, на долю

которой в осуществлении извечного закона жизни выпадает пассивная роль, почти совершенно лишена этой способности. Художественная деятельность женщины в общем сводится исключительно к подражанию. В истории ис кусств мы не знаем ни одной оригинальной композиторши, ни одной со здательницы новой независимой философской системы, ни одной художницы с истинно самостоятельным творчеством. На это обычно возражают, что постоянное пренебрежение и порабощение женщины помешало ей развивать эти способности. Но это только пустая дешевая фраза. Дочери английской буржуазии уже очень и очень давно пользуются всеми возможностями духо вного развития, — а где же английские женщины гении? Сыны пролетариата всех стран были всегда угнетаемы, перед ними были закрыты все возможности духовного развития, и тем не менее из этих низших слоев общества вышли такие гигантские личности, как Спиноза, Гойя, Домье, Фихте и десятки других, равных им по значению. Другим выводом является положение, раскрывающе еся перед нами при этом проникновении в глубь настоятельных необходимо стей художественного творчества. Став на вышеохарактеризованную точку зрения, мы сами поймем, почему в силу внутренней необходимости нагое человеческое тело всегда служило наивысшей художественной проблемой и почему именно к нему сводятся все создания величайших представителей искусства всех времен и народов: Праксителя, Тициана, Микеланджело, Рубен са, Рембрандта и Родена. Этим же объясняется также и то, что в наиболее значительные эпохи художественного творчества искусство и воспроизведение человеческой наготы должны были быть синонимами. Сущность вопроса сводится к следующему: в воспроизведении нагого человеческого тела искус ство наиболее полно осуществляет свой жизненный закон, ибо человек в своей телесной оболочке есть наиболее совершенный и полный представитель чувст венного мира явлений, он есть чувственность в ее наиблагороднейшей форме...

Если первое положение, выставленное нами, гласило: искусство есть чувст венность, то второе должно быть: искусство есть всегда не что иное, как воспроизведение чувственности.

Продолжение рода есть, как мы уже говорили, первичная функция ор ганической материи. Эта первичная функция остается, однако, всегда и ее главнейшей и основной функцией, она есть наисущественнейший элемент всякого явления на всех без исключения стадиях развития. Все живое есть чувственность, принявшая конкретные формы, и критерием различия является лишь более или менее высокая ступень развития в цепи органической эволю ции. Воспроизведение сущности жизни, безразлично, проявляется ли она в рас тении, животном или человеке, — таков внутренний смысл и цель искусства. И великая задача его сводится к возможно более полному и цельному исчерпа нию содержания жизни. Жизнь в ее затаенных глубинах, внутренний процесс жизни должен воплотиться в изображаемых организмах, — линии, средства художественного воспроизведения стремятся и должны быть, в сущности, лишь оконкретизированным и внутренним процессом жизни.

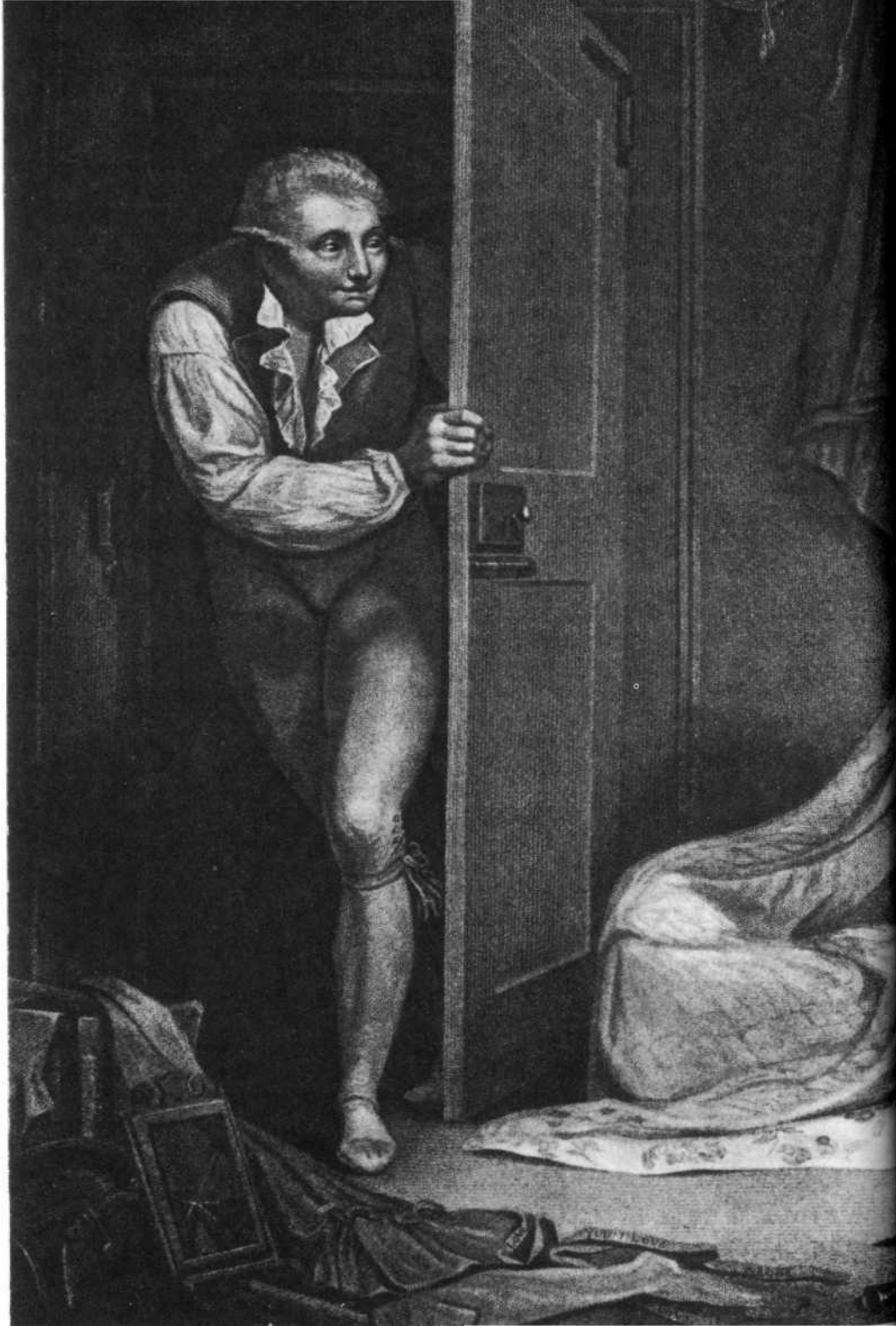
В то время как искусство стремится выполнить это внутреннее назначение, само собой в качестве основной проблемы выдвигается на первый план то, что образует особый объект этой работы: художественное воплощение эротики. Эротика есть активная чувственность, она — чувственность, выполняющая

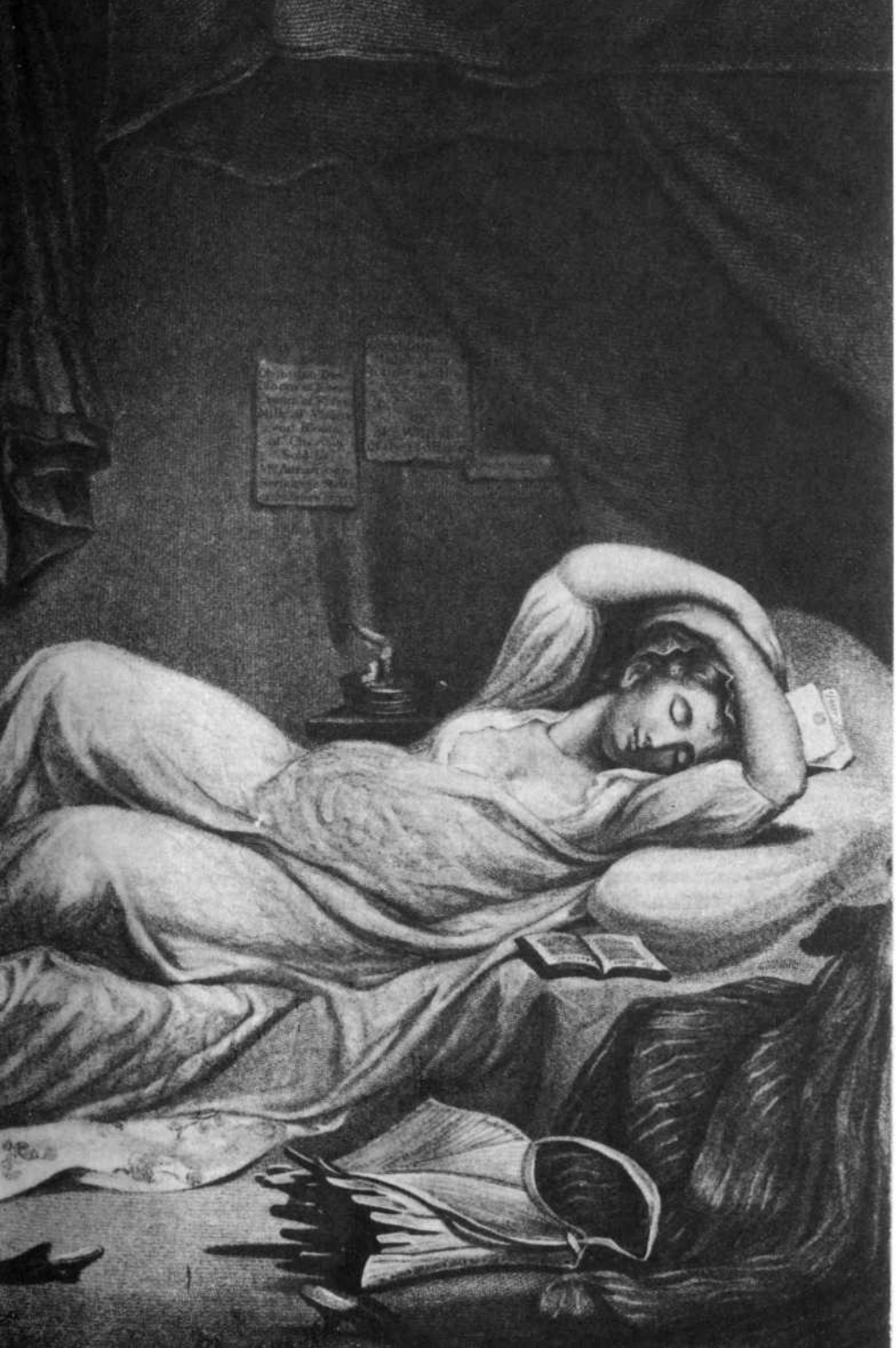
свой конечный закон. Но именно поэтому то эротика и представляет собою важнейшую часть чувственности, а в своем сознательном проявлении в то же время и ее наивысшую и даже наиблагороднейшую форму. Однако наряду с этим она имеет и оборотную сторону. Эротика пробуждает в человеке сильнейшие и наиболее продолжительные страсти, освобождает все великое и вечное, что живет и действует в человеке, но в то же время она дает волю и всему низменному, на что способна вырождающаяся человеческая психика. При выполнении искусством своей задачи — исчерпания всего без остатка содержания жизни, неизбежно то, что эротика не только стоит во главе угла всякого искусства, но и доминирует на всех его этапах; менее всего должно удивлять нас то обстоятельство, что те высшие вершины, на которые подни малось до сих пор искусство, окрашены в то же время наиболее яркими и сочными красками эротики. Так как, однако, помимо этого искусство следует постоянно влечению возвеличивать все то, что оно изображает, то из этой тенденции в конечном счете само собой следует воспроизведение эротики во всех ее проявлениях.

Эта внутренняя необходимость художественного воспроизведения эротики чувствовалась, несомненно, всегда и давно уже была всеми признана, ибо даже самый закоренелый филистер повторяет в настоящее время, правда, не без внутреннего содрогания, ту прописную истину, что без чувственности вообще не могло бы быть искусства. Но этим отнюдь еще не сказано, конечно, что он исходит при этом из тех же предпосылок, на которые опираемся мы в своем изложении.

Не менее важную роль играет и внешняя необходимость, которая побужда ет творящего к художественному воспроизведению эротических мотивов. Если внутренняя необходимость относится ко всему художественному творчеству, не исключая литературы и музыки, то внешняя представляет собой закон, которому подчиняются только так называемые изобразительные или объек тивные искусства, скульптура и живопись. Этот закон покоится на том созна нии, что в мире явлений нет более чудесного феномена, как органическая материя в стадии своего эротического напряжения. Это относится к ней во всем ее целом. Растение цветет и благоухает, раскрывает свои лепестки и жадно стремится навстречу оплодотворению — это бессознательное эроти ческое опьянение. Оперение птиц никогда не сверкает так ярко и красочно, их пение никогда не бывает таким сладостным и упоительным, как именно в брачный период. Нет ничего более могущественного, чем большое, сильное животное в период течки, нет более грандиозного зрелища, чем его любовное бешенство. Достаточно взглянуть на жеребца, когда он от возбуждения разду вает ноздри, бьет хвостом и до крайних пределов напрягает каждый свой мускул; достаточно взглянуть на оленя, на это воплощение силы и красоты. В своем роде не менее красиво проявляется любовное влечение и в низших слоях царства животных. Между тем то, что относится к растительному и животному миру, то в неизмеримо большей степени относится к человеку,

Дж. Норткот. Распутная дочь. Морализирующая гравюра. 1796. >







Галантная гравюра. XVIII в.

так как у него в эту стадию высшего напряжения и развития достигают также и все те духовные и психические элементы, которые отличают его от животного. Любовь украшает в высшем смысле этого слова каждого человека. Прекрасным в своем высшем достижении является прежде всего осуществление закона жизни. Нет ничего более прекрасного, как сплетение двух человеческих тел различного пола, в полном расцвете развития и в экстазе сексуального возбуждения. Энергия, сила, величие, гармония — все торжествует здесь. Поэтому то отсюда проистекают и прекраснейшие художественные линии; ибо нет более величественного, более художественно прекрасного движения. А то, что это именно так, то, что человек в стадии эротического напряжения представляет собой прекраснейший феномен мира явлений, — это является также логической необходимостью, ибо в эти моменты своего существования человек — совершеннейшее создание органического развития — возносится на

высочайшие вершины своего естественного назначения. На высшей точке творческого утверждения жизни человек достигает границ истинно великого. Между тем, согласно вечной тенденции искусства подыматься на недосяга емые выси, к этим границам стремится каждый великий художник и каждая великая и значительная эпоха искусства.

Если логическим выводом из нашего первого положения, что искусство есть чувственность, является то, что в каждом периоде расцвета и подъема искусства высшей и доминирующей проблемой творчества большинства художников служит нагота, то из второго положения с такой же необ ходимостью следует, что в те периоды, когда мораль эпохи давала возмож ность искусству развертываться во всю его ширь, воспроизведение непосред ственных эротических мотивов становилось одной из серьезнейших художест венных проблем. Такими эпохами был прежде всего античный мир, а в новое время Ренессанс. Однако и в другие эпохи это стремление не могло совер шенно подавляться, хотя моральные законы и скрывали повсюду половую жизнь целомудренным покровом стыда и замалчивание ее провозглашали высшим законом общественной нравственности. Тем не менее искусство следовало неизменно своей тенденции, хотя ему и приходилось при этом избегать непосредственного изображения эротики, но с тем большим упор ством оно обходными путями стремилось неуклонно к раз навсегда постав ленной цели. Если в прежние времена для этого пользовались символами, — вспомним хотя бы использование греческих мифов и главным образом мифов о Юпитере со всеми его метаморфозами, — то в настоящее время искусство стремится к цели совершенно открыто: и на этом пути им создан целый ряд истинных шедевров. Для доказательства достаточно назвать хотя бы имя Родена. Естественно, что при таком непосредственном стремлении приходилось ограничиваться одним только движением, одной только резкой линией.

Само собой разумеется, что искусство никогда не соглашалось доброволь но с ограничением своей свободы и делало уступки исключительно в целях широкой публичности. Все без исключения выдающиеся художественные на туры давали волю переизбытку своих могучих сил в непосредственном воспро изведении эротических мотивов, в интимном изображении полового акта, хотя очень немногие из их произведений достигли известности и славы, так как в огромном большинстве случаев никогда не выходили на свет публичности. Конечно, не все художники занимались этой проблемой из чисто художествен ного воодушевления, — наоборот, большинство посвящало ей свои силы потому, что им нравилась, их радовала сама тема, а также и потому, что их пленяла мысль посмеяться над общепризнанной моралью, хотя бы в самом интимном и тесном кругу. Однако здесь было бы, пожалуй, уместно сделать одно необходимое замечание: человек может быть весь проникнут чувствен ностью, может с упоением и восторгом отдаваться блаженству сладострастия и в то же время, будучи измеряем масштабом серьезной нравственности, может быть самой положительной личностью. Одно не исключает другого, — наоборот, обе эти стороны — необходимые предпосылки цельной и круп ной личности. Правда, здесь тотчас же нужно заметить, что один интерес к эротике не служит еще показателем выдающейся личности; однако столь же



После купания. Анонимная гравюра. Ок. 1845.

несомненно и то, что великие личности никогда еще не выходили из рядов тех, "кто не занимается такого рода вещами". Хотя бы уж по одной той причине, что величия без смелости не существует.

• • •

Если искусство есть не что иное, как воспроизведенная чувственность, то оно должно и на зрителя оказывать в общем чувственное воздействие. В тех же случаях, когда речь идет о воспроизведении чисто эротических мотивов, оно должно действовать возбуждающе в сексуальном смысле. Ибо, как известно, особенностью чувственности, неразрывно связанной с нею, является то, что она, несомненно, заразительна, когда действует на нормального человека и когда действие ее соответствует его культурному уровню. Мы подчеркиваем это обстоятельство. Мы утверждаем: чувственное воздействие художественно воспроизведенных эротических мотивов на зрителя не подлежит никакому сомнению. И далее: чем интенсивнее это воздействие, тем крупнее и значительнее художественная ценность.

Это тоже должно быть признано внутренней и безусловной необходимостью.

На чувственно возбуждающее действие художественно воспроизведенного эротического мотива необходимо обратить особое внимание, так как ханжеская нравственность — та самая, которая без всяких рассуждений именует "грехом" чувственность и, главное, возбуждение чувственности, — всегда и повсюду порождала зловещее смешение понятий. Неограниченное господство этой морали в общественной жизни привело в конце концов к такому ханжеству, что в настоящее время даже многие самые умные люди исповедуют догму, которая представляет собою вынужденную уступку всемогущей морали. Эта уступка, принявшая с течением времени характер непоколебимого символа веры, состоит в том, что человек хотя и допускает чувственное воздействие образного воспроизведения, однако не признает его выдающимися произведениями чистого искусства. Такие произведения якобы не действуют в чувственном смысле, даже если они и трактуют чисто эротические мотивы: отсутствие чувственно возбуждающего действия их на зрителя объясняется высокохудожественной формой воспроизведения.

Напротив, мы утверждаем, что такое разграничение и вообще такая логика бессмысленны, ибо внутренняя логика искусства говорит как раз обратное. Стараясь исчерпать интересующую его проблему во всей ее глубине, художник стремится достичь жизненной правды, абсолютной правдивости. Правдивость же никогда не ограничивается лишь внешними очертаниями явления, — она всегда включает в себя прежде всего содержание, весь комплекс духовных, физических и психических элементов, скрывающихся в данном явлении. Форма никогда не существует ради самой себя, а всегда лишь ради содержания. Художественное впечатление должно пластически реконструировать в душе зрителя сущность, душу явления. И зритель должен сам пережить, прочувствовать изображенное — вот чего требует на каждом шагу искусство. Эта способность заставить зрителя пережить произведение искусства считается высшим дарованием художника; чем сильнее суггестивная* сила его творений, тем выше слава его. Иными словами, мы рассуждаем вполне логично и признаем это действительно сущностью искусства, требуем этого от него и пользуемся этим как критерием, но лишь до тех пор, пока речь идет о самых индифферентных темах искусства, о портретах, воспроизведениях явлений природы и пр. Как только, однако, перед нами художественное воспроизведение эротических мотивов, мы тотчас же меняем фронт, и логика разом куда то исчезает. Мы видим тогда перед собой только форму, забываем неожиданно, что для самого низменного эротического мотива имеется столь же высоко художественный способ воспроизведения, как и для всякого идеала. По отношению к эротике в искусстве зритель хочет почему то стать вдруг совершенно объективным и бесстрастным, хочет перестать быть существом, в котором столь же громко требует подчинения вечный закон жизни. Такова уступка лицемерной морали. То, что справедливо по отношению к портрету или к какому нибудь индифферентному мотиву, то, что здесь играет роль непре

* Суггестивная сила (от лат. suggestio — внушение), суггестивность — активное воздействие на воображение, подсознание человека. *Ред.*

ложного закона, относится в полной мере и к художественному воплощению эротики. Подобно тому как при созерцании выдающегося пейзажа зритель переживает и чувствует все величие, например, дремучего густого леса, так в силу вышеочерченного принципа при созерцании художественного воплощения эротического мотива он должен чувствовать его сладострастную, душную атмосферу.

Безусловно отрицательный характер носят и те доказательства, которые приводятся защитниками взгляда, будто великие произведения искусства не оказывают эротического действия. Они постоянно ссылаются на известные произведения искусства античного мира и Ренессанса. При этом они прибегают к весьма тривиальному трюку: ударяют себя патетически в грудь и задают вопрос: "Где тот развратник, которому при виде той или другой классической Венеры, той или другой классической любовной сцены могут прийти в голову чувственные мысли, который испытает человеческое, слишком человеческое чувство и не будет преисполнен только одним эстетическим воодушевлением?" Конечно, такого развратника никогда не оказывается. Это, однако, ровно ничего не доказывает, да и не могло бы доказывать даже в том случае, если бы каждый вполне честно и искренне стал утверждать, что при созерцании этих произведений искусства ему не приходят в голову никакие чувственные мысли. Это доказательство содержит в себе огромный пробел. Оно не доказывает ничего положительного, — в лучшем случае из него явствует нечто половинчатое. Эта половинчатость сводится к тому, что такие произведения искусства не оказывают чувственного действия на *современных* зрителей. Но это отнюдь еще не доказывает, что они оставляли зрителя бесстрастным в чувственном отношении и в то время, когда они были созданы. А ведь это, несомненно, самое существенное и главное.

Подходя к разрешению этого вопроса, не следует никогда упускать из виду, что, как мы указывали уже выше, каждая эпоха, а также и каждая фаза развития отдельного индивидуума обладает специфическим чувственным ощущением, которому соответствуют вполне определенные средства раздражения. Отсюда с очевидностью следует, что каждая эпоха, каждый класс и каждый возраст реагируют по своему. Разнообразие чувственного ощущения отдельных исторических эпох доказывается яснее всего развитием чисто порнографического элемента в литературе и искусстве. История порнографии показывает — это будет иллюстрировано целым рядом документов во второй части этой книги, — что книги и изображения, возбуждавшие в XVII столетии до крайних пределов похотливое чувство, совершенно не волновали кровь людей не только XIX, но даже и XVIII века. К тому же выводу мы приходим, как известно, и при сравнении средств раздражения, на которые реагируют юноши, зрелые мужчины и старики. Не менее существенные различия обнаруживает параллель между отдельными классами, между крестьянином, представителем мелкой буржуазии и высокоразвитым капиталистом. То, что одного из них повергает в своего рода опьянение, оставляет совершенно равнодушным другого, так что он не понимает даже ни смысла, ни цели раздражения; от его сознания ускользает как раз самое "лучшее", так как наиболее интенсивная форма проявления эротической чувственности заключается далеко не всегда в общепонятной конкретизации. Грубый, откровенный и примитивный харак



Галантная французская гравюра с картины Леклерка.

тер носят в начале исторического развития средства эротического раздраже ния; постепенно они становятся все более и более утонченными и их усложне ние совершается соответственно с переходом под влиянием культуры ко все более утонченным формам наслаждения. Вместе с этим утончением и ослож нением грубый элемент утрачивает прежнее эротическое действие. При рас смотрении этого развития средств эротического раздражения мы сталкиваем ся с тем фактом, что оно простирается решительно на все области, иначе говоря, не только на жизнь в ее действительности, но прежде всего на ее

отражение в искусстве. Отсюда следует, однако, что способ изображения Венеры или сцен любви, свойственный античному миру или Ренессансу, не только не оказывает эротического воздействия, но и вообще не может оказывать такового. Здесь нужно, правда, сделать небольшую оговорку: сказанное безусловно относится только к высокоразвитому культурному человеку зрелого возраста, — низшие классы и более ранние возрасты испытывают совершенно другое при созерцании образцов классического искусства, — на них эти произведения действуют еще зачастую и теперь эротически.

Такое же чувственное ощущение при созерцании этих произведений искусства испытывали и современники, и притом современники во всей своей совокупности. Это может быть без труда доказано на целом ряде весьма надежных документов. Относительно древности достаточно сослаться на прекрасный миф о Пигмалионе. Миф этот в конечном счете есть не что иное, как остроумное и тонкое возвеличение того чувственного действия, которое оказывает произведение искусства на зрителя. Относительно мифа о Пигмалионе нужно заметить, что он первоначально возник вовсе не из творческой фантазии поэта, а что в нем лишь подверглась идеологизации действительность, постоянно наблюдаемое безграничное восхищение, выпадающее на долю некоторых великих произведений искусства. В классической литературе можно найти целый ряд указаний на то, что некоторые изображения Афродиты, как, например, знаменитая Венера (Афродита) Книдская Праксителя, нередко вызывали у зрителей современников положительно эротическую влюбленность.

Аналогичное действие можно констатировать и относительно произведений Ренессанса. И притом даже относительно таких, темой которой не является земная любовь. Рихард Мутер сообщает где то, что на оборотной стороне Мадонны Кастельфранко Джорджоне имеется надпись, сделанная рукой современника: "Дорогая Цецилия, приди, поспеши, тебя ждет твой Джорджио". Надпись эта представляется нам чрезвычайно показательной, безразлично, принадлежит ли она простому зрителю или создателю картины. Если она исходит от зрителя, то наглядно показывает, какое сильное эротическое чувство вызывали у зрителей даже изображения Мадонны; если же она принадлежит художнику, то еще больше подтверждает это воздействие, так как дает нам возможность судить, какие чувства владели художником при писании Мадонны. Мадонна представлялась его воображению далеко не как бестелесное божество.

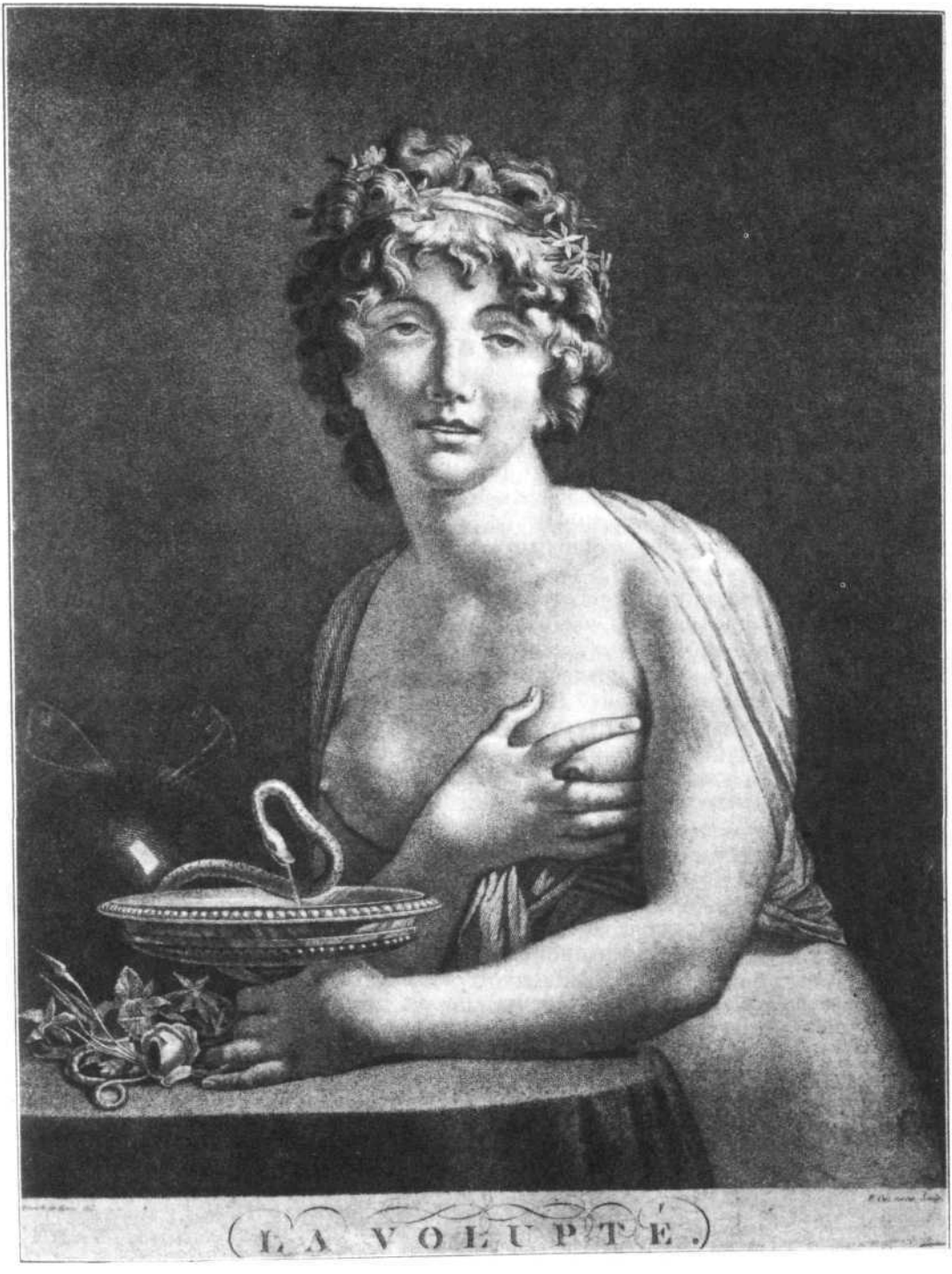
Другим доказательством чувственно эротического воздействия изображений нагого женского тела является следующее. В старой мюнхенской Пинакотеке имеются два изображения Лукреции, оба в одинаковой позе и, главное, оба одного и того же формата. Одно принадлежит кисти Альбрехта Дюрера, другое — кисти Луки Кранаха. В то время как Лукреция Дюрера за исключением узкой повязки, накинутой на бедра, совершенно нага, Лукреция Кранаха совершенно одета, так что обнаженными остаются только ноги пониже колен и небольшая верхняя часть туловища. Проследив историю обеих этих картин, мы сделаем одно чрезвычайно интересное открытие: обе картины находились одно время во владении баварских курфюрстов и одна из них служила прикрытием другой. Лукреция Дюрера была заключена в ящик, крышкой которого служила Лукреция Кранаха. Это доказывает, конечно, что изображе

ние нагого тела оказывало в то время чувственно возбуждающее действие; поэтому то обнаженную Лукрецию Дюрера скрывали и заменяли ее одетой Лукрецией Кранаха. Если мы примем при этом во внимание, что Лукреция Дюрера, по нашим современным понятиям, написана в достаточной мере монотонно и что это тем не менее не препятствовало тому, что современники испытывали при виде ее сексуальное возбуждение, то отсюда с необходимостью следует, что в то время обыкновенная нагота в художественном воплощении считалась и воспринималась, несомненно, как средство чувственного возбуждения. Так, на наш взгляд, действительно и обстояло дело. В заключение упомянем еще, что история Лукреции Дюрера, помимо всего другого, служит еще доказательством изменения средств чувственно эротического возбуждения. В настоящее время более активной в смысле эротического возбуждения мы, наверное, сочли бы полуодетую Лукрецию Кранаха.

Итак, утверждение, будто великое и истинное искусство ни при каких обстоятельствах не производит чувственно возбуждающего воздействия, оказывается при ближайшем рассмотрении совершенно неосновательным. Поэтому подойдем к интересующей нас проблеме с другой стороны; наиболее целесообразно исходить из вопроса: какого рода чувственность способствует общему культурному развитию и потому имеет право на существование и какого рода чувственность идет вразрез с ним и потому должна быть признана явлением отрицательным? Тем самым, разумеется, сразу намечается круг тех лиц, с которыми вообще можно обсуждать этот вопрос. Обсуждать его можно, конечно, только с теми, которые стоят на той точке зрения, что чувственность сама по себе представляет нечто безусловно нормальное и потому здоровое. Напротив того, все наши рассуждения совершенно не относятся к тем, которые в любом виде чувственности видят нечто греховное, считают ее корнем всего зла, а в возбуждении чувственности усматривают чуть ли не тягчайшее из всех преступлений.

Для тех, в чьих глазах чувственность не является корнем всякого зла, а, наоборот, очень часто источником многого великого и значительного, для тех решающую роль всегда будет играть тенденция, которой проникнут тот или иной вид чувственности. И поэтому в ответ на вопрос, какой род чувственности имеет право на существование, мы услышим от них: право на существование имеют все те формы проявления чувственности, в которых обнаруживается творческий момент жизненного закона, ибо именно они влекут человека вперед и ввысь по пути его развития. Не имеют право на существование и отрицательный характер носят, напротив того, все те формы, которые низводят это наивысшее влечение до степени простого средства утонченного сластолюбия.

Отсюда вытекает также и ответ на вопрос, при каких условиях художественное воспроизведение эротических мотивов имеет право на существование. Ответ этот гласит: изображение эротического может быть признано правомерным, и притом даже в самых смелых формах, в том случае, когда оно настолько переработано в художественном отношении, что низменно чувственное совершенно растворяется и исчезает и в изображении воплощается и торжествует лишь великий, незыблемый закон жизни, сила созидания. При этих условиях можно говорить даже о вечных правах на изображение эротического.


(LA VOLUPTÉ.)

<1 *Сладострастие. Французская гравюра с картины Рено. 1810.*

Несомненно, были эпохи, не признававшие этого права вообще, и другие, которые хотя и признавали его, однако обнаруживали мнения, энергично оспаривавшие это право. Но не следует заблуждаться: ни эпохи эти, ни мнения не выражали какой либо высшей нравственности, — во всех них без исключения обнаруживалась косность и творческое бессилие, которые злобно и лицемерно старались отомстить силе и творчеству. Ибо бессильный всегда видит в сильном обличителя и потому ненавидит его.

Став на эту точку зрения, мы никогда не дадим себя ввести в заблуждение тем фактом, что несведущий в эстетическом отношении и нечуткий человек видит в искусстве всегда лишь содержание, а никогда не форму, почему, например, для некультурного крестьянина сама Афродита Праксителя пред ставляется только "голой бабой". Отсюда вовсе не следует делать вывод о необходимости сокрытия художественной наготы, — наоборот, необходима усиленная культурная деятельность, которая была бы направлена на то, чтобы всякого имеющего человеческий облик поднять несколько, чтобы он сумел понять то величие, которого достигает человек как завершение органического развития.

* * *

Жизненный закон искусства вечен и неизменен. Поэтому в истории куль турного человечества нет ни одной эпохи, в искусстве которой отсутствовал бы эротический элемент; даже больше того, нет ни одной эпохи, в которой он не играл бы чрезвычайно крупной роли. На этом основании можно в извест ном смысле говорить о постоянном комплексе эротических мотивов. Несом ненно, конечно, что эротика представляет собой неистощимую область. Одна ко число основных мотивов относительно так ограничено, что большинство их получило художественное воплощение еще в античном искусстве. Даль нейшее развитие, как ни велико оно в количественном отношении, сводится почти исключительно к варьированию и комбинированию основных мотивов. И вот именно то направление, в котором варьируется в данную эпоху ка кой либо основной мотив, а также и то, какие именно мотивы охотнее всего избираются, и служит важнейшим моментом, из которого должно исходить наше историческое суждение. Ибо уже при поверхностном обозрении музеев и коллекций гравюр нам приходит в голову мысль, что здесь, несомненно, имеются весьма глубокие и существенные различия. Мы видим, как всюду все в новых и новых формах находит художественное воплощение эротика, но если в одну эпоху она производит внушающее уважение, увлекательное и пре красное впечатление, то, наоборот, в другую действует угнетающе, отталкива юще и вызывает только отвращение; так как, однако, как раз это и служит решающим моментом для нашего суждения, то мы и должны прежде всего установить, какие факторы обусловливают наличие тех или иных форм.



Пан и нимфа. Немецкая иллюстрация к "Мифологическому кабинету". Ок. 1845.

Ответ на этот вопрос гласит: так как никогда не бывает искусства, совершенно оторванного от исторических условий своего времени, а всегда есть лишь классовое искусство, то эти формы должны в точности соответствовать ходу преобладающего в данный момент классового движения. Таков определяющий фактор. Эротический элемент в искусстве победоносного классового движения должен носить героический характер; по мере дальнейшего уже более спокойного развития его на сцену выступает несколько более игривый оттенок; далее эротический момент становится спекулятивной самоцелью и т. д.

Как ни хаотична на первый взгляд каждая художественная эпоха, хаос этот на самом деле лишь мнимый; мы не можем разобраться в нем лишь до тех пор, пока не знаем основных законов искусства. С того же момента, как законы эти раскрываются перед нами, мы всюду тотчас же начинаем различать характерные типичные линии. Случайное предстает перед нами в качестве естественно необходимого, и внутреннее единство бросается в глаза повсюду.

Так как такое единообразие культуры, свойственное каждой отдельной эпохе, есть и в общем комплексе культурного развития, то определенной фазе общественного бытия всегда соответствуют определенные тенденции в художественном "как и что". Например, в периоды победоносного наступления нового времени всегда господствует смелость в изображении эротического, дерзкое, беззастенчивое опрокидывание всех унаследованных традиций; в такие периоды эротический элемент всегда носит некоторый героический оттенок. Он предстает перед нами в образе всевластной естественной силы, в качестве стихийного закона жизни, которому подчинено все и вся. В такие периоды художник ни одного мгновения не колеблется перед тем, чтобы воспроизвести самые интимные мотивы как мотивы движения. Чувственный экстаз он пере

дает с тою же откровенностью, как и самый невинный порыв. Укажем хотя бы на гравюру Рембрандта "Французская постель". Такая внутренняя естествен ность — одна из главнейших причин, почему даже самые смелые произведения таких периодов нам только импонируют.

Столь же единообразно и дальнейшее развитие, по крайней мере в своей принципиальной тенденции. В конце, на исходе господства определенного класса, мы постоянно наблюдаем наличие более возвышенных мотивов в ис кусстве. Однако в эти фазы развития сила и величие уже исчезают, и поэтому произведения эротического искусства, возникающие в эти эпохи, хотя и вызы вают нередко наиглубочайшее преклонение перед тонкостью художественного выполнения, но зато совершенно не способны импонировать в лучшем смысле этого слова и вселять в нас благоговейное чувство. Вспомним хотя бы Буше или Бердслея.

* * *

Прежде чем перейти к историческому рассмотрению различных форм эротического элемента в серьезном искусстве и к выяснению роли и значения этого элемента в общей цепи развития искусства, мы должны сделать несколь ко предварительных замечаний относительно объема и характера имеющегося материала.

Доказать исторически жизненный закон искусства, как таковой, не пред ставляет никаких трудностей; ибо для этой цели богатейший материал можно найти в любой картинной галерее, и наблюдателю остается только из избытка материала избрать наиболее характерное и существенное. То, что мы в своем изложении прежде всего должны опираться на крупных мастеров и на обще признанные произведения искусства, едва ли требует дальнейших пояснений. Другое дело, однако, ссылка на художественные произведения чисто эротичес кого характера. Здесь стоящая перед нами задача гораздо более сложна уже хотя бы потому, что имеющийся материал несравненно менее обилен и прежде всего малодоступен. Мы никогда не должны упускать из виду того обсто ятельства, что лицемерная мораль и ханжество хотя и царили неограниченно во всех без исключения духовных областях наследия наших предков, но нигде власть их не проявлялась с такой фанатической силой, как именно в области художественного воплощения эротики. Каждое эротическое изображение, из влекавшееся из старых запыленных папок или шкафов, подвергалось опас ности тотчас же при своем появлении на свет быть уничтоженным или спрятанным окончательно под спуд. Обладатели таких произведений полага ли, что они их только компрометируют; наследники опасались за свое доброе имя и за память по усопшим; особенно считались с предрассудками публичные собрания и категорически отклоняли всякое предложение приобрести такого рода произведения. Если же в их шкафах и находились неожиданно вещи, чересчур противоречившие господствующей общественной нравственности, то в большинстве случаев они бережно прятались и скрывались от взоров зри телей. В частных и общественных художественных собраниях и галереях то и дело производилась моральная "чистка". Вполне понятным результатом



Энгр. Большая одалиска.

такого отношения и было то, что лучшие и наиболее важные для нас произ ведения безвозвратно погибли.

Чтобы дать приблизительное представление об этом вандализме, приведем несколько характерных примеров того, как хозяйничали моральные конт ролеры. Из шестнадцати известных эротических картин, которые в 1520 году Джулио Романо написал по заказу Льва X, до нас не дошло ни одной; столь же безвозвратно утеряны и гравюры, сделанные с них Раймонди. В марбургс ком архиве сохраняется, по видимому, один экземпляр этих гравюр, но он и теперь еще недоступен даже для чиновников музея. Дворец Фонтенбло был полон при Медичи сверху донизу всевозможными эротическими картинами, скульптурами, фресками, барельефами и т. п.; эротические изображения были на мебели, на досках столов, на посуде, на занавесях и даже на дверных замках и садовой решетке. Но тщетно будете вы искать сейчас каких либо ма ло мальски заметных следов этой эротической оргии, которая неистовствова ла там, начиная с глубокого подвала вплоть до верхушки крыши. Мы знаем только несколько эскизов и набросков, которые носят специальное название "искусства Фонтенбло" и характеризуются своеобразным эротическим жан ром. Уничтожению подверглась далее знаменитая серия эротических картин, которые написал Буше по приказанию Людовика XV для будуара маркизы Помпадур: развитие любовной интриги с различными пикантными приключе ниями, нежными прелюдиями, интимными дуэтами, бурными часами упоения и т. п. Эта интереснейшая серия картин погибла после того, как выдержала все бури революции, наполеоновских войн, словом, пережила почти все XIX столетие. Последний владелец этих картин, один английский коллекционер,

продал их в Америку; но таможенные власти воспротивились пропуску столь "гнусных" вещей, и посылка была отправлена обратно в Англию. Но и моральный Альбион не нашел мужества пропустить нечто подобное в свои пределы, и картины были конфискованы; в результате их постигла та же участь, которая выпадает на долю всех конфискуемых "товаров": они были сожжены. Кое какие следы их до нас все таки дошли: несколько фотографических снимков, к счастью, попавших в руки коллекционеров. О некотором, хотя и весьма слабом, уважении к искусству, — быть может, вернее, к его денежной стоимости — свидетельствует уничтожение не всего эротического произведения, а только его наиболее "греховной" части. Классическим примером этого служит дивная картина Паоло Веронезе "Влюбленная парочка", которая в настоящее время сохраняется в мюнхенской Пинакотеке. Эта картина в ее нынешнем виде представляет собою только часть большой картины; отрезана нижняя "греховная" половина, изображавшая нежные любовные игры пылкого фавна и влюбленной нимфы. К счастью, в данном случае в виде исключения, на основании сохранившейся копии картины, можно установить, какой **вид** она имела первоначально. Но, повторяем, это лишь счастливое исключение, — в большинстве же случаев приходится с грустью констатировать, что какая то часть срезана, — что же именно было изображено на ней, об этом приходится уже только догадываться.

Этими воплями можно было бы заполнить множество страниц, — и, что особенно характерно, большинство случаев позорного вандализма относится к настоящему времени. Неудивительно поэтому, что материал для суждения **о** том, до какой смелости доходили отдельные эпохи в художественном воплощении чисто эротических мотивов, отличается чрезвычайной скудостью.

Это обстоятельство не должно упускаться из виду при исследовании места, занимаемого эротикой в серьезном искусстве; полное отсутствие характерных образцов в публичных собраниях не должно побуждать нас к ошибочным выводам, — мы должны использовать главным образом частные коллекции. Если бы некоторым преувеличением было утверждать, что благодаря частным коллекциям мы имеем вполне достаточное количество материала для обоснования чрезвычайно важных и ценных положений, то во всяком случае следует заметить, что то, что имеется сейчас в частных руках, может помочь нам все же составить общее представление.

Каким образом вышеохарактеризованные факторы обусловливают собою положение эротического элемента в искусстве, мы постараемся показать наглядно на примере некоторых важнейших этапов развития искусства: античной древности, Ренессанса и рококо.

Классическая древность. Классическая древность представляет для истории эротического искусства уже потому неисчерпаемую область, что тут вследствие различных обстоятельств все художественное творчество является непрерывной цепью доказательств, что искусство есть чувственность. Напомним хотя бы о том, что в древности, как известно, искусство и нагота были синонимами.

Далее, следует принять во внимание, что древность обнаруживает перед нами не только одну фазу развития, но решительно все его стороны. Ибо она вмещает культуру, обнаруживающую не один какой либо этап исторического



Казанова. Леда. Гравюра. 1790.

развития, а обнимавшую собой весь кругооборот исторического подъема и упадка: начало, возвышение и конец. Ввиду этого на примере одной только древности можно было бы установить все то, что мы хотим проследить в различных других эпохах развития искусства. Это было бы тем более легко, что едва ли можно найти еще одну эпоху, которая предоставила бы в наше распоряжение такое множество резко выраженных эротических произведений искусства. Именно древнее искусство неисчерпаемо по обилию этого материала. Где бы ни производились раскопки — в Египте, Греции или в Италии, — всюду заступ извлекает на свет все новые и новые эротические произведения. Вследствие этого мы находим в настоящее время чуть ли не в каждой частной коллекции целый ряд чрезвычайно интересных произведений, бронзы, терракоты, ваз, монет, камней, фресок, мрамора и т. п., в совокупности своей представляющих неисчерпаемое богатство смелых эротических мотивов и исключительной творческой силы. Эротические произведения древнего искусства можно найти и в общественных хранилищах. Некоторые содержат даже обширные специальные отделы для них, как, например, Национальный музей в Неаполе или Ватиканский музей в Риме.

Если то обстоятельство, что в Греции чрезвычайно рано началось образование городов и что вся вообще греческая культура зиждилась исключительно на городе, — грек не был греком, а прежде всего афинянином, спартанцем, фиванцем и т. д., — если это обстоятельство служит причиной, что там существовали наиболее благоприятные условия для пышного развития искусства, то не менее значительными рычагами широкого развития имевшихся тенденций были и интенсивные классовые противоречия, появившиеся там тоже весьма рано; наконец, третьим обстоятельством, объясняющим, почему жизненный закон искусства нашел здесь наиболее чистое и полное осуществление, является то, что греческая культура покоилась по преимуществу на рабстве. Здесь не было никаких препятствий и преград, так как даже климат, который на севере всегда играет несколько охлаждающую роль, служил здесь, несомненно, благоприятствующим моментом. При наличии всех этих условий греческое искусство во всех своих проявлениях не могло и не должно было быть ничем иным, как только художественной кристаллизацией понятий чувственности. Оно и было в действительности воплощением чувственности, и только чувственности.

Если, однако, подвергнуть исследова нию отдельные формы этой чувственно сти, воплотившейся в искусство, то мы сразу заметим, что все они без исключения представляют чрезвычайно яркое отраже ние общественного состояния данного пе риода. В V веке до н. э. городская культура Греции достигла, как известно, наивысше го расцвета. Демократия одержала тогда победу над аристократией, на волю вырва лись огромные силы, которые до того были скованы, и эти силы выдержали пер сидские войны. Это была эпоха грандиоз ного исторического подъема Греции, ее революционный период. В связи с ним начался, естественно, и ее величайший ху дожественный век. Величие, сила стали формой, ибо страшные роковые часы пер сидских войн родили поколение героев. То, что прежде считалось лишь мифом, стало живою действительностью, которую все сами пережили. И эпоха, дававшая теперь героической эпохе ее адекватную художе ственную форму, идеологизировала, в су щности, лишь себя самое. Так как она



К. Бос. Леда с лебедем. Гравюра.

обладала способностью осуществить традиции мифического века героев, то главнейшие фигуры, высшие божества из гомеровской сокровищницы, претерпе ли величественнейшее и прекраснейшее возрождение в вечном мраморе. Фидий изваял Афину, воинственную Афину, которая только что даровала победу, он изваял и исполинскую статую Зевса, — и оба создания его стали наивысшим чудом искусства, потому что служили выражением времени, которое, благодаря пробудившимся в нем силам, в конечном счете было само не менее велико.

Изображению эротически чувственного должен был, естественно, быть присущ тот же стиль. Так оно и было. Оно носит явно героический характер. Эротика в эту эпоху всегда возвышается на степень божественного: она всегда сопоставляется с творческой силой. Об этом свидетельствуют статуи Аф родиты, Аполлона и т. д., относящиеся к первому цветущему периоду гречес кого искусства. Все эти произведения представляют собою чистые, ясные, как кристалл, воплощения благороднейшего понимания понятия чувственности.

В IV веке до н. э. революционный период греческой истории постепенно пошел на убыль. Внутренние распри, объясняющиеся федеративной организа цией Греции, способствовали успеху иноземных нашествий, которые в конце концов и одержали победу. Рука об руку с исчезновением революционных движущих сил шло исчезновение и героического стиля. Наиболее видную роль в жизни заняло спокойное наслаждение, для которого благоприятную почву создавал экономический подъем. Вследствие этого и искусство в этот период должно было служить целям такого спокойного наслаждения. Правда, выше



Юпитер и Эгина. Гравюра. Ок. 1800.

охарактеризованное величие все еще давало ему совершенство. Но если в предыдущую эпоху художественное произведение оказывало действие всем своим целым, всей совокупностью содержания, то теперь существенную роль стали играть отдельные детали, что также вполне согласуется с требованиями спокойного наслаждения, лишенного героического экстаза. Благодаря этому изменилось и само понимание эротики. Она оказывала действие на зрителя уже не всем своим содержанием, а лишь тем специальным наслаждением, которое было связано с нею. Благодаря именно этому и возникло в искусстве художественное воплощение средств наслаждения, атрибутов чувственности. Излюбленным средством возбуждения сладострастия служат, например, ягодицы женщины, — и искусство поет гимн этой части тела, и гимн этот становится высшей художественной задачей. Чудеснейшим, известным всему миру образцом этого культа служит Венера Каллипига*, это, несомненно, один из наиболее чувственных памятников античной пластики. Неизвестный создатель этой Венеры разрешил трудную задачу таким образом, что заставил саму Венеру наслаждаться своей особой красотой. Но, изобразив ее таким образом, он должен был отказаться от общей гармонии и подчинить все одной этой специальной цели. Венера не говорит здесь уже больше: "Я красота", а: "У меня есть особая прелесть". И показывает эту особую красоту, демонстративно выставляет ее напоказ. И если она лишь сама наслаждается своей красотой, то это лишь своеобразная форма, которая должна обратить внимание зрителя на ее особые прелести, наряду с которыми остальные совершенно меркнут. Благодаря такому внутреннему смыслу эта Венера должна быть признана резко выраженным эротическим произведением искусства. Отрицать же такой внутренний смысл значило бы насильственно разрушать логику знаменитого художественного произведения.

Когда в конце концов Греция стала всего лишь провинцией всемогущего Рима, то искусство ее превратилось в раба, которому не оставалось ничего другого, как верно служить своему господину и слушаться малейшего его приказания. А так как помыслы самого господина были в то время устремлены исключительно на наслаждение и так как все способности и силы раба он использовал опять таки только в целях усиления своего наслаждения жизнью, то и высшей задачей, стоявшей перед ним, было только развитие сил и способностей именно в этом направлении. И чем могущественнее становился Рим

---

* Каллипига (греч. "прекраснозадая") — мраморная статуя, изображающая женскую фигуру, в изящном повороте обнажающую зад. *Ред.*

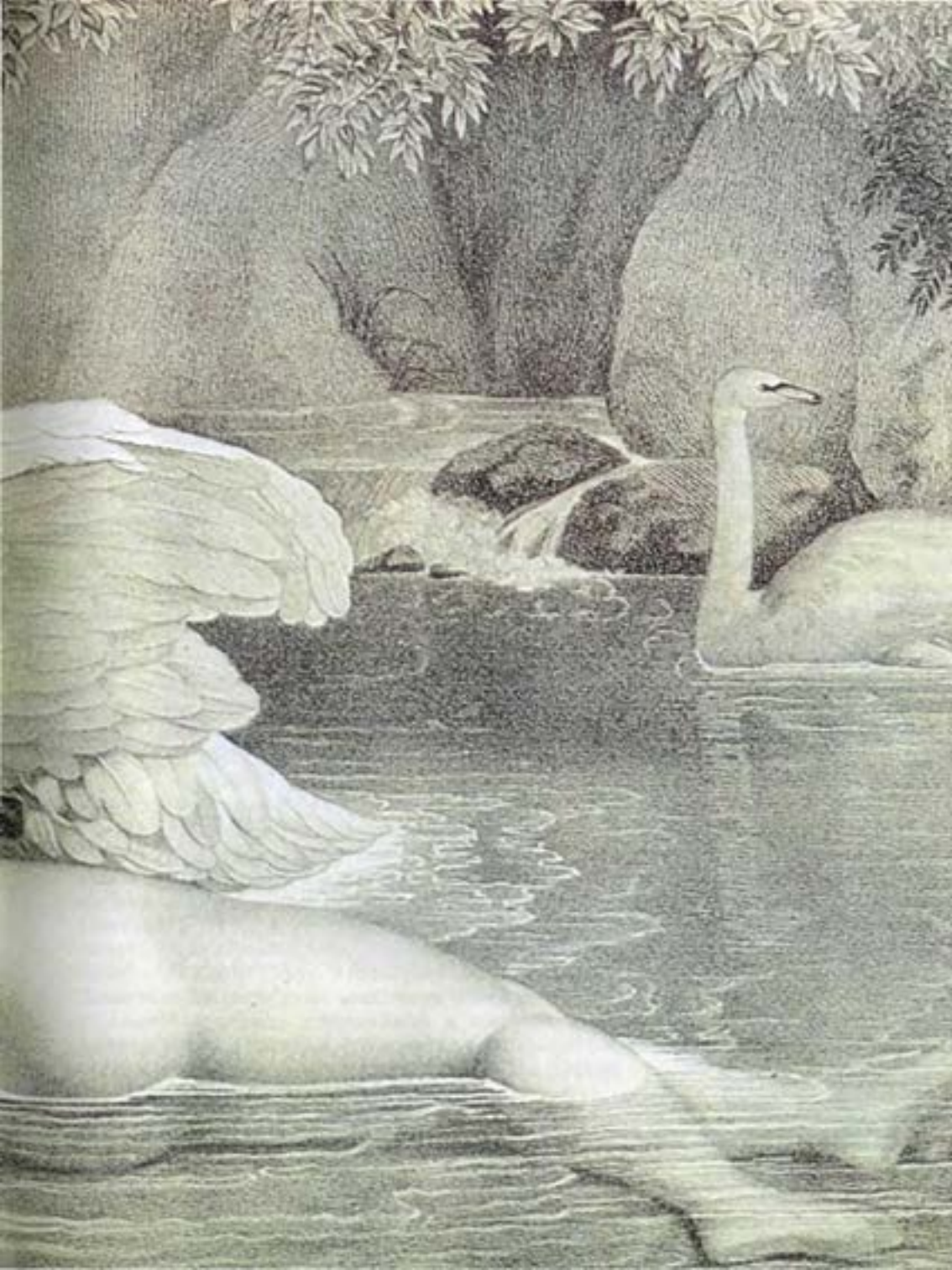
в исторической роли властителя мира, и чем сильнее это мировладычество, бросавшее к ногам его неисчислимые богатства и сокровища, звало его к неустанным наслаждениям, тем все большую и большую роль играли в жизни его чувственные радости и утехи. Во главе угла стояло, разумеется, сладострастие. Ибо если высшей жизненной целью, которой подчинено все, служит наслаждение, то из всех наслаждений прежде и раньше всего возносится на пьедестал именно сладострастие.

При таких условиях отсутствие чисто эротических произведений было бы немыслимо уже потому, что образное и пластическое воспроизведение эротических сцен всегда служило наиболее действенным средством возбуждения чувственности, — как в целях совращения, так и в целях усиления эротических утех. Поэтому то и в Риме той эпохи широко пользовались этим средством, и притом совершенно открыто, мы сказали бы даже, — демонстративно. Иначе нельзя, например, охарактеризовать помещение на стенах огромных эротических фресок. Такие фрески украшали особенно часто стены зал пиршеств. В качестве примера укажем здесь на наиболее известные, и прежде всего на те, которые были найдены в Каза Веттии в Помпее, в жилище помпейского богача. Интереснейшая из них изображает, как большой фаллос юноши удерживает тяжелый мешок с золотом. Несомненно, что смысл этой картины, которая служит в то же время карикатурой на Париса, сводится к тому, что большой фаллос важнее, чем мешок золота. Не менее интересно изображение андрогинической (двуполой. — *Ред.)* Венеры, которая показывает свой гермафродитизм Силену, домогающемуся ее любви. В другом помпейском доме была найдена фреска, которая изображает Полифема, насилующего Галатею. В жилищах гетер, как самых дорогих и прославленных, так и простых публичных женщин, стены тоже почти всегда украшались весьма прямыми эротическими изображениями. Доказательством этого служит улица лупанарий в Помпее: в находящихся на ней жилищах гетер был найден при раскопках целый ряд превосходно сохранившихся эротических изображений. Картины эти помещались чаще всего над ложами, служившими, очевидно, и для сна. Найденные здесь картины и фрески положительно хочется назвать "практической школой техники любви". Здесь нужно заметить, что такое украшение очагов продажной любви было обычным для всех времен и народов. Многочисленные лондонские, парижские, петербургские и нью йоркские публичные дома еще и теперь украшаются такими эротическими картинками.

То, что изготовление таких чисто эротических изображений было в эпоху классической древности весьма развитой отраслью промышленности, а отнюдь не случайной .работой по заказу немногих утонченных любителей эротики, доказывает, между прочим, и большое число эротических мозаик, найденных с течением времени. В Неаполе сохраняется эротическая мозаика размером не менее четырех квадратных метров. Составленная из довольно крупных белых и черных квадратиков, она изображает любовные игры на Ниле. В трех лодках три влюбленные парочки предаются интимнейшим утехам любви. Тот же мотив, только в меньшем масштабе, был найден в Помпее; на одной из фресок в Неаполе имеется еще одна мозаика из музея Боргезе в Риме, изображающая молодую женщину, пылко отдающуюся ласкам сатира.

Купающиеся нимфы. Анонимная немецкая литография. Ок. 1850. >





Если стены домов богатых римлян и гетер были украшены превосходными эротическими фресками, если даже полы были устланы богатейшими мозаиками такого же содержания, то на колоннах и капителях, наполнявших дома и портики, всюду стояли эротические группы из мрамора и бронзы. Эти произведения, представляющие наиболее художественные документы эротики античного мира, дошли до нас в большом количестве вследствие особой прочности материала, и потребовался бы солидный труд, чтобы дать исчерпывающее описание хотя бы этой части эротического искусства древности. Наиболее известны из этой серии: "Фавн и нимфа" из Ватиканского музея в Риме и "Сатир и коза" из Помпеи. Оба произведения с наивысшим техническим совершенством высечены из мрамора. Менее известна, хотя и столь же совершенна в художественном и техническом отношении, влюбленная парочка, найденная также в Риме. Юноша, сидящий на полу, старается привлечь в свои объятия молодую девушку, которая оказывает, по видимому, весьма слабое сопротивление его пламенным желаниям. Трудно себе представить более блестящее введение в область эротического искусства, чем именно эти три произведения. Этим мраморным группам присуще все, что характерно вообще для выдающихся созданий искусства. Сила, величие и смелость соединяются в них с красотой и грацией. Много есть классических произведений, которым ежедневно и ежечасно воскуривается фимиам, но далеко не все они выдержали бы конкуренцию с этими группами. Более смелые мотивы, чем в первых двух из них, трудно себе и представить, но самое поразительное то, с какой гениальностью художник подошел к их воплощению, — огромное дарование вознесло и его самого, и его творение высоко над содержанием. Сюда же относится еще одна чрезвычайно интересная маленькая бронзовая группа, изображающая сатира и нимфу, готовых отдаться высшему блаженству любви. В музее Боргезе в Риме имеется еще один прекрасный мраморный саркофаг, на одной стороне которого рельефно выделяется изображение эротической процессии в честь Вакха*. Влево от процессии изображена гордели вая колонна Приапа**. Таких эротических барельефов дошло до нас несколько: в Неаполитанском музее есть барельеф, чрезвычайно реально изображающий любовную сцену, — молодую женщину на коленях у юноши.

Само собой разумеется, что эротический элемент был широко представлен и в прикладном искусстве. Все, что относилось к повседневному обиходу, обильно украшалось эротическими изображениями, прежде всего домашняя утварь и особенно глиняные чаши, этот главный предмет античной промышленности. Вазы, снабженные эротическими изображениями, насчитываются сотнями; множество их сохраняется в публичных музеях и даже в частных коллекциях. Эротические изображения на вазах большей частью весьма стары: в Апулии в могилах, по всей вероятности, этрусского происхождения, было найдено много глиняных сосудов с изображениями эротических мотивов. Один такой сосуд, найденный в Апулии и хранящийся сейчас в Неаполе, изображает фавна, который в состоянии наивысшего полового возбуждения

---

* Вакх (лат. Бахус) — в греческой мифологии одно из имен бога виноградарства и виноделия Диониса. *Ред.*

**Приап — в античной мифологии бог садов, полей, плодородия и деторождения. *Ред.*



Лонги. Изнасилование нимфы. Итальянская гравюра. 1820.

преследует убегающую от него нимфу. На другой этрусской вазе изображено любовное сближение фавна и женщины.

К области искусства следует отнести также и резьбу по камню, которая никогда не достигала такого совершенства, как в античном мире. В этой



Юпитер и Ио.
Анонимная литография. Ок. 1820.

отрасли искусства больше, чем где либо, приходится наблюдать изображение эротических мотивов. И как в крупных произведениях, так и в мелких, — всюду мы видим ту же зрелость, то же художественное мастерство и то же величественное достоинство при обработке самых смелых мотивов. Среди эротических камей античного мира можно найти целое множество, отличающихся такой художественной красотой, что самый мотив совершенно утрачивает низменный характер и зачастую предстает перед зрителем в самом возвышенном свете. Наблюдая это обилие эротического материала, представленное в виде античных камей, мы невольно думаем: какое ослепительное сияние эротического наслаждения озаряло классическую жизнь, которое мы никогда не сумеем понять своим аскетически извращенным рассудком; но то, что это было действительно целое море света, настолько ослепительное, что наше слабое зрение не было бы способно снести его блеска, это станет очевидно, если принять во внимание, что то, что имеется в нашем распоряжении, представляет собой лишь несколько оторванных лучей того солнца, которое посылало некогда миллионы ярких снопов света. Преимущественными мотивами таких изображений служили галантные любовные игры богов, любовь Леды и лебедя, вакхические процессии с эротическими оргиями, празднества в честь Приапа, различные положения при половом акте и даже любовь животных. Эротическая камея была, несомненно, одним из главным предметов торговли в античном мире. И о ней можно было бы написать целый научный трактат. То, что до нас дошло сравнительно большое количество образцов этой отрасли античного искусства, объясняется как прочностью материала, так и тем, что со всех камей делались обычно многочисленные отливы из стекла.

Выше мы сказали: сладострастие было в эту эпоху не достижением, а всегда только наслаждением. Сущность же наслаждения в разнообразии. Ибо разнообразие служит его высшей целью. Это и заставляет эротическое искусство идеологизировать не силу, как таковую, а лишь наслаждение. Все почти вышеописанные изображения служат доказательствами этого положения.

Дальнейшим доказательством служит то, что теперь на первом плане стоит художественная идеологизация средств сладострастия. Поэтому то всюду и во всем доминирует фаллос. Конечно, это служит только одной из причин его преобладания; об остальных мы поговорим еще ниже. Итак, повсюду в эротическом искусстве той эпохи на первом плане стоит фаллос. Сотни и тысячи раз изображается таким образом мужская потенция. Мужчина воплощался в этот период упадка, очевидно, только в образе фаллоса; потенция служила его главною доблестью, только она одна и давала ему почет и уважение. Поэтому то мужчина и кичится ею на каждом шагу, поэтому то фаллос и становится преобладающим художественным мотивом. Искусство не устает изображать его во всех видах. Вышеописанные фрески из Каза Веттии могли бы служить символом всего этого. До нас дошла и небольшая статуя Приапа, оригинал которой сохраняется в Риме. Большинство этих произведений отлито из бронзы. Образцом может служить в данном случае высокохудожественный треножник, который служил некогда жертвенником Венеры; он был найден в доме Юлии Феликс, знаменитой римской гетеры в Помпее. Наиболее часто изображения фаллоса служили светильниками. Это тоже несомненно символическое употребление: один лишь фаллос ярко освещает мрак жизни. Подробнее символического употребления фаллоса мы коснемся во второй части нашей книги, так как он с этой целью изображался всегда в карикатурно увеличенном виде. Здесь же мы упомянем о другом применении Приапа, об изображении потенции мужчины в состоянии активности: о Приапе в качестве статуи для фонтана. Мы видим таким образом, что знаменитый брюссельский фонтан XVII века, который еще и теперь приводит нас в восхищение, — это весьма древнее изобретение. Но если новейшая его форма представлена в шуточном и игривом виде, — перед нами ведь всего только маленький мальчик, — то античные образцы такого же рода имели совершенно другой смысл и значение. Здесь перед нами зрелый, взрослый мужчина, который кичится перед всем светом, что природа не обидела его тем, что в глазах женщин составляет его лучшее украшение. В таком освещении нам становится совершенно понятным, почему в атриуме* он занимал место домашнего бога и притом служил постоянно активным, неистощимым источником воды, которая имела, несомненно, смысл "воды жизни". Экземпляр такого рода, хранящийся сейчас в Неаполе, был найден в Помпее все в той же Каза Веттии. По всей вероятности, такими же изображениями украшались и атриумы прекрасных гетер. И наверное, эротические статуи ставились наиболее часто там, где ворота дома гетеры открывались перед более богатыми, нежели сильными и цветущими мужчинами, ибо здесь было вдвойне необходимо поддерживать фикцию: для того чтобы пользоваться моей благосклонностью, нужно располагать не только одними деньгами, но и особыми физическими способностями.

Такими произведениями античная древность чрезвычайно богата. Упомянутые представляют лишь ничтожную часть того, что дошло до нас. Но если бы мы привели примеров в сто раз больше, все равно вывод, извлеченный

* Атриум — внутренняя часть дома. *Ред.*

чисто теоретически и доказанный здесь немногими примерами, был бы совер шенно одинаков. Мы только еще резче подчеркнули то, что форма и содержа ние эротики в искусстве в точности обусловливаются общественным состоя нием.

* * *

Ренессанс. И Ренессанс изобилует произведениями эротического искусства, и в нем это является внутренней необходимостью. И такой же внутренней необходимостью служит то, что в нем, несмотря на всевозможные противоре чивые тенденции, доминирует один, вполне определенный мотив.

Эта эпоха европейской культуры должна быть непременно проникнута чувственностью, так как творческий момент, вступивший здесь в историю европейского человечества, весь без остатка был революционного происхож дения; помимо того, движущими силами его служили могучие экономические возможности, обусловливавшие развитие общественного строя. Огромные силы, преисполнявшие в то время общество, необходимо должны были пре вратить чувственность в пламя, которое каждого отдельного человека делало, так сказать, вулканом страстей. Чувственный облик этой эпохи должен был тоже носить характер величия, ибо переворот, к которому неудержимо влек новый экономический принцип, был осуществлен далеко не сразу и вовсе не свалился на человека как особый дар небес: наоборот, он был результатом целой цепи могущественнейших революций. И поэтому главным содержанием жизни той эпохи была сила, энергия, мужество. Всякий элемент игривости и наслаждения был категорически изгнан и не имел ровно никакого значения. Ввиду этого и чувственность эпохи в корне своем здорова, естественна, она — та же сила, та же борьба и прежде всего проявление творческого духа. При таких условиях в искусстве необходимо должна доминировать резко героичес кая тенденция, — и действительно, она бросается в глаза на всем протяжении Ренессанса.

Сущность художественного ренессанса заключается в том, что он воплотил в искусстве завоевание чувственного мира, реальную жизненную действитель ность, которая восторжествовала над сверхчувственным миром и сверхчувст венными радостями, неограниченно господствовавшими до того времени над умами людей. Царство человека на земле, а земля эта прекрасна, полно такой сияющей красоты, что человек должен сродниться с ней, овладеть всей этой красотой, стремиться к ней и вовсе не становиться превыше ее, — в такие формы вылилась жизненная философия нового буржуазного мира. В искусстве эта философия не могла отразиться иначе как только в форме полного господства чувственности. Между тем это означает только, что в эту эпоху нагота и искусство должны были снова стать понятиями, всецело совпада ющими друг с другом и, далее, что на сцену должно было появиться сильней шее стремление и неукротимое желание изведать все и все вкусить.

Это привело не только к появлению эротики в искусстве, но и к ее преобладанию, а тем самым и к изобилию чисто эротических художественных произведений. Само собой разумеется, что Ренессанс не мог дать того множе



Служение Приапу. Символическая итальянская гравюра.

ства резко выраженных эротических произведений искусства, какое мы видели в античной древности. Не мог хотя бы уже потому, что, возвращаясь к жизне радостной философии древних, художники и могли возносить высоко на пьедестал бога Приапа, однако официально и открыто он был уже лишен этого своего достоинства. Тем не менее по художественному содержанию эротическое искусство Ренессанса отнюдь не уступает эротике античного искусства. Произведения Ренессанса вполне выдерживают это опасное сравне ние. Ренессанс дал множество произведений эротического искусства, про кото рые с тем же правом, что и про античные, можно сказать, что в них настолько преодолена чисто материальная сторона, что величайшая эротическая сме лость производит на зрителя впечатление чистой и беспорочной красоты. Это справедливо в равной мере по отношению как к началу Ренессанса на юге, так и к завершению его в Нидерландах, где спустя почти два столетия он делал последние мазки своей вдохновенной кистью. Приведем несколько примеров.



Сопротивление Сусанны. Гравюра. XVIII в.

Конечно, с нашей нынешней точки зрения нельзя назвать приличным, что юноша на картине Франческо Косса сует свою левую руку под платье моло денькой девушки; больше того, мы не имеем никакого основания предпола гать, что даже в середине XV века нечто подобное действительно могло проделываться публично в Ферраре. Но нужно иметь действительно весьма грязное воображение, нужно быть совершенно глухим ко всяким нежно и на ивно звучащим аккордам, чтобы при виде этой сцены испытать низменно эротическое чувство и не увидеть того возвышенного, чем она овеяна. То же самое нужно сказать и о сюжетах, которые по своей смелости заходят еще гораздо дальше. Для примера укажем хотя бы на серебряный медальон "Сцена любви" знаменитого Модерно. Здесь осуществление закона жизни возвышено до истинно прекрасной гармонии линий, до чудеснейшего мотива

движения, в котором звучат струны одной только красоты. Это произведение служит потому классическим доказательством всего вышесказанного, что в чувственном соединении двух людей действительно раскрываются перед нашим взором чудеснейшие глубины искусства. То, однако, что такое действие отнюдь не ограничивается одной только сферой идеального, а простирается вплоть до натуралистического понимания героического, доказывает как бы всем своим творчеством один из величайших мастеров Ренессанса, Рубенс. Высшее достижение Рубенса в конечном счете всегда страстное объятие пламенно влюбленных. Классическим доказательством этого служит "Влюбленный пастух" из старой мюнхенской Пинакотеки, одно из его прекраснейших произведений, в котором он вдобавок изобразил себя самого. Кто стал бы спорить против того, что перед нами одно из возвышенных откровений искусства, что здесь животный инстинкт раскрывается грандиознейшей первичной силой искусства и становится чистейшей красотой в наивысшем значении этого слова.

Развитие Ренессанса не могло протекать, конечно, по безупречно прямой и непрерывной линии. Чувственные радости должны были нарушаться абсолютными противоречиями, периодами фанатического аскетизма, — это обусловливалось формой, в которой происходил могущественный экономический переворот, породивший Ренессанс.

Могущественное покорение земного мира тогдашним человечеством, могущественное овладение живой действительностью было, бесспорно, грандиознейшим триумфом и торжеством. Но на пути этого триумфального шествия были и поражения, заставлявшие содрогаться все человечество и на долгие годы преисполнявшие его таким страхом и ужасом, какого оно никогда еще не испытывало. Эти страшные поражения были вызываемы грозными призраками, которые вместе с новым экономическим строем начали убийственное нашествие на Европу: то были чума и сифилис. Там, где нашествие этих призраков соединялось с классовой борьбой, там тотчас же наступало сразу полнейшее изменение настроения, которое вполне логично превращалось на некоторое время в господство аскетизма. Такое временное господство аскетизма охватывало, конечно, все без исключения области духовной жизни.

То, что именно эти факторы определяли в конечном счете изменения общего характера искусства, а вовсе не какие либо индивидуальные силы, — это нам чрезвычайно важно установить, так как этим наглядно доказывается, что в конечном счете сущность и содержание искусства обусловливаются экономическими силами. Поэтому то мы и коснемся несколько подробнее этого обстоятельства.

Если мы в наших лучших историях искусств будем искать объяснение причин, которые повлекли за собой резкий поворот в искусстве конца XV столетия, вызвали настроение своего рода "fin de siecle" ("конца века". — *Ред.)* и породили усталость и вялость там, где незадолго до того господствовали яркая жизнерадостность и языческая эротика, то в качестве такой причины, и притом единственной, всюду найдем указание на Савонаролу, великого флорентийского проповедника аскетизма. Один выдающийся историк искусства говорит по этому поводу в своей истории живописи следующее:

"Наступают годы теократического режима. Платонизм аристократических кругов не мог заполнить умы. Воцарилось пресыщение после опьянения красотой, пламенная жажда спасения после мирских радостей, пуританский фанатизм после культа чувственности и жизнерадостного эпикуреизма. Саво нарола принадлежал к числу тех чрезвычайно редких людей, которые появля ются в нужный момент. Тот же маленький монастырь Св. Марка, в котором некогда жил святой Антонин, стал снова оплотом христианства. Савонарола снова понес в возбужденные массы те идеи аскетизма и отрицания мира, которые недавно еще исповедовались лишь самым тесным кругом монашест ва. В противовес пленительным идеалам древности, упоительному гимну жизнерадостности и античной красоты выступила мощная сила тысячелетних церковных традиций и темное владычество религиозных верований и чувств. В январе 1491 года Савонарола начал свои проповеди в Санта Мария дель Фьоре, а через несколько месяцев Флоренция была уже неузнаваема. Словно гром, обрушилось его демоническое слово на жизнерадостную толпу. Каза лось, Бог ниспослал на землю пророка для того, чтобы призвать роскошный город к покаянию. Место светских празднеств заняли религиозные церемонии. Вместо веселых карнавальных песен слышались только духовные песнопения. С каждым днем росло число сторонников Савонаролы. Напрасно угрожал папа отлучением, напрасно протестовали аристократические круги против всевластного демагога, — наэлектризованная толпа была охвачена одним лозунгом "Viva Christo" ("Да здравствует Христос". — *Ред.);* начались движе ния, напоминавшие собой флагеллантизм средневековья. Во Флоренции не господствовал уже больше род Медичи, — Иисус Христос, populi Florentini decreto creatus (творец флорентийцев. — *Ред.),* был единственным повелителем и покровителем города. "Аутодафе тщеславия", устроенное в день карнавала 1497 года, означает, по всей вероятности, наивысшую точку агитационной деятельности Савонаролы. 1300 детей вынесли из домов всю мишуру света. Шелковая одежда, музыкальные инструменты, ковры, книги "Декамерона", античные классики и мифологические картины — все взгромоздили в одну огромную пирамиду, и дым ее торжествующе взвился к небесам. Женщины и девушки, увенчанные ветвями олив, в мистическом воодушевлении плясали вокруг костра и бросали в огонь кольца, браслеты и всевозможные другие драгоценности. От Савонаролы исходила, по видимому, какая то демоничес кая гипнотизирующая сила..."

То, что говорит здесь историк искусства, представляется, несмотря на внешнюю кажущуюся правильность, несомненно, той ошибочной логикой идеологии, которая объясняет вещи из головы, а не голову, сознание, из вещей. Правда, крупный переворот в искусстве исходил из Флоренции, правда, что оттуда исходил, по видимому, и аскетизм, правда, наконец, и то, что можно назвать нескольких крупных художников того времени, которые об ратились к аскетизму непосредственно под влиянием Савонаролы. Но это еще ровно ничего не доказывает, это ведь только чисто эмпирическое доказатель ство. Желая понять сущность явления, мы должны подойти к нему совсем с другой стороны. Мы должны задаться вопросом: какие исторические обсто ятельства придали речам Савонаролы столь могущественную убедительную силу? Какие общественные факторы обусловили то, что проповеди этого

фанатичного монаха вызвали столь сильную психическую эпидемию, что поколение, которое только что предавалось еще полной языческой жизнерадостности, внезапно в страхе и трепете склонило голову перед ликом Христа? Короче говоря, мы должны исходить из того положения, что Савонарола был только орудием истории, теми устами, которыми говорила неумолимая историческая необходимость. Только рассуждая таким образом, мы сумеем найти правильное и исчерпывающее объяснение резкого поворота в общественном настроении конца XV столетия.

Правильное разрешение этого вопроса так просто и очевидно, что весьма редко наблюдается в исторической науке: причиной всего этого служит, несомненно, совпадение страшной и ожесточенной политической и экономической борьбы того времени с первым грозным появлением в Европе сифилиса. Сифилис был тем страшным гостем, который вместе с возвратившимися матросами Колумба высадился в Венеции на европейский берег. По сообщению Ивана Блоха в его истории сифилиса, в настоящее время можно считать вполне доказанным, что сифилис не только не был известен в Европе до открытия Америки, но что его занесли сюда из Гаити два матроса из экипажа Колумба. Блох в точности прослеживает "победное шествие" этой болезни и говорит, что она была занесена в армию Карла **VIII** Французского, а оттуда во время его войны с Италией распространилась по всему Апеннинскому полуострову. Отсюда и название ее "французская болезнь". Эти обстоятельства обусловливают и взрывоподобный характер ее проявления, то, что сифилис почти одновременно появился в различных городах, приходивших в соприкосновение с французской армией.

Ужас, испытанный европейским культурным миром при появлении грозного гостя, несомненно, удивляет нас, но лишь потому, что мы не имеем и представления о том, в какой действительно ужасающей форме проявлялась в то время эта болезнь. Первый медицинский историк сифилиса, Генслер, начинает свое известное произведение о сифилисе следующими словами: "Многие эпидемии, охватывавшие Европу, были значительно гибельнее и убийственнее, нежели сифилис, появившийся в конце XV века. Но ни одна из них, ни моровая язва, ни чума, ни черная смерть, не производила никогда **«толь** страшного впечатления, не вселяла такого панического ужаса". Этот ужас и эта паника становятся понятными, как только мы знакомимся с описаниями тогдашних форм проявления страшной болезни: они не имеют почти ничего общего с нынешними проявлениями сифилиса и действительно заставляют содрогаться. Если, кроме того, принять во внимание, что весь тогдашний мир был охвачен этой болезнью, стар и млад, мужчины и женщины, то мы поймем, что она действительно должна была вызвать на сцену мрачный и суровый аскетизм и без того уже подготовленный экономическим переворотом.

Чтобы, однако, всецело понять поворот общественного настроения, мы должны принять во внимание еще два обстоятельства. Во первых, то, что печальная философия, вызванная этой местью природы, потому могла стать силой большей, чем чума, охватившей собой все классы, что здесь не было уже никаких преград и оплотов, которые могли бы охранить богатых. Наоборот, частое пользование последних услугами проституции заставляло имущих

страдать от грозной болезни еще сильнее, чем пролетариат, хотя у последнего необычайно благодатную почву для развития сифилиса представляли отвратительные жилищные условия. Второй момент заключается в следующем: в эту чувственную эпоху с ее необычайным сексуальным напряжением сифилис должен был, естественно, стать наиболее чудовищным контрастом, который только можно представить. Для активной жизнерадостности, к которой человека влекло в то время на каждом шагу, сифилис был тягчайшей карой, — для многих же даже мучительнейшей смертной казнью. Невежество времени, поддерживавшееся и без того имевшимися уже налицо аскетическими тенденциями, могло, таким образом, видеть в этой эпидемии только наказание, ниспосланное высшей силой.

Таковы те факторы, которые на исходе XV столетия вызвали столь резкую перемену в общественном настроении Европы. Эти то факторы и вызвали на сцену Савонаролу. Они открыли ему уста, они воодушевили его разум, снабдили логикой его речь и прежде всего собрали ему огромный круг слушателей. Они — причина того, почему его проповеди возбудили настолько сильную психическую эпидемию, что даже самые светлые умы того времени склонились перед истиной, будто спасение только в аскезе. При помощи некоторых исторических дат можно с поразительной точностью доказать всю правильность такого воззрения. С 1490 года началась во Флоренции ожесточенная классовая борьба; ни в одном другом городе она не достигала такой силы и нигде не было такой массовой нищеты, как именно во Флоренции. Весной 1495 года сюда присоединился еще и сифилис, так как в январе во Флоренцию вступила армия Карла VIII; с весны 1495 года до конца 1497 года сифилис свирепствовал с невероятной силой; в 1498 м сила его ослабела. Посмотрим же, каковы даты деятельности Савонаролы. В первый раз он выступил в 1491 году; 1491—1497 годы — период наивысшего развития его деятельности и влияния; в 1496 году вышли его проповеди, а уже в 1498 году народ настолько перестал считаться с ним, что папа имел возможность казнить неизвестного ему критика.

Между тем в то время в Европе господствовала всюду аналогичная историческая ситуация и поэтому то всюду произошел аналогичный переворот в искусстве, аналогичное так называемое "углубление". Поэтому то речи Савонаролы и отдались громким эхом далеко за пределами Италии. Но только поэтому, вовсе не потому, что под влиянием одних только речей Савонаролы все боги жизнерадостности были тотчас же свержены с пьедестала.

Однако несмотря на это, господство аскетизма не могло продолжаться долгое время. Победоносная сила новых могущественных экономических сил была непреодолима и, во всяком случае, достаточно велика для того, чтобы сравнительно быстро справиться со всякой реакцией. В жизни и в искусстве должна была постоянно вновь торжествовать победу пламенная чувственность, которая окружала сияющим ореолом все, решительно все, даже самое низменное и ничтожное. Из этой постоянной борьбы получалась одна равнодействующая: основная тенденция развития Ренессанса то поднималась вверх, то опускалась вниз, — периоды аскетизма и упадка сменялись периодами подъема чувственности и пламенного сладострастия. С другой стороны, эти

факторы обусловливали повышение содержания эпохи, углубление чисто животного понимания материального мира и привели, наконец, через весь этот хаос противоречий и бурь к той сияющей красоте, по солнечной дороге которой направились Тициан, Микеланджело, Рубенс и многие Другие.

* * *

Ренессанс начался с завоевания телесного человека. Он обязательно должен был начать с этого. Должен был всецело овладеть этой стороной человека, ибо логически необходимо было познать его физиологическую сущность. Прежде всего нужно было научиться воспроизводить человека в его абсолютной реальности; следующей же важной и очередной задачей было установление законов движения нагого человеческого тела. Ибо человек как высшая форма проявления действительности был сущностью, исходным пунктом и конечной точкой всей действительности, ее базисом и вершиной.

Такова была первая задача, представшая перед новой эпохой, в которую вступило человечество. И задача эта была тотчас же принята и разрешена. Тут нужно сделать маленькую оговорку: она была разрешена только теперь не потому, что раньше это было абсолютно невозможно, а потому, что лишь теперь она стала общественной потребностью. Это в конечном счете то же явление, как и при всех технических переворотах. Правильному воспроизведе нию человека искусство научилось лишь с того момента, когда телесный, физический человек благодаря историческому развитию стал снова, как неког да в античной древности, центром действительности, фокусом и главной целью всей жизни. В широких кругах и даже среди специалистов ученых распространен тот взгляд, что средневековье разучилось органически правиль но воспроизводить человеческое тело, вследствие мнимого внешнего аскетиз ма, герметического скрывания тела от чужих взоров. Взгляд этот безусловно ошибочен. Телесная нагота никогда не была для средневекового художника terra incognita (неизвестная земля. — *Ред.).* Не говоря уже о том, что каждый художник на себе самом мог видеть, как выглядит нагой человек, он никогда еще с самой древности не мог так легко изучать наготу. В эпоху, когда все знатные и простые, старые и молодые спали нагишом, художник имел самую широкую возможность для такого изучения. Но не было самого главного: не было потребности в этом. Отсутствие такой потребности вытекало из того же историко экономического базиса, которым обусловливалось религиозно до гматическое учение, видевшее в человеческом теле лишь жалкую и бренную оболочку души. Только это и видели в человеческом теле, только так и изоб ражали его. Теперь же, когда ситуация изменилась и человек стал важнейшим орудием истории, теперь человеческое тело стало понятием совершенства и средством для достижения высших радостей жизни. В эту эпоху, естественно, и для художника нагота стала одной из важнейших целей. Нагота была основной задачей, а тема лишь формулой, в которой разрешалась эта тенден ция. Поэтому то принцип оставался неизменным, изображалось ли в искусстве крещение Христа или языческая мифология.

Когда историко экономическое развитие дошло до этого пункта, тогда, естественно, появилось и то, что служит также предпосылкой для разрешения этой задачи: познание законов, которым подчиняется машина — человек. Для того чтобы гармонично, а вместе с тем и художественно воспроизвести человеческое тело во всем его органическом построении, недостаточно нали чия модели, — художник должен знать и сущность законов движения. Поэто му то и наука должна была достичь определенной высоты и в экономических интересах времени преследовать определенную тенденцию. Этот момент на ступил. Средневековье знало в искусстве только схему: тело было не чем иным, как только тенью души. Теперь же схема должна была превратиться в плоть и кровь. Психический мотив должен был непременно превратиться в физический, в мотив движения. Иными словами, тело должно было дейст вительно проникнуться духом; поэтому то и нужно было подыскать для каждого душевного переживания соответствующее движение и, далее, понять, что каждому душевному переживанию адекватно определенное движение, определенная линия.

По той же причине появилось и правильное изображение природы, струк туры ландшафта, растительного мира и пр., которая хотя и была все время перед глазами средневековья, однако никогда не воспроизводилась с художе ственной правдивостью. Теперь же познание внутренней тесной связи указало на то, что человек находится в центре природы. И когда анатомия из греха, из кощунства стала наукой, — хотя вначале она и довольствовалась одной голой теорией, — тогда все стало подвергаться анатомизации, все, даже природа. И опять таки под влиянием тех же причин искусство стало исследовать, понимать и правильно применять основные законы перспективы.

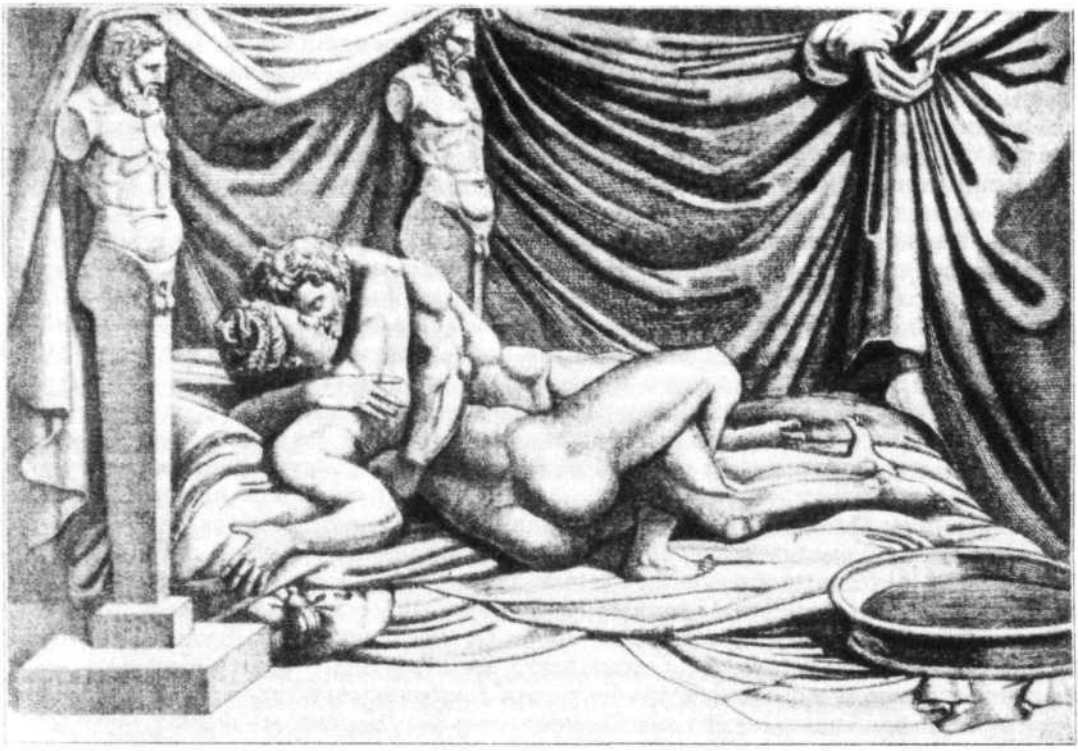
Таково в общих чертах великое завоевание Ренессанса. Особое значение этого завоевания состоит в том, что Ренессанс предвосхитил этим, так сказать, величайшую научную истину XIX столетия, ту формулу всего человеческого бытия, которая гласит: "Я есмь, а потому я мыслю", а не: "Я мыслю, а потому я есмь". В художественном воплощении этой великой истины и заключается в конечном счете огромное величие Ренессанса. То, что это до сих пор ускользало от внимания наших историков искусства, объясняется исключите льно отсутствием естественной истории последнего и отсутствием научных основ истории искусства вообще.

* * *

Чувственная сила этого времени обнаруживается прежде всего в чувствен но эротическом понимании религиозных мотивов. Изображения Мадонны служат поэтому, быть может, наиболее характерными доказательствами до веденного до высшей точки чувственного настроения эпохи. Главнейшими образцами живописи были религиозные картины. Но не только потому, что преимущественным заказчиком служила церковь, а еще и по другим причи нам. Хотя жизнь в эпоху Ренессанса и получила другое содержание, хотя она и знаменовала собой появление новых путей мышления и нового содержания сознания, — тем не менее новая идеология, которая сознательно отвернулась

бы от прежнего, чисто религиозного понимания вещей, могла развиваться лишь весьма медленно, тем более что у новых господствующих классов не было решительно никаких оснований разрушать старую идеологию, — наоборот, они были чрезвычайно заинтересованы в том, чтобы в массах она сохранилась в полном объеме. Религия, при помощи которой сдерживались с тех пор всякие стремления масс, всегда могла оказать большую услугу. И если поэтому новая идеология хотя и медленно, но все же развивалась, то она оставалась исключительным достоянием имущих классов.

Этой новой идеологией был гуманизм. Этим объясняется также и мнимое противоречие, почему именно в Италии, где гуманизм насчитывал наиболее крупное число сторонников в рядах служителей церкви, эти гуманисты отнюдь не торопились отвернуться от папской церкви. Но если и можно было воспрепятствовать тому, чтобы искусство по содержанию своему не стало светским, то, с другой стороны, того же нельзя было сделать по отношению к его формам, так как они были бессознательным отражением нового содержания сознания. Место готических соборов заняли в Италии светлые церкви Ренессанса, а место аскетических икон — изображения библейских событий, преисполненные эротической чувственностью. В центре мотивов для живописи стояла теперь Мадонна. Каждая женщина — вместилище неутолимого сладострастия, так гласила философия эпохи. И проникнутые этой философией художники писали изображения святых. Попробуйте взглянуть с этой точки зрения на изображения Мадонны. Из царицы небес она становится теперь царицей любви. Красота ее становится чисто чувственной. Ее грудь и вообще все формы ее женского тела вызывают какие угодно чувства, только не мирские мысли и желания. В изображении Благовещения она представляется эротически преисполненной девой, перед взором которой мелькают чрезвычайно соблазнительные и слишком земные представления. От эфирной целомудренности не осталось в ней теперь и следа. Кормление Дитяти служит для художника зачастую лишь удобной возможностью пикантного обнажения груди прекрасной молодой женщины. При изображении ее более зрелой она предстает не в образе бесстрастной, пожилой матроны, а, наоборот, в образе соблазнительной молодой вдовы. Благодаря этому религиозные изображения превращались в непосредственно эротические картины. Художник задавался целью изобразить одну только телесную красоту, и поэтому естественно, что творения его производили именно такое впечатление. Это было тем более понятно, что в изображениях Мадонны увековечивались нередко такие женщины, преимущественной сферой жизни которых был альков. Укажем хотя бы на знаменитый портрет Агнесы Сорель, la belle des belles (самой прекрасной из прекрасных. — *Ред.)*, написанный Жаном Фуке и хранящийся в антверпенской галерее. Изображенная Мадонной с Дитятей на руках, она выставляет напоказ весь соблазн своей груди, которая прославилась несравненной красотой. Это и образует центр картины. Раскрытие красоты было, бесспорно, главным, что интересовало в картине и самого художника, и заказчика, и модель. Мотив Мадонны служил только формулой для этого. Небезынтересно также и то, что в эту эпоху со всех изображений Мадонны исчез Иосиф. Мадонна раскрывает свою красоту не перед супругом, а перед другими. Он является поэтому совершенно излишним; да и не о нем идет речь, а исключительно о ней



Любовная сцена.
Гравюра к "Позам" Аретино, приписываемая Дж. Романо.

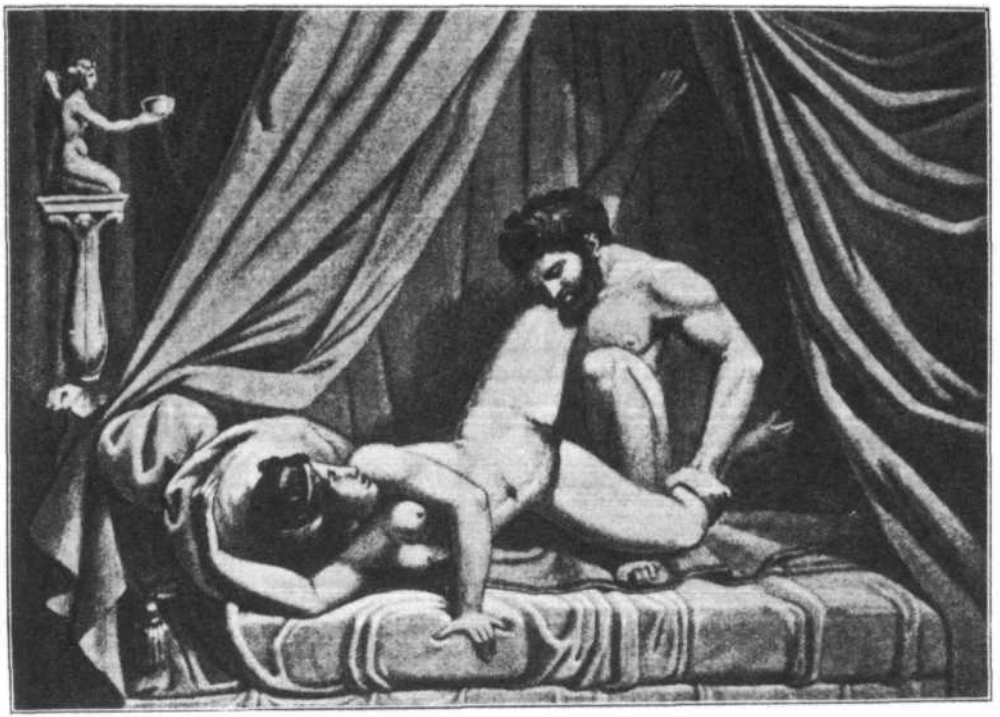
и других. Этот эротический характер религиозных картин еще яснее выражен, конечно, в мотивах, в которых само собой идет речь о чем либо эротическом, как, например, в изображениях кающейся Магдалины. Кающаяся Магдалина стала в эту эпоху прекрасной грешницей, — ее вид вызывает какое угодно впечатление, только не впечатление раскаяния и угрызения совести. При виде ее возникает мысль скорее о тайнах алькова, чем о страшном чистилище.

Мотивы картин для светских заказчиков заимствовались из Ветхого завета, и притом по преимуществу такие, в которых имелись налицо эротические элементы: "Иосиф и жена Потифара", "Купающаяся Сусанна" и т. п. В таких мотивах стремление к выражению чувственности могло, конечно, проявиться в полном объеме. Но и этих мотивов было недостаточно для того, чтобы удовлетворить могущественное влечение, дать отражение чувственности и притом главным образом потому, что христианское мышление совершенно не соответствовало содержанию эпохи и в особенности мышлению тех, кто представлял собой главный контингент заказчиков для искусства. Последним



Любовная сцена.
Гравюра к "Позам" Аретино, приписываемая Дж. Романо.

более соответствовало содержание мышления античного мира. И как только искусство вернулось к этой античной древности, так тотчас же ожил вновь весь Олимп. Он стал художественной идеологией имущих классов. Само собой разумеется, заимствование из античного мира не совершалось без разбора; все заимствованное обусловливалось той специфической ступенью развития, на которой находилось в то время общество. В XVI веке и даже в XV буржуазия не только давно уже кончила свой героический период, но вследствие колос сального развития капитализма общественная жизнь становилась все более похожей на эпоху упадка Рима во времена императоров. Это сходство обус ловливало то, что при заимствовании у античной древности искусство об ращалось прежде всего к императорскому периоду римской истории. Наибо лее излюбленными образцами стали художественные представители этой эпо хи. И если воодушевление выпадало на долю античных героев, то близкими и понятными становились и Овидий, и Марциал. Юпитер, Марс, Венера, Юнона, Диана и другие боги и богини Олимпа изображались в ситуациях,



Любовная сцена.
Гравюра к "Позам" Аретино, приписываемая Дж. Романо.

соответствовавших полному наслаждению жизнью. Наиболее частыми мотивами были любовные приключения богов со всеми самыми пикантными подробностями. Благодаря этому материал, конечно, чрезвычайно расширился и стал положительно неисчерпаемым. И если в изображениях Мадонны художники воплощали лишь современное представление о красоте, то и в античных богинях и богах они изображали только самих себя; искусство прославляло и возвеличивало самих же носителей его, свою собственную эпоху. Не было решительно ничего абстрактного в изображениях смелого объятия Нептуна и нимфы, сатиров, подсматривающих за Дианой, свидания Юпитера и Семелы и т. п.; наоборот, то было собственное наслаждение жизнью, свои утехи и радости, и им и только одним им и воздвигались пышные алтари.

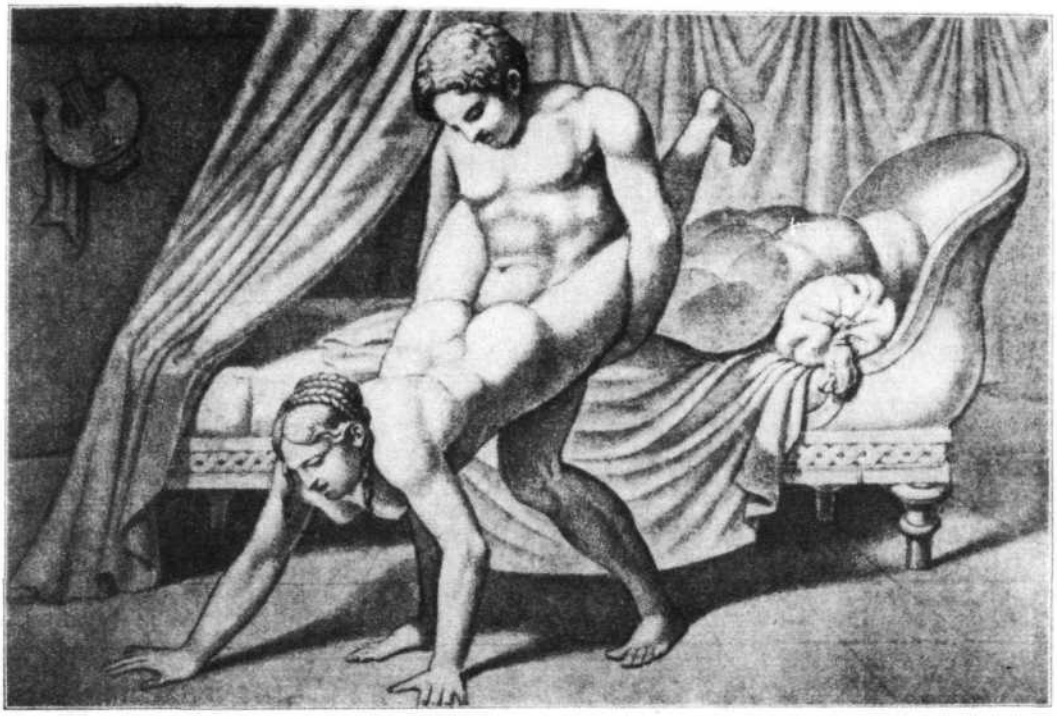
Если относительно всего этого и, главное, относительно внутренней связи с упадочным искусством античного мира не может быть никаких сомнений, то все же не следует никогда упускать из виду того обстоятельства, что Ренессанс представляет собой период подъема исторического развития. Если античным образцом служила эпоха упадка, конец и изживание великой культуры, то теперь, несмотря на всю необузданность, несмотря на все излишества, господ



Любовная сцена.
Гравюра к "Позам" Аретино, приписываемая Дж. Романо.

ствовала тенденция подъема и они были скорее расходованием избытка сил. Поэтому то это и придавало всему особый оттенок, и поэтому то художест венный плод времени был не продуктом распада, а продуктом творчества.

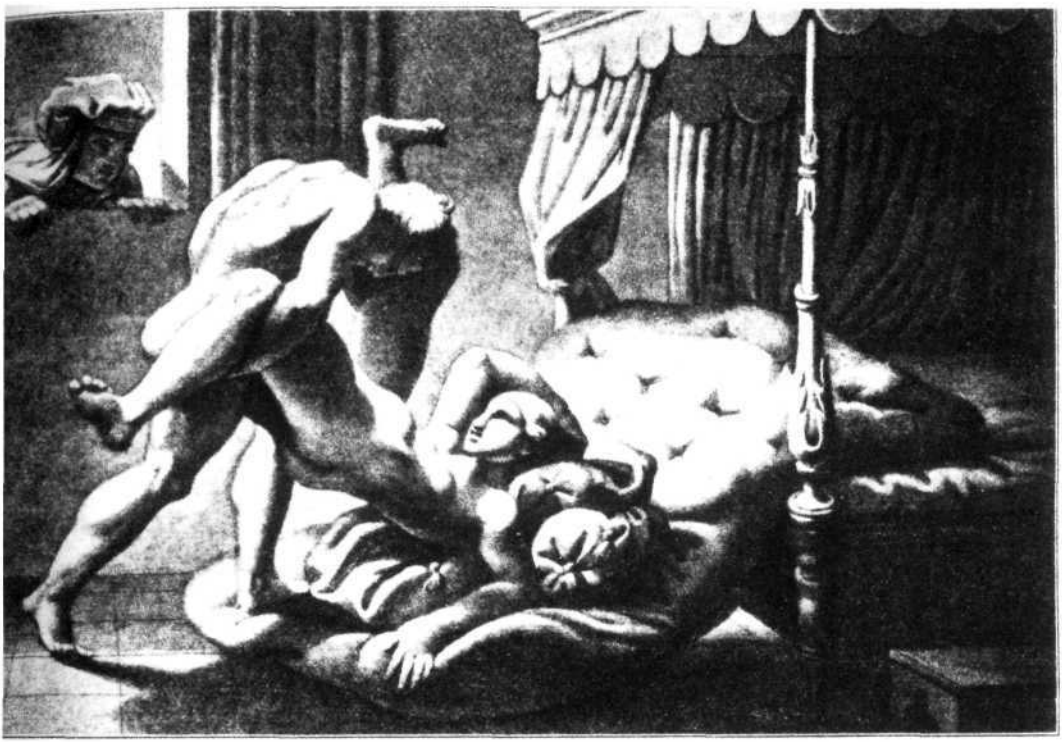
Если даже изображения святых носят в эту эпоху эротический характер, то такой же характер в еще гораздо более высокой степени присущ и простым женским портретам. Для доказательства укажем хотя бы на портреты знаме нитой Симонетты, принадлежащие кисти Боттичелли. Они почти все носят резко выраженный эротический характер. Главное — это красота ее несравнен ной груди. Грудь Симонетты первым делом бросается в глаза зрителю, если даже платье позволяет видеть только прекрасную округлость ее. Фантазия сама уже рисует тотчас же пышную грудь, стянутую корсетом. Зачастую, разумеется, художники шли и дальше: платье на многочисленных женских портретах сверху расстегнуто, так что грудь, это высшее эротическое чудо создания, предстает перед взором во всей красоте. С чувством сладострастия раздевает большинство художников того времени свои модели перед всем миром. Ренессанс насчитывает множество женских портретов, о которых можно сказать безошибочно, что главной целью художника была демонстра



Любовная сцена.
Гравюра к "Позам" Аретино, приписываемая Дж. Романо.

ция красивой груди и что прежде всего должно было быть изображено это чудо красоты. При таком взгляде на вещи недостаточно уже одного раскрытия груди, — лучше всего раздеть красавицу совсем донага. И действительно, очень многие известные красавицы Ренессанса охотно позволяли писать их в совершенно нагом виде. В таком виде был написан портрет прекрасной Дианы Пуатье; так же охотно выставляли напоказ красоту своего тела герцогиня Урбинская, Форнарина, возлюбленная Рафаэля, и целый ряд других современниц. Юлия Фарнезе, дочь папы, прославленная как красотой, так и искусством любви, дала себя даже высечь нагой из мрамора для будущей гробницы. То и другое совершенно естественно: и желание художника, и готовность модели; и то и другое было необходимейшим результатом творческой тенденции эпохи. Избыток сил всегда стремится обнаружить себя. И повелительно исправляет он согласно своим желаниям понятие приличия в общественной нравственности.

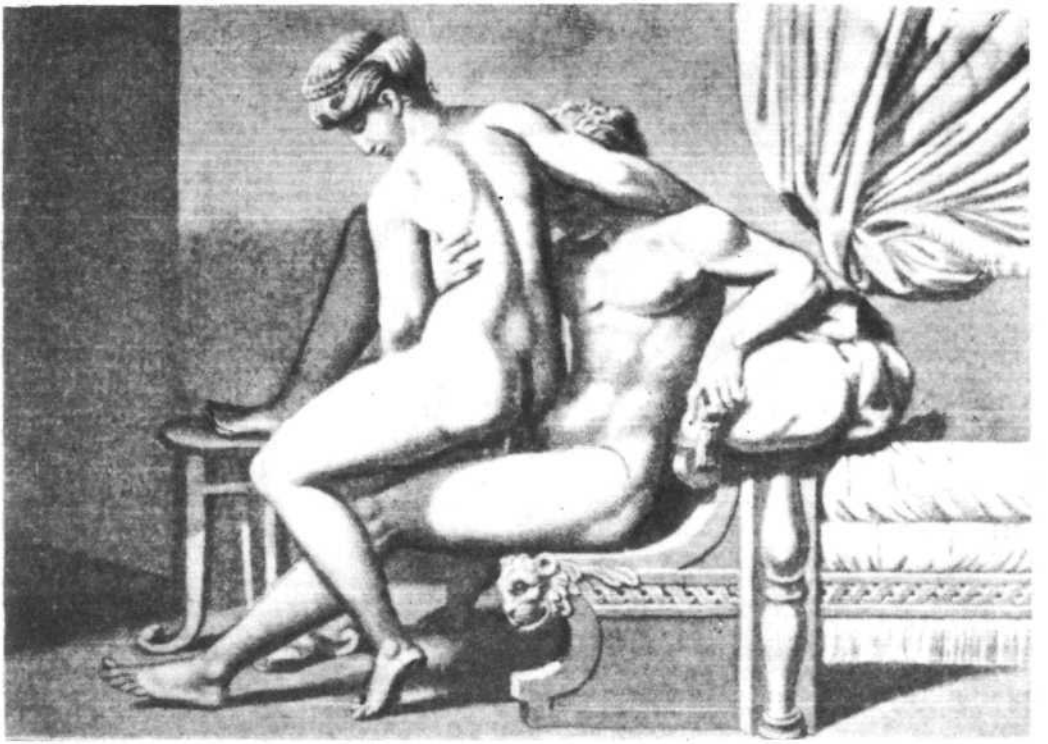
Эротическая откровенность Ренессанса достигла апогея в XVI столетии. Вслед за аскетическими тенденциями конца XV века воцарилась самая разнузданная чувственность. Реакция эта была вполне понятна. Не только потому,



Любовная сцена.
Гравюра к "Позам" Аретино, приписываемая Дж. Романо.

что в это время революционная волна достигла в Европе высшей точки, — вновь разбушевавшаяся чувственность была, наоборот, даже своего рода противоядием против повысившихся опасностей жизни: таким путем люди старались заглушить в себе страх. "Сегодня жив, а завтра нет" — эта мудрость тем более повышала страсть к наслаждениям и жизнерадостность, так как люди убедились, что и покаяние не спасает от ужасов сифилиса. Корреджо, с одной стороны, и Джулио Романо, с другой, образуют высшие точки этой стадии развития. Относительно этих художников можно вполне определенно сказать, что они никогда не изображали наготу без непосредственно сладо страстной чувственности. Безусловно, нельзя представить себе ничего более эротического, чем знаменитая картина Корреджо "Юпитер и Ио" в Венском музее, — эротический экстаз женщины при объятии. Столь же классическим примером эротического восприятия всех мотивов служит "Спящая Венера" Пуссена. Спящая Венера видит, по всей вероятности, сладострастные сны, в то время как сатир дерзко обнажает ее.

Джулио Романо был одним из наиболее смелых эротиков итальянского Ренессанса. Если вышеназванный Франческо Косса изображает загадочную



Любовная сцена.
Гравюра к "Позам" Аретино, приписываемая Дж. Романо.

нежность пробуждающейся чувственности, символ начального периода Ренес санса, то писавший сто лет спустя Джулио Романо отражает в творчестве кипящую через край силу, которая бурно стремится и бурно требует наслажде ния. У Джулио Романо чувственность вошла, так сказать, в свои конечные права. Один из мотивов, избранных им, обольщение Зевсом прекрасной Олимпии, не оставляет желать ничего большего в смысле ясности и откровен ности. То, к чему стремится Зевс, превратившийся в дракона, и то, чему прекрасная Олимпия ни минуты не будет противиться, изображено удивитель но просто и убедительно; всякая возможность недоразумения здесь исключа ется, — художник отказался от всякой символики. Учитывая ценность этой картины, нельзя не пожалеть как с точки зрения истории нравов, так и с чисто эстетической, что шестнадцать чисто эротических картин, которые Джулио Романо написал по заказу Льва X, бесследно пропали. В германском искусстве с Джулио Романо можно сопоставить Петера Флетнера. Но только в отноше нии эротической смелости; в художественном отношении Флетнер стоит несо

мненно выше. В превосходном нюрнбергском художнике проявилась вся стихийная сила германского Ренессанса: произведения Флетнера наряду с произведениями Николаса Мануэля будут всегда наиболее величественными памятниками этого периода германского искусства. В этих произведениях отражается здоровая, жизнерадостная немецкая буржуазия. Можно было быть грубым, необузданным вплоть до самого откровенного цинизма; но зато во всем и всегда искрилось здоровье, сухотки спинного мозга не было и следа. И это оправдывает как модели, так и их изобразителей, и это же придает художественным воспроизведениям этой силы ценность вечных творений искусства. В особенности следует указать на изумительную картину карикатуру "Сластолюбивый старик" Луки Кранаха. Это великолепнейшая эротическая шутка, какую себе только можно представить.

Из чисто эротических картин XV и XVI веков до нас дошло очень немного. Такие картины, как "Нептун и нимфа" ван Орлея и другие, представляют собой, несомненно, лишь жалкие остатки большого богатства, так как целый ряд современных сообщений свидетельствует о множестве таких произведений искусства. Зато много чисто эротических произведений сохранилось в прикладном искусстве, в гравюрах по дереву, по меди, в медалях, — тут следует особенно назвать опять таки Флетнера, — в работах по эмали и пр. Так как с большинства произведений были сняты слепки или сделаны отливы, то наиболее смелые вещи не так беспощадно могли быть уничтожены чисткой позднейшего времени, как в чистом искусстве. Для доказательства достаточно назвать имена Бехама, Альдегревера и Солиса; в произведениях каждого из них изобилие самой смелой эротики. С упоением изображали они всю действительность любви. По многу раз водят они зрителя за ограды садов, где предприимчивый слуга забавляется с игривой служанкой, водят в трактиры, где славные бабенки, несмотря на свое мнимое сопротивление, не очень обижаются, если какой нибудь красивый парень позволит себе что нибудь лишнее. Заглядывают они часто и в альковы, где нежный супруг или не менее нежный любовник осуществляет свои права. Произведениям они дают такие названия, как "Блудный сын", "Иосиф и жена Потифара" и т. п. Это делается, понятно, только затем, чтобы иметь возможность как можно чаще и как можно обстоятельнее изображать "порок".

Чрезвычайно частым мотивом, особенно в германском искусстве, который тоже подчеркивает чувственно творческий характер Ренессанса, служат сцены любви животных. Любовные забавы кур, уток, собак, оленей, лошадей, овец, коз, свиней, быков чрезвычайно охотно изображались художниками.

В итальянском прикладном искусстве наиболее плодовитый художник в области чистой эротики — Агостино Карраччи и его последователи. Карраччи понимал, по всей вероятности, превосходно свое время, так как его эротические гравюры были распространены в огромном количестве, — нам то и дело приходится наталкиваться на них. Карраччи принадлежит к числу тех, которые черпают мотивы охотнее всего с Олимпа и изображают самые интимные стороны жизни его обитателей. Как на образец его манеры и того изящества, с которым он подходит к теме, укажем в особенности на его "Туалет Венеры". Гравюры Карраччи воспроизводились в последующие века очень часто, — так велик и так прочен был успех, выпавший на их долю.



А. Карраччи. Символическая эротическая гравюра. 1539.

Если бог Приап и был давно уже низвержен с пьедестала, то все же он играл в Ренессансе довольно видную роль. Это вполне естественно, так как он все таки есть наиболее яркое олицетворение творческого принципа. Кроме того, вместе с культом античной древности появились в эротике и ее символы. Поэтому то Приап и выступил снова на сцену и притом, главным образом, в Италии. Художники очень охотно изображали вакханалии и в особенности жертвоприношения Приапу. Изображались они частью в виде отдельных произведений, частью в виде иллюстраций к книгам и книжных заставок. Нередко воспроизводились и античные камеи: в них особенно часто фигурировал Приап. В Германии излюбленной формой изображения Приапа был мотив фонтана. В воде, которую он извергает, и имеется та чудесная сила, которая делает юным того, кто в ней искупается. Искушение добавить здесь Приапа к центральной фигуре фонтана было чрезвычайно сильно. В такой же форме находим мы изображения Приапа и во Франции.

В отношении эротики север нисколько не уступал югу. Чистая эротика справляла свой триумф даже в творениях Рубенса, и притом с таким блеском, с такой силой, как нигде. Большинство картин Рубенса можно смело назвать эротическими оргиями. Вспомним хотя бы его несравненную "Ярмарку"

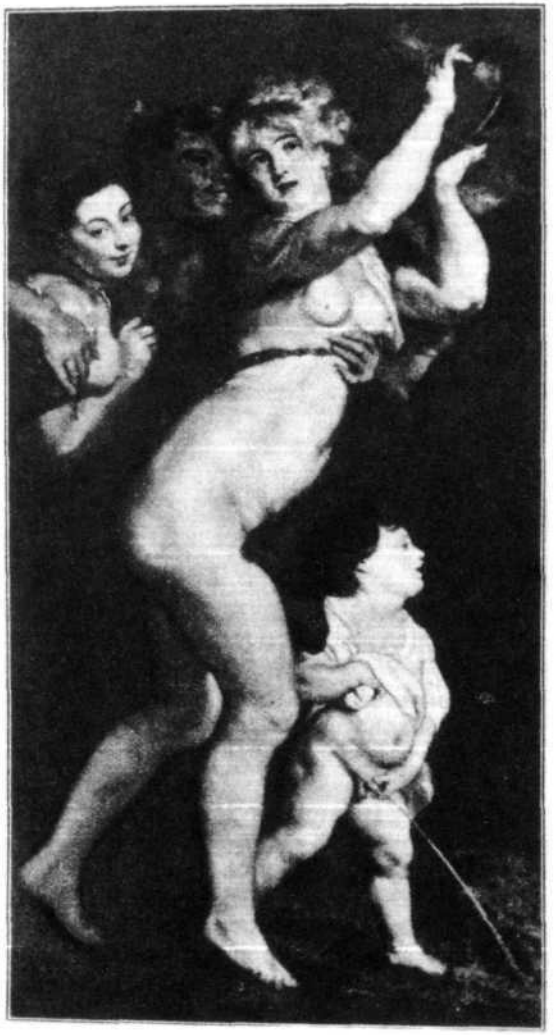
в Лувре, которая воспроизводит все стадии эротического наслаждения. Это чудесное про изведение есть не что иное, как песнь песней эротики, возвеличение чувственности как сти хийной силы жизни. Чтобы достойно сложить эту песнь песней, Рубенс должен был изобра зить тип первобытной человеческой силы — крестьянина. Другая, не менее прекрасная картина — "Празднество Венеры" в Венской галерее.



Жертвоприношение Приапу. Гравюра. ОК. 1800.

Все творчество Рубенса — это воплощенная чувственность. Чувственность — это пламя, ибо пламя — это жизнь. Но пламя не как всеразрушающая стихия, а как высшая сила, как могущественнейший принцип. Творчество Рубенса и есть такое бушующее пламя. И перед нами оно прежде всего предстает в образе чув ственно возбужденных живых существ. В кар тинах Рубенса чувственное возбуждение владе ет всеми: и мужчинами, и женщинами, и живо тными, и даже растениями. Женщины Рубенса только и существуют для того, чтобы возбуж дать чувственные желания, потонуть в этом море красоты женского тела и осуществить эти желания. Все они без исключения — грандиозные храмы безмерного сладо страстия, храмы, которые достойны того, чтобы в них постоянно совершались жертвоприношения любви. Женщины Рубенса не имеют никакого другого назначения, кроме этого, чисто животного, — безразлично, будь то крестьян ки, знатные дамы антверпенского общества, Диана или же благочестивая Анжелика, обнаженной красотой которой любуется сластолюбивый взгляд старого пустынника.

Правда, все это изображается в благородной форме, с тем величественно героическим стилем в существе своем творческого века, который возвышает все самое низменное. И поэтому то половая любовь, даже в грубом изображе нии, как, например, в "Ярмарке", представляется всегда святым и могущест венным законом жизни, а никогда не низменной и расслабленной похотью. Грудь — это источник человеческой жизни, она великолепнейший символ здоровья, силы, а вместе с тем и красоты. Ее возвеличение образует могучий лейтмотив в пламенном гимне, которым является творчество Рубенса. Если все оно есть апофеоз плоти, то в этих рамках красота женской груди для Рубенса самое важное; бесконечное число раз показывает он ее. Он пишет женщину только в том возрасте, в котором грудь уже развита, он пишет женщин только с прекрасной грудью. Грудь и красота суть понятия для Рубенса почти нераздельные. Поэтому то у всех его женщин, даже у старых, прекрасные груди. Бесконечное число раз пишет Рубенс Елену Фурман, свою жену, но, в сущности, пишет только ее дивную, или, вернее, ее рубенсовскую грудь; то же самое и относительно ее сестры Сусанны. Смотрите, смотрите,



П. Рубенс. Вакханалия. Фрагмент картины.

смотрите! — кажется, восклицает он, когда пишет свою жену. Он точно опьяненный бог, который сам не может наглядеться досыта, великий расточитель, который призывает весь мир смотреть.

Рубенс не одинок в этом отношении во Фландрии, равно как Тициан в Италии или Флетнер в Германии. Его сподвижники любят, как и он, массивное женское тело — тело рубенсовских женщин. Рубенс — только высшее завершение этой тенденции. Из его творчества вытекает, что рубенсовский аккорд был аккордом эпохи. И прежде всего, что он был художественной необходимостью времени, обусловленной экономическим развитием Фландрии. А так как это является и в самом деле руководящим законом, то потому то эта сила и имеется налицо там, где вместо людей речь идет о животных, о ландшафте или о nature morte (мертвая природа. — *Ред.)*. Чувственность как закон жизни преисполняет фламандские изображения цветов точно так же, как тела пылких мужчин и женщин, полных сладострастия.

Творчество Рубенса не только воплощает художественную идеологию образованных слоев населения — оно служит художественным отражением воцарения в Европе княжеского абсолютизма. Искусство Рубенса столь же роскошно и демонстративно, как и этот абсолютизм. Его то и символизировал и идеологизировал Рубенс. Рубенс воплотил обожествленную эротику. А именно богами на земле и хотели быть представители абсолютизма. В собраниях абсолютных монархов, главным образом испанских, и сохранялось большинство лучших картин Рубенса. Это было поистине самое подходящее место для них.

Буржуазное искусство в истинном смысле этого слова, отказавшееся от заимствования у античного мира и искавшее форм и идеалов в реальной

действительности, возникло, как мы уже говорили выше, в Голландии. И здесь наиболее излюбленным мотивом было опять таки чувственно эротическое содержание вещей и явлений.

Конечно, и в Голландии привлекались с этой целью сюжеты из библейс кой истории и из древности, но здесь они настолько очеловечивались, что воображению не приходилось даже переводить классическое явление на современный язык. Рембрандт написал "Иосифа и жену Потифара", но как только работа была закончена, в ней не осталось и следа библейского мотива. Она стала попросту изображением женского сластолюбия. Это скорее всего портрет какой нибудь страстной женщины, жившей неподалеку. Эта женщина знает, что мужчину ничто не обольщает так сильно, как если женщина говорит ему: я хочу. И она самым наглым образом говорит, что она хочет, тому, на кого пал ее выбор. Аналогично обращались художники и с символическими фигурами. Диана стала сильной и здоровой голландкой, которая способна задушить в объятиях Геркулеса, если только он сумеет удовлетворить ее страсть. "Прощание Адониса" превратилось в прощание рассудительного любовника, который до самого утра предавался радостям любви со своей прекрасной возлюбленной, но который все таки не забыл, что если он останется еще на полчаса, то плохо спящая соседка увидит его и скоро вся улица будет знать об их любви. Помимо этой трактовки классических мотивов в современном духе, голландское искусство отказалось вскоре и от последней тени безличности и отвлеченности. Когда буржуазный строй вошел в Голландии в свои права, как мы уже говорили выше, и соответственно могуществу экономических сил, породивших его, превра тился в полновластие, то искусство достигло такой степени самоуверенности, что художественным мотивом избрало свою же собственную эротику. Чувственность получила право гражданства: она стала олицетворять окружа ющую живую действительность. Это художественное зеркало тоже вскоре стало великолепным и импонирующим, хотя эротический элемент, который в **нем** отражался, был отнюдь не приспособлен играть какую бы то ни было роль в салоне. Это была неприкрашенная голая откровенность. Люди едят в свое удовольствие, а не только притрагиваются. Люди любят во всю ширь, а не только "балуются". И всего этого никто и нисколько не стыдится. Наоборот, все с гордостью показывают, что у них есть здоровые мускулы, бедра, ляжки, груди. Перед взглядом зрителя проходят спальни и купальные заведения, в которых здоровое крепкое тело голландских женщин изобража ется совершенно обнаженным. И раскрывая перед глазами зрителя эти интимные вещи, голландцы невидимым шрифтом подписывали под каждой картиной, что они люди, в жилах которых течет горячая кровь, что они могут целовать и хотят, чтобы их целовали, и что их женщины нуждаются в росе любви, все равно как голландские тучные луга в дожде.

И снова нужно повторить: все это велико и возвышенно. Это точно принявшая формы стихийная сила: голландские реалисты изображают богов и богинь по своему подобию, превращают Венеру и Диану в голландок с широкими бедрами и пышной грудью — это велико, велико потому, что тут превалирует не похотливое сластолюбие, а живой творческий **принцип...**

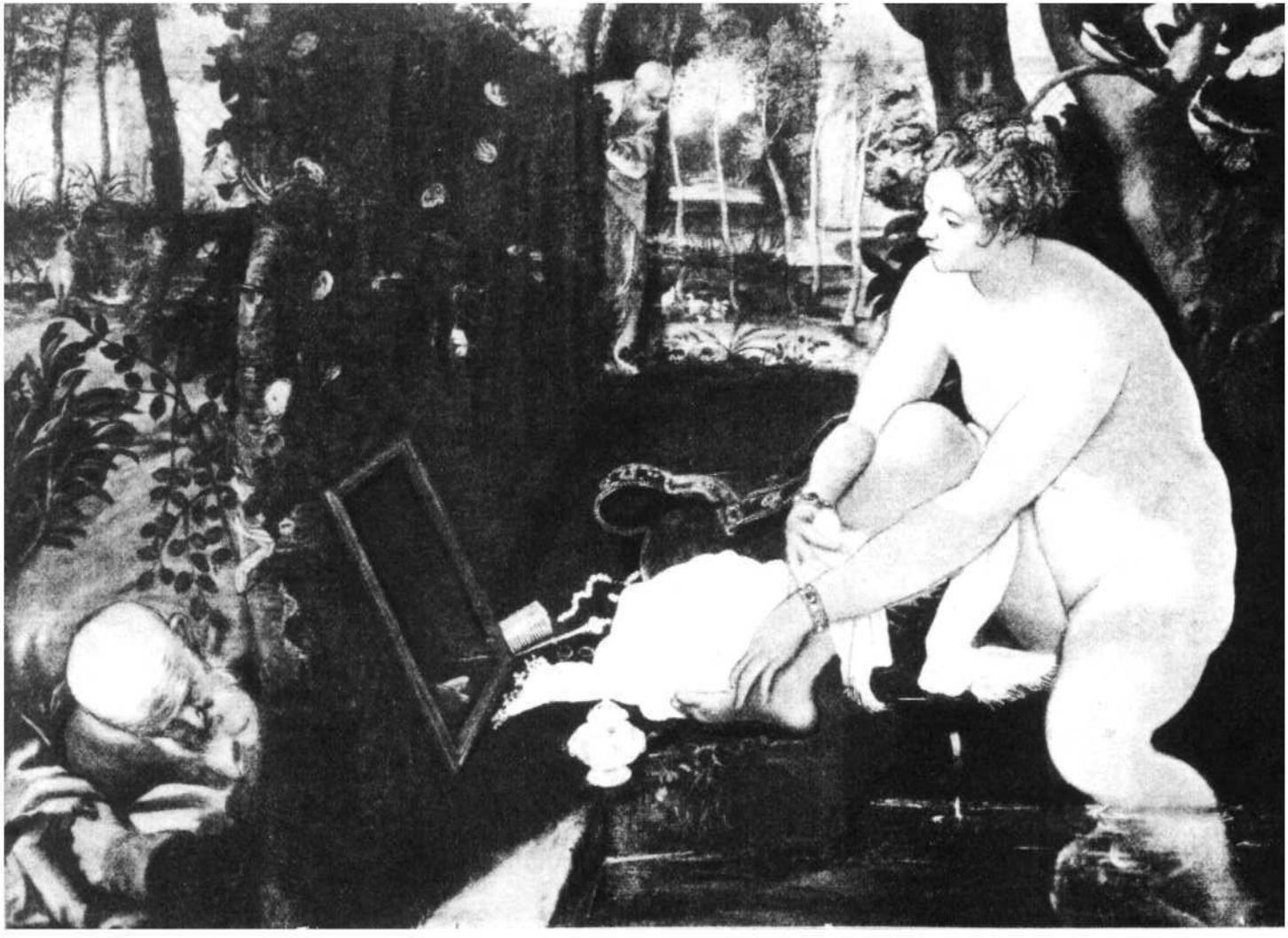


<1 *Рубенс. Вирсавия (фрагмент).*

Ко времени смерти Рембрандта и Франса Халса буржуазный мир повсюду стоял уже на твердой почве; экономический принцип, на котором он зиждился, повсюду одержал блистательную победу. Но мир этот вступил теперь как бы в период упадка. Логика фактов рушилась о недостаточно развившуюся и недостаточно зрелую действительность. Получившаяся таким образом кон стелляция повела к воцарению абсолютной монархии, а тем самым, согласно вышеочерченным законам, должна была наступить совершенно новая, в корне своем иная эпоха искусства, которой и пришлось сменить Ренессанс.

Рембрандт. Иосиф и жена Потифара. 1634.





<1 *Я. Twtmopemmo. Сусанин и старцы.*

* * *

Рококо. Политическая логика того факта, что в XV, XVI и XVII столетиях повсюду место феодального хозяйства заняло денежное, должна была бы привести к прочному господству буржуазии. Но до этого дело не дошло, потому что феодальное сопротивление было еще достаточно сильно, а силы буржуазии еще слабы для того, чтобы использовать политическую силу королевской власти исключительно в интересах новых экономических сил. В этом то и заключалась вышеупомянутая, недостаточно развившаяся и зрелая действительность. Такая историческая ситуация неминуемо влекла за собой общую духовную реакцию. И реакция эта выразилась в том, что эмансипировавшиеся силы, превосходившие самообладание и самоотречение человека, завели его на торную дорогу мистицизма. Эта жизненная философия возникла из мнимого крушения духа нового времени, появившегося на сцену в XV и XVI столетиях. Человечество стало чувствовать себя все более и более старым. Однако на самом деле это чувство старости испытывалось лишь потому, что человек был бессилен довести последовательно до конца начатое дело. В сфере чувственности банкротство логики исторического развития выразилось в том, что место здоровой чувственности Ренессанса заняла чувственность истерическая. Истеричности же соответствует всегда извращенность, и потому вполне понятно, что в изображении эротических мотивов искусство искало преимущественно такого материала, в котором имелись элементы извращенности или который можно было толковать в этом духе.

Образцом таких мотивов может служить, например, тема "Лот и его дочери". Это мотив кровосмешения, и характерно, что он стал излюбленным художественным сюжетом эпохи. Извращенностью проникнуты и сластолюбивая влюбленность монаха в Мадонну, и извращенная и истерическая влюбленность монахинь в Христа. Даже такие проявления экстаза, как пламенное лобызание кающейся Магдалиной креста, представляют собой лишь эротические оргии истерической фантазии. Однако, как мы уже упоминали, искусство не довольствовалось одним лишь выбором извращенных мотивов, но придавало характер извращенности и многим другим. Мотив "Иосиф и жена Потифара" стал теперь похотливым желанием сластолюбивой старой женщины соблазнить "девственного" юношу. Мотив "Купающаяся Сусанна и старцы" перестал быть изображением эротического любопытства, а превратился в отвратительную похоть бессильной старости.

К извращенности примыкает вплотную и жестокость. Жестокость не только по отношению к другим, но и к самому себе. Человек хотел тяжко искупить свои грехи и постоянно казнил самого себя. Между тем такое самобичевание есть не что иное, как болезненное повышение сладострастия, и если искусство останавливается теперь зачастую на страшном мотиве Агаты*, то это служит лишь соответствующим художественным отражением эротического пароксизма действительности.

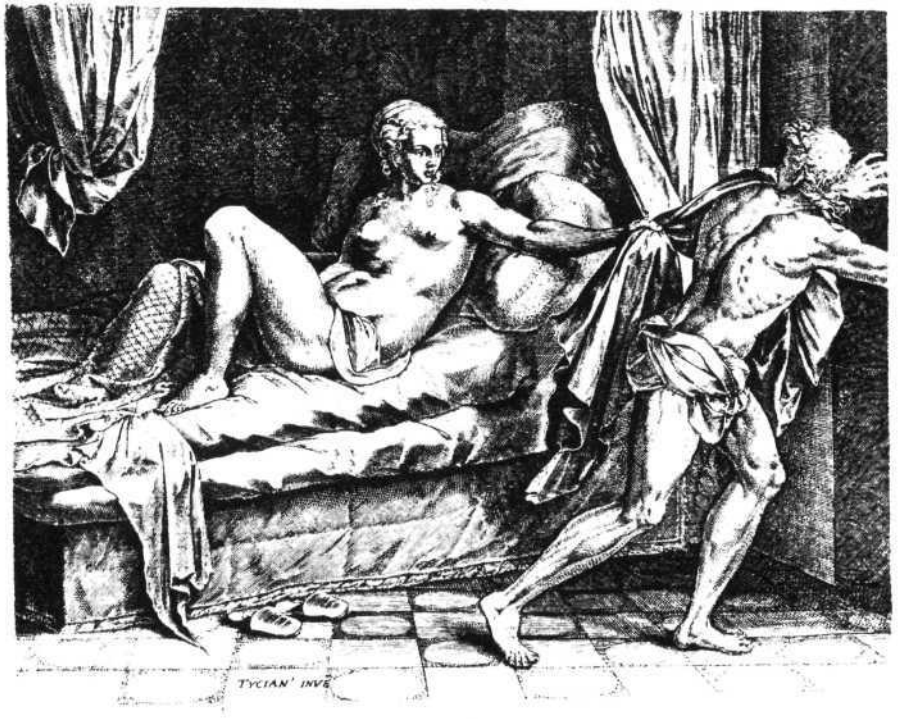
* Имеется в виду легенда о святой Агате, отвергшей домогательства римского префекта правителя Сицилии. По его приказу Агата была подвергнута жестоким пыткам. *Ред.*



< *Я. Санредам. Лот предается разврату с собственными дочерьми. Гравюра. 1597.*

Течение это охватило искусство повсюду, как только иссякли экономичес кие движущие силы Ренессанса. Апогея своего оно непременно должно было достичь в той стране, в которой согласно общему историко экономическому развитию это состояние воцарилось раньше, чем где либо, и вылилось в на иболее определенные и ясные формы. Такой страной была, конечно, Испания. Рибера и Мурильо — вот громкие имена испанского искусства этой эпохи Контрреформации; и действительно, оба они в своем творчестве воплощают в конечном счете не что иное, как властно появившийся на сцене мистицизм и безусловно извращенную чувственность.

Политико экономическое развитие завершилось, как нам известно, пыш ным расцветом неограниченного монархического абсолютизма. Последний постепенно воцарился всюду, но, благодаря переходу мирового господства от Испании к Франции, наиболее определенные формы он принял в последней. Тенденциям этого развития соответствовали последовательно художествен ные формы барокко и рококо. Если барокко представляет собой художествен ное отражение периода расцвета абсолютной монархии, то рококо отражает



Иосиф и жена Потифара. Гравюра с картины Тициана.



Современная Сусанна.
Французская литография по картине Ле Пуатевена.

те противоречивые силы, которые обусловили упадок и окончательную гибель княжеского абсолютизма.

Неограниченная единичная власть и неограниченное право распоряжения всеми экономическими источниками государства обязательно должны приве сти их носителя, а вместе с тем и тот класс, который, с одной стороны, зависим от него, с другой же — пользуется его особым покровительством, к неограниченному, а впоследствии и к разнузданному наслаждению жизнью.

Таков неумолимый исторический рок; какие именно факторы обусловили это, мы увидим ниже в соответствующей главе второй части. Так как, однако, повторяем еще раз, кульминационная точка всякого наслаждения коренится всегда в радостях сладострастия, то отсюда следует, что искусство, отражающее такую эпоху, должно быть всецело и исключительно эротическим. Таково именно рококо. Рококо во всех своих проявлениях эротично. Но оно именно оконкретизированная эротика наслаждения, а не созидания. Рококо как форма отличается, несомненно, чарующей, обольстительной грацией. Это тоже вполне естественно, так как жажда наслаждения не знала никаких преград и стремление превратить жизнь в нескончаемый ряд наслаждений могло быть осуществлено в полной мере. Это единственное в истории человечества торжество и господство наслаждения жизнью и обусловило появление единственного в своем роде искусства рококо, в котором все представляется отражением этой тенденции.

Но если мы и восхищаемся художественным изяществом и грацией рококо, то все же оценка его приводит нас к совершенно другим заключениям, чем оценка искусства Ренессанса. Во главу угла мы должны ставить здесь силы, которые вызвали и обусловили собой рококо. Эротические произведения рококо могут вызывать в нас восхищение, но они никогда не будут включены в горделивую культурную сокровищницу человечества, которая невольно вселяет чувство собственного достоинства в каждого здорового человека. Ибо силы, породившие рококо, не вели человечество вперед и ввысь; то не были могучие силы, неудержимо влекущие все вперед и вперед, то была утонченная жажда наслаждений, которая в общественной жизни всегда неминуемо влечет в топкое болото. Если свобода Ренессанса дала возможность Рубенсу возвысить объятие двух влюбленных до степени свидетельства избытка человеческих сил, то в XVIII веке из того же мотива Бодуэн сделал художественную игрушку, в которой высокое художественное дарование подчинено низменному пониманию чувственности. Так как, однако, общественное бытие образует и определяет форму и содержание всего искусства, то характерное для Бодуэна должно было стать стереотипным явлением для всего искусства рококо. Все должно было превратиться в игривое и утонченное наслаждение. Так оно и было. Это подтверждает исследование каждого отдельного мотива, каждого отдельного художника. Возьмем, например, мотив Магдалины. Для Тициана кающаяся Магдалина была мотивом, дававшим возможность сообщить этому переживанию героический характер; в период Контрреформации она была мотивом самобичующей истерии; в галантном же искусстве XVIII века она стала не чем иным, как девой, окруженной флером пикантности и только что посвященной в мистерию любви. Покаяние грешницы XVIII века сводится всего лишь к страху перед возможными последствиями, поэтому она в то же время предается и сладостным воспоминаниям. Но несмотря на все это, она все же красива.

Другим характерном мотивом игриво рафинированного понимания эротики в искусстве рококо служит излюбленная тема тайного подглядывания интимных сторон жизни. Высшая форма чувственной испорченности, подглядывание интимных сторон жизни другого человека, и прежде всего, конечно, тайн его любовных приключений, вчиталось у представителей тогдашней



Н. Маурин.
"О, какой ты ленивый!"

эпохи высшим наслаждением. Безучастный зритель, которым нередко бывает и женщина, служит художественным олицетворением этой испорченности; во второй половине XVIII столетия это один из преимущественных мотивов галантного искусства. Если при этом речь шла о подглядывании женщины при туалете, во время купания или при пользовании клизмой (наиболее излюбленный сюжет), то утонченность изображения увеличивается еще более тем, что художник весьма искусно дает понять, что женщина сама знает о подглядывании. Само собой разумеется, что она не показывает и виду, что знает об этом. Но тем, что она все время принимает соблазнительные позы, тем, что она сама старается продлить время, художник и обнаруживает ее сочувствие; ей, очевидно, доставляет огромное удовольствие сознавать, что на нее смотрят. Если это скорее представляется нам фальсификацией жизни, чем живой действительностью, то натура женщины XVIII столетия передана здесь, во всяком случае, правдиво. Дамы XVIII века всегда чувствовали себя на сцене, всегда "играли" и, наверное, были бы очень огорчены, если бы на этом спектакле отсутствовала публика.

Изображение женщины в искусстве рококо носит безусловный и исключительно эротический характер. Эпоха считала женщину только "объектом наслаждения", искусство изображало ее эротическим лакомым кусочком, безразлично, была ли то маркиза или простая крестьянка, безразлично, в портретной или в жанровой живописи. Делалось это самым различным образом. Чаще всего женщина изображалась в ситуациях, которые обязательно должны были направить мысли зрителя на любовные радости; пикантно задрапированная постель под балдахином виднеется на заднем фоне десятков произведений того времени. Если нет постели, то изображено во всяком случае какое нибудь укромное местечко, которое "словно создано" для любви. Еще характернее типичная поза женщины. Сидит ли женщина, изображенная на картине, или стоит, грезит ли она или спит, — всегда поза, приданная ей художником, представляет удобную возможность для мужчины попытаться добиться у нее конкретных доказательств благосклонности или, по крайней мере, отважиться на умелое нападение или ласку. Она всегда как бы в ожида

нии этого момента — он может прийти! Он придет! Он должен прийти! — и всегда поза ее — поза женщины, готовой уступить нежному натиску возлюбленного, поза, в которую мужчина должен повергнуть женщину, чтобы достичь осуществления своего пламенного желания. Это ее "аванс" мужчине, в этом выражается ее готовность: будь смелым! Иными словами, женщина изображается всегда готовой и согласной на утехи любви. Эта готовность сквозит и в чертах ее лица. Таково рафинированное понимание женщины XVIII века в искусстве рококо. Последствием такой утонченности становится и то, что изображаемая искусством женщина всякого возраста манит к любви; уже девушкам в самом раннем возрасте художники придают ту округлость форм, которая способна пробудить чувственное желание. Понятно, что в таких рамках соответственно должен изображаться и мужчина. Если высшей и единственной целью женщины служат радости любви, то и задачей мужчины является ее совращение, и притом тоже начиная с самого раннего возраста. Уже и мальчик не думает ни о чем другом, кроме как только об этом. Он не карабкается на деревья и изгороди — нет, он играет с грудью прелестной женщины или предается с ней любовным утехам. И все лишь потому, что чувственность XVIII столетия есть не проявление сил, которая требует зрелости, а лишь наслаждение и игра.



Опасная скачка.

Правящие классы старого режима жили исключительно наслаждением и только наслаждением считали эротическое проявление жизни. Наслаждение, удовольствие можно произвольно продлить, произвольно замедлить, произвольно разбить на несколько стадий. Эротическая развращенность этого времени расширяла круг чувственных наслаждений до бесконечности. Благодаря этому в искусстве появилась новая и тоже весьма характерная вариация эротики. Если в драме имеется один пункт, к которому сводится вся завязка и развязка, то наслаждение может иметь таких высших кульминационных точек и десять, и пятнадцать, и сто. И искусство той эпохи должно было вполне логично служить лишь иллюстрацией к такой рафинированности наслаждения. Эротические романы XVIII века разлагали эротические наслаждения на их составные части и описывали каждую из них с мельчайшими подробностями. Фабула романа, даже если она тянется несколько месяцев,

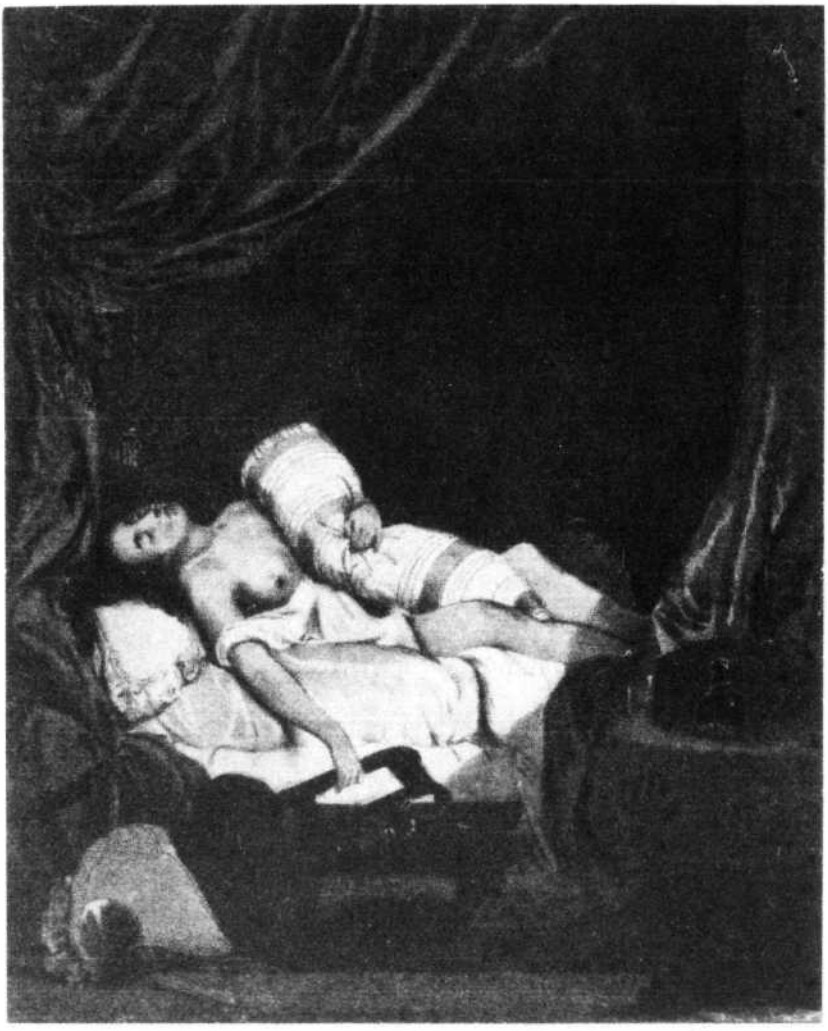


< Деверия. "Наконец попалась!" Галантная цветная литография. 1835.

занимает пятьдесят страниц, описание же эротической сцены, которая в действительности длится, может быть, не больше часа, занимает сто страниц. Точно такое же явление мы наблюдаем и в живописи. Это и привело к появлению целых серий картин. Каждая эротическая сцена изображалась на двух или трех, а иногда даже и на большем количестве последовательных картин. Картины эти иллюстрировали "лестницу сладострастия". Каждая из этих картин прямо говорит о том, что ее единственная цель — как можно дольше продлить наслаждение. Смелый воплотитель вечного закона жизни, каким был художник Ренессанса, стал в рококо панегиристом и поклонником чисто животного элемента в любви. Божеством стало орудие, а не сила, движущая им. И поэтому то искусство рококо употребляло все усилия на изображение чисто физического момента. То, что служит для обоих полов лишь объектом жертвоприношения любви, стало для них фетишем. И тысячи алтарей воздвигло искусство этому фетишу. Не было ни одного эротического наслаждения, которому бы художники не пели тысячеголосых гимнов — ни одно художественное изображение человеческого тела не было ничем иным, как одним только орудием сладострастия. Никогда и нигде мужчина и женщина не изображались иначе, как в "галантном" виде. Не было ни одной картины без эротического элемента, даже на самых строгих из них можно найти где нибудь в уголке какой нибудь эротический мотив. Олимпия крепко

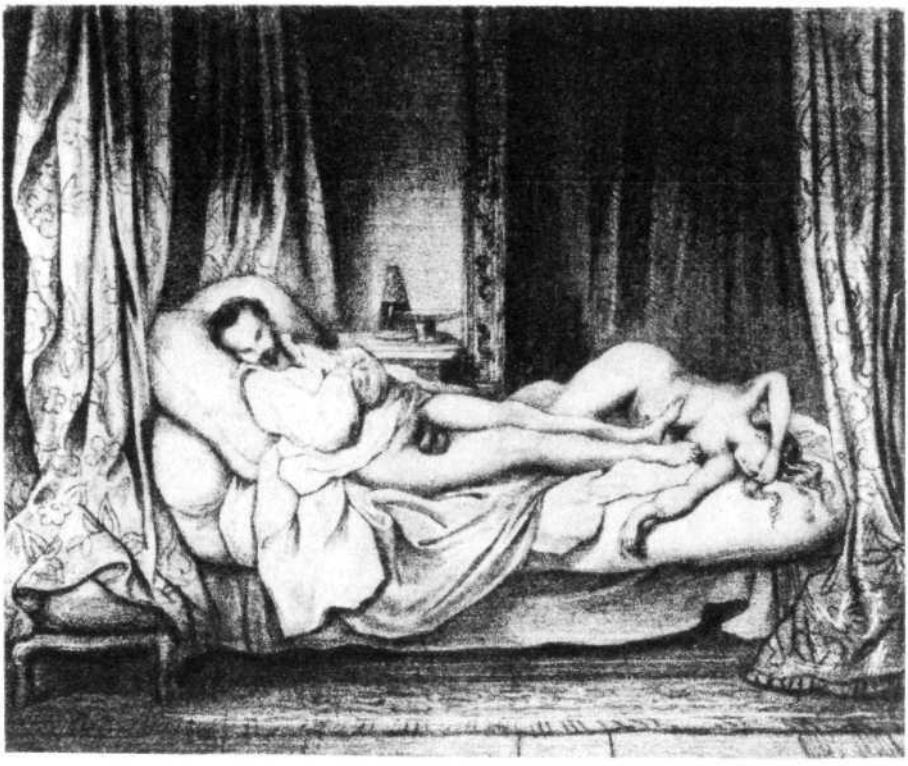


Эригона. Французская гравюра. Ок. 1820.



Похотливые мечты. Анонимная литография. Ок. 1828.

прижималась к Зевсу, Зевс держал рукой грудь Олимпии, и вдобавок и Зевс, и Юнона, и Марс, и Венера — все превратились в представителей современного общества; это был опять таки элемент рафинированности, который производил наиболее пикантное впечатление на воображение зрителя. То известная маркиза А. или не менее известная герцогиня Б., которых можно каждый день встретить на пути в Версаль, дает на картине своему поклоннику вкусить плод познания или же на другой картине так умеет, несмотря на всю

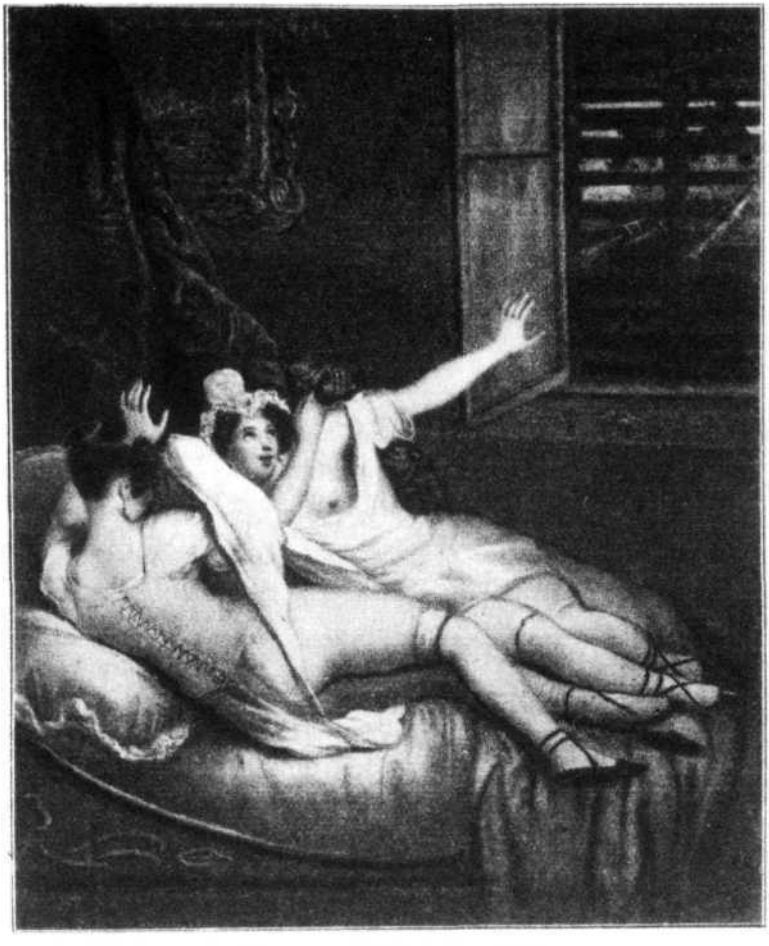


Французская литография к басням Лафонтена. 1830.

невинность, сесть на скамье в аллее парка, что кавалер ее может при желании лицезреть все ее скрытые прелести и т. п.

Приап, с которым мы снова встречаемся в искусстве рококо, изображался тоже в соответственно рафинированно похотливой форме. Последние следы того, что делало его символом творческого элемента, исчезли. Он стал единственно и исключительно орудием наслаждения. За его изображением в XVIII веке кроются всегда грязные, извращенные мысли. Он изображался всегда в образе бесстыдного развратника, который на самом развращенном языке говорил с женщинами и получал от них не менее "красочные" ответы.

Если искусство рококо заимствовало эротические мотивы из Библии — заимствовало оно исключительно эротические, — то всегда лишь такие, которые соответствовали общей развращенности. Господствующей развращенности представлялось, например, особенно пикантным, если супруги сами приводят друг к другу любовника или любовницу. Соответствующим эротическим сюжетом из Библии служил рассказ о том, как Сарра приводит на ложе к мужу прекрасную Агарь. В равной мере и другие мотивы варьировались в духе общей развращенности.



Деверия. Подруги. 1830.

Само собой разумеется, дело не могло ограничиваться в эту эпоху одними лишь намеками, как бы смелы и прозрачны они ни были; искусство должно было решиться на конкретное изображение самых смелых мотивов. Другими словами, изображение конечного пункта сладострастия, чисто технического акта, должно было стать главнейшим объектом эротического искусства. И действительно, в числе художников, посвящавших этому свои силы, мы находим почти всех значительных представителей искусства того времени. Известнейшие мастера той эпохи, Ватто, Буше, Бодуэн, Ланкре, Фрагонар и др. —словом, все без исключения писали чисто эротические картины по заказу богатых либертинов (распутников. — *Ред.).* За целый ряд лет нам удалось познакомиться со множеством таких



Девериа. Туалет Венеры. Литография. 1830.

произведений; среди них встречаются нередко шедевры первого ранга — произведения, выписанные с той же детализацией вплоть до последнего мазка кисти, как и известнейшие в настоящее время картины этих художников. В них раскрывается перед нами обильнейший репертуар эротики. Здесь изображены все укромные уголки и алтари любви, все умело использованные моменты, все стадии и утонченности сладострастия, все фантазии и комбинации: маркиза, которую аббат застигает в весьма пикантном виде, графиня, которая утоляет жар своей страсти в объятиях деревенского парня, владетельница замка, которая уступает пылким желаниям гостя, пробравшегося ночью в супружескую спальню и твердо убежденного, что муж не проснется, и т. п. Репертуар этот не только обилен, но положительно неисчерпаем. В качестве примера укажем на две картины Буше, которые, как мы упоминали уже выше, относятся к той большой серии картин, которую Буше написал по приказанию Людовика XV для будуара маркизы Помпадур. Само собой разумеется, что в этих картинах нет недостатка и в изображении законной любви. Чрезвычайно характерно, однако, как к ней относятся и в каком виде ее изображают. Наиболее излюбленными мотивами художественного изображения супружеской любви были посвящение



< *Испытание любви. (По картине Ф. Буше)*

молодой новобрачной в мистерии супружеского ложа и изображение неутоли мой страсти молодой женщины, настойчиво требующей повторения утех Гименея. Но эти мотивы изображаются не с возвышенной точки зрения, а с прекрасной наивностью и деликатностью всегда лишь с точки зрения пикантного наслаждения.

Прикладное искусство, которое служит главным образом целям мас сового воспроизведения, нисколько не скромнее — наоборот, здесь эротика справляет свою наиболее бурную оргию. И если случайно изображалось что нибудь невинное, то художник спешил тотчас же соответствующим текстом восполнить пробел. Таким способом нередко самому невинному мотиву придавали пряную пикантность. Достаточно одного примера, чтобы пояснить это. В одном цикле, изображающем четыре стихии: пламя, воздух, воду и землю, — одна из гравюр, символизирующая воду, изображает молоденькую девушку, погрузившую ноги в фонтан. Гравюра эта сама по себе вполне нравственна; и лицо, и одежда девушки очень скромны, она показывает только свои голые ножки. Но это не соответствовало духу времени, и пояснительный текст до некоторой степени исправил ошибку художника. Текст этот гласит:

L'eau.

Envain l'amour cruel qui cause ses desirs
Lui fait chercher pres de cette fontaine,
De quoi satisfaire a sa peine
Une autre eau seule peut appaiser ses soupirs*.

Нужно согласиться, что самый беспристрастный зритель, прочтя текст, совершенно другими глазами взглянет на гравюру; сластолюбивый смешок зрителя вполне обеспечен. При этом повторяем, что это далеко не единичный случай, — наоборот, такой способ "толкования" художественных сюжетов был чрезвычайно распространен.

В заключение нужно упомянуть о самой богатой отрасли искусства этого времени: об эротически иллюстрированной книге — эротически иллюстриро ванных романах и собраниях стихотворений. XVIII век — век пышного расцвета эротической книги, и, само собой разумеется, текст и иллюстрации соперничают друг с другом в эротической откровенности. Никогда раньше и никогда впоследствии не было такого обилия эротической литературы. В эротической книге цель эротического искусства этой эпохи, служить сред ством обольщения и совращения, проявляется ярче всего. Поэтому то такие

Вода

Напрасно любовь жестокая,
Причина томлений,
Заставляет девушку искать подле фонтана,
Чем утолить свои страдания.
Лишь другая вода сможет облегчить ее вздохи. *Ред.*



Ф. Буше. Купание Дианы.

книжные редкости и покупались всеми богатыми, нередко и дамами. Эротические книги лежали в каждом будуаре, на каждом туалетном столике — достойное времяпрепровождение в немногие и недолгие про межутки между реальными проявлениями галантности. Даже в эти вы нужденные промежутки никто не хотел лишать себя удовольствия.

Все сказанное в целом подтверждает то, что мы говорили в начале этого раздела относительно искусства рококо: искусство было в эту эпоху послуш

ным слугой самых низменных страстей. Но оно должно было стать таковым — должно было в силу законов, определяющих и содержание и формы искусства.

* * *

Заключение. Великая французская революция весьма интенсивно продолжила процесс распада, так что в конце концов все прежние нормы утратили всякое значение и целомудрие до брака, супружеская верность и т. п. стали положительно смешными понятиями. И притом распад этот совершался с тем большей силой, чем глубже взрыхляла революция почву общества. Но это был все же последний хаос, — он предшествовал возрождению нового порядка. Новый класс, призванный к господству, буржуазия, давно уже появился на сцене и в литературе выставил сложные кодексы, в которых изложил свою мораль, соответствующую его интересам. Оздоровление и регенерация человечества были предпосылками для той исторической задачи, которую должна была разрешить буржуазия. Поэтому то и интересы господства, и просто напросто жизненные интересы буржуазии требовали новой нравственности. В области половых отношений они требовали целомудрия женщины до брака и верности обеих сторон в браке; в связи с этим они требовали и вообще более серьезного отношения к браку и к семье. Женщина должна была снова сделаться матерью и в противоположность матерям старого режима должна была сама кормить и воспитывать своих детей. Зеркало этих тенденций в искусстве должно было превратить в моральную проповедь как эти, так и другие духовные проявления ранней юности современной буржуазии. В лице художников Шардена и Грёза



Ф. Ропс. Друг детства.



Ф. Ропс. Эротическая иллюстрация.



< Н. Маурин. Гнездышко на злаковом поле. Литография. 1835.

это требование осуществилось нагляднее всего. Произведения этих мастеров представляют собой весьма конкретное отражение буржуазии, стремящейся достичь и политического господства. Мотивами их творчества служат главным образом семейные добродетели.

До того чудесного перерождения общества, о котором мечтала буржуазия в гордые и творческие дни ранней молодости, дело так никогда и не дошло. Да и не могло, впрочем, дойти, согласно экономическим силам и интересам, обусловливающим ее сущность и господство. Но если мы и вплоть до настоящего времени не достигли такого перерождения общества, то все же одно мы можем сказать с полной уверенностью: мы на несомненно верном



Ф. Ропс. Властелин мира. Гравюра.



Ф. Ропс. Эротическая иллюстрация.



◁ *Лежен. Сравнение. Ок. 1885.*

и правильном пути к такому перерождению. Правда, в настоящее время буржуазное развитие всюду обнаруживает нисходящую тенденцию, правда, буржуазный дух терпит теперь одно поражение за другим, одно позорнее другого, — поражения, при которых рушатся и гибнут последние из идеалов буржуазии. Но ведь это именно и служит одним из вернейших показателей близкого переворота. Ибо до сих пор еще незыблема та вечная историческая истина, что быстро совершающийся распад прежних политических идеалов господствующего класса всегда служит свидетельством того, что в недрах человеческого общества бродят новые силы, которые неудержимо повлекут к новому восходящему развитию. Переживание таких периодов, несомненно, очень мучительно, и для современников они терпимы лишь благодаря той возвышающей дух исторической логике, которую обнаруживают.



Ф. Ропс.
Сводня и юная проститутка.



Гравюра.Ф. Ропс.
Символическая гравюра.



Пъеретта.



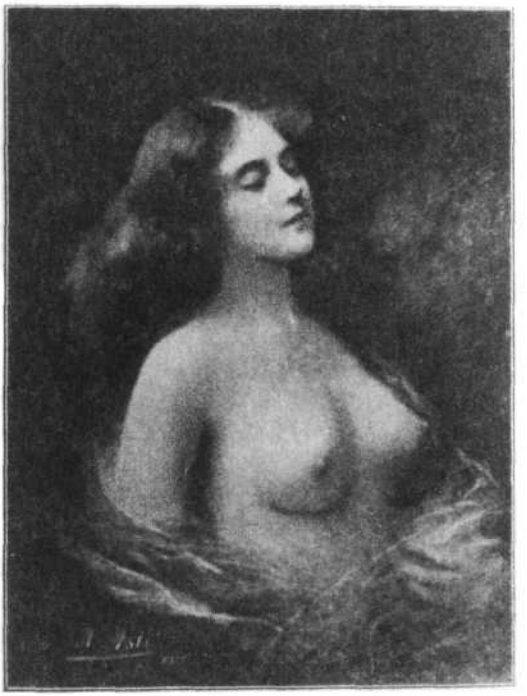
Х. Виллемот. Цветы.

* * *

Рассматривая путь, пройденный историческим развитием от эпохи абсолютизма до наших дней, мы замечаем, что в конечном счете путь этот все таки поднимается вверх. Поднимается, несмотря на по стоянные отклонения, несмотря на бесконечные трясины и болота, через которые он ведет. А болот этих много, очень много. Если мы станем искать их наиболее ярких художественных отражений, то скорее всего найдем в искусстве 60 х и 70 х годов прошлого столетия, в которых весьма сомнительный аромат Второй французской империи создал себе достойные формы в искусстве. Укажем хотя бы на произведения Кабанеля, Бугеро, Виртца и других. В германском искусстве аналогичными произведениями были плоды творчества Вильгельма Каульбаха и его школы. В творчестве Каульбаха нашла классическое выражение та буржуазная благопристойность, которая официально служит высшим добродетелям и "вечным идеалам", в задней же комнате похотливо ржет над скабрезностями.

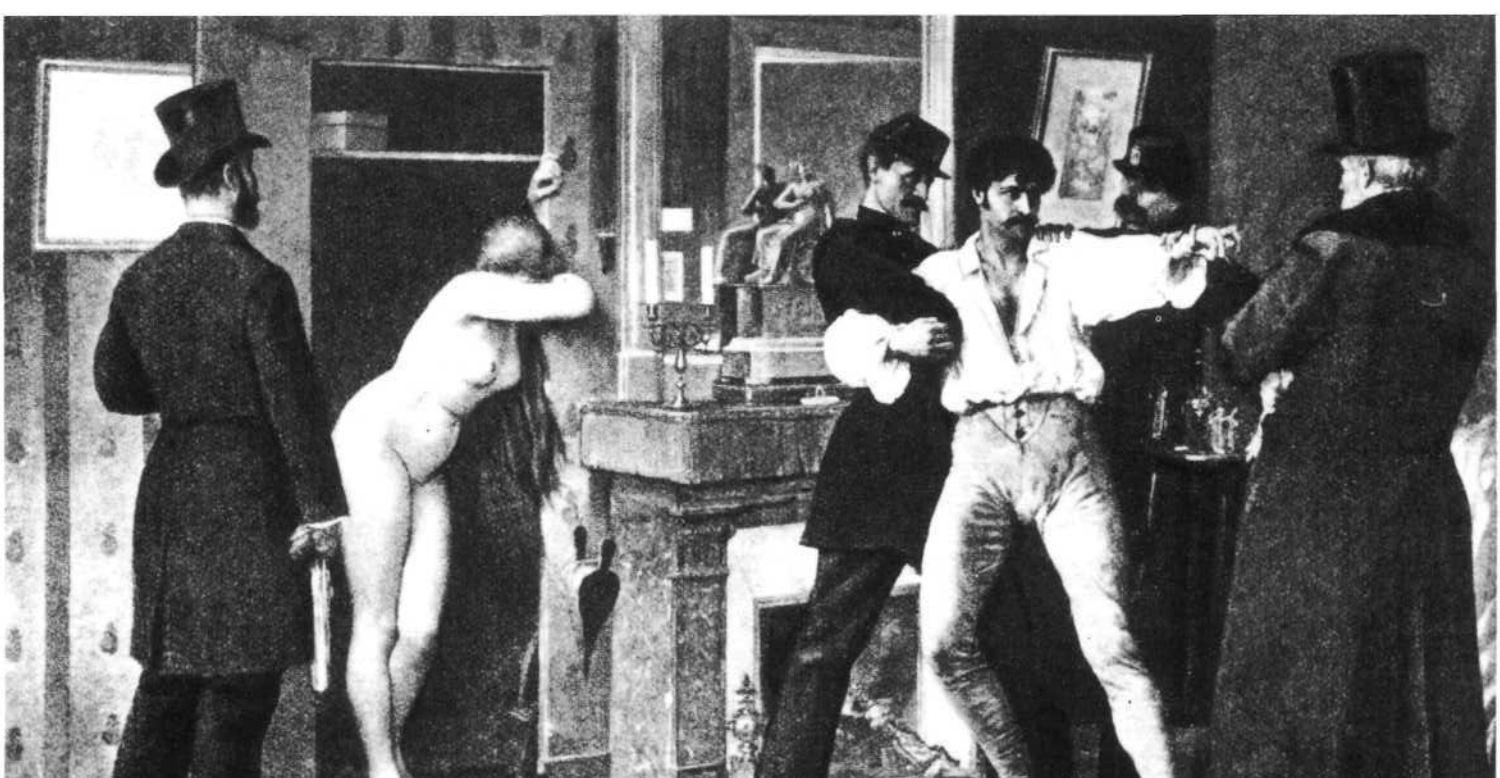


Лежен. Сладкая мечта.



А. Асти. Сладострастие.

Тем не менее все это лишь тягостные интермедии, отделяющие прошлое и настоящее от новой эпохи. Эта новая эпоха началась вместе с развитием крупной промышленности и крупного капитала. И если мы, в обоих этих результатах имеем право видеть не более как первый акт совершающейся на наших глазах великой исторической драмы, в которой узел еще только завязывается, то все же уже и в этом первом акте сделано много подготовительных работ. Развитие промышленности внесло существенные поправки во все моральные нормы, — массовое скопление людей в крупных центрах и на фабриках создало новые условия жизни, новые формы сознания и соответственно с этим и новую идеологию. Новые желания пробудились в груди человечества, и, что самое существенное, новые экономические основы общественной жизни создали одновременно и мост, по которому эти желания из царства утопии перешли в область достижимой действительности: право каждого человека не только на жизнь, но и на полную жизнь. Такая перемена отразилась, конечно, и на искусстве. Чувственность должна была снова дойти до сознания как творческий принцип, должна была образовать новые, более чистые и более возвышенные понятия человеческой красоты, представления, которые достойны занять место подле высших целей и задач жизни.

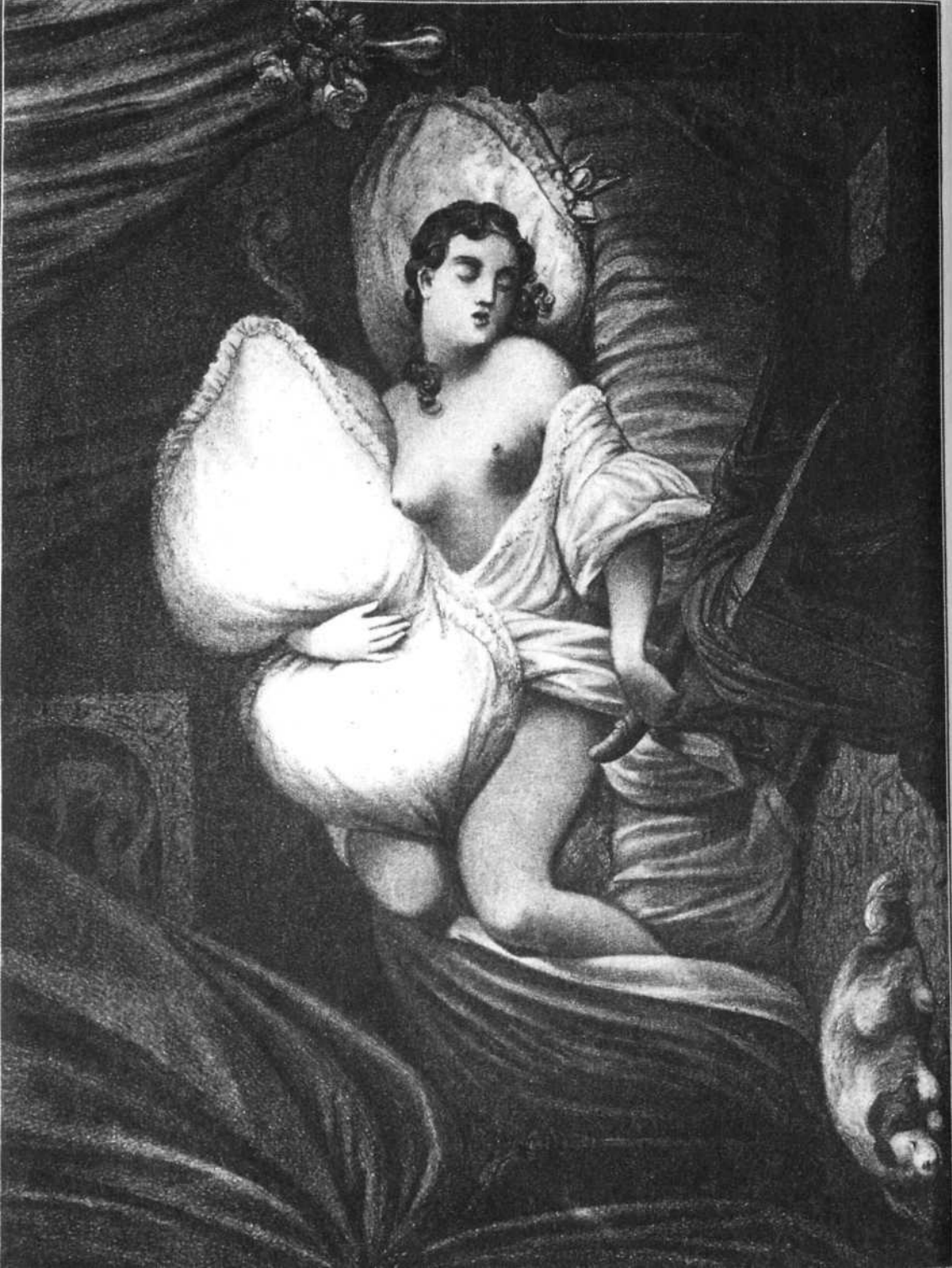


< *Ж. Гарнье. Flagrant delit (Очевидное преступление). Ок. 1888.*

Такова, конечно, только общая основная тенденция. Ибо совершенно неизбежно в искусстве отражается сложная многогранность современности, обилие форм и пестрая вереница друг друга сменяющих и вновь образующихся



Ф. Фон Нецницек. Переживание. "Она сама может найти себе кого нибудь, а я должна выйти замуж за того, кого мне выберет отец".



< *Сладострастный сон. Анонимная литография. Ок. 1840.*

форм общественной организации, что, как известно, никогда не наблюдается в таком широком масштабе, как в революционные эпохи. Рафинированные и гнилые плоды растут рядом с прямыми, здоровыми побегами, которые соответствуют наступлению нового времени. Нужно быть совершенно слепым, чтобы не заметить, что в настоящее время художники, которые в жизни



Цихи. Поцелуй. Гравюра.

идут рука об руку, в искусстве разделены друг от друга целыми мирами. Возьмем хотя бы, с одной стороны, Бердслея и его последователей и, с другой таких, как Макс Клингер, Слефогт, Роден и других. Бердслей, у которого почти каждая линия дышит безусловно извращенной чувственностью, клас сически доказывает, с какой утонченностью погибающий мир умеет еще воплощать вечные идеи. Конечно, его искусство — это проявление самого развитого вкуса и даже обаятельной красоты. Но за идеальнейшим вкусом, который сквозит в его творчестве, мы видим, что в его творениях воплотилась физическая импотенция общественной культуры, в которой все творческое медленно угасло.

То, однако, что за новое, что ждет нас в будущем, мы не должны будем вовсе платить красотой, доказывают имена, противопоставленные нами Берд слею. Вспомним дивные творения Клингера, Слефогта — наиболее сильного и здорового германского художника за долгое, долгое время — и Родена. И в этих произведениях все преисполнено чувственностью, но той чувствен ностью, которая поет гимн силе и созиданию. Таковы тенденции, указыва ющие на наступление новой эпохи. В них ясно обнаруживается, что вновь входит в мир возвышенная красота античного мира, но мало того: в них обнаруживается и то, что грядущая красота в своих законченных очертаниях бесконечно превзойдет эту античную красоту. Ибо в то время как последняя была лишь высшей животной формой, новая красота будет преисполнена богатым, грандиозным духовно психическим содержанием, всей суммой духо вных завоеваний культурного человечества. Это и будет, по всей вероятности, существом нового Ренессанса, который, правда, наступит не раньше, чем тягостная заря человечества, которую мы переживаем еще и теперь, сменится ярким, сияющим днем.



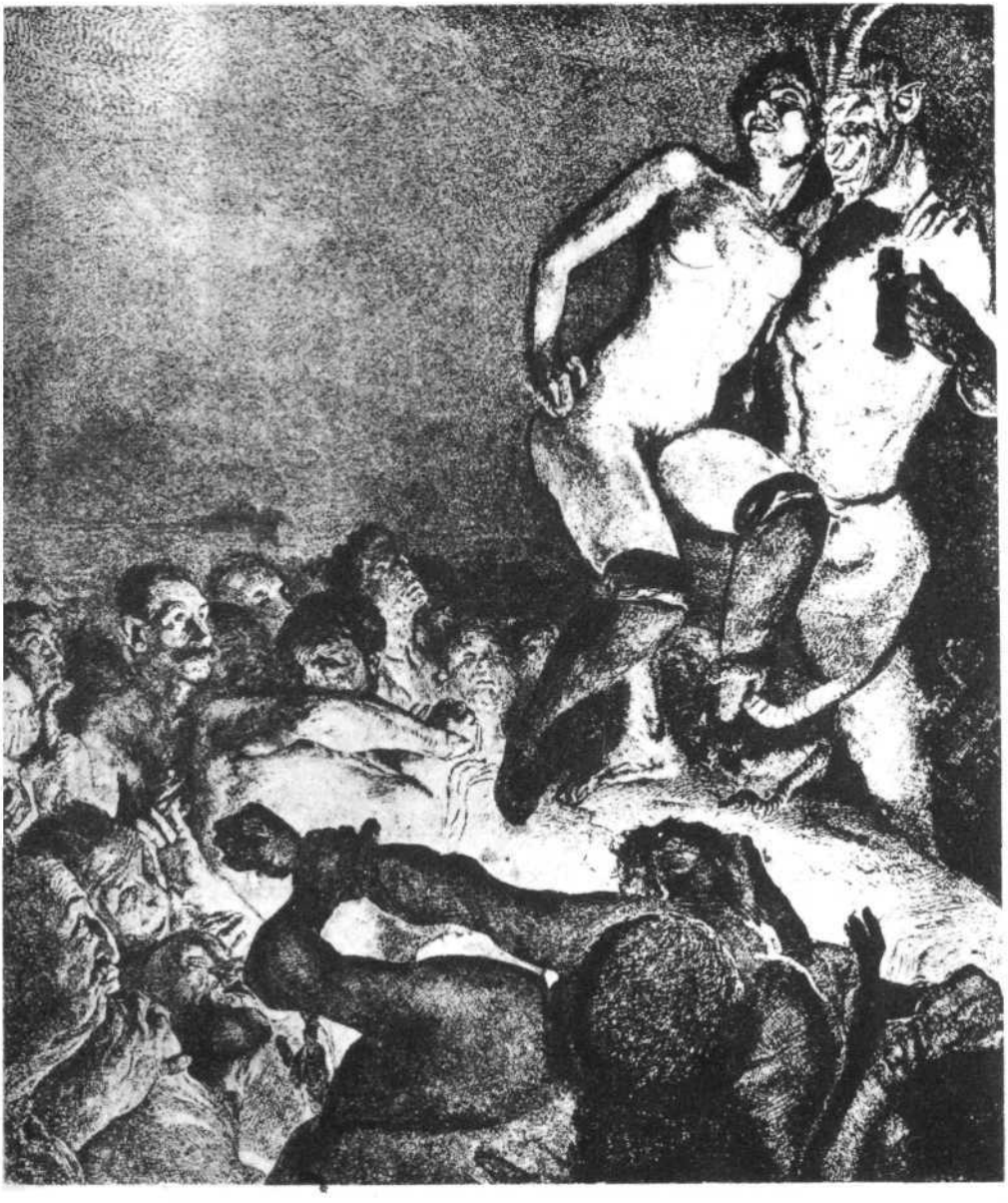
Часть вторая

Эротический элемент в карикатуре

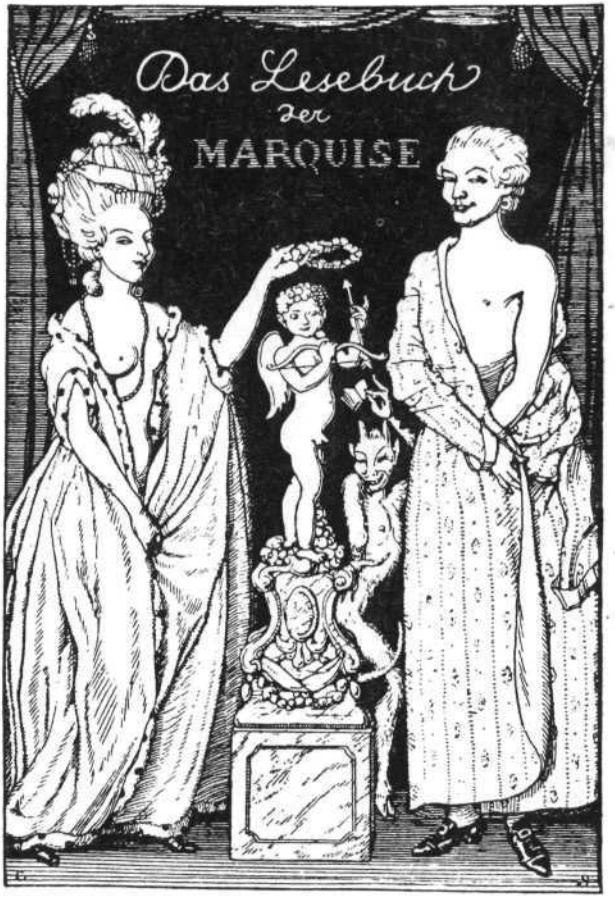
Преобладание карикатурного элемента во всех эротических изображениях



Если мы признаем, что эротика служит основой всей органической, а потому и всей сознательной жизни, то нам не придется отдельно доказывать еще и то, почему она играет столь видную роль и в карикатуре, будь то как средство повышения впечатления или же непосредственный объект карикатурного изображения. Было бы положительно неестественно, если бы в той области общественного мнения, где условностям делаются лишь самые незначительные уступки, где по преимуществу царит жаргон улицы и ее аргументация, если бы в этой области эротика не играла выдающейся роли. Столь же естественным представляется, однако, также и то, что большинство эротических изображений вообще носит отпечаток карикатурности, что даже вопреки желаниям автора большинство всякого рода эротических произведений можно рассматривать как карикатуры и что, наконец, ни в одной области карикатура не господствует в таком



Грейнер. Публичный торг. Из цикла "О женщине".



К. Сомов. Титульный лист "Дневника маркизы".

масштабе, как именно здесь. Это относится как к литературе, так и к изобразительным искусствам. Мы считаем, однако, необходимым остановиться несколько подробнее на нашем последнем положении, на том, что большинство эротических произведений склоняется в сторону карикатурности.

Понятие карикатуры здесь, конечно, чисто техническое и понимается в смысле средства. И в этом смысле мы и говорим: большинство всех эротических произведений носит характер карикатуры. Карикатура — произведения Ювенала, диалоги Аретино, писания маркиза де Сада, мемуары Казановы и т. п.; карикатуры — большинство эротических древних изображений, многочисленные эротические картины Ренессанса, все, что японцы дали нам в области эротического искусства, все, что в области эротики создал Фелисьен Ропс, и т. п. Повсюду потенция, т. е. все, что так или иначе связано



К. Сомов. Иллюстрация к "Дневнику маркизы".

с проявлением животной любви, а в первую очередь и половые органы мужчины, — все всегда чрезмерно преувеличено. Но мы утверждаем: это явление есть внутренняя необходимость и, как естественный закон, вытекает из всей тенденции эротики.

Любовь хочет всегда дать высшее, конечное, она хочет быть беспредельной, неисчерпаемой, неутомимой, всегда новой и могучей. Так как, однако, цель и смысл всякой здоровой эротики — половое сближение, то все и сводится к нему. Половое же сближение у живых существ знаменует собою наивысшее проявление силы. В момент созидания природа собирает все свои силы и концентрирует их в одном этом пункте. Все остальное отпадает, исчезает, и властвует один только принцип созидания. Но так как природа возвысила акт полового сближения живых существ до степени высшего физического



Е. Д. Гибсон. Ее первый бал. 1899.

наслаждения, какое может дать только жизнь, то для человека, который наслаждается с полным сознанием и с тысячью нервов, тогда как низшие существа попросту лишь выполняют закон жизни, вполне естественно преувеличение и в масштабе, и в цели, и в потенции. Нагляднейшим доказательством этого может служить то, что в стремлении считаться полноценным экземпляром рода большинство мужчин, говоря о своей сексуальной потенции, всегда преувеличивают ее. Большей частью, однако, они преувеличивают человеческую потенцию вообще и выставляют общим правилом то, что должно быть признано редким исключением. Между тем это ведет к вполне естественному последствию в художественном изображении эротики. Каждое эротическое произведение, будь то словесное или образное, не имеет поэтому никаких других задач, кроме как наглядно воспроизвести и показать это высшее достижение. Между тем для этой цели нет иного средства, кроме как преувеличение или грубое подчеркивание. Преувеличение же и грубое подчеркивание равнозначаще с карикатуризацией. По этой чисто технической причине карикатура, гротеск сам собой как наиболее благодарное средство художественной аргументации приходит почти в каждое эротическое произведение, — безразлично, создано ли оно пером, иглой гравера, кистью или резцом.



Маркиз де Байрос. Раннее сладострастие. Символическое изображение.

* * *

Прежде чем мы перейдем к историческому описанию и обоснованию эротического элемента в карикатуре, мы должны сделать несколько общих замечаний относительно объема имеющегося в нашем распоряжении для этого материала.

С полным правом можем мы утверждать, что вплоть до самого недавнего прошлого карикатура как культурное достояние человечества находилась в пренебрежении и совершенно игнорировалась и что наука всех без исключе



П. Гаварни. До грехопадения.

ния стран совершенно равнодушно проходила мимо этого ценнейшего наследия прошлых веков. В Германии интерес к историко культурному значению карикатуры пробудился лишь под влиянием моих многочисленных работ по истории европейской карикатуры; тем не менее отголоски этого интереса в литературе выразились всего лишь в нескольких довольно грубых переработках моих трудов. Вследствие столь долгого пренебрежения к карикатуре, наверное, утрачено безвозвратно весьма много ценного, быть может, даже ценнейшего. Это относится к карикатуре в целом. По отношению же к интересующей нас специальной области, к эротической карикатуре, приходится констатировать еще более печальный факт. Против эротической карикатуры велась непрерывная и слепая война. Все, что мы выше говорили о борьбе с эротическим элементом в серьезном искусстве, еще в гораздо большей степени относится к эротической карикатуре. В то время как литературно сатирические произведения эротического содержания тщательно сохраняются, регистрируются, комментируются и теперь еще в изобилии украшают полки наших библиотек, мастерские произведения эротической карикатуры, которые, как в художественном, так и в документально историческом отноше



Любопытство. Венская гравюра. 1880.

нии стоят бесспорно наравне с величайшими сатирическими произведениями мировой литературы, совершенно игнорируются и уничтожаются. Правда, объясняется это чрезвычайно просто: одной из главных причин служит тут исключительная непосредственность впечатления фигурального изображения. Книга внешним видом нисколько не обнаруживает своего греховного характера, — самая циничная ничем не отличается от самой невинной и скромной. Картина же с первого взгляда обнаруживает свою "скверну", свой греховный характер, — она говорит языком, который не требует никаких лингвистических познаний и который понятен даже безграмотному. Это значит, другими словами, что трудность сокрытия от взоров непосвященных всегда способствовала непониманию документальной историко культурной ценности этих произведений. Следующей причиной, которая также сообщает яростному уничтожению эротических карикатур хотя бы тень осмысленности, является то, что эротика, изображаемая в карикатуре, вполне естественно, почти никогда не представляет собой того "изящества", с которым примирился тот или другой "эстет"; наоборот, уничтожением ее он как бы мстит за оскорбление, нанесенное его взору. В результате такой гибельной борьбы с карикатурой мы и видим, что в настоящее время все области эротической карикатуры представляют

собой груду развалин, в которой лишь с величайшим трудом можно выискать те или иные реликвии.

Если же, несмотря на эту нескончаемую борьбу с эротической карикатурой, исследователь, посвятивший поискам свои силы, находит все же неисчерпаемое множество материала, то одним этим доказывается уже вся огромная историко культурная ценность этой отрасли искусства. Ибо отсюда с неопровержимостью следует, что эротическая карикатура играла в жизни народов такую роль, о значении которой мы сейчас не можем составить даже приблизительного представления. Чтобы сразу же подчеркнуть это "неисчерпаемое множество материала", мы укажем уже здесь, что история знает не одну эпоху, которая в чрезвычайно короткий промежуток времени создала тысячи эротических произведений и среди них сотни эротических карикатур.





Так как все религии в конечном счете суть не что иное, как духовное отражение жизненных интересов отдельных народов, то этим и объясняется, что жизненная философия народов свое первое исчерпывающее выражение находит всегда в религиозном культе, который они создают наподобие того, как формируют основную сущность своей религии.

В религиях древности базис всюду один и тот же. Во всех них этим базисом служит олицетворение оплодотворяющей и зарождающей природы. Зачатие и постоянное обновление всего того, что живет и поддерживает жизнь, было для всех народов величайшим и могущественнейшим чудом, которое к тому же постоянно представало перед их взором. Они замечали, что оно проявляется в каждом живом существе, что чувство, вызываемое им в каждом живом существе, не имеет себе равного и что проявление этого чувства сопровождается у обоих полов наивысшими приятными ощущениями, которые даст только

жизнь. По всем этим причинам оно должно было, естественно, казаться им высшим и важнейшим принципом вселенной, и потому то они и обоготворяли этот закон жизни.

Так как повсюду после оплодотворяющего соприкосновения с мужским началом развивающим жизнь и рождающим элементом служит начало женское, то и повсюду в божественное достоинство были возведены и мужчина и женщина вместе с характерными атрибутами своего пола. Мужчины создали культ Венеры, женщины — культ Диониса. Как ни различны были наименования, как ни разнообразны были формы культа, — мы видим тут и Мелитту, и Астарту, и Уранию, и Изиду, и Митру, и Венеру, — все они по существу своему были одинаковы. И к этому принципу сводились не только Олимпы древнего Египта, Востока, классической Греции и Рима. Макуилксохитл* (так в тексте издания 1914 г. — *Ред.)* и Тетеоиннан** древних обитателей Мексики олицетворяли тот же обоготворенный принцип: оплодотворяющую мужскую и зарождающую женскую природу.

В обожествлении жизнедающего принципа проявляется, впрочем, в то же самое время также и глубочайшее и возвышенное религиозное воззрение. Ибо, действительно, нет более загадочной, непостижимой, чудесной тайны, вселяющей столь священный трепет, как именно тайна зачатия и вечного обновления. Поэтому то нисколько не удивительно, что культуры, знавшие этот культ, дали наиболее совершенные и зрелые плоды. В сущности говоря, этот культ не вымер и сейчас, — и в настоящее время еще он охватывает собой обширнейшие области и многочисленные народности и племена. Так, культ индусов, например, представляет собой чистейший культ фаллоса. Один английский ученый заметил совершенно справедливо, что христианский король Англии владычествует над втрое большим числом поклонников фаллоса, чем христиан. В культе японцев поклонение фаллосу играет тоже еще и сейчас большую роль; то же нужно сказать и относительно китайцев и персов.

Как по содержанию, так и по внешним формам этого культа нетрудно понять, какое значение имеет для нашей темы материальное олицетворение принципа оплодотворения и зарождения; во первых, эротика всюду и всегда превалирует и, во вторых, всякое фигуральное и образное воспроизведение этих символов всегда вынуждало прибегать к помощи карикатуры. Последнее особенно важно и должно быть поставлено во главу угла. Разумеется, при использовании карикатуры речь шла не о достижении комического впечатления, а исключительно об использовании вспомогательного средства для воспроизведения наиболее характерных моментов. Здесь было бы вполне уместно напомнить о сущности карикатуры: в введении к своей "Карикатуре европейских народов" я показал и иллюстрировал многочисленными примерами, что карикатуру нельзя попросту смешивать с осмеянием, а что последнее представляет собой лишь одну из тех весьма различных тенденций, с помощью которых достигаются задачи карикатуры. Карикатура сама по себе есть лишь

---

* В соврем, написании — Макуильшочитль — в мифах атцеков бог весенней растительности, любви, цветов, веселья. *Ред.*

** Тетеоиннан — мать богов. В мифах атцеков — мать Макуильшочитля. Одно из имен Тласольтеотль — богини плодородия, сексуальных грехов, владычицы ночи. *Ред.*

средство для достижения определенной цели, она есть сознательно проявленная деятельность, благодаря которой обращается общее внимание на какие либо характерные стороны явления, вещи или идеи. В этой тенденции карикатура применяется и в целях религиозного характера.

Люди должны были верить в чудесное. Зарождающая сила должна была принять форму сверхъестественного, всевластного в мире принципа. Но при материальном, далеком от абстракции мировоззрении и в особенности при образном и пластическом воспроизведении символов этого культа это было возможно лишь путем преувеличения и намеренного подчеркивания тех атрибутов, которые служат орудиями зарождающей силы. Таким образом, из Адониса мало помалу возник Приап. И даже больше того: фаллос как символ мужского начала стал существом, ведущим самостоятельную жизнь, — он очеловечился, а в конце концов из человека превратился в божество. Само собой разумеется, что в этой новой роли он всегда представал перед взглядом преисполненный силы и гордости, так как божеские почести воздавались ведь всегда только оплодотворяющему началу. Так как в этом процессе обожествления принимало участие решительно все, то в конце концов и получилось то бесконечное и разнообразное множество причудливых фаллических изображений, которое вселяет в нас, отдаленных потомков, хотя и не религиозный трепет, но во всяком случае безграничное изумление.

Это справедливо по отношению ко всем народам, у которых олицетворенный принцип мужского начала был возвышен до степени культа. Ваал Фегор, главный бог мидийцев, которому, по сообщению Моисея, поклонялись одно время и иудеи, изображался то в виде огромного фаллоса, то в виде фигуры с поднятым до головы одеянием. В египетском культе Озириса фаллос встречается на каждом шагу в самом причудливом изображении.

До нас дошли удивительные сообщения по этому поводу:

"Атеней рассказывает, что во время одного торжественного празднества Птолемей Филадельф показал египтянам фаллос из чистого золота, богато разукрашенный и увенчанный золотыми коронами. Он имел в длину 120 локтей и 6 локтей в обхвате; на конце его красовалась большая золотая звезда. Наряду с прочими богами его возили в золотой колеснице, и изумленная толпа воздавала этому символу божеские почести" ("Лингам Иони, или Тайны сексуальных культов", Берлин, 1906).

У древних жителей Мексики было много так называемых "фаллофоров", демонов, фаллос которых изображался в преувеличенно причудливом виде. Каких гигантски смелых размеров достигли в этом отношении индусы, об этом свидетельствуют их пещеры. В книге "Лингам Иони" мы находим следующее описание:

"Символ изготовляется из базальта, камня или из другого материала, как, например, из дерева, металла, глины и пр., и имеет самые различные размеры — от одного дюйма до метра. Иногда попадаются фаллосы совершенно необычайной длины, как, например, в Слоновой пещере, где можно также, кстати, найти неопровержимое доказательство того, что эти символы столь же стары, как и сами храмы, так как они вместе с храмами высечены из камня скалы. Пол, потолок, колонны и многочисленные статуи и фигуры высечены из гранита, отшлифованы и разукрашены и считаются и теперь еще одной из

величайших достопримечательностей света. Невероятная величина каноничес ких колонн "линга" (индийское наименование фаллоса) совершенно исключает возможность того, что они лишь впоследствии были поставлены в храме... Боги и колонны "линга" высечены из камня скалы и свидетельствуют тем самым как о своей собственной древности, так и о древности культа, симво лом которого они служат. По сообщениям некоторых путешественников^ эти "линга" достигают иногда 40 футов вышины и 25 футов в диаметре".

Фантастические формы культа иллюстрируются наиболее наглядно стату ей, которая была найдена в одной из этих священных пещер. Изображение служит, несомненно, символом обновления. Причудливая форма полового общения имеет целью показать, что один пол находит силы и обновление в другом. Аналогичной формой причудливого развития этого культа служат фаллические гротески классической эллино римской культуры. Древнее описа ние гиераполисского храма содержит следующие подробности:

"При входе стоят два больших фаллоса, на которых имеется следующая надпись: "Я, Вакх, посвящаю эти фаллосы своей мачехе Юноне". В честь Вакха греки воздвигали фаллосы меньшего размера, изображавшие маленьких деревянных человечков. С правой стороны храма стоит небольшая фигура из бронзы с невероятно преувеличенным фаллосом... Храм стоит на холме посреди священного города Гиераполис (неподалеку от нынешнего Алеппо) и окружен двойной стеной. Главные ворота храма выходят на север. Внутри этих ворот стоят два вышеупомянутых фаллоса, из которых каждый вышиной около 180 футов. Дважды в году один из жрецов взбирается на верхушку этих фаллосов и остается там семь дней и семь ночей. Народ полагал, что жрец общается там, наверху, с богами, молится за благосостояние всей Сирии и что боги, близкие этому символу, слышат его мольбы".

Мотив фаллоса встречается даже в христианской символике...

Фаллос, как религиозный символ, несомненно, преобладает; его причуд ливое изображение встречается несравненно чаще, чем изображение женских половых органов. Но и женское начало изображается нередко с причудливым преувеличением; так, главным образом в индусском культе пещеры, рас щелины в скалах или трещины в деревьях, отличающиеся своеобразной фор мой, считались очень часто символизацией женского созидающего начала. Так как прикосновению к ним приписывалась целительная сила, то больных проносили или протаскивали обыкновенно над такими расщелинами, и эти места служили местами многолюдных паломничеств. Кроме того, делались и огромные изображения из золота, в которые заключались больные для исцеления или старики для возвращения утраченной молодости. Мнение, будто женские половые органы возвращают молодость, было чрезвычайно широко распространено и оказало глубочайшее влияние на развитие аналогич ных форм культа даже и в позднейшей Европе.

Резюмируя все вышесказанное, мы должны отметить, что эротический принцип, возведенный в культ, стал истинным исходным пунктом гротеска и в то же время его высшей и конечной точкой. Культ этот развил это важнейшее средство карикатуры, и так как он непрестанно пользовался по следней в своих целях, то отсюда следует, что этот культурный период образует первый важнейший этап эротической карикатуры.



Купальная жизнь.
Сатирический рисунок из средневековой рукописи.



< *Страдания от блох. Сатирическая гравюра.*

Ревностное археологическое исследование нашло в мусоре, под которым погребены все эти древние культуры, — документы, характерные для каждой из них в отдельности. Более подробно мы коснемся, однако, только эллинской культуры, а относительно Египта, Древнего Востока и Индии ограничимся только общими указаниями. Одной из причин служит здесь то, что эллинская культура оставила нам наиболее богатый материал для иллюстрации и доказательства наших положений, — в ней культ Венеры и Адониса достиг наивысшего художественного развития, — да и, кроме того, она служит и тем базисом, на котором зиждется нынешняя европейская культура.

То, что в Азии, откуда этот культ и проник в Грецию, кристаллизировалось в нескольких образах и претерпело относительно несложное развитие, то в греческой религии приобрело необычайное богатство форм и образов, проникнутых величием и гармонией. Словно не довольствуясь двумя божествами любви, Венерой и Адонисом, Греция "умножила их число под самыми различными наименованиями, так что у Венеры почти повсюду были свои храмы и жертвенники. Жрецы и поэты, которые все считали долгом вымышлять и подробно описывать историю своих богов, воспевали всегда лишь одну тему, чувственную страсть. В этой художественной и обольстительной мифологии Амур являлся поминутно в каком либо новом образе, и история каждого бога и каждой богини была не чем иным, как сладострастным гимном в честь чувственности".

Народ, весь культ которого был лишь суммой эротических сказаний, должен был и в своем жизнепонимании развить такой же чувственный характер — чувственность должна была играть выдающуюся роль в его повседневной, частной, общественной и государственной жизни. Так оно и было в действительности. С факторами, которые способствовали этому, мы познакомились уже в первой части нашей книги. Однако эта чувственность была облагорожена в то же время самой возвышенной красотой. Красота в классической древности стала главным содержанием религии; она считалась священной, достойной поклонения, так как в ней видели чувственную форму проявления идеи божественного.

Красота была равнозначаща в эллинизме с совершенством. А совершенным стремился быть в то время каждый. Каждый хотел быть победителем на состязании в области красоты — и мужчины и женщины. Состязания красоты устраивались поэтому по всякому поводу, и непременным элементом их были всевозможные игры и празднества. Греческий ритор Акифрон дает в своих письмах классическое описание одного праздника гетер, на котором танцовщицы и флейтистки состязались друг с другом не только в красоте, но и в сладострастии. Судьями были "прелестнейшие полуобнаженные женщины". Такими восторженными словами описывает автор этот прекрасный праздник:

"Вскоре возгорелся спор, который еще больше увеличил наше радостное настроение. Спор зашел о том, у кого прекраснее чресла, у Ориаллис или у Миррины. Миррина скинула пояс, туника ее была совершенно прозрачна



Символически сатирическая гравюра. XV в.

— она повернулась, и всем показалось, будто сквозь кристалл засияли прекрасные лилии. Она слегка дрогнула бедрами и сама улыбнулась красоте своих сладострастных форм. Потом начала, подобно Венере, принимающей должное ей поклонение, испускать сладостные стоны, которые до сих пор звучат еще в моих ушах. Но Ориаллис не сочла еще себя побежденной — она смело вышла на середину и сказала: "Я не состязаюсь в красоте под покрывалом. Я предстану, как на гимнастических упражнениях. Такие состязания не допускают одежды". При этих словах она сбросила с себя тунику, осталась совершенно нагой и сказала прекрасной сопернице: "Посмотри, Миррина, на эту округлость бедер, на белизну и прозрачность этой кожи, посмотри на эти розовые лепестки, которые рука сладострастия набросила на их прекрасные очертания. При своей быстрой игре, при сладострастных судорогах они не дрожат слегка, как твои, о, Миррина, их движение подобно сладостному шелесту волн". Ориаллис постепенно ускоряла это сладостное движение и показала такое искусство и такую красоту, что за ней единогласно была признана победа на состязании. После этого перешли к другим состязаниям: зашел спор о красоте живота, но никто из нас не решился состязаться с упругим, прекрасным и гладким животом Филумены. Вся ночь прошла в этих развлечениях, и мы закончили ее негодованием нашим любовникам и мольбой Венере, чтобы она посылала нам каждый день нового поклонника, потому что новизна — самая обольстительная прелесть любви. И все мы были опьянены восхищением, когда расстались".

В Греции существовал кодекс красоты для каждой части тела в отдельности. О груди юной Лаис Аристанет говорил такими словами: "У нее была грудь, которая, подымаясь, порывала повязку и служила художникам моделью для груди Елены". Сладострастная красота чресел ценилась римлянами не меньше, чем греками, и талантливейшие поэты пели в честь ее гимны.

Красота обожествляла всех и все, даже самых последних гетер. Красивая гетера пользовалась всеобщим уважением; перед ней преклонялись не только богатые любовники, ей поклонялась вся Греция, как самой богине. Один современный автор такими словами описывает чествование знаменитой Фрины:

"Самое замечательное в Фрине было то, что она целомудренно избегала чужих взглядов, даже взглядов своих любовников, которые обладали ею в темноте. Но на элевсинских мистериях она, точно богиня, появилась у дверей храма, сбросила одежду перед окаменевшей от восторга толпой и только потом накинула на себя пурпурное покрывало. На празднестве Венеры и Нептуна она сбросила одежду у входа в храм, и единственным покрывалом



Галантно сатирическое изображение русской бани.

наготы ее тела, которое сияло на солнце, остались ее черные волосы. Через всю толпу, которая почтительно уступала ей дорогу, она прошла к морю. Затем она вошла в воду, чтобы воздать поклонение Нептуну, и вышла, как Венера, из морской пены. На мгновение она остановилась на песке, чтобы отряхнуть соленые капли, струившиеся по ее божественным формам, и отжать мокрые волосы. И при виде ее народ сказал, что это во второй раз родилась Венера. После этого триумфа Фрина скрылась от зрителей и облеклась в обычную темную одежду. Но торжество ее еще больше увеличилось от этого, ее появление стало еще более чудесным, — имя гетеры было у всех на устах. И с каждым годом увеличивалось число любопытных, приходивших на празднества Венеры и Нептуна и на элевсинские мистерии, только чтобы посмотреть на Фрину".

М. Гройбер. Сатирическая гравюра на тяготы монашества. XVII в. \>





Культ, воздававшийся гетерам, был до некоторой степени культом красоты. Известные гетеры служили моделями для бессмертных статуй Венеры и Юноны; так как красота стала религией, то с нашей стороны не будет особенной смелостью утверждать, что многих свидетелей таких зрелищ, как вышеописанное на празднестве Венеры и Нептуна, действительно охватывало чувство священного религиозного трепета. По существу, это так же понятно, как и общеизвестный факт экстаза, в который впадают современные католики при виде мощей или еще чего нибудь священного.

Следуя закону или религии красоты, эллинская культура из всех переживаний, действий и наслаждений делала произведения искусства. Когда в Риме культура вступила в период упадка, когда политическая энергия ослабла и все стали жить только для наслаждений, тогда это наслаждение стало высшим проявлением искусства. Достаточно сослаться только на знаменитое сочинение Овидия "Ars amandi" ("Наука любви". — *Ред.),* в котором он дает утонченные советы женщинам в искусстве любви. Кодекс наслаждения того времени знал самые различные вариации. Поэты изобретали причудливые формы половых сношений и пели дифирамбы преимуществам того или другого способа. Глава о "позах любви" занимает самое значительное место в произведениях тогдашних писателей. Но и не только в произведениях слова, и на картинах, и в скульптуре, и в бронзе, и на камеях восхвалялись прелести и преимущества той или другой формы любовного наслаждения.

При таком всеобъемлющем господстве чувственности Адонис должен был не только превратиться в бога Приапа, но и сам Приап должен был возвыситься до степени главного божества, того божества, которое действует повсюду, тайны которого образуют, так сказать, те основные аккорды, которые звучат всегда.

Приапу не воздвигали особых храмов, — ему приносили жертвы на каждом перекрестке, в каждом общественном месте, — в каждом уголке, в каждом саду или парке стояло изображение бога, горделивое и дышащее силой, и нагло глядело на всех, на ребенка и на девушку, на юношу и на мужчину. И странно: в числе наиболее горячих поклонниц этого бога было гораздо больше порядочных женщин, чем гетер.

"Что касается культа Венеры, то самые целомудренные римские женщины, нисколько не стыдясь и не стесняясь, предавались этому культу и неприличному и непристойному культу других богов и богинь, которых они сами считали второстепенными. Они приносили жертвы Купидону, Приапу, Мутину, Тутане, Протунде и другим божествам того же рода. Жертвоприношения производились не у домашнего очага, а в общественных храмах, а также и перед статуями, расставленными на перекрестках улиц и на площадях. К этому загадочному Олимпу чувственной любви обращались не публичные женщины, — с них было вполне достаточно Венеры в ее разнообразнейших формах, — этому тайному и непристойному культу предавались матроны и даже молодые девушки. Они, правда, делали это до захода или после восхода солнца и покрывались густыми вуалями, но все же нисколько не стеснялись, если их заставали за этим культом Приапа и его непристойных присных".

Так говорит Дюфур в своей "Истории проституции". Приап был, следовательно, так сказать, домашним богом обывательской благопристойности. Статуи его, как мы уже говорили, дошли до нас в довольно большом количестве; большинство их носит характер гротеска, что, впрочем, вполне естественно, как мы постараемся показать еще ниже.

Ни одному богу не пелось столько хвалебных гимнов, как Приапу: "Если бы у тебя, Приап, было столько золота, сколько песен, ты был бы богаче старого Креза или Алкиноя", — гласила древняя мудрость. Песни, слагавшиеся в честь бога Приапа, дошли до нас в большом количестве и играют, конечно, весьма большую роль для истории нравов античной древности. Они не менее ценны, чем, безусловно, значительный роман Петрония*. В этих песнях звучит почти всюду один и тот же мотив: сравнивая Приапа с другими небожителями, они прославляют его атрибут — символ зарождения и чувственности.

* * *

Наиболее важными и наиболее художественно ценными внешними проявлениями культа Приапа были всевозможные фаллические изображения. На основании всего вышесказанного связь этих изображений с общей культурой того времени не может подлежать ни малейшему сомнению.

Число этих фаллических гротесков и их разнообразие действительно не истощимо. Повсюду, куда только ни ступала нога римлянина, повсюду он брал их с собой, так как, где бы ни производились в настоящее время археологические раскопки, мы наталкиваемся на целый ряд таких изображений. Наиболее ценные памятники этому богу были найдены, правда, в Риме и в Помпее. Но весьма интересные произведения находились и в различных римских поселениях, прежде всего в Ниме в Южной Франции, в Арле, Париже, а также в многочисленных римских колониях на Дунае и Рейне. Мы нисколько не преувеличим, если скажем: в этих гротесках фантазия справляла истинные оргии, каждая камея, каждая бронза, каждая скульптура подтверждает это. В первую голову укажем здесь на вышеупомянутые причудливые статуи Приапа. Фаллос был наиболее важным моментом, тем, что и составляло, в сущности, божественность Приапа; этот символ, эта сила служили объектом культа, — поэтому то его и преувеличивали. Не чрезмерно причудливо карикатурный, но, несомненно, весьма художественный образчик мы имеем в лице вышеописанной статуи Приапа, служившей фонтаном. Гораздо чаще встречаются, однако, всевозможные преувеличенные гротески. Размеры фаллоса доводились до невероятной величины. Очень часто они превосходили даже размеры тела, которое вообще играло в этих изображениях совершенно второстепенную роль. Это тоже соответствует внутренним законам карикатуры. Чтобы подчеркнуть характерную сторону какого нибудь лица или вещи, карикатура действует не только в положительном направлении, преувеличивая

* Имеется в виду роман римского писателя I в. н. э. Гая Петрония "Сатирикон", рисующий нравы римского общества. *Ред.*


P BALDUNG
FECIT
1714

< *Г. Бальдунг Грин. Жеребцы и течные кобылы. 1534.*

или грубо обрисовывая эту сторону, но и в отрицательном, уводя все остальное на задний план, то есть, наоборот, уменьшая его размеры или обрисовывая лишь поверхностно и неясно. В этой форме нередко изображался Меркурий, так как Меркурий играл на Олимпе роль сводника; Юпитер постоянно давал ему всякого рода интимные поручения. В неаполитанском Национальном музее имеется фаллический гротеск Меркурия: в одной этой фигуре соединено несколько больших фаллосов. Фаллос — символ благости, богатства, плодородия, — отсюда и его многочисленное воспроизведение. В изобилии фаллические гротески находятся на различных бронзовых произведениях, найденных в Помпее.

Но гротеск не знает никаких пределов, и потому дальнейший шаг был неизбежен повсюду там, где в образе фаллоса почиталась высшая сила и горделивый символ созидания. Этим шагом и было его очеловечение. Благодаря этому фаллос перестал быть только атрибутом, а сам стал субъектом, ведущим особую самостоятельную жизнь. Лишь теперь фантазия получила действительно неограниченную свободу, и самые причудливые и смелые произведения всех времен — не только античной древности, но, как мы увидим ниже, и других эпох — доказывают, какие обильные и богатые плоды она принесла. Действительно гениальное произведение такого рода — бронзовая статуя, сохраняющаяся в Ватиканском музее и носящая горделивую надпись на греческом языке: "Избавитель вселенной". На сильных мужских плечах возвышается задорная петушиная голова, оканчивающаяся вместо клюва фаллосом. Это символ половой энергии и силы эроса. Аналогичное произведение из мрамора находится в неаполитанском Национальном музее. Столь же большого внимания заслуживает барельеф, найденный в Ниме: фаллос, символизированный в образе коршуна, сидящего на половых атрибутах женщины в различные периоды ее жизни. Символический смысл этого барельефа, на мой взгляд, очень прост и очевиден: нет ни одного периода в жизни женщины, над которым не торжествовало бы мужское начало. Над зрелой женщиной его торжество наибольшее, так как ее символ он сжимает когтями, вырваться из которых, конечно, немыслимо. Самое торжество и победу символизируют колокольчики, висящие на шее коршуна фаллоса. Противоположный смысл имеет, по видимому, другой барельеф, найденный тоже в Ниме: здесь изображена женщина, властвующая над тремя главными возрастами мужчины. Она возбуждает молодость, по своему желанию и вкусу направляет необузданную страсть зрелого мужчины и ставит в зависимость от своей доброй воли старость. В Ниме культ фаллоса процветал, по видимому, особенно сильно. Изображения фаллоса в большом количестве были найдены при раскопках, особенно много их было на стенах амфитеатра; немало было найдено и в частных жилищах; часть их сохраняется в дивном античном храме, превращенном сейчас в музей. Судя по фаллическим гротескам, бог, которого они олицетворяли, отличался всевозможными добродетелями.


LVXVRIA

<1 *Сатирическая гравюра на тяготы сладострастия. С картины П. Брейгеля.*

Так, прежде всего он обладает силою льва и быстротой орла, и поэтому то он всегда и во всем одерживает победу. С быстротой орла перелетает он в царство Венеры и побеждает там силою льва; ввиду этого он часто изображался художниками в виде крылатого льва. Его всегда снабжали когтями, чтобы показать, что он разрывает, терзает, насилует. Но прежде всего он — созидающая сила, ибо весь он — фаллос. Доказательством этого служит терракотовая фигурка, найденная в Йорке в Англии. Конечным пунктом в развитии этого культа служат вышеописанные колонны фаллосы, поставленные у входов в храмы.

Смысл, назначение и цель этих фаллических гротесков были различные. В большинстве случаев они носили, несомненно, религиозный характер. В сотнях различных форм жертвовали богу Приапу его изображение и причудливые изображения его атрибута, чтобы каким либо образом расположить к себе. Религиозно мистическим было и ношение фаллических гротесков как амулетов. Число таких произведений и их употребление было безусловно чрезвычайно велико, так как именно их и находят сейчас в подавляющем большинстве повсюду, где бы ни производились раскопки. Народные верования приписывали им чудодейственную силу предохранения против дурного глаза, против некоторых болезней и прежде всего важную роль в любовных делах. Эти амулеты увеличивали якобы потенцию супруга и вселяли в него в то же время неутомимую страсть. Они считались также превосходными средствами от бесплодия, против мучительных родов и т. п. Мы знаем глиняные чаши с изображениями фаллоса: из них, по всей вероятности, давали пить бесплодным женщинам, стараясь вызвать беременность. Ввиду такой веры все, и стар и млад, и дети, и юноши, и мужчины, и девушки, и замужние, и старухи, совершенно открыто носили эти амулеты. С этой целью амулетам придавали вид украшений.

Наряду с фаллическими гротесками религиозно мистического характера было много и чисто светских. Они служили игрушкой или предметом обихода. Фаллические мотивы изображались на множестве всевозможных повседневных вещей. В причудливо преувеличенном виде они служили обыкновенно светильниками; это тоже было весьма широко распространено. В неаполитанском музее имеется целый ряд превосходных экземпляров такого рода как из бронзы, так и из глины. Спереди имеется фитиль, сам же фаллос служит для масла. То, что и фаллические изображения Меркурия тоже употреблялись нередко с этой целью, об этом мы упоминали выше. Знаменитые плоские античные лампы тоже очень часто украшались фаллическими изображениями; здесь мотивом служили обычно женские атрибуты. Помимо этого, фаллос играл иногда еще, так сказать, коммерческо осведомительный характер: изображенный в гигантских размерах, он красовался вместо вывески над входом в лупанарий. Всякому, кому приходилось бывать прежде в Помпее, уже издали бросались в глаза эти оригинальные вывески римских жриц любви. Прежнему посетителю Помпеи нечего было опасаться попасть не туда, куда он хотел: вывеска была слишком показательная и наглядная.


1513

< *Г. Бальдунг Грин. Власть женщины. Немецкая карикатура. 1513.*

Несколько лет тому назад эти фаллосы были удалены и помещены в не аполитанский музей. Посещение самих лупанариев, стены которых, как мы уже тоже говорили, испещрены эротической живописью, тоже возможно теперь только с особого разрешения властей. В Неаполитанском музее имеется целый ряд огромных фаллосов, частью из глины, частью из камня. Большинство их служило некогда внешним украшением домов. Так, например, там есть один исполинский экземпляр с весьма прозрачной надписью: Hano eco cacavi (Тут я извергаюсь. — *Ред.).* Фаллические гротески встречаются весьма часто также и на камеях. Чрезвычайно распространенным и без конца варьируемым мотивом служит жертво приношение Приапу: женщины приносят Приапу плоды и возжигают перед ним благоуханное пламя; или женщины в сладострастных позах кружатся вокруг Приапа; или же девушки, соблазненные видом бога чувственности, отдаются своим возлюбленным у подножия статуи. Нередко Приап изображается один с атрибутами силы в образе Геркулеса. Из любленным мотивом на камеях служит также олицетворенный фаллос. Он шествует на петушиных ногах, служит послушным конем для Амура или же нашептывает соблазнительные вещи женщине, которая с величайшим вниманием его слушает.

Если окинуть взглядом бесконечное многообразие форм применения фаллических мотивов в гротеско карикатурном изображении и принять притом во внимание, что даже самые целомудренные взоры должны были на каждом шагу лицезреть эти произведения, избегнуть которых было попросту немыслимо, то отсюда можно вывести заключение, что публичное изображе ние этого мотива должно было считаться в то время чем то вполне естест венным.

Подобно тому как фаллические гротески совершенно естественно уклады ваются в общие культурные рамки того времени и, безусловно, не представля ются чем либо из ряда вон выходящим, точно так же обстоит дело и с много численными другими эротическими картинами и карикатурами. Эротический шарж, как говорилось уже выше, был общепризнан древними как превосход ное стимулирующее средство. Поэтому то он и был всегда веселой и жизнера достной нотой в дикой вакханалии необузданных наслаждений. Потенция возвеличивалась до самых причудливых размеров: сильный водонос несет тяжелую ношу не руками, а фаллосом. Не забывалась, конечно, и проти воположность потенции: имелся целый ряд карикатурных изображений им потентных мужчин из бронзы и глины, помещавшихся на камеях, монетах, вазах и картинах.

Одним из наиболее распространенных объектов эротической сатиры была насмешка над обитателями Олимпа, пикантное изображение эротических ми фов героического века. Но первое появление таких изображений относится лишь к началу эпохи упадка. Когда древние народы вступили в эту стадию исторического развития, им стало доставлять огромное удовольствие по возможностиболееправдивоизображатьлюбовныеинтригибогов.237



< *Г. Бальдунг Грин. Пьяница. Символическое изображение пьянства. Гравюра на дереве.*

Как Геркулес развлекается с Гебой и забывает скучную Омфалу, как Марс совращает Венеру, как Юпитер является к целомудренной Каллисто, к Данае, к девственнице Европе, к Алкмене и к многочисленным другим красавицам Олимпа и земли — все это изображалось в самых разнообразных вариациях, причем на первый план выдвигался, конечно, всегда решительный, критичес кий момент. Выше мы уже упоминали о том, что Меркурий, посланец богов, особенно часто изображался в эротически карикатурной форме. В Каза Вет тии в Помпее была найдена стенная живопись, которая имела своей целью показать, что большой фаллос весит больше, чем мешок с золотом. Но у этой картины есть еще и другой специальный смысл: она представляет собою карикатуру панегирик Парису; именно этим его качеством и прельстилась Елена Прекрасная. Одна помпейская мозаика воспроизводит насилие Апол лона, превратившегося в сатира, над Дафной. Многочисленные картины изоб ражают любовные игры Пана с нимфами. Такие мотивы представлялись эпохе упадка наиболее интересными, так как в этом именно человек и старался оказаться на одной высоте со своими богами.

В этом стремлении античный мир тоже достиг своего апогея. Ни одна другая культура не достигала такой высоты, но и ни одна не поднималась до такого возвеличения порока и одичания нравов. Все в эллинско римской культуре вознеслось на головокружительную высоту, и все затем опустилось в столь же головокружительную бездну. Поэтому то мы и должны сказать: как несовершенно наше представление о триумфе красоты в античном мире, так же не способны мы с нашими масштабами добра и зла, морали и безнрав ственности понять гибель этой культуры во всей ее грандиозности. Чувствен ное наслаждение есть единственная программа жизни, безумная роскошь — ее естественный результат.

Женщина представляется мужчине лишь чашей, которой можно утолить чувственное сладострастие, мужчина женщине — лишь орудием наслаждения, лишь фаллосом, которым все и оценивается. Богатая матрона выбирает с видом знатока раба, который мог бы разнообразить ее любовную страсть; такого раба ожидает нередко власть и богатство, если действительно окажет ся, что природа создала его сильным и неутомимым. Мы не имеем, конечно, возможности нарисовать детально эту картину всеобщего упадка, над кото рой, подобно дымному угасающему факелу, тускло мерцает еще прежнее величие красоты. Достаточно хотя бы дать общие контуры этой поистине тяжелой картины.

Общий характер ее сводился к тому, что наслаждение во всех областях жизни стало сплошным излишеством, так что в конце концов удовлетворение получалось исключительно в чем либо чрезмерном и преувеличенном. Удов летворение же чувств или, точнее, чувственности было единственной целью жизни, и поэтому все остальное отступило совершенно на задний план; всякое преступление, содеянное для достижения такой цели, считалось вполне право мерным. Прелести жены и дочери стали ходким товаром для достижения почетного положения и богатства, — точнее, для овладения всеми средствами,

необходимыми опять таки для погружения в пучину порока. Вакх и Церера, некогда верные друзья, стали развратными сводниками. Непристойные пляски на пиршествах возбуждали кровь, — и опьянение разбивало последние оковы. Стыдливость и целомудрие стали действительно смешными понятиями. Даже самый нравственный человек должен был поддаться душной атмосфере. Праздность, вечные пиршества, утонченная, пряная гастрономия, кровавые цирковые зрелища, словом, бесконечное наслаждение всем тем, что мог предоставить античный мир, — все это охватило все без исключения стороны жизни. Окруженный публичными женщинами и красивыми мальчиками, проводил свои дни богатый и знатный римлянин; однако и гордая некогда римлянка не отставала от него в этом и в других отношениях. Ливия считалась образцом супружеской верности потому, что отказывала поклонникам, когда ждала от мужа ребенка. Сильный хозяин откровенно и без всякого стеснения ухаживал за прекрасными женами гостей, и охотно спадала туника с плеч прекрасной римлянки, не считавшей вправе отказать его бурным желаниям. Послушный царедворец находил вполне в порядке вещей, когда его прекрасная супруга соглашалась отдать даже в его присутствии свои прелести сластолюбию императора. Наоборот, он гордился, когда потом его повелитель в присутствии других восхвалял интимные прелести его жены и говорил о ее утонченном искусстве на ложе Венеры. Чтобы добиться такой высокой чести повелителя, мужья приводили к нему своих опытных в искусстве любви жен или девственных дочерей обнаженными, чтобы он мог в полной мере оценить их высокие качества. Для всякого утонченного наслаждения находились тотчас же огромные средства, для общественного же блага не было зачастую ни одного сестерция*, и каждый новый день становился, в сущности, лишь новым поводом для непрестанного умножения наслаждений, излишеств, безумных оргий...

Такова непрерывная тенденция погибавшего античного мира вплоть до его окончательного крушения и вплоть до победы новой культуры христианства, знамя которой было в руках широких масс. Здесь необходимо отметить, что такой безудержный нравственный разгул только потому мог охватить собою целый ряд поколений, что древний мир, как в точности установлено теперь наукой, совершенно не знал сифилиса.

* * *

Если культура античного мира и была проникнута культурой неудержимого упадка, то все же в недрах ее зарождались уже новые силы; поэтому было бы в высшей степени неправильно полагать, что талантливая обвинительная сатира не нашла достойной ноты в карикатуре. Литературные достоинства этой сатиры общеизвестны и давно уже признаны драгоценными документами истории нравов; укажем хотя бы на шестую сатиру Ювенала, на "Господство женщин" того же автора и на множество других. Если не равной славы, то, во всяком случае, не меньшего внимания заслуживает и то, что

*Сестерций — самая мелкая римская монета. *Ред.*

создал сатирический дух кистью и резцом. Конечно, было бы слишком большой смелостью утверждать, что обвинительная мощь этих произведений стоит наравне с тем, что создал Ювенал. Но, с другой стороны, мы вполне вправе сказать, что они представляют собой чрезвычайно существенное и важное дополнение к литературной сатире той эпохи.

Какой откровенности достигали эти произведения и с каким упорством сводилось все к эротическому элементу, об этом красноречиво свидетельствует эротически сатирическая стенная живопись, найденная в Помпее и изображающая поражение Марка Антония в битве при Акциуме. Живопись эта размером в квадратный метр воспроизводит гомосексуальную сцену между Октавианом и Марком Антонием. Первого в честь его победы Афина венчает лавровым венком.



Карикатура на монахов.

Если сатира в форме стенной живописи представляет собой довольно частое явление, то все же в такой форме она была достоянием сравнительно немногих лиц, и поэтому значение ее, несомненно, второстепенное. Несравненно большую роль распространения эротически сатирических изображений могли и должны были играть разного рода медали, монеты и камеи. Ибо только таким путем изображение могло распространяться в сотнях экземпляров и легко переходить из рук в руки. Таких медалей, монет и в особенности камей до нас дошло довольно большое количество. Оказывается, что здесь использовались самые разнообразные мотивы как общественного, так и политического характера. Все, что поэтически одаренные сатирики создавали словом, смело и дерзко воспроизводилось на камне, бронзе или глине. Вот колесо фортуны; оно свидетельствует о ненасытности женщин в любви. Жадными руками хватаются они за любовь, как за соблазнительные плоды, а так как для удовлетворения их любовной жажды нужно много мужчин, то угодливый Амур непрестанно вращает колесо счастья. Любовную жажду знатных матрон осмеивают изображения, разоблачающие их тайные посещения Приапа.



<] *Г. С. Вехам. Источник юности. Немецкая карикатура. XVI в.*

Другие изображают страсть женщин к разнообразию, их неверность и пр. Сатирические произведения не оставляют в покое и мужчин: они рассказывают про их противоестественные наклонности, про совращение целомудренных девушек, про растление малолетних, про оргии, которые справляют они на пиршествах и у своих гетер, про содомию и т. п. Короче говоря, здесь находит себе правдивое изображение все то, что значилось в длинном перечне грехов и пороков того времени.

Наиболее ярко выражен серьезно сатирический характер в политических эротических карикатурах на камеях. На них изображается все то, в чем поэт сатирик упрекал сильных мира сего и что было у всех на языке. Здесь следует отметить, что целый ряд таких камей исполнен выдающимися греческими резчиками по камню того времени.

Алкивиад изображался самым легкомысленным любовником своего времени и, подобно впоследствии Цезарю, мужем всех женщин. Сатирик изобразил его поэтому попросту в виде странствующего фаллоса, вокруг которого летает бабочка — любовь женщин. Многочисленные камеи повествуют об излишествах Цезаря. Комментарий к известной шуточной поговорке: Цезарь — муж знатных римлянок и жена близких друзей, мы находим на целом ряде камей: юный Цезарь при дворе Никомеда, Цезарь и Клеопатра, Цезарь и его дядя Август, Цезарь и Муция, жена Помпея, Цезарь и Постумия, Цезарь и Тертулла, жена Марка Красса, — таковы лишь некоторые названия, характеризующие содержание дошедших до нас камей. Не менее значительное количество документальных сообщений имеем мы и относительно развращенности Августа, Марка Антония, страшного Тиберия: Август и Ливия, Август и жена Мецената, Август и его дочь Юлия, Марк Антоний и Клеопатра, Марк Антоний в образе Геркулеса с гетерой Цитерой, Тиберий и Моллония, Тиберий в реке — все это опять таки лишь немногие названия, выбранные нами наудачу из их огромного количества. Так можно было бы продолжить до бесконечности; ни одно имя не отсутствует здесь; ни Нерон, ни Калигула, ни Тит, ни Вителлий — никто. Но нет недостатка, с другой стороны, и в женщинах: камеи изображают, как Помпея, жена Цезаря, приводит к своему развратному мужу сестру Катона, пылкую Сервилию, как Ливия устраивает такое же развлечение супругу Августу с двумя прекрасными девушками и как обе они в свою очередь не забывают и себя в любви с молодыми красивыми римлянами. Наиболее обширный сатирический комментарий дают нам камеи о пресловутой Мессалине. Все, что говорит о ней Ювенал в своей известной шестой сатире, было изображено и резчиками по камню. Чрезвычайно характерна камея, изображающая ненасытную в любви Мессалину в образе улитки, объединяющей в себе, как известно, оба пола. Другая камея изображает, как Мессалина наряжается перед посещением лупанария, где она готова отдаться объятиям всякого — и утонченного развратника, и, еще охотнее, грубого, но сильного водоноса. Третья изображает, как Мессалина приносит в жертву Приапу четырнадцать венков, ибо четырнадцать мужчин пользовались в ис текшую ночь ее неутомимой благосклонностью.

< *В. Гехт. Символически сатирическая гравюра. 1578.*



Скабрезный летучий листок времен Тридцатилетней войны.

То, что мы до сих пор описали, представляет собой лишь ничтожную долю из числа дошедших до нас сатирических документов, получивших общепризнанное толкование. Как бесконечен был, по всей вероятности, этот сатирический хоровод, можно заключить из того, что до сих пор далеко не все еще правильно объяснено и что, с другой стороны, найденное до сих пор — лишь незначительная часть того, что на самом деле имело тогда место. Нам могут, пожалуй, возразить, что многие из этих изображений создавались просто ради удовольствия, из страсти к скандалу или из мести. В некоторых случаях дело, может быть, и обстояло таким образом, но подавляющее большинство этих произведений носит все таки чисто сати рически обвинительный характер.

* * *

История нравов в сотнях различного рода описаний восстанавливает перед нами в пластической форме силу, величие, высшие достижения и упадок античной жизни. Но картина будет действительно полной и исчерпывающей только тогда, когда в нее будет включено все богатство эротического искус ства, какое дает нам античный мир в каждый период своего развития. Но для этого нужен действительно сильный и смелый исследователь со здоровым чутьем; ибо по принципу "с одной стороны и с другой стороны" никогда еще не делалось ни одно культурное деяние.



Нет более ошибочного представления об общественной нравственности средневековья, чем представлять наших прародителей какими то особенно целомудренными и скромными. Наоборот, чем более грубыми и примитивными красками мы будем обрисовывать средневековую жизнь, тем ближе мы будем к действительности. И это совершенно естественно, так как Запад ведь только еще начинал выходить из первобытного состояния. Примитивным было решительно все, да и должно было быть. А примитивность в делах новой морали есть не что иное, как разнузданность. Половому инстинкту были положены лишь весьма скудные пределы.

Ширина духовного горизонта обусловливает сумму интересов. Поэтому чем шире горизонт, тем многообразнее прелести жизни. Чем уже он, тем скуднее возможности для человека изжить вполне жизнь. Эпоха, в которую подавляющее большинство людей не имело представления, находятся ли за несколько сот миль от них непроходимые лесные чащи, горы или реки,

< *И. Саделер. При дворе Сарданапала.*
Карикатура на придворную жизнь XVII в.

в которую, короче говоря, человек был прикован к одному месту, — такая некультурная эпоха может, как мы уже показали выше, связать свои интерес и остроумие только с повседневностью, а такой повседневностью служат всегда и повсюду грубо чувственные утехи. Поэтому жизнерадостность в примитивную эпоху есть не что иное, как грубое удовлетворение запросов желудка и полового инстинкта. Сюда же присоединяется, что в средние века жизнь каждого человека протекала в огромном большинстве случаев под гнетом чисто варварских законов. Непосредственная борьба за существование была сурова, в ней не было никакой пощады и очень мало сострадания, — повсюду господствовали война и убийство. Жизнь отдельной личности стоила очень мало; сегодня живу, а завтра умру. На каждом шагу человека сторожила смерть. Сторожила на большой дороге, сторожила в образе вечного непримиримого врага у ворот города, сторожила в тесных и темных улицах. Такой жизни соответствовало, вполне естественно, безудержное наслаждение и пользование тем, что давала культура и природа в виде отдыха от жизненно опасных мучений повседневного существования; чем меньше преград видел перед собой человек, тем он был счастливее. Благодаря этому еда и питье превращались в разгул, эротика становилась грубым цинизмом, а остроумие — тяжеловесной сальностью.

Доказательства этого имеются повсюду в изобилии, достаточно только обратиться к многочисленным источникам. Мы имеем много различных свидетельств в языке, в одежде, в частной и общественной жизни, в повседневных развлечениях, в религии, правовых воззрениях и не менее того в литерату



Голландская карикатура на флагелланта патера Корнелия.



Дурак и влюбленные женщины. Гравюра по Брюину.

ре и искусстве. Во всем пульсирует грубость, точно истинное дыхание того времени, и притом почти без всякого заметного различия между вершинами и низинами общества, между церковью и миром.

Относительно чревоугодия в средние века господствовало абсолютное единодушие: есть и пить как можно больше и как можно дольше — таков был руководящий принцип. Крестины и свадьбы как при дворах владетельных князей, так и в домах богатых крестьян продолжались нередко целыми неделями, а иногда и месяцами. Какое количество еды и питья проглатывалось там в течение этого времени, самые точные сведения нам дают различного рода сообщения. Столы буквально ломились под тяжестью яств, и великий обжора пользовался всеобщим уважением. Что же касается питья, то пить переставали не раньше чем большая часть симпатичной компании оказывалась под столом; и так продолжалось, как мы уже говорили, целыми

неделями. До нас дошло несколько песенок: они подробно описывают разгул на крестьянской свадьбе. Эта страсть к обжорству и к питью, для которой натуральное хозяйство давало все нужные экономические предпосылки и полнейшую возможность, господствовала не только в средние века, но сохранилась вплоть до XVI и XVII веков. В сообщениях современников не раз приходится наталкиваться на описание бесконечных пирушек. В Цюрихе на ежегодном празднике на долю каждого человека в цеховых трактирах приходилось 16 кружек вина. Каким поклонником трезвости кажется нынеш ний мюнхенец, страстный любитель пива! Торжеством умеренности и воз держания было уже, когда при дворе Эрнста Благочестивого в Саксен Готе в придворном уставе 1648 года определялось: "Для женщин к обеду по три кружки пива и вечером по четыре кружки". Эта всеобщая невоздержанность в еде и питье была главным источником тяжеловесного и грубого остро умия.

С тою же грубостью и с тою же невоздержанностью проявлялась в средние века и чувственность. Ранними и классическими документами грубо эротического настроения служат шесть христианских драм саксонской монахини Хросвиты, жившей около 980 года. Стремлением, руководившим этой монахиней в ее писательской деятельности, было желание отнять лавры у наиболее популярного в то время античного писателя Теренция. По тем понятиям это было возможно только при условии, если работа будет производиться по тому же рецепту, по которому языческий Теренций был обязан своей славой. И Хросвита настолько честна, что даже говорит об этом в своем предисловии: сладость выражения прельщает людей больше всего; поэтому то она и решает подражать Теренцию, "чтобы, подобно тому как он рассказывает о развращенности безнравственных женщин, воспеть в пределах моих дарований похвальное целомудрие христианских дев". И она действительно добросовестно последовала ис пытанному рецепту. К числу главных моментов ее драм следует отнести сцены изнасилования, которому подвергаются христианские девушки; в пьесе "Каллимах" описывается даже осквернение трупа. То, что драмы монахини Хросвиты представляют несомненное свидетельство общественной нра вственности того времени, а вовсе не плод экзальтированного воображения истеричной монахини, доказывается уже хотя бы тем фактом, что эти драмы в целях взаимной нравственной поддержки разыгрывались другими монахинями.

Чрезвычайно важным материалом для суждения об эротической грубости средневековья служат также некоторые места из "Парцифаля". Рыцарское общество, которое изображал великий реалист Вольфрам фон Эшенбах, по видимому, совсем не тяготилось какими либо путами нравственности. Достаточно прочесть хотя бы то место, в котором описывается посещение Гаваном замка короля Вергуласта. Гаван застает в замке сестру короля, девственную королеву Антиконию. Он просит ее разрешения поцеловать и сразу же отваживается на самую смелую и грубую ласку. Это весьма характерно. Рыцарь по отношению к королеве ведет себя так, как в настоящее время какой нибудь грубый, неотесанный конюх, единственным аргументом которого может служить возбужденное состояние. Но очевидно, что рыцарь



< *Г. Рамберг. Вишни. Немецкая галантная карикатура. 1800.*

Гаван применил верный способ, так как девственная королева находит его аргументацию в достаточной мере убедительной: через мгновение она уже готова позволить сластолюбивому рыцарю то, чего он от нее добивается. То, что до этого дело не дошло, объясняется исключительно приходом непроше ного свидетеля. Необходимо принять во внимание, что с первой же минуты переходящий от слов к делу Гаван является в поэме Эшенбаха образцом рыцаря. А посему не будем и мы впредь обольщаться высокой моралью тогдашнего рыцарства. Важно тут то, что вышеописанная сцена не представ ляет собой, по видимому, ничего исключительного, а служит, наоборот, обычнейшей формой галантности. Придворная поэзия содержит множество доказательств этого: точно такие же сцены описываются и другими авто рами. Жена горожанина редко обижается на своего пламенного гостя за такие конкретные проявления его любви. Если же рыцарь находится в до роге, то он положительно считает своим долгом оказать такую честь даме, которую охраняет. В одной поэме описывается, как королева Гиньевра села отдохнуть под липой со своим рыцарем. Последний чрезвычайно благовос питан и просит у нее разрешения на такого рода ласки. Сначала она отказывает ему, но потом тотчас же дает разрешение. Само собой разумеет ся, что такого рода галантные ласки служат большею частью лишь введени ем к столь же грубому продолжению и что без такого продолжения дело обходилось в самых редких случаях. Когда Ланселот убивает Иверета, он увозит его дочь Иблис. Едва они отъехали с милю, как уже располагаются на "отдых" под липой. Многие плененные рыцари были обязаны своим освобо ждением из плена тем радостям, которые доставили женам взявших их в этот плен. По описаниям поэтов и хроников, настойчивость женщины иногда даже больше, чем мужчины. Владетельница замка охотно сменяет ложе подле мужа на ложе подле гостя рыцаря; оказаться при этом негалант ным кавалером для него почти всегда гораздо опаснее, чем проявить всю свою рыцарскую доблесть. Можно было бы привести бесконечное множество примеров, так как история культа любви ("Minnedienst") представляет собою сплошную цепь таких приключений, сплошной и обширнейший комментарий самой грубой эротики. Такая половая мораль коренилась в экономических условиях тогдашней придворно аристократической культуры и в неприкры той еще никаким флером основе брака, который у господствующих классов был только простой условностью. Если поэтому мы должны внести ка кие либо поправки в традиционные описания этой эпохи, то прежде всего относительно мнимого целомудрия женщин. Нас убеждает в этом всякое мало мальски серьезное изучение эпохи. Вспомним хотя бы изобретение этого века, пояс целомудрия, или Венеры, и те логические следствия, которые сами собой явствуют из его широкого распространения.

Решающим для моральной оценки этого изобретения является вопрос: при каких условиях половая неприкосновенность женщины могла быть обеспече на? Ответ не представляет никаких трудностей, так как он чрезвычайно прост и очевиден. Тем не менее ответ этот в той форме, как его давала до сих пор



<] *Немецкая сатирическая гравюра на пояс целомудрия. XVII в.*

традиция, несомненно ошибочен. Традиционное мнение полагает, что рыцарство прибегало к помощи этих железных или серебряных поясов затем, чтобы охранить женщин от грубого насилия в те периоды, когда муж на долгое время отлучался из дому, отправлялся в крестовый поход или же когда женщина отправлялась куда нибудь в дальний путь. Если бы это мнение было правильно, то даже с точки зрения нашей современной половой морали было бы очень трудно возражать против такого пользования поясами целомудрия. Но мнение это, несомненно, ошибочно, ибо для того, чтобы предохранить женщину от изнасилования, этого пояса было, конечно, недостаточно. Разбойничьим рыцарям, нападавшим на проезжавших женщин, или врагам, которые, ворвавшись в замок, насиловали женщин, такой пояс служил самым ничтожным препятствием. В сильных руках рыцаря, который в тяжелом панцире справлялся с турнирным копьем, серебряный замок такого пояса был шелковой ниткой, которую он шутя мог порвать. И насчет этого рыцарское общество едва ли сомневалось и само, так как, чтобы понять это, достаточно простой сообразительности. Если же тем не менее рыцари заставляли своих жен надевать пояс целомудрия, то цель у них была совершенно другая. Пояс должен был служить помехой случайному, возможному на каждом шагу совращению его жены. Рыцарь знал себя и себе подобных, знал, что перед ними не устоять никакому целомудрию женщины. Но в то же время он знал не только себя и себе подобных, — он знал и свою жену. Он знал, что сопротивление его жены совратительным попыткам какого нибудь симпатичного гостя не будет чрезмерно серьезным и что она очень охотно согласится осчастливить его своей благосклонностью, если только он сумеет искусно воспользоваться удобной возможностью. От таких случайных измен и должен был охранять пояс Венеры, и, действительно, некоторой охраной он все таки служил. Смятое платье можно было разгладить, сломанный же замок пояса починить незаметно было очень трудно, даже если супруг и отсутствовал в течение весьма долгого времени. Употребление пояса Венеры было, таким образом, до некоторой степени и охраной женщины от самой себя. Но именно благодаря этому пояс целомудрия и служит вернейшим доказательством господствовавшей в то время дикой, разнузданной эротики.

Когда в город приезжал какой нибудь могущественный король или император, то граждане торжественной процессией выходили к нему навстречу. Впереди этой процессии шло несколько "прекрасных женщин", которые просты ради были украшены всего лишь ... красотой своего обнаженного тела. То были красивейшие из "веселых девиц", какие были только в публичных домах города; они то и составляли нагую свиту высокого посетителя. Так обстояло дело еще и во времена Дюрера, как мы узнаем из письма, которое он написал домой о въезде императора Карла V в Антверпен. Когда высокий гость и его свита освежались после трудностей пути яствами и вином, то первым делом заботливых отцов города было бесплатно предоставить в их распоряжение всех "веселых девиц". Большего удовольствия они, по видимому, не могли и придумать для гостя. Плату женщинам город принимал на



Пример создания иллюзии постоянной половой активности в моде на брюки с выпирающим гульфиком.

себя. Это тоже было обычаем в течение весьма долгого времени, как о том свидетельствуют многочисленные исторические источники. В 1414 году им ператор Сигизмунд открыто поблагодарил магистрат города Берна за то, что тот предоставил его свите бесплатное посещение публичных домов города в течение трех дней. В 1434 году улицы Ульма специально освещались по случаю того, что Сигизмунд или его свита отправлялись в "веселый дом". Отсюда явствует, что общественная нравственность того времени вполне допускала, чтобы "веселые девицы" развлекали высоких посетителей города.

Такой же грубо эротический характер носит и "награда за турнир", чре звычайно широко распространенная. Если в настоящее время победителя на состязании прельщает золотой кубок, то тогда его нередко ожидала прелест ная "веселая девица", которую магистрат города выбирал из обитательниц публичных домов, — она служила наградой победителю. Нам известна еще одна феодальная форма награды за турнир в эту эпоху. Если терпел пораже ние рыцарь какой нибудь дамы, то она вскоре становилась любовницей побе дителя; она находила вполне в порядке вещей, что должна подарить победи телю благосклонность, из за которой только что боролся побежденный. Из "Парцифаля" мы знаем, что дама, поклонник которой был побежден, без всякого зова явилась ночью к победителю. Более грубое и примитивное

понимание эротической морали трудно себе и представить. Но все это лишь доказательства того, насколько мало была развита в то время индивидуальная половая любовь. Поэтому то все это и служит иллюстрацией к тому, о чем мы говорили в начале книги: что такая эротика как нельзя более точно соответствовала высоте тогдашней культуры. Иначе,* "лучше" отношения в то время не могли складываться, так как слишком примитивен был еще механизм тогдашней морали.

Духовная пища придворно аристократических кругов служит тоже неопровержимым доказательством грубо эротического характера времени: всевозможные фаблио* и комедии слушались с величайшим вниманием как мужчинами, так и женщинами, хотя главнейшим их содержанием были эротические похождения самого сомнительного свойства.

То, что нравы среднего сословия и крестьян при тех же условиях грубой неразвитой культуры были также весьма далеки от всякого целомудрия и скромности, и то, что они отличались еще большей откровенностью и еще большей примитивностью, — это опять таки представляется внутренней необходимостью средневековой культуры. Для иллюстрации этого положения достаточно немногих примеров.

Народные увеселения служат во все времена наилучшими показателями состояния общественной нравственности. В течение всего средневековья излюбленнейшим развлечением народа, и средних классов и крестьян, служили танцы, — им посвящались все часы досуга. Главная прелесть средневековых танцев состояла в том, чтобы как можно выше поднять даму и кружиться с ней до упаду. Это означает: чтобы прослыть хорошим танцором, нужно стараться танцевать так, чтобы юбки у дамы взлетали выше головы. Основная цель, конечно, ясна: по возможности более непристойное обнажение танцующей женщины перед глазами всех зрителей. Однако выражение "непристойное обнажение" нужно понимать правильно; все дело было в том, что именно обнажалось при этом. Что речь тут шла не о какой либо невинной шутке, явствует из общего отношения всего средневековья к частичному обнажению. Видеть грудь или икры женщины никого бы не прельстило. Об удовольствии, с которым женщины предоставляли свои скрытые прелести взглядам посторонних во время танцев, сообщают многие писатели этого периода, а также и эпохи Ренессанса.

Весьма характерно, а впрочем, и не менее логично, что такая утонченная форма обнажения женщины была в большом ходу и в кругу аристократии. Доказательством этого служит излюбленная среди знатных дам игра в "опрокидывание". Сохраняющийся в Германском музее в Нюрнберге ковер, относящийся к XIV веку, содержит изображение, которое может дать нам представление о таком средневековом развлечении. Речь идет о комическом турнире между мужчинами и женщинами. Игра состоит в следующем: дама садится на спину мужчины, стоящего на четвереньках. Другой мужчина стоит пред ней. И он и она поднимают одну ногу и, толкая друг друга, стараются повалить, опрокинуть. Так как женщина сидит на спине мужчины на четвереньках, то упасть она может только назад, т. е. попасть в самое беспомощ

---

*Фаблио — французская стихотворная городская сатирическая повесть. *Ред.*



Немецкая скабрезная карикатура на скупость.

ное положение. Если мужчине удавалось таким образом вывести даму из равновесия, то он и считался победителем; общее одобрение и удовольствие было тем больше, чем искуснее удавалось так повалить противницу, чтобы она при этом обнажилась. Конечно, из самолюбия женщина хотела все таки победить. Но самая сущность игры, несомненно, вызывалась помимо сласто любивого желания мужчин также и тем удовольствием, которое доставляло женщине случайно показать свои скрытые прелести взглядам поклонников. Это следует также и из того, что мужчины, считавшиеся наиболее искусными "опрокидывателями", были и излюбленными партнерами в этой галантной

игре... Что это отнюдь не наше предположение, явствует из надписи, сделан ной автором ковра под изображением. Женщины разражались, конечно, еди нодушным одобрением, когда какой нибудь из них удавалось повалить парт нера. Здесь также немалую роль играет эротический элемент: дело в том, что при тогдашнем мужском костюме он тоже при падении довольно непристойно обнажался. Насколько распространены были такого рода игры и танцы, мы узнаем из распоряжения властей, в которых нередко содержится запрещение танцевать столь "непристойным образом". Само собой разумеется, что рас поряжения совершенно не достигали цели, — это тоже следует из многочис ленных ссылок на них и неоднократных их подтверждений. Такие игры, как "опрокидывание" и другие, были, понятно, широко распространены и среди низших классов.

Грубая эротика образует центр и всех тех литературных произведений, которые сочинялись специально для этих всевозможных увеселений. Наиболее ценными литературными произведениями в этом отношении и вообще наибо лее важными доказательствами сущности общественной нравственности того времени служат многочисленные масленичные пьесы, которые простираются далеко в глубь средневековья и которые сохранились еще и значительное время спустя. Целый ряд таких пьес дошел до нас. Объектом их была всегда одна только эротика; тут были рифмованные рассуждения относительно тех ники любви, дееспособности мужчин в состязаниях Венеры, об их физических достоинствах, размерах тех требований, которые может предъявлять к муж чине женщина, и т. п. Остроумием и всей солью этих пьес служат исключите льно сальности, и притом довольно низкого пошиба. Немаловажное значение имеет здесь то, что авторы этих пьес вкладывают не менее цинические сальности в уста женщин.

Как, наверное, сочувственно хихикали этим сальностям женщины, сиде вшие в рядах зрителей. И как, наверное, умели и они, и их кавалеры тотчас же применять все это остроумие на деле. Ведь все сидели вместе: эти масленичные пьесы разыгрывались публично. Наверное, после таких зрелищ публика не расходилась целомудренно и нравственно по домам, наверное, все старались опять таки применять виденное и слышанное в действительности. Такова, повторяем опять таки, неумолимая логика того времени, — и мы должны были бы совершенно извратить общий колорит картины той эпохи, если бы стали повторять старые традиционные басни о возвышенной любви эпохи миннезингеров*.

Перелистывая страницы истории, мы без труда найдем многочисленные свидетельства того, какие формы принимала иногда разнузданная эротика. В 1267 году в Базель приехала компания молодых рыцарей с целью провести весело масленицу. Но к этому "веселью" их приревновала базельская моло дежь, и вскоре между горожанами и рыцарями разгорелось отчаянное побо ище, стоившее большого числа убитых и раненых. У базельской молодежи были на это, впрочем, весьма основательные причины. Девушки их слишком охотно и радостно пошли навстречу нескромным желаниям приезжих рыца рей. Про обитательниц Вены один современник сообщает, что "они редко

** Миннезингеры — немецкие рыцарские поэты певцы. *Ред.*

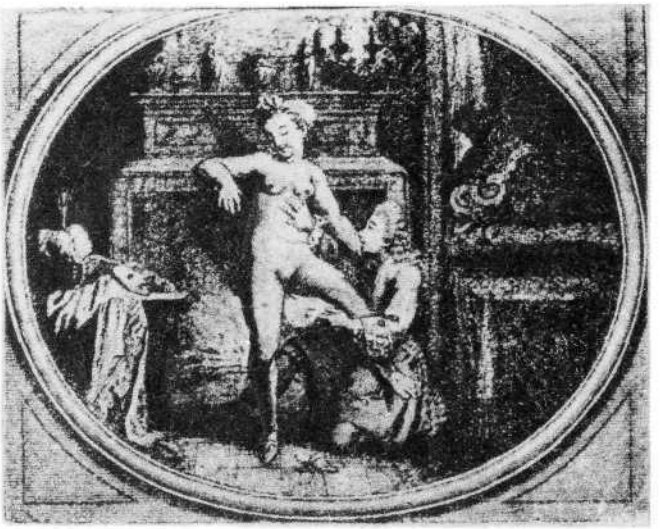


Любопытный аббат. Галантно сатирическая гравюра. 1700.

довольствуются одним мужем. К прекрасным дамам нередко являются знат ные гости. Муж угощает их вином и оставляет потом наедине с женой". Многие венцы даже очень ценили близость их жен со знатными рыцарями: "Многие старались ничем не мешать знатному гостю, когда тот развлекался с прекрасной хозяйкой галантными любовными играми". Но женщины Базеля и Вены вовсе не были какими либо исключениями. То, что рассказывают о них современники, на то, как на общую тенденцию времени, указывает Иоанн Сольсберийский ("Поликратик", гл. III, ч. 3):

"Когда молодая хозяйка в сопровождении мужа выходит навстречу гостю, то муж производит впечатление не супруга, а сводника. Он выводит ее, усаживает вместе с развратниками и когда видит, что может рассчитывать на звонкую монету, то охотно продает ее прелести. Если его красивая дочь или вообще какая нибудь родственница нравится богатому гостю, то она в глазах хозяина дома не более как выгодный товар, ожидающий только своего покупателя. И если иногда ему даже тяжело сознавать, что он должен раз делить свое супружеское ложе с кем нибудь посторонним, то надежда на наживу тотчас же прогоняет неприятное чувство"...

Если относительно масленичных игр можно сказать еще, что они были как бы сатурналиями, днями всеобщего разгула, то такое хотя бы и минимальное оправдание совершенно отпадает по отношению к другой своеобразной осо бенности, по отношению к жизни в банях. История жизни в банях в средние века показывает, что грубая эротика составляла вполне открытый централь ный пункт всей общественной жизни; ничто поэтому так отчетливо и ясно не подчеркивает существа общественной нравственности в средние века. Публич



Детские забавы. Галантно сатирическая гравюра.

ные бани были не столько вопросом здоровья, сколько общественности. В банях купались все вместе: и мужчины, и женщины, и монахи, и монахини, и горожане, и приезжие, причем самые бани представляли собой обычно довольно тесное помещение. Одежда была при этом, конечно, донельзя скудной. Купались не только один или два раза в неделю и проводили в банях не по нескольку часов, а иногда даже целыми днями. Приезжие останавливались прямо в банях и старались проводить там время как можно веселее. Папский секретарь Поджо пишет про цюрихские бани в своем описании швейцарских минеральных вод, появившемся в свет в 1538 году, следующее:

"В этих банях существует обычай, что женщины, когда мужчины загляды вают к ним через перегородку, просят у них шутки ради какой нибудь пода рок. Красивейшим из них мужчины бросают монеты, которые они ловят руками или поднятой сорочкой, причем толкаются друг с другом, опрокиды вают и обнажают свои скрытые прелести. Я купался всего два раза, но мне так нравились эти игры и шутки, что все остальное время я проводил тоже в банях и наравне с другими бросал монеты".

Другими словами, это значит: женщины, главным образом, конечно, краси вые, так как такие именно и были особенно способны проводить все свое время в публичных банях, сами побуждали мужчин предоставить им случай показать свои скрытые прелести. И если мужчины в ответ на их вызов действительно кидали монеты, то, понятно, только затем, чтобы дать повод женщине поднять сорочку и насладиться видом ее наготы. Таким образом, и мужчины и женщины день изо дня забавлялись играми, которые имели лишь одну цель: обнажаться и лицезреть наготу. Тем не менее в гигиеническом



М. Билль. Опасность качелей.
Галантно сатирическая аугсбургская гравюра.

отношении эти игры были весьма полезны. Жизнь в банях считалась, по сообщениям многих современников, весьма надежным средством против бесплодия женщин.

Такого рода светским нравам и обычаям соответствовали, естественно, и духовные и моральные воззрения того времени. Разнузданной и развратной была жизнь и там, где, по нашим современным понятиям, она должна была бы отличаться скромностью и благочестием. Характернейшим документом служат в этом отношении известные письма, которые писал Петрарка в 1370 году из Авиньона, тогдашней резиденции пап.

"Знай, — пишет Петрарка, — что и перо Цицерона не было бы способно описать того, что происходит здесь. Все, что ты читал про Ассирию, Египет и Вавилон, все, что ты слышал о четырех лабиринтах, об ужасах Гадеса, о тартарских чащах и топких трясинах, не может и сравниться с здешним Тартаром. Здесь есть и страшный Нимрод, и жестокая Семирамида, и страшный Минос, и Радамант, и всепожирающий Цербер, здесь и Пасифая, совокупляющаяся с быками, здесь ты найдешь и двуполую, похожую на Минотавра, человеческую расу, плод отвратительного полового подбора".



Драка из за штанов.

Несомненно, конечно, что Петрарка писал с преувеличенным пафосом нравственно возмущенного моралиста, но если известную долю возмущения и можно объяснить этим, то все же остается еще достаточно, чтобы окон чательно убедиться, что в настоящее время пришлось бы обходить все остроги и тюрьмы для того, чтобы составить человеческую коллекцию, которая могла бы стать наравне со сливками общества в тогдашнем Авиньоне.

Безусловно ошибочно было бы, если бы стали применять наше современ ное представление о монастырской жизни к средневековым монастырям. Там люди жили и любили, и жили при этом полной жизнью. Зачастую даже доходили до положительно скотского разгула. Но и это представляется нам вполне естественным сопутственным явлением исторического развития. Все институты, утрачивающие свое первоначальное содержание, вырождаются. Из рычага экономического развития монастыри превратились постепенно в пара зитов на социальном организме. Для того чтобы составить хотя бы приблизи тельное представление о них, не следует даже читать сатирических описаний, как, например, известного Аретино о жизни монахинь, — достаточно ограни читься хотя бы почти протокольными сообщениями многочисленных хрони

стов, совершенно лишенных какого бы то ни было сатирического преувеличения. В хронике графа Циммерна, описывающей порядки в вюртембергском монастыре в Оберстдорфе, сообщаются самые невероятные вещи. Большего разгула и положительно скотского разврата трудно себе и представить.

Нюрнбергский хронист Ганс Розенплют сообщает о том, что публичные женщины города жаловались магистрату на конкуренцию... монахинь. То, что эта жалоба имела действительно серьезные основания, подтверждается тем, что власти разрешали публичным женщинам самим расплачиваться с соперницами. Поэтому мы отнюдь не можем назвать преувеличением слова Гейлера фон Кайзерсберга: "Я, право, не знаю, что было лучше: отдавать ли своих дочерей в монастырь или в публичный дом..." Еще многочисленнее, впрочем, жалобы супругов на монахов: то, о чем свидетельствуют новеллы Боккаччо относительно Италии, доказывают фаблио относительно Франции и масленичные пьесы относительно Германии. Все они говорят, что в бесчисленных замках, усадьбах и крестьянских лачугах монах был желанным гостем всякой хозяйки. И вовсе не только ради ее душевного спасения, но главным образом ради ее физического утешения. Рыцарские жены предпочитали монахов бедным рыцарям, так как первые всегда приносили им подарки. Во многих деревнях, расположенных по соседству с монастырями, едва ли можно было найти хоть одну взрослую женщину, избегнувшую соблазна любви с монахами. "Ряса монаха все покрывает", "одна только тень монастырской колокольни избавляет от бесплодия", "монах целомудрен только в церкви" — в сотнях таких поговорок народ выражал свое озлобление против монахов. В средневековом фрагменте "De rebus Alsaticus" ("Эльзасские ребусы". — *Ред.)* неизвестный автор пишет: "В 1200 году почти у всех монахов были жены, так как к этому побуждали их сами крестьяне. Они говорили: без женщины монах все равно не обойдется; так уж пусть лучше у него будет своя жена, чем если он будет волочиться за чужими".

Все это неопровержимые и чрезвычайно красноречивые документы, свидетельствующие о состоянии общественной нравственности средневековья.

* * *

Раскрывая таким образом средневековую жизнь, мы убеждаемся, что необходимейшим следствием ее является и своеобразная карикатура, насквозь проникнутая грубо эротическим духом. Необходимость ее должна была бы быть понятной нам и в том случае, если бы у нас не было никаких подтверждающих документов, так как сущность карикатуры не в понижении тона эпохи, а, наоборот, в его усилении и нарочитом подчеркивании.

Наиболее характерное выражение грубая эротика средневековья нашла в гротесках, которыми украшалось большинство монументальных построек средневековья, главным образом рыцарских замков и церквей. Никто не находил ничего особенного в том, что эти гротески, достигавшие наивысшего реализма и натурализма, были попросту грязны и сальны. То, что болезненно оскорбило бы наше теперешнее чувство стыда, то с величайшей беззастен



Г. Рамберг. Очки. Галантно сатирическая гравюра.

чивостью выставлялось всем напоказ. Подобно тому как непристойное обна жение служило центральным пунктом всех развлечений и игр, так и изображе ние его стояло на первом плане во всех этих гротесках. Чрезвычайно харак терными образцами такого рода служат украшения базиса одной из колонн в бургосском соборе, скульптурные украшения на стенах башни "Деш" в Меце, фигура человека над южным порталом нюрнбергской церкви Лоренца и в осо бенности сохранившиеся еще до сих пор две каменные фигуры в замке Блуа.



< *Наблюдательный пост. Голландская карикатура на галантных дам. XVIII в.*

Эротический характер последних ярко проявляется в похотливом выражении лица человечка. В высшей степени циничное изображение человека, удовлетворяющего свою естественную потребность, имеется на хорах церкви в Сен Жерве. Но еще дальше в этом отношении заходит украшение на хорах в монастырской церкви Шампо. Любовные сцены монахинь и монахов до сих пор еще украшают стены многих церквей и других зданий. Очень часто встречается на них дьявол в какой нибудь эротической комбинации. Помимо этих эротических изображений с легким налетом сатирического характера имеется еще целый ряд наивных: таковы, например, изображения Адама и Евы. Примером здесь могут служить две каменные фигуры на одной из колонн церкви в Эгере в Богемии. В богемских и итальянских церквах было найдено множество таких эротических гротесков. В церкви в Шенграбене в Австрии имеется целый ряд эротических и непристойных скульптур. Нередко в эротическом виде изображались боги античной древности, и, конечно, главным образом Венера.

Число таких архитектурных эротических гротесков, судя по дошедшим до нас жалким остаткам, — целый ряд аналогичных произведений перечисляется нами в главе "Средние века" первого тома "Истории карикатуры европейских народов", — было, по всей вероятности, весьма внушительным, но боязливое потомство пустило и здесь в ход свое вандальство и самым невежественным образом разрушило то, глубокого смысла чего оно не понимало и в чем видело одно только проявление эротизма. Такому разрушению подверглось не только множество ценнейших культурных документов, но, несомненно, и целый ряд выдающихся произведений искусства этого грубо эротического времени. О той цели, которую преследовали художники, помещая эротические изображения в церквах, мы говорили уже в "Истории карикатуры". Напомним, что делалось это не только ради простой, невинной "архитектурной шутки", а в целях серьезного увещевания.

Чрезвычайно ценный и интересный материал для иллюстрации грубой эротики средневековья содержится также в миниатюрах, украшающих собою старинные рукописи и библии; в маленькой иллюстрации или попросту в украшении заглавной буквы можно там нередко подметить грубо сатирическое остроумие. Здесь имеется, по всей вероятности, еще много неразработанного материала. Миниатюра из одной рукописи изображает сцену флагеллаций (самобичеваний. — *Ред.)* между епископом и монахиней. В одной бреславльской рукописи имеется сатирическое изображение жизни в банях. Мантенья оставил наброски жизни в банях, которые наглядно изображают всю разнузданность эротических наслаждений. Столь же откровенен и Мейстер в своих знаменитых "Источниках юности". Здесь справляет наиболее пышный триумф вся эротическая грубость средневековья. Источником юности пользуются, только чтобы иметь возможность снова "любить", — только для этого человек хочет начать снова жить.

Если церковь читала народу свои сатирические проповеди с высоты колонн и крыш, то и народ отвечал ей по своему. Недостойные служители церкви

были всегда преобладающим мотивом эротической сатиры уже и в те времена, когда было лишь весьма примитивное искусство. Когда описания и сообщения об излишествах при папском дворе стали общим достоянием, тогда возникла, как известно, пресловутая басня о папе женщине Иоанне. Это окончательно подорвало престиж папства. Весьма характерное отражение такого отношения мы находим в старинной церковной комедии "Фрау Ютта".

Когда Ренессанс расшевелил искусство и оно стало смело и дерзко изображать все стороны жизни, тогда все это, и в особенности сластолюбие монахов, стало излюбленной художественной темой, нашедшей самое разнообразное сатирическое толкование. В эпоху Ренессанса действительность достигла наконец нужной степени развития и исторический конфликт требовал властно своего разрешения.

В заключение упомянем еще о различного рода мелких эротических произведениях: украшениях, медалях, монетах и пр. Большинство их изображает какой нибудь фаллический мотив. Смысл всех этих произведений довольно очевиден, но из них можно вывести весьма любопытное заключение: эти произведения суть не что иное, как доказательства того факта, что культ фаллоса не был уничтожен средневековьем, а существовал еще весьма долгое время и что его символы носили такой же фетишистский характер, что и в античной древности. Они служили и теперь тем же целям: это по большей части амулеты, которым приписывается то же магическое действие, что и прежде; они приносят плодовитость женщине, повышают потенцию возлюбленного, восстанавливают потенцию у мужа, предохраняют от разных болезней и т. п.

Но интересен не только факт существования этого культа, — он процветал не только в "мрачную" эпоху средневековья, следы его простираются вплоть до новейшего времени, — а то, что он был распространен в самых различных странах. Это доказывают места находок таких произведений: Франция, Италия, Германия и Англия. Интересно и еще одно обстоятельство: если христианство было не в состоянии уничтожить этот культ, то последний оказал несомненное влияние на него. Это доказывают различного рода культы и обряды во всех названных странах. Это одно из доказательств приспособления христианской церкви к древним религиям природы и в то же время ключ к пониманию исключительно победоносной силы христианской церкви.





Величественнейшим зрелищем в истории человечества служит всегда тот момент, когда человеческий дух разбивает ставшие ему невыносимыми оковы и вновь произносит свое могучее: "Будь!" Во всем, что происходит и что возникает в такие эпохи, звучит тысячеголосый призыв: "Вперед! Выше!" Подобно неутомимому гимну жаворонков, возносятся эти восторженные клики ввысь, в безбрежную лазурь. Так было, когда в XV и XVI веках новый могучий экономический строй разрушил средневековый феодализм и когда эта борьба в науке вылилась в форму гуманизма, а в искусстве в форму ренессанса. Все то, о чем мы говорили в первой части настоящей книги, служит само по себе уже полноценным доказательством грандиозного величия этого художественного зрелища, которое за исключением античной древности не может быть сравниваемо ни с какой другой эпохой.

То, что дают нам все эти документы, вовсе не сводится к одному лишь тому, что свежее дыхание, пронесшееся в это время по цивилизованной Европе, очистило загрязненную землю, смело все пороки, сделало добродетельным облик всего цивилизованного человечества хотя бы на этот период и подняло людей до уровня полубогов. Документы эти доказывают с полной неопровержимостью только одно: что коренной экономический переворот вызвал к жизни действительно исполинскую и действительно неисчерпаемую творческую силу. Если, однако, мы спустимся в низины этого времени, — особенно глубоко спускаться не придется, так как все смело и беззастенчиво стремилось выйти на поверхность, — то придем к непоколебимому убеждению: картина эпохи как небо от земли далека от безупречной красоты, от благоухающего аромата на ничем не омраченном золотом фоне. Наоборот, все в это время дышит преступлением, вся грязь со дна взбаламучена этим могучим водоворотом, — так что в результате картина, предстающая перед нашим взглядом, может преисполнить нас только содроганием и ужасом. Однако и это точно так же обусловливается ходом исторического развития, как и художественное величие эпохи. Там, где экономическая почва колеблется, там, где все бродит, там, где зарождается новое, — там не может быть твердых моральных понятий. Само собой разумеется, что в первую голову это относится к тем классам, которые участвуют или должны участвовать в перевороте. В то время в него были вовлечены все классы, все слои общества.

Для нашего исследования наиболее важное значение имеет общий характер эпохи. Характер этот состоит в том, что вся эпоха была проникнута одной великой мыслью, одной великой идеей, одной поистине грандиозной творческой тенденцией. А это накладывало свой неизгладимый отпечаток на все, даже на самое низменное и пошлое, и потому то последнее в перспективе вечности представляется тоже величественным и облагороженным.

Победителю свойственно всегда сознание избытка сил. Это чувство тем более интенсивно, чем больше и чем решительнее одержанная победа. Оно проявляется всегда в безмерной смелости и отваге, которая не считается ни с какими преградами, ни с каким сопротивлением и не признает никаких других законов, кроме как собственную, самодержавную, суверенную волю. Смелость и была поэтому отличительным признаком мышления и чувствования эпохи гуманизма и Ренессанса. Все хотел разрушить человек. Не из страсти к разрушению, а для того, чтобы воздвигнуть все в новой форме, в другой, чем прежде. Смелость в мышлении, смелость в чувствовании характерна для всех великих и бессмертных творений этой эпохи. Если научная смелость устремлялась непосредственно к атеизму, то смелость в области чувствования направлялась к перевороту всей морали. О последнем наиболее ярко свидетельствует свобода, которая царила в вопросах половой морали. Но то, что в средние века было циничной грубостью и отсутствием культуры, чисто животным достижением и только, то под лучами нового солнца превратилось в нечто более сложное.

* * *

Любовь в эпоху Ренессанса стала снова бушующей бурей. Казалось, словно в ней объединяются все стихии под непрерывный грохот грома и при ослепительном сверкании молнии. Достижение любви стало могущественным откровением, которое люди переживали каждый день сызнова. Мускулы напрягались, как сталь. Тела мужчин и женщин стали вулканами, любовные желания которых пламенными языками вздымались к небу. И ничто не могло погасить этого пожара.

Естественно, что на первый план снова выступила сила мужчины, его потенция. И потенция эта воспевалась на все лады. Конечно, с такой особенностью можно встретиться и в другие эпохи, но для поколения Ренессанса она была типична, и потому то она и знаменует собою новую победу чувственности. Иными словами, типично самое возвеличивание потенции как лучшего и ценнейшего дара небес. В веселых похождениях и приключениях Ганса фон Ленина на первом плане стоит приключение сильного и неутомимого в любви монаха на Констанцском соборе. Суть этого рассказа сводится к тому, что неутомимый в любви монах завоевывает благосклонность видной куртизанки, присутствующей на соборе, и заставляет ее прогонять всех высокопоставленных служителей церкви, которые до того пользовались ее расположением. Она обещает в награду за его доблести отказываться от всех других покровителей, даже если бы они положили к ее ногам все сокровища мира. Аналогичные темы находим мы в итальянских новеллах, во французских фаблио и в немецких песенках.

Если мы захотим подтвердить царившую в эпоху Ренессанса свободу в области половых отношений каким либо бесспорным историческим примером, то увидим, что в этой свободе наряду с творческой силой отражалась также и величайшая распущенность. О типичнейшем папе этой эпохи, Александре VI, который воплощал в себе все крайности Ренессанса и доходил до высших пределов разнузданности и цинизма, его хронист Буркгардт сообщает следующие подробности:

"Каждый день папа устраивал у себя танцы или другие празднества, в которых принимали участие молодые девушки. Цезарь и Лукреция присутствовали на одном из таких празднеств 27 октября 1501 года, хотя Лукреция с 15 сентября этого года была уже замужем за герцогом Альфонсом. После ужина, в котором принимал участие сам папа, в залу впустили около пятидесяти куртизанок, которые и начали танцевать со слугами и с приглашенными гостями; вначале они были одеты, но понемногу стали разоблачаться. На полу расставили огромные канделябры, ярко освещавшие оргию. Папа, его сын, герцог и дочь Лукреция бросали в толпу танцующих каштаны и забавлялись тем, как те дрались из за них и ссорились. Наконец для увенчания пиршества папа придумал другую игру: любовные состязания, победители которых кроме обладания женщинами получали еще особые подарки".

В другом месте Буркгардт сообщает, что одним из любимейших удовольствий Александра VI было смотреть вместе с дочерью из окон Ватикана, как на дворе "конюхи случали кобыл и жеребцов". Мы не имеем решительно никаких оснований относиться с недоверием к сробщениям Буркгардта, — на

оборот, сотни документов, надежность которых не может подлежать ни малейшему сомнению, подтверждают эти сообщения. Что же следует из них? — должны мы задаться вопросом. Из них следует нечто поистине невероятное, нечто, что никогда не могли бы допустить современные моральные представления и что прямо противоречит нашему социальному инстинкту. Возьмем хотя бы одну фразу из сообщения Буркгардта, — правда, самую важную, — ту, в которой он говорит, что для увенчания пиршества папа придумал любовные состязания. Что это значит? Да не что иное, как то, что самое интимное между двумя людьми разного пола становилось здесь публичным зрелищем, на которое смотрели, как смотрят сейчас на конские состязания, и что к этому интимному применяли тот же масштаб и точно так же награждали победителя, как награждают сейчас победителя каких нибудь гонок. Наиболее возвышенный и величественный элемент человеческого утверждения жизни не только унижался, — он буквально втаптывался в грязь, ибо прославленным победителем считался тот, кто оказывался самым неутомимым и ненасытным в чисто животной похоти. Самое отвратительное, самое грязное, самое возмутительное и самое низменное устраивалось таким образом для "увенчания пиршества". Понятое во всей своей широте, это заставляет нас предполагать наличие совершенно другой нравственной организации, с совершенно другими нормами, чем те, с которыми мы свыклись. Ибо то, что такое зрелище устраивалось на глазах у всего папского двора, превращает это сообщение в ценнейший документ общественной нравственности того времени.

Предположение, что это было лишь уродливым явлением, вполне естественным перед всяким коренным переворотом, несомненно, ошибочно. "Генрих, епископ базельский (1215—1238), — значится в вышеупомянутом фрагменте "De rebus Alsaticus", — оставил после своей смерти 20 детей от различных матерей". Епископ льежский, Генрих (1280), уволенный Лионским собором, имел 60 детей. Не менее классическим образцом служит и папский секретарь Поджо, живший с 1380 по 1459 год. Поджо постарался как нельзя лучше воспользоваться половой свободой своего времени и оставил после себя 18 детей, из которых 14 было внебрачных. Записки Поджо представляют такой ценный документ истории нравов, равного которому мы положительно не знаем. Поджо сообщает, что записанное им представляет точное воспроизведение бесед, которые вплоть до смерти Мартина V (1431) велись ежедневно от 4—5 часов дня в одном из дворов папского дворца высшими служителями церкви. Если этим запискам придавать лишь ценность действительно точного воспроизведения образа мыслей высших служителей церкви, то и тогда их значение было бы весьма высоко; на самом же деле записки представляют собой изображение действительной жизни или, по крайней мере, состояние морали того времени.

Половая свобода этой революционной эпохи была исчерпана до самого дна. Прелюбодеяние было одним из самых повседневных явлений. Поэты и сочинители новелл восхваляли его как нечто прекрасное. Высшей доблестью считалось, если женщине, жаждавшей любви, удавалось разрушить предохранительные меры супруга и наперекор всем опасностям испить опьяняющий нектар физической любви помимо мужа с каким нибудь смелым любовником,



Титульный лист французского издания "Истории Алоизии Сигеа". Ок. 1790.

молодым духовником или случайным гостем. Об этом тогдашние поэты говорят с такой наивностью, словно это самая естественная и обыкновенней шая вещь в мире. Женщины же, довольствующиеся объятиями только одного мужчины, выставляются зачастую глупенькими и простодушными. Относите льно Италии нужно заметить, что со дня вступления в брак каждая женщина считалась совершенно доступной. Так как базисом брака в большинстве случаев была чувственность, то отсюда следует само собой, что женщина не

только не занимала пассивного положения, но сама по собственной инициативе обсуждала вопрос, не получит ли она большую сумму наслаждений, если возьмет себе одного или нескольких любовников. Это казалось ей тем более естественным, чем больше ее физическую "потребность в любви" удовлетворяла потенция мужа. Тогда опять таки из чувственного базиса брака вытекало, что неверность есть исключительно вопрос ее хитрости и ловкости и что мораль не играет здесь абсолютно никакой роли. В результате таких моральных представлений только тогда муж мог быть действительно уверен в супружеской верности жены, если самого его природа создала каким нибудь особенным в деле любви. Только в этом случае он имел основание не опасаться соперников и спокойно заявлять им, что все их усилия тщетны. У Поджо имеется на этот счет чрезвычайно характерная новелла. Но страшно подумать, какое падение общественной нравственности отражается в таких произведениях эротического юмора. С другой стороны, однако, они служат наглядными доказательствами того, что мы в начале этой главы говорили относительно преобладающей тенденции, чувственной силы и что люди того времени были вулканами чувственного пламени, которые следовали только одному закону: велениям своих пламенных желаний.

Против этого можно было бы, пожалуй, возразить, что это лишь единичные примеры, что они не могут служить надежными показателями тогдашнего состояния общественной нравственности. Но такое возражение тотчас же отпадет, как только мы подтвердим сказанное общепринятыми и общераспространенными обычаями и привычками. Таким общепринятым обыкновением служило, например, упомянутое в предыдущей главе ношение поясов целомудрия. Начало этому обычаю положили, как мы знаем, средние века, но наибольшее распространение они получили именно в XVI столетии. Созданный грубо чувственной моралью рыцарства пояс целомудрия стал в эпоху Ренессанса общеупотребительным средством против супружеской измены. В пользу правильности выставленного нами выше взгляда на истинную цель и назначение этого стража целомудрия женщины, — цель эта, повторяем, заключалась в предохранении женщины от случайного и постоянно возможного совращения ее друзьями дома или в предотвращении возможности для женщины легко изменить мужу, — в пользу правильности такого взгляда говорит красноречиво тот факт, что наибольшим распространением в эпоху Ренессанса пояс Венеры пользовался в кругах городской буржуазии и патрициата. Ибо то, что здесь не имелись в виду никакие нападения, насилия и прочее, доказывается тем, что мораль эпохи давала мужу полное право всегда сомневаться в верности супруги.

Любопытное подтверждение только что сказанного содержится в знаменитых диалогах Алоизии Сигеа Меурзии*, которые в яркой, хотя, правда, весьма циничной форме, раскрывают перед нами всю разнузданную жизнь высших общественных кругов того времени. В этих диалогах пояс Венеры упоминается неоднократно. В одном из них речь идет о молодом супруге, который приглашает к себе в дом своего друга. Но для того чтобы обеспечить верность жены, он заказывает ей пояс целомудрия. В разговоре с ней он просит не чуждаться

* Алоизия Сигеа — писательница французского происхождения, жила в Испании. *Ред.*

друга, а, наоборот, быть с ним возможно более приветливой и предупредительной. Только одного он опасается и потому хочет, чтобы она носила пояс Венеры. Другими словами, это означает, что гостеприимный супруг того времени ничего не имеет против или даже считает одной из обязанностей любезной хозяйки, чтобы она относилась предупредительно к галантным шуткам гостя. Он считает свою жену как бы объектом удовольствия, которым может забавляться гость, как ему нравится. Одно только конечное право хочет он обеспечить исключительно за собой. И такую гарантию может дать ему лишь пояс Венеры. Во всеоружии этой брони жена может не только любезно принимать конкретные изъявления галантности гостя, но и отвечать на них: опасность того, что возбуждение такой галантной игрой может заставить ее нарушить супружескую верность, совершенно устранена благодаря железному стражу ее целомудрия.

Такие документы столь же ярко, сколь и убедительно свидетельствуют о свободе, какая царила в области половых отношений эпохи Ренессанса. Сообразно с различными темпераментами отдельных народов свобода эта принимала в разных странах различные формы, но сущность дела оставалась всюду одна и та же.

Какая свобода нравов господствовала в то время во Франции, доказывают хотя бы "Cent nouvelles du bon roi Louis XI" ("Сто новелл славного короля Людовика XI". — *Ред.).* Но в то же время они показывают, что во главе этой разнузданной жизни стоял двор. О празднике невинности, который справлялся всегда 28 декабря и состоял в том, что женщины вторгались в комнаты поздно спавших мужчин и с хохотом и шуточками будили их, сообщается, что эти праздники носили отнюдь не невинный характер: Маргарита Наваррская, например, была готова на самые рискованные приключения, когда вторгалась в спальни молодых аристократов того времени. Свадебные обычаи сводились все без исключения к эротическим намекам самого недвусмысленного свойства, Honor della citadellae salvo (честь, нетронутость невесты. — *Ред.)* проверялась самым циничным образом даже на княжеских и придворных свадьбах. И не только папа Александр VI считал лучшим удовольствием смотреть из окон Ватикана на случку лошадей, — такого же рода увеселения устраивались и при французском дворе. Франциск I Французский, который славился вдобавок еще тем, что при нем при дворе царили строгие нравы, не находил ничего особенного в том, чтобы вместе с придворными дамами отправляться в лес во время течки оленей и любоваться любовными играми животных. Язык того времени был проникнут чувственностью. Все откровенно и смело говорили о самых интимных вещах и не только нисколько не стеснялись циничных острот и замечаний, а, наоборот, от всей души над ними хохотали. Брантом в своей биографии Екатерины Медичи сообщает, что гугеноты взяли однажды с собой в поход огромную пушку, которую они называли "королевой материю". Королева поинтересовалась, почему пушку назвали ее именем, и один из придворных, не стесняясь, ответил ей во всеуслышание: "C'est, madame, parce gu'elle avait le calibre plus grand et plus gros que les autres"*. И Екатерина первая же рассмеялась над этой недвусмысленной остротой.

---

* "Потому, мадам, что по сравнению с другими у нее самый большой калибр". *Ред.*



ZARDS HEUREUX DE L'ESCARPOLETTES

Monsieur Honoré Fragonard

Peintre du Roi



Par son très humble et très Obéissant
Serviteur et Ami. De Laurency

<] *Счастливый случай на качелях.*
Французская галантно сатирическая гравюра с картины О, Фрагонара.

Эротическое проявление чувственности часто обнаруживалось в весьма откровенной форме. Многочисленные дамы лучшего общества нисколько не скрывали желаний, которые возбуждались в них эротическими спектаклями, эротическими остротами собеседников и эротическими художественными изо бражениями, которые были повсюду у них перед глазами.

Таково в самых общих чертах состояние французских нравов в эпоху Ренессанса. Эту картину можно было бы продолжить до бесконечности — сто лько в нашем распоряжении имеется материала. Картина сверкает яркостью и сочностью красок. И в каждом мазке отвага и сила, бурное желание и необузданное наслаждение. И это относится отнюдь не только к Италии и к Франции, и то же самое мы можем наблюдать вплоть до Голландии, вплоть до Англии. И продолжалось это до тех пор, пока гуманизм не закончил свою последнюю борьбу, пока Ренессанс не сделал последнего мазка.

* * *

Наиболее яркое выражение смелость духа времени должна была найти, естественно, в сатире. В то время как серьезное искусство всегда поставлено в известные рамки, которые, правда, могут быть расширены, но которые должны все же строго соблюдаться, сатира при известных обстоятельствах может доходить до последних крайностей. В сильные эпохи, проникнутые могучим творческим духом, сатира всегда воодушевляется таким стремлением и вследствие этого ее излюбленным средством выражения служит гротеск, так как он наиболее соответствует такого рода исторической ситуации. Гротеск начинается там, где кончается область возможного и переходит в невозмож ное; так как, однако, для невозможного границ, как известно, не существует, то смелость и чувство силы могут найти здесь наиболее полное выражение. В эпоху Ренессанса, согласно этому закону и в силу господствовавшей в то время тенденции, искусство гротеска достигло второй раз в истории своего наивысшего развития. Но если в древности, когда гротеск в культе фаллоса нашел первое сознательное применение, он был по преимуществу простым художественным средством, то в эпоху Ренессанса он стал прежде всего средством для усиления литературной сатиры. Это соответствовало тому факту, — на который мы обратили внимание в первом томе нашей "Истории карикатуры европейских народов", — что слово может следовать за самым смелым полетом фантазии, — для кисти же такие достижения совершенно невозможны.

Величайшим мастером гротеска в литературе является до сих пор никем не превзойденный Рабле, кюре из Медона. Его гениальное произведение "Гарган тюа и Пантагрюэль" служит не только бессмертным памятником сатирическ кой литературы Ренессанса, но и вообще грандиознейшим монументом, кото рый когда либо создавала в языке фантазия. Никогда еще язык не был



Кормилица (Кормилица Гаргантюа?). Немецкая карикатура.

использован с такой смелостью, никогда не получал он ни от одного писателя такого обогащения, как именно от Рабле. Речь делает здесь самые рискованные экскурсии, слова взлетают в воздух, точно ракеты, — то громыхают, как тяжелое орудие, то неслышными звуками кружатся в бешеном вихре, как туча обезумевших демонов. В первый момент читатель теряется, ему кажется все это нелепым, бессвязным, — но только в первый момент. Ибо концерт, которым дирижирует Рабле, полон гармонии и смысла: каждая строчка пронизана кристально ясной, неиссякаемой фантазией, которая даже в самом ничтожном и второстепенном сознательно преследует одну цель: довести до высшего предела сатирический смех. И действительно, Рабле со своим "Гаргантюа и Пантагрюэлем" достигает этой цели.

Причудливая смелость в языке соответствует причудливой смелости образов и сравнений, начертанных пером Рабле: он не останавливается и в этом отношении ни перед чем. Эротический элемент подчеркивается им и преувеличивается, и именно в этом преувеличении он достигает своей фантазией совершенно, казалось бы, недосягаемых высот.

Такую смелую сатиру, как "Гаргантюа и Пантагрюэль" Рабле, могло создать и воспринять только действительно жизнерадостное и полное сил поколение. Таким и было поколение Ренессанса. Дыхание этой эпохи еще обвевает жилище, в котором жила некогда мадам де Севинье. Проходя по ее дому на rue des Francs Bourgeois в Париже и созерцая тот колоссальный стиль, который преобладает в нем, невольно чувствуешь, что здесь действительно обитало другое поколение, — не нынешние салонные куклы, которые в прерафаэлитских модах идеализируют в качестве понятия красоты симптомы чахотки. Здесь жили люди, родственные по духу и по плоти Рабле.

Свобода и смелость служили отличительным признаком также и личной полемики, всех более или менее значительных политических и религиозных

споров того революционного времени. Этим дыханием обвеяны все памфлеты гуманистов и реформации. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно прочесть сатиры и пасквили эпохи Реформации, собранные Оскаром Шаде, писания Лютера и, главным образом, великого мастера языка Томаса Мюнцера. Тем же духом проникнуто и мастерское произведение гуманистической полемики, знаменитые письма обскурантов*, — вернее, "Письма темных людей". Они хотя и не обладают причудливым стилем Рабле, но все же грубостью своего языка обнаруживают классическую смелость Ренессанса и представляют поэтому чрезвычайно важный документ общественной нравственности XVI века.

Эти письма, направленные против монахов, служат превосходным образцом тогдашней полемики. Ответное остроумие монахов тоже не отличалось большой скромностью, — наоборот: что касается откровенности и грубости, то монахи всегда побивали рекорд. Эротическое остроумие стояло при этом на первом плане; до каких пределов оно иногда доходило, показывают известные диалоги монахинь Аретино. Эти диалоги наряду со смелостью эпохи в вопросах половой морали обнаруживают, пожалуй, еще в большей мере безграничную развращенность самого автора, которая, на наш взгляд, порою совершенно заслоняет его дарование.

Сатира на монахов и монахинь появилась, как мы знаем из предыдущей главы, гораздо раньше, но теперь, когда конфликт обострился до крайних пределов, поход был объявлен по всей линии. Желание свести счеты с церковью, которая из социального института превратилась в пустую организацию систематической эксплуатации, воодушевляло сотни умов. Ни одна "монашеская добродетель" не была обойдена молчанием. Само собой разумеется, что и здесь чаще всего звучала эротическая нота, и если внешне все имело вид забавы и приятного развлечения, то сущностью был на самом деле ядовитый сарказм, а тенденцией — желание заклеймить позором знаменитые "добродетели" монахов и монахинь, их сластолюбие, жадность, невежество, развращенность, лень и пр. и пр. Удары сыпались тут со всех сторон. Достаточно прочесть несколько шванков** Генриха Бебеля.

Мы не можем обойти молчанием и народные пословицы и поговорки, которые тоже проникнуты сатирическим духом. Ни одна эпоха не изобиловала так народной мудростью, как XV и XVI века. Народ создавал тысячи сентенций, в которые выливалась его ирония. То, что таким писателям, как Фишарт, Брант, Леман, Франк и другие, удавалось метко выразить в какой нибудь одной фразе, тотчас же становилось общим достоянием. И превалирует опять таки эротическая нота. Несколько примеров мы приводили уже в предыдущей главе, здесь мы ограничимся еще несколькими: "Когда поп ржет, монахиня отворяет ворота", "У кого пропала жена, тот пусть ищет ее у монахов", "Она монахиня или девка", "Один арап другого не испачкает", — сказала монахиня, ложась в постель к монаху"...

---

* Здесь от латинского obscurus — темный, скрытый, тайный, неизвестный. *Ред.*

** Шванк — сатирический рассказ в немецкой средневековой литературе. *Ред.*



< *Вторжение в укромный уголок. Анонимная французская литография.*

"Гаргантюа и Пантагрюэль" Рабле, письма обскурантов и многочисленные шванки и народные пословицы снискали право гражданства в мировой литературе. Но именно то поэтому эти произведения понятны в настоящее время лишь очень немногим. В этом нет ничего удивительного. Мы не должны забывать, что такое произведение, как бессмертная сатира Рабле, может быть оценено в полной мере лишь совершенно зрелыми и совершенно свободными умами. Этот гигантский гротеск представляет собой духовную пищу, которая для принятия ее требует абсолютной свободы суждения, могущего преодолеть пространство веков. Близорукая мораль филистеров с ее крохотными масштабами не способна понять этого, у нее для таких стихийных творений имеется лишь одна оценка: "бесстыдство". Такой же зрелости суждения требует и карикатура Ренессанса/

Карикатура эпохи непременно должна носить неизгладимый отпечаток этой сильной и бодрой атмосферы. Так оно и есть на самом деле: это доказывает и содержание карикатуры, и подбор материала, и характер его обработки. Победа чувственности проявлялась здесь буквально на каждом шагу. И не в символическом одеянии, не под густою вуалью, скрывающей формы,— нет: открыто, на глазах у всего мира сладострастие перебирало струны лютни Амура. Car tel est notre plaisir!* Жизнь проявлялась преимущественно в чувственном свете, и чувственность давала поэтому наиболее часто и тон и мелодию карикатуре или, во всяком случае, примешивала к ней несколько своих характерных нот...

В первой части относительно эротики в серьезном искусстве мы уже говорили, что Ренессанс во всем обращался к древности, так как находил там форму мышления, которую непосредственно можно было применить к новому экономическому содержанию эпохи. Сатирический смех не представлял в этом отношении какого либо исключения. И подобно тому как серьезное искусство прилежно копировало величие и красоту античных богов, так и остроумие Ренессанса много заимствовало у классической древности. Искусство охотно брало все, что находило под пеплом прошлого, перенимало старые формы или же переливало в новые формы старые мысли. Несомненно, классическим образцом такого нового воспроизведения древнего остроумия служит смелое "Триумфальное шествие Приапа" Франческо Сальвиати. У древних это триумфальное шествие украшало небольшую камею, — Ренессанс сделал из него крупную гравюру. Какое сходство во всем и при этом какая все же неизмеримая разница! В античной древности — классическая гармония, величественное спокойствие даже в столь ярком мотиве, теперь же мотив этот проникнут весь бурной, пламенной страстью современного человека. У древних это было чудеснейшим, символическим изображением любовного акта, — Ренессанс же превратил его в сильное и смелое орудие борьбы с ханжеством: в каждом штрихе чувствуется победный возглас: молчите, молчите, лгуны, лицемеры! Здоровая и сильная чувственность — это ведь самое величественное

* Потому что нам так хочется. *Ред.*



Немецкие иллюстрации к мемуарам Казаковы. Ок. 1845.

и прекрасное в жизни, — только в вас и благодаря вам, аскетам, она становится уродливой, становится низменной! Вы, только вы превращаете божественное в животное! Камеей древних мы восторгаемся как истинным произведением искусства, при взгляде же на гравюру Сальвиати смеемся от всей души.

Тесно соприкасаются с древностью и рисунки Агостино Карраччи. Если в гравюре Сальвиати доминирует кипящая через край сила, то в "Измерителе глубины" Карраччи звучит громкий смех, а в его "Туалете Венеры" деликатнейшая эротическая шутка. Такого рода вариаций античного остроумия Ренессанс знает множество: названные нами представляют собой лишь наиболее характерные примеры.

Чисто эротическая карикатура Ренессанса в большинстве случаев послушный слуга чувственных радостей; задача — довести чувственное наслаждение до его возможных крайних пределов. Однако перед ней стоит наряду с этой и другая задача: она хочет быть судьей и ироническим обличителем и избирает столь смелую форму только для того, чтобы произвести надлежащее впечатление. Образцом индивидуальной карикатуры с ясно выраженной сатирической тенденцией служит медаль, направленная против римского епископа Джовио (1483—1552). Перед тем как стать епископом, Джовио долгое время славился, с одной стороны, как один из серьезнейших историков своего времени, с другой же — как человек, до крайних пределов извращенный. Молва гласила, что ни одной красивой римлянки, приходившей к нему на исповедь, он не отпускал без того, чтобы не поговорить с нею о блаженстве земной любви и не пригласить ее для искупления грехов к себе на дом. Эта репутация и дала повод к карикатуре; весь его портрет составлен из атрибутов бога Приапа. Такая символическая форма карикатуры применялась очень часто, как мы увидим на многочисленных примерах. Большой вопрос, однако,



Немецкие иллюстрации к мемуарам Казановы. Ок. 1845.

является ли портрет Джовио первой гравюрой такого рода. На оборотной стороне медали имеется настоящий портрет Джовио, украшенного рогами фавна. Тут следует упомянуть, что за последнее время распространено мнение, будто эта карикатура направлена не против Джовио, а против Аретино, к которому она действительно могла относиться с не меньшим правом. Ренессанс дал нам целую серию таких индивидуальных карикатур, и медали были их наиболее излюбленной формой. Они изображали нередко в аналогичном виде и пап Александра VI, Льва X, Юлия II. Карикатуры на этих пап отличались эротическим характером, например Александр VI был изображен в образе разъяренного страстью быка.

Грехи папства и других церковных учреждений теперь все чаще и чаще стали находить отражение в карикатуре. Иллюстрировались злые остроты, которые пускались кем нибудь про служителей церкви и которые чрезвычайно быстро делались достоянием всего Рима. Осмеивали то, как папа, например, читает народу буллу о греховности нецеломудренной жизни и притом держит на руках как две капли воды похожего на себя ребенка. История женщины — папы Иоанны нашла тоже соответственное сатирическое изображение: карикатура изображает, как Иоанна на улице разрешается от бремени под хохот глупца — общественной совести.

Но если и было справедливо положение, что чем ближе к Риму, тем больше неверие и тем меньше почтение к носителям католической церкви, то все же в Италии почти совершенно отсутствовал элемент, который мог бы дать всему этому движению нравственный базис, отсутствовала творческая сила, серьезная сатирическая нота, которая оправдывает смелость замысла. Италия и прежде всего Рим были серьезно заинтересованы в сохранении папства; это совершенно исключало возможность какой бы то ни было принципиальной точки зрения и сводило все исключительно к индивидуальной борьбе. Совер



Немецкие иллюстрации к мемуарам Казаковы. Ок. 1845.

шенно иначе обстояло дело в Германии. Здесь карикатуры были лозунгами борьбы, принципиальными выступлениями против враждебной системы, кото рую необходимо было смертельно ранить в самое чувствительное место; именно это и придавало особенно возвышенный характер всему, что появ лялось в этом направлении в Германии. Когда изображались оргии пап с публичными женщинами или нежные объятия монаха и монахини, то все это и в отдельности, и в целом было истинной формой сатир как средства обвинения. В Германии во всем звучит морализирующая нота; это понятно, так как все сознают себя в ответственной роли борцов за общее дело. Об этом свидетельствует и эротическая карикатура, несмотря на свою крайнюю раз нузданность. Такими морализирующими эротическими карикатурами пред ставляются, например, многочисленные циничные изображения продажной любви, которые мы находим в эпоху Ренессанса. Образцами могут служить маленькая гравюра Петера Флетнера и большой великолепный рисунок "Шут и женщина", приписываемый тоже вполне справедливо Флетнеру. Только глупость может петь гимн чувственности — таков смысл этого рисунка. Такое морализирование нисколько не мешало, однако, откровенно и детально изоб ражать эротические мотивы, как то делал особенно склонный к этому Бехам. Бехам был целиком проникнут творческой силой Ренессанса; грубо чувствен ная картина, какую представляла собой в то время жизнь средних и низших слоев общества, столь же грубо и откровенно запечатлевалась в его гравюрах. Конечно, на многих его произведениях отразилось то общепринятое мнение, что крестьянин прежде всего развратник, обжора, пьяница, лишенный какой бы то ни было морали, — это уже простое следствие непримиримой классовой вражды горожанина. Но крестьянская жизнь и на самом деле была такой грубой: гравюра Бехама "Прядильня" есть несомненно отражение действите льности, и полная правдивость ее могла бы быть проверена не только в то



Немецкие иллюстрации к мемуарам Казановы. Ок. 1845.

время, но и в позднейшие века, вплоть до XIX; с другой стороны, в "Любовной парочке за забором" и в "Венере" мы видим не крестьян уже, а почтенных зажиточных горожан; между тем их приемы любви нисколько не уступают по грубости и цинизму обыкновениям крестьян. Вехам иллюстрировал воочию лишь то, что говорил один из моралистов того времени: "Девушки особенно любят тех мужчин, которые не очень церемонятся и не боятся пустить в ход смелую ласку; они нисколько не обижаются, если их берут за груди, которые они гораздо охотнее показывают, чем прячут". Произведения Бехама представляют действительно ценнейшую иллюстрацию грубо эротической чувственности той эпохи.

Грубо эротический характер всего духа времени подтверждается, далее, еще и тем, что если изображение и носит вполне благопристойный характер, то оно уже обязательно снабжено текстом самого недвусмысленного содержания.

Из анонимных карикатур следует указать на направленные против ношения пояса целомудрия. Все эти карикатуры — ясно выраженная насмешка над непостоянством женщин и над легковерием мужчин. "Вы, глупцы, неужели вы думаете, что, надев своим женам серебряные решетки, вы обеспечили их верность. Они обманывают вас больше, чем когда бы то ни было", — иронизировал карикатурист. И вполне справедливо: та мораль, для которой целомудрие сводилось лишь к технической невозможности фактической измены женщины, поспешила обойти себя самое. Ношение поясов Венеры увеличивало, наоборот, чувственность, так как тысячи благоприятных случайностей представлялись супруге, когда муж был непоколебимо уверен в ее физической верности. Она не только могла, но и должна была теперь, как мы убедились выше, поддерживать близость с друзьями дома, с гостями, — могла как угодно воспламенять чувственность и в них и в себе, — супруг ведь был

уверен, что его привилегия, его исключительное право, к которому мораль того времени сводила все целомудрие, строго охраняется. Но она, верная жена, тоже умеет устраиваться. В укромном уголке она бережет второй ключ и послушно дает мужу надеть на себя пояс целомудрия, когда он уезжает из дому. Как только в крови ее пробудится сладкое желание, она в полной мере сумеет утолить его в объятиях любовника, а недоверчивый муж, вернувшись домой, найдет замок в полной неприкосновенности. Карикатуры на ношение пояса целомудрия доказывают, что он был широко распространен и в Германии. Это предположение подтверждается и тем обстоятельством, что и сейчас еще в Германии очень часто находятся образчики таких стражей супружеской верности. Большая часть их является, наверное, подарками, которые преподносили мужья своим женам, когда отправлялись в далекие страны, а добродетельные супруги должны были оставаться дома. Мужья превосходно знали, что не пройдет и двух дней после их отъезда, как галантные соседи будут предлагать покинутой супруге утолить вполне понятную любовную жажду.

Крупную роль в германской карикатуре играл мотив отправления естественных потребностей. Этот мотив был распространен вовсе не потому, что художники были убежденными последователями принципа: "Naturalia non sunt turpia" ("Что естественно, то не безобразно". — *Ред.)*, а, наоборот, потому, что они не находили ничего более уничижительного и ничего более простого, как именно эти naturalia, для того чтобы выразить возможно яснее презрение по отношению к какому нибудь лицу или институту и, далее, еще потому, что соответственно примитивному духовному состоянию масс сатирическое остроумие сводилось главным образом к опозорению. Ввиду этого названными мотивами и пользовались как весьма действенным средством сатирической борьбы. В качестве такового он бесчисленное количество раз фигурирует и в символике. Петер Флетнер изображает в таком виде Вакха и осмеивает тем самым скотскую неумеренность. Наиболее часто встречается, однако, этот мотив в горячих и ожесточенных религиозных спорах Реформации. Гольбейн и Лука Кранах дали целый ряд карикатур, в которых подвергали осмеянию именно с этой стороны институт монашества и папства. Лютер давал к ним текст. И действительно, редкие карикатуры в эпоху Реформации пользовались такой огромной популярностью, как именно эти произведения.

В Голландии, где светский дух одержал победу на всей линии и где вследствие этого немецкий реализм стал неограниченным властителем на всем пространстве искусства, — в Голландии эротическое остроумие, соответственно непритворной склонности к нему голландцев, объясняющейся их экономической и политической эмансипацией, — заняло в искусстве не только самое почетное место, — здесь по той же самой причине оно взяло на себя роль обличительной сатиры. С широкой, добродушной улыбкой внесли голландцы в свое искусство как эротическое остроумие, так и вышеназванный мотив. Чем циничнее, чем непристойнее была тема, тем лучше. Это объясняется самой сущностью жизнерадостности, так как такое же явление мы наблюдаем всюду, где только начинает превалировать светлое, бодрое настроение. Голландцы радовались прекрасной жизни и хотели иметь как можно больше поводов для

смеха и довольства. Ввиду этого многие шедевры живописи превращались в карикатуры, в которых доминировало циничное остроумие. С бессмертными мастерами этой кипящей через край жизнерадостности, с Халсом, с Яном Стеном и с Остаде, мы познакомились уже выше. Что есть более прекрасного на свете, чем наша жизнь? —г таким вопросом задавалась эпоха, и само собой понятным выводом для искусства было копировать эту жизнь, подчеркивать ее радости и наслаждения. А это и приводило как к эротической, так и к скато логической (имевшей своим объектом мотив удовлетворения естественных потребностей) карикатуре. Мы имеем полное основание утверждать, что ни один более или менее выдающийся художник той эпохи не стоял в стороне от этой естественно необходимой тенденции: даже Рембрандт, величайший из великих, отдал ей богатую дань, — и он создал много выдающегося и интерес ного в этой области. Из эротических произведений Рембрандта наиболее известен его "Монах во ржи". Эта самая грубая действительность, воспроиз веденная рукой гения. Это произведение, правда, не простая невинная шутка, а чрезвычайно серьезная сатира, которая производит нужное впечатление благодаря спокойствию, простоте и естественности, с которой художественно воспроизведена здесь жизнь.

В заключение настоящей главы мы должны сказать еще несколько слов относительно гротеска в эротической карикатуре Ренессанса. Выше мы показа ли, что гротеск в силу внутренней необходимости стал средством выражения доминировавшей в Ренессансе смелости. Далее, однако, мы упомянули о том, что в образной сатире он не достиг той высоты, да и не мог достичь, как в литературе, особенно в произведении Рабле. Интересно, что все появившееся в области карикатурного гротеска так или иначе тесно соприкасалось с Рабле. Тут, конечно, в первую голову нужно упомянуть об иллюстрациях к "Гарган тюа и Пантагрюэлю", появившихся в 1565 году. В этих карикатурах пульсиру ет смелый дух Ренессанса, и в них на первом плане стоит гротеск. Иллюст рации эти были впервые опубликованы спустя несколько лет после смерти Рабле, и издатель, друг покойного, выдал их за собственное произведение. В настоящее время нам достоверно известно, что это была лишь хитрость издателя; тем не менее это нисколько не умаляет их ценности, так как если они и не принадлежат перу Рабле, то все равно целиком проникнуты его духом, его остроумием и прежде всего его смелостью.

Любопытна история толкования этих иллюстраций. Многие исследователи Рабле видели в его творении тщательно разработанную сатиру на политичес кое состояние Франции и видели поэтому в различных фигурах романа карикатуры на вполне определенные исторические личности. В Гаргантюа они видели Франциска I, в Пантагрюэле Генриха II, в Панурге кардинала де Гиза, в кобыле Гаргантюа Диану Пуатье, метрессу Генриха II, и т. д. Поэтому то и иллюстрации к роману считались карикатурами на этих лиц. Новые ис следователи Рабле были, однако, так безжалостны, что разрушили фикцию, будто герои романа Рабле вполне определенные исторические личности. Если новые критики правы, то это несколько умаляет историческую ценность карикатур; однако несомненно все же одно: это выдающиеся образцы гротеска — карикатуры и потому во всяком случае полноценные и значительные доказательства смелого и сильного духом Ренессанса.



После гордых дней гуманизма и Ренессанса германской культуре пришлось испытать двойную гибель.

Величественным и несравненным было ее возвышение в XV и XVI веках. Наука, искусство и литература процветали в Германии так пышно, как никогда еще до тех пор и никогда потом. То был золотой век германской истории, по сравнению с которым всякая другая эпоха кажется незначительной. Правда, нельзя слишком преумалять значения творческой силы средневековья. Это "мрачное" время сделало тоже много в искусстве. Но в средние века творческая продуктивность концентрировалась исключительно вокруг одного пункта: вокруг резиденций материально и духовно доминировавших в ту эпоху сил, вокруг воздвигания церквей и соборов. К этому сводилось все, этим почти все ограничивалось. И кроме того, нужны были всегда силы нескольких столетий, чтобы воздвигнуть какое нибудь из этих горделивых зданий. После вступления в историю городской буржуазии, как политической и высшей экономической силы, жизнь во всех ее проявлениях стала облагораживаться искусством. Это был словно прорвавшийся источник, который посылал живительные струи из тысячи расщелин и в тысячах направлений. И в мельчайшей из этих струй жила творческая сила, которая налагала на содеянное печать вечности и бессмертия. Создавать богатство — такова была экономическая тенденция

новой эпохи; неисчерпаемое богатство формы и столь же неисчерпаемое богатство содержания стали ее отличительными художественными признаками.

На исходе XVI века все это, однако, замерло — непрерывное развитие неожиданно остановилось. Почему же? Во всяком случае, не потому, что в течение двух столетий творческая сила германского духа была до конца исчерпана, нет: причиной тут послужило то, что на мировом рынке совершился решительный экономический сдвиг. Был открыт путь в Ост Индию, и благодаря этому сразу опустели широкие германские торговые дороги, по которым до сих пор нескончаемой вереницей тянулись тяжелые обозы с товарами. Иными словами, в течение полувека совершенно иссяк золотой поток, который вливался до сих пор широкой струей в денежные шкафы нюрнбергских, аугсбургских, ульмских и других патрициев (наиболее богатые купцы, ростовщики. — *Ред.)*. Роль, которую до сих пор играла Германия, перешла к Голландии, и Германия перестала быть тем крупным негоциантом, в конторах которого искусство и наука получали до сих пор столь щедрые заказы. Так как мы подробно познакомились уже с этим переворотом в первой части, то здесь можем ограничиться лишь кратким резюме и указанием на наше предыдущее изложение.

Такова была первая смерть, которую пришлось испытать германской культуре. Вторую она испытала в эпоху Тридцатилетней войны. На германской почве велась борьба за мировое господство между Испанией и Францией. Дело шло именно о мировом господстве, а вовсе не о папизме и евангелизме, как долгое время воображала и учила наивная и ребяческая историческая мудрость, рассматривавшая все через свои идеологические очки. Эта борьба превратила Германию в жалкое, беспомощное создание, которому нечего было ни пить, ни есть и инстинкты которого, сверх того, в тридцатилетней атмосфере крови и преступления, вполне естественно, пережили возврат к варварству.

Разве можно было в ту эпоху думать о какой либо культуре, говорить о каких либо культурных задачах? А между тем на улучшение рассчитывать было очень трудно. Главной виной была тут обусловленная экономической ситуацией, очевидная тенденция к абсолютизму. Благодаря ему германская нация была обречена снова на долгие годы жалкого прозябания: германский абсолютизм считал своей священной обязанностью братски делить каждый грош, поступавший в карман германской буржуазии, — он зорко следил за тем, чтобы глупому стаду подданных оставалась всегда меньшая, ничтожная доля.

Медленное, но неудержимое исчезновение всего того величественного и могущественного, что характеризовало сущность искусства начала XVI столетия, составляет отличительный признак искусства конца того же столетия. Ничем не прикрашенная грубость и почти полное бессилие — вот печать, которой Тридцатилетняя война неизгладимо снабдила искусство, — и искусство стало

Г. Рамберг. Кто крестит богов любви?
Немецкий галантно сатирический листок. 1799. >






TACTVS.
LE TOVCHER

< *А. Босс. Чувство. Голландская галантно сатирическая гравюра.* XVIII в.

в эту эпоху духовным отражением пути от богатства к нищете. Эта печать лежит на всех видах искусства: на литературе и живописи, на прозе и поэзии, на серьезной живописи и сатирическом искусстве. Немногие крупные вели чины, кое где вырисовывающиеся на фоне мрачного однообразия и пустоты, служат лишь доказательствами того, какой могучий и животворный источник иссяк в этой пустыне.

Мы не станем прослеживать весь этот путь обратного развития. Ограни чимся лишь тем, что дадим краткую характеристику того окончательного состояния, тех низин, в которые спустились и жизнь, и искусство.

В литературе романа, которая хотя и не впервые возникла в начале XVII столетия, но во всяком случае была наиболее распространенной формой, наиболее видную роль играли описания приключений, разбойничьи и студен ческие романы. Наиболее известными из этих романов служат писания Грим мельсхаузена, путешествие Христиана Рейтера "Шельмуфский"* и "Влюблен ный студент" Целандера. Область приключений, непрерывно питаемая бес конечной Тридцатилетней войной, стала излюбленнейшей темой художествен ного воспроизведения. Этому способствовало экономическое завоевание мира и проникновение в новые, до сих пор неведомые страны. Кроме того, интерес к путешествиям обусловливался еще общим томлением вырваться из тесной и душной атмосферы, окружавшей человека.

Когда мы читаем эти и другие аналогичные произведения, перед нами развертывается поистине потрясающая картина. Произведение Рейтера счита ется вообще выдающимся литературным произведением, но его истори ко культурное значение, то, что он воочию раскрывает перед нами материаль ное, интеллектуальное и нравственное убожество эпохи, все же гораздо значи тельнее, нежели та форма, в которую облечено все это. Нигде с такой исчерпывающей полнотой и убедительностью не изображены страдания, кото рые должен был перенести несчастный народ во имя религии до тех пор, пока он не был окончательно сломлен. И нигде с такой реалистической силой не изображена вся та извращенность, с которой в кровавом угаре пользовались плодами гордые победители.

Поэзия того времени нисколько не уступала роману. Эротизм ее достигал крайних пределов. Классическим образцом грубого, циничного отношения германской буржуазии к галантности, к чувственности и к любви вообще служат произведения силезской поэзии. Вся она была проникнута фалличес кими мотивами. Даже заголовки отдельных поэм и стихотворений откровенно выдавали их эротическое содержание.

Тут нужно обратить особое внимание читателя на то обстоятельство, что это не была подпольная поэзия — нет, то была официальная литературная пища, которая открыто и беззастенчиво изготовлялась для современной бур жуазии. С другой стороны, мы, несомненно, впали бы в крупное противоречие,

---

*Полное название "Шельмуфский, описание истинных, любопытных и преопасных странст вований на воде и на суше". *Ред.*



У. Хогарт. До. Галантно сатирическая гравюра.



У. Хогарт. После. Галантно сатирическая гравюра.

если бы стали думать, что придворная галантность знала другие, более деликатные формы выражения. В нашем распоряжении имеется лишь один документ, достаточно убедительно опровергающий такого рода предположение. Это описание графиней Авророй Кенигсмарк, прекрасной фавориткой Августа Саксонского, любовной связи ее убитого брата с графиней Платен. По откровенности и цинизму это описание не оставляет желать ничего большего. В нем правдиво и верно отразился тон, господствовавший при дворе, и отношение к вопросам любви.

Обратившись к Франции, мы найдем и тут неопровержимое доказательство того, что этот тон господствовал всюду, где только вообще велись галантные беседы. Этим доказательством служат диалоги Алоизии Сигеа; их ценность заключается вовсе не в том, что они представляют собой воспроизведение какой либо имевшей место в действительности беседы, — они так же вымышлены, как и лица, в уста которых они вложены, и как их автор. Но сомнению не подлежит, что неподделен в них тон эпохи; да и, кроме того, в настоящее время бесспорен тот факт, что эти невероятные фаллические описания в точности соответствуют нравам, царившим в то время в высоких и высших сферах. Для получения наиполнейшего представления об этих нравах рекомендуется прочесть еще рассказ Симплициуса Симплициссимуса о его приключениях в Париже.

Этому грубо эротическому, фаллическому тону соответствовали все другие формы частной и общественной жизни, игры, развлечения, вкусы и пр. Август Саксонский носил на пальце широкий золотой перстень, на котором был изображен герб, составленный из переплетенных половых органов мужчины и женщины, и на котором красовался, сверх того, циничнейший лозунг. Этим перстнем печаткой Август запечатывал все письма своим метрессам. Такими и аналогичными выходками забавлялись сильные мира сего, положившие начало режиму фавориток. Один придумал эротические игральные карты, другой носил в кармане табакерку с подвижными эротическими фигурками и т. п. За игрой в трик трак придворные дамы и метрессы пользовались косточками, украшенными эротической резьбой или мозаикой. И все эти эротические выдумки и развлечения тотчас же перевозились из Парижа в Германию...

Эротизм "простого" народа, поскольку последнего не коснулась похотливая атмосфера, непроницаемым слоем окутавшая абсолютизм, продолжал развиваться по старому пути средневековья. Об этом свидетельствуют сотни литературных документов, многочисленные народные пословицы и поговорки, свадебные обычаи и народные песни. Народная поэзия по эротической откровенности не отстает, конечно, от поэзии высших слоев общества, но зато в ней нет и следов несомненно прогрессирующей сухотки спинного мозга.

* * *

Развращенность высших классов в конце XVI и в XVII веке, которую в то время считали одной из главнейших причин общего упадка, изображалась нередко с сатирической целью в весьма ясной и прозрачной форме. Хорошим примером этого может служить произведение Саделера "При дворе Сарданапала". Снова настали времена необузданного разврата, говорила сатира и изобличала их. Не менее наглядно и сатирически символическое изображение продажности любви. Деньги соблазняют Венеру, и она послушно исполня

ет все желания порока. Грубость чувственного наслаждения чрезвычайно удачно изображена Генрихом Ульрихом в его гравюре "Крестьянин и сластолюбивая госпожа". Крестьянин понимает превосходно, что сластолюбивая госпожа только затем и пришла к нему, чтобы поиграть с ним в любовь, и что она только и жаждет его грубых, но сильных объятий; вечная "любовная жажда", которую она не может утолить на супружеском ложе, заставляет ее забыть общественное различие. Эти гравюры — художественная сокровищница эпохи; в них звучат еще ноты Ренессанса. Отдельно следует упомянуть еще Калло, хотя это уже почти чисто французское искусство.

После хорошие произведения начинают встречаться в Германии все реже и реже, пока совершенно не исчезают под влиянием Тридцатилетней войны; тут уже замолкает решительно все — общество довольствуется неприкрашенной непристойностью, для которой нет даже ни малейшего художественного оправдания.

Этой грубой и безвкусной форме в литературной сатире соответствуют лишенные всякой художественности карикатуры. Эротизм их превосходит все границы. Наиболее популярной книгой в то время была "Le centre de l'amour" ("Сосредоточие любви". — *Ред.),* вышедшая в 1648 году. В ней имеется свыше пятидесяти иллюстраций, не требующих никаких комментариев, настолько они откровенны, циничны и грубы; они всецело совпадают с тем, что было сказано выше о грубых формах наслаждений того времени.

В эту эпоху не отсутствовала, конечно, и морализирующая сатира; неоднократно встречаешься с ней в тех собраниях гравюр, в которых каждой человеческой глупости посвящена отдельная иллюстрация.

Когда деспотизм вместе с развитием абсолютной княжеской власти все упорнее стал преследовать всякое свободно сказанное слово, тогда, естественно, втайне стало развиваться и крепнуть сопротивление, появилась и настоящая сатира. В области литературы это были презрительные прозвища, сатирические стихотворения или эпиграммы, в изобразительном искусстве охотнее всего прибегали к услугам сатирических плакеток*: их было чрезвычайно легко распространять в большом количестве и не менее легко в случае необходимости прятать. Так как современникам наиболее резко бросались в глаза тягости и вредные стороны режима метресс, то против последних и направлялось большинство нападок: этим объясняется, что сатиры в огромном большинстве случаев носили эротический характер. В нашем распоряжении имеется одна такая плакетка, изображающая графиню Козель, одну из известнейших метресс Августа Саксонского. На одной стороне серебряной медали изображены два амура, на другой — любовная сцена петуха и курицы. Подпись под изображением гласит: "Если ты не хочешь быть верной, то по крайней мере — par complaisance (любезной, снисходительной. — *Ред.)".* Смысл этой сатиры следующий: будучи еще женой графа Гойма, графиня Козель питала такую антипатию к мужу, что отказывалась от брачного сожительства с ним. Муж постоянно мучил ее, а так как вся его любовь к ней сводилась исключительно к половому наслаждению, то он и пускал в ход аргумент, чтобы она не отказывала ему хотя бы "par complaisance". Впоследствии это стало известно. Сатира относится, по всей вероятности, к тому времени, когда Август Саксонский превратил прекрасную графиню Гойм

* Плакетка — медаль прямоугольной формы. *Ред.*

в графиню Козель и когда народ, благодаря тяжелому бремени, взваленному на него, ясно почувствовал, что эти дамы никогда не любят только "par complaisance", а что Август оплачивает их ласки невероятными суммами денег и подарками.

Отличительным признаком народных карикатур того времени была, конечно, грубость. Это наглядно доказывают многие гравюры, посвященные излюбленнейшей теме народного остроумия — блохе. Блоха была одним из главных реквизитов средневекового остроумия и сохранила эту роль вплоть до новейшего времени. Это вполне понятно. Из за всеобщей неопрятности насекомые были распространены повсюду: они мучили одинаково и князей, и графов, и горожан, и крестьян, и нищих. То, что этот непрошеный гость служил неисчерпаемой темой для остроумия, конечно, неудивительно, ибо поиски его всегда сопряжены с самыми комичными ситуациями. Столь же понятно и то, что и эта тема носит эротический характер. Поэтому то с этим мотивом приходится встречаться даже и в серьезном галантном искусстве всех времен. Старейшим остроумием было желание показать, что женщина и блоха неразделыны, что большей частью блохи бывают у женщин. Следы такого остроумия еще дают себя знать и в наше время. Наиболее характерной карикатурой XVII столетия следует считать страсбургскую карикатуру "Женщины и блохи".

* * *

Голландское искусство XVII века обнаруживает такую же понижающую тенденцию, как и германское. От Халса, Яна Стена и Рембрандта оно переходит к Тенье, Тросту и Дюзарту. Но так как экономическая жизнь, художественным отражением которой является это развитие, не была здесь, как в Германии, переходом от богатства к нищете, а только от роли смелого и отважного самоосвободителя и завоевателя мира к роли зажиточного купца, озабоченного лишь приумножением своего богатства и подчиняющегося охотно абсолютизму, то естественно, что и результаты получились здесь существенно иные, чем в Германии. Они не производят, по крайней мере, такого унизительного впечатления, хотя, конечно, с другой стороны, и в них весьма мало утешительного. Причиной служит исчезновение грандиозного, героического момента, конечный результат — неограниченное господство буржуазного самодовольства. Между двумя этими крайними точками находится галантное мировоззрение, соответствовавшее новой придворной культуре.

Это развитие потому не исключило из области искусства эротизм, что наслаждающийся человек чувствует особое пристрастие к такого рода вещам, он всегда наиболее крупный потребитель их, но указанный ход развития обусловил собой резкое изменение форм эротики и чувственности. Место естественной, стихийной силы заняла, так сказать, техника. Это было вызвано глубочайшей внутренней необходимостью, ибо и не могло быть ничем иным, как переворотом, обусловленным изменением всей экономической жизни. Ибо естественный человек стихийного инстинкта превратился в человека, жаждущего только наслаждения: этот человек из алькова сделал увеселительное заведение, где он может применять различную технику любви, и применять притом самоуверенно, самодовольно.

Какой характер носили новые формы, которые развились в Голландии после Ренессанса, наглядно показывают различные произведения искусства того времени. Зрителю прежде всего бросается в глаза то, что большинство их



77. У. Милле младший. Утраченная любовная сила. Галантная французская карикатура. XVIII в.

так или иначе связано со скандальными историями монахов и попов. Если мы познакомимся ближе с историей голландской карикатуры этого времени, то увидим, что такой мотив был действительно наиболее излюбленным и распростра

ненным. Это имело, однако, не столько моральные, сколько политические основания. В карикатурах отражается прежде всего борьба с иезуитизмом. Борьба же с иезуитизмом была в то время самой ожесточенной из всех, какие приходилось только вести Голландии. То была борьба с сильнейшим политическим противником и с опаснейшим общественным конкурентом. В первом томе "Истории карикатуры европейских народов" мы показали, что величайшим врагом в то время Голландия должна была считать Францию. Франция же в духовном отношении была воплощением господства иезуитизма. Борясь с последним, Голландия боролась, в сущности, с Францией. Это одна сторона вопроса. Другая состоит в том, что иезуиты были сильны в то время не только в области религии, но и в области коммерции. Они образовали своего рода колониальную торговую компанию, и вполне понятно, что для голландского негоцианта не существовало более заклятого врага, чем иезуит. Как бы ни стали ограничивать эти доводы, все же несомненно, что эта комбинация была постоянным и чрезвычайно обильным источником антииезуитских карикатур. Они дают объяснение также и тому факту, что иезуитский дух, будучи изгнан из Франции, мог бы найти укромное прибежище в Голландии, откуда имел бы возможность посылать свои ядовитые стрелы.

Сатира, как и всякая критика противника, поражает преимущественно внутренне обусловленные слабости, и поэтому то скандальным историям монахов, неразрывно связанным, конечно, с безбрачием, придавалось самое яркое сатирическое освещение. Один из наиболее нашумевших скандалов того времени был вызван флагеллантскими оргиями известного монаха Корнелия. В воздаяние за грехи Корнелий назначал красивым монахиням, а также и наиболее красивым из своих духовных дочерей мирянок удары розог по обнаженному телу, причем требовал всегда, чтобы это наказание было приведено в исполнение им самим. Когда подвиги сластолюбца флагелланта стали известны, тотчас же появился целый ряд карикатур на эту тему. Само собой разумеется, что сатира не ограничивалась такими единичными и исключительными явлениями, а главным образом занималась повседневностью. Сюда относится преслову тое эротическое любопытство тех попов, которые, стараясь возбудить свое сладострастие, расспрашивают у красивых духовных дочерей все подробности их супружеской жизни. В политических карикатурах был чрезвычайно развит скатологический элемент. Примером этого может служить гравюра "Consultatie" ("Консультация". — *Ред.).* Эта картина, в оригинале очень больших размеров, представляет в то же время наиболее типичную форму голландской карикатуры XVIII столетия — в художественном отношении это самая низшая ступень развития. Однообразие и банальность — таковы, по нашим современным воззрениям, отличительные признаки карикатур того времени.

Общественная карикатура должна была, естественно, тоже содержать весьма интенсивную эротическую ноту. Так оно и было в действительности. Художники иллюстрировали сатирически эротические пословицы, несчастные случаи в любовных играх, крестьянские шутки, женскую жажду любви, оргии возвратившихся в порт матросов и т. п., но здесь, больше чем где бы то ни было, сказывается отличительный признак эпохи: во всех без исключения произведениях чувствуется, что главной центральной фигурой служит человек, жаждущий наслаждений, — тот, который из празднества Венеры сделал чисто буржуазное, приятное удовольствие.



С господством абсолютизма всегда связано господство развращенности, которая служит самоцелью. Она существенно отличается от смелости в половой жизни, с которой встречаемся в Ренессансе. В период расцвета Ренессанса необузданная чувственность была следствием избытка сил, который характеризует это время. По наступлении века абсолютизма чувственность превратилась скорее в результат бессилия. Это накладывало, конечно, неизгладимую печать на все формы ее проявления. В эпоху абсолютизма уже не трещат суставы, когда двое любящих людей обнимают друг друга; любовь уже больше не стихия, не откровение, люди находят удовлетворение лишь в длинном ряде утонченно подобранных наслаждений или, точнее, ищут этого удовлетворения. То, что они удовлетворения никогда не находят и неутолимая жажда постоянно толкает их на поиски новых, "неизведанных" наслаждений, и составляет существеннейший



<1 *Г. Вилле. Примерка корсета.*
Французская галантно сатирическая гравюра. 1750.

отличительный признак половой жизни эпохи. Впрочем, это служит вообще неизменным признаком всякой чувственной развращенности.

Чувственное развращение как массовое явление представляет несомненней ший моральный рефлекс абсолютизма. Это станет нам понятным, как только мы рассмотрим те исторические предпосылки, при которых возможен аб солютизм и которые его обусловливают. Абсолютизм, по видимому, такая государственная форма, при которой государственная власть ведет самосто ятельное, независимое от партий существование, в действительности есть формула политического господства для той стадии классового развития обще ства, при которой современное экономическое развитие создало уже соответ ствующий ему класс, буржуазию, но последняя не обладает еще достаточной силой и властью, чтобы окончательно уничтожить феодализм, иначе говоря, присвоить государственную власть, между тем как феодализм уже слишком слаб для использования государственной власти исключительно в собствен ных интересах. Обе партии поддерживают поэтому равновесие. На такой ступени развития и появляется абсолютизм. Государственная власть имеет возможность сдерживать оба господствующих класса и вместе с тем использо вать в своих целях вообще все слои и классы общества. Такое состояние наступило во Франции в XVII столетии и продолжалось до начала Французс кой революции, которая вспыхнула в тот момент, когда французская буржу азия, благодаря неудержимому экономическому развитию, почувствовала се бя, наконец, настолько сильной, что смогла обострить до крайних пределов свое противоречие с умирающим феодализмом и победоносно довести эту борьбу до конца. С этого момента она стала уже способной положить конец политическому дуализму, господствовавшему в XVII и XVIII веках в форме абсолютного королевства, и узурпировать всю полноту политической власти. Но к моральной развращенности господствующих классов абсолютизм XVIII века привел не только вследствие внутренней нелогичности, не только благодаря тому, что естественное развитие было искусственно задержано исторически изжитыми формами организации, но и потому, что мате риальные средства, которые государственная власть была принуждена пред ставлять в распоряжение феодализма в целях поддержания его сущест вования, неминуемо должны были при данных условиях вести лишь к его внутреннему разложению. Это доказать очень нетрудно. Аристократия не могла обходиться в XVIII веке без поддержки государственной казны. Это столь же очевидно, как и та готовность, с которой государственная власть питала аристократию материальными средствами. Благодаря новой эко номической организации общества, водворившейся с XVI века во всех культурных странах Европы, аристократия должна была отказаться постепен но от большинства своих феодальных занятий, так как в рамках новой экономической жизни они стали в высшей степени убыточными. Ввиду этого феодальная аристократия стала мало помалу превращаться в аристократию придворную, которая искала и находила себе хлеб на службе королю.



<1 *Ланкон. Бык, одетый по моде.*
Французская карикатура на женскую и мужскую моду начала XVIII в.

Но по мере того как аристократия переходила на непосредственную службу к королю и принимала на себя, так сказать, высшую лакейскую роль, король должен был, естественно, принять обязанность предоставить своим слугам возможность вести достойное их положения существование. Под "достойным" же существованием, согласно традиционному феодальному представлению, понимался такой образ жизни, который не только не уступал жизни зажиточной буржуазии, но который давал возможность аристократии превзойти блеском и пышностью самую богатую буржуазию. Так образ жизни буржуазии косвенно предопределял то, что было "достойным" для аристократии. Образ же жизни буржуазии, воплощавшей новые обильные материальные силы общества, был, как и во всех начатках капиталообразующей эпохи, чрезвычайно роскошным и пышным.

Вместе с непрерывно возраставшим богатством буржуазии росла и ее роскошь. Повсюду царило желание тратить как можно больше денег, это было своего рода соревнование, ибо тот, кто тратит много, получает и много дохода. Это первый, естественный вывод массы. А желание показать, что получаешь большие доходы, является опять таки общим стремлением капиталообразующей эпохи, так как это типичная мания парвеню*. Поэтому то и роскошь достигала в то время невероятных размеров. Дать возможность аристократии принимать участие в этом соревновании, иными словами, дать ей возможность превосходить в отношении роскоши богатую буржуазию, можно было, конечно, только путем предоставления ей доходов, оплачивающих лишь ее мнимые услуги. Абсолютная королевская власть предоставила такой нетрудовой доход придворной аристократии в самых широких размерах, и притом под прикрытием множества самых нелепых форм, титулов, должностей и пр., которые существовали, конечно, только на бумаге. Из бесконечного перечня последних приведем хотя бы несколько наиболее характерных примеров: придворный реестр эпохи Людовика XVI насчитывает 295 кухонных служителей, помимо служащих за столом. Первый повар кроме содержания и средств на обмундирование зарабатывал ежегодно 84 000 ливров. Старшие камеристки королевы, которые официально получали жалованье 12 000 франков, зарабатывали на самом деле до 50 000 франков, главным образом продажей зажженных, но не обгоревших свечей. Мадам Тейлар довела свой доход до 115 000 ливров в год, так как ее оклад, как королевской гувернантки, увеличивался с рождением каждого нового ребенка на 35 000 франков. Адмирал герцог де Пентьевр получал премию от каждого входившего в порт корабля, что давало ему в год свыше 90 000 ливров. Старшая интендантка королевского дворца, мадам де Ламбалль, получала 150 000 франков в год, обязанностей же у нее не было никаких. "Должность" надзирательницы постели королевы оплачивалась в 12 000 франков.

* Парвеню — человек незнатного происхождения, пробившийся в аристократическую среду, выскочка. *Ред.*



< *Г. Крюйкшенк. Карикатура.*

Внутреннюю службу в королевских покоях в Версале — заметьте, в одном только Версале — несли два сановника с сотней подчиненных им мелких служащих. Были служащие, вся обязанность которых заключалась в подавании шаров при игре; другие должны были держать плащ и трость; третьи причесывали короля, вытирали его после ванны, четвертые ведали мулами, которые перевозили его походную постель, пятые следили за тем, чтобы не было сквозняков в его комнате, шестые складывали и завязывали ему галстук. Двое специальных служащих должны были являться каждое утро в бархатных камзолах со шпагами на перевязи, для того чтобы опорожнять ночную посуду и выносить ее; каждому из них такая "должность" приносила 20 000 ливров в год. Обязанности сотни других заключались в том, чтобы они были "всегда под рукой", и каждый получал за это по десяти тысяч и больше. Все высокие и высшие должности занимались, конечно, исключительно аристократией, хотя последняя не брезговала и мелкими должностями, если с ними были связаны крупные оклады. Такова в немногих словах характеристика этого царства синекуры. На самом деле, конечно, это была лишь внешняя форма поддержки аристократии королем. Раз право на нетрудовой доход было признано за аристократией, оно само собой должно было расти до бесконечности. То и дело аристократия предъявляла новые и новые претензии к государственной казне. Все они удовлетворялись так называемыми "чрезвычайными субсидиями", которыми абсолютная королевская власть вознаграждала, поощряла и подкупала своих верных слуг. Жоржетта де Беарн получала 120 000 ливров, из них 100 000 в вознаграждение за решимость служить компаньонкой у графини Дюбарри, возведенной в сан метрессы, и в этой "должности" сносить саркастические замечания и упреки; Бомарше получил 1 100 000 ливров, из которых 480 000 ливров за памфлеты, которые он писал против парламента, и 400 000 ливров за то, что он свел Людовика XV с вдовой Сеген. Таковы всего два примера из тысячи, которые мы могли бы привести. Каждый верный слуга короля полагал, конечно, что он имеет такое же или аналогичное право на "чрезвычайную субсидию". При суждении об этих суммах не следует упускать из виду, что их необходимо по крайней мере удвоить, чтобы получить правильное представление о нынешнем их размере.

Возведение такой государственной морали в систему и беззастенчивое пользование ею в течение более столетия должно было привести к полному развращению всех участников этой системы и к уничтожению всякого тормозящего чувства ответственности. Царедворец, которому абсолютно нечего было делать, кроме как веселиться и швырять деньги, стал паразитом на общественном организме. Брак и семья перестали служить основой жизни, они стали чистейшей роскошью или же неизбежным злом для того, чтобы иметь законных наследников. Такая государственная мораль могла завершиться топким болотом общей развращенности. Так и было в действительности.



< *Галантная карикатура на запуск монгольфьера в саду Тюилъри.*

Из здоровой силы Ренессанса постепенно выкристаллизовалось утонченное наслаждение. Насколько последнее преисполняло собой всю сущность и все содержание эпохи, доказывает яснее и нагляднее всего та проникнутая духом наслаждения форма искусства, которая носит наименование рококо. Отсюда само собой следует, что и искусство играло в жизни доминирующую роль, что утонченное наслаждение жизнью нуждалось в нем как в хлебе насущном и что искусство было преданнейшим слугой и верным другом, который повсюду ставил спасительные ширмы.

Рококо, как мы говорили уже в первой части, есть художественное выражение чистого наслаждения, наслаждения как игры. В нем нет ни силы, ни величия, ни глубины, ни широты, ни страсти, ничего гигантского, оно — только грация, только изящество, только элегантность, только интимность, только аромат, только благозвучание, только гармония — все дышит нежной весенней лазурью небес. Но все это служит любви, одной только любви, поклонению полу: adoration du sexe (поклонение сексу. — *Ред.).* И рококо со всеми его тысячами причудливых завитушек и арабесок есть сплошной восторженный гимн чувственной любви, сознательно и утонченно культивируемой. Это большой концерт, в котором мельчайшая художественная нота служит символом сладострастия. Рамка, обрамляющая отрывок из жизни рококо, заполнена целиком лишь тогда, когда в ней галантные кавалеры и дамы занимаются галантными любовными играми. Красавицы, которые в своем будуаре раскрывают перед пламенным поклонником прекрасную грудь или при сладостных вздохах уступают их страстным желаниям, составляют неизменный художественный атрибут. Без них картина неполна: это аккомпанемент без мелодии. Наиболее типичной и исполненной с величайшей утонченностью мебелью эпохи Рококо были поэтому скамейки, кресла, кушетки, диваны и софы — алтари сладострастия. Они были поставлены повсюду, чтобы превратить, так сказать, каждое место в арену любовного дуэта. Назначение постелей не ограничивалось служением их целям удобного и покойного сна: прежде всего они должны были быть соблазнительным приютом для всех прихотей и утонченностей сладострастия.

Комнаты в эпоху Рококо не были прямыми и светлыми, во всех них были глубокие оконные ниши, скрытые тяжелыми портьерами, укромные уголки и темные проходы. Сады утопали в густой листве и кустарниках, дорожки и аллеи были извилисты и запутанны, на каждом шагу укромные, скрытые от постороннего взгляда скамеечки и беседки. Посреди шумного вечера можно было каждую минуту незаметно скрыться, подарить избранника нежным поцелуем, нескромным взором или же предаться с ним сладострастной любовной игре...



<] *Французская карикатура на высокие прически. Ок. 1780.*

В эпоху абсолютизма изменилась, как мы указывали уже выше, и техника любви, если вообще так можно выразиться. Стихийная сила Ренессанса прояв лялась в том, что в самой любви искали и находили наслаждение. В Ренессансе обнимались обнаженные люди, и в объятиях их проявлялась стихийная сила человека. Мужчина Ренессанса прежде всего Геркулес, и только поэтому женщины давали себя побеждать. Это был, так сказать, основной принцип чувственной любви.

С падением чувственной любви началась утонченность. Стихийная сила стала культивированной, салонной, естественная простота осложнилась, и в этой осложненности человек искал наслаждения. Поэтому в XVIII веке в объятия друг к другу склонялись не нагие идеальные люди, а элегантно одетые салонные кавалеры и дамы, и вся утонченность именно и сводилась к постепенному обнажению и раздеванию. Утонченная культура преградила путь к цели множеством заграждений, заставила проходить целый ряд обход ных путей. И каждое такое заграждение было одновременно средством и за щиты, и соблазна. Корсет стал панцирем груди и в то же время наипикантней шим образом выставил ее напоказ, резко подчеркнув ее очертания. Одежда женщины стала сплошным молчаливым вызовом мужчине, средством эроти ческого соблазна.

Любовь в век Рококо тоже осложнилась: минута опьянения растягивалась на долгие часы. Штурм крепости распался на множество последовательных атак, и преодоление каждого заграждения в отдельности стало само по себе эротическим наслаждением.

С другой стороны, любовь в эпоху Рококо, как некогда в упадочном Риме, из страсти превратилась в игру, в развлечение. Страсть владеет всем челове ком, заставляет его видеть перед собой только одно, — все остальное переста ет для него существовать. Сущность же игры, наоборот, разнообразие. Кроме того, игра вещь довольно невинная, поэтому играть можно с каждым, с десят ками и с сотней людей, с несколькими в одно и то же время. Нечто подобное наблюдается, конечно, всегда: во всех слоях общества находятся женщины, которым совершенно чужда истинная, высокая любовь в лучшем смысле этого слова, для которых любовь только наслаждение и которые поэтому целью своей жизни считают совращение их возможно большим числом мужчин. С другой стороны, всегда найдутся мужчины, которые в каждой женщине видят только орудие сладострастия и которые думают, что каждая женщина, встречающаяся на их пути, только и создана для того, чтобы удов летворить их страсть. Но высшая или низшая ступень общественной нравст венности есть лишь количественная проблема, один или два холерных заболе вания не делают еще холерной эпидемии. Однако в XVIII столетии такое понимание было не единичным случаем, а целой общественной моралью.

Ш. Бернет. Подлежащие оплате. Французская карикатура. 1795. D>





Не было буквально ничего смешнее супружеской верности. Только дурак может оставаться верным жене больше нескольких месяцев, только дура будет дарить своей благосклонностью одного только мужа. Если женщина умна, то она уже в первый день брака пробует, что сулит ей более деликатные наслаждения: верность или измена. Как раз на эту тему написано циничное стихотворение Пирона; он нисколько, однако, не преувеличивал, так как так же думали сотни и тысячи. Игра мало помалу превращалась в спорт. В спорте же каждый хочет стать мастером своего дела и поэтому систематически тренируется для этого. Об известной Клерон, которую братья Гонкуры назвали величайшей художни цей любви в XVIII столетии, говорится в первой части ее жизнеописания, появившегося на свет в 1750 году: "Pour me rendre plus dignedeplairej'ornai mon esprit par des lectures instructives et amusantes. Brantome et Aloisia l'embellirent de mille jolies choses; les estampes fines, qu'on y trouve, faisent les delices de mes yeux, et j'attendais avec impatience l'heureux moment d'en realiser les figures"*.

Эти ревностные занятия в области любви привели ее к желанной цели, как то доказывает слава, выпавшая на долю Клерон. Впоследствии, когда она стала опытнейшей художницей любви, она могла уже сама давать дельные советы своим любознательным ученикам. По крайней мере один из ее биографов памфлетистов приписывает ей чрезвычайно циничное наставление и подробное описание наилучшего и наиболее действенного метода обольщения прекрасных дам.

Спорт всегда приводит к своего рода культу, а у каждого культа имеется множество алтарей, перед которыми совершаются моления. У каждого отдельно го чувства был в эпоху Рококо свой особый культ, который один по масштабу равнялся прежнему культу всего целого, — зрение, осязание, слух, обоняние, вкус, — все принимали участие в нем, все были к услугам сладострастия. Образовался культ поцелуя, взгляда, прикосновения и т. п. Каждая часть женского тела стала фетишем: руки, ноги, плечи, спина, грудь и даже ягодицы. Культ последних превосходил все остальные, и галантным дамам приходилось поэтому изобретать тысячи возможностей, чтобы дать возможность показать, насколько эта часть их красоты достойна культа. Игривое искусство отдало свою дань, и очень обильную, этому фетишизму. Множество стихотворений посвящено культу женского тела и его интимным прелестям. Конечно, это не составляет исключи тельного достояния XVIII века. Мы знакомы с этим еще из античной древности — достаточно вспомнить хотя бы произведения Овидия; Ренессанс же постарался систематизировать все это. Знаменитый Брантом подверг "научному" исследова нию все наслаждения любви в своих "Dames galantes" ("Галантные дамы". — *Ред.),* и притом с поразительной детализацией. На целом ряде страниц Брантом самым серьезным образом рассматривает вопрос, что доставляет большее наслаждение: посвящать ли девицу в тайны сладострастия, пользоваться ли любовью замужней женщины или же утешать вдову. С такой же серьезностью Брантом обсуждает, что доставляет большее наслаждение: "смотреть" или "прикасаться" или же вести с женщиной эротическую беседу. Но XVIII век

* "Чтобы обрести большее очарование, я читала назидательную и забавную литературу. Брантом и Элоиза украсили ее тысячью милых вещиц, изысканными картинками, которые услаждали мой взор, и я с нетерпением ожидала счастливого мгновения, когда смогу применить эти позы". *Ред.*



Неудобства охоты. Эротическая карикатура.

уничтожил во всем этом простоту и естественную силу Ренессанса, и потому то и получилось совершенно другое характерное явление: развращенность как самоцель.

Развращенность XVIII века достигает невероятных размеров и как мас совое явление, и как продукт индивидуальной психологии. Правда, здесь необходимо обратить внимание на то обстоятельство, что лишь сравнительно небольшая часть французской нации представляла собой ту характерную картину XVII! века, которая должна вселять отвращение и возмущение в каж дого здорового человека. Но как ни мала была эта часть, ведь все же она представляла в то время государство: позолоченную вершину горделивого здания, субсидируемую двором аристократию, высшее духовенство и высшую буржуазию. Кроме того, указанная оговорка не означает еще, что простой народ остался совершенно нетронутым порочностью эпохи, что его жизнь отличалась чистотой и невинностью. Не говоря уже о том, что в Париже жила целая армия всякого развращенного сброда, об общей испорченности говорит уже один тот факт, что бесчисленное множество отцов и матерей воспитывали своих хорошеньких дочерей в провинции только затем, чтобы сделать их достойными занять место в гареме Людовиков.



<3 *П. Флетнвр. Шут и женщина. Символическая карикатура.*

Позолоченная вершина государства была сверху донизу облеплена грязью. За исключением Людовика XVI, все французские властители XVII и XVIII веков и большая часть их сиятельной родни отличались крайней развращен ностью; трудно представить себе, например, более утонченного развратника и вообще большее вместилище всевозможных пороков, чем граф д'Артуа. Но короли и принцы крови были лишь образцами — их неизменную свиту, свиту порока и разврата, составляли древнейшие и славнейшие имена французской аристократии. Особенно известными аристократическими развратниками счи тались в XVIII веке герцог де Шарт, принц Карл Бурбон Конде, принц де Субиз, герцог Ришелье, герцог де Фронзак, принц Конти, герцог де Граммон, принц де Ламбек и другие. Но это лишь самые известные. Целый список исключительно развращенных людей могли бы составить высокие и высшие служители церкви, среди которых, наверное, нашлось бы больше десятка епископов. В перечне нет недостатка и в представителях финансового мира: в моральных анналах XVIII века неувядаемой славой гомерических развращ ников покрыты имена придворного банкира Николая Божона, генерального контролера финансов Бертена, финансиста Попелиньера и генерального арен датора Буре.

Почти у всех этих либертинов были увеселительные дома, petites maisons, в которых они содержали своих фавориток и в которых по нескольку раз в неделю устраивали дикие оргии сладострастия. Многие из этих домов славились утонченной, сладострастной роскошью и пользовались мировой известностью. Если у каждого либертина был такой увеселительный домик, то у некоторых из них были даже специальные сводники и сводницы, которые "работали" исключительно для него. Они должны были доставлять то, что приходилось особенно по вкусу их хозяину: детей, танцовщиц, актрис, певиц, прачек или же просто напросто хорошеньких девушек или дам, которые почему нибудь приглянулись рафинированному гурману и которыми он поже лал овладеть. У известной сводницы Гурдан была найдена целая кипа писем, которая ясно свидетельствовала о ее профессии. Эти письма появились в печа ти во время Французской революции; в них имеется чрезвычайно много ценного материала для историка нравов того времени. Вот, например, письмо герцога К(онти) от 8 ноября 1775 года: "J'ai rencontre hier matin une jolie petite fille; elle demeure rue Saint Denis, dans la maison ou est la boutique de la balayeuse, au troisieme, sur le devant. Elle s'apelle Josephine, est orpheline et reste chez sa tante, ouvriere en linge; il y a vingt cinq louis pour vous si je puis l'avoir d'ici a huit jours. Une fille de cette especе ne doit pas etre difficile a seduire"*.

Для XVIII столетия особенно характерно то, что женщины этих кругов были в такой же степени заражены общественной развращенностью, как

* "Вчера утром я встретил прелестную девушку, она живет на улице Сен Дени, в доме, и котором находится магазинчик, на 3 м этаже. Ее зовут Жозефина, она сирота и живет у тетки прачки. Вот вам 25 луидоров за то, чтобы вы предоставили ее в мое распоряжение на неделю. Девушку такого рода не составляет труда соблазнить". *Ред.*

и мужчины. Известен целый ряд дам высшего общества, которые благодаря развращенности были столь же популярны, как и их собратья мужчины, и которые тоже имели свои petites maisons. Особенно известными развратницами той эпохи считаются герцогиня де Полиньяк, интимная подруга Марии Антуанетты, и графиня Эгмон. Многие дамы высшего общества содержали в буквальном смысле мужские гаремы, другие же предавались всяким извращениям.

Те дамы высшей аристократии, которые не имели возможности содержать свои petites maisons, но для которых половая распущенность была тоже потребностью, принимали ближайшее участие в приапических оргиях, которые устраивались в домах известных сводниц. В числе таких дам, которые были поистине ненасытны в эротических наслаждениях и которые регулярно, все равно как современная женщина посещает Булонский лес, посещали дома свидания, тайные полицейские донесения называют баронессу де Бурман, баронессу де Ваксгейм и маркизу Пьеррекур. Несколько менее открытый характер носила другая форма культа Приапа. Сводницы содержали не только публичные и увеселительные дома, в их распоряжении имелся еще и так называемый "легион": те "порядочные" женщины, которые во всякое время были к их услугам. У Гурдан имелся подробный перечень этого легиона, в котором о каждой из женщин сообщались все их главные прелести и специфические "склонности". Такого рода "каталоги" не были, впрочем, редкостью: они предъявлялись зачастую в печатном виде клиентам, которые на основании их и производили выбор; особенно же "удобны" были они для богатых иностранцев, приезжавших в Париж, им они посылались прямо в гостиницы. Каталог прославлял у одной женщины красоту груди, у другой — красоту ног, про третью писал, что она чрезвычайно наивна в любви, и т. п. Тут указывались подробно цвет волос, рост и другие интимные прелести; рядом стояла, конечно, и цена. "Легион" Гурдан состоял, главным образом, из танцовщиц и статисток Оперы и Французской комедии, из прачек и публичных женщин. Но в этом легионе для особенно богатых либертинов имелись и лакомые кусочки — дамы из богатой буржуазии и даже из высшей аристократии. Тайные полицейские отчеты называют в числе последних мадам де Сен Жульен, де Сен Формен, де Френей, де Бопре, де Бовуазен и многих других. Дамы эти руководствовались столь же часто и любовной жаждой, и желанием получить деньги: для многих дам высшего общества посещение сводницы было чрезвычайно удобным источником заработка. "Гастроль" в салоне Гурдан или в какой нибудь гостинице сразу избавляла от тягостного долга или давала возможность приобрести какое нибудь дорогое украшение и служила, сверх того, еще и интересным приключением. Из полицейских актов мы знаем, что некая мадам де Сенневиль заработала в доме свиданий дважды по десять луидоров, один раз с советником Делаливом, другой раз с маркизом де Монруа. Гурдан была, разумеется, далеко не единственной известной сводницей: она только чрезвычайно характерный тип.

Помимо этого, так сказать, профессионального участия женщин в разврате имелась еще более "приличная" форма либертинажа (распутства. — *Ред.)*, которая целиком умещалась в рамках хорошего тона. Сотни дам старого режима испытывали, как они сами выражались, потребность хоть раз в году отдохнуть от супружеского счастья или, вернее, нарушить меню Гименея



Карикатура на наказание Бомарше в тюрьме.

каким нибудь пикантным промежуточным блюдом. Эту, по видимому, "на сущную" потребность они удовлетворяли тем, что принимали приглашение на галантный ужин, устроенный для них сводницей с каким нибудь аббатом или знатным иностранцем. Такого рода эротические "развлечения" принадлежали, повторяем, к хорошему тону дамы "со вкусом", н поэтому такое галантное приключение называлось попросту "pour une passade" ("мимолетным". — *Ред.).*



<3 *Ф. фон Нецницек. Кабаре. 1904.*

Пороки и извращения, которым предавалось общество XVIII века, неопи суемы и неистощимы в своем разнообразии; не было ни одного извращения, которое не имело бы своих жрецов или жриц, и XVIII век является поэтому обширнейшей главой половой психопатологии. Для каждой разновидности посетителей были особые публичные дома, даже для импотентов. Для духове нства были устроены такие заведения, в которые можно было заходить совершенно незаметно. Было изобретено множество методов для поднятия и продления сладострастия. Меню большинства галантных ужинов состав лялось таким образом, что еда и питье становились верными союзниками обольщения и развращенности. Чувства добродетельной женщины должны были настолько смутиться пикантностью кушаний, чтобы она не могла долгое время противиться галантным желаниям. Даже естествознание было исполь зовано в целях разврата. Весь месмеризм* был не что иное, как эротическое развлечение, как эротический спорт. Какое рафинированное наслаждение всту пить в общение с героями античного мира и провести ночь в объятиях Клеопатры или Александра Македонского! Ловкие шарлатаны приводили, конечно, Клеопатру из Пале Рояля, а роль Александра Македонского разыг рывал какой нибудь здоровый парень, мясник из предместья. Как ни нелеп этот спорт, однако несомненный факт, что им с энтузиазмом занимались высшие придворные круги.

Средством возбуждения и усиления сладострастия служило решительно все: и одежда, и язык, и движения, и позы. "Невозможно взглянуть ни на одну женщину и поговорить с ней, чтобы в голову не пришли тотчас же сладо страстные мысли", — пишет современник. Жесты и движения женщин XVIII века непосредственно возбуждали сладострастное чувство. Не было ни одного движения, которое не диктовалось бы эротизмом. Женщина хотела, чтобы на нее смотрели исключительно как на орудие галантного сладострастия. Все было лестницей сладострастия, и лестница эта поднималась до бесконечности. В балете считалось, например, необходимым правилом, чтобы танцовщица искусно показывала зрителям самые сокровенные свои прелести. Знаменитая танцовщица Камарго танцевала, как рассказывает Казанова, всегда без трико. Правда, у нее, несмотря "на самые рискованные прыжки", ничего нельзя было увидеть. Утонченность состояла тут, таким образом, в том, чтобы настолько возбудить чувство зрителей, чтобы каждый считал своей особой заслугой "что нибудь" увидеть. Эта утонченность, безусловно, не менее сладострастна по своей цели, чем та, которая была направлена на возбуждение эротического любопытства даже при самых невинных па. Что касается содержания теат ральных пьес, то оно в огромном большинстве случаев было чисто эротичес ким; на частных сценах ставились даже прямо таки порнографические пьесы, точные и детальные воспроизведения эротических оргий. Язык XVIII столетия

* Месмеризм — система, предложенная австрийским врачом Ф. Месмером во второй половине XVIII в. В основе лежит понятие о "животном магнетизме", посредством которого можно якобы изменять состояние организма. *Ред.*

был насыщен эротикой и полон всевозможных галантных выражений, острот и словечек. В высших кругах непристойные, порнографические выражения буквально смаковались. Про мадам де Сен Жульен сообщают, что она в бесе дах с галантными аббатами употребляла самые грязные выражения и что ее хорошенькие губки так пикантно произносили эти сальности, что "все муж чины сходили с ума". Всякая духовная пища была обильно уснащена эроти кой, — эротический элемент проникал даже в научные разговоры и теологи ческие дискуссии. В изящной литературе эротика стояла тоже на первом плане. Ни одна эпоха не дала такого обилия эротических романов и всякого рода описаний, как XVIII век. Все известные писатели — Лафонтен, Вольтер, Руссо, Дидро, Кребийон сын, Пирон и другие — отдавали дань этому течению. Поэзия была сплошь эротического характера и достигала зачастую даже фаллической откровенности. Эротизмом была проникнута и антирелигиозная литература, и антироялистская. Столь обширная в то время скандальная и бульварная литература занималась исключительно раскрытием тайн аль кова.

"Le plaisir sur tout" ("Удовольствие во всем". — *Ред)* — таков был лозунг, который неминуемо приводил к беспробудной оргии, к подавлению всего естественного и к возвеличению лишь утонченного и развращенного. Воз мутительные произведения маркиза де Сада были пережиты обществом еще до их создания. Специфическим обыкновением времени было наслаждаться утехами сладострастия в присутствии посторонних. Представители высшего общества образовывали так называемые bandes joyeuses (веселые банды, вата ги. — *Ред.)* для совместного, рафинированного разврата. В одну из таких bandes joyeuses входили, согласно полицейским донесениям, герцог де Фрон зак, де Куаньи, де Лавопольер, де Вандрейль и де Персенна. В этих кружках было одно время в моде меняться во время галантных ужинов своими метрессами. Тому, кто противился такому обыкновению, торжественно заяв ляли, что это недостойно истинного homme superieur (сверхчеловек. — *Ред.)* Об особенно изысканном вкусе хозяина свидетельствовало то, если он застав лял свою метрессу появляться на ужине, который он устраивал в честь друзей, совсем голой или в прозрачном газе. Если же тогдашний "сверхчеловек" хотел прослыть совсем уже изысканным, то он предоставлял свою метрессу "кап ризам" каждого из своих гостей. Многие дамы высшего общества, судя по дошедшим до нас сообщениям, страстно увлекались такими галантными "играми".

Такого рода утонченный разврат привел вскоре к вполне последователь ному умозаключению: чем больше общество, в котором происходит оргия, тем больше сумма наслаждения для каждого в отдельности. Это привело к основанию многочисленных тайных клубов сексуального характера. Клубы эти носили наименования: Ordre de Felicite, Ordre des Aphrodites, La Societe des Culottins et de Culottines*. В этих клубах происходило то, что в настоящее время называется "свальным грехом". И нужно заметить, что женщины проявляли гораздо больший интерес к таким клубам, чем мужчины. Герцоги ня де Жевр была председательницей ордена Медузы. В этом ордене, служив

* Орден Блаженства, Орден Афродиты, Общество штанов и панталон. *Ред.*

шем исключительно для устройства эротических оргий, принимали участие только дамы высшего круга. Список членов еще одного такого клуба дошел до нас, и, хотя членами его были исключительно герцогини, графини, маркизы и пр., он все же носил самое непристойное наименование.

В воздаяние за весь этот разврат существовала в то время одна только кара, правда, чрезвычайно суровая: то была месть природы, которая прежде временно истощала силы тысяч людей и награждала стольких же, если не еще большее число, самыми тяжелыми венерическими болезнями. Сифилис свирепствовал в такой сильной степени, что в конце концов над ним стали только смеяться, как над небольшой неудачей на турнире любви. Метрессы переходили из одних объятий в другие, перенося от одного к другому страшный удар галантности. Прекрасная танцовщица Без, как сообщает полицейское донесение, заразила этой болезнью принцев Ламбека и Гимене. Развратные мужья награждали галантными болезнями жен, а те в свою очередь галантных аббатов, с которыми они развлекались в своих будуарах от однообразия утех Гименея.

Эти "шипы галантных роз" были отвратительнейшей язвой, которая свидетельствовала о неминуемой гибели, о неминуемом крушении всей эпохи.

* * *

В век абсолютизма нельзя буквально сделать ни шагу, чтобы не натолкнуться на бездну материала, который мог бы служить благодарнейшей темой для самых смелых сатир Ювенала. Но хотя век абсолютизма и насчитывает немало сатириков, однако среди них нет ни одного Ювенала. Эта эпоха не имела ни одной более или менее выдающейся политической сатиры, и мы тщетно стали бы искать тут более или менее достойного заклеймения и осмеяния нравственной развращенности, хотя последняя буквально била в глаза. И лишь 1789 год дал полную волю несомненно накопившемуся возмущению и гневу.

У старого режима было множество остроумцев. Но остроумие было тоже средством наслаждения, паприкой, от которого наслаждение становилось только более пикантным. Остроумие проявлялось ради самого же остроумия, а вовсе не ради морали, которая противоядием уничтожает гибельное действие яда. Остроумие и смех звучали всегда на эротический лад, они не бичевали Приапа своими рифмами, а плели ему сверкающий венок. Это справедливо в известной мере даже в отношении Вольтера. Такие поэты, как Пирон и другие, служили только Эросу. Пирон был глубоко и искренне убежден в природной развращенности женщин. Однажды он проходил мимо двух дам, когда ему вдруг послышалось, что одна из них сказала в разговоре: "может быть". Он обернулся и воскликнул: "Вы ошибаетесь. Никакого "может быть" не существует. Mesdames, il rfya point de peut etre, toute femme qui a foutu aime a l'etre!"* И это было моральным воззрением не одного только Пирона, а всех,

---

*"Мадам, никакого "может быть" не существует. Каждой женщине, которой овладели, нравится это". *Ред.*

которые жили и смеялись вокруг него. Пирон выделялся из толпы поэтов: он перевел на звучные рифмы "Ars amandi" Овидия и сочинил циничнейшую оду в честь Приапа. Такая деятельность приносила ему небольшую ренту от ее милости мадам де Помпадур, так что ему не приходилось голодать: он мог спокойно продолжать пить искристое бургундское вино и прославлять эротические блага жизни. И таковы, как Пирон, были остальные поэты, писатели и сатирики. Это и было последствием абсолютизма, внутренней необходимостью эпохи: она порождала не только развращенность, она тормозила и развитие тех сил, которые могли бы выступить против нее.

Если сатира не проложила просеки в густой чаще моральной испорченности, просеки, через которые могли бы светить высшие цели человечества, то тем большую роль играла она в непосредственной индивидуальной борьбе. Правда, и здесь она весьма редко выступала сознательно и открыто в защиту попранных человеческих прав, — почти всегда она была лишь анонимным провокатором, зачинщиком и маслом в огонь при каждом скандале.

Скандал, как мы упоминали уже выше, был жизненным эликсиром старого режима. Это является, с одной стороны, следствием мелких интересов и узкого горизонта, с другой же — скандал тесно связан с абсолютизмом вообще. При абсолютизме личные заслуги не играют никакой роли в соревновании за блага жизни, решающее значение имеет только протекция. Несправедливость такого положения вещей испытывают всегда, конечно, только побежденные и завистливые. Однако месть их может сводиться только к тому, чтобы сделать из происшедшего скандал и сказать во всеуслышание, почему такого то человека предпочли, а такого то обошли. Каким мелочным ни представляется это на первый взгляд, как ни напоминает это лай собаки вслед умчавшемуся экипажу, — все же скандал имел в то время значительно большее значение, чем сейчас. Только в идеологическом построении явления доходили до сознания массы, — последняя никогда не проникала вглубь и в самую сущность вещей. Все и вся воспринималось исключительно с идеологической точки зрения, никто не понимал того, что скандал обусловлен самой системой, что он ежедневно вновь порождается ею и что он прекратится лишь вместе с полным устранением этой системы. Скандальную сторону явлений объясняли не с точки зрения ее экономически исторической обусловленности, а всегда лишь на основании большей или меньшей испорченности отдельных людей. Такого рода воззрение придавало немаловажное значение раскрытию всякого мало мальски крупного скандала.

Столь крупная роль скандала при старом режиме имела, кроме того, и психологическую причину, обусловленную моральной развращенностью эпохи. Извращенное сладострастие всегда находит особое наслаждение в разоблачении самых интимных сторон жизни, — безразлично, своей или чужой. Развращенная чувственность видит особую прелесть в обнажении других перед взглядом толпы; ей доставляет иногда, как мы уже говорили, большое удовольствие обнажать и себя перед другими.

Во всех этих скандальных концертах первую скрипку играла сатира, — очень часто ей принадлежал первый аккорд. Во главе угла стояла, конечно, эротика, она была преимущественным объектом всех скандалов. Неисчерпаемый материал для скандалов давало прежде всего господство королевских

фавориток, но так как "общество" прилагало все усилия, чтобы стать на одном уровне с двором, то и в нем каждый день находились сотни скандалов. Если каждый поклонялся только развращенности и если для каждого она была, так сказать, родной стихией, то это нисколько не мешало ему издеваться над малейшей неудачей, постигшей его приятеля или соседа. Он высмеивал его, когда того награждали роковым даром галантности, смеялся, когда на долю другого выпадала наконец неизбежная для всех в то время участь: быть рогоносцем. Адюльтер порождал тысячи сатирических произведений. То, что от участи стать рогоносцем не был избавлен никто, служило неисчерпаемой темой для смеха, и поэтому то с каждым более или менее звучным именем общества старого режима связана какая нибудь сатирическая эпиграмма. Же на графа Сен Жеран отличалась особым благочестием, но внезапно выяс нилось, что, несмотря на все свое благочестие, она поддалась искушению, которое явилось к ней в образе молодого аббата: это тотчас же стало темой для ядовитой сатиры. Таких примеров можно привести бесконечное множество.

Все эти сатиры и эпиграммы не оставляют желать ничего большего в отношении откровенности и цинизма, но во всех них отсутствует какая бы то ни была моральная тенденция. Многочисленные сатирические произведения, направленные против режима фавориток, носят в огромном большинстве случаев точно такой же характер; во всех них звучит злорадный, иронический смех, лишенный какой бы то ни было изобличающей или бичующей морали Единственным возмещением последней служит хотя бы недюжинное остро умие.

То, что справедливо по отношению к литературной сатире и что мы постарались в достаточной мере наглядно доказать, относится в полной, если еще не в большей мере к сатире изобразительной. Общественная карикатура, изображавшая возведенную на пьедестал развращенность, не насчитывает ни одного выдающегося произведения, но зато отличается тем, что вся она целиком была отдана в распоряжение этой развращенности, так что, естест венно, превратилась в одно из наиболее действенных и верных стимулиру ющих средств. В первом томе "Истории карикатуры европейских народов" мы говорили: границы карикатуры в XVIII веке стираются, обвинители и судьи стали обольстителями, яркие краски смыты с кисти, на палитрах красуются только нежные лазурь и еще более нежный розовый оттенок. Это подтвержда ется не только общим впечатлением, но и рассмотрением каждого произведе ния в отдельности.

Остроумие подхватывало, конечно, все, что мог дать только обширный репертуар эротики: сводницу, продающую свою жертву, красавицу, которая кокетливым видом завлекает на улице мужчин, неверную жену, которая умелой галантной игрой подготовляет и ускоряет наступление желанной минуты. И, далее, всю лестницу, всю скалу сладострастия, все виды, все способы обольщения, — все это имеется в самых разнообразных вариациях. Не менее внимательно относится карикатура к платью, — она подмечает все искусственные ухищрения, все галантные случайности, которые позволяют видеть то изящную ножку повыше колена, то пышную грудь красавицы. Однако тут имеется и крупное "но": все это изображалось не с целью обличе

ния. не с целью бичевания сатирическим бичом, а исключительно с целью возвеличения и прославления. Болезненные шипы не вонзались в тело общества, — наоборот, шипы заботливо удалялись, и галантный порок являлся во всей своей красе, словно роза без шипов. Нет ничего прекраснее в мире, чем порок,— такова была мораль каждого галантно сатирического произведения. О да, конечно, сатира зло смеялась над бессилием сладострастного старичка или над распутством монахов и монахинь, но высшей целью даже таких сатирических произведений была не сатирическая мораль, а изображение эротической сцены, долженствующей пробудить сладострастные мысли в фантазии зрителя. Поэтому то откровенное изображение обнаруживает в этих произведениях не сильную смелость сатиры, а лишь беспримерную беззастенчивость в выборе средств.

Подробное ознакомление с произведениями эпохи подтверждает сказанное. Оно показывает, что сатира легким, невинным смехом покрывала все формы и виды сладострастия, все его этапы и возможности вплоть до самых низменных и отвратительных. Что есть более соблазнительного, нежели "увидеть" что нибудь интересное? И сколько есть возможностей для этого! Стоит только смотреть всегда зорко и не упускать удобного случая. Это наглядно доказывают галантные рисовальщики. Таковы, во первых, всевозможные игры и увеселения на свежем воздухе: они служили излюбленной темой в конце XVII и в XVIII веке. Потом всякого рода несчастные случаи: на качелях, на улице и т. п. Все они связаны со столь желанными и интересными обнажениями. Там, где никакого несчастного случая не бывает, там можно помочь слегка и самому, как то доказывает рисунок Гюэ. Когда на сцену выступило увлечение животным магнетизмом, тотчас же стали пользоваться и им, как средством для удовлетворения полового любопытства. В дамском обществе часто раздается вдруг чей то крик: "Мышь!" А так как мыши охотнее всего якобы прячутся в складках дамских платьев, то все дамы тотчас же вскакивают на стулья и комоды и притом высоко поднимают юбки, нисколько не считаясь с тем, что мужчины спешат воспользоваться удобным моментом. Но не меньшее удовольствие доставляет такое самообнажение и женщинам. Этот мотив, а также и мотив женского полового любопытства, дающий повод к самым комичным ситуациям, служат излюбленными темами карикатуры XVIII века. Не упускает рисовальщик и всевозможных форм и видов галантных ласк. Только вчера приехал в дом симпатичный гость, а уже рано утром к его постели подходит хорошенькая дочка хозяина и осведомляется о его самочувствии. Буальи под такой картинкой подписал: "Honny soit qui mal y pense"*. На то, что и у самих действующих лиц нет никаких дурных мыслей, рисовальщик указал тем, что сообщил их лицам нежное и деликатное выражение.

Обширной главой карикатуры служат, однако, всякого рода неожиданности, застигание врасплох и т. п. Влюбленные парочки застигаются во всевозможных ситуациях. Здесь мужская шляпа выдает, что в доме находится гость, там самая невинная, казалось бы, беседа парочки не может скрыть того,

---

* "Да будет срам всякому, кто дурно помыслит об этом" — девиз английского ордена Подвязки. *Ред.*

о чем красноречиво говорит беспорядок туалета; только на этот раз спасена еще честь, только на этот раз. Буше и Борель соперничают в этой области друг с другом в остроумии сюжетов. Буше вводит зрителя в будуар молодой женщины, которая только что преступила шестую заповедь. Он, конечно, не намеревается вовсе ее обвинять. Он хочет только показать, какой пикантный вид у влюбленной парочки, если настигнуть ее в тот момент, когда она отдыхает от сладостной любовной борьбы. Прелюбодеяние служит тоже неисчерпаемой темой. Для утонченного развратника XVIII века наиболее пикантное наслаждение — обладать чужой женой в присутствии ее мужа. Пояс целомудрия, которым заботливый старый муж предусмотрительно вооружает супругу, нисколько не помогает. Художник Леклерк в большой гравюре "Le faiseur d'oreilles" ("Сплетник". — *Ред.)* изображает далеко не редкий случай восстановленной справедливости: рогоносец мстит своему приятелю тем же, что тот совершил против него. И вот здесь действительно на первом плане стоит мораль: кто глупее из них обоих?

Сладостные мечты любви тоже не забыты, — наоборот, они служат одним из наиболее частых мотивов. Примером служит большая гравюра "Сладо стные иллюзии". Жизнь не подарила еще молоденькой девушке радостей любви и посылает ей их пока только во сне, когда она. взволнованная проведенным вечером и ухаживанием поклонников, беспокойно мечется по постели.

В этом лейтмотиве возвеличения и прославления радостей любви во всех ее видах не составляет исключения и сатирическое освещение проституции. На иболее излюбленным мотивом служит здесь передача сводницей богатому клиенту "лакомого кусочка", который случайно попал в ее сети. Но самое воспроизведение этого мотива вызывает у зрителя какие угодно чувства, — только не отвращение ко всей низости такого поступка. Под галантной кистью художника XVIII века такая торговля становится идеальнейшей ве щью в мире. Примером может служить анонимная гравюра, которая вводит зрителя в приемную одной известной сводницы: у нее огромный выбор живого товара, на все вкусы и потребности. "Что вы желаете, господа?" — галантно осведомляется сводница и показывает товар лицом. Посетители не торопятся, они осматривают с видом знатоков, с такой же тщательностью, как будто покупают лошадь на конном рынке. Это, конечно, постыдно, это, конечно, низко, но, Бог мой, ведь речь идет не о моральном квалифицировании поступка, а исключительно о возможно более пикантном изображении торга. Однако есть и еще более сомнительные вещи, которые подвергаются художе ственному прославлению, а вместе с тем этим и пропагандируются. Сюда относятся разного рода извращения и пороки, бывшие в большом ходу в XVIII веке. Примером их может служить произведение Бодуэна "Полдень": хорошенькая женщина читает в укромном местечке парка новый пикантный роман, изобилующий эротическими сценами. Этот мотив пользовался особой любовью среди либертинов XVIII века, так как он давал возможность раскры вать самые интимные стороны. Ту же тему трактует и "Опасный роман".

Было бы более чем странно, если бы в эротическом репертуаре этого развращенного времени отсутствовал скатологический элемент. И действите льно, он представлен довольно полно. Но и из него искусство сумело сделать

соблазнительное средство возбуждения сладострастия. Красноречивым при мером этого служит произведение Делорма "Для необходимости не существу ет законов"; это действительно заманчивое зрелище для "гурманов".

Решающим моментом для всех этих художественных документов служит, конечно, характер и объем их распространения. Значение их для общественной нравственности возрастает вместе с распространенностью. Не подлежит ни малейшему сомнению тот факт, что, как мы говорили в первой части, множе ство еще гораздо более смелых изображений в форме рисунков, пастелей и масляных картин изготовлялось крупными и еще больше мелкими худож никами того времени для украшения разных увеселительных домов и заведе ний. Но если во всех таких домах Парижа можно было найти самые смелые в эротическом отношении картины, то для общественной нравственности XVIII века несравненно большее значение имеют те произведения, с которых изготовлялись впоследствии гравюры: они были доступны не какой нибудь незначительной горсточке посетителей дома, а широко распространялись в массе.

Если наиболее смелые в эротическом отношении произведения станови лись достоянием единиц и лишь незначительная часть их была воспроизведена в форме гравюры, то, с другой стороны, для того, что демонстрировалось перед всем светом, был изобретен метод, который в отношении утонченности не оставляет желать ничего большего. Это известное всем коллекционерам двоякое издание гравюр: "до прикрытия" и "после прикрытия". Для непо священных этот трюк нуждается в несколько более подробном разъяснении.

Галантное искусство рококо в ревностном старании изобразить женщину всегда "уже любящей", изображает ее почти постоянно в самых пикантных положениях и позах: красавица лежит в непринужденной позе, лежит на постели, красавица дает ветру развевать во все стороны ее широкое платье, красавица занимается галантной игрой с возлюбленным, она считается с воз можными случайностями, она сознательно ищет случая, чтобы за ней наблю дали, — словом, богатейшие сокровища ее интимной красоты каким либо образом предстают перед любопытными взглядами. Но некоторое хотя бы подобие одежды на ней имеется всегда: это какой нибудь кусок ткани, про зрачная вуаль, случайно спустившаяся сорочка, сдвинувшаяся подушка или что нибудь в этом роде. Это необходимая уступка чувству стыдливости, требовавшаяся законом. Конечно, благодаря этому изображения не становят ся нисколько скромнее, наоборот, их эротическое действие еще более рафини рованно. Но как бы то ни было, а это требование выставлялось законом, и если оно было соблюдено, то художественное произведение могло стать объектом публичности. И вот именно эту уступку закону эпоха превратила в объект самой рафинированной спекуляции. В таком виде художники выпу скали в свет гравюры для широкой публики. Либертин же не удовлетворялся этим, его утонченная развращенность требовала, чтобы перед его взглядом было открыто решительно все, он требовал, чтобы для него был снят и по следний фиговый листок, неумолимо требовавшийся законом. Художники шли навстречу его желаниям. Гравюры изготовлялись в двух изданиях: "до прикрытия" и "после прикрытия". С первых делалось небольшое количество оттисков, и они продавались по цене, в несколько раз превосходившей те же

гравюры "после прикрытия": за пикантность приходилось платить и втрое и впятеро раз дороже. Когда желание гурманов удовлетворялось, оттиски были изготовлены, тогда надевался неизбежный фиговый листок в форме какого нибудь легкого покрывала, и уступка официальной нравственности была сделана. В этом виде "после прикрытия" гравюра главным образом и распространялась. Примером такого трюка служит картина Буше "L'amour a l'epreuve" ("Испытание любви". — *Ред.).* Существуют два издания этой гравюры: "до прикрытия" и "после прикрытия". Ясно, конечно, что многочис ленные картины, писавшиеся 1лавным образом для массового воспроизведе ния, компонировались художником именно соответственно такому двойному изданию. Художественный гений рококо справлял и здесь поистине дикие оргии; нам известно множество таких картин, среди них много самых прослав ленных произведений искусства XVIII века. Напомним хотя бы знаменитую картину Фрагонара "La Gimblette" ("Баранка". — *Ред.).* Двоякого рода восп роизведения имеются и с картины "Les nymphes scrupuleuses" ("Нерешитель ные нимфы". — *Ред.).* Здесь фиговым листом, внесенным впоследствии худож ником для "прикрытия", служит розовая гирлянда, проходящая через тело одной из нимф. Оттиски с этих картин "до прикрытия" представляют сейчас большую редкость и высоко ценятся коллекционерами.

Если эротическая картина в целях украшения стен была наиболее важной областью проявления эротического элемента в искусстве XVIII века, то во всяком случае далеко не единственной. Истинный либертин не довольствовал ся украшением стен своего дома и наполнением папок всевозможными эроти ческими изображениями, — он требовал, чтобы эротика была повсюду у него перед глазами. Чувство, стремившееся к постоянному возбуждению, и вооб ражение, занятое исключительно развращенными мыслями, придумывали по этому множество вещей, которые могли бы удовлетворить такое требование. Очень быстро искусство напало на мысль использовать с этой целью многочи сленные вещи повседневного обихода и действительно вполне успешно выпол нило эту задачу.

В XVIII веке было чрезвычайно распространено нюхание табака. Сотни раз в день брали в руки табакерку. Иметь элегантную, оригинальную табакерку было делом честолюбия каждого. Либертин пользовался исключительно таба керками с эротическими изображениями: эти изображения были нарисованы, вырезаны, выложены из мозаики, составлены из золотой и серебряной ор наментики и т. п. Табакерки богатых либертинов были снабжены еще особым фокусом: при открывании их на задней стороне крышки или под второй крышкой, которая открывалась сама собой, были устроены подвижные фигур ки, которые начинали двигаться при открытии и изображали какую нибудь эротическую сценку. Нам приходилось видеть такие табакерки из массивного золота: одна ценность металла равняется нескольким тысячам франков. Та кими же приспособлениями снабжались и часы; и тут можно найти чрезвычай но интересные экземпляры.

Другим предметом обихода, использованным в том же направлении, слу жили элегантные ручки мужских тростей. Не было недостатка в эротических изображениях и на носовых платках. Чрезвычайно рафинированны были крупные железные пуговицы с пикантными картинками. О том, что вообще

жилеты либертинов бывали зачастую расшиты и разрисованы эротическими изображениями, мы упоминали уже в первом томе "Истории карикатуры европейских народов". Излюбленным подарком для дам были веера с эротическими изображениями. Как соблазнительно было вести галантные разговоры с дамой, обвевавшейся таким веером!

Обсуждая все это, нельзя для возможно более правильной оценки ни на мгновение упускать из виду, что развращенность нисколько не скрывалась в то время, не считалась чем то, чего нужно было стыдиться. Поэтому то названными предметами длинный перечень эротических вещей старого режима отнюдь еще не исчерпывается. То, что мы упомянули выше, были предметы обихода человека высшего общества; сюда же следует отнести длинный перечень вещей, рассчитанных на более скромные вкусы, на более скудные кошельки. Важнейшим предметом торговли эротическим товаром были различные картинки, механические передвижные карточки, эротические игрушки, эротические игральные карты и пр. На первый взгляд все эти вещи представляются совершенно невинными: невинная красавица восторгается розой, пастух и пастушка невинно играют посреди стада овец, почтенный аббат благословляет духовную дочь и т. п. Ситуация меняется, однако, совершенно, как только картинки подносятся к свету или когда пускается в ход скрытый механизм. Вместо розы перед красавицей оказывается во всей своей красе Приап, одежды пастуха и пастушки становятся прозрачными, и оказывается, что их игра далеко не так невинна, как мы думали; благословение почтенного аббата становится любовной сценой с духовной дочерью и т. п. По форме большинство этих эротических игрушек носит характер сатирического осмеяния мнимо невинной сельской жизни, возвращения к природе в духе Руссо, идиллических пастушеских игр, целомудрия аббатов и пр. Сатира не могла быть более смелой и резкой, — вся идиллия возвращения к природе втаптывалась здесь в грязь; тем не менее было бы крайне ошибочно заключать отсюда, что все эти вещи представляют собой действительно серьезную сатиру. Аттическая соль* была лишь дешевым средством для достижения цели, а целью, как и всюду, служило изображение эротики. А каков был результат? Развращенность и распущенность везде и всюду.

* * *

Нисколько не удивительно, что такая эпоха очень часто примешивала эротический и скатологический элемент и к политической карикатуре, и при том, конечно, тем более часто, чем данная политическая личность могла представлять какие либо точки соприкосновения с эротикой. Абсолютной необходимостью это, правда, не было, как показывает карикатура на мировое господство Людовика XIV. Здесь скатологический элемент вовсе не обоснован какой либо внутренней необходимостью. На Фридриха II имеется целый ряд эротических карикатур. На карикатуре "Насилие над королевой Марией Терезией", которая направлена против притеснений австрийской аристократии, начавшихся после воцарения Марии Терезии, на первом плане виден

* Аттическая соль — тонкая, изящная острота, остроумная насмешка. *Ред.*



Покушение на насилие над Марией Терезией. Карикатура на войну за наследство. XVIII в.

Фридрих П: он самый активный из нападающих, он хочет не только снять рубашку с королевы, ее последнее одеяние, он хочет еще и ее женской чести. Впоследствии ненависть политических противников Фридриха II направлялась, главным образом, против его якобы противоестественных половых наклонностей. Одна такая карикатура изображает его в глубоком раздумье: он не знает, на ком остановить свой выбор, на соблазнительной ли красавице, которая лежит перед ним на диване и старается прельстить его, или же на юном паже. Семилетняя война вызвала целый ряд карикатур как на Фридриха II, так и на его сильную соперницу Марию Терезию: карикатуры эти частью эротически, частью скатологически высмеивали политику обоих. Карикатура "Точильный камень венгерской королевы" служит типичным примером. Эта карикатура, появившаяся первоначально в Англии, была воспроизведена затем в Германии и во Франции. Против Людовиков XIV и XV, против мадам де Помпадур и других известных метресс направлялись почти исключительно чисто эротические карикатуры. Так как последние появлялись всегда в самом незначительном количестве экземпляров и служили объектом постоянных ожесточенных преследований, то сейчас эти карикатуры представляют величайшую редкость. То же нужно сказать и о предреволюционных карикатурах на Людовика XVI, на Марию Антуанетту и других.

Германия

Материал, оставленный нам в наследие германским абсолютизмом XVIII века, чрезвычайно скуден по сравнению с богатством, завещанным абсолютизмом французским. Это вовсе объясняется не тем, что якобы присущая немцам скромность и добродетель не дали возможности их предкам опуститься так глубоко в низины развращенности. Абсолютистская культура Германии была в достаточной мере топкой, чтобы погрузиться в нее по уши, но Германия, как мы говорили уже в предыдущей главе, начиная с середины XVII столетия представляла собой не больше как четырехмиллионную армию нищих.

Германский абсолютизм во внешних проявлениях был точной копией французского, но не имея возможности опираться на такой же базис, он, естественно, привел к совершенно отличным результатам. Франция обладала уже богато развитой промышленностью, Германия же в экономическом отношении плелась за ней далеко в хвосте. Если поэтому абсолютизм хотел уподобиться роскоши и великолепию Версаля, то это само собой заставляло его изыскивать средства открытым хищничеством, разбойничьей моралью, которая всякому, кто попадался на пути, говорила: "Кошелек или жизнь!" Как известно, ни мелкие, ни крупные представители абсолютизма в Германии не гнушались этими способами добывания средств, если только дело шло об уподоблении германского двора версальскому. Многим удавалось успешно достигать благородной цели, и они действительно не уступали ни французской развращенности, ни расточительности, ни порочности. Все было тут таким же продажным, и высшим законом считался зачастую каприз мгновенной фаворитки. Что это нисколько не преувеличенное суждение, доказывает каждая страница германского абсолютизма с его поистине возмутительным режимом фавориток, который служил серьезнейшим препятствием всякому прогрессу культуры и под влиянием которого тысячи и сотни тысяч человеческих жизней были обречены на безнадежное и жалкое материальное и духовное прозябание.

Точно так же обстояло дело и с общественной нравственностью. Развращенность режима фавориток не осталась без влияния, конечно, и на буржуазию, и поэтому было бы чрезвычайно ошибочно полагать, что простоватый немецкий филистер проводил свою жизнь в полной наивности и невинности. Правда, благодаря непрестанно прогрессировавшему буржуазному развитию выработалось постепенно и чрезвычайно медленно здоровое и сильное поколение нравственно нормальных людей, но это нисколько не мешало тому, что развращенность проникала во все слои общества и оказывала решающее влияние на частную, общественную и государственную жизнь.

* * *

Все германское искусство эпохи Рококо, единственным платежеспособным заказчиком которого был, правда, двор, носило тоже эротический характер или, во всяком случае, галантный. Эротические картины повсюду украшали

стены дворцов и будуаров княжеских метресс; почти все они, однако, были убраны или уничтожены позднейшими поколениями. Кое что можно, правда, восстановить еще и сейчас. Известные германские фарфоровые мануфактуры того времени пользовались исключительно эротическими мотивами для своих произведений и изготовляли иногда даже целые эротические группы. В собрании одного частного коллекционера нам удалось видеть несколько образцов таких произведений. Среди продуктов этой высокоразвитой художественной промышленности можно найти целый ряд действительно выдающихся произведений галантного искусства.

Различные фарфоровые мануфактуры в Мейсене, Людвигсбурге, Нимфенбурге и Берлине дали нам много великолепных в художественном отношении произведений. Но все хорошее весьма редко отечественного происхождения, большей частью иностранного. Ведь за деньги, которые вымогались у покорных подданных, можно было все проще и лучше купить за границей или выписать оттуда самих художников. И в этих привозных силах не было, конечно, недостатка. Одни выписывали себе балетмейстеров и искусных танцовщиц из Франции и Италии, другие — известных архитекторов и художников, третьи и то, и другое: и балетмейстеров, и танцовщиц, и метресс, и архитекторов, и художников. Ни одна коллекция в мире не обладает, например, таким изобилием шедевров искусства Рококо, как собрание Гогенцоллернов в Сан Суси, но все это сплошь французский товар: Ватто, Ланкре, Пен и др. Знаменитый Пен писал почти исключительно для Фридриха II и прожил большую часть жизни в Берлине.

Если даже самым тщательным образом собрать воедино все то, что дала оригинального в то время Германия, то все же это не выдерживает никакого сравнения с тем, что дала Франция. Для нас важнее всего одно обстоятельство: тут не было никаких оснований превращать картины в гравюры, которые не имели сбыта. Последний предполагает прежде всего платежеспособную публику, а таковой почти совершенно не было в то время в Германии. Поэтому круг оригинальных художников, которые работали на эту незначительную платежеспособную публику, ограничивается всего лишь несколькими именами. В лице Ходовецкого мы имеем не только наиболее выдающегося представителя германского рококо, но и художника, творческой силы которого было совершенно достаточно для удовлетворения всех потребностей в гравюрах. Это подтверждает опять таки основной закон. Закон этот гласит: если абсолютизм по существу своего воздействия всюду одинаков, то внешние формы, в которые выливается это его воздействие, чрезвычайно различны, так как они всецело зависят от более или менее высокого культурного уровня отдельных стран, в наследие которым остается абсолютизм. И именно то поэтому в Германии популярное галантное искусство было грубее, чем где бы то ни было. Наглядным доказательством этого положения служит наиболее выдающийся рисовальщик эпохи Рококо, ганноверец Генрих Рамберг. В выборе скользких мотивов он нисколько не уступал французам. Насколько Рамберг и все его время было в зависимости от французской галантности, доказывает то, что наиболее охотно он иллюстрировал "Contes" ("Сказки". — *Ред.)* Лафонтена. Рамберг рисовал всегда прекрасные женские тела, пышные груди, и мотивом, который он охотнее всего изображал в своих иллюстрациях, было

впечатление, которое оказывает красиво обнаженное женское тело на мужчину. Его наиболее известные гравюры: "Les lunettes" ("Очки". — *Ред.),* "Les pommes" ("Яблоки". — *Ред.)* и "Les cerises" ("Вишни". — *Ред.).*

"Les lunettes" иллюстрируют один из самых смелых рассказов Лафонтена. Влюбленный в монахиню юноша пробирается под видом женщины в монастырь и живет там долгое время неузнанным. Наконец обман становится известным: монахиня рожает ребенка. Настоятельница, опытная женщина, решает, что это дело вовсе не духа святого, а дьявола в образе человека и потому производит поголовный осмотр монастыря. Все монахини должны раздеться: только таким образом ей удастся накрыть "дьявола". Эту сцену осмотра и изображает гравюра Рамберга.

Сюжет другой гравюры — "Les pommes" несколько проще. Соблазнительный вид красивой молодой госпожи так подействовал на молодого садовника, несшего корзину с яблоками, что он поскользнулся и упал. Самое интересное в этом произведении то, как молодая госпожа относится к представшему перед ее взором зрелищу. Наиболее ценная и наиболее излюбленная коллекционерами гравюра Рамберга — его третье произведение "Les cerises". Эта гравюра иллюстрирует одноименное стихотворение Грекура, которое в превосходном переводе Гейнзе пользовалось большой популярностью и в Германии. Содержание его сводится к следующему. В одной маленькой деревушке в поместье генерала живет прелестная молодая девушка; она невеста садовника Петера. Однажды к генералу приезжают гости: прелат, священник, художник и еще несколько приятелей. Лизхен — так зовут прелестную девушку — приносит в замок корзину с вишнями. Вид этой сельской Венеры, прелести которой не остаются скрытыми даже под грубым крестьянским нарядом, приводит в восторг всю компанию. Все тотчас же заражаются сладострастным чувством. Первая мысль приятелей — это увидеть Лизхен нагою, — она должна снять платье и предстать перед ними в костюме прародительницы Евы. Похотливое желание скрывается под маской художественного интереса: они хотят, чтобы художник запечатлел ее красоту. Но рисовать он должен в присутствии всей компании. После некоторых споров план этот приводится в исполнение. Лизхен просит и умоляет; падает на колени перед генералом, заливается горючими слезами. Но все тщетно: раз вырвавшееся на волю сладострастие не может быть подавлено. Компания насильно раздевает плачущую девушку. Та старается закрыться хотя бы руками и густыми прядями волос. Тогда генерал пускается на хитрость: берет корзину с вишнями, рассыпает по полу и заставляет Лизхен собирать их. С плачем она повинуется. Гости наслаждаются видом всех интимных прелестей девушки. В конце концов, однако, в генерале пробуждаются угрызения совести: он старается вознаградить Лизхен тем, что заставляет гостей дать ей денег, сам добавляет к собранной сумме тысячу талеров и вручает их Лизхен. Она успокаивается, — ведь теперь она может выйти замуж за Петера. Таким образом, все кончается к общему благополучию.

Рамберг превосходно и прежде всего чрезвычайно смело изобразил похотливое сладострастие мужчин при виде соблазнительного зрелища, хотя в гравюре отсутствует все таки какой бы то ни было мотив бичующей сатиры. Как ни искусен и ни смел был Рамберг в выборе своих сюжетов, тем не менее его

творчество в утонченности значительно уступает французскому искусству. Следствием этого и является то, что, несмотря на всю смелость, его произ ведения наряду с французской эротикой кажутся довольно невинными. То же самое нужно сказать и о других галантных художниках XVIII века в Германии; например, об аугсбургцах Геце и Вилле. Епископская резиденция Аугсбург была до некоторой степени центром галантной гравюры XVIII века. Здесь процветало отчасти оригинальное искусство немецких мастеров, отчасти же копировка известных французских и английских произведений. Но именно эти произведения аугсбургских мастеров самым красноречивым образом свиде тельствуют о художественном недоразвитии Германии, об отсутствии в ней в то время истинного искусства. Примером может служить гравюра "Любо пытный торговец чулками" Вилле; гравюра эта носит несомненно характер сатиры, — она осмеивает тщеславие женщин, которые ради этого тщеславия забывают про все остальное. Однако и сюда относится общее правило: эпоха бичевала чувственность и в то же время преклонялась перед ней, воспевала ее, лишь бы только снискать одобрение также и тех, кого она изобличала. Серьезной, бичующей карикатуры не было и следа. Чтобы создать ее, германс кий дух должен был окунуться в более свежую атмосферу более высоких человеческих интересов.



Те различные фазы развития феодализма и абсолютизма, которые пришлось испытать конституционным государствам континентальной Европы, были в общем испытаны и Англией, но так как здесь гражданская революция произошла почти на полтора столетия раньше, чем во Франции, то эти фазы были значительно сокращены. Великую английскую революцию 1648 года, горделивым образцом которой было восстание Нидерландов против Испании, не следует ставить на одну доску с любым предыдущим или последующим народным движением. К ней прилажим точно такой же масштаб, как и к Великой французской революции 1789 года: обе эти революции есть наиболее значительные и существенные исторические события всей европейской истории средних и новых веков.

"Революции 1648 и 1789 гг. были революциями не французской и английской, а общеевропейскими. Они были не победой какого нибудь определенного

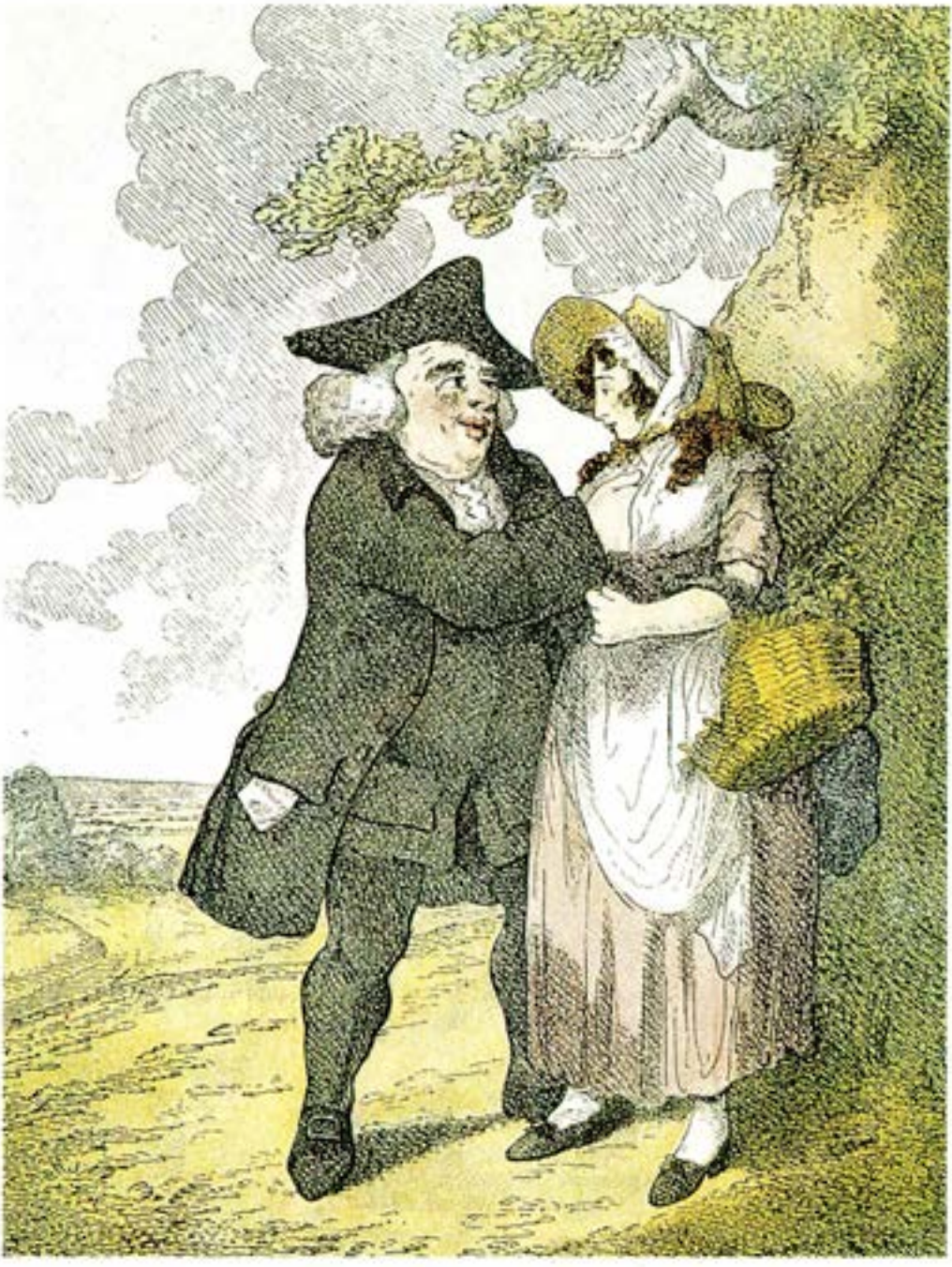
класса общества над старым политическим строем, они были провозглашением политического строя для нового европейского общества. Победа в них осталась на стороне буржуазии; но победа буржуазии была в то время победой нового общественного строя, победой буржуазии над феодализмом, национальности над провинциализмом, конкуренции над цехами, разделения над майоратом, господства собственников земли над господством собственников при помощи земли, просвещения над суеверием, промышленности над героической ленью, гражданского права над средневековыми привилегиями" ("Новая Рейнская Газета" 15 декабря 1848 года).

Значение английской революции, которое нигде не было выражено так блестяще и так лаконично, как в этой цитате из главного органа германской демократии 1848 года, — нужно отменить прежде всего. Наряду с ним нужно, однако, поставить еще и второй факт: то, что в Англии гражданская революция была действительно победоносно доведена до конца, чего нельзя сказать в такой же мере о Французской революции, не говоря уже о германской революции 1848 года.

То, что Англия победоносно довела до конца свою гражданскую революцию, это надо постоянно иметь в виду и ставить всегда во главу угла при всякого рода исторических исследованиях, изучающих своеобразную структуру английской истории и английской жизни. Это обстоятельство в первую голову накладывает на всю английскую культуру отпечаток, в корне отличный от характера континентальной культуры: совершенно своеобразный и единственный в своем роде характер английской нации. Такой вывод заставляет видеть все в абсолютно новом свете. Это относится между прочим и к неверо ятно развитой чувственности, которая господствовала в Англии в XVII и в XVIII веках, а также и к эротическим карикатурам того времени, которые служат наиважнейшим доказательством такого развития чувственности.

Каким образом совершилось построение нового общества, которому поло жила начало революция 1648 года, мы настолько подробно говорили в первой части нашей "Истории карикатуры европейских народов", что достаточно сделать только самые общие указания на этот счет. Так как там дана также и подробная характеристика общего состояния нравственности в Англии в период реставрации и в XVIII веке, то и здесь мы ограничимся лишь самым общим обзором, вроде того, какой мы дали относительно французского абсолютизма. Для наших целей суммарного указания основной тенденции эпохи совершенно достаточно...

Вышеупомянутое господство чрезвычайно сильно развитой чувственности в тогдашней Англии было равнозначаще с невероятной развращенностью. Здесь нужно только добавить, что здоровая сила этой чувственности прояв лялась в самых грубых, откровенных и неприкрашенных формах. На сотне примеров можно было бы показать, что ни одна страна не была так груба, так примитивна и так откровенна в своих наслаждениях и развращенности, как именно Англия XVII и XVIII веков. И столь же наглядно можно было бы показать, что в Англии испорченность охватывала несравненно большую часть населения, чем во Франции или Германии; это объясняется, конечно, тем демократическим характером, который свойствен всему развитию страны.



< *Осязающий. Цветная английская гравюра. 1795.*

Повсюду доминировала сила тех, у кого были здоровые мускулы и кто имел возможность ими пользоваться, не считаясь при этом ни с Богом, ни с чертом. Любовь свидетельствует в Англии всегда лишь о здоровом спинном мозге, она всегда напоминает борьбу за самку в мире животных. Это не было, правда, новинкой для Англии, — это было попросту возвращением к грубости прежних веков, вынужденный перерыв в которой был вызван пуританизмом. Какие грубые формы любви и ласк царили в то время, можно убедиться на первоначальной редакции "Укрощения строптивой" Шекспира. В эту эпоху эротические чувства не связаны никакими путами условности. Ни "он", ни "она" не были изящными куколками, которые с нежными вздохами и галантными излияниями проявляют свое пылкое чувство, — оба, и мужчина и женщина, проявляли эти чувства прямо, откровенно и грубо. Влюбленный беззастенчиво брал руками грудь приглянувшейся красавицы. Если и он нравился ей, то она спокойно разрешала ему такие "конкретные" ласки. Если же голова ее была занята другим, то она без стеснения выгоняла его из дому. Эротика и непристойность братски пожимают друг другу руки в литературе этой эпохи. Чтобы составить себе представление об этой примитивной грубости, достаточно прочесть пролог из "Canterbury Tales" ("Кентерберийские рассказы". — *Ред.)* Джефри Чосера, одного из предшественников Шекспира. Там описывается откровенно, цинично и прямолинейно неутолимая любовная жажда пожилой женщины, успевшей похоронить уже пятерых мужей.

Эта не прикрашенная ничем грубость, проявление чувственности выступили на сцену после преодоления пуританизма и, соответственно сильному экономическому подъему Англии, продолжались все XVIII столетие. Это была, конечно, вовсе не здоровая сила созидания, всегда достойная поклонения, — то была откровенная и циничная развращенность. Красота женщины превозносилась самым циничным образом. Вся поэзия откидывалась, не было никаких окольных путей, — все шли прямо к цели, к физической цели. Соответствующий характер носили, конечно, все общественные формы, все манеры и вообще весь уклад жизни эпохи.

Полное представление о нравах и образе жизни английского двора XVII и XVIII века дает нам вышедшая в Лондоне в 1721 году книга "Жизнь и деятельность известных английских кокеток и метресс", посвященная главным образом эпохе Карла П. Подробности, сообщаемые в этой книге, наглядно убеждают нас в том, что в области грубого, неприкрашенного эротизма Англия того времени занимает бесспорно первое место.

Мужчины этой эпохи находили особое удовольствие в том, что громко обсуждали между собою физические преимущества своих жен и метресс: они непрестанно беседовали на тему о том, что особенно привлекательного в той или иной миледи, какими она отличается странностями, какова она в любовной игре и т. п. А женщины? Женщины? Женщины делали то же самое: интимные стороны супружеской жизни, своей и чужой, служили тоже нескончаемой темой для разговоров. Об этом всегда было желание поговорить, безразлично, руководилась ли женщина желанием вселить в собеседницу

жалость, опорочить кого нибудь или запутать интригу. Самые грязные скандалы процветали при дворе и в каждом салоне. Мужчин оценивали открыто только по их физическим качествам. Кто пользовался хорошей славой в этом отношении, тот мог рассчитывать на легкий успех у большинства женщин. В ценнейшем документе интересующей нас эпохи, в мемуарах Граммона, сообщается об увлечении дам высшего лондонского общества двумя акробатами, которые отличались атлетическим телосложением.

Желание прославиться красотой превозмогало зачастую все чувство стыдливости. Мисс Стюарт, одна из наиболее выдающихся английских красавиц, впоследствии жена герцога Ричмондского, не могла равнодушно слышать, когда в обществе кто нибудь начинал превозносить красоту ног или груди какой нибудь женщины: она тотчас же принималась демонстрировать свои прелести и старалась доказать, что прославляемая красота не можс! лаже сравниться с ее красотой. Граммон рассказывает, что однажды при дворе разговор зашел о красоте некоторых дам. Наконец кто то упомянул о только что приехавшем в Лондон русском посольстве. Один лорд заметил: "У всех московитов красивые жены. Особенно хороши у них ноги". В ответ король возразил, что "нет ничего красивее, чем нога мисс Стюарт". Чтобы подтвердить эти слова короля, мисс Стюарт, нисколько не стесняясь, продемонстрировала тут же на глазах у всех красоту своих ног, подняв юбку выше колен. После этого началось подробное обсуждение красоты ее ног.

Это звучит для нас, конечно, несколько странно, но что на такой лад было в •] о время настроено все лучшее английское общество, можно подтвердить на множестве примеров. Логическим последствием такого грубо эротическо! о настроения было, конечно, то, что о какой либо верности в этом обществе не могло быть и речи. Это справедливо в отношении как женщин, так и мужчин. в отношении как простой любви, так и брака. Молва гласила: у очень немногих женщин можно гордиться тем, что ты единственный любовник, и у еще гораздо более немногих, что ты первый.

Этим грубым формам интимной жизни соответствовали в точности все остальные формы жизни вообще — и умственные наслаждения, и публичные развлечения. Умственные наслаждения уподоблялись всецело общему нравственному состоянию. Это доказывает прежде всего грубо эротический характер английской литературы эпохи реставрации. Для знатока этой литературы достаточно назвать хотя бы имена Рочестера, Драйдена, Ванбру, Фаркера, д'Юрфе и других.

Общественные развлечения представляют собой, как мы уже говорили, такую же картину. Тут процветали такие увеселения и зрелища, как петушиные бои, бокс, борьба, — вообще развлечения, во время которых можно было тесниться, толкаться, кричать, шуметь, испытывать сильное возбуждение и пр. Короче говоря, то были первичные формы демократической жизни. И целый мир отделял эту жизнь от утонченной элегантности французского общества, и притом мир, который всегда находится на перепутье между жизнью и смертью.

* * *

Грубость наслаждения жизнью проистекала не из общего политического угнетения, а, наоборот, из высшей меры и полноты гражданской свободы: наряду с разнузданностью нравов стояло неограниченное право на свободу мнения. И это не только парализовало гибельное влияние развращенности, но и постепенно, правда, довольно медленно, вело к очищению нравов.

Форма жизни обусловливается ее содержанием. В Англии вследствие об щей гражданской свободы сатирический смех слал не изысканным лакомым куском для нутра немногих избранных, не аристократическим деликатесом, а демократической здоровой пищей. В то время как во Франции границы карикатуры все более и более стирались, в Англии они становились, наоборот, все более и более резкими и отчетливыми. Английская карикатура от Хогарта до Роулендсона, т. е. приблизительно до 1820 года, до решительного поворота в общественной жизни Англии, обнаруживает сплошную непрерывную тенден цию развития в сторону гротеска.

Карикатура и в Англии носила, конечно, прежде всего личный характер. Но относительно большая гражданская свобода, которая давала право любой критики существующих порядков, превращала отдельные личности в воп лощение соответствующих учреждений или идей. В многочисленных словес ных и изобразительных карикатурах остроумие не ограничивается полому чисто личной сферой, хотя последняя и служит формулой самого нападения. С другой стороны, распущенные формы, в которые выливалась частная и об щественная жизнь то1 о времени, веди к образованию самых смелых форм и к употреблению наиболее выразительных средств. Благодаря этому сатира сама собой столкнулась с эротикой. И этим средством она пользовалась до тех пор, пока мораль боязливым стыдом и трусостью не зажала всем ртов. Морализирующей тенденции, которая делала английскую карикатуру во мно гих частях ее совестью эпохи, классическая грубость заплатила очень ничтож ную дань, так как серьезные проповедники морали пользовались, как извест но, все еще самым откровенным языком.

В литературной сатире мы находим прежде всего большое количество сатирических эпиграмм. Немало таких эпиграмм обращалось против женщин. Это вполне понятно, так как это типично для всех времен и народов: если мужчины в своих же собственных интересах приветствовали предупредитель ность женщин, их не слишком строгое и ревнивое оберегание девственного целомудрия и супружеской верности и их большую опытность в деле любви, если все это в глубине души и признавалось явлением весьма отрадным и желательным, то, с другой стороны, это никогда не мешало мужчинам в то же самое время и открыто обвинять женщин. Положительно классическим образцом может служить вышеназванный Рочестер. В жизни он широко пользовался развращенностью английской женщины, в сатирах же обруши вался на нее со всей силой своей блестящей сатиры.

Гораздо чаще встречаются, однако, пользовавшиеся огромным распрост ранением эпиграммы, обращенные против определенных личностей. В эпоху реставрации на первом плане в этом отношении стоял, конечно, развращен ный двор Карла II. Здесь тоже особенно отличался Рочестер. Правда, он не

оставался безнаказанным, так как наряду с полной свободой существовала если не законная кара, то во всяком случае личная месть. "Сатира на короля", в которой Рочестер цинически высмеял безмерный разврат Карла II и все его мрачные последствия, имела результатом его устранение от двора. Весьма вероятно, что если бы Рочестер не принадлежал к высшей аристократии Англии, то месть короля, даже такого слабовольного, как Карл II, была бы гораздо более жестокой. Человека, который умеет пользоваться в тишине и мраке ночи кинжалом, найти в то время было очень нетрудно. Такие циничные сатиры личного характера, как "Сатира на короля", которая грубым образом вскрывает самые интимные стороны жизни, должны быть, однако, рассматриваемы в эту эпоху еще и с другой точки зрения. Как сообщает Уффенбах, путешествовавший в то время по Англии, и другие современники, при дворе Карла II в присутствии короля и дам разыгрывались нередко эротические пьесы. Их содержание не может быть сравниваемо, например, с нынешними двусмысленными оперетками, — оно было попросту грубо, цинично, вещи назывались тут своими именами. Оргии, разыгрывавшиеся в альковах, воспроизводились в точности на сцене, и самые циничные слова эротического жаргона служили объектом наибольшего остроумия. В качестве одной такой эротической драмы, разыгранной в присутствии короля, придворных кавалеров и дам, Уффенбах называет анонимную пьесу "Содом" и говорит: "Нужно поистине удивляться, что такое безбожное и отвратительное произведение было не только создано человеком, но было вдобавок еще и разыграно в присутствии самого короля".

Эта пьеса по своему содержанию представляет собой действительно рекорд в области эротической литературы всех времен. Однако эта сатирическая драма, "в которой самое низменное и отвратительное было смело выставлено на свет рампы", была — и это самое характерное для той эпохи — не чем иным, как цинично сатирическим изображением жизни при дворе Карла II и даже больше того: она изображала разврат самого короля с его метрессами и друзьями. И далее: автором этой пьесы является, несомненно, Рочестер; это нисколько не опровергается тем обстоятельством, что сам он отрицал свою причастность к этой пьесе и обрушился даже эпиграммой на анонимного автора. Эжен Дюрер в книге "Половая жизнь в Англии" дал подробный анализ драмы "Содом". Эта драма существует в настоящее время всего в нескольких экземплярах. При чтении ее действительно убеждаешься, что при сравнении с нею бледнеет эротика всех стран и времен.

Целый ряд сатир того времени был посвящен любовным историям Карла П. Авторами их были, главным образом, известный Бутлер и Джордж Этеридж. Сатиры эти представляют нескончаемый перечень альковных скандалов. Жизнь этого общества была нередко действительно публичным зрелищем.

Так начался буржуазный век. Но так продолжался он, правда, недолго. Бурный поток остановился, и начался век воспитания. Но когда сатира перестала мало помалу бичевать порок только из любви к этому самому пороку и действительно стала преследовать серьезные нравственные тенденции, она все же не стала более пристойной, а продолжала говорить грубым,

циничным языком, никогда не оставлявшим ни малейшего сомнения в том, о чем, в сущности, идет речь. Изобразительная сатира всей этой эпохи служит здесь, быть может, наиболее наглядным и убедительным доказательством.

* * *

Ни одна страна никогда не имела даже приблизительно такого огромного количества эротических карикатур и притом карикатур в полном смысле этого слова, как Англия в XVIII столетии. Не подлежит никакому сомнению, что уже на основании одного этого мы можем заключить о степени испорченности тогдашнего английского общества; однако было бы чрезвычайно ошибочно выводить отсюда какое либо смягчение в оценке французского и германского абсолютизма: противоположные полюсы индивидуальной жизни и всей культуры выражаются в открытом и безудержном господстве чувственности и отражаются соответственно в эротической карикатуре. Эротическая карикатура — и этого не следует никогда упускать из виду — может быть документом упадка общества, продуктом его разложения, — таковой она была во Франции при старом режиме, — но, с другой стороны, она может быть также и документом накопившегося избытка сил. Формула "эротическая карикатура" представляет, как мы уже неоднократно указывали, лишь общее собирательное понятие, обнимающее собою решительно все, и рай и ад, и добро и зло. О чем она свидетельствует в каждом отдельном случае, на это всегда очень ясно и определенно указывают ее формы и тенденции, так что различие провести весьма нетрудно. В Англии она была выражением стихийной силы, силы, которая, как мы имели случай убедиться, проявлялась в весьма грубой форме при построении нового буржуазного общества.

Из эпохи великой английской революции и вообще из всего периода вплоть до начала XVIII века дошло до нас, как это ни странно, весьма немного английских карикатур. И если рождение английской политической карикатуры можно исчислять с момента Великой английской революции, то историю ее писать можно, только начиная с Хогарта.

Хогартом начинается в английской карикатуре период морального воспитания, которому посвятило свои силы все после реставрации. Это воспитание было обставлено, однако, как мы уже тоже упоминали, довольно странным образом. Оно совершалось нередко по рецепту того педагога, который в первый же день явился к ученикам вдребезги пьяным, желая, как он сам выразился, воочию продемонстрировать перед ними всю пагубность порока излишества. И карикатура тоже хотела в Англии продемонстрировать порок во всем его безобразии. С точки зрения такого педагогического воззрения и следует рассматривать все. Она применима вполне и к обеим известным гравюрам Хогарта: "До" и "После".

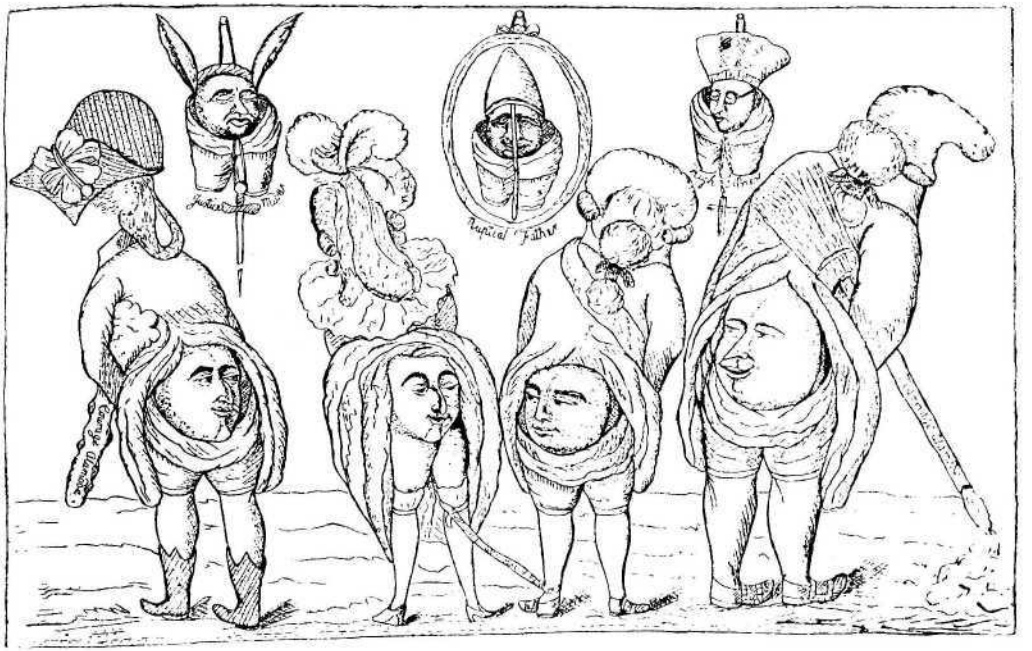
Смысл обеих гравюр очевиден, несмотря на всю сложность сатирических средств, которые пускает в ход Хогарт, и несмотря на сотню мелких сатирических деталей, которыми он уснащает каждое свое произведение и которые делают из последнего бесконечную моральную проповедь. На этих гравюрах Хогарт иллюстрировал, очевидно, галантное приключение влюбленной пароч

ки, быть может, и адюльтер. Гравюра "До", первый акт, изображает мужчину, пламенеющего страстью, и женщину, сопротивляющуюся ему, но желающую в і айне, чтобы ее победила неотразимая мужская сила, — это обычная схема действительности. То, что леди, несмотря на энергичное сопротивление, хочет все таки остаться побежденной, можно с полной уверенностью заключить уже хотя бы по месту, где разыгрывается любовная борьба: это спальня, в кото рую леди привела своего поклонника. На второй гравюре — "После" страсть мужчины уже удовлетворена, он испытывает уже отвращение; иное дело женщина, теперь она сама ластится, — опять таки схема живой действитель ности, правда, лишь постольку, поскольку речь идет не о любви, а о простом удовлетворении сладострастного чувства. Гравюры Хогарта следует признать превосходными: это неприкрашенное изображение чисто животной чувствен ности. Однако многие давали им совершенно другое толкование: многие утверждают, что Хогарт шел гораздо дальше в своих намерениях, — хотел изобразить коренное различие между ощущениями мужчины и женщины при проявлении чувственности в любви. Но если бы таково было действительно намерение Хогарта, то он, на наш взгляд, показал бы своими гравюрами, что он весьма мало смыслит в вопросах любви. Ибо там, где в объятия друг к другу толкает мужчину и женщину истинная любовь, там не может быть места какоЪу либо чувству отвращения после удовлетворения страсти.

Обе эти гравюры Хогарта пользовались самым широким распространени ем и считаются и теперь еще его наиболее ценными и значительными произ ведениями. Правда, щепетильная современность исключает их из общего собрания гравюр Хогарта. Тем не менее их всегда можно найти у истого коллекционера: они хранятся в особых папках и демонстрируются только перед знатоками.

Сатирические художники времен Хогарта, т. е. первой половины XVIII века, отличались от него только тем, что были немного менее остроумны и немного более циничны. Это без всяких дальнейших комментариев до казывается гравюрой "The Queen of Hungary's Whetstone" ("Точильный ка мень венгерской королевы". — *Ред.),* которая направлена против Марии Терезии Австрийской и против Семилетней войны. Аналогично циничным образом политика Марии Терезии, а также и маркизы де Помпадур изоб ражалась не раз. И притом не только так, но и еще более эротически. Какой эротической откровенностью отличалась общественная карикатура того вре мени, об этом достаточно наглядно свидетельствуют такие гравюры, как "A lovely lass..." ("Очаровательная девушка". — *Ред.),* "The Mouse's Tail" ("Хво стик мышки". — *Ред.)* и "Moses in the Bulrushes" ("Моисей в тростниках". — *Ред.).*

Ясность и откровенность в изображении эротических мотивов не только оставались все время на этом уровне полного реализма, но и продолжали даже прогрессировать, по мере того как карикатура все больше склонялась к гротес ку, блестящими представителями которого в Англии были ее лучшие карика туристы после Хогарта, Гилрей и Роулендсон. Для обоих этих карикатуристов эротика в карикатуре была отчасти открытой самоцелью, отчасти же испытан ным сатирическим средством для достижения наивысшей смелости в нападках и изобличении. Доказательством обеих этих тенденций служит все их твор



Карикатура на принца Уэльского.

чество. Большая часть их произведений показывает, кроме того, какой непо средственно личный характер благодаря неограниченной свободе печати носи ла в то время английская карикатура. Ввиду главным образом этого английс кие карикатуры для их понимания требуют более детального объяснения, чем приходилось нам давать до сих пор, когда мы имели так мало дела с непосред ственно личной карикатурой.

В политической карикатуре последней трети XVIII века главенствовал почти нераздельно Джеймс Гилрей: наиболее смелые нападки его направ лялись на двор, в особенности же на принца Уэльского, впоследствии Георга IV.

Принц Уэльский снискал особое внимание английских карикатуристов с 1783 года, когда вступил в связь с прекрасной ирландкой миссис Фитц герберт, так как связь эта служила источником нескончаемых скандалов. Прежде чем познакомиться с принцем Уэльским, миссис Фитцгерберт была счастливой женой двух супругов. Но несмотря на ходившую молву, будто миссис Фитцгерберт отличается настолько предупредительным характером, что тотчас же идет навстречу, как только с ней заговорят о любви, несомнен но, что она была в высшей степени умным человеком. Во всяком случае, доказала это в важнейший момент своей жизни, когда принц Уэльский по казался на ее горизонте. Миссис Фитцгерберт едва ли скрывала, конечно,



< Дж. Гилрей. Карикатура на принца Уэльского и миссис Фитцгерберт.

от него, какие радости жизни она способна ему дать, тем не менее в решитель ный момент всегда останавливала его бурную страсть двумя роковыми сло вечками: "После свадьбы". По отношению к столь бесхарактерному человеку, каким был принц Уэльский, метод этот, проводимый с достаточной последо вательностью, должен был неминуемо привести к цели. Так оно и было на самом деле. Принц принял поставленное условие, свадьба состоялась, и нако нец то он дождался желанной минуты. Об этом браке вначале не было никому известно. Миссис Фитцгерберт считалась просто напросто метрессой; в этом не было ничего странного, так как у каждого принца была своя фаворитка, если не целый гарем. Однако молва тотчас же обрушилась на мессалинскую чувственность новой фаворитки. Слухи о ней превратились вскоре в множест во пикантных анекдотов, которые передавались из уст в уста. Неудивительно поэтому, что карикатура изображала то, о чем все открыто шептались. Это и стало "типом" карикатуры, направленной против связи принца с миссис Фитцгерберт. Наиболее удачные и остроумные произведения в этой области принадлежат, несомненно, Гилрею. Одна из его самых ранних карикатур на сладострастную ненасытность миссис Фитцгерберт — "The Injured Count S." ("Оскорбленный граф S.". — *Ред.).* Два молодых тигра ласкают грудь прекрас ной ирландки, ее лицо искажено сладострастием, она упивается наслаждением низменной страсти. Мессалина, подчеркивает Гилрей, подписывая это имя под висящей на заднем плане гравюры картиной. Это безусловно чрезвычайно смелое произведение. Райт, составлявший в 1885 году перечень карикатур Гилрея, предусмотрительно выпустил его. Но тут же нужно заметить, что эта честь выпала на долю не только гравюры Гилрея, но и целого десятка других. В этом сказывается благородное стремление современных английских истори ков представить всех популярных и любимых художников и писателей в самом почтенном и солидном свете; по отношению к английским карикатуристам XVIII века это сделать не так уж легко. Но в целях облагорожения прошлого моральным историкам ничего не стоит выпустить множество произведений, которые так или иначе противоречат их намерениям. Если же такой подлог абсолютно невозможен, то они стараются умело обходить самую сущность. Такой метод Райт применил, например, к другой карикатуре Гилрея — "Dido Forsaken" ("Покинутая Дидона". — *Ред.).* История этой известной карикатуры сводится к следующему: принц Уэльский был, как известно, всегда в долгах, его разгульная жизнь поглощала невероятные суммы. Однажды терпение одного из его кредиторов лопнуло, и долги должны были быть заплачены, и притом, конечно, "нацией". Для чего же быть престолонаследником, как не для того, чтобы в нужный момент иметь возможность уплатить полмиллиона фунтов стерлингов! Но слух о тайном браке принца с миссис Фитцгерберт проник мало помалу в широкую публику, и его постарался использовать экономный Питт*, который при критическом положении того времени ни за

*Питт Уильям Младший — премьер министр Великобритании в 1783—1801, 1804—1806 гг. *Ред.*

что не хотел заплатить эти долги. Парламентские друзья принца Уэльского тоже заявили, что при таких обстоятельствах они лишены возможности вотировать уплату государством долгов принца. Последнему не оставалось ничего делать, как просто напросто отречься от брака с миссис Фитцгерберт. Инсценировка этого обмана была поручена Фоксу. Опытный дипломат весьма искусно выполнил доверенную ему миссию: он заявил в палате, что имеет категорическое приказание опровергать какие бы то ни было слухи относительно свадьбы принца. Питту пришлось уступить: кредиторы принца Уэльского были удовлетворены, и он получил, конечно, тотчас же новый кредит, а миссис Фитцгерберт лишилась столь желанной короны. О последнем акте этой беззастенчивой интриги и говорит карикатура. Слева на заднем плане Питт в компании со своим помощником сдувают обе короны с головы предполагаемой королевы, справа же Фокс и Бурке вместе с принцем плывут на лодке "Честь", направляясь в замок Виндзор. Из уст принца презрительно вырывается возглас: "Никогда в жизни я не буду иметь с нею больше дела!"; и столь же презрительно звучит эхо в устах кормчего Фокса: "Никогда, никогда!" Наиважнейшая фигура в этой карикатуре, однако, сама покинутая Дидона. Всем видом она показывает, что, обманувшись в своих горделивых мечтаниях, она решила искать утешения в радостях эротики.

Но карикатура Гилрея не соответствовала действительности и была продиктована исключительно его злобой. На самом деле то, от чего принц Уэльский публично отрекся перед представителями народа, было втайне вновь восстановлено. Сластолюбивый принц не мог отказаться от рафинированного любовного искусства миссис Фитцгерберт, несмотря на то что одновременно он не пропускал и ни одной другой женщины. Когда, наконец, всем стало известно, что его клятвенные заверения были не чем иным, как вынужденной ложью для получения денег и кредита, тогда Гилрей тотчас же выпустил другую карикатуру — "The fall of phaeton" ("Падение фаэтона". — *Ред.).* Хотя взбесившиеся парламентские кони и выбросили миссис Фитцгерберт из королевской колесницы, однако "красота ее по прежнему слишком соблазнительна".

Миссис Фитцгерберт дольше других владела сердцем и чувствами молодого принца. Но он не был ей верен. Не говоря о том, что даже во время ее полного и неограниченного господства он то и дело заводил мелкие интрижки с другими женщинами и ей неоднократно приходилось уступать свою власть другой миссис, тоже ирландке. Этой счастливой соперницей миссис Фитцгерберт была дочь епископа Тьюздемского, супруга герцога Джерсей. Эта дама была тоже, как и миссис Фитцгерберт, старше принца Уэльского и тоже соответствовала его особым требованиям в делах любви, требованиям, которые рельефно выражены в его девизе: "fat, fair and forty" ("пухлая, блондинка и сорокалетняя". — *Ред.).* Связь с этой дамой, которая была уже матерью десятерых детей, когда стала на время во главе гарема принца, была не менее скандальна, чем роман с миссис Фитцгерберт. Сюда присоединялось еще то, что все близкие этой особы отличались полным отсутствием какого бы то ни было морального чувства. Супруг ее был заинтересован в этой связи и почти собственноручно ввел развратного принца в свою спальню. Это обстоятельство карикатура тотчас же подхватила и использовала его в различнейших

видах. И опять Гилрей, заклятый враг принца Уэльского, нарисовал две карикатуры на эту тему. Первая гравюра "The Grand Signior retiring" ("Знатный сеньор удаляется на покой". — *Ред.)* изображает принца Уэльского по дороге в герцогскую спальню, причем ему светит, чтобы он не ошибся дверью, сам супруг страстной герцогини, Карл Джерсей. Когда принц доходит наконец до двери алькова, где его с трепетным волнением ожидает герцогиня, он говорит супругу презрительное: "Va fen!" ("Убирайся!" — *Ред.).* Но принц Уэльский чрезвычайно непостоянный любовник. Спустя всего неделю он собирается уже изменить герцогине, но в ее интересы это не входит, и услужливый герцог чуть ли не на спине приносит принца на ложе матери своих детей. На карикатуре Гилрея "Fashionable Jockeyship" ("Модная верховая езда". — *Ред.)* изображены все трое: принц Уэльский, как бессовестный развратник, герцогиня, как старая Мессалина, и герцог Джерсей, как угодливый и отвратительный сводник. Само собой разумеется, что и обе эти карикатуры Гилрея были заботливо исключены Райтом из общего перечня его произведений.

Если Гилрей и был заклятым врагом принца Уэльского и потому нападал на него по всякому малейшему поводу, то все же его карикатуры не дают нам еще основания думать о какой то непонятной ненависти, для которой хороши все средства. Нет, то была исключительно смелость, которая руководила в то время всякой политической борьбой. Это неопровержимо доказывается тем, что Гилрей по тысяче других поводов пользовался такими же резкими и смелыми средствами и аргументами. Это подтверждается многочисленными примерами. Герцог Кларенс, впоследствии Вильям IV, избрал первой фавориткой актрису Дору Джорден. Эту особу он окружал всеми знаками внимания и всегда защищал ее против всяких нападок. К сожалению, такой смелости у него не было в тех случаях, когда он отправлял свои обязанности адмирала. Тут он показывал скорее то, что именуется отрицательной храбростью. Последнюю он проявлял всякий раз, когда его служба была сопряжена с какой либо опасностью. Он тогда попросту куда то исчезал. Куда же он мог деваться? — удивленно спрашивали все. И вот на одной из своих больших карикатур Гилрей представил перед английским народом то тайное убежище, в которое прятался трусливый адмирал. Карикатура настолько рельефна, что едва ли требует дальнейших комментариев. Мы не преувеличим нисколько, если скажем, что эта карикатура обнаруживает самый смелый и откровенный цинизм, на который способна вообще только сатирическая эротика. Но Гилрей был неистощим в остроумии: он то и дело изобретал все новые и новые мотивы. Столь же изумительной смелостью отличается, например, нарисованная в 1793 году карикатура "Presentation of the Mahometan credentials or The final resource of French Atheists"*. 1793 год был одним из наиболее знаменательных в новейшей истории. Великая французская революция достигла своего апогея. Волны ее докатывались до всех стран, даже до изолированной морем Англии. И хотя Питту именно в этом году удалось составить первую коалицию против Франции, однако сама Англия находилась в состоянии сильного брожения

* "Вручение верительных грамот магометанами, или Последнее средство французских атеистов". *Ред.*

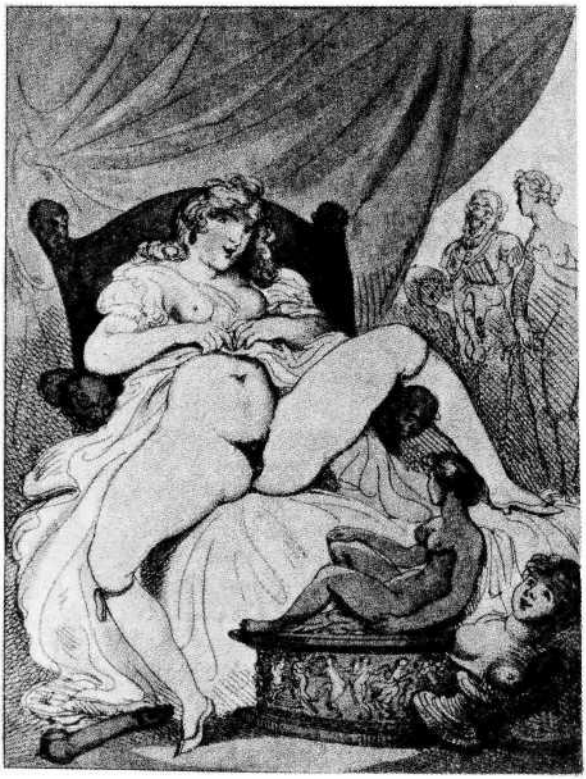
и корона сидела не слишком прочно на голове Георга III, уже в то время страдавшего душевной болезнью. Фокс, великий защитник французских идей, пропагандировал в противовес Питту союз с Францией и делал на этот счет конкретные предложения. Когда, однако, в ноябре 1793 года коалиция одержала первую победу над французами, Гилрей, сторонник Питта, обрушился со свойственной ему резкостью на проекты Фокса. Письмо, которое Фокс подносит Георгу III, превращается в огромный фаллос. Это последняя надежда союзников Франции. Только своей физической потенцией могут они импонировать Фоксу, говорит ядовитый сатирик. Таков, по всей вероятности, истинный смысл этой карикатуры. По смелости эта карикатура едва ли уступает всем вышеназванным. Относящаяся к 1796 году карикатура "The orangerie" ("Апельсиновый сад". — *Ред.),* сатира на принца и экс наместника Оранского, несколько скромнее. Пока принц был молод и полон сил, он не щадил себя и расточал любовь во все стороны. Когда же он достиг того возраста, в котором Соломон писал свои мудрые изречения, а Давид слагал псалмы, он надел на себя ярмо брака и успокоился на груди целомудренной принцессы. Хотя коварные сны и беспокоили часто его отдых, — перед ним проносился целый легион тех, у кого были живые доказательства его благосклонности, — тем не менее у него было одно утешение: грудь его стареющей, но все еще послушной в любви жены была снабжена 24 миллионами фунтов стерлингов, и это в достаточной мере облегчало ему тяжелые сны.

Если мы объективно рассмотрим вышеописанные карикатуры Гилрея, то убедимся, что эротическая нота, несмотря на резкость и смелость ее проявления в каждом отдельном произведении, все же не может быть названа какой либо спекуляцией на возбуждение чувственности. Единственной целью Гилрея было осмеяние тех или иных явлений, тех или иных сторон жизни. Примитивная мораль эпохи позволяла пользоваться для этого наивозможно более сильными средствами. Наоборот, все, даже самые смелые, карикатуры Гилрея обнаруживают — как ни парадоксально это звучит — ярко выраженное нравственное сознание. И действительно, они стоят на большой моральной высоте, хотя нынешней филистерской морали и внушают ужас, хотя современный, чопорный, нравственный англичанин с негодованием отворачивается от них и со спокойным сердцем выбрасывает из своего национального искусства его ценнейшие памятники.

* * *

Томас Роулендсон, второй представитель этой эпохи, во многом существенно отличается от Гилрея. Как мы уже говорили в первом томе "Истории карикатуры европейских народов", он, несомненно, более значительный художник, нежели Гилрей. Последнее обнаруживается хотя бы уже в том, что он совершенно не пользуется символическими средствами, а склоняется в сторону реалистического гротеска. У Роулендсона эротика является самоцелью. Сам Роулендсон — воплощение здоровой, полной сил эротики. Это человек со здоровым спинным мозгом, одаренный пылкой, чувственной фантазией. Благодаря этому он и как человек, и как художник служит художественным

воплощением своей чувственной эпохи. Про него можно сказать этот превосходный бы [описатель стал исключительно потому карикатуристом, что прекрасно понимал, что пи в какой другой области он не может так полно и так широко упиваться красотой женского тела. У Роулендсона игривая фантазия, которая по своему произволу формирует галантный и пикантный материал, вступила в полное обладание своими правами. Роулендсон — фабулист и поэт, и его ярко выраженная чувственность сделала его лириком английской карикатуры. Его интересует, и интересует при том больше, чем все остальное, то, что почему либо носит эротический характер. По этому то во всем его творчестве превалирует эротика вплоть до ее конечной и высшей точки развития. Все его творчество — возвеличение женщины, а так как на последнюю он смотрит исключительно с чувственной точки зрения, то его творчество служит в то же время и возвеличению силы. Он создал свой идеал женщины: у нее стройная, высокая, но все же полная фигура, сильные, но грациозные бедра, пышная, высокая и здоровая грудь, — короче говоря, это здоровая английская порода в соединении с фламандской силой и полнотой. Каждая его женщина — лакомый кусок для чувственных натур. Незримыми буквами подписывает он под каждой: "Чувствуешь ли ты, как было бы прекрасно созерцать эту сияющую красоту, лишенную всяких покровов?" И в подтверждение своих слов он у каждой хотя бы немного приподнимает завесу в рай сверкающей наготы ее тела. Он показывает то пышную грудь красавицы, то розоватую ногу. В отношении грации с Роулендсоном могут сравниться многие художники, — в отношении же слияния грации с силой — очень немногие.



Т. Роулендсон. Эротическая фантазия.

То, что у Роулендсона даже в политической карикатуре материал служит зачастую лишь средством на пути к эротической цели, можно доказать на примере многих его произведений. Положительно классическим примером в этом отношении служат его карикатуры на тогдашнюю русскую политику.



<d *Анонимная карикатура на лорда Нельсона.*

Роулендсон создал много политико эротических карикатур, но излюбленной сферой его была общественная карикатура; в области политической карикатуры он не играл той роли, как Гилрей. Тут можно, правда, снискать себе шумное одобрение,' изображая и отдельных личностей, и события в той пикантно эротической форме, как то делал Роулендсон, но это далеко еще не знаменует собой руководящей роли в политической карикатуре. Последняя в качестве средства борьбы — а это главным образом и ценится в ней — требует преобладания сатирического остроумия, а вовсе не низведения политического материала до степени средства для достижения эротического впечатления. То, что масса требует всегда "большего", это следует хотя бы из того, что она сама всегда чрезвычайно серьезно относится к борьбе; это "большее" и давал Гилрей, и этим то и объясняется, что его политические карикатуры пользовались неизмеримо большей популярностью, чем произведения Роулендсона. Идея побеждает тут искусство, так как Гилрей как художник уступает во многом, как мы уже указывали, Роулендсону.

Само собой разумеется, что этими двумя именами не ограничивается политическая карикатура того времени. Большинство карикатуристов, — пожалуй, даже все без исключения, — рисовали эротические политические карикатуры: и Будвард, и Ньютон, и Крюйкшенк. Чрезвычайно ядовитой карикатурой на связь принца Уэльского с миссис Фитцгерберт служит подписанная Аргусом гравюра: "Ваше топ 2". Эротическая соль заключается тут, как понятно всякому знатоку французского эротического жаргона, в подписи, но и профану не требуется переводчика: смысл карикатуры слишком очевиден. Эта карикатура относится ко времени вступления на престол Георга IV, во всяком случае к тому времени, когда "первый джентльмен Европы" обликом своим весьма мало напоминал уже, что когда то он был одним из красивейших мужчин Англии. К тому же времени относится и другая карикатура, направленная против королевы Каролины и посвященная ее любовной связи с Бергами. Гравюра "The Nightmare" ("Страшный сон". — *Ред.)* направлена против романа лорда Нельсона с прекрасной леди Гамильтон. Красавице снится свидание с возлюбленным; каждую ночь она видит этот сон, и неудовлетворенное желание давит ее тяжелым кошмаром. Сюда же относится карикатура "The Royal Exhibition" ("Королевская выставка". — *Ред.),* направленная против брака принца Уэльского с несимпатичной ему принцессой Каролиной Брауншвейгской, гравюра "The Rape of Helen" ("Похищение Элен". — *Ред.),* изображающая временный, вызванный Питтом разрыв принца Уэльского с миссис Фитцгерберт, и, наконец, карикатура "The political clyster" ("Политический клистир". — *Ред.),* воспроизводящая хорошо известную политическую ситуацию; все эти произведения доказывают, что английские карикатуристы того времени охотно посвящали свое дарование политической сатире.

Общественная карикатура того времени, т. е. периода расцвета стиля гротеск в Англии, в отношении эротических мотивов не только равна по смелости карикатуре политической, но во многом даже превосходит ее. Здесь



Дж. Гилрей. Карикатура на лондонского преступника.

обилие материала буквально неистощимо. Это объясняется, правда, самим его характером. Материал этот действительно безграничен, так как, в сущности, с точки зрения эротической карикатуры можно подойти к любому явлению. Подчеркивание эротического момента соответствовало вполне духу времени, художники не жалели сил для этого, и мы действительно видим, что подавляющее большинство общественных карикатур носит более или менее ясно выраженный эротический характер.

В отношении идейного содержания и сатирического остроумия и здесь на первом плане стоит Гилрей. Одна из его наиболее ранних общественных карикатур, появившаяся в 1782 году, изображает скандальный процесс, о котором в то время говорил весь Лондон. Сущность этого процесса сводилась к следующему: лорд Ричард Уорслей, землевладелец на острове Уайт, стал прославлять перед другом красоту своей жены и сравнил ее с Венерой Медицейской. В ответ на сомнения друга лорд Уорслей предложил ему продемонстрировать красоту жены в костюме прародительницы Евы и дал ему возможность увидеть ее в купальне. Друг настолько воспламенился ее красотой, что очень скоро добился благосклонности леди Уорслей. Супруг, возмущенный



Дж. Гилрей. Судебный процесс убийцы женщин.

вероломством приятеля, подал на него в суд, обвинив в совращении жены. Но приговор оказался для него совершенно неожиданным: за совращение жены был осужден не приятель лорда Уорслея, а сам лорд. Гилрей воспользовался этой темой для одной из своих карикатур и встретил при этом огромное сочувствие, что явствует из многочисленных дошедших до нас вариаций этой гравюры. Насколько Гилрей умел настраивать все в тоне своего времени, доказывает наглядно его карикатура "Fashionable contrasts" ("Модные конт расты". — *Ред.).* Что изображено на ней, ясно, конечно, всякому. Но что дало повод к этой карикатуре и что особенно в ней остроумно, можно сказать лишь по ознакомлении с историей этого произведения. Про прекрасную герцогиню Йорк ходила слава, что у нее изумительно красивая, узкая рука. Далее, про нее было известно, что она придает большое значение своей красоте, так как постоянно выставляет руки напоказ; когда с нее пишут портрет, она всегда занимает такую позу, что зритель первым делом обращает внимание на ее

прекрасные руки. В этом не было, конечно, ничего особенного, так как все женщины делали то же самое. Но ничего не было особенного и в том, что настроенное на сатирический лад время использовало это женское тщеславие в целях карикатуры. Для Англии той эпохи весьма, однако, характерно, что даже такая невинная вещь могла дать повод к эротическому остроумию. Когда портрет герцогини Йорк был выставлен в публичном месте и молва заговорила об исключительной красоте ее узких рук, Гилрей поспешил тотчас же дать комментарий, — он довольно оригинальным образом подтвердил ходячее мнение. "Ах, что там, — смеялся он, — это далеко еще не все! Разве вы не знаете, что такой узкой ручке соответствует всегда не менее маленькая, хорошенькая ножка?" Так как, однако, красота выделяется всегда наиболее выгодно на контрасте, и та же молва говорила, что герцог Йорк не любит скрывать покровом ночи радости своей супружеской жизни, а посвящает служению Гименею всегда послеобеденные часы, то Гилрей решил, что наибо лее действенным средством продемонстрировать красоту ножек герцогини будет дать фрагмент из супружеской жизни, в которой хотя и неумышленно, но всегда происходит "соперничество между туфелькой герцогини и сапогом герцога".

Если в этой карикатуре Гилрей дал эротический комментарий действитель но невинному тщеславию женщины, то его юмор направлялся иногда и против событий и явлений более серьезного характера. В 1790 году весь Лондон был повергнут в трепет одним человеком по имени Ренуик Вилльямс. Вилльямс подстерегал на улице молодых женщин, насиловал их и удовлетворял свои извращенные наклонности. Однажды он напал на одну леди и нанес ей несколько ран, но при этом был схвачен и приговорен к шести годам тюрем ного заключения. Процесс гнусного преступника послужил Гилрею темой для двух карикатур. На первой преступник изображен в виде людоеда, пожира ющего прекрасную леди. Вторая вводит нас в зал суда. Так как тяжесть преступления познается лишь после добросовестного расследования его, то судья старается вникнуть во все подробности дела. В то время как судья во время пикантного разбирательства дела еле сдерживает свои порывы, элегант ная леди, которая готова на все, лишь бы доказать судьям всю гнусность содеянного преступления, клянется, что стоящий за решеткой человек и есть преступник. Эта сцена сама уже в достаточной мере пикантна. Но Гилрей не был бы борцом, если бы не использовал этого мотива в целях политической борьбы. И действительно, преступник обнаруживает изумительное сходство с государственным деятелем Фоксом. Это и главный смысл сатиры.

Хотя общественные карикатуры Гилрея во многих отношениях чрезвычай но любопытны и значительны, однако в них право первенства принадлежит, несомненно, Роулендсону. В английской общественной карикатуре Роулендсон занимает вообще первенствующее положение, даже если сопоставить его и со всеми позднейшими английскими карикатуристами. Творчество Роулендсона, несомненно, художественно, широко, он воплощает собою эпоху, в которую решалась судьба всего человечества; Роулендсон был величайшим бытописате лем Англии. А так как он был, как мы уже выше упоминали, скорее поэтом, чем комментатором повседневных событий, то его гораздо больше интересовала типичная сторона явлений, самая сущность дела, а вовсе не отдельные лица,

которые случайно были с ним связаны. Ввиду этого его карикатуры требуют несравненно менее пространных комментариев, чем произведения Гилрея. Большинство карикатур понятно без всяких пояснений, и даже те из них, которые примыкают непосредственно к какому нибудь определенному собы тию, настолько очевидны, что знакомства с историей их вовсе не требуется.

Образцом такой общественной карикатуры, который служит в то же время доказательством того, в какой самодовлеющей форме проявлялась в твор честве Роулендсона эротика, служит одно из наиболее ценных его произведе ний, "Exhibition stare case" ("Под пристальными взглядами". — *Ред.).* Пово дом этой гравюры послужило следующее. Король Георг III построил здание академии; в выставочные залы ее вела невероятно крутая лестница. Эта лестница, в особенности при большом наплыве публики, служила очень часто причиной комичных "падений". Но всякий, взглянувший.на гравюру, скажет, что повод играет в ней совершенно второстепенную роль по сравнению с тем, что хотел выразить Роулендсон. Его можно совершенно откинуть, и все таки карикатура, дышащая здоровым эротическим юмором, нисколько не утратит своего впечатления на зрителя. Если же знаешь историю этой гравюры, то становится ясным, что событие это послужило для безудержной фантазии Роулендсона лишь одним из желанных поводов к изображению женской наготы: пышных бюстов, выпирающих из узких и тесных корсажей, прекрас ных бедер и других прелестей женского тела. То же самое следует сказать и относительно другой, не менее известной карикатуры: "Пожар в гостинице". Это произведение наглядно показывает, что даже действительно трагические происшествия были для него лишь поводом продемонстрировать перед публи кой интимные прелести женского тела. Точнее говоря, не страшный пожар гостиницы дает ему повод, а Роулендсон конструирует в своем воображении такое событие, потому что оно дает ему удобный случай наряду со всевозмож ными комичными деталями показать еще женщин в соблазнительных неглиже и в самых пикантных ситуациях. Все обладательницы столь расточительно раскрываемых им прелестей красивы в своем роде, безразлично, стройные они или полные. Это приводит нас к неоспоримому заключению: Роулендсон — певец красоты. Даже в самом низменном и пошлом для него всегда доминирует красота, ибо повсюду мы видим его идеал женщины. Излюблен ными местами, в которых он проводил время, были грязные харчевни, вер тепы, игорные и публичные дома, и всюду, всюду он находил желанную Венеру. То низменное, что он порой изображает, никогда не производит отталкивающего впечатления, — скорее даже наоборот. Мы, по всей вероят ности, нисколько не преувеличим, если скажем, что все карикатуры Роуленд сона были созданы вовсе не нравственным негодованием, а исключительно эротизмом. Его художественное творчество представляется подтверждением взгляда эротоманов: всякая женщина красива, и стимулом Роулендсона, хотя и молчаливым, служит его неизменное желание показать во всякой женщине красу ее "пола". Нет ничего более прекрасного в мире!

При всем обилии эротического репертуара английской эротической карика туры мотивы ее всегда чрезвычайно просты и выполнение свободно от какой бы то ни было возбуждающей рафинированности, — в них нет и следа извращенности. "Конечная цель" здесь все. Смех столь же наивен, сколько



Флагеллация.

и циничен. Наиболее частыми мотивами служат поэтому всевозможные сцены совращения, измены мужей и жен, эротические забавы, любвеобильные супруги и немощные мужья. Все эти произведения не нуждаются в пространных комментариях; впрочем, если бы они нуждались в таковых, то их цель не была бы совершенно достигнута. Поэтому достаточно просто перечислить наиболее значительные из них. Изумительной эротической откровенностью отличается гравюра Ньютона "After duty" ("Дело сделано". — *Ред.).* Добродетельный сельский священник, будучи в Лондоне, подпал под власть искушения; совершив грех, он молится, подняв глаза к небу: "Господи, прости раскаявшемуся грешнику его прегрешение, Ты видишь ведь, как велико было искушение!" Не меньшей эротической откровенностью отличается карикатура "Too much of one thing, good for nothing". Один раз — все равно что ничего! Это в особенности справедливо по отношению к любви. Карикатура эта принадлежит Ньютону, все произведения которого отличаются такой циничной откровенностью. Крюйкшенк не менее откровенен в изображении противоположных мотивов. Столь же недвусмысленно циничным образом воспроизводились в то время и другие мотивы, как показывает, например, изображение пяти чувств. То, однако, что показывает Роулендсон в таких произведениях, как его "Рождественские шутки", представляется, несомненно, действительной жизнью.

Во всех вышеописанных произведениях отражается нормальная, естественная чувственность. Пороки и преступления чувственности, различного рода половые извращения и, главное, основной порок англичан — флагелломания хотя и не порождали такое огромное количество карикатур, тем не менее нашли в последних довольно полное отражение. Хотя эти карикатуры и счита

ются сейчас чрезвычайно редкими, однако несомненно, что число их в свое время было немалым. Гилрей рисовал, например, карикатуры на флагелляцию и, кроме того, пользовался этим мотивом символически, применяя его в качестве сатирического средства в политических карикатурах.

Непосредственной карикатурой на флагеллацию служит одна анонимная гравюра. Оригинал не снабжен никаким пояснительным текстом, так что об имени автора мы можем только догадываться; время же ее появления, судя по бумаге и по технике рисунка, можно с полной уверенностью отнести к периоду 1790—1800 годов. Эту гравюру можно было бы назвать "снимком с действительности", и притом с довольно смягченной действительности, так как научная литература этого вопроса говорит нам, что действительность была, безусловно, еще гораздо более отвратительна. Тем не менее эта гравюра представляет собою чрезвычайно меткую, символическую карикатуру: мужская потенция развивается только под влиянием розги. К разряду таких же произведений относится и гравюра "Luxury" ("Большое наслаждение". — *Ред.)*.

Число английских карикатур, мотивом которых служит отправление естественных потребностей, чрезвычайно велико в этот период: каждый карикатурист отдавал дань этому мотиву. Один только Гилрей дал больше десятка таких карикатур, и некоторые из них принадлежат, несомненно, к числу его лучших произведений. Чрезвычайно популярна его гравюра, состоящая из четырех частей и носящая название "National conveniences" ("Национальные удобства". — *Ред.)*. Грубость нравов, излишества всякого рода, неумеренность в еде и питье — все это обусловливало непристойное остроумие на эту тему и превращало последнюю в наиболее излюбленный мотив юмористически сатирического смеха. Так, большой популярностью пользовалась гравюра Роулендсона, изображавшая злоключения путешественников, которые едут несколько часов подряд и отчаиваются в ожидании станции. Над всем этим смеялись простым, чистым, естественным смехом, и неудивительно, что карикатура так часто прибегала к подобным сюжетам. Столь же понятно, что этот мотив весьма часто фигурировал и в политических карикатурах в качестве действенного сатирического средства. Примером этого служит карикатура "Rainy Weather Master Noah" ("Дождливая погода господина Ная". — *Ред.)*, изображающая, каким простым средством Англия думает отразить французское нашествие, грозившее ей в 1804 году. Этим же мотивом пользовались и по всевозможным другим поводам.

То, что этой темой пользовались и в эротическом направлении, и притом не в одной стране и никогда в такой мере, как в Англии в конце XVIII столетия, не подлежит ни малейшему сомнению. На это имеется множество доказательств. Мотивы чрезвычайно просты, примитивны и все настроены на один и тот же лад: это наиболее удобная возможность для удовлетворения эротического любопытства обоих полов. В произведениях этого рода перед нами образцы наиболее грубой формы английской эротической карикатуры.

Что вышеописанные произведения служат документами общественной нравственности, не подлежит никакому сомнению. Доказать это чрезвычайно легко и просто. Почти все без исключения охарактеризованные нами карикатуры появлялись совершенно открыто, в большинстве случаев с указанием автора, издателя и даже момента выхода в свет. Это означает, что они



Эротическая карикатура на Георга IV.

в точности соответствовали предписаниям и требованиям закона. Они продавались совершенно свободно или же выставлялись в витринах, так что их могли рассматривать и все те, для которых цена была слишком высока или которые не хотели вообще их покупать. В какой мере, однако, магазины, продававшие их, вызывали общий интерес, доказывается тем обстоятельством, что перед окнами их толпились всегда сотни зевак. Об этом сообщают многие современники. Само собой разумеется, что не все в этой области встречалось сочувственно, — очень многие произведения считались в глазах общественного мнения или по крайней мере известной части последнего постыдными и пошлыми. Насколько же границы дозволенного были расширены господствовавшей в то время общественной нравственностью, это ясней всего показывают те произведения, которые признавались постыдными. Ибо таким путем мы узнаем, что же именно считалось не постыдным и вполне дозволенным. Такого рода указания мы находим в "Лондоне и Париже",



Т. Иоханнот. Папка с эротическими рисунками. Ок. 1828.

наиболее влиятельном журнале того времени. Постоянный лондонский коррес пондент этого журнала сообщает, что в Лондоне продается много непристойных изображений в магазинах, торгующих карикатурами, и что похвальными исключениями служат издательства Аккерман, Форес и миссис Гемфрей. Что же издавали эти три достойные фирмы? В ответе кроется разрешение также и интересующей нас задачи о дозволенном и недозволенном в то время. Эти три фирмы издали в свое время почти все те произведения, о которых шла речь выше. Миссис Гемфрей была издательницей всех смелых произведений Гилрея, а обе другие фирмы соперничали друг с другом в издании произведений Роулендсона!

* * *

Мы еще не закончили своего обзора английской карикатуры того времени. Не подлежит никакому сомнению, что в эпоху, в которую настолько сильно пульсировала чувственность, что формулируемые ею законы общественной нравственности считали безусловно дозволенными и естественными все выше описанные произведения, что в эту эпоху чувственность вращалась не только в отведенных ей границах: она с естественной необходимостью должна была переступать через них. И тем более что нужно было сделать всего несколько шагов, чтобы достигнуть непосредственного и откровенного изображения полового акта. И действительно, границы эти постоянно переступались. Поня тно, что такие произведения появлялись неофициально, т. е. без точного обозначения имени автора и издателя. Но торговля ими была тайной полиши неля, и правосудие закрывало на нее не только один глаз, но и оба.



< *Любопытная. Анонимная гравюра. 1810*

Мы ограничимся указанием всего лишь двух имен, которые действительно дали нечто художественное в этой области. Это, во первых, само собой разумеется, Роулендсон и, во вторых, Морленд, имя которого нами еще не упоминалось ни разу.

Роулендсон дал сотни карикатур такого рода, и нужно отдать должное, что здесь сила его творчества и его фантазия достигают своего апогея. Многие из этих карикатур были акварелями, но большинство же издавалось в форме гравюр. Недавно в Австрии вышло собрание около пятидесяти произведений Роулендсона. Все они свидетельствуют как о большом таланте, так и о твор ческой, поистине неистощимой фантазии Роулендсона. Именно на основании этих произведений и можно сказать про Роулендсона, что он создал ряд выразительных средств, по своей поразительной простоте, правдивости и жиз ненности совершенно непревзойденных до сих пор. То же нужно сказать и относительно содержания. Представлено все: и совращение, и адюльтер, и месть застигнутого любовника, и любовные игры, — здесь перед нами и комический и трагический элементы. Кажется, будто дьявол срывает крыши с домов, разрушает стены, и зритель становится свидетелем самых интимных сторон жизни. В то время как в одной комнате старый педантичный ученый предается научным спекуляциям и ищет неземного рая, в комнате рядом супруга, которой он пренебрегает ради своих спекуляций, раскрывает перед его приятелем рай земной. На другой гравюре жена, разуверившись в способ ностях мужа, утешается на стороне. Таково содержание почти всех этих произведений Роулендсона. Некоторые, правда немногие, соприкасаются уже с областью разгоряченной фантазии. Они изображают извращения и оргии, которые зачастую не имеют ничего общего с действительностью, но которые тем не менее воплощают всю смелость эротического чувствования, которая столь характерна для поколения того времени.

В этом и заключается главное значение всех этих произведений. Каждое в отдельности и все вместе они представляют собою один сплошной пламен ный и восторженный гимн сладострастию, чувственному наслаждению, — в огромном большинстве случаев здоровому и сильному, и в этом их единственное оправдание.

И во вторых, Морленд. Какой Морленд? Да тот самый известный Мор ленд, певец сельских радостей, нежных матерей, сельской простоты, — словом, английский романтик XVIII века. Изобразитель целомудренного счастья, известные и столь ценимые коллекционерами картины которого производят впечатление, будто люди, как ангелы, спускаются с неба, а вовсе не зарожда ются в чувственных объятиях, — этот самый Морленд становится наравне со смелым, презирающим все преграды эротиком Роулендсоном — и даже заходит дальше него. По количеству эротических произведений он, правда, уступает ему, но зато, несомненно, превосходит по утонченности.

Мы уже не раз говорили о чувственности дочерей Альбиона XVIII столе тия. Морленд является живописующим комментатором этого положения. Это служит темой почти всех его эротических произведений, дошедших до нас. Но

этим не ограничивается творчество Морленда в этой области. Его специальностью было и иллюстрирование эротических романов. Особенной известностью пользуются иллюстрации к "Исповеди" Руссо.

Не следует думать, что эти произведения созданы под влиянием минутного преходящего каприза, который заставлял иногда устремляться на эротический путь многих самых серьезных художников. Безусловно нет. В такие минуты художник может делать беглые наброски, как, например, делал их сотнями в кафе Тулуз Лотрек, но он не создает законченных художественных произведений. Эротические же создания Морленда суть все без исключения технически законченные произведения искусства. С тою же тщательностью, с тою же детализацией, с тем же терпением и старанием, какими отличаются его идиллические картины, вырисовывает он и свои эротические произведения. Поэтому то они вполне справедливо и принадлежат к числу наиболее законченных в техническом отношении произведений эротического искусства. Кроме того, они созданы вовсе не для частного пользования какого нибудь определенного лица, а были предназначены для продажи. Правда, они выпускались без обозначения имени художника, но всякий знаток с первого же взгляда скажет, чьей рукой они нарисованы. Главной задачей Морленда было произвести возможно более эротическое впечатление на зрителя. Это чрезвычайно любопытный и важный факт, так как он разъясняет нам характер Морленда и косвенно дает ключ к оценке его серьезных произведений. Это служит новым и существенным доказательством того, что непристойная эротика имеет главных своих представителей не среди тех художников, которые имеют смелость открыто перед всем миром провозгласить вечное право чувственности и восторженно берут в руки ее горделивое знамя, а, наоборот, среди тех, которые официально поклоняются добродетели, целомудрию, чистоте и нравственности.





Что в эротическом потоке грязи, который катился по руслу старого феодального общества, не была задушена вся здоровая жизнь, а, наоборот, могли зародиться силы, равных которым не знает новейшая история, представляется на первый взгляд очень странным и удивительным и прежде всего колеблет непогрешимость традиционной истины, будто чувственная разнузданность неминуемо ведет нацию к гибели. Это тем более странно, что целый ряд сильнейших эротиков старого режима принимал деятельнейшее участие в решительной борьбе Французской революции: тут достаточно назвать хотя бы имена Мирабо и Дантона. Но явление это представляется непонятным лишь на первый взгляд, оно целиком объясняется экономическими предпосылками Великой французской революции. Нравственная гнилость, характеризующая конец старого режима, вовсе не была, как ошибочно полагают многие, основной причиной того, что французское феодальное государство должно было уступить свое господство буржуазии.



a Paris chez A Bes et F Dobrand imp edit rue fût le Creux 11

'it

<1 *Запретный плод. Галантная французская иллюстрация.*

Напротив того, исторической необходимостью было то, что материальные средства, которые пришлось платить новой буржуазной эпохе в виде дани феодализму до тех пор, пока у нее еще не было сил присвоить себе государственную власть, что эти средства не только не придали феодализму новых жизненных сил, но, наоборот, стали для него причиной моральной гибели, которая надвигалась вместе с грозившим политическим банкротством.

Лишь до тех пор, покуда мы не уяснили это положение вещей, нас может удивлять тот факт, что эпоха безмерной испорченности и развращенности сменилась неожиданно стихийным развитием политических и социальных сил. Приняв же во внимание выше охарактеризованную внутреннюю взаимозависимость, мы придем в конце концов даже к тому заключению, что разнузданная эротика, господствовавшая в период до начала Французской революции, способствовала проявлению тех исполинских сил, которые сопутствовали воцарению буржуазного общества и тем самым были свойственны и ему самому. Если эти силы в политическом отношении вырвались на волю только благодаря революции, то на самом деле они еще задолго до того преисполняли весь общественный организм. Ибо только люди с полным отсутствием исторического мышления могут думать, что Французская революция действительно началась 14 июля 1789 года. Она началась за полстолетие до этого момента, и в течение всех этих лет росло и подготовлялось то титаническое, что в 1789 году стало конкретной политической действительностью. Эта подготовка не является, однако, абстрактным понятием, отделимым от человека. Силы, зарожденные подготовлявшимся новым общественным строем, естественно, должны были превратить поколение, которое станет их носителями, в сильные, чувственные натуры, так сказать, в исключительных людей чувственной потенции.

Из этого обстоятельства следует, однако, в то же время, что эротическое напряжение совершенно не ослабело во время революции, а сохранилось в полной мере и распространилось даже на широкие слои населения. Для нас существенно важно то, что ее сатирическое отражение продолжало пребывать на прежнем уровне, хотя и было проникнуто совершенно иными тенденциями, чем до сих пор.

* * *

Когда эпоха с новыми силами принялась вновь за наслаждение жизнью, тогда первым делом разбилось рококо, разбилось, как нежная и хрупкая фарфоровая фигурка, попавшая случайно в неловкие руки. Кипучее, вулканическое содержание жизни было несовместимо больше с нежной грацией и ароматной гармонией рококо. Жесткая, холодная сталь должна была занять место нежного, хрупкого фарфора.

Этим железным духом, из которого были изгнаны последние следы грации и в котором не было и следа сострадания, были проникнуты прежде всего те



А. Вилъетт. Подношение "солнцу". Французская карикатура.

известные памфлеты, которые направлялись против дворянства, высшего духовенства и королевской власти. Первый поток памфлетов хлынул после процесса об ожерелье, который был, в сущности, процессом королевы и фактически лишил ее последней тени симпатии масс. Об этом свидетельствуют бесчисленные памфлеты, вызванные этим процессом, — каждый этап его порождал все новые и новые, — и те шумные уличные сцены, которыми сопровождался всякий раз их выпуск. Нередко на улицах возникали побоища из за того, что каждый хотел поскорее прочесть новый памфлет. На перекрестках улиц памфлеты читались вслух перед многочисленной толпой. Наиболее громко выкрикивались названия этих памфлетов вблизи дворца и даже непосредственно под окнами королевы. Это относится, разумеется, не только к тем из них, которые касались пресловутого процесса. А памфлеты появлялись по

всякому мельчайшему поводу. Большинство их дышало злобой и было полно тяжких обвинений, зачастую клеветнического характера. Но это было все еще неизбежным откликом рабства. Язык даже в самых скромных из них не отличался сдержанностью. Памфлеты не щадили никого — ни короля, ни королевы, ни первых чинов Франции...

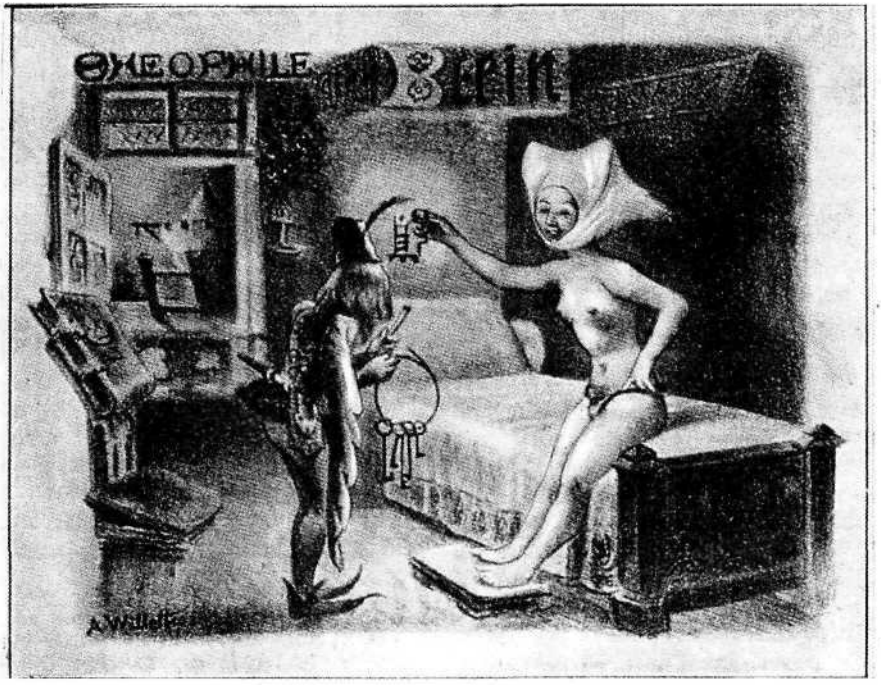
Основной тон памфлетов против двора, — не следует забывать, что они появлялись за десять лет до начала революции, — всегда эротический. Чем больше приближалась революция, тем больше росло число этих памфлетов и тем откровеннее и циничнее становился их язык. В откровенности со стязались все памфлетисты, так как если памфлет нравился публике, то автор его мог нажить целое состояние. В конце концов, когда началась революция, все границы дозволенного были стерты. Достаточно познакомиться хотя бы с названиями некоторых из памфлетов: "Французская Мессалина, или Ночи герцогини де Полиньяк", "Любовное бешенство Марии Антуанетты, жены Людовика XVI", "Частная жизнь и безнравственность Марии Антуанетты", "Сельская жизнь в Трианоне", "Последний вздох плачущей девки" и т. п. Из различных памфлетов, направленных против Марии Антуанетты, наибольшей популярностью пользовалось собрание стихотворений и эпиграмм "Etrenes aux fouteurs ou calendrier des trois sexes" (условно: "Новогодний подарок впавшим в грех, или Календарь трех полов". — *Ред.)*. Это собрание было переиздано несколько раз в течение самого короткого времени. Нам известны три издания: 1790, 1792 и 1793 годов.

Для поднятия интереса к произведениям и их сбыта памфлетисты стали вскоре снабжать свои брошюрки иллюстрациями. Конечно, иллюстрации эти носили преимущественно эротический характер, — таковы были и иллюст рации к тексту, и украшения, и заставки.

По отношению к аристократии и к духовенству памфлетная литература не отличалась, конечно, большей скромностью, чем ко двору. Помимо этих памфлетов, направленных против определенных групп и сословий, появлялось в то время множество чисто эротических, которые были посвящены воспева нию на все лады тысяч утех сладострастия. Тут, естественно, господствовал уже стиль гротеска и безудержного преувеличения.

То, что все эти памфлеты печатались не в королевских привилегированных типографиях, а в большинстве случаев в тайных, очевидно. Это подтверждает ся частым отсутствием на них указания места издания или же указанием какого нибудь иностранного города — Рима или Амстердама — или просто вымышленного, как, например, Содома. На них была надпись: "Продаются у всех торговцев новостями". То, что все памфлеты продавались совершенно открыто, подтверждается сообщениями многих современников. Из этого яв ствует с очевидностью не только своеобразие общего морального состояния, но и полное бессилие монархии уже в то время, когда она официально была облечена еще властью. Она должна была равнодушно смотреть, как ее осмеи вают самым циничным образом.

Таким же грубым и безжалостным духом была охвачена вскоре и вся карикатура. В самые беззастенчивые и неумолимые формы вылилась здесь накопившаяся за целые столетия ненависть к абсолютизму. При таких услови ях эротическая карикатура была, конечно, совершенно лишена грации и пикан



А. Вильетт. Галантная сатирическая открытка.

тности — того эротического стимула, который был и свойствен ей при старом режиме. Она служит теперь лишь самой смелой и самой необузданной формой нападения.

Роль эротической карикатуры в период Великой французской революции безусловно огромна. Она представляется одной из важнейших составных частей при реконструкции общей сатирической картины этой эпохи, — она имеет такое же значение, как и эротическая карикатура в рамках описанной в предыдущей главе английской карикатуры XVIII века. На этот счет, однако, мы говорили достаточно подробно в первой части "Истории карикатуры европейских народов" и потому просто ограничиваемся ссылкой на эту работу.

Во главе эротических карикатур периода начала Французской революции стоят карикатуры на Марию Антуанетту и на Людовика XVI. Однако все они в настоящее время — чрезвычайная редкость. Это объясняется разного рода причинами. Как известно, произведения, так или иначе связанные с Французской революцией, особенно ценились коллекционерами, так как революция служит вообще всегда главной приманкой для страсти коллекционирования. Наибольшую ценность здесь имели, конечно, те произведения, которые были направлены против главных действующих лиц исторической драмы и изоб

ражали их в таком виде, в каком едва ли когда либо это может повториться. Уже по одной этой причине эротические карикатуры, направленные против двора, попали в то время в "сохранные руки" и стали величайшей редкостью. Но, с другой стороны, и число этих произведений было значительно меньше числа карикатур в другой области. Вначале, может быть, это различие и не было столь заметным, но гонения, которые устраивали после революции различные реставрации на эти произведения, значительно сократили число их. Все эротические карикатуры и памфлеты на королевскую власть, которые находились впоследствии в архивах, кабинетах, актах и публичных коллекциях, неумолимо уничтожались. С тем возражением, что такого рода произведения представляют теперь лишь историческую ценность, реставрация нисколько не считалась. Они были в ее глазах преступным деянием, которое легко может породить такое же и теперь, и потому она истребляла их всюду, где находила. Об этой страсти уничтожения приходится в настоящее время, конечно, только пожалеть, но все же в оправдание режимам Людовика XVIII и Карла X следует заметить, что в настоящее время такого рода истребительная война ведется еще с большей яростью. Благодаря этому до нас не дошло очень много ценных произведений, может быть, именно наиболее характерных и типичных. Тем не менее и то, что сохранилось до настоящего времени, дает нам достаточно полное представление о необузданном тоне, царившем в то время.

Процесс об ожерелье положил начало потоку карикатур. Все они выражали резко неприязненное отношение к Марии Антуанетте; отношение это поддер живалось, сверх того, и аристократией, которая чувствовала себя оскорблен ной обвинением кардинала Рогана. Большинство этого рода гравюр носит крайне циничный характер. Эротизмом проникнута анонимная гравюра "За чтением процесса". Она изображает Марию Антуанетту в постели, в чре звычайно соблазнительной позе, читающую отчет о знаменитом процессе об ожерелье. К тому же периоду относятся, по всей вероятности, и две карикату ры — "Сельские развлечения" и "Сельские празднества", иллюстрирующие, очевидно, вышеупомянутый памфлет "Сельская жизнь в Трианоне". Они изображают связь Марии Антуанетты с ее шурином графом д'Артуа. Людо вик XVI представлен в виде рогатой собачонки, изумленно взирающей на откровенные и бурные объятия влюбленных. К началу революции относятся еще две карикатуры: "Моя конституция" и "Последнее благословение Некке ру". Первая изображает генерала Лафайета на коленях перед обнаженной Марией Антуанеттой. Эта карикатура имеет в виду, вероятно, те интриги, которые затеял Лафайет вместе с королевой против графа д'Артуа в самом начале революции. Вторая карикатура изображает аналогичную ситуацию и направлена против мнимого предложения Неккера* преподнести королеве все свое состояние в два миллиона франков для покрытия ее долгов. Карика турист предполагает принятие этого предложения и показывает, каким об разом королева благодарит Неккера за подарок. Граф д'Артуа, главный кредитор Марии Антуанетты, стоит тут же и дает Неккеру "последнее благо словение", так как, благодаря его благородному поступку, он получит теперь свои деньги. Обе карикатуры принадлежат, несомненно, одному и тому же

*Ж. Неккер – французский министр финансов в 1771–1781, 1788–1790 гг. *Ред.*

художнику и носят еще следы стиля рококо. На нахождение в Тюильри потайного железного шкафа, который открыл предательство Мирабо, направлена еще одна эротическая карикатура, которую можно было бы назвать "Договор". Мария Антуанетта ведет переговоры с могущественным народным трибуном и выплачивает ему ту сумму, за которую он продался двору. Мирабо дает расписку в получении этих денег — лежа на кровати в объятиях королевы. Не менее цинично эротический характер носит и карикатура "Под руги", направленная против пресловутой дружбы Марии Антуанетты с герцогиней де Полиньяк, известной своей извращенностью; эта карикатура написана на ту же тему, что и вышеупомянутый памфлет "Французская Мессалина, или Ночи герцогини де Полиньяк". Извращенный, садистский характер носит другая карикатура: прежний любовник королевы, граф д'Артуа, получил отставку, его место заняла "la liberté" ("свобода". — *Ред.)*, которая намерева ется совершить над Марией Антуанеттой насилие. Более цинично, чем на этой гравюре, никогда еще не изображалась месть свободы королевской власти.

Австриячка Мария Антуанетта пользовалась наибольшей антипатией, по этому то против нее и направлялись самые ожесточенные нападки. Нападки на Людовика XVI были гораздо более снисходительны. Тем не менее и он фигурировал в эротической карикатуре, и притом не только пассивно, в роли рогоносца и комичного зрителя своей участи, но и активно. Как насильника над справедливостью изображает его карикатура "Гибнущее правосудие". Людовик XVI собирается изнасиловать беспомощную Фемиду, — она и так еле жива, весы ее сломаны, меч грозит выпасть из слабеющих рук. По всей вероятности, эта карикатура относится к пристрастной роли короля в процессе об ожерелье. Аналогичную сцену воспроизводит карикатура "Monsieur Veto a foutu le tiers etat" ("Месье Вето насилует третье сословие". — *Ред.)*. Месье Вето — так называли Людовика XVI, который обладал, как известно, правом вето по отношению к постановлениям генеральных штатов, — пытается совершить насилие над молодой красивой женщиной, которая держит в руках вечные человеческие права и символизирует тем самым третье сословие; придворная аристократия стоит тут же в образе старой кокотки и разыгрывает роль старой сводницы. Эта гравюра является карикатурой на попытку Людовика в союзе с аристократией лишить третье сословие всех его революционных завоеваний. Чрезвычайно резкий характер носит карикатура следующего содержания: республика категорически требует от Людовика XVI "Отдай все!", и тот послушно отказывается от своих привилегий в пользу победоносной революции. Еще циничнее, пожалуй, изображение защиты Национального собрания от нападения европейской коалиции. Сюда же относится карикатура 1792 года "Последние уступки Людовика XVI свободе". Коалиция монархической Европы против революционной Франции дала повод к многочисленным эротическим карикатурам.

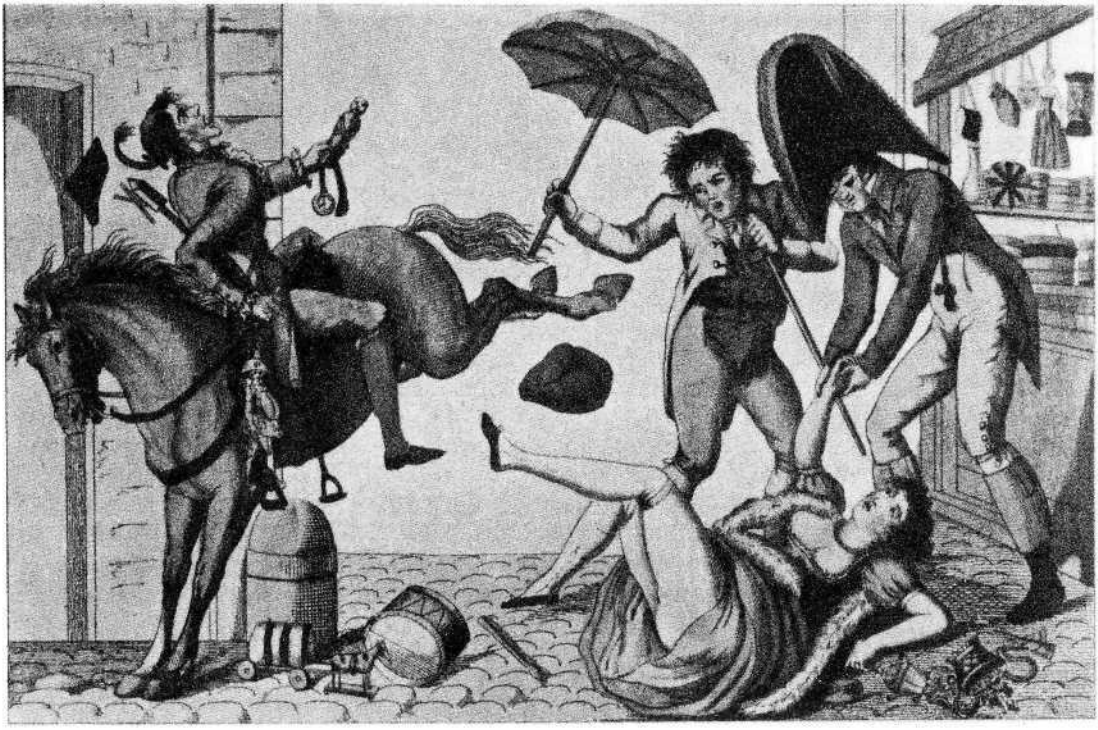
Эротические карикатуры на духовенство и аристократию эпохи революции не столь редки, да их и появлялось значительно больше, так как и аристократия, и духовенство в продолжение всей революции играли активную роль в общественной и политической жизни. По содержанию своему они весьма сходны между собой, — все они большей частью представляются цинично сатирическим комментарием к общеизвестным историям о развращенности

духовенства и аристократии. Церковь весьма долгое время пользовалась такой ненавистью, что представление об ее служителях было равнозначаще разврату; иначе как в связи с каким нибудь эротическим мотивом их вообще не изображали. Нам известно несколько серий таких карикатур, которые изображали исключительно развращенность монахов и галантных аббатов. Например, одна серия посвящена всевозможным половым излишествам и извращениям духовенства. Однако не все они заходили так далеко. Нередко карикатура ограничивалась какой нибудь просто галантно эротической ноткой, как, например, "Искушение святого Антония". Но такие карикатуры стали появляться лишь в период упадка революционной волны.

Эротическая карикатура не ограничивалась, как, казалось, можно было бы предполагать, одними лишь врагами революции, — она исходила из всех лагерей и носила одинаково циничный и грубый характер. Когда народ своими цинично эротическими памфлетами и карикатурами обрушивался на ненавистную австриячку, тогда он находил верных союзников и сторонников в лице дворянства, враждебного придворной партии, в лице Роганов, д'Артуа и других. С другой стороны, противники революции не упускали случая обрушиваться самым циничным образом на главарей революции, — духовные зачинщики ее, Руссо, Вольтер и другие, служили такими же мишенями нападок, как Дантон и его товарищи. К третьей категории относились те, которые стояли "над партиями", иначе говоря, те, для которых каждое революционное событие, каждая новая фигура были удобными случаями для излияния циничного остроумия. Такова, например, карикатура "Великое бегство антиконституционной армии", изображающая поражение первой европейской коалиции, направленной против революционной Франции. Чем же были побеждены австрийцы и пруссаки? В первых рядах революционной армии находятся публичные женщины из Пале Рояля, известные танцовщицы и т. п., а перед таким войском неминуемо спасует любой враг. Эта карикатура является, с одной стороны, осмеянием европейской реакционной коалиции, с другой же — оклеветанием революционной Франции. Революция, согласно этой карикатуре, вступила в связь с подонками общества; здесь втаптываются в грязь и действительно национальные героини, как, например, известная де Меркур, которая тоже изображена в передних рядах армии наряду с нимфами Пале Рояля.

Как охотно пользовались в то время повсюду эротическими мотивами, доказывают, между прочим, многочисленные сатирические произведения Италии, Бельгии и Голландии. В качестве примера укажем гравюру "Роды национального Конвента". На ней изображено семиголовое чудовище, которое рождает конституцию для Голландии, Батавскую республику, причем роль повивальной бабки исполняет дьявол.

Эротические карикатуры издавались в Париже нередко целыми сериями; нам известны серии, состоявшие из сорока и пятидесяти отдельных карикатур. Каким выгодным товаром были эти эротические карикатуры, явствует из того, что они переиздавались во всевозможных формах, т. е. копировались различными художниками; это было вполне возможно, так как охраны собственности не существовало.



Неприятности верховой езды.
Галантное изображение retrousse. Французская гравюра. Ок. 1800.

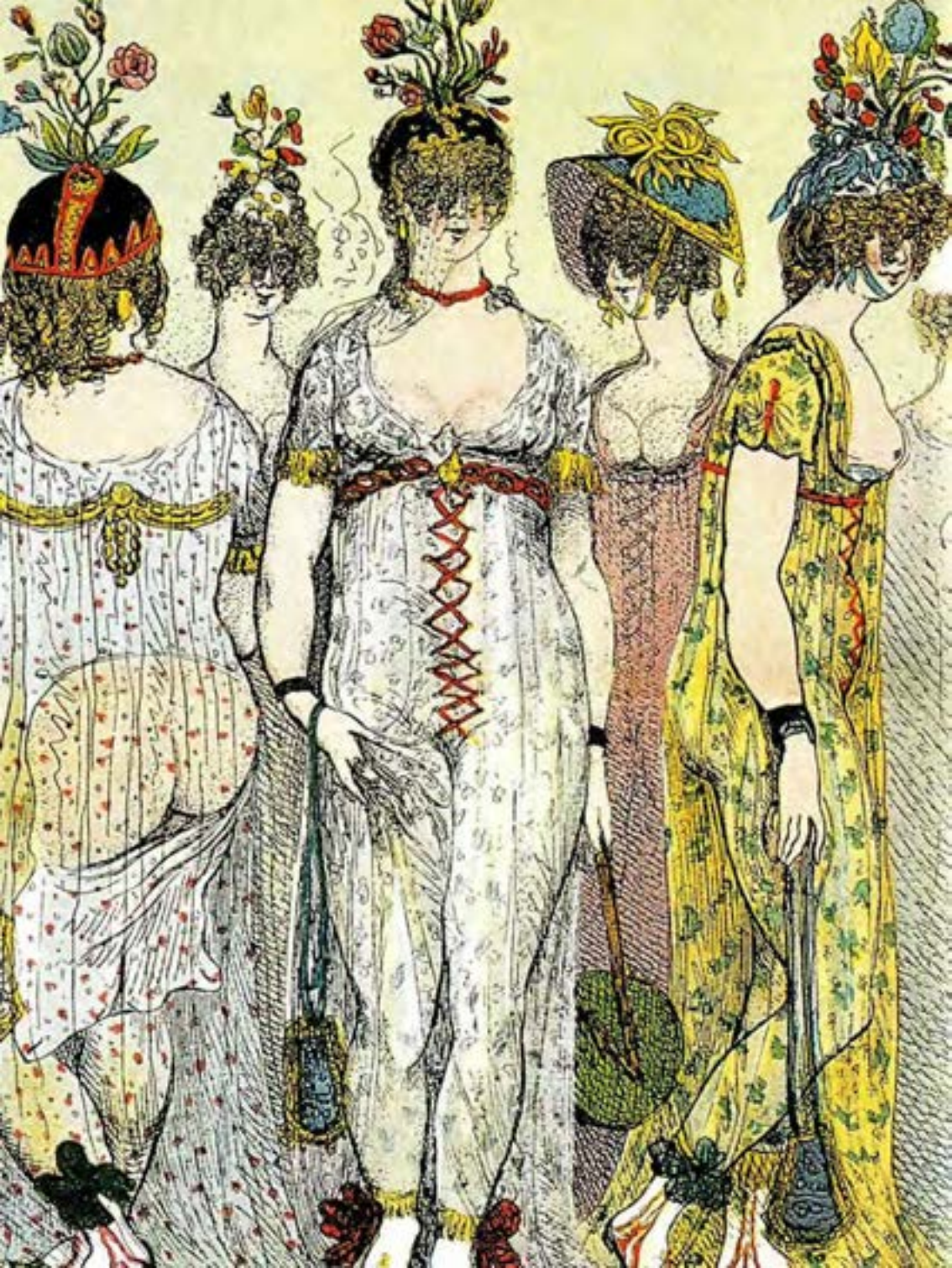
Как ни многочисленны были в эту эпоху непосредственно личные карикатуры и как ни мало более или менее видных представителей революции избегли участи быть мишенью циничного остроумия, все же среди эротических карикатур численно преобладали карикатуры общего характера, не направленные против какого нибудь определенного лица. При этом особой популярностью пользовались всевозможные цинично эротические мотивы. С другой стороны, широко распространились композиции портретов на манер знакомого нам уже из эпохи Ренессанса портрета епископа Джовио. Эти портреты, составленные частью из фаллических атрибутов, частью из обнаженных тел и эротических комбинаций, назывались обыкновенно "портретами с натуры". Этим мотивом пользовались часто и для личной карикатуры. Таким образом изображались как современники, так и исторические лица. Особенно популярны были такого рода портреты Руссо и Вольтера. Когда начался процесс об ожерелье, на улицах Парижа тотчас же появились фаллические портреты главных участников, кардинала Рогана и графини Ламот. Наряду с ними в обращении находились "портреты с натуры" и королевы, и короля, а впоследствии и других выдающихся личностей, графа д'Артуа, герцога Орлеанс

кого, Дантона, Мирабо и многих других. Справедливость требует сказать в оправдание изготовителей этих портретов, что если такие лица, как граф д'Артуа или Мирабо, и изображались в фаллическом виде, то это было очень близко к действительности. В связи с этим следует указать на характерную черту эпохи, которая подтверждается и произведением Вивана Денона, о котором речь будет ниже: эта характерная черта проявляется в преобладании в эпоху Французской революции фаллического элемента. Этим эпоха Французской революции существенно отличается от старого режима, смелость которого сводилась к раскрытию и изображению интимных прелестей женской красоты. Большую роль играет теперь вновь и гротеск. С нашей стороны было бы очень близоруко, если бы мы не заметили, что и в этом обнаруживается существенное различие обеих эпох: в эпоху Французской революции, несмотря на всю ее грязь и хаос, снова пробуждаются дремавшие до сих пор могучие силы и незримыми нитями влекут ее к Ренессансу и ко всем другим поворотным пунктам истории, знаменующим движение вперед и ввысь.

Непристойность, мотивы отправления естественных потребностей тоже не были, конечно, забыты. Воспроизведение их, конечно, грубо, пошло, цинично и производит отталкивающее впечатление, но и при родах никогда не осязается благоухающих ароматов, — особенно когда все человечество чревато новыми великими возможностями. Было бы просто напросто непонятно, если бы все эти памфлеты и карикатуры, при помощи которых революция говорила с народом, носили благообразный вид. Этого быть, разумеется, не могло, и потому то эпоха Французской революции изобилует и такими произведениями. Назовем хотя бы "Послание папы" и "Свободу".

Эротические игрушки старого режима, передвижные, световые и магические картинки и пр., стали в эпоху революции предметом массовой торговли, который продавался на каждом шагу. Однако и здесь следует провести различие между этой эпохой и старым режимом. По мере того как из этих произведений исчезала грация рококо, в них стал преобладать карикатурный и сатирический характер.

Если эротические карикатуры за немногими исключениями были незначительны в художественном отношении, грубы и неэстетичны, то все же в эротической карикатуре Французской революции не отсутствовала ясно выраженная художественная нота. Таким художественным документом служит, например, большая картина "Оргия", автор которой остался неизвестным: в роскошных залах прошлого новое время справляет свою разнузданную, бешеную оргию. В главной группе слева можно узнать Дантона. Несомненную художественную ценность следует признать и за произведением Вивана Денона "L'oeuvre Priapique" ("Служение Приапу". — *Ред.)*, появившимся в 1793 году. Денон был придворным художником Людовика XVI, Республика назначила его главным хранителем национальных художественных сокровищ, а Наполеон дал ему впоследствии титул генерального инспектора императорских музеев и возложил на него весьма прибыльную миссию отыскать в покоренных странах те произведения искусства, которые было бы желательно перевести в Париж в Лувр. На это официальное положение Денона при старом режиме и при Республике следует обратить особое внимание, так как оно иллюстрирует



< 7'. *Крюйкшенк. "Костюм наготы". Английская карикатура на французскую моду на прозрачные дамские платья. 1799.*

косвенно тогдашние воззрения в сфере общественной нравственности. Это официальное положение не помешало Денону выпустить в 1793 году открыто, под своим именем вышеупомянутое произведение. Остальные его произведе ния носят не менее эротический характер, а так как нам известно хронологи ческое развитие его творчества, то мы можем констатировать с несомнен ностью, что чем дальше подвигалась революция, тем смелее становились мотивы Денона. Это служит наглядным показателем тесной внутренней связи между эротическим напряжением эпохи и той общей творческой силой, кото рая дала возможность буржуазному общественному строю стать на твердую почву в Европе. Эта тесная связь становится еще более наглядной, если проследить ее на протяжении всего развития эротической карикатуры Великой французской революции.

* * *

Наполеон положил конец той грязной разнузданности, в которую в конце концов выродилась Директория. Он хотя и не совершенно стер с лица земли, как говорят его панегиристы, ту развращенную пошлость, которая гордо подняла голову, как только историческая роль революции была сыграна, но по крайней мере изгнал ее с улицы, с поверхности жизни. Произведения де Сада подверглись вновь запрещению, а их автор был заключен хотя и не в тюрьму, но — что вполне равносильно — в дом умалишенных. Наполеон совершил эту чистку авгиевых конюшен в собственных интересах, так как она была основной предпосылкой его господства. Но добродетель французам он, правда, не привил, и Париж при нем не стал раем. То, что полицейская общественная нравственность Первой империи считала вполне дозволенным и допустимым, показывают эротические гравюры: "Превратности охоты", "Старая кокетка", "Вкусная конфетка", "Продавщица апельсинов", "Сильный ветер" и др. Нельзя сказать, чтобы эти произведения отличались полной невинностью, так как только крайне наивный человек может не понять их циничного скрытого смысла. Но тем не менее это несравненно скромнее того, что появлялось на свет при Директории.

Карикатуры на Наполеона, на его жену Жозефину и на его генералов носят тоже зачастую эротический характер и изображают эротические мотивы. Если весть о какой нибудь выходке Наполеона проникала в массы, то сатирическое остроумие не успокаивалось до тех пор, пока не изображало в карикатурной форме то, о чем гласила уличная молва. Примером в данном случае может служить одно из событий 1810 года. Наполеон имел в то время интимную связь с артисткой Жорж. Во время одного любовного свидания в Тюильри Наполеон неожиданно упал в обморок. Страшно напуганная подруга Наполе она дернула за сонетку, совершенно позабыв о том, в каком туалете и она, и император. Через мгновение в дверях показалась императрица. Эту ситу

ацию в точности воспроизвело сатирическое остроумие. Таких и аналогичных карикатур до нас дошло множество. Некоторые из них изображают, как проводила часы одиночества Жозефина во время дальних походов супруга. Все члены семьи Бонапарт, как мужчины, так и женщины, давали богатейший материал скандальной хронике, и сатира тотчас же подхватывала наиболее остроумные сюжеты. То же самое нужно сказать и о советниках и генералах Наполеона, о нередком обмене женами между ними, о галантных похождениях их в завоеванных странах и т. п. Мы имеем карикатуры, направленные против связи канцлера Камбасера с мадам Гизо, против "дипломатической деятельности" Талейрана в альковах хорошеньких женщин, против "кавалерийских атак" Мюрата и пр. Само собой разумеется, карикатуры эти появлялись совершенно анонимно и тайно распространялись. Наполеон, который потребовал даже от английского правительства наказания агитировавших против него английских карикатуристов, наверное, не поцеремонился бы с отечественными комментаторами своей интимной жизни и его семьи. До 1814 года сатирическое остроумие не решалось выступать против него открыто. Но положение изменилось тотчас же, как только он был низведен с пьедестала. К этому периоду относится иллюстрация игры слов "Serment de Ney" ("Присяга Нея". — *Ред.).* Эта карикатура имеет в виду присягу Нея, "храбрейшего из храбрых", которую он принес Наполеону, возвратившемуся с Эльбы.

Грация и изящество не вернулись в карикатуры. Не вернулись потому, что железная, бряцающая оружием Франция Первой империи была столь же враждебно настроена по отношению к грации и изяществу, как и революция. Тем не менее эротическая карикатура содержит все же нюансы, которые делают ее вновь средством возбуждения чувственности. Эти нюансы стали усиливаться, а сатирически агрессивный элемент стал падать по мере того, как общественная жизнь вошла в период упадка, вызванного утомлением ужасами революции и железным режимом Первой империи.

Германия

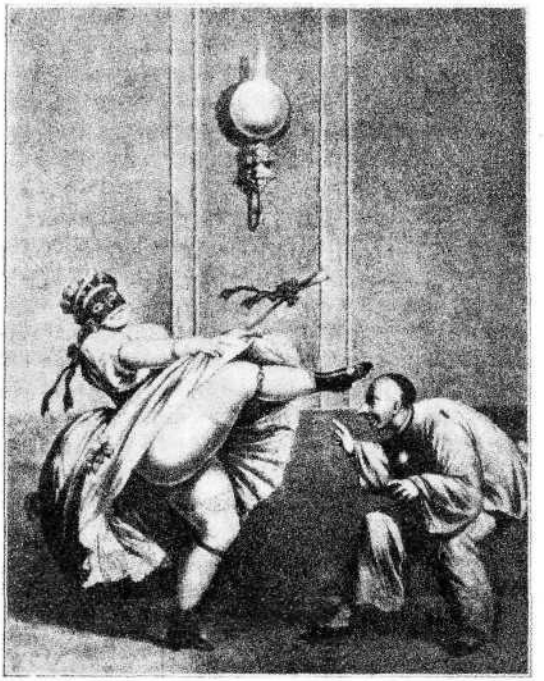
Несмотря на то что революция в Германии происходила только в заоблачных высях философии и поэзии, она принесла все же плоды, которые в некоторых отношениях могут быть поставлены наравне с плодами Французской революции. Классическим свидетельством грубо циничного языка того времени служат литературные распри. Какой грубый тон господствовал в литературной полемике периода "бури и натиска", наглядно доказывает чрезвычайно редкий и потому высоко ценимый коллекционерами памфлет "Доктор Бардт с железным лбом", написанный в 1780 году. Этот памфлет направлен главным образом против главарей германского просвещения в XVIII веке, против Карла Фридриха Бардта, против комментатора Хогарта Лихтенберга, против эпиграммиста Кестнера, книгопродавца Николаи и других. Памфлет написан

в форме пьесы; место действия — виноградники возле Галле, где вел свое хозяйство Бардт, скрываясь от разного рода преследований. Поместье Бардта изображено в виде публичного дома. Язык этого памфлета не поддается описанию. Это рекорд цинизма и грязи. Такова была германская литературная полемика в конце XVIII века. Чрезвычайно интересно, кто был автором этого непристойного памфлета. Автором был не кто иной, как Коцебу.

Этот памфлет интересен еще и с другой стороны. Он наглядно показывает, из какой грязи приходилось подымать германскую нацию. Разумеется, нечего скрывать, что и германские классики не останавливались ни перед каким грубым цинизмом, когда надо было парировать чей нибудь меткий удар. В 1775 году Николаи выпустил грубую пародию на гетевского Вертера, назвав ее "Радости молодого Вертера". Гете не замедлил ответить ему эпиграммой самого грязного и циничного свойства. Эта эпиграмма оправдывается, конечно, тем обстоятельством, что пародия Николаи была далека от вполне понятной попытки рассеять тяжелое настроение, навеянное гетевским Вертером, легким, остроумным смехом.

Как часто германские классики устремлялись в дебри эротики, на этот счет мы имеем множество доказательств. Вспомним хотя бы о Гете, о его запрещенных четырех римских элегиях. Дань эротике платил не только юный Гете, но и дряхлеющий. В шестьдесят лет Гете написал свой известный эротический "Дневник". Этот шедевр гетевского искусства, постоянно замалчиваемый его комментаторами, содержит гениальные по красоте вольности. Темой "Дневника" служит любовное приключение автора в одной сельской гостинице. Из других германских классиков, пробовавших свои силы на этом поприще, назовем хотя бы Виланда и Бюргера. Филистерское бессилие не хочет знать этих произведений, но в глазах нормального человека они освещаются неистощимым даром божественного остроумия, преодолевшим все низменное и пошлое.

Иногда, правда, остроумие представителей периода "бури и натиска" переходило в фаллический гротеск, которому не должно быть места в искусстве. Сюда относятся, например, "Фантазии, представленные в трех приапических одах и сочиненные на состязании Б., Ф. и Шт. Первую премию получил последний". Авторами, скрывшимися под инициалами, были не кто иные, как Бюргер, Фосс и Штольберг — тот самый благочестивый Штольберг, который впоследствии обратился в лоно всеспасающей церкви! Именно он то и достиг вершины фаллической непристойности, так как ему из трех авторов была присуждена первая премия. Когда добродетельный филистер читает такие уродливые создания фаллической фантазии, тогда неудивительно, что он в негодовании складывает руки на своем нравственном брюхе и вопит о развращенности молодого поколения. Хотя, в сущности, особого права на это негодование он не имеет. В широких кругах буржуазного общества царило в то время все еще интеллектуальное убожество и полнейший политический индифферентизм. Литературными плодами этого стоячего болота служили бесчисленные порнографические романы, пользовавшиеся в Германии широким распространением. Правда, с 1788 года вся печать в Пруссии была подчинена строгой цензуре, но цензура существовала больше на бумаге, да



Венская исполнительница канкана без нижнего белья.

и торговля этого рода литературой была слишком выгодной, чтобы нельзя было изобрести средств и путей для избежания цензуры. Еще характернее для филистера того времени были разговоры, которые велись в трактирах за нескончаемыми кружками пива. Такова духовная пища, которой питался этот филистер. Правда, духовная пища, переходившая из уст в уста, нигде не была напечатана, она не существует в форме литературного памятника, и лишь недавно, благодаря трудам венского фольклориста Крауса, этот ценнейший для истории нравов материал стал достоянием науки. И поистине нужно признаться: глубочайшие пропасти и низины раскрываются перед нами там, где царили, по видимому, филистерское целомудрие, чистота и невинность. Все это в полной мере приложимо к филистерам и прошлого, и настоящего, и будущего.

Если мы станем искать отражения всего этого в карикатуре, то придем к довольно односторонним заключениям. В нашем распоряжении имеется, правда, множество эротических и непристойных карикатур, которые соответствуют той степени безвкусия, какая характеризуется вышеупомянутым произведением Коцебу, но если мы стали бы искать карикатурные произведения, в которых проявлялась та же творческая сила, что в названных произведениях Гете и других классиков, то все наши поиски были бы тщетными. Иными словами, мы, наверное, не нашли бы ни одной карикатуры, которая заслуживала бы серьезного внимания и имела бы не только интерес современности.

Эротических карикатур, имеющих этот интерес современности и действительно зачастую интересных, великое множество. Наиболее важными мы считаем те из них, которые касаются отношений Фридриха Вильгельма II и графини Лихтенау. Эта грязная связь, пошлый апофеоз которой ознаменовался победой над величайшим гением мышления, которого только знала Германия, над Кантом, вызвала целый ряд карикатур, которые все носят более или менее ясно выраженный эротический и непристойный характер. Нравственной тенденции за всеми этими карикатурами отрицать, конечно, нельзя, — однако и сатирическая и художественная ценность их весьма посредственна. Это ясно показывает, что предпосылкой здоровой, сильной, жиз

ненной карикатуры служит наличность сильной, развитой буржуазии. Хотя карикатура в Германии и вышла тоже на улицу, но так как там не было еще сознательной, развитой буржуазии, то свежий, весенний дух, который поднялся в заоблачные выси поэзии и философии и который истинными шедеврами искусства засвидетельствовал там свою творческую силу, оставался внизу, на пошлой земле молчаливым и бездеятельным. Здесь навстречу ему не вздымались ничьи алчущие руки. Германский народ в массе своей не понимал еще, что то, что совершалось в этих заоблачных высях, так близко касалось его — его запросов и интересов.





Наиболее наглядным и наиболее доступным примером неразрывной внутренней связи между экономическим, политическим и всеобщим эротическим напряжением народа служит 1830 год во Франции и вызванное им политическое и художественное движение. Вся сила этого движения становится понятной, впрочем, лишь тогда, когда уясняешь себе, что 1830 год означает для Франции не больше и не меньше, как продолжение Великой революции. Этот год был для Франции завершением 1789 года. Буржуазия наконец то официально и окончательно присвоила политическую власть и стала во главе государства.

Утомление, которое, вполне естественно, наступило во Франции после Великой революции и продолжительной железной эпохи Наполеона и которое,



Винсент. "О, если б это видели!"
Французская карикатура на женскую моду времен Директории. 1797.

столь же естественно, выразилось в потребности отдыха для всей нации, дало возможность легитимизму осуществить реставрацию, — правда, лишь мни мую и временную. Эта реставрация так или иначе не могла просуществовать ни одним днем дольше того срока, который необходим был буржуазии для отдыха и для того, чтобы окончательно выполнить историческую миссию, час которой пробил в 1789 году. В 1830 году не только кончился период отдыха, но в массах скопилось вновь достаточно сил для того, чтобы одним ударом разрушить с таким трудом восстановленный легитимизм, разрушить в непро должительной, трехдневной уличной борьбе, и притом разрушить вполне и окончательно.

В самом начале реставрации легитимизма, в 1814 году, был издан закон о печати, имевший в виду при неукоснительном его применении наложить на всю прессу узду. Этот закон был еще более усилен вторым законом 26 мая

1819 года. Для нас особенно важно то, что этот второй закон был направлен на борьбу с открытой торговлей эротическими произведениями. При добродушном подагрике Людовике XVIII не проявлялось особенной строгости, при его преемнике Карле X дело существенно изменилось. Карл X воплотил своей персоной, как известно, ту старую истину, что стареющий черт всегда становится добродетельным и благочестивым и что эта добродетель возрастает непрерывно по мере того, как выдыхается прежняя смелость и прежняя развращенность. Именно поэтому то трудно представить себе более добродетельного человека, чем старый Карл X. Последнее показать очень нетрудно; при этом мы придем к весьма интересным выводам. Впоследствии, при буржуазной монархии, был выпущен в свет каталог запрещенных изданий, в котором перечислялись все конфискации, имевшие место со дня издания закона 26 мая 1819 года. В этом перечне полицейских прегрешений можно без труда констатировать, насколько ревностно власти занимались при Карле X полицейским внедрением общественной нравственности. Однако при внимательном рассмотрении каталога мы наталкиваемся на следующее пикантное открытие: полицейскому запрещению подвергались особенно часто те произведения, которые некогда при старом режиме выпускались специально для тех кругов, в которых царил граф д'Артуа как наиболее яркий образец крайней распущенности. Закон этот направлялся, конечно, также и против эротической карикатуры, но всегда без особого успеха. Порнография, несмотря на официальные преследования, продолжала служить одним из самых ходких предметов торговли. Одно, правда, не подлежит никакому сомнению: все, что выпускалось теперь в области эротической карикатуры, было совершенно лишено художественного значения, что объясняется, конечно, общим застоем искусства в ту эпоху.

Но эпоха эта была, как мы уже говорили, только антрактом. Когда утомление стало постепенно проходить и когда народ вновь почувствовал в себе исполинские силы, тогда вдруг снова развитие круто переменило свой путь: чувственное напряжение нахлынуло лавинообразно вместе с напряжением политическим и экономическим и внесло творческий дух во все, что родилось из нового переворота.

И хотя это эротическое напряжение не проявляется, как в эпоху Ренессанса или в период Великой французской революции, доходящее до геркулесовых столпов и потому всепроникающее общей развращенностью, но сказывается тем более конкретно в художественных формах, созданных этой эпохой. Нужно быть поистине совершенно слепым, чтобы не видеть, что пышное искусство 1830 года проникнуто и до краев насыщено здоровой, полной жизни чувственностью. Художественное поколение Делакруа, Коро, Домье, Монье и других справило новую победу чувственности, — победу часто пульсирующей, яркой и кипучей жизнерадостности над туманным бессилием романтизма — художественного отражения экономической и политической реакции. Это несомненное эротическое напряжение наиболее наглядно может быть прослежено на ясно выраженном эротическом искусстве, возникшем в те годы. И богатство этого искусства служит уже само по себе достаточно убедительным доказательством. Здесь действительно можно по праву применить превосходную степень, и потому мы нисколько не преувеличим, если скажем:

немногие эпохи дали столько непосредственно эротических произведений ис кусства, как этот период. Мы стоим положительно перед загадкой. Куда ни взглянешь, повсюду наталкиваешься на все новые и новые эротические до кументы этой эпохи, повсюду видишь ее полные жизни эротические произведе ния, проникнутые и насыщенные эротическим духом. Творчество эпохи произ водит впечатление, будто оно впервые познало всю ценность для человечества радостей чувственности и считает своей святейшей задачей возвестить всему миру об этом открытии. Художники наполняли эротическими иллюстрациями новеллы Боккаччо, произведения Лафонтена, Вольтера и других. Собрания популярных песен Беранже выпускались с эротическими иллюстрациями, или, вернее, к этим песням издавались комментарии в форме серий эротических картин; среди них некоторые достигали степени смелого гротеска, как, напри мер, иллюстрация к стихотворению "Карнавал". Эта иллюстрация могла бы быть поставлена смело во главу угла всей эпохи, настолько она характерна для нее. Эротическими комментариями снабжались, далее, излюбленные по словицы, ходячие словечки и пр. Для примера назовем хотя бы серию из двенадцати литографий "Les proverbes en action" ("Ожившие пословицы". — *Ред.)*, которая, судя по технике рисунка, принадлежит Буше. Пословицы, которые лишены всякого эротического смысла, например, такие, как: "Для нужды нет препон", "Сила впереди права", "Как посеешь, так и пожнешь" и др., снабжены остроумными эротическими иллюстрациями большей частью в стиле гротеска. Но это далеко еще не все.

Эротическими комментариями снабжалось решительно все, не имевшее даже никакого отношения к эротизму вообще, — доказательством тому служат бесчисленные произведения на самые различные темы.

Здесь необходимо упомянуть и о том техническом средстве, которым главным образом пользовалось в то время эротическое искусство, ибо им объясняется прежде и раньше всего изобилие и богатство этого искусства. Этим техническим средством была литография. Литография открывала возмо жности, о которых прежнее эротическое искусство могло только мечтать. Фундаментальное различие между кропотливостью и трудностью гравюры по меди и относительной легкостью и простотой литографского способа репроду кции действительно объясняет многое. Литография давала возможность выли вать в сотни форм то, что прежде приходилось втискивать всего лишь в одну.

Кроме того, для характеристики утонченности этой эпохи нужно обратить внимание на новый трюк, изобретенный ею. В эротическом искусстве эпохи, как в XVIII веке, этот трюк знаменовал собою торжество чувственности, властвовавшей над всем искусством и над всей жизнью. Литографии того времени, будучи одним из наиболее ходких предметов торговли, изображали, согласно мелкобуржуазному настроению эпохи, очень часто сцены идилличес кого семейного счастья, невинные любовные сцены и пр. Но так как это не удовлетворяло эротические потребности, то художники искали обходных пу тей: они прибегали к поистине мастерской вариации картин, которая из невинного сюжета делала нередко ярко выраженный эротический.

П. Гаварни. Карнавал! Французская карикатура. Ок. 1850. >





Этот рафинированный трюк, повторяем, чрезвычайно характерен и требу ет поэтому более полного освещения. С зачатками его мы познакомились уже в Англии у Морленда; сюда же относится и способ "до прикрытия" и "после прикрытия", которым так рафинированно пользовалось галантное искусство старого режима. Но этот трюк носит все же существенно другой характер. В XVIII веке речь шла об эротических произведениях, которые благодаря вышеназванному способу становились немного более рафинированными в эротическом отношении, — здесь же речь идет большей частью о совершен но невинных и безусловно приличных произведениях, которые благодаря рафинированному и остроумному трюку превращались в типичную порногра фию.

Говоря об этом, невольно испытываешь искушение сказать, что то была деятельность двойственной морали: одной для масс — перед кулисами и дру гой для себя — за кулисами. Перед кулисами влюбленный сентиментально преклоняет колена перед краснеющей от стыда дамой сердца, — за кулисами тот же влюбленный переходит в непосредственное наступление, которое встре чает весьма слабое сопротивление. Перед кулисами двое влюбленных лежат на траве и забавляются тем, что кладут друг другу в рот спелые вишни, — за кулисами те же фигуры изображены в самой недвусмысленной позе. Метод состоял в том, что художник рисовал одну и ту же картину дважды с теми же фигурами, в том же положении, в той же позе, в той же обстановке, в том же формате, с тою же техникой и, главное, с той же тщательностью, и только с той разницей, что одна картина была вполне нравственна и прилична, другая же резко порнографична. При ближайшем рассмотрении невольно испытыва ешь впечатление, что вторая картина служит осмеянием, опозорением первой. Кажется, будто этим эротическим эпилогом художник хотел сказать: ах, что там! Добродетель и нравственность — все это только одна комедия. В дейст вительности люди вовсе не невинные ангелы, а черти, головы которых полны всегда самыми извращенными желаниями. Быть может, в этой эротической смелости была доля и самобичевания. По всей вероятности, в этом был и циничный смех над тем, как ловко удается провести людей.

Из этого циничного самоосмеяния можно вывести двоякого рода заключе ние. Во первых, то, что развитие общественной нравственности достигло того пункта, когда свет категорически заявляет: спустите занавес, — интимная жизнь tabu (запретна. — *Ред.)* для воспроизведения. То, что любовь изобража ется в столь добродетельной и сентиментальной форме, свидетельствует, конечно, о победе филистерства, пресловутой второй фазе буржуазного раз вития. В юности, — а юностью был 1789 год и то, что непосредственно с ним связано, — буржуазия не останавливалась ни перед чем и открыто говорила перед всем светом самые смелые вещи. Теперь же, когда пенистое вино достаточно перебродило и когда буржуазия осознала, что всякая чрезмерность может нарушить спокойное течение ее дел, теперь она стала сразу и щепетиль ной и строгой. Она стала добродетельной с виду или по крайней мере прилагала усилия к трму, чтобы казаться добродетельной и целомудренной. Эта вторая фаза была достигнута во Франции в период буржуазной монархии. С третьей фазой, которая вновь отбросила все свои идеалы, мы познакомимся подробнее несколько ниже, — ее принесла Франции Вторая империя.

Во вторых, из этого самобичевания можно вывести следующее: в протесте против самообмана и лжи перед всем светом мы усматриваем, как мы указывали уже выше, одно из наиболее ярких доказательств того сильного чувственного напряжения, которое охватило и преисполнило жизнь и которое привело к тому, что если внешне и соблюдались нормы общественной нравственности, то втайне все же покров приподымался.

Само собой разумеется, нам не приходит в голову усматривать в этой двойственности какое либо геройство и преклоняться каким либо образом перед ним. В конечном счете такой образ действий есть не что иное, как решимость безнаказанно лицемерить. Наиболее крупные представители этого времени, Домье и Гаварни, не пользовались этим трюком; но зато его широко применяла мелкота, герои дня, пред которыми зачастую преклонялась толпа. Тут в первую очередь нужно назвать Морена, Деверия и других услужливых гешефтмахеров.

* * *

Гораздо важнее и значительнее те эротические карикатуры этой эпохи, в которых эротические мотивы служат лишь смелыми средствами. Они производят гораздо более импонирующее впечатление, хотя в отношении эротической откровенности и не уступают рафинированной порнографии Морена и Деверия.

При изобилии эротических карикатур 1830 года мы можем упомянуть лишь о самых типичных. Первым эротическим типом был Майе де Травье. Горбун Майе прирожденный циник, он настроен всегда на эротический лад. Он постоянно острит на эротические темы. "Ah! Dieu de Dieu! Je vois la lune!" ("Ах! Боже мой! Я вижу луну!" — *Ред.)* Каждому известен двойной смысл слова lune ("луна" и "задница". — *Ред.)* на французском языке. Будучи обиженным природой, Майе имеет весьма мало успеха у женщин, но, отличаясь, как почти все горбуны, сильно развитой чувственностью, он самым циничным образом мстит женщинам, говоря про них одно только дурное. Как далеко общественная нравственность позволяла сатирику заходить в своей откровенности, показывает его цветная литография "Смешное средство". Это произведение имеет в виду холеру, разразившуюся в 1832 году в Париже и повергшую в смятение все население. Каждый день изобретались новые, якобы безусловно верные средства, и все даже самое нелепое встречало доверие напуганного населения. В это время Майе вернулся как то неожиданно домой и увидел, что жена наставляет ему рога с одним из соседей. Циник Майе сострил, однако, тут же, что это только средство против холеры, — хотя, правда, и очень смешное.

Другой вариацией мотива "подглядывания" служат многочисленные появившиеся в то время складные картинки. Сверху они изображают обыкновенно какого нибудь любопытного, припавшего к замочной скважине; раскрыв картинку, зритель видит саму наблюдаемую любопытным сцену. То, что большинство таких складных картинок носит эротический характер, объясняется самим содержанием их, так как через замочную скважину любопытный

может наблюдать только то, что происходит обычно за запертой дверью. Горничная в гостинице подсматривает за новобрачными, которые останови лись на ночлег. Камердинер подсматривает, как министр принимает от своей просительницы изъявление ее к нему доверия; старый муж — как его молодой жене доктор дает единственно верное средство от бесплодия и т. п. Само собой разумеется, что не все мотивы носят такой откровенный характер, есть много гораздо более невинного содержания, — например, женщины в ванне, за туалетом и пр.

Следующим характерным документом эротической карикатуры этих лет служат произведения ле Пуатевена "Les diableries erotiques" ("Дьявольские эротики". — *Ред.).* Это объемистое собрание эротических карикатур, которое нашло самое широкое распространение по всему свету, превосходит не только современную эротическую карикатуру, но и, пожалуй, вообще все, что было до тех пор сделано в этой области. Мы можем даже задаться вопросом, имело ли и последующее время произведение, которое стояло бы наравне с произведе нием ле Пуатевена по своему остроумию и смелости. Более художественные произведения появились, конечно, но в отношении эротической смелости произведение ле Пуатевена так и осталось непревзойденным. А так как это произведение одно из высших и смелых достижений эротической карикатуры, то оно и является чистейшим продуктом своего времени, т. е. полного расцвета и развития буржуазного духа.

Ле Пуатевен впервые ввел в карикатуру черта. В сотнях различных вариаций представил он его на больших литографиях, которые сразу сделали популярными и самого Пуатевена, и его черта. "Diableries" стали модой, и в лице Мориссе и других Пуатевен нашел самых ревностных последователей. Мотив черта легко склоняет к галантности. Каких ступеней эротического гротеска способен достичь он, показывает гениальная серия Пуатевена, которая исчерпала всю эту область до дна и после которой фантазии действительно ничего не оставалось делать. "Моя голова — это гнездо конфискованных книг", — сказал как то Гейне. И голова каждой девушки, каждой женщины, самой целомудренной и самой добродетель ной, самой невинной и самой рафинированной, кишит запретными мыслями, в то время как ее ангельское личико обнаруживает только чистоту и невинность, — так говорили многие до и после Пуатевена, но он воплотил эти запретные мысли в чертей и цинично заставил их жить кипучей жизнью. Самая затаенная мысль, проносящаяся в женской головке или только представшая перед нею во сне, принимает конкретный вид и играет свою вполне самостоятельную роль. Но это только одна сторона, — у произведений же Пуатевена их множество. Приап пользовался уважением не только в древности, говорит Пуатевен, он и сейчас еще пользуется всей полнотой власти, он порабощает, он диктует законы, он направляет человеческие судьбы, в честь его устраиваются публичные празднества, ему поклоняются, перед ним гнут спины, — его имя втайне шепчут все — все без исключения. Правда, из древнего эллина он превратился в современного человека с современными манерами, но тем разнообразнее в настоящее время его метаморфозы. Анализировать более подробно мотивы произведений Пуатевена мы не имеем, к сожалению, возможности. Скажем только, что число этих произведений в точности нам неизвестно; однако мы полагаем, что их было во всяком случае не меньше 60 или 70, а может быть, даже и больше.

Из позднейших эротических карикатур того времени назовем прежде всего двенадцать произведений Гаварни, объединенных под общим заголовком "Сцены интимной жизни".

Будучи хотя и самым ранним произведением Гаварни, эта серия обнаружи вает в авторе беспощадного циника, который не испытывает никакого уваже ния к красиво драпируемой жизненной лжи, а неумолимо приподымает этот скрывающий занавес. Правда, его понимание вещей несомненно более прибли жается к истине, чем официальное отношение к ней. Бесспорно лучшие произ ведения из всей этой серии два — "До и после грехопадения", — в них чувствуется истинный дух Гаварни. В то время как Адам беспечно развлекает ся пусканием мыльных пузырей и старается занять этим и Еву, ее любоз нательное воображение целиком погружено в мысли о том, нет ли на свете более интересных вещей, чем эти мыльные пузыри. И воображение ее в образе змеи раскрывает перед ней иной мир: в экстазе она внимает сладостным тайнам. Это "До грехопадения". Карикатура же, изображающая "После", полна действительно большого остроумия. С грустью Адам и Ева вспомина ют об утраченном счастье неведения, — но этой грустью полон только их ум; фантазия их полна раскрытой тайной: наш грех был в конце концов все таки прекрасным и сладостным, и мы не променяли бы его, пожалуй, на все блаженства рая. Иными словами: чувства не хотят знать о холодном расчет ливом рассудке. Оба эти рисунка, кстати, единственные символические во всей серии. Все другие изображают интимные сцены действительной жизни. Они иллюстрируют то, что происходит постоянно в "порядочных" домах: ласки смелого гостя и не слишком застенчивой хозяйки; взаимное посвящение жениха и невесты в тайны любви, когда ночная темнота аллеи скрывает их от взоров родителей; отдых жениха богатой, но некрасивой девицы в каморке ее смазливенькой горничной и т. п.

Без всякой символики, как величайший из реалистов, Домье возвышает свой голос в защиту прав чувственности: "Vilain dormeur! va..." ("Противный соня, иди...". — *Ред.)* Тут всего только слова, но сколько в них силы и убедите льности, особенно когда они вложены в уста такой молодой и хорошенькой женщины. Говорят, что кисти Домье принадлежит еще целый ряд эротических сцен в стиле гротеска; однако нам, к сожалению, не удалось познакомиться ни с одной из них.

Большее число эротических произведений знаменитого коллеги Домье, Анри Монье, пришлось нам видеть: в одной только коллекции их было свыше ста штук; всего же их насчитывается несколько сот. Все эти картинки тщатель но и деликатно выписаны в красках и тоже изображают "Сцены из жизни". Будучи чужды символике, они проникнуты тем же сатирическим духом, что и произведения Гаварни. В отдельности каждая из них не представляется карикатурой, но в совокупности они, несомненно, были созданы сатирической тенденцией к изображению буржуазной порядочности не в том виде, как она официально предстает перед светом, а в том, какой она имеет дома, у себя.

В политической карикатуре этой эпохи не было, конечно, недостатка в эротических мотивах. Первым, за что принялись деловые предприниматели, был эротический комментарий недавнего прошлого, те скандальные истории, с которыми были связаны имена Наполеона, Людовика XVIII и Карла X.

Примером такого "заднего ума" служит карикатура "Людовик XVIII и мадам дю Кейла". Это наиболее скромная карикатура из восьми, образующих целую серию. Но покойники не заставляли забывать и о живых, о Камбасересе, государственном канцлере Наполеона I, о Казимире Перье, министре Луи Филиппа, и других. Если сегодня карикатура раскрывала тайны альковов орлеанистов, то завтра орлеанисты платили той же монетой легитимистам. Двор и семья Луи Филиппа старались быть образцом буржуазной доброде тели. Сатирическое же острумие вводит нас в будуар мадам Аделаиды, где король, только что распинавшийся перед нравственностью, дает ощутитель ный щелчок этой же самой морали. Подобно королю, и у всех его советников и сторонников его системы была своя интрижка, которой они развлекались от тягостей политики и от скуки общественной нравственности: и у Себастиани, и у Казимира Перье, и у Лаффита*, и у других. Никого из них не оставляет в покое циничное остроумие. Оно сообщает, что на вопрос своей подруги: "Ты меня любишь сильно?" — Себастиани отвечает: "Больше, чем мой портфель"; оно рассказывает, что Казимир Перье говорит ласкающей его возлюбленной, графине Фуа: "Только твои нежные ласки отвлекают меня от скуки всей этой политики!", и т. п. А иллюстрации, которыми циничный сатирик снабжает недвусмысленный текст, не дают публике и минуты сомневаться, что на сей раз министры говорят действительно чистую правду.

Впоследствии, когда на сцену выступила Вторая республика, такого рода карикатуры хотя и появлялись, но далеко не в столь большом количестве. Это доказывает уже хотя бы редкость эротических карикатур 1848 года. Преоб ладающим мотивом служит здесь нарождавшееся в то время женское движе ние, в связи с которым в палате обсуждался вопрос о праве женщины на развод. Остроумие создало в февральские дни 1848 года корпус амазонок, женскую национальную гвардию "Les vesuviennes" ("Извергнутые Везувием". — *Ред.)*. Представительницы этой гвардии относятся очень презрительно к мужчинам, но зато, возвращаясь со службы домой, категорически требуют от них исполнения супружеских обязанностей. По повелению воинственно настроенной супруги муж должен всегда выказывать слепое послушание. Пропагандистски права на развод на практике гораздо чаще осуществляют свое право на адюльтер и на полиандрию.

* * *

Домартовский период в Германии был вовсе не беден эротическим искус ством и эротической карикатурой. Но если за все это время ни политическая, ни общественная карикатура не могли развить хоть сколько нибудь значитель ного стиля, то это, во всяком случае; нужно сказать об эротической карикату ре. Требующая еще гораздо большего овладения художественной формой для того, чтобы хоть несколько подняться над уровнем грязной непристойности, — она еще больше страдала от общего печального состояния германского

* Себастиани — министр иностранных дел; Перье — министр внутренних дел; Лаффит — глава кабинета, министр финансов. *Ред.*

искусства, которое обнаруживалось прежде всего в беспомощности и убожестве формы и содержания.

Эротическая карикатура в домартовский период была удовольствием, главным образом, для мещанских вкусов, — она служила отдыхом в пивной от напряжений официальной нравственности дома и в семье. Учитывая эти вкусы, спекулятивные предприниматели наводняли рынок грубыми и неумелыми подражаниями различным парижским и венским изделиям. То, что этот предпринимательский дух давал оригинального, было еще несомненно хуже, грубее и циничнее. Отсюда следует, что для того, чтобы выделить отечественно германское из общей массы, достаточно отобрать самое скверное и безвкусное.

В начале 40 х годов в большом ходу были, например, эротические поздравительные карточки к Новому году; они находили, по видимому, самый широкий сбыт, так как нам приходилось видеть серии таких карточек, состоявшие из пятидесяти и более различных мотивов. Но все эти спекулятивные изделия настолько банальны и грязны, что приходится поневоле только пожимать плечами, удивляясь как тому низкому духовному состоянию, которое они выражают, так и той грязи, в которой находила удовольствие фантазия и поставщиков и потребителей. К числу наиболее ярких примеров того, каких пределов достигло развитие порнографии в домартовский период, следует отнести картинки, изображавшие "Развлечения на лейпцигской ярмарке"; они продавались обыкновенно коллекциями в несколько тетрадок, из которых каждая содержала семь листочков на каждый день недели. Здесь порнографически воспроизводится времяпрепровождение приехавшего на ярмарку вплоть до его возвращения в объятия добродетельной супруги. Ярмарка, согласно этим рисункам, состояла преимущественно из грязных оргий с отвратительными проститутками. К числу последних относятся все женщины Лейпцига: и кухарки, и горничные, и хозяйки, сдающие комнаты, и дамы из общества, и их дочки, — словом, все, а не только публичные женщины.

Мещанскому вкусу служили также и личные эротические карикатуры, посвященные самым грязным скандальным историям. Сюда относятся прежде всего эротические карикатуры 40 х годов, направленные против известных актрис, певиц и танцовщиц. Особенное внимание уделялось, однако, в то время известным Софии Шредер и Генриетте Зонтаг. Они не подвергались, правда, таким безжалостным нападкам, как десять лет спустя Жорж Санд в Париже, но для германских условий и это носило совершенно необычный характер, который объясняется только низким интеллектуальным и политическим уровнем тогдашней немецкой буржуазии. Про Софию Шредер скоро узнал не только весь город, но и вся страна, что у нее невероятно чувственная натура и что она столь же ненасытна, сколько требовательна в вопросах любви. Эротическая карикатура говорила, что число мужчин, пользовавшихся в последнее время ее благосклонностью, перевалило за сотню и что лишь в немногие дни в году она приносит одну жертву Амуру. Страсть к скандальным историям бесстыдно и беспощадно обнажала Софию Шредер, рисовала сладострастную красоту ее тела, срывала все покровы с ее интимной жизни. Характернейшим документом в этом отношении служит серия карикатур



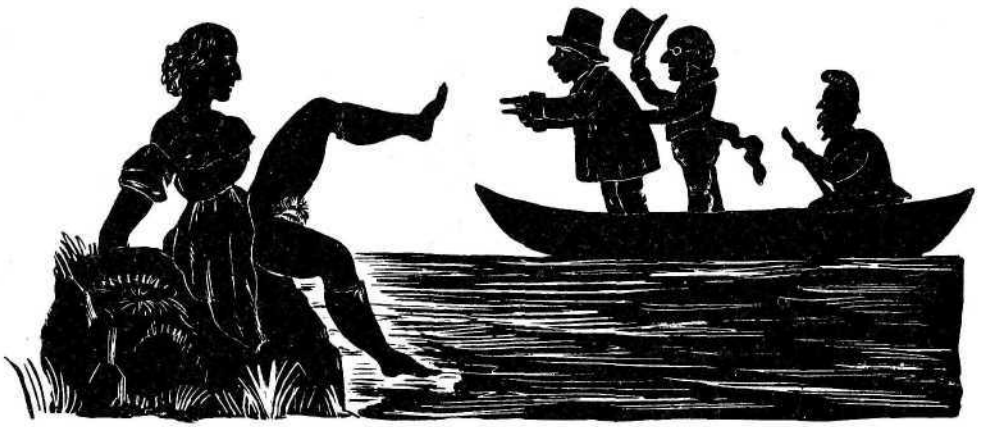
Баварская карикатура на Лолу Монтец, метрессу Людовика I.

"День из жизни Софии", в которой она. изображается так, что перед ней действительно меркнет слава Мессалины. О Генриетте Зонтаг молва не знала таких подробностей, но все же порнографическая литература и карикатура обливали и ее ушатами грязи.

В качестве двух сравнительно хороших образцов эротической карикатуры этого времени упомянем литографии "Монах просвещает монахиню" и "Крестьянин, который не хочет продавать солому". Первая изображает любовную сцену в монастыре, вторая крестьянина, который закутал в охапку соломы девушку и несет ее к себе домой. По дороге его встречает монах и просит продать солому. Крестьянин отвечает ему: "Нет, не продам, мне и самому пригодится". Эти обе карикатуры пользовались, очевидно, большой популярностью, так как они дошли до нас в различных вариациях, исполненных как литографским, так и даже фотографическим способом.

* * *

Коренной переворот, который пережила Германия в 1848 году, был далеко не таким глубоким и значительным, как некогда во Франции. Он ясно показал, что носителем его была буржуазия, не достигшая того уровня политического и экономического развития, как французская или английская. Как низок был в то же время и уровень германской культуры, как безнадежно было все то, что осталось, к счастью, уже позади, мы ясно видим по тому, что когда в общественной жизни забил новый сильный творческий пульс, то он должен был разбиться об отсутствие какой либо художественной формы. Это иллюст



Баварская карикатура на Лолу Монтец, метрессу Людовика I.

рируется как общей картиной германской карикатуры 1848 года, так и ее отдельными составными частями, в особенности же эротической карикатурой.

Политическая эротическая карикатура появилась в Германии при первых проблесках 1848 года. Ее первыми и, пожалуй, лучшими образцами были те карикатуры, которые так или иначе примыкали к причудливой прелюдии германской революции, к истории Лолы Монтец*. На эту тему появилось множество сатирических произведений эротического характера. Следует заметить, что в числе их было несколько карикатур, которые как своей смелостью,так и сатирическим остроумием возвышались над общим уровнем тогдашней немецкой эротической карикатуры. Так как этим произведениям мы посвятили уже много места в нашей "Истории карикатуры европейских народов", то здесь мы ограничимся лишь приведением некоторых из не вошедших в этот разбор. Таковы "Родовой герб Лолы Монтец", "Испанская гвардия", "О, Людвиг, Людвиг, пришли мне моих "аллеманов", "Людвиг находит вновь свою Лолу", "Испанская школа верховой езды" и четыре эротически сатирические литографии, объединенные под заглавием: "Четыре главных момента из жизни знаменитой Лолы".

Когда после мартовских дней 1848 года надежда на конституцию приняла, наконец, более конкретные формы, то излюбленной темой эротически политического остроумия стала фигура женщины Германии, беременной конституцией. Примером такой карикатуры служит "Немецкий Михель со своей матерью Германией в Берлине". Столь же распространенным мотивом эротической карикатуры было и изображение бурного домогательства Михеля любви Германии. Германия не обращает на него никакого внимания, тогда Михель грозит, что если она не станет более благосконной к нему, то он обратится к республике, которая уже ждет его.

*Лола Монтец(с) — испанская танцовщица, любовница Людовика I, короля Баварии. *Ред.*



< К. *Моне. Кокотка. Французская карикатура. 1875.*

Среди карикатур на франкфуртский парламент имеется несколько тоже явно эротического характера. Из них особенно интересны две. Одна — "На родный представитель" изображает, как Лихновский с бесстыдно обнаженной Лолой Монтец на руках перебирается через груду тел борцов за свободу. "Брачная ночь д ра Эйзенбарта" изображает известного д ра Эйзенмана, который всюду видел реакцию. Д р Эйзенман стоит в шлафроке в спальне, в одной руке у него колпак, в другой подзорная труба. Как завороженный смотрит он в подзорную трубу на свою красивую молодую жену в полном дезабилье. Картину, развертывающуюся перед ним, д р Эйзенман коммен тирует следующим возгласом: "Да, наступают страшные времена. Я снова вижу реакцию!"

Какой грубый тон преобладал в эротической карикатуре германского севера, лучше всего показывают многочисленные памфлеты на женщин и на женское движение. Из наиболее циничных назовем особенно два: "Адрес группы берлинок правительству" и "Ответ на петицию прислуги". Оба памф лета полны самой непристойной скабрезности. В этой плоскости находится вообще большинство эротических карикатур севера. Символико сатирические изображения, вроде известного "Общие желания всех народов", кажутся не винными по сравнению с ними. Правда, и эта гравюра имела, несколько вариантов, из которых некоторые в высшей степени циничны.

Помимо Мюнхена и Дюссельдорфа только в Вене было еще незначитель ное число более или менее выдающихся художественных сил. Вена внесла много в эротическую карикатуру еще и в домартовский период; ее содействие сказалось, конечно, и в 1848 году. Наиболее циничный и пошлый характер носит эротическая карикатура после поражения народа в 1848 году. Ярким примером того цинизма, с которым вернувшееся легкомыслие расправилось со страшной и кровопролитной венской революцией, служит большая литог рафия, которая в 17 порнографических картинах воспроизводит ход венской революции, начиная с "Первой мартовской баррикады" вплоть до "Подавлен ного восстания 1 октября". Каждый этап этого могучего народного движения, каждый политический лозунг служит для карикатуриста лишь новым поводом к порнографии. Более кровавым смехом никто еще, кажется, не смеялся над самим собой и над своим народом. Эта карикатура в уменьшенном виде находит распространение и в настоящее время.

Из этого краткого и общего обзора эротики в 1848 году в Германии можно вывести одно заключение относительно и севера, и юга, и востока, и запада: всюду был еще хаос, все еще бродило, нигде не было ничего цельного и законченного.

Новое время
Франция, Германия и Англия



Третья стадия современного буржуазного развития, включающая и наше время, началась в Европе приблизительно со Второй французской империи. Эта третья и последняя стадия базируется на тенденции к крупному капитализму, которая с середины XIX столетия дает себя знать по всей линии, пронизывает весь общественный строй и как руководящий фактор главенствует всюду. Вместе с международным единообразием этого развития становится постепенно единообразным и внешний и внутренний облик различных народов и государств.

Существеннейшим отличительным признаком этой третьей стадии, который резко отграничивает ее от всех других эпох, служит массовое скопление людей. Крупная промышленность, базирующаяся на крупном капитализме, требует для выполнения всех своих функций концентрации сотен тысяч людей в одном месте. Это ведет, конечно, к образованию больших городов. Со времен французской империи на континенте начинают развиваться крупные центры.



Немецкая эротическая карикатура на Наполеона III.

До сих пор тут были только провинциальные города, так как почетное звание города принадлежало, в сущности, только Парижу.

Крупный центр обусловливает собою новые законы общественной нравственности. Во первых, тут соблюдается величайшая строгость внешне и столь же большая снисходительность к тайным прегрешениям, которые совершаются за закрытыми ставнями. На этом покоится возможность существования крупного города.

В этой третьей стадии современного буржуазного развития бури юности давно уже миновали. Ход событий давно уже излечил от пламенных юношеских мечтаний, что путь развития приведет в конце концов к золотому веку. На основании такого не особенно глубокого, но несомненно правильного взгляда жизненная цель ставится на солидный базис: нажива становится наиболее приятной и в то же время единственно понятной моралью. Идеальные требования в политических партийных программах в большинстве случаев только громкие фразы, которые фактически имеют лишь одну цель: возможно более декоративно замаскировать утилитарный принцип. Чтобы защитить такого рода точку зрения со всех сторон, общественная нравственность и требует строгости внешне.

Однако под влиянием такого развития из сферы чувствований жителей крупных центров совершенно исчез идиллический элемент, исчезли чистые и невинные радости, и отдыхом, развлечением стали вновь сложность, утонченность и в конечном счете порок. Это обусловило, в свою очередь, оборотную сторону внешней порядочности: то, что общественная нравственность с величайшей снисходительностью санкционирует тайные прегрешения.

Таков повсюду характер первой фазы современного крупнокапиталистического развития.

* * *

До какой степени повысилась частная и общественная развращенность нравов, когда при Второй империи распущенность стала снова официальной, показывает почти такое же обилие материала, какое мы наблюдали при старом режиме. Однако нам придется ограничиться здесь лишь несколькими наиболее характерными примерами.

Для иллюстрации частной развращенности мы воспользуемся одним местом из мемуаров графа Филь Кастеля, чрезвычайно ценных, благодаря их несомненной искренности.

В разговоре о более чем свободном поведении молодых дам лучшего парижского общества принцесса Матильда, известная кузина Наполеона III, сообщила графу Филь Кастелю следующий пикантный эпизод, имевший место в ее салоне. Флери, адъютант Наполеона III, посватался к некоей мадемуазель Штакельберг. Принцесса Матильда взяла на себя миссию переговорить об этом с родителями девицы. Между тем, чтобы дать возможность молодым людям увидеться, она устроила у себя званый обед. Флери и мадемуазель Штакельберг сидели за столом рядом. Так как девица хотела приобрести не просто мужа, а прежде всего такого человека, который соответствовал бы ее



Французская политическая карикатура.

требованиям, то она и принялась зондировать почву. Улучив удобный мо мент, она при первом же свидании обратилась к адъютанту с вопросом: "Скажите, что бы вы сделали, если бы мы сейчас остались одни?" Так пишет граф Филь Кастель. То, что сообщает он в этих немногих строках, есть не что иное, как выраженная в самой сжатой формуле программа эпохи касательно взаимоотношения полов. Вторая империя оставила провинциальную точку зрения с ее старомодными и церемонными формами, а так как согласно господствовавшей в то время извращенной морали все исповедовали тот взгляд, что молодой человек не может питать к молодой красивой женщине ничего, кроме эротических желаний, то и считали вполне естественным, что он воспользуется первой удобной минутой, чтобы проявить эти желания на деле. "Un homme qui ne sait pas mannquer de respect a une feme, n'est pas un homme"*. В данном случае хорошенькая мадемуазель Штакельберг знает, — и, по всей вероятности, из уст не только своих многочисленных галантных поклонников, но и опытной мамаши, — что она представляет собой лакомый кусочек для мужчины со вкусом. При таких условиях и в силу воспитания она не может

* "Мужчина, который не умеет почтительно относиться к женщине, — не мужчина". *Ред.*



представить, чтобы человек, который домогается ее руки и который благодаря этому в самом непродолжительном времени будет иметь на нее вполне легальные права, не воспользовался удобным случаем, чтобы получить столь заманчивый аванс. Другими словами: женщина времен Второй империи нахо дит вполне в порядке вещей, что влюбленный в нее мужчина не удовольствует ся тем, что показывает ему и так чрезвычайно откровенное ее платье, а вос пользуется первой же минутой свидания наедине для большего. Дать мужчине понять, что от него ждут, дать ему почувствовать отсутствие предрассудков входит в задачи женщин этой эпохи, в которой застенчивые и невинные создания служат лишь комичными персонажами в глазах мужчин и, наоборот, пользуются успехом те, кто обещают, что их будущего супруга ждут в брачной жизни не меньшие наслаждения, чем те, которыми услаждали его прежде опытные метрессы.

Для иллюстрации общественной испорченности может послужить следу ющее. Хотя официальный театр, как и при старом режиме, был целиком проникнут порнографическим духом, он не удовлетворял все таки жадную до порнографии публику. Она хотела видеть все, все без исключения. А так как в рамках публичности это было немыслимо, то снова возродились theatres clandestine (тайные театры. — *Ред.),* в которых перед кругом приглашенной публики разыгрывались чисто эротические пьесы. Таким тайным эротическим театром был, например, "Le theatre erotique de la rue de la Sante Batignolles" ("Эротический театр на улице Сан Батиньоль". — *Ред.),* существовавший в 1864—1866 годах. В этом театре ставились следующие пьесы: "Гризетка и студент" Монье, "Последний день осужденного", драма в трех актах Тис серана, "Каприз" — водевиль де Невилля и "Две любовных игры" тоже Невилля. Содержанием этих пьес была самая необузданная эротика, а главной приманкой — детальнейшее изображение полового акта. Пьеса Монье состо яла, в сущности, только из этого. Тайных эротических театров было в то время, наверное, немало; некоторые так и остались необнаруженными, и суще ствование их подтверждается только найденными впоследствии пригласитель ными билетами; некоторые же были раскрыты, и подробности о них сообща ют полицейские отчеты.

О состоянии общественной нравственности в ту эпоху говорят красноречи во еще два факта: общий характер литературы и тот смелый дух, который царил в течение долгих лет во всех публичных помещениях для танцев.

Общий кокоточный характер литературы того времени слишком хорошо известен. Литература всеми силами способствовала личной и общественной развращенности. В качестве особенно характерного литературного явления времен Второй империи следует указать на различные "Эротические энцик лопедии", появившиеся в то время. Наибольшей популярностью пользовалась "Современная эротическая энциклопедия" Альфреда Дельво, появившаяся в 1864 году и содержавшая на 402 страницах убористой печати не менее 1500 толкований и объяснений "употребительных порнографических понятий, вы ражений и терминов".



Представление проституток в фешенебельном парижском борделе.

Нельзя, однако, забывать, что все эти произведения имеют огромную историко культурную ценность. Ни один документ не свидетельствует, на наш взгляд, столь классически о не истощимой плодовитости человечес кой фантазии в области эротики, как именно эти произведения, наряду с которыми, кстати сказать, можно было бы поставить не менее объемис тые исследования о богатстве эроти ческого языка и понятиях каждого на рода в отдельности, как, например, чрезвычайно ценные работы венского фольклориста Клауса. В то время как для наиважнейших предметов нашего повседневного обихода, например для хлеба, воды, мяса и т. п., фантазия сотворила лишь очень немного сино нимов, в области эротики она создала их целыми сотнями и продолжает со здавать непрерывно каждый день.

Для мужчины женщина и для жен щины мужчина — только эротические понятия. В фантазии женщины муж чина воплощается единственно и ис ключительно в том, чем природа от личила его как представителя проти воположного пола. Этими мыслями женщина проникнута всегда, при упо треблении самых невинных слов и выражений; когда же их употребляет мужчина, она всегда усматривает в них какой нибудь намек на себя как на существо противоположного пола. Это должно быть известно мужчине, а так как общественная нравственность требует скромности и приличия внешне, то он может употреблять эти слова, только когда он наедине с женщиной или действительно намеревается сказать какую нибудь двусмысленность. Иначе его сочтут за невежу или дурака. Таково приблизительно содержание предис ловия одной из вышеупомянутых энциклопедий.

Публичные танцы носили такой же характер распущенности, как и эротические игры и развлечения старого режима. Приемы, при помощи которых танцовщицы XVIII века бесстыдно удовлетворяли эротическое любопытство либертинов, были восприняты модным канканом, который с увлечением танцевали в "Bal Mabile", в "Closerie de Lilas" и в десятках других танцевальных помещений. Различие было в одном: прежде это было явлением единичным, теперь же стало массовым. Распущенность, царившая в этих залах, достигла в конце концов таких пределов, что стало страшно даже полиции нравов, относившейся вначале ко всему этому чересчур снисходительно. Для того чтобы воспрепятствовать крайнему бесстыд

ству, полиции не оставалось ничего другого, как посылать во все танцевальные помещения комиссара, который следил бы за танцующими. Этому комиссару вменялось в обязанность удалять из залы женщину, как только он найдет, что она своим бесстыдным поведением во время танцев, которое сводилось, главным образом, к обнажению запретных частей тела, "оскорбляет общественную мораль и добрые нравы". Таким образом, теперь приходилось танцевать под полицейским надзором. Уже один этот факт служит показателем, что бесстыдство и непристойность при танцах не были каким нибудь единичным и редким явлением, а что они действительно входили в программу дня.



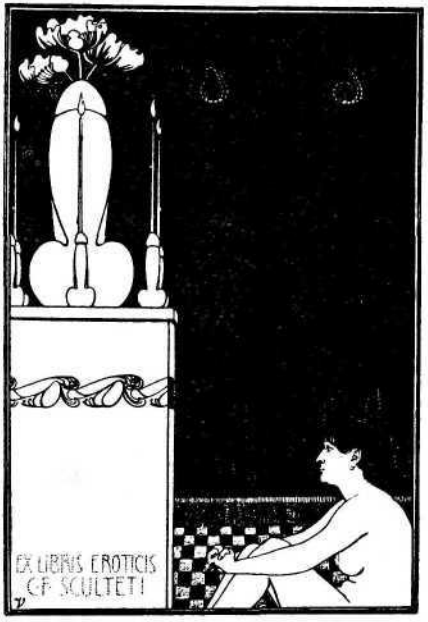
Маркиз де Байрос. Эротический экслибрис.

Однако канкан царил при Второй империи не только в публичных танцевальных помещениях, но и в салонах высшего общества. Здесь никаких преград уже не было, в салонах известных femmes du monde (светских женщин. — *Ред.)* не присутствовал, конечно, комиссар полиции нравов. Так как склонность большинства дам к расточительности в галантных делах была не меньше, чем желание уподобиться в смелости канкана знаменитой Ригольбош, прославленной танцовщице Второй империи, то легко можно себе представить, в какие оргии превращались в конце концов подобные развлечения. И действительно, история нравов показывает, что аристократический Париж предавался в то время самым разнузданным оргиям.

* * *

Развращенное общество Второй империи, как и всякая другая испорченная эпоха, естественно, должно было сочувственно относиться ко всякого рода эротике. Мужчины, а нередко и дамы высшего общества были лучшими покупателями всевозможных запрещенных изданий. Они ревностно старались, чтобы торговля ими процветала вопреки всякого рода полицейским распоряжениям. Благодаря тому, что испорченность охватила весьма широкие круги, торговля запрещенными изданиями приняла действительно массовый характер. Широко развившаяся в то время фотография представляла превосходное техническое средство для этого.

Фотография сообщает эротическому искусству последнего времени особый, специфический характер. Исчезла гравюра по дереву и меди, сошла со



Фрисленде р.
Эротический экслибрис.

сцены литография, и их место заняла повсю ду фотография. Господство фотографии во всех областях эротического изображения бы ло вызвано, помимо этого, одним чрезвы чайно важным обстоятельством: освобожде нием от зависимости от художника. Старый режим, революция и даже поколение 1830 года находились в зависимости от художни ков. Теперь же, когда производство эроти ческих произведений приняло массовый ха рактер и стало предназначаться для масс, эта зависимость служила бы серьезной поме хой, тем более что и прежние методы репро дукции не были приспособлены к этому мас совому производству. Еще одним фактором, способствовавшим распространению фото графии, послужило отсутствие стиля, харак терное для Второй империи. Фотография представляла, как мы сейчас увидим, наибо лее удобный исход, давая возможность по ставлять на рынок эротический товар в изо билии и притом без всякого участия худож ника; кроме того, такой товар соответство вал действительно вкусу каждого.

Отличительным признаком Второй импе рии был ее космополитический характер: она заимствовала у всех времен и народов. Из всех эпох брала она то, что ей приходилось по вкусу. То из классической древности, то из готики, то из Ренессанса. Из тысячи лоскутов шила она свое духовное, физическое и моральное платье; тысячью блюд, доставлявшихся из всех частей света, уставляла она свой стол, — оригинальное, отечественное подавалось лишь в конце. Так же обстояло дело и с искусством: оно беззастенчиво копировало старых мастеров, манера письма и темы которых соответствовали господствующим моральным воззрени ям, копировало главным образом изобразителей наготы. Стараясь удовлетво рить массовый спрос, вызывавшийся ненасытным эротическим любопытством, и все же внести в него некоторое разнообразие, эротическое искусство прибегало, конечно, к наиболее легкому и простому способу: оно черпало из сокровищницы прошлого и вело оживленную торговлю эротическими произведениями прежних поколений. Именно этому то и давала самую широкую возможность фотогра фия. Она давала возможность чрезвычайно дешево, быстро и удобно "переизда вать" все это. В настоящее время можно встретить немало фотографических снимков с весьма редких эротических произведений прошлых веков. Фотография воспроизводила смелые карикатуры XVIII века, эротические произведения Роулендсона, Морленда и, главным образом, Морена и Деверия.

В. Шульц. Ненасытная женщина. Символическая карикатура. 1898. О





Символическое изображение мужской похотливости. 1890.

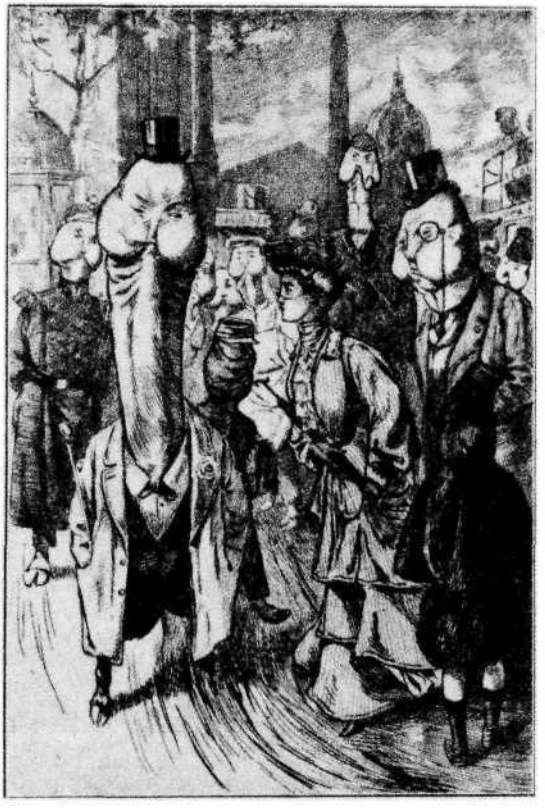
Эта эпоха имела, однако, и свое специфическое эротическое искусство. Оно тоже было связано с фотографией, оно было фотографированием с натуры. Фотографические снимки с натуры, обнаженные женщины и мужчины в эротических позах, эротические сцены и разнузданные оргии,— все это служило весьма ходким товаром. Об "искусстве" во всем этом не могло быть, конечно, и речи. Но тем не менее это прекрасно уживалось с господствовавшими эстетическими воззрениями. Фабричный век в начале своем никогда и нигде не имеет художественной совести. Он говорит: "Ах, что там искусство! Искусство чепуха, надувательство! Мы хотим реальности, живой конкретной действительности, а вовсе не созданий разгоряченной фантазии". Конкретной реальностью в области изобразительной эротики и было фотографирование с натуры. Тут были соблюдены законы фабричного века: быстрота, дешевизна и низкое качество.

Применению фотографии к эротике способствовало, далее, еще одно обстоятельство: легкость производства и сбыта. Открытая продажа чисто эротических произведений была запрещена еще со времен Реставрации и каралась высоким денежным штрафом и тюремным заключением. Однако при буржуазной монархии обход закона был чрезвычайно прост, организация и функционирование полицейского аппарата были в то романтическое время еще очень несовершенны. Дело существенно изменилось, когда бонапартизм превратил полицию в один из важнейших столпов своего господства и власти. Большие гравюры и литографии легко бросались в глаза; их изготовление было чрезвычайно кропотливо, требовало много машин и рабочих рук, и последние совершенно немыслимо было скрыть от недреманного ока полиции. Фотографии же представляли неоцененные удобства и преимущества в этом отношении. Они могли изготовляться каждым незаметно, без всяких особых приспособлений, быстро и легко. Купец мог торговать самыми невинными вещами и в то же время делать превосходнейшие дела эротическими фотографиями, которые он носил в небольшом пакете в боковом кармане. Такого рода торговля удержалась и до наших дней, несмотря на строгие преследования и наказания. В то же

время полиция была настолько предупредительна, что обращала внимание только на то, что непо средственно ей бросалось в глаза. И торговцы эротическим товаром шли навстречу ее требованиям, продавая его тайно. В эту эпоху все, не исключая и эротические произведения немногих современ ных художников и рисовальщиков, поступало в продажу в виде небо льших фотографических карточек.

* * *

Результатом такого положения вещей служат два явления: общий уровень эротического искусства за метно понизился и из эротики в значительной мере устранился элемент карикатуры. Во всяком случае, чистая эротика без примеси сатиры или юмора заняла такое видное место, как никогда еще до сих пор.



Символическое изображение мужской похотливости. 1890.

В отношении художественного стиля эротическая карикатура по шла, естественно, по тому же пути, который избрало и серьезное ис кусство: она тоже занималась пре имущественно копированием. Се рьезное искусство охотнее всего копировало вначале рококо. В отношении преобладания чувственности и развращенности общественная мораль снова приблизилась к старому режиму. Эта эпоха была понятнее других, поэтому то и искусство ее переносили в современность. С какой рафинированностью производилось это заимствование у рококо, классически доказывает замеча ние императрицы Евгении, сделанное ею наиболее выдающемуся толкователю рококо Шарлю Шаплену: "Мсье Шаплен, я в восторге, ваши картины не только неприличны, они гораздо больше..." Если официальное искусство и не заходило, может быть, так далеко, как Ланкре и Борель, то все же оно было пропитано модным кокоточным ароматом, на который неудержимо реагиро вала современная чувственность. Не имея возможности даже определить, в чем именно дело, современный зритель чувствовал, что сейчас все, даже скромное, производит более эротическое впечатление.

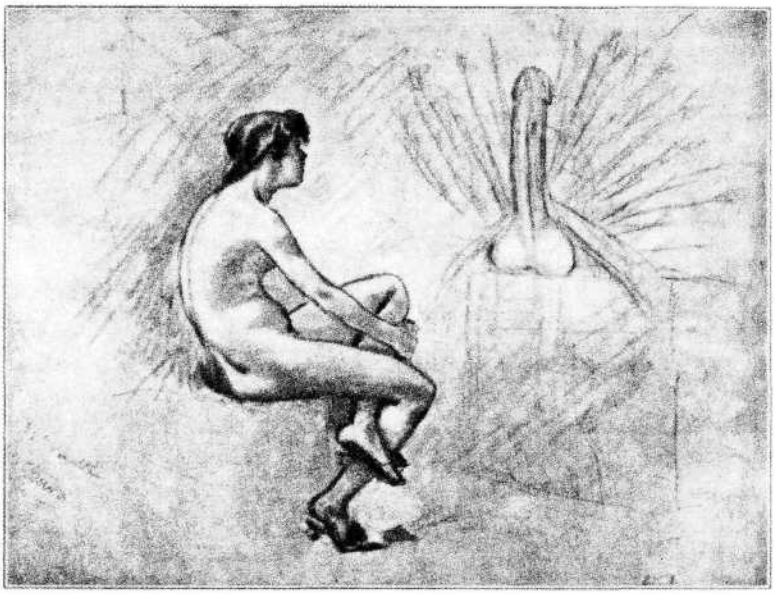
То же справедливо и относительно карикатуры, которая в течение некото рого времени также заимствовала внешние формы у рококо. Современный



Ф. Ропс. Зрелость. Офорт.

развратник облекался в грациозный костюм либертина XVIII столетия, кокотка превращалась в изящную маркизу. Таким образом, примитивная грубость развращенности подвергалась некоторой идеализации. Примером этого может служить "Partie Contre Carree" ("Противодействующая сторона". — *Ред.).* От галантной прелюдии влюбленные готовы перейти к более конкретным ласкам. Но в самый решительный момент на сцену выступает прадед, мирно покоившийся в рамках старинного портрета на стене, пока дело не переходило границы дозволенного. Теперь же, возмущенный, он собирается выйти из рамок портрета и грозно предстать перед правнучкой. Но поколение фабричного века не смущается этим. В ответ на угрозу старика художник снабдил его портрет сверху большими рогами: они свидетельствуют о том, что прабабка провинившейся внучки тоже провела весь свой век не только в служении одному Гимене. Такие картины продавались, конечно, открыто. Не менее любопытна в этом отношении и литография "Запретные плоды", исполненная в стиле бидермейер (обывательства. — *Ред.).*

Однако машинный век в начале своего развития по существу слишком противоположен ароматной грации рококо, чтобы родство этих двух эпох могло принять более тесный характер. И заимствование у рококо было лишь временным, оно длилось лишь до тех пор, пока не развились формы, адекватные сущности нового века. Началу машинного века соответствует все жесткое, прямолинейное, законченное, практическое; это наложило, конечно, неизгладимый отпечаток трезвости и на галантное искусство, — оно стало непоэтичным, прозаическим, трезвым, рассудочным. Чрезычайно характерным образцом такой непоэтичной трезвости служит большая литография "Веселая компания". Подобный товар безусловно соответствовал вкусам эпохи. Многими сотнями издавались такие произведения. То, что они пользовались большой популярностью и находили массовый сбыт, доказывает уже тот факт, что главные поставщики этого товара помимо главного предприятия в Париже устроили еще отделения в Лондоне и Берлине. Этим искусством мелкая и средняя буржуазия охотно украшала в то время стены своих жилищ; многое



Ф. Ропс. Павлин. Гравюра.

из этих произведений дошло до нас в таком виде. На них наталкиваешься на каждом шагу в семьях, в домах которых сохранилась обстановка 50 х и 60 х годов прошлого столетия.

В области моды увлечение кринолином давало повод к многочисленным эротическим карикатурам и юмористическим иллюстрациям. И подобно то му, как неграциозна и неуклюжа была эта мода, столь же жестко и грубо звучит эротический юмор таких художников, как Марселей, Гревен и другие. Отсутствием какой либо поэтики объясняется и то, почему все эти работы производили особенно непристойное впечатление.

По мере того как эротические произведения должны были исчезнуть с ули цы, из открытой продажи, эротическое любопытство и развращенная чувст венность все больше и больше стали прибегать к тайно распространявшимся произведениям этого рода. Плодами извращенной эротической фантазии на ряду с постоянными нескончаемыми репродукциями с гравюр Пуатевена были эскизы Гревена и Марселена, изображавшие интимную жизнь женщины во всех ее проявлениях. Но это была лишь ничтожная часть массового производ ства. Подавляющее большинство составляли безымянные произведения, авто ров которых определить невозможно уже по одной причине, что у большинст ва их вообще не было никакого имени. Наиболее частым мотивом этих безымянных произведений служат эротические кафешантаны и цирковые сце ны. Современный шантан, равно как и цирк, возник во время Второй империи и достиг тогда же своего наивысшего расцвета. И подобные мотивы служили излюбленной темой эротического остроумия. Одна коллекция, состоявшая из



М. Фрелих. Вдова и добрый ангел. 1907.

ста экземпляров, попавшая к нам в руки, содержала больше половины этих сюжетов. В изображении безымянных художников, "творчество" которых находится в строгом соответствии с требованиями спекулянтов издателей, сюжеты эти принимают грубо эротический и циничный характер и производят зачастую отвратительное впечатление, которое помимо содержания усилива ется еще, конечно, в значительной мере полным отсутствием какой бы то ни было художественности.

Эта порнография распространялась по всему миру и служила предметом самой оживленной торговли. Благодаря этому произведения различных стран



М. Фрелих. "Свадебное путешествие". 1907.

перемешались между собой, и зачастую очень трудно определить, откуда родом то или иное из них. Не подлежит, однако, ни малейшему сомнению, что большинство произведений изготовлялось в Париже, — об этом с достаточ ной ясностью свидетельствуют изображенные на них типы и моды. Что и Вена в этом отношении не отставала, доказывают многие женские портреты с чисто "венскими" пышными прелестями женской наготы. Расцвет этого порнографи ческого производства продолжался вплоть до 70 х и 80 х годов.



А. Вилъетт. Сатирическое искусство. 1896.

* * *

В Германии большая часть продуктов развращенной эротической фантазии появлялась в Мюнхене. Наиболее видными фабрикантами этого товара были здесь Вильгельм Каульбах и Генрих Лоссов. Деятельности Вильгельма Кауль баха как поставщика эротических произведений мы касались уже во втором томе нашей "Истории карикатуры европейских народов". Ограничимся поэто му лишь указанием на его наиболее известные эротические произведения. Таковыми могут считаться "Рождение пара" — панно для проектировавшейся стенной живописи в выставочном отделе промышленности и "Кто покупает божков любви?", эротическая шутка, посвященная им своим друзьям и това рищам. Против "Рождения пара" можно сделать лишь художественное воз ражение, и если бы Каульбах всегда понимал таким образом созидательный принцип силы, то против него нельзя было бы возбудить никакого морально



М. Фрелих. Туалет Венеры. 1909.

го обвинения. "Кто покупает божков любви?" — наиболее распространенная, наиболее популярная и, можно сказать даже, наиболее известная немецкая эротическая карикатура. Слава эта безусловно незаслуженная. Конечно, сама идея довольно остроумна и забавна, но она очень уж не нова. Подобно тому как Каульбах в своем "Рейнеке Фукс" был только неудачным и слабым подражателем неизмеримо выше него стоящего француза Гранвиля, так и в этой карикатуре он воспроизвел только весьма популярный в античной древности эротический мотив. Французские эротики 30 х годов гораздо более художественно пользовались этим мотивом. Еди нственным преимуществом произведения Каульбаха служит его большой формат. Тем не менее эта карикатура сохранила свою популярность даже до настоящего времени. Она продается и сейчас, и еще недавно была издана вновь. Каульбах был, впрочем, не единственным немецким художником того времени, воспользовавшимся этим мотивом. Его мю нхенский коллега Генелли нарисовал на эту тему весьма тщательно выписанную акварель. Генелли ближе к античному образцу, не так циничен и не так ядовито саркастичен, как Каульбах; в художественном отношении его акварель стоит безусловно выше произведения последнего. В продажу акварель Генелли поступила, как нам известно, лишь в виде небольшой фотографии.



< *Ф. Ропс. Женщина фавн. Цветная гравюра.*

Лоссов еще, быть может, в большей мере, чем Каульбах, был ясно выра женным рисовальщиком наготы. Но он не был таким лицемерным, как Каульбах; он вовсе не старался воспевать германскую добродетель, целомуд рие и чистоту нравов, — он просто хотел служить открыто прекрасной женщине и сладострастно повествовать о ее красоте. Это одно говорит сразу в его пользу. Большая часть официальных произведений Лоссова воспроиз водит наготу женского тела; вполне естественно, конечно, что наряду с этим для своих приятелей и для особых "гурманов" он писал и эротические кар тины. Наибольшей популярностью пользуются его иллюстрации к "Гости нице на Лане", которые он написал для одного художественного кабачка. Благодаря литографскому воспроизведению эти иллюстрации превратились в порнографическую серию и продаются тайком еще и теперь. Серия эта производит, несомненно, сильное эротическое впечатление, но вместе с тем ясно указывает на все художественные недочеты Лоссова, а тем самым и вооб ще на антихудожественность эпохи, ее породившей.

К кругу Каульбаха и Лоссова следует отнести также и Гедона, известного архи гектора и художественного советника Людвига II. Насколько силен был Гедон в области эротического остроумия и фантазии, доказывает его статуэт ка "Господин мира". Эта скульптура может быть по праву названа лучшим в художественном отношении эротическим произведением того времени.

* * *

Все эти произведения представляют собой большую ценность для историка нравов. Тем не менее для общей истории более ценны, на наш взгляд, эротические карикатуры, отчасти вызванные страстью к скандалу, отчасти же служившие делу политической пропаганды.

Мы уже выше упоминали, что эротическая карикатура наряду с эротичес кой эпиграммой служила нередко средством личной мести. В настоящее время этого не наблюдается, — социальная совесть слишком развита и не допускает подобной мести. Но это плод лишь самого последнего времени: в истории второй французской революции нам известно немало скандалов частного характера, при которых одна или обе стороны широко пользовались эротичес кой карикатурой как средством для взаимного оклеветания и опозорения. Наиболее известным и интересным случаем служит полемика между Жорж Санд и Альфредом Мюссе. В крови гениальной Жорж Санд вспыхнуло еще раз чувственное пламя ее гордой прабабки, которая была не кем иным, как мадам де Севинье. Это пламя воодушевило Жорж Санд на смелые и сильные литературные подвиги, но в то же время сделало и из нее чрезвычайно чувственную и требовательную в делах любви женщину. Этим требованиям весьма мало соответствовал, как гласила молва, ее возлюбленный Альфред Мюссе, и вот именно это обстоятельство и послужило якобы в конечном счете поводом к взаимным раздорам и к окончательному разрыву. Далее, молва



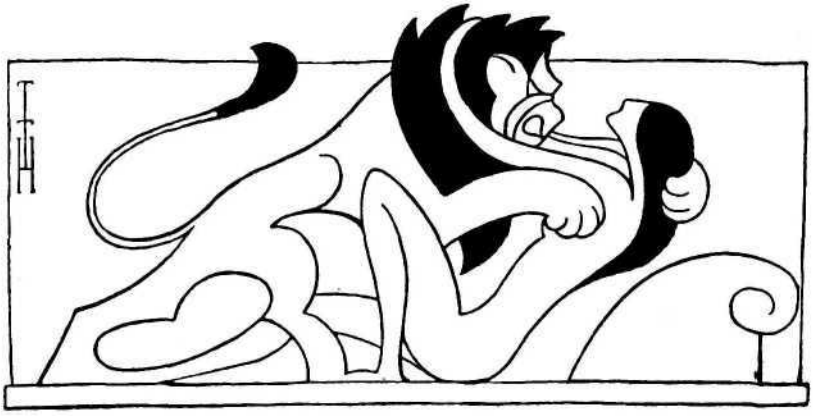


Е. Лукш Маковская. Иллюстрация к новому изданию "Немецких шванков XV и XVI вв."

Ф. Кристоф. Иллюстрация к "Цветущим садам Востока''. 1907.

говорила, что Жорж Санд в этом смысле издевается над бывшим другом. Мюссе же мстил ей, распространяя в кругу своих друзей эротические карикатуры на Жорж Санд. Целью карикатур служило якобы желание доказать разв ратно чувственный облик Жорж Санд, — или мадам Дюдеван. Об этих карикатурах свидетельствуют многие современники, и нам самим пришлось видеть несколько экземпляров. Хотя они и представляют собой небольшие фотографии, тем не менее с полной достоверностью можно установить, что они были направлены именно против Жорж Санд. Наличие этих эротических карикатур не подлежит, таким образом, никакому сомнению. Но это еще отнюдь не доказывает, что инспирировал их Мюссе и что это было вызвано клеветой Жорж Санд на него.

Чистейшей страстью к скандалам проникнуто, несомненно, и большинство эротических карикатур, направленных против Наполеона III и императрицы Евгении, хотя эти карикатуры большей частью надевали на себя маску средств политической борьбы. Тем не менее не подлежит никакому сомнению и ис торически доказано, что поводов к такого рода карикатурам было совершенно достаточно, если даже интимные отношения императорского французского



Т. Гейне. Иллюстрация к "Юдифи" Геббельса.

дома с двумя величайшими развратными натурами XIX столетия — итальянским королем Виктором Эммануилом и испанской королевой Изабеллой — и нельзя считать доказанными.

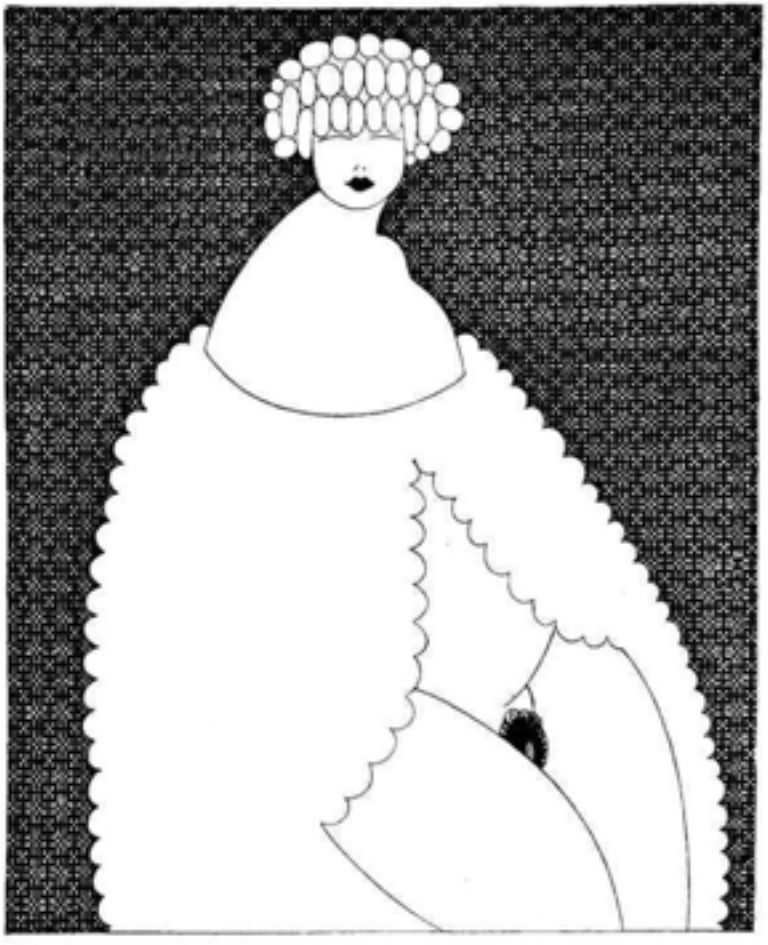
Объективное историческое исследование давно уже показало, что Наполеон III далеко не был таким воплощением порока и развращенности, как изображали его современники. Тем не менее он все же давал много поводов к тому, чтобы это мнение возникло и укрепилось. То, что он отдавал дань общей безнравственности, следует хотя бы уже из того, что, как сообщает преданная ему принцесса Матильда, у него нередко бывало одновременно три метрессы. Для его характеристики не лишено интереса и то, что он не прилагал никаких усилий, чтобы скрыть свой разврат от приближенных. Аналогичные слухи ходили и про императрицу.

В душной атмосфере середины 50 х годов, которая вселила в умы скептиков непоколебимое убеждение, что жизнь топчется на вулкане и что рано или поздно, а все снова взлетит в воздух, — в этой душной атмосфере было вполне естественно, что бессильная ненависть тщательно накапливала злобные аргументы и перерабатывала их в клеветнические памфлеты, чтобы в тайно поддерживаемом пламени сгорели и последние остатки почтительного чувства.

Первые памфлеты на императорскую семью появились очень рано: в первый же день победы бона



М. Фрелих. Карикатура на современную моду платье, обнаженная".



Ю. Клингер. Иллюстрация к немецкому переложению "Содома" герцога Рочестерского.

партизма. И за все правление Наполеона III не проходило ни одного года, чтобы они не появлялись в большом количестве. Наиважнейшие из них следующие: "Ночи и женитьба Цезаря", "Галантные женщины Наполеона", "Ночи в Сен Клу", "Жена Цезаря", "История нового Цезаря", "Приключения императрицы Евгении" и др. Характер этих памфлетов в большинстве случаев эротико сатирический.

С бонапартизмом боролись, таким образом, не только сторонники республики, но и приверженцы легитимизма. Многие из этих памфлетов снабжались, как и в XVIII веке, сатирическими иллюстрациями, чтобы еще больше подо

треть интерес к ним и усилить впечатление. Помимо этого к некоторым памфлетам издавались впоследствии специальные сатирические комме нтарии. В большом ходу были портреты императора и императрицы, составленные из эротических фигур и атрибутов. Не было ни одного анекдота касательно императорской семьи, который не становился бы сейчас же объектом эротико сатирической карикатуры. О правдивости и достоверности слухов никто не заботился. В эту эпоху всякое средство было дозволено. И всегда так: когда возможность серьезной критики устранена, тогда борьба неминуемо принимает характер самой безза стенчивой клеветы. И месть безжалостно устремляется на носителя власти, кто бы он ни был. Именно с такой точки зрения следует рассматривать большинство эротических карикатур на Наполеона, Евгению и весь двор Второй империи.

Здесь следует повторить то, что мы говорили уже выше: императорский двор сам в значительной мере способствовал такой славе. Достаточно по думать только о сопоставлении Наполеона и Евгении с такими именами, как Виктор Эммануил и Изабелла. Мы знаем немного имен из истории нравов эпохи, которые вызывали бы подобное моральное отвращение, как эти. Оп позиция была бы чрезвычайно недальновидной, если бы не воспользовалась этим исключительно благоприятным случаем для своих нападок. И дейст вительно, она постаралась воспользоваться им в широком масштабе, не пожалев ни труда, ни красок.

Если интимные отношения французского дома к сладострастнику Вик тору Эммануилу и к Мессалине XIX века — Изабелле Испанской значитель но понижали во всей Европе его моральный престиж, то Парижу они давали неисчерпаемый материал для самого откровенного цинизма. Изображая Виктора Эммануила или Изабеллу, карикатуристы обязательно сопоставляли их с французской императорской четой. Существовал, например, так называ емый любовный календарь Виктора Эммануила. В нем фигурировали все придворные дамы, и старые, и молодые, и красивые, и уродливые, и галант ные, и добродетельные, в нем фигурировали, далее, принцессы, здоровые деревенские девушки, демимонденки (дамы полусвета. — *Ред.)* и актрисы, — всем было отведено место в длинном перечне. После посещения Виктором Эммануилом Парижа злобная сатира не остановилась перед тем, чтобы внести в этот список императрицу Евгению и всех ее придворных дам. Не менее циничной карикатурой обрушивалась оппозиция и на отношения Наполеона к Изабелле. Столицы нередко обменивались между собой продук тами эротического остроумия. То, что создавал циничный юмор в Мадриде, тотчас же подхватывалось парижскими карикатуристами. В форме бесчислен ных маленьких фотографий распространялись эти произведения в Париже. Все превосходно понимали: изображая безнравственными чудовищами Вик тора Эммануила и Изабеллу, карикатура подрывает в то же время авторитет и престиж бонапартизма.

М. Бебер. Танцующая фортуна.
Симво.шческн сатирическая карикатура. 1904. t>







Пасцин. Сквернословие.

1870 год, открывший, наконец, свободный путь скопившейся ненависти, в десятках эротических карикатур отразил апогей и завершение этой единственной в своем роде борьбы. Еще раз мнимые и действительные грехи бонапартизма отразились в зеркале карикатуры. То, однако, что прежде появлялось в свете в виде небольших фотографий, издавалось теперь открыто и в большом формате. К старому присоединилось, естественно, столько же нового. Эта эпоха неисчерпаема и неутомима в своих нападках. Месть бонапартизму была страшной, — он должен был задохнуться в потоке грязи. Чтобы дать хотя бы приблизительное представление об этой сатирической ярости, приведем несколько примеров карикатуры 1870 года. "Купание" изображает Наполеона в компании двух друзей, подсматривающих купание обнаженной красавицы и собирающихся произвести галантное нападение. "Развлечения" изображают оргию Наполеона и его друзей с дамами из высшего парижского общества. Карикатуры "Фауст и Маргарита" и "Веселое знакомство" воспроизводят эротические сцены между Наполеоном и его последней метрессой Маргаритой Беланже. Нападки на императрицу носят еще более циничный характер. Все они изображают любовные интриги Евгении с Оливье, с Пием IX и с другими. Карикатура не оставляла в покое и наследника. Согласно ей,

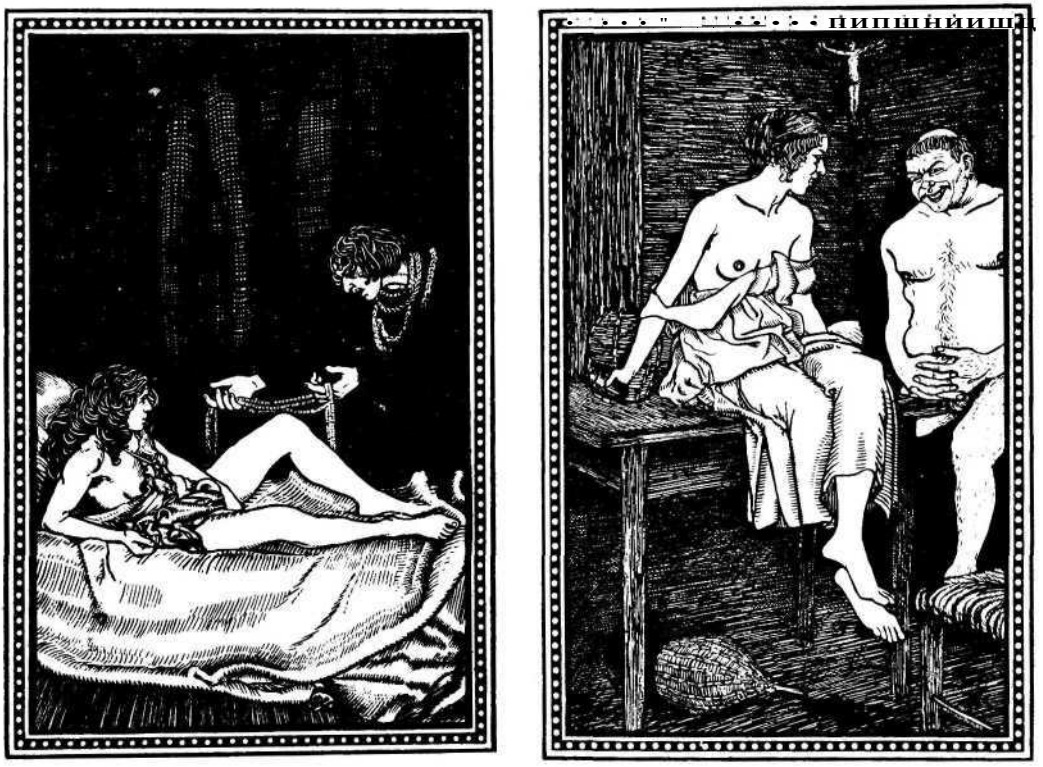


М. Бесно. "Деревце, деревце, качнись!"

он получает достойное воспитание: его просвещают кокотки. Большинство этих карикатур озаглавлено: "Воспитание одного принца". Все они появлялись в форме больших цветных литографий и находили самый широкий сбыт. Не забывалась при этом, конечно, и церковь, ревностно служившая бонапартизму. В десятках не менее циничных карикатур изображается развратная жизнь монахов, монахинь и высших и низших служителей церкви.

Тут следует упомянуть и о немецкой карикатуре на Наполеона III и Евгению. Их появлялось тоже немало, начиная с 50 х годов и вплоть до конца печальной трагедии. Особенно циничны были карикатуры на Евгению.

Мы упомянули о сравнительно ничтожной части того, что создала безграничная ненависть ко Второй французской империи. Никто, повторяем, не заботился и не интересовался тем, соответствует ли изображаемое хоть в отдаленной форме действительности. Самые невероятные комбинации и самая злостная клевета принимались тотчас же на веру, если только их можно было использовать в целях борьбы. Здесь перед нами раскрывается вся глубина

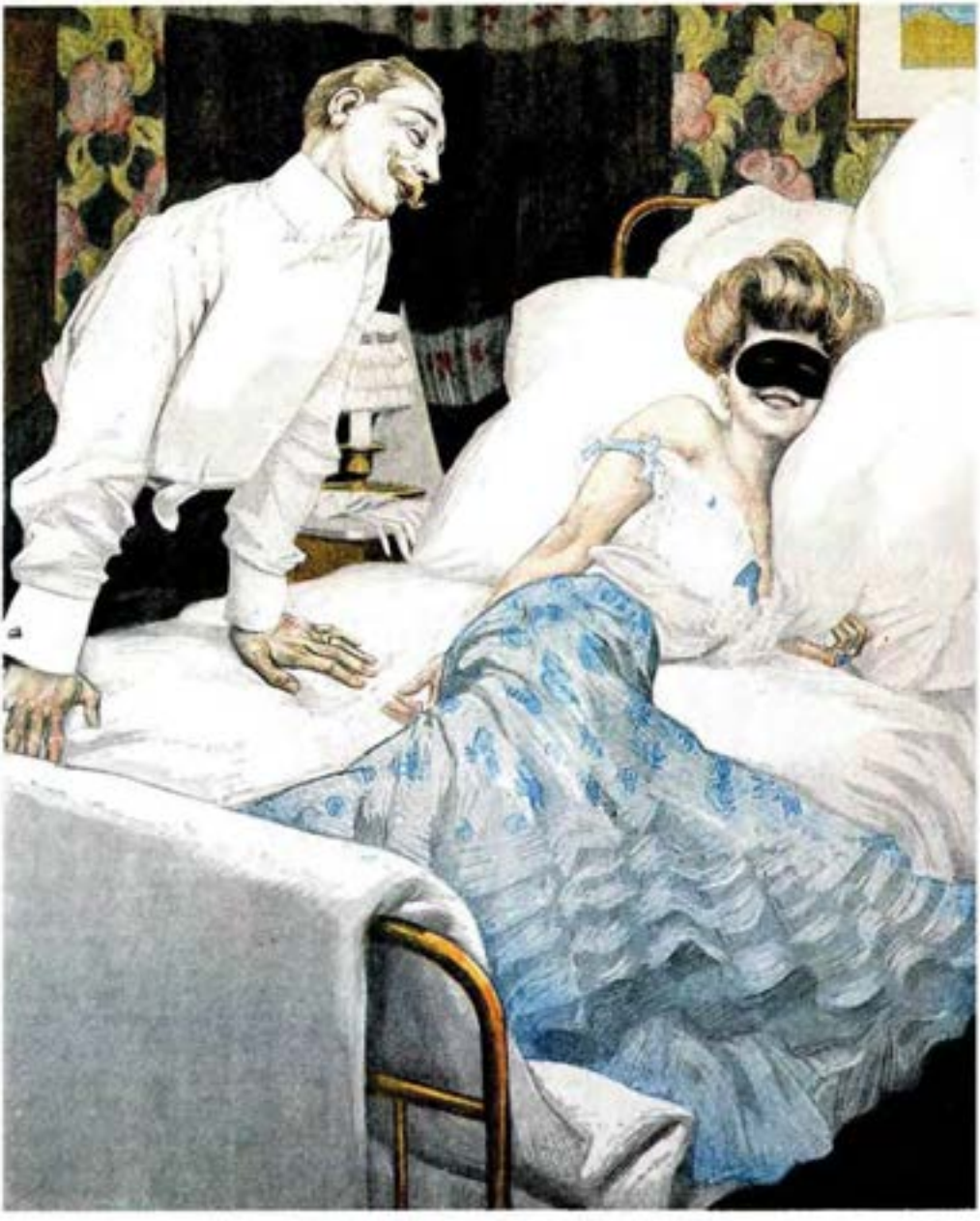


77. Ренер. Иллюстрации к немецкому изданию "Приятных ночей" Страпаролы. 1908.

раскола французской нации. И именно это придает особую ценность произ ведениям, подымает их высоко над уровнем личного и делает из них наиболее яркое зеркало бонапартизма.

* * *

Период после 1870 года, по существу, нисколько не отличается от эпохи 1850—1870 годов, так как экономический базис остался все тот же. Различие сводится лишь к тому, что теперь господствующей тенденцией развития — через крупную промышленность к крупному капитализму — были охваче ны постепенно все государства Европы, не исключая и Россию. По этой то причине Париж Третьей республики ни на йоту не нравственнее Парижа Второй империи, и развращенность Парижа теперь не отличается существенно от развращенности Берлина или какой нибудь другой европейской столицы.



Ф. фон Нецницек. Застенчивая. 1905.



А. Вильетт. "Ты ищешь монмартрские яблочки?..
Лучше этих наверняка не найдешь!"

Приведем хотя бы один пример. При Третьей республике появилось еще больше порнографических романов, чем при Второй империи. Заголовки некоторых из них: "Роман моего алькова", "Герцогиня Лесбос", "Подобранная юбка" и т. п. типичны для этой категории. Далее то, что при Второй империи считалось еще чрезвычайно пикантным, при Третьей республике и в новой германской империи считалось невинным и благопристойным.

Тем не менее за последние десятилетия совершился значительный перево рот: грубая форма претерпела решительную модификацию. Эротика стала гораздо скромнее, стала производить хотя бы внешне не столь отталкивающее впечатление. Принцип общественной нравственности "Скромность вовне, внешне" одержал победу. "Благопристойность" в настоящее время вошла настолько уже в плоть и кровь, что естественным, здоровым и нравственным считается сейчас то, что на самом деле носит болезненный характер слабости. Это отличительный признак всякой извращенной и изолгавшейся морали.

С другой стороны, наблюдается столь же сильное развитие к утонченности и извращенности. Все приняло более разнообразный характер; эротические радости испытываются уже не в самом достижении, а в рафинированной сложности и вариации достигания. Тем самым человечество приближается к элементам той культуры, которая пустила корни в истории Европы в эпоху Ренессанса...

Но если такое развитие приводит к столь рафинированному наслаждению, по сравнению с которым бледным и тусклым кажется все, что прежде состав ляло апофеоз бесстыдства, то, с другой стороны, современность создала и весьма солидный и значительный противовес. Этим противовесом служит проявляемая не только единичным индивидуумом, но и массой постоянная самовоспитательная реакция. Народные массы имеют определенные задачи, серьезные политические цели. Великая и значительная истина нашего времени, сознание того, что цели человечества заложены в достижимом и возможном будущем, что перед человечеством расстилается это необозримое, счастливое будущее и что человечество рано или поздно овладеет прекрасным будущим, — это горделивое сознание перешло в плоть и кровь народных масс. Такое политическое стремление заставляет массу стремиться прочь от тины низмен ной похоти и чувственности. У нее с каждым днем, с каждым часом остается все меньше и меньше времени для этого.

Подобной прочно базированной нравственной реакции массы не знала до сих пор ни одна эпоха, ибо никогда народ не сознавал так ясно сущности и внутренней взаимозависимости вещей. То, что некогда было надеждой и мечтой немногих избранных и лучших людей, стало сегодня горделивым убеждением массы. Таков отличительный и решающий момент, и таково победное знамя, которое гордо развевается над могилой прошлого. "Колоко ла смерти молчат" — колокола смерти, в которые погребально звонил пес симизм...

Именно этот момент и не хочет замечать современная изолгавшаяся и лицемерная мораль. А в тех случаях, когда она его все таки замечает, она считает его сатирически циничное зеркало бо́льшим преступлением, чем без нравственное деяние. Но такова уже старая историческая логика вещей. Она поступает так потому, что сама в конечном счете служит наивысшей безнрав ственности, которая только вообще существует, служит реакции, которая старается свести всю человеческую культуру на уровень средневековья. Что в этом стремлении ей помогают сотни честных и искренних людей, не меняет сущности дела, так как одной искренности и честности далеко еще не до статочно для того, чтобы понять историческую и экономическую взаимозави симость вещей.

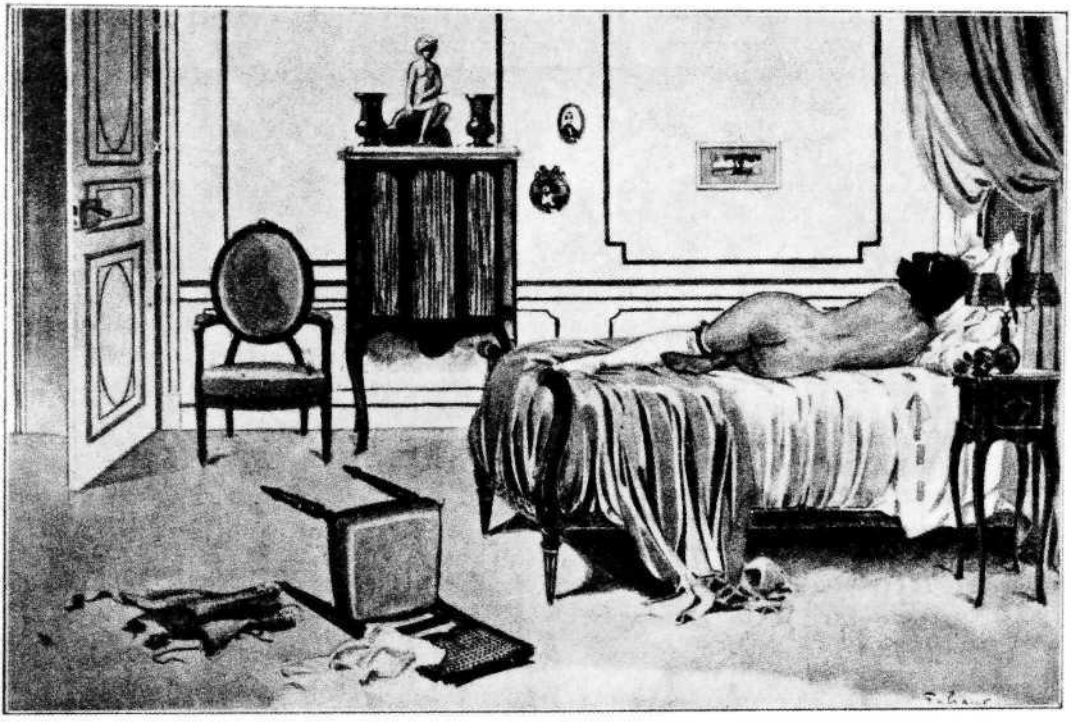

LA GALETTE
A. Willette

<! *А. Вильетт. Заминка на пути к покаянию.*
"Здание церкви — дело рук человека, а это создал сам Бог!"
Французская карикатура. 1903.

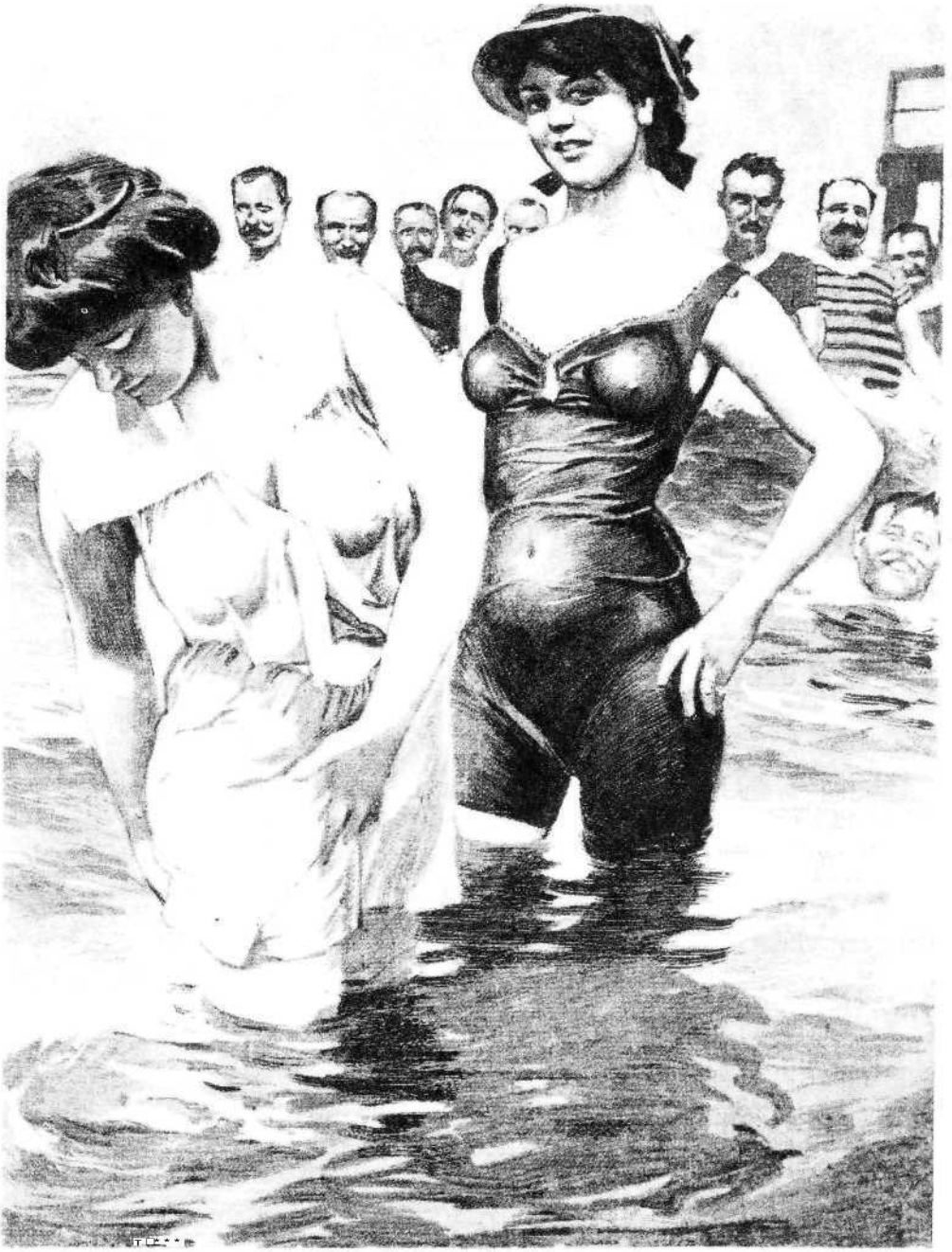
* * *

Утонченность нашей культуры наряду с выше охарактеризованной реакции в массе вызвала и еще одно положительное явление. Великие завоевания науки нашего времени не прошли бесследно и в сфере художественного воспроизведения эротики, а повели и здесь к весьма значительным последствиям. Без всякого преувеличения мы можем сказать: новейшие изменения в этой сфере носят такой решительный характер, что перед нами, несомненно, радикальный переворот, какого не знала до сих пор еще ни одна эпоха.

Искусство заглянуло в священную тайну, стало осторожнее, осмотрительнее и обдуманнее. Перестало заниматься одними лишь внешними формами, так сказать, механическими движениями чисто животной эротики.



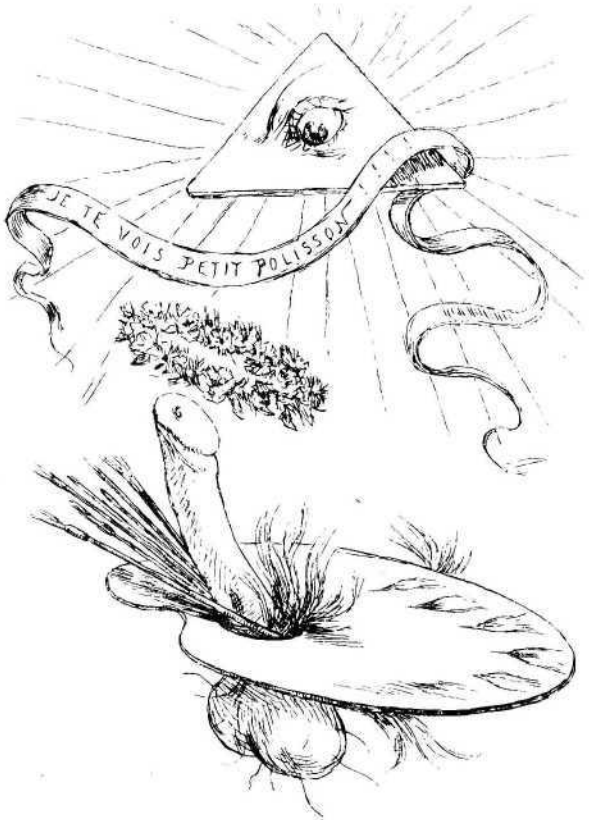
Фабиано. Премьера. Из салона юмористов. 1910.



< *Г. Хайлеман. В семейной купальне. 1906.*

То, что справедливо относительно эротической поэзии второй половины прошлого столетия, то справедливо и даже в большей мере и относительно изобразительного эротического искусства. Эротический мотив считался в ог ромном большинстве случаев объектом забавы, веселой шутки и возбужден ной болтовни: в лучшем случае в творческие эпохи истории в нем наряду с наслаждением обнаруживалась и воплощалась грандиознейшая форма сти хийной мощи. Это относится, например, к произведениям мастеров Ренессан са. Но тщетно будем мы искать в эротическом искусстве прежних эпох какого либо более или менее глубокого анализа сущности любви, раскрытия ее сокровеннейших тайн, сознания внутренней связи с природой и назначения человека и понимания неотвратимых последствий всего этого. В самых редких случаях встречаем мы более или менее глубокую философию любви, но никогда не читаем ее трагизм, то проклятие, которое тяготеет над нею. Мы не говорим уже о том, что в этом искусстве нет, конечно, и следа сознательного социального понимания и обсуждения вопроса. Видя в эротике исключительно личный, индивидуальный элемент, прежние эпохи совершенно не замечали ее социальных опасностей, тех страшных ран, которые Эрос не только способен наносить, но которые он действительно из года в год с неумолимой необ ходимостью, обусловленной сущностью нашего экономического строя, нано сит сотням тысяч людей. Если прежде и обращалось внимание на темные стороны Эроса, то и в этом господствовала та же тенденция, которая усматри вает в эротике исключительно индивидуальное наслаждение: несчастие счита лось роковым стечением обстоятельств для данного индивидуума, над кото рым можно было даже злорадно смеяться.

Все это коренным образом изменилось в последней трети XIX столетия. Конечно, грубо животная точка зрения не исчезла совсем: она всегда будет так или иначе существовать, так как все психическое в конечном счете является лишь эманацией чисто физического. Другой эротики быть не может. Остались в настоящее время и такие изобразители ее, которые видят в ней только забаву, только игру и наслаждение, только вечно лазурное и ясное небо постоянных и ничем не омрачаемых радостей. Но за последние три десятилетия во всех странах Европы появились также и дальновидные и безжалостные анатомы и аналитики наших эротических ощущений. Это философы эротики, историки, которые не останавливаются на одной лишь технике, а пишут законы эротики, конструируют ее комедии и трагедии на фоне вселенной. Напомним в литературе хотя бы Стриндберга, Уайльда, Ведекинда; в изобразительном искусстве Тулуз Лотрека, Форена, Бердслея, Хейне. И они, идущие по этому направлению, образуют сейчас подавляющее большинство...



Ф. Ропс. Эротическое искусство. Символическая гравюра.

* * *

Для сатирика при изображении эротических мотивов есть лишь одна форма: цинизм.

Массовая реакция против безнравственности, проникающей в семью, общество и государство, повела во всех странах к открытому признанию права на цинизм, наиболее действительным орудием которого стала в настоящее время бесспорно карикатура. Различны в отдельных странах только рамки этого права на цинизм.

Если цинизм был признан правомерным и в моральном отношении, то это отнюдь не дает еще неограниченного права на него для каждого и всякого. Наоборот. Ни к кому не могут предъявляться столь высокие требования, как именно к цинику, который цинизмом своим вторгается в открытую борьбу умов. И чем резче, чем сильнее цинизм, тем выше должна быть его художественная ценность; содержание ни в чем не должно порабощать формы. Циник должен обладать обширным, всеобъемлющим миросозерцанием, он должен быть серьезным философом истории. И еще одно условие: в конечном счете циник должен черпать свое вдохновение в наивысших нравственных тенденциях. Если у циника отсутствует это последнее качество, то весь его цинизм не имеет никакого права на существование. Опасные операции общественного организма, — а ведь таковыми и является открыто выражаемый цинизм, — наряду с верной рукой требуют еще интенсивного и сознательного чувства ответственности хирурга.

Самые широкие границы отведены цинизму, несомненно, во Франции. Первым, кто их использовал, и использовал в таком масштабе, как никто до него и после него, был бельгиец Фелисьен Ропс. Против творчества Ропса можно возразить очень многое. Культ, который воздавался Ропсу и воздается еще и по сие время, обязывает нас сделать эту существенную оговорку. Своей славе и переоценке своих заслуг

Ропс обязан безграничной смелости, с которой он с циничнейшей откровенностью изобразил весь репертуар пороков человечества. Пораженные содержанием, многие зрители утрачивали способность трезво оценивать художественную ценность его произведений. На самом деле Ропс весьма посредственный рисовальщик. У него нет дальновидности и потому нет пластики. Все у него бесплотно, все лишь конструировано. Его художественное творчество не вмещает ни одного новейшего завоевания искусства. То, на что он способен, на то были в гораздо большей мере способны другие. Все, что он создавал, было вымучено. И что самое скверное: его дарование не овладевает материалом, а, наоборот, материал на каждом шагу порабощает его. Он не бичеватель порнографии, а сам зачастую порнограф. Это необходимо особенно подчеркнуть. Тем не менее из этого анализа его творчества не следует, будто в этом и заключается вся тайна его необыкновенной популярности и что здесь снова классически доказывается справедливость старого рецепта: изображай сладострастие, но рядом с ним изображай непременно дьявола. Такое заключение было бы в высшей степени ошибочным. Это можно было бы доказать целым рядом тех писателей, которые выступали пропагандистами Ропса. Пусть для многих поклонников Ропса главная прелесть его произведений заключается в их порнографичности. Для столь же многих его творчество представляется выполнением программы, которую поставил перед собой Ропс или, по крайней мере, сделал вид, что поставил.



Ф. Ропс.
Эротическая иллюстрация.

В глубине души каждого человека, мужчины или женщины, старого или молодого, кишит целое гнездо низменных инстинктов и страстей — таково мировоззрение Ропса, таков лейтмотив всех его произведений. Существо, которое доводит мужчину до физического, морального и духовного истощения, из которого грязным, вонючим потоком исходит все отвратительное, все низменное, — такова женщина. Скотская ненасытность — таков мужчина. Ропс свел понятия мужчины и женщины к инструментам сладострастия. Не к объятию мужчины и женщины. Объятие есть лишь одна из вариаций, которые могут быть сыграны на этих инструментах.



◁ *Ф. Ропс. Мария Магдалина. Сатира на женскую чувственность.*

Заголовком ко всему творчеству Ропса могло бы служить его произведение "Сатана засевает землю семенем, которого она ждет". Сатана парит над землей в ночной мгле и тяжелым дождем засевает землю своим семенем. Куда падет это дьявольское семя, там повсюду рождается порок. И каждую из тысячи форм, которую принимает этот порок, Ропс изобразил без всякой боязни, смело, откровенно и выпукло. Он достигает невероятного даже в самом скромном. Скромной для Ропса нужно назвать, например, его "Зрелость". Обнаженная до чулок молодая девушка держит в обеих руках свою девственную, но уже созревшую грудь и внимательно рассматривает ее. Чувства, преисполняющие ее при этом, говорят, что она созрела теперь, что ее ждут радости и муки сладострастия. Мужчина теперь для нее только фаллическое понятие, таким он наполняет все ее воображение, таким проносится во всех ее мечтах. Это представление, от которого она не в силах уже отделаться, приводит ее на Голгофу любви. Но мало того, разгоряченная фантазия идет все дальше и дальше: неудовлетворенные желания выливаются в форму причудливых, больных снов. Таков "Идол". Такие и аналогичные представления пробуждаются в ней, когда в обществе в полускрытых словах ей шепчут о неутолимой жажде ее прелестей. Жалким суррогатом действительности становится в один прекрасный день маленький грум, голову которого она жадно прижимает к своей груди. "Грум на все руки", — раздается смех Ропса, и он изображает эту дикую оргию сладострастия с натуралистической откровенностью... Было бы поистине большой несправедливостью утверждать, что в творчестве Ропса говорит какая то адская, сатанинская фантазия, — нет, Ропс был только иллюстратором своего общества и своего времени.

Творчество Ропса чрезвычайно обширно: оно насчитывает свыше 1200 произведений, среди них большая часть гравюр. Наибольшей известностью пользуется его серия "Les Sataniques" ("Сатанинские истории". — *Ред.)*.

Окинув общим взглядом творчество Ропса и ту смелость, крайних пределов которой он достигал, мы невольно испытаем чувство сожаления. Сожаление по поводу того, что этой кистью водила не рука большого художника, кем был Ропс. Если бы Ропсу был свойствен монументальный художественный талант, если бы он обладал, например, художественной силой Домье и был бы воодушевлен тою же нравственной высотой, то цинизм привел бы его, наверное, к границам сатиры. А так его творчество осталось в лучшем случае детально разработанной программой, а он достиг лишь крайних пределов хотения.

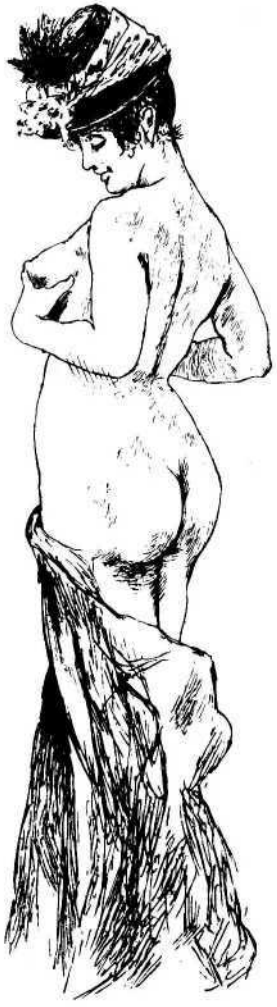
Художника, который осуществил бы эту программу, мы, впрочем, не знаем и по сей день. Но, с другой стороны, есть несколько художников, которые разрешили ту или иную часть этой программы; назовем хотя бы Бердслея и Тулуз Лотрека.


LES
EXERCICES
DE
DEVOTION
VISIONS
DE
Ste THERESE
DE MONSIEUR
HENRI ROCH
RELIQUAIRE

◁ *Ф. Ропс. Карикатура на женскую чувственность, смешанную с набожностью.*

В Германии из художников этого рода следует назвать прежде всего Отто Грейнера, Альфреда Кубина, Вилли Гейгера, Маркуса Бемера и в новейшее время маркиза Байроса. Грейнер, живущий в настоящее время в Риме, дал, в сущности, лишь одно произведение этого рода: цикл из пяти картин, посвященный им Максу Клингеру и носящий название "О женщине". Грейнер не имеет ничего общего с Ропсом. Если Ропс печатал часть своих циничных рисунков на шелке, чтобы сделать из них дорогие лакомые куски для платежеспособных гурманов, то это не может быть названо иначе как только порнографической спекуляцией. Грейнер же — это смелый, умный и серьезный критик, лишенный каких бы то ни было задних мыслей отрицательного свойства. Из цикла "О женщине" особенно выделяются два произведения: "Выставление на продажу" и "Ступка". Иронически выставляет дьявол напоказ женщину. И яростно борется за нее мужчина. Неопытность сражается с пресыщенной похотью, но все побеждает грубая сила. Чтобы подогреть эту борьбу, сатана непрерывно освещает соблазнительные прелести искушения, сладострастие затмевает рассудок, — всех ждет одинаковая гибель. Такова первая гравюра. Но эротика фатальна для обоих: и для мужчины, и для женщины. Хочет ли женщина или нет, все равно ее путь лежит в бездну. Ни одной не уйти от судьбы: ни сопротивляющейся, ни колеблющейся. В тот день, когда в груди женщины впервые пробуждается мысль о мужчине, желание стать женщиной, испытать сладостное чудо любви, — в этот день ей произносится роковой приговор. А так как это желание пробуждается в груди каждой женщины, то все они скользят в неминуемую пропасть, чтобы в конце концов быть там раздавленными, смятыми и растоптанными. Такова вторая гравюра.

Альфред Кубин снискал в последнее время очень быстро славу смелого фантастика. Однако наиболее смелые его цинизмы не были изданы. Они находятся в частной собственности. Вот их названия: "Вечерняя звезда", "Смертельный прыжок", "Извращение", "Мастурбация", "Изнасилование", "Паутина", "Рождение женщины", "Похоть", "Ради чего мы живем", "Сифилис" и "Поцелуй".



Ф. Ропс. Самодовольство. Карикатура.



<1 *Н. Маурин. Перед битвой. Французская карикатура.*

Кубин превосходит Ропса в фантазии, он еще рафинированней, он еще больший декадент. У него нет уже ни одной линии, ни одной ноты, которая вносила бы умиротворение. Некоторые из его произведений, как, например, "Сифилис" и "Поцелуй", положительно вселяют ужас. Однако следует все же отметить, что его художественного дарования не хватает на изображение конечных ужасов человечества. В этих картинах воплощаются последние, низшие ступени декаданса. Впрочем, и сам автор их относится теперь к ним отрицательно.

Чрезвычайно сильное впечатление производит гравюра Кубина "Стыд". Она изображает беременную женщину. Несчастное создание, которому "не повезло", как говорится; она уверена, что на ее стыд взирает с осуждением весь мир. Она повсюду видит одни лишь карающие и осуждающие взгляды, — а ведь, в сущности, она сделала только то, что является правом самого жалкого и ничтожного создания в подлунном мире. Это чрезвычайно тяжелая и меткая сатира на безжалостную суровость тех, кто отличается только тем, что "им больше повезло"...

Тем же духом, что Кубин, проникнут и Вилли Гейгер в его недавно вышедшем в свет, но конфискованном цикле "Общая цель". И здесь тоже первым впечатлением, которое испытывает зритель, служит ощущение физи ческой боли. Всегда нужно некоторое время, чтобы оправиться от этого впечатления, и только потом замечаешь, что у Гейгера, несомненно, очень крупный талант, проявляющийся преимущественно в сфере гротеска. Он безусловно выше в художественном отношении, нежели Ропс. Тем не менее одним все же Ропс превосходит его: своим социальным миропониманием. Ропс воспроизводит историю болезни человечества. Гейгер иллюстрирует преимущественно отдельные извращения. Это фантастические создания болез ненно разгоряченного мозга, а вовсе не действительность.

Весьма недавней, но уже значительной популярностью смелого иллюст ратора самых интимных сторон эротики пользуется рисовальщик Байрос. Этой популярности Байрос достиг иллюстрированием целого ряда эротичес ких произведений, которыми наводняются за последние годы частные коллек ции. Байрос не лишен некоторого изящества, но с истинным, сильным искус ством его иллюстрации, пропитанные рафинированностью и извращенностью, — безразлично, эротически сатирического или чисто эротического характера, — не имеют ничего общего. Его аккуратный и чистый рисунок особенно пригоден для иллюстрационных целей, служит наряду с его исключительно эротической фантазией одной из главных причин, почему он пользуется такой известностью среди издателей "шедевров мировой литературы", как эти спеку лянты именуют свою порнографию. И еще по одной причине Байрос особенно пригоден для иллюстрирования таких произведений: он лишен какой бы то ни было сатирической жилки, он никогда не бичует и не изобличает, — он всегда лишь возвеличивает, воспевает и потому пропагандирует развращенность.

Наиболее типичным в сфере болезненного и извращенного, что, как мы уже говорили, есть важнейшее требование сатиры, является творчество известней



О. Бердслей.
Из иллюстраций к "Лисистрате".

шего художественного циника современности, англичанина Обри Бердслея, у которого столькому научились и еще теперь учатся юные художественные поколения. В лице Обри Бердслея цинизм нашел не только рафинированного, но и одного из наиболее художественных своих представителей. Как вообще часто, так и здесь высшее завершение искусства обнаруживает не восходящая, а нисходящая тенденция. Бердслей — это классическое завершение линии развития английского гротеска, который начался с Хогарта, перешел к Роулендсону и закончился современной извращенностью. Такова в то же время и линия всего буржуазного развития Англии. Бердслей есть не что иное, как его художественное завершение. Его творчество — это утонченнейший плод утонченной культуры. В нем все — вкус. В нем нет резких, кричащих тонов, во всем мягкость гармонии. Короче говоря, это эстетизирующая перезрелость или красота чахотки. Эта красота противоестественна, и каждая линия в многочисленных произведениях Бердслея дышит извращенностью. Сущность этого искусства — пламенней шая чувственность, но чувственность бессилия, чувственность одного только воображения. Воображение должно заполнить пробел силы, и оно заполняет его с преувеличением гротеска. Так возникли, например, циничные иллюстрации к "Лисистрате". Иллюзия пре увеличением должна вознаградить за действительность. Смелый уход художественного эстета в царство фантазии знаменует собой, однако, не только историю личного бессилия. Бердслей бессознательно воплотил культуру, не удержимо стремящуюся к гибели.

Родствен Бердслею в художественном отношении Маркус Бемер, это ясно показывают его иллюстрации. В таком же родстве с Бердслеем состоит Фрислендер. Напротив, оригинальными следует признать Бернейса и Мельхиора де Гюго.

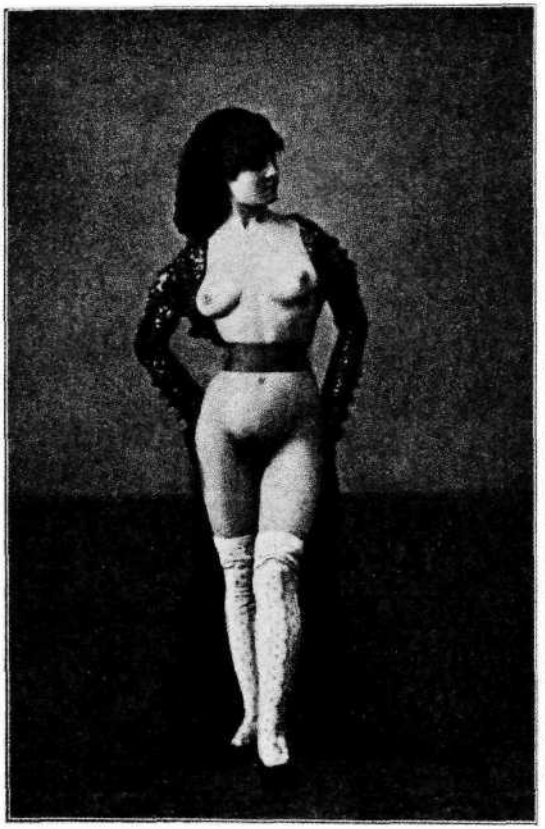
Произведения Ропса, Кубина, Гейгера и Бердслея представляют собой чрезвычайно ценные документы для истории нравов. Для истории общественной нравственности, т. е. для суждения о том, какие художественные произведения господствующая мораль допускает к свободному обращению, они не представляют такой ценности, так как в качестве художественных редкостей предназначены лишь для весьма ограниченного круга художественного вкуса.



Х. Гербаулът. Погружен в немое восхищение.

Для суждения о состоянии общественной нравственности гораздо большее значение имеет то, что появляется в газетах, журналах и на плакатах, так как здесь художник имеет в виду действие своего произведения на самые широкие слои населения.

И здесь приходится снова выдвигать на первое место Францию. Или, вернее, широта границ, которая обусловливается французской свободой, ста вит Францию в этом отношении в совершенно обособленное положение. Это можно доказать классическими примерами. Напомним хотя бы о Виллете, Германе Поле, Форене и Каран д'Аше. Первые трое придавали определенный облик в 1888—1903 годах наиболее художественному органу Франции "Courrier Français"Н смело раскрывали при этом противоречия жизни. Укажем на наиболее характерные их произведения. Вот "Медовый месяц" Германа Поля. Это сама по себе совершенно невинная любовная сцена: молодая хорошенькая женщина сидит, тесно прижавшись к мужу на удобном диване,



Красота испанской проститутки. Фотография с натуры.



Мужская красота. Атлет. 1880. Фотография с натуры.

и шепчет ему что то на ухо, — по всей вероятности, какую нибудь нежную фразу... Но художник подписывает под рисунком:"Научи меня неприличным словам"... Все становится сразу ясным. Несколько дней тому назад молодой супруг обмолвился во время страстных ласк каким нибудь порнографическим словом, которого никогда еще, конечно, не слыхала его молоденькая благо воспитанная жена. Но это слово возбудило ее эротическое любопытство: оно не дает ей теперь ни минуты покоя. С этого дня она не может себе представить более пикантной закуски перед яствами Гименея, — ее фантазия разыгрывает ся и жаждет все большего и большего... Этот рисунок не что иное, как циничный взгляд, брошенный за кулисы благопристойности.

Виллет нисколько не скромнее Поля. Он, Ватто XIX века, не только мечтательный романтик, — он ходит с открытыми глазами по парижским бульварам и ни пи. как сладостная любовь низводится там до самого низкого



Мать и дочь. Из жизни приверженцев культуры нагого тела. Фотография с натуры.

уровня. И зарисовывает эту низость со всей ее ужасающей правдой, так, как она проникает каждый день и на каждом шагу в его слух: "Боже... какие у вас холодные руки". Это единственный протест оскорбленного человеческого достоинства. Вдумайтесь поглубже в эту фразу: в ней звучит сатанинский цинизм, но это цинизм самой жизни. Осудить его может слепой, и только слепота может служить оправданием такой тупости.

Форен в числе многочисленных рисунков дал длинный цикл "Радости адюльтера". Каждая часть этого цикла проникнута высшим цинизмом, но и у него цинизм жизненный и неподдельный.

Принимая во внимание наличие таких произведений, читатель скажет, наверное, что "Courrier Français" нельзя считать художественным органом, что у него своя особая мораль и что он вербует читателей исключительно из развращенных художественных кругов. Однако такое мнение, безусловно, ошибочно. "Фигаро" совсем не художественный журнал, в середине 90 х годов он был наиболее распространенным правительственным органом и расходил ся в количестве двухсот пятидесяти тысяч экземпляров. Тем не менее в своих понедельничных приложениях он давал совершенно то же самое. Разве "Жизнь в замке", "Флейта фавна" и другие произведения Каран д'Аша не то же самое? Что такое, например, "Жизнь в замке"? К владельцу замка приезжа ет из города его молодой друг; в шесть часов утра он его будит и приглашает на прогулку по имению. Но на дворе сильный мороз, и гость забыл перчатки. Что же, вернуться? Гость с удовольствием сделал бы это, но хозяин предлага ет другой исход. За ними бежит Том, умная понятливая собака, ей достаточно дать понюхать руку, она сейчас же поймет, что от нее хотят. И действительно, через три минуты она приносит... но только не перчатки. Тонкое чутье собаки обнаруживает, что гость не терял даром времени накануне, а посвятил его целиком хорошенькой хозяйке замка. Не менее циничный характер носит и другая серия — "Флейта фавна".

Читатель согласится с тем, что по смелости это отнюдь не уступает "Courrier Français". Увеселять таким образом "весь Париж" общественная нравственность позволяет даже правительственному органу. Что нечто подо бное совершенно невозможно в Германии, об этом не приходится и говорить. Напротив, обличительное сатирическое остроумие давно уже проникло в не мецкие сатирические журналы. Для примера укажем на серба Пасцина, кото рый в течение нескольких лет проявляет в "Симплициссимусе" не только свое недюжинное художественное дарование, но и крайний цинизм. В выборе материала и в толковании его Пасцин не уступает самым смелым французс ким карикатуристам и сатирикам.

Еще в одном отношении Германия не уступает, к сожалению, Франции: в отношении неостроумной и тупой порнографии, процветающей в бульвар ных юмористических журнальчиках. За последние годы их появилось целое множество, это только доказывает, конечно, как сочувственно относится к ним публика. О какой либо ценности их как в художественном, так и в сатиричес ком отношениях говорить, конечно, не приходится. Не меньшим распрост ранением пользуются и порнографические открытые письма. И мы должны открыто и громко заявить, что такого рода систематическая спекуляция на чувственности есть непрестанное преступное посягательство на фантазию народов. Тяжесть этого преступления при полной зрелости нашего времени гораздо значительнее, чем все прегрешения и ошибки наших предков.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение
5

Часть первая
Эротический элемент в серьезном искусстве
15

Естественная история искусства
16

Жизненный закон искусства
124

Часть вторая
Эротический элемент в карикатуре
209

Преобладание карикатурного элемента во всех эротических изображениях
210

Древность
219

Средние века
247

Ренессанс
269

С высоты в низины (XVII век. Германия и Голландия)
288

Век абсолютизма (Франция и Германия)
301

Героический век буржуазии (Англия)
336

Эпоха Великой французской революции и Первой французской империи (1789—1820)
365

Домартовский период и 1848 год (Франция и Германия)
382

Новое время (Франция, Германия и Англия)
398

Эдуард Фукс

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ ИСТОРИЯ ЭРОТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Заведующий редакцией *В. М. Подугольников*
Редактор *И. Б. Чунакова*
Младший редактор *М. Ю. Мухина*
Художник *А. А. Пчелкин*
Художественный редактор *Е. А. Андрусенко*
Технический редактор *Е. Ю. Куликова*

ИБ № 9812

ЛР № 010273 от 10.12.92 г.
Сдано в набор 20.07.94. Подписано в печать 21.11.94. Формат 70x907к> Бумага офсетная. Гарнитура "Тайме".
Печать офсетная. Усл. печ. л. 32,76. Уч. изд. л. 34,36. Тираж 31 000 экз. Заказ № 4805. С 084

Электронный оригинал макет подготовлен в издательстве.
Российский государственный информационно издательский Центр "Республика"
Комитета Российской Федерации по печати.
Издательство "Республика".
125811, ГСП, Москва, А 47, Миусская пл., 7.
Полиграфическая фирма **"Красный пролетарий".**
103473, Москва, Краснопролетарская, 16.