

Михайлов Б. Социологическая проблематика в искусствознании
20-х годов // Искусствознание. 1998. №1. С. 259-265

Борис Михайлов

Социологическая проблематика в искусствознании 20-х годов

В последнее время вновь оживился интерес к творческому наследию ГАХН, чему свидетельство — ряд публикаций и конференция на эту тему. Однако в отличие от 60-х и 70-х годов сейчас поражает совершенное нечувствие главной составляющей тогдашней науки об искусстве — ее социологической проблематики. 20-е годы в отечественном искусствознании предстают в привычном образе двух непересекающихся прямых: академического и марксистского искусствознания, формалистов и социологов. И если первые продолжают вызывать наш интерес, то вторые давно уже лежат под серым столбиком «вульгарной социологии». Есть опасение, что с этим штампом мы отчалим из XX века, и пыль забвения сокроет последние выразительные черты того десятилетия.

В действительности при всей определенности позиций и полемической непримиримости ведущих направлений тогдашней науки об искусстве им было свойственно сходство едва ли не в самом главном для формирования гуманитарной науки — сходство в переживании своего времени как эпохи перемены исторического цикла и соответствующего — взятого в динамике — понимания предмета изучения — художественного произведения, искусства и культуры в целом.

В начале 20-х годов постоянной темой размышлений Павла Муратова, «чичероне» русского читателя 1910-х по стране чудес, имя которой — Мир Искусства, становятся уже не образы Италии, а образ народа, отстраненного прежде от участия в культуре и ныне выступившего на исторической арене. В 1924 году он пишет:

«Мировая (точнее говоря, европейская) революция, которой одни боятся с такой ненавистью и другие ждут с такой надеждой, несомненно совершается в области социально-психологической. Сказывается это в ощущении явно возросшего участия в жизни, давления на жизнь народного человека... Мы часто не отдаем себе отчета в том, какая пропасть разделяет нас, т. е. людей, для которых искусство еще как будто бы существует, от тех, с кем мы живем бок о бок и для кого искусство — вне поля зрения... Совершившаяся революция в жизненном самоощущении народа с каждым днем приближает к вещам искусства, к делу искусства народного человека. Несущественно, придет он к этому сквозь пошлости кинематографа или скверного, купленного на лотке романа, а не по указанию компетентного лектора в народном университете. И может быть, даже лучше, что придет он именно так, руководимый своим собственным, а не чужим опытом... Вне России, а иногда, может быть, и в России мало оценивают тот напор,

с которым взбудораженный русский народный человек желает проявиться во всех областях жизни... Можно рассказать множество злых анекдотов, можно привести тысячи нелепостей этой области. Можно негодовать на распространение „Гарзана“, на пошлость кинематографического репертуара. Сколько раз бросался такой упрек: „есть нечего, а театр завели“. Совсем верно, завели театр, и не только завели, а любят и не откажутся от него, даже если есть нечего, потому что театр ведь тоже суббота, ради которой жив человек»¹.

Это написано уже за границей. Гениальный человек всегда и везде гениальный. И поразительно, как в 20-е годы Муратов снова почувствовал главный нерв жизни.

Раньше других он стал освобождаться и от цеховой узости «формалистов». Еще в 1921-м на одном из первых собраний ведущих искусствоведов страны Муратов по-новому подошел к проблеме формы — не с точки зрения данного объекта изучения, а с точки зрения становящегося целого. Он предложил в качестве приоритетной проблему художественной концепции, связав ее с субъектом художественного делания, а не извне, не в духе традиционной психологии художественного творчества, а изнутри. Муратов пытался проследить присутствие момента зарождения при создании картины и предлагал различать в ней три начала: тему, концепцию и композицию. «Тема еще не делает художника» (3), считал он². Композиция есть уже ставшее искусство, а концепция — момент происхождения художественной формы, динамический аспект ее внутреннего образования. Формальным содержанием картины является тема; чувственным выражением художественного содержания является законченная, «ставшая» композиция; но ни тема, ни композиция — ни порознь, ни в отдельности — не покрывают художественного содержания, которое есть концептуированная тема, момент длительности, в котором тема как бы «размывается» невидимым ритмическим потоком и переводится в композицию.

Муратов подходит здесь к понятию *внутренней формы*, которое будет центральным для академического искусствознания на протяжении всего десятилетия. Именно через понимание формы как процесса, как динамического развития ее иррационального ядра будет осознана в конце 20-х годов и показана А.Габричевским, Д.Недовичем и А.Бакушинским связность художественной формы как таковой с более высоким единством — культурой и, таким образом, — ее социологичность³.

Интересно, как представлял себе это Муратов конкретно. «Возможно искусство, — писал он, — где тема совпадает с концепцией... Такое искусство близко ремеслу. Так, в Ренессансе момент ремесла был очень значителен» (5). Но возможно искусство, где концепция покрывает тему, и ремеслу в этом случае противостоит артистизм. «Не является ли атрибутом артистичности, — говорил Муратов, — сильно чувствуемый, особо острый элемент концепции? Джорджоне — художник, почти не выходящий из концепции, мало тематичен» (6). Говоря метафорически, продолжал Муратов, концепция есть «родина картин» (19), и «искусство, концепция которого закрыта для нас в силу причин расовых, национальных и т.п., для нас мало доступно — так, искусство Дальнего Востока может быть в моде, мы можем знать его тему, понять его формальные проблемы, но мы все же не в состоянии понять его до конца» (13). Итак, понимание искусства предполагает не только прочтение художественной формы как таковой, но и восприятие более широкого контекста той культурной среды, которая породила художественное произведение и наполнила его содержательностью.

В этом русле социологизации формальных представлений развивались взгляды еще одного крупного представителя академического искусствознания — А. Габричевского. Уже в середине 20-х годов он констатирует перерождение формального метода и по-новому определяет предмет науки:

«Всякое художественное произведение есть, с одной стороны, замкнутый в себе микрокосм, вполне довлеющая себе и изолированная наглядная система, строящаяся по особым внутренним законам, некий своеобразный, отрешенный от всякого иного тип бытия. С другой стороны, это произведение отличается столь же несомненной „открытостью“, ...максимальной культурной насыщенностью; ...оно впитало в себя и в себе претворило все духовное и вещественное богатство породившей его культуры»⁴.

Подобная эволюция взглядов «формалистов» определялась не только наглядным для них возмущением и разломом культурных страт пореволюционной России, но и особенностями искусства Нового времени, на которые они были ориентированы с самого начала. Это прежде всего всецелое отдавание себя искусству, погруженность в него, понимание и переживание искусства как высокой ценности не моей только жизни, но самого бытия. Для души одинокой, вышедшей в эпоху Просвещения из-под сводов веры, вступившей в мир новый, тревожный, зыбкий, искусство — единственное и несомненное благо, в котором уже все исполнено, обретено в утешении и счастье. Но благо это неуловимое, преходящее. Оно само — отважный путешественник, и эту зыбкость своего существования феноменально выражает как в новых формах художественного творчества, характерных для искусства XVIII века — лирическом пейзаже живописи и гравюры, пейзажности английского сада, музыке Моцарта и, наконец, романе, — так и в характерной для них поэтике незавершенности.

В истории культуры европейского круга С. Аверинцев выделяет три качественно отличных ее состояния: 1) коллективно-традиционалистское (ср. Псалмы Давида) — преодолено греками в V—IV вв. до н.э.; 2) лично-традиционалистское, от греков до Средневековья и Ренессанса, когда автор обречен на вечное состязание со своими предшественниками в рамках жанрового канона; 3) конец традиционалистской установки как таковой в конце XVIII века. «Изживание достигнутой греками стадии рефлексивного традиционализма совершается не раньше, чем Новое время окончательно находит себя, чем выявляются те самые „вечное движение“ и „непрерывная неуверенность“, которые, по известному замечанию в „Манифесте Коммунистической партии“, отличают индустриальную эпоху от всех других»⁵.

На смену ориентированному на канон искусству прошлого приходит открытая (стилистически трехмерная, пейзажная, романная) форма искусства Нового времени. М. Бахтин различал в ней три принципиальные особенности: 1) стилистическая трехмерность как следствие реализации многоязычных систем или универсальность художественного языка и подходов; 2) коренное изменение временных координат — не эталонное прошлое, а открытость всем эпохам и преимущественная обращенность к будущему; 3) появление в качестве основной зоны построения образа — настоящего (современности) в его незавершенности.

«Все эти три особенности романа, — писал Бахтин, — органически связаны между собою, и все они обусловлены определенным переломным моментом в истории европейского человечества: выходом его из условий социально замкнутого и глухого полупатриархального состояния в новые условия международных, междязычных связей и отношений. Европейскому челове-

ству открылось и стало определяющим фактором его жизни и мышления многообразие языков культур и времени»⁶.

Вот такое искусство — глубоко личностное, исполненное лиризма, стремящееся к совершенному выражению самых неуловимых сторон жизни человеческой души, открытое, полифоничное, для которого становление и незавершенность становятся главной составляющей художественного образа, искусство, по существу отождествившее себя с жизнью человеческого духа, обретшее для человека экзистенциальное значение, — было постоянным источником вдохновения для искусствоведов, занятых в 20-е годы проблемой внутренней формы художественного произведения.

И для самого Бахтина, основные труды которого открывают в нем ученого с историческим сознанием нового типа⁷. В его основе лежит обусловленное нравственной ответственностью стремление не только объяснить мир, но и изменить его к лучшему. Отсюда — «технологический» подход, вдохновленный марксизмом и спорящий с его политизированной ограниченностью. Подход, принципиально меняющий картину мира, снимающий все канонические условности и разделения в плане технологического единства, представления о сплошности всего человеческого мира, в том числе и духовного творчества, мира идей. Напрестанный интерес к творчеству и идеям Бахтина, исходящий из самых разных сфер гуманитарного знания, объясняется тем, что в 20-е годы им были заложены основы науки об обществе, охватывающей все сферы человеческого творчества и жизнедеятельности, понятых в едином технологическом ключе. Он был создателем новой науки — «социологической поэтики», к разработке которой было причастно и новое поколение искусствоведов-марксистов 20-х годов — прежде всего в лице И.Иоффе и Б.Арватова.

«Нет более глубокой проблемы, — писал Арватов, — нет более основного вопроса, чем проблема так называемой эстетической культуры. Искусство и жизнь — как связать два таких разнородных, по-видимому, явления?»⁸.

Для этого в то время открывались, как казалось, объективные возможности, заложенные в природе искусства, понятого как трудовая деятельность, и в стремительных превращениях его от станковизма до производственничества. «В мастерскую художника, — писал Иоффе, — врывается технологический подход к вещам, мастерская превращается в лабораторию»⁹. Искусство предстает здесь не как нечто вознесенное над материальным миром, а как вещь, сделанная из определенных материалов, по определенным законам, с большей или меньшей степенью техничности. Оказалось возможным «слить» материальную и духовную культуру, «перебросить технологическую мысль на социальную жизнь» (I, 11). При этом обнаруживалось, что в культуре нет ничего, «что не имело бы реального конкретного бытия»:

«Все, даже так называемые высшие проявления духовной деятельности существуют в каком-либо социально принятом материале и форме: звуке, слове, краске, жесте, движении человеческого тела, — и в этой форме и только так мы их и знаем... Самый выбор материала для овеществления и переживания и мысли и обработка этого материала определяются и сохраняются по его культурно-экономической целесообразности... Специфические формы выражения, особая техника материала различных областей духовной культуры требуют специфического технологического подхода... Надстройка не только мироотношение, но и материальная конструкция. И здесь она может подлежать хозяйственному учету культурной экономики» (II, 16).

Иоффе считал, что такой подход был во многом предвосхищен формальным искусствознанием, основная посылка которого состояла в отвлечении от всякого личностного, психологического и одновременно социального момента в искусстве и в рассмотрении художественной формы как таковой.

«Формалист, как инженер, рассматривает произведение искусства со стороны материала и его конструкции... Он занимается самим произведением, представляющим организованную массу слов, звуков, красок и т. д. Но при этом упускает, что круг произведений, на которых он остановил свое спецификаторское внимание, самый подход и характер этого внимания вместе с произведением искусства составляет социальную жизнь искусства» (1,15).

Для социологии искусства нового типа первично как раз социально-культурное бытие художественного произведения. Культура не есть система вещей, а система процессов и отношений — вот главный ее постулат. Произведение искусства, взятое само по себе, — всего лишь физический объект, и лишь в отношениях с другими элементами культурной среды он наполняется художественностью, вообще какой-либо содержательностью.

«Каменный топор, — писал Иоффе, — имеет культурную смысловую форму, камень вне культуры — физический материал. И смысл в нем будет находить только тот, кто знает его применение как ударника или топора. Слово „смысл“ оттого и имеет столько смыслов, что относится к различным применениям культурных вещей. Для двух разных социальных групп смысл одной и той же вещи — различен. Тот, кто в стихотворении слышит ряд мыслей, но не слышит звучаний, знает иное содержание, чем тот, для кого выразительны и ритмика, и рифма, и инструментовка. Один знает идейное применение речи, другой — эстетическое. Различное содержание вытекает из различного применения формы... Культура некоторых материалов именно потому и названа эстетической или духовной, что вторичное социальное бытие этих форм, их социальное значение перевесило их хозяйственное значение» (11, 18—19).

Содержательная жизнь художественного произведения заключается не в том или не только в том, как живут и поступают его герои или как соотносятся между собой определенные предметы, а в том, как данное произведение построено и как оно функционирует в единстве с культурной средой, в зависимости от которой находится и сюжет, и герои, и пространство, и его состояние, и прочие компоненты условного мира художественного произведения. Художественный процесс понимался сторонниками формально-социологического метода как специфическая разновидность общекультурного «производства» в целом. Поэтому Б.Арватов, например, предлагал «изучать приемы художественного творчества как приемы общесоциальные», корреспондируя в этом отношении основным методологическим идеям Бахтина в его работах 20-х годов. Искусство — это не надстройка, «отражающая» базис, а материальная конструкция, «обладающая своей техникой, экономикой и своими „надстройками“ и функционирующая как часть всей общественной системы в целом»¹⁰. Художник, скажем, отбирает материал, руководствуясь определенной тематической установкой. Материал перерабатывается в специфических технических условиях (в живописи — двухмерный холст, краска, инструмент ее нанесения) и специфическими приемами. Имеются в виду не столько приемы нанесения краски на холст — это лишь внешняя сторона и выражение приема, сколько приемы «пересоставления» (Б.Арватов) предметных фактов в живописные. Задача исследователя сводится к тому, чтобы изучать механизм «пересоставления» материала с помощью различных приемов — стиливых, жанрово-видовых и т.д. — в живописную форму.

Примером такого анализа может служить статья Б.Арватова об искусстве Ван Гога, в которой в результате рассмотрения «формально-живописных элементов его творчества» автор приходит к выводу, что ни пространство, ни объем, ни плоскость сами по себе «не играют особо важной роли в работах Ван Гога»:

«Полотно для него только средство наложения мазков... Поверхность самого масла, его фактические цветотовые свойства довлеют себе в противоположность таким мастерам, как Сезанн, Пикассо и др. ...Цвет, как самоценная аффецирующая субстанция, — таково содержание работ Ван Гога... Цвет изолированного масляного теста — вот режиссер ван гововских композиций и субъект ван гововских „сюжетов“»¹¹.

Такое понимание художественного произведения приводило к констатации историчности самого понятия *искусство*.

«Искусства вообще — нет. Есть конкретные произведения, — писал Иоффе, — круг которых у разных социальных групп различен... Вещи искусства, как бы высоки они ни были, имеют свое определенное применение — место и время (церковь, салон, концертный зал, комната) и характер (созерцание, слушание, чтение публичное и уединенное). И быт имеет те же вещи и то же их применение и старается приблизить их к высшим и лучшим (надгробный памятник — скульптура; рисунок дичи — натюрморт; портрет родного — художественный портрет; рассказ о событии — художественный рассказ)... Искусство вырастает из практики художественных вещей, и искусные вещи — из бытовых» (II, 45—46).

В соответствии с таким пониманием «художественного» «стиль» есть результат общих для данной социальной группы (культурного уклада) приемов оформления материала, а не исключительная принадлежность «высокого искусства»: «Лучшие мастера стили только кажутся творцами его, потому что дали лучшие образцы» (II, 52). Таким образом, в поле зрения ученого оказывается весь спектр определенного культурного уклада с его «верхом» и «низмом», а из признания относительности их следует утверждение, что они пребывают в постоянном взаимодействии и движении. Отсюда вытекает представление о «неправильности» как общей закономерности развития и существования элементов культурного поля и его многоукладности.

«Наша современность есть не только культурная жизнь мировых городов; она содержит в себе все культурные формации и трудовые процессы... Настоящее шире, чем думают историки, шире, чем их исторический кругозор. Современность — это все актуальные вещи и люди культуры... Центр культурного охвата каждой социальной группы, наиболее актуальные для нее элементы культуры и есть ее настоящее; прошлое — все то, что имеет слабеющую актуальность» (II, 38, 40).

Нельзя выпасть из культуры просто за счет хронологической «дряклости». В культуре нет мертвых вещей. Все хронологически «бывшее» наличествует и теперь, надо только уметь отыскать его в многоголосии культурных потоков, в новых сколь угодно сложных и развившихся образованиях и если не непосредственно, то в качестве «памяти культуры».

«Социальная жизнь дает устойчивые вторичные смыслы, имеющие широкий общественный характер. Отсюда — сохранение форм, конструктивно нецелесообразных, ради их социального смысла... Всякая вещь культуры (аэроплан, соха) может быть выражением или отражением культуры и духа, но для этого нужна особая идеалистическая установка в отношении этих вещей: именно созерцание их как символов» (II, 48, 58).

С таким представлением о культуре Иоффе вплотную подходит к понятию «конкретной идеологической среды», как оно было сформулировано Бахтиным в конце 20-х годов:

«Общественный человек окружен идеологическими явлениями, вещами-знаками разных типов и категорий: словами в многообразнейших формах их осуществления, звучащими, написанными и иными, научными утверждениями, религиозными символами и верованиями, художественными произведениями и пр. и пр. Все это в совокупности составляет его идеологическую среду, со всех сторон плотным кольцом окружающую человека. Человеческое сознание соприкасается с бытием не непосредственно, а через медиум окружающего его идеологического мира»¹².

Как известно, развитие нашей науки насильственно пресеклось в 30-е годы. Какое-то время она пребывала под спудом. В 60-е и 70-е ею живо интересовались в новом ИНХУКе — Институте технической эстетики. Потом забыли. А жаль — несмотря на очевидные недостатки, она в главном сохраняет значительный эвристический потенциал, способный обогатить современную научную мысль.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Муратов П. Искусство и народ. Современные записки. Т. XXII. Париж, 1924. С.185—209. См.: *он же*. Предвидения. — В кн: Шиповник. Сборник литературы и искусства. М., 1922. С.99, 101.
2. Румянцевский музей. Семинар по теории искусствознания и музееведения. Архив ГМИИ им. А.С.Пушкина. Ф.11. Оп.1. Ед.хр.197. В скобках после цитаты указывается номер листа.
3. Габричевский А. К вопросу о строении архитектурного художественного образа. — Искусство. ГАХН. 1927. Кн.2—3; *он же*. Формальный метод. Энциклопедический словарь. Изд. «Гранат». Т.44. М., 1927. С.276; Недович Д. Задачи искусствознания. М., ГАХН, 1927; Бакушинский А. Формальное разрешение мотива «шестивия» у Серова. — Труды секции искусствознания. РАИОН. Т.II. М., 1928. С.198—213.
4. Габричевский А. Портрет как проблема изображения. — В сб.: Искусство портрета. М., ГАХН, 1928. С.54—55.
5. Аверинцев С. Древнегреческая поэтика и мировая литература. — В сб.: Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С.6.
6. Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). — В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.455.
7. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве (1924 г.). — В кн.: Бахтин М. Вопросы...; Медведев П. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928.
8. Аравтов Б. Искусство и производство. Горн, 1922. Кн.7(2). С.193. Теми же вопросами задавался в ту пору и Бахтин: «Как соединить разделенные сферы человеческой культуры: науку, искусство и жизнь? — Они соединяются, отвечал он, в моей ответственности» (см. его статью в газете «День искусства» от 13 сентября 1919 г. Невельского Союза Работников Искусств). Так нравственный фактор становится формообразующим началом культуры.
9. Иоффе И. Кризис современного искусства. Л., 1925. С.40. Здесь изложен курс социологии искусства, читанный автором в 1923—1924 гг. Два года спустя он был представлен в развернутом виде: Культура и стиль. Система и принципы социологии искусства. Л., 1927. Цитаты из первого сочинения приводятся постранично после цифры I, из второго — после цифры II.
10. Аравтов Б. Социологическая поэтика. М., 1930. С.31. См. *его же*: Формально-социологический метод. — Печать и революция. 1927. С.3.
11. Аравтов Б. Демократические иллюзии (рпк) (1929). Архив ГМИИ им. А.С.Пушкина. Ф.17, л. 4—5. См. *его же*: Экспрессионизм как социальное явление. — Книга и революция. 1922. №6. С.27—29.
12. Медведев П. Формальный метод... С.17.