

АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА

От социологического детерминизма к классовому идеалу. Советская социология искусства 1920-х годов

From sociological determinism to the class ideal. Soviet sociology of art in 1920-s

This historical-theoretical article reconstructs the situation around soviet sociology of art at the edge of 1920s-1930-s, showing that customary tagging together of all soviet Marxist methodologies under the label of «vulgar sociology» blocks all the possible attempts to somehow connect the sphere of art to existing social relations and also prevents researchers and practitioners from borrowing from fruitful sociological conceptions of that time. Meanwhile, the sociologisation of art historical studies was an important part of the modernist project. Within its framework the attempt was made to answer the question «what is proletariat» and depending on the answer given to start building the new socialist cultural policy on the scientific basis. Author shows how the practical methods of research of a public corresponded with the practices of left avante-garde. In conclusion the statement is made that the campaign against vulgar sociology as a part of a wider ideological consolidation, brought to an end the hegemony of sociological method in art analysis. The prescriptive «imaginary ideal», that was being persistently introduced into the public discourse, replaced class determinism of the previous stage. The sociological questioning about the nature of the class subject was now made impossible.

117

Key words: ideology, sociology of art, vulgar sociology, utopia, imaginary ideal, productionist art, 1920s, Marxism.

В постсоветском искусствознании термин «вульгарная социология» регулярно используется в отношении любой советской социологии искусства. Вульгарной, т. е. редуцирующей объект анализа в идеологических целях, называется всякая попытка связать поле искусства с общественными отношениями. В результате советские

Новоженова Александра Львовна, историк искусства (МГУ, 2007). Email: deadlyrattle@gmail.com

Alexandra Novozhenova — historian of art (MSU, 2007).

- 1 Так, в монографии о профессоре Ф.И. Шмите, описывая критику, которой подвергалась в разные годы его теория циклического развития искусства, С. Чистотина пишет, что на ученого «обрушились вульгарные социологи», в одном ряду перечисляя В. Фриче. А. Федорова-Давыдова и ряд «пролетар-

подходы к изучению искусства сливаются в зоне неразличимости, а их внутренние различия игнорируются. Эта статья направлена на то, чтобы, во-первых, прояснить игнорируемую разнородность течений в советской социологии искусства 1920-х. Во-вторых, продемонстрировать, что, внеся историко-теоретическое различие в слитное поле, где оказались смешаны противоборствующие стороны и неравноценные институциональные позиции, мы можем иначе помыслить дискурсивный перелом между 1920-ми и 1930-ми, который является одной из самых проблемных точек истории советской науки об искусстве.

Идеологи́сты и формсо́цы

118

Проект социологии искусства разворачивался в 1920-е годы сразу в нескольких планах. Во-первых, в плане построения общих теорий искусства, во-вторых, в плане методологии практического изучения зрителя и функционирования художественных институций, которая разрабатывалась с 1925-го года как необходимый предварительный шаг к построению единой культурной политике — речь о ней велась со знаменитого постановления «О политике партии в области литературы» 1925 г. Разные варианты «подлинно научной науки об искусстве» выдвигались одновременно и независимо на различных институциональных уровнях и имели различные задачи. На уровне государственных аппаратов (Анатолий Луначарский в Наркопмпросе, Роберт Пельше в Главполитпросвете) социология строилась как база для конструирования единой культурной политики. В этих же госаппаратах разрабатывалась социология зрителя (тео-кино-изо зрителя и слушателя музео¹), которая должна была приносить данные о том, как функционирует агитация и просвещение на огромной территории. В институтах социология искусства стала ведущим разделом искусствоведческой отрасли. В «красных» академических институтах, которые отвечали, например, за издание энциклопедий, социология работала на популяризаторски просвещенческий проект «пролетарской науки» (Фриче, Маца, Переверзев в Коммунистической Академии и РАНИОН). В экспериментально-академических институтах социология искусства развивалась как специальная отрасль в связке

ских критиков» из рапповского журнала «На посту», не учитывая, что на тот момент (1926–1928 гг.) термина «вульгарная социология» просто не существовало, перечисленные персонажи методологически занимали противоположные позиции, а Шмита самого обвиняли в «склонности к вульгарному социологизму». См. Чистотинова С. Федор Иванович Шмит. М., 1994. С. 93.

1 Принятые после революции и в течение 1920-х годов сокращения.

с формальным анализом и психологией искусства. Тут возникали сложные «универсальные» профессорские философско-социологические системы и одновременно более конкретные исследования в отдельных отраслях искусства (Алексей Федоров-Давыдов и его формально-социологический анализ живописи эпохи русского промышленного капитализма в ГАХНе, Федор Шмит в ленинградском ГИИИ, Иеремия Иоффе в Коммунистическом Университете им. Зиновьева). Развивалась социологическая музеология (А. Федоров-Давыдов с его социологическими экспозициями в ГТГ, социологический кабинет при ГИИИ под руководством Федора Шмита, ХАП). Выдвигались варианты социологии искусства из сообществ левого авангарда. Прежде всего речь тут идет о производственных и пролеткультовцах, таких, как Борис Арватов, Виктор Перцов, Николай Чужак, Николай Тарабукин, работавших одновременно в Пролеткульте, ЛЕФе и в ИНХУКе. Кроме того, в художественных училищах, например, во ВХУТЕМАСе, обществоведение было введено как обязательная наука; функционировали социологические ячейки и кружки.

Проект социологии искусства был коллективен, но развивался с разных общественных позиций. Его протагонисты, обладавшие неравным влиянием в публичном поле, действовали в разных интересах в зависимости от своего институционального положения, однако каждый из них конструировал свою логику внутри сетки марксистских координат. Первым фактором ориентации в этих координатах служила идентификация теоретика с пролетариатом, который понимался не эссенциалистски, т. е. не как класс, обладающий врожденными характеристиками, которым следует подражать. Скорее, он понимался как точка в текущей классовой констелляции. Из нее должна была строиться любая теория искусства, которая затем получит применение на практике в рамках диктатуры пролетариата. Последнюю можно интерпретировать не как временное насилие над классом-эксплуататором, но как удерживание в качестве доминирующей «пролетарской» дискурсивной позиции. Для тех, кто строил новое пролетарское искусство и науку об искусстве, в поиске и обосновании такой позиции заключалась одна из основных задач.

Вторым и структурообразующим фактором был вопрос о месте искусства в отношениях базиса и надстройки. Этот вопрос возникал постольку, поскольку среди теоретиков искусства не существовало консенсуса, куда, собственно, искусство отнести. Авторы старшего поколения вроде Фриче [1926] следовали традиционной, т. е. плехановской, интерпретации, относя искусство к сфере идеологии вместе с литературой и философией и выделяя художников в разряд «идеологов» класса, не участвующих напрямую в общественном

производстве. Но в 1920-е в концепциях производственников вышла на первый план проблема вещиности произведения искусства, которое теперь понималось не как творение (этот термин отвергался как элемент буржуазной эстетики), но как вещественный продукт труда. Художник теперь рассматривался как специалист, включенный в производственные отношения точно так же, как другие производители материальных объектов. Исходя из этого, рассматривать искусство следовало не на уровне надстройки-идеологии, но на уровне базиса.

К середине 1920-х поле новой социологии искусства разделилось на две части: на надстроечников и базисников, или на идеологистов и формсоцев (неологизм для формалистов-социологов). К формсоцам, из тех, кто занимался изобразительным искусством, следует прежде всего отнести Алексея Федорова-Давыдова, Николая Тарабукина и Бориса Арватова¹. Они ориентировались в своем анализе не на «содержание» объекта², а на конкретную форму вещи, сама материальная структура которой зависит от условий потребления, производства и дистрибуции искусства. Как писал Арватов, «материал и структура... продукта определяются общественными способами его потребления». [Арватов, 1928, с. 31]. Он же был самым строгим критиком доминировавших в научном поле «идеологистов», социологов надстройки, часть из которых была в 1930-е причислена к «вульгарным»: «Искусство не должно рассматриваться как отдел идеологии: оно может быть организацией и вещей (стихийных активностей) и людей (человеческих активностей) и идей (социального опыта) и всех возможных их комбинаций»³ [Арватов, б. д.]. Главной претензией Арватова к идеологистам как раз и была их неспособность увязать уровень производственных отношений и уровень искусства, которое они упорно относили к «надстройкам». Таким образом, они могли лишь строить параллельные ряды общественных и художественных процессов в соответствии с выведенными ими диалектическими «законами», но оставаясь в действительности в рамках наукообразной публицистики. Как пишет в своей «Социологии искусства» один из главных идеологистов и позже вульгарных социологов — Владимир Фриче, «социология искусства

120

1 Последние двое собирались осуществлять проект по разработке нового метода применительно к изобразительным пластическим искусствам и дали этому методу название «Формис».

2 Термин «содержание» у формсоцев был вытеснен позаимствованной у Сезанна «сюжетной мотивировкой», которая служила только поводом для пластической реализации.

3 Арватов Б. Искусство с организационной точки зрения (основные тезисы). РГАЛИ, ф. 2852 оп. 1, ед. хр. 398.

должна как обобщающая номотическая законополагающая наука об одной из идеологических надстроек над экономическим базисом охватывать все виды художественного творчества... Прикладные искусства... развиваются в тесной связи с жизнью человека и зависят от ее условий, выражают стиль жизни и стиль эпохи непосредственнее, чем свободно творящие искусства» [Фриче, 1926, с. 2]. Чтобы обосновать тесную связь социального и художественного внутри марксистских координат, идеологистами изобретались подпорки вроде абстрактной концепции «идеопсихологии класса». Эти допущения выглядели довольно беспомощно с точки зрения формсоцев, обогащенных формальной теорией ОПОЯЗа, которая настаивала на том, что прежде всяких спекуляций следует изучить структуру произведения и то, в какие социально-конструктивные ряды она встроена. Действительно, волюнтаристски ставя искусство в зависимость от «упадочности» или «прогрессивности» класса, «вульгарный» Фриче, как и первопроходец марксистского искусствоведения Плеханов, от которого Фриче многое взял, занимались скорее публицистическими спекуляциями, чем научным анализом.

Именно идеологи (Фриче и до революции Плеханов) испытывали наибольшие трудности сприятием модернизма и авангарда. Для них беспредметность, которую они пытались анализировать на уровне литературно понятой идеологии-содержания, была симптомом вырождения буржуазии, которая, как и должно упадочному классу, утратила способность генерировать действенную идеологию. Базисники-формсоцы, напротив, находясь в своем анализе на уровне конструктивно и вещественно понятого объекта, вписанного в структуру общественно-производственных отношений, были самыми активными протагонистами новейших течений, таких, как кубизм, футуризм, конструктивизм и производственничество. Для них путь станкового искусства, которое преодолевает себя, стремясь выйти на уровень «реальной вещи» и затем слиться с производством, представлялся единственно возможным развитием прогрессивной техники и языка искусства, являющихся художественным эквивалентом той политической трансформации, которую проходило общество в предреволюционную, революционную и постреволюционную эпоху. Бессодержательность отнюдь не ставила их в тупик. Кроме того, они совсем не находили западный модернизм упадочным, а западную буржуазию, стремящейся к неминуемому финалу. Тот же Арватов был «американистом» или, как еще тогда говорили, «чикагоистом», т. е. считал, что высокие технические достижения Запада, так же, как достижения новейшего художественного языка, универсальны в своей утилитарности, и их идеологическую функцию определяют исключительно социальные отношения, в которые они включены. Следовательно,

их смысл будет совершенно иным, если они будут освоены и применены внутри социалистических общественных отношений.

Но как бы публицистичны ни были идеологисты, они сделали немало для внедрения в искусствоведческую практику социологического детерминизма, который был ликвидирован как научный подход в рамках кампании по борьбе с «вульгарной социологией». Кроме того, они работали в русле общеевропейского, в основном немецкого социологического искусствознания, т. е. не были каким-то особым, причудливым советским феноменом. Тот же Фриче ориентировался на историческую модель немецкого историка искусства, социал-демократа по убеждениям, Вильгельма Гаузенштейна [1924]. И если говорить о западной науке, именно такой социологический детерминизм, обогащаясь концепциями социального конструирования, психоанализом, семиотикой, критикой идеологии Альтюссера, лег в основу современной социологии искусства.

Этот детерминизм идеологисты полностью разделяли с формсоцами: «не гений создает стиль, а стиль гения» [Иоффе, 1927, с. 28]. По сути, они занимались «историей искусства без художников», и в конечном итоге их диалектические спекуляции были не более вольными, чем рассуждения уважаемого гегельянца-идеалиста вроде Ригля [Riegl, 1893]. Однако детерминантой их построений был не гегельянский дух или автономная диалектика стиля, а смена экономических формаций. Кроме того, благодаря своей упрощенности, они были доступными широкому читателю. Надо учитывать также, что свою социологию Фриче начинал разрабатывать еще до революции — он был старым партийным пропагандистом, и его марксистские лекции об искусстве и обществе служили прежде всего популярным агитационным инструментом. После революции чисто идеологические теории оказались научным архаизмом, особенно на фоне обогащенных открытиями ОПОЯЗа формсоцев. Социолог-марксист Иеремия Иоффе, занимавший промежуточную позицию между формсоцами и идеологистами, но позже также причисленный к «вульгарным», писал: «марксизм рассматривал надстройку как духовную сущность, забывая, что всякое социальное явление имеет общепринятые материально обобществленные формы, и выработка этих форм имеет свои специфические технологические условия... формы выражения требуют специального технологического подхода... Надстройка — это не только мироотношение, но и материальная конструкция» [Иоффе, 1927, с. 89].

Архаизм идеологистов был востребован прежде всего в агитационном смысле. Он был эффективен и в смысле реорганизации общих подходов к искусству, и как часть построения аппарата пролетарской науки, понятой как проект по производству нового человека из широкой несознательной массы с помощью популяризаторского,

демократически редуccionистского просвещения. Можно утверждать, что долгая карьера в партии, доступность ярких спекулятивных рассуждений привели Фриче на высокие научные посты и сделали его влиятельной фигурой в официальном искусствоведении, хотя и наиболее склонной к спекулятивному классовому упрощению. Но в конечном итоге практикуемый им детерминизм был своего рода школой популярной критической социальной контекстуализации художественных процессов, такая же школа существовала в это время в Германии, а в США она появилась только к середине 1930-х годов [Shapiro, 1937].

Вся социология искусства 1920-х годов, включая и социологов-идеологов, и формсоцев, с теми, кто, как Федор Шмит и Иеремия Иоффе, пытались выработать промежуточные варианты склейки двух планов марксистского анализа, оказались слиты в неразличимое единство под ярлыком вульгарной социологии. Как мы заметили выше, в постсоветском искусствознании термин «вульгарная социология» продолжает использоваться в отношении любой советской социологии искусства¹. В результате советские подходы к изучению искусства сливаются до неразличимости. Возникает ситуация, в которой внутренние различия этих подходов игнорируются, а вместе с ними блокируются любые — не только марксистские — способы социологического говорения об искусстве.

123

Примечательно, что понятие «вульгарная социология» до сих пор используется ровно в том смысле, в котором оно возникло в 1930-е в рамках кампании против социологической искусствоведческой и литературоведческой элиты 1920-х (прежде всего это Валериан Переверзев, Владимир Фриче и Иван Маца). Однако со временем под него начали подверстываться имена, которые в строгом смысле под ярлык «вульгарные» поначалу не попадали. В 1970-е с публикацией первых работ по теории и практике производственного искусства

1 Так, в монографии о профессоре Ф.И. Шмите, описывая критику, которой подвергалась в разные годы его теория циклического развития искусства, С. Чистотина пишет, что на ученого «обрушились вульгарные социологи», в одном ряду перечисляя В. Фриче. А. Федорова-Давыдова и ряд «пролетарских критиков» из рапповского журнала «На посту», не учитывая, что на тот момент (1926–1928 гг.) термина «вульгарная социология» просто не существовало, перечисленные персонажи методологически занимали противоположные позиции, а Шмита самого, уже гораздо позже, обвиняли в «склонности к вульгарному социологизму». См. Чистотина С. Федор Иванович Шмит. М., 1994. С. 93.

к «вульгарным» начали причислять всех теоретиков производственничества¹, таких, как Борис Арватов и Николай Чужак².

Между тем именно различие замаскированных ярлыком «вульгарной социологии» разнородных течений позволяет по-новому увидеть дискурсивный перелом, случившийся между 1920-ми и 1930-ми годами в науке об искусстве.

Реструктуризация дискурса

Переход от полифонического дискурса 1920-х к консолидированной идеологии 1930-х считают по-разному: как структуралистский разрыв [Паперный, 1985] и как закономерное развитие агрессивных авангардных амбиций [Гройс, 1988; Заламбани, 2003]. Однако можно прочесть этот переход как фундаментальную реструктуризацию дискурсивного поля, а не просто как смену одних означающих (тем, терминов, действующих лиц)— другими. Именно так этот переход склонны интерпретировать слависты старшего поколения, представляя культурные процессы 1920–30-х как простую смену тропов, происходящую в рамках одной логики. Так, «жизнестроение», «производство человека» «сознательность», «утилитарность», «пролетарская культура», «пролетарская наука» 1920-х плавно сменяются «красотой», «радостью», «декоративностью», «народностью», «выразительностью» в 1930-х [Gutkin, 2009; Clark, 2011; Гройс, 1988].

124

- 1 Реабилитировать этих теоретиков наравне с практиками производственничества (Родченко, Степановой, Поповой, Клуцисом, Лавинским, Стенбергами и проч.) значило бы увидеть в производственном искусстве куда более политически амбициозный проект, чем просто «дизайн». В 1970-е это выглядело бы как критика советского проекта «слева», что, очевидно, было невозможно, и эта невозможность переключалась и в постсоветскую науку об искусстве. Никто даже не вспоминал, что к моменту изобретения ярлыка «вульгарной социологии» в начале 1930-х производственники и пролеткультисты уже не играли заметной роли в актуальной полемике об искусстве — это «орудие» было изобретено, чтобы поразить совсем других персонажей.
- 2 Эту методологическую подтасовку наглядно иллюстрирует выдержка из Философского словаря (1983): «Термин „В. с.“ употребляется в сов. печати с 30-х гг., но само это явление известно гораздо раньше». Так, у А. Мазаева в книге «Концепция „Производственного искусства“ 20-х годов: Историко-критический очерк» [Мазаев, 1975, с. 209], мы обнаруживаем, что, как оказывается, в 1920-е выросли целых две ветви вульгарной социологии: «„производственничество“, развивавшее общеполитические положения А.А. Богданова, и 2) собственно вульгарная социология искусства с В.М. Фриче во главе, приспособившая наследие Г.В. Плеханова». В Словаре литературоведческих терминов (1974) левовцы и пролеткультисты Арватов и Чужак стоят в ряду с напостовцами Лелевичем и Авербахом, с Фриче, Переверзевым, а также с главным теоретиком Пролеткульта Плетневым.

Чтобы указать на разницу не только в означающих, но и в сетках координат, внутри которых они функционируют, обратимся к теории социальных дискурсов [Лакан, 2008]. Очевидно, что означающие, связанные с производственничеством, пролетарской наукой и культурой, которые мы относим к контексту 1920-х годов, отсылают к процессуальной выработке или проработке, которым подвергается субъект. Это соответствует модели *университетского дискурса*, в которой объект *a* (в данном случае можно понимать его как некультивированного члена пролетарской массы) прорабатывается внутри *S2*, т. е. универсального модернистского знания, безличного, децентрализованного, имеющего своей целью благо. Но в результате этого воздействия производится не идеальный субъект, обладающий завершённой целостностью (воображаемое *ego*), которую сулит университетское знание, но, напротив, субъект расщепленный (*S barre*).

Описательные означающие второго этапа («красота», «оптимизм», «декоративность» и т. п.), которые мы условно относим к контексту 1930-х, очевидно отсылают к навязыванию субъекту идеала. Этот идеал оформлен с помощью набора предикатов и возник под сенью персонализированного патриархального авторитета, централизованной моральной инстанции, которая отсутствует в первом случае. Этот авторитет, который приписывает и наставляет, — точка схождения дискурса и одновременно точка, из которой дискурс централизованно транслируется. Здесь можно говорить о лакановском *дискурсе господина*. В его рамках волюнтаристское господское означающее (*S1*) воздействует на субъекта (раба), который является носителем умения, отчуждаемого в труде.

Как нам представляется, масштабная социологизация науки об искусстве, шедшая в 1920-х годах, может быть описана как выразительное проявление университетского дискурса. Здесь виден пафос подлинной научности, которая становилась доступной благодаря «открытию» марксистского метода, тот альтюссеровский «эпистемологический разрыв», после которого система знания могла быть перестроена на новых, «научных» основаниях, захлестнул молодое советское искусствознание. «Революция принесла с собой небывалое уважение к науке... желание сделать науку основой общественной, хозяйственной и культурной жизни» [Федоров-Давыдов, 1927, с. 35]. Новые социологи строили свою методологическую идентичность в противоположность «идеалистической буржуазной эстетике», в которой искусство функционировало автономно, а объект изучения затемнялся романтической идеологией, «избегающей» рационализации, сопутствующей применению позитивных методов анализа. Эта идеология привычно оформлялась в означающих «красота», «свободное искусство», «вкус», «классики», «новаторы»

«раритетность», «вдохновение»¹ [Арватов, 1930]. Предполагалось, что буржуазная идеология «самоцельного», т. е. неутилитарного, выделенного из общих социальных процессов творчества, не могла больше затуманить перед исследователем, который обрел марксистскую сознательность, расколованный объект науки, прежде стоявший как бы вне общества и производственных отношений и от научного изучения ускользавший. Искусство стало пониматься как часть социального, то есть, не как универсальное, вечное и общечеловеческое, а как расщепленное борьбой классов, т. е. как сумма материальных фактов, взятых в контексте их различающегося от формации к формации, от класса к классу производства и потребления.

Методологически советские социологи искусства 1920-х и теоретики пролетарского и производственного искусства вроде Богданова, Гастева и Арватова так или иначе ставили вопрос о субъекте новой культурной политики о пролетариате и связанный с ним вопрос о пролетарском искусстве: чем является революционный класс, чем он должен стать в условиях социализма и какую культуру должен и может произвести? Подобный метод должен был позволить, став на выявленные позиции пролетариата, строить искусство будущего, в пределе выходящее за рамки автономии и активно организующего социальную реальность.

На практическом уровне эти же вопросы ставила социология зрителя, которая особенно активно развивалась после 1925 г. Возник парадоксальный запрос на знание о классе, который, несмотря на то что совершил революцию, оказался непознанным. Политика нового государства, в том числе культурная, должна была исходить из позиции этого класса. Однако эта позиция заявлялась как неясная, требующая изучения: прежде чем единая культурная политика могла быть сформирована, класс должен быть научно познан. На этом пути немедленно возникали сложности: органы просвещения и агитации должны были понимать, как именно их методы работают на местах, где возникали новшества вроде изб-читален, кинопередвижек и многочисленных методичек по культурной работе. Но понять, как реагирует и что усваивает крестьянский зритель из глухих деревень и дальних кишлаков, было затруднительно. Для этого активно внедрялись методы анкетирования, опросы, психологические и рефлексологические эксперименты и даже фотографирование публики в момент просмотра спектаклей и кинофиль-

1 Такие радикалы нового социологического метода, как наиболее последовательный протагонист производственного искусства, теоретик Пролеткульта и ЛЕФА Борис Арватов, использовали эти означающие теперь только в кавычках.

мов — на это же работал институт рабкоров и селькоров, которые поставляли данные с мест.

Принципиальным представляется обстоятельство, что социологов искусства 1920-х при всей напряженности внутренних дискуссий объединял отказ давать окончательный ответ о том, каким должен быть подлинный научный метод изучения искусства, каким оно должно быть и кто его субъект. «Как ни важно иметь общую терминологию — напрасно требовать сейчас единства всех направлений», писал Алексей Федоров-Давыдов в обзоре социологических течений, сделанном им к 10-летию Октября, в преддверии организованной Главнаукой конференции по социологии искусства [Федоров-Давыдов, 1927, с. 35]. О принципиальной отдаленности перспектив и одновременно необходимости начала практики, координаты которой уже ясны, говорил Борис Арватов в статье «Утопия или наука?» [1924, с. 17]: «Производственники полагают, что несмотря на отдаленность полного осуществления их прогноза, приступать к частичному осуществлению задач прозискусства надо теперь же... Подобно социалистическому строю искусство этого строя будет реализовываться постепенно, десятилетиями, с непрерывным накоплением опыта в классовой борьбе». В этой статье Арватов показывал, что удаленность перспектив, граничащих, по мнению недоброжелателей, с утопизмом, следует считать не фантазией, а программой максимум: программа же минимум — работа в существующих условиях, т. е. практика.

127

Это положение можно экстраполировать на всех участников строительства пролетарской культуры. Имея в виду некий горизонт, они не считали, что он недостижим, но и не думали достигнуть его слишком быстро. В пик рассуждениям об утопичности авангардного мышления, можно сказать, что здесь они руководствовались принципом реальности. И в этом главная общая характеристика полемикаческого поля 1920-х годов: шли споры, борьба концепций, авторы желали немедленно приступить к их осуществлению, но никто не хотел получить немедленный результат — окончательный ответ не должен был быть дан. Любимым риторическим оборотом новых социологов было утверждение о том, что марксистской социологии и теории пролетарского искусства еще нет, но она должна быть создана¹. Впрочем, это отрицание иногда использовалось для нивели-

1 Чуть ли не каждая полемикаческая статья о марксистском методе в искусстве и изучении искусства начиналась в эти годы с предуведомления о несуществовании единой позиции: «Ни Луначарский, ни Плеханов, ни Губполитпросвет, ни ЦК РКП в теории пролетарского искусства не могут быть безусловными руководителями по той простой причине, что марксистское искусствознание вообще еще не существует». Арватов Б. (1925) Мой

рования уже сформулированных предложений: так, выступающий с государственных позиций Роберт Пельше, редактор журнала «Советское искусство», созданного в 1925 г. для выработки единой культурной политики, пишет о слишком радикальных, по его мнению, концепциях левых марксистов Арватова и Чужака: «Исчерпывающего ответа [каким должно быть пролетарское искусство] никто не может дать, ибо практическое строительство еще его не дало — оно только намечает этот ответ» [Пельше, 1925, с. 25].

Схожая риторика процессуальной выработки характерна для текстов Богданова о грядущем социалистическом субъекте, который будет сформирован через пролетарскую культуру. Известны условия, в которых он может быть произведен, но о том, каков он будет, пока ничего не может быть известно: «Если человеком мы признаем существо развитое... то, человек еще не пришел, но он близко» [Богданов, 1924].

В самой логике этой мысли — процессуальной, а не прескриптивной — сохранялся знак вопроса, за счет которого поддерживалось полемическое напряжение этого периода. Но именно на этот вопрос, за счет которого поддерживалась агрессивная, но все же демократическая полемика, в 1930-х был дан ответ, полученный не как ожидалось, в результате эксперимента, а сконструированный непосредственно по властному запросу. Пусть для этого преждевременного ответа как будто нарочно оставалось пустое пространство, он был дан насильственно, в виде прескриптивного идеала, готовой образной идентификации, которая не оставляла места для недосказанности. Именно к ней отныне должен был стремиться доселе неизвестный субъект. Речь идет о процессах, в которых активную роль играли художественные изображения и которые часто описывают как психологизацию и гуманизацию до того абстрактной, как бы бесчеловечной культуры. Но, как нам представляется, приближения к субъекту не произошло: за психологизацию принимают поверхностную антропоморфизацию, запуск чисто оптического (в лакановской терминологии *воображаемого*) механизма, в рамках которого субъекту противопоставляется антропоморфный классово маркированный образ, с которым он должен идентифицироваться как с идеалом. Тут имеются в виду и идеальные, целостные

ответ. *Жизнь искусства*, (33): 6. «Мы все жалуемся, что у нас нет марксистского искусствоведения. И верно: его у нас нет. Но оно нам до крайности нужно...». Ф. Шмит (1927) *Предмет и границы социологического метода*: 2. «... Старые принципы [буржуазной эстетики] разрушены, новые не созданы... теории нет, и жалкой была бы наша революция без теоретического фундамента научного социализма...». Пельше Р. (1925) О единой художественной политике (к постановке вопроса). *Советское искусство*, (1) 1925: 10-12.

и обобщенные классовые типы пролетариев и крестьян, которые дал социалистический реализм; и пришедшая на смену «перерабатывающей», «трансформирующей» конструктивистской архитектурной идеологии психологизированная концепция архитектуры, которая должна была иметь теперь «выразительное лицо» [Clark, 2011, р. 110]; и единственно возможный метод «научной диалектики» вместе с концепцией «роли личности в истории», который пришел на смену полемическому социологическому детерминизму. Все эти элементы сложились в единый безапелляционный ответ на множественное вопрошание всевозможных социологизмов 1920-х. На место «неизведанного класса», который только предстояло изучить и, более того, произвести, встал предписанный методом социалистического реализма «воображаемый идеал», исключающий возможность социологии искусства, которая в тот момент была проектом, прежде всего вопрошающим о субъекте изменений.

«Идеал» и конец вульгарной социологии

Говоря о шедших в 1920–1930-х годах процессах проецирования сконструированных классовых категорий на субъекта, социальные историки искусства вслед за славистами-культурологами склонны стирать различия между механизмами этого конструирования [Фицпатрик, 2011]. Между тем именно социологизация науки об искусстве 1920-х, затем кампания против вульгарной социологии и дальнейшая гомогенизация идеологического дискурса позволяют увидеть принципиальную разницу между процессуальным социологическим детерминизмом первого этапа и идеал-марксизмом следующего.

Класс в себе превращался в класс для себя — так, по словам Федорова-Давыдова, объяснялся интерес эпохи к социологии. Безотносительно той реальности, которая стояла за термином «пролетариат» в 1920-х годах, методологически речь шла о познании загадочного субъекта, который еще недавно был угнетен, и, оставаясь на уровне немой эксплуатируемой вещи, не мог рассказать о себе — но, главное, не находилось того, кто захотел бы о нем что-то узнать. Теперь же необходимо было прояснить его, и сам он как будто бы требовал знания о себе, но никто не собирался предлагать скороспелый ответ, ведь по мнению теоретиков и социологов 1920-х годов только по-настоящему научное изучение и длительная практика могли дать достоверный результат. В этом смысле даже идеологисты, чуждые идей производственничества, «производства нового человека», слияния искусства с производством, искусства как жизнестроения и прочих «левых загибов», мыслили в унисон с авангардом и идеями пролетарской культуры. Гройс полагает, что сталинистская

доктрина соцреализма (а вместе с ней, мы можем добавить, разгром вульгарной социологии, перестройка литературно-художественных организаций и прочие эффекты идеологической консолидации 1930-х) стала непосредственной реализацией авангардной заявки. Однако, на наш взгляд, эти процессы следует трактовать как ответ на фантазию о том, что теперь строители новой жизни располагают достаточным временем, чтобы ставить вопросы и вырабатывать методы: кроме того, если говорить институционально, ответ был дан не из той точки, из которой задавался, — он был предписан централизованно, партийной властью, а не выработан теоретиками искусства и художественными институтами.

Нерасщепленный и исчерпывающий образ пролетариата (и крестьянства), который пришел на смену полифонической дискуссии 1920-х, свидетельствует как раз не о родстве, а о радикальном различии двух дискурсов. В первом из них, как мы уже показали, только задаются параметры и создаются условия, но никак не предписывается наглядный идеал. Если говорить о социологии базисников-формсоцев и шире — доктрине производственного искусства, — то она (за что на нее и нападали наиболее радикальные пролетарские критики) принципиально не занималась производством классовых идентичностей. Отстраивая свой анализ на уровне объекта (будь то объект искусства или утилитарный объект), позиционированного в социальном пространстве, представители этого направления через объект «овнешняли» социальную связь, делали ее эксплицитной. «Искусство есть творчество, непосредственное воздействие форм, а всякая форма определяется следующими факторами: 1) материалом, 2) условиями восприятия, 3) организационной задачей, 4) процессом производства (оформления). Все эти факторы функционируют как социальные явления... Всякая форма как таковая есть социальное и классовое явление... Определять форму идеологией, отбрасывая материальное бытие, все равно, что шить костюм исходя из одного голого желания одеться» [Арватов, 1922, с. 108]. Иными словами, идеология как виртуальное воздействие идеологов класса в его (класса) интересах невозможна, поскольку мы не можем говорить ни о какой идеопсихологии или интересах класса до того, как они не будут «овнешнены» в социально используемой материальной форме. Идеология никогда не абстрактна, она всегда имеет вещественный носитель, будь то медиум живописи или печатное/устное слово¹. Роль, которую форма играет в текущей

1 Свой вклад в увязывание идеологии как виртуального «идеального» явления и языка, как ее материального носителя, подверженного «материальному анализу», внесли, с одной стороны, ОПОЯЗ, с другой — лингвистическая школа Бахтина [Волошинов, 1929].

социальной констелляции, и то место, которое отведено художнику в ее производстве, то, в каких отношениях находится господствующий способ производства и производство художественное, — факторы, которые можно наблюдать во внешних проявлениях, не прибегая к идеопсихологическим допущениям. Положение субъекта внутри структур производства говорит само за себя, и классовая идентичность, понятая как соответствие, подобие, соотнесение себя с антропоморфным классовым идеалом, была в этой логике отсутствующей и более того — невозможной категорией.

Что касается идеологистов (будущих вульгарных социологов), то, хотя они и приписывали классам некие качества, т. е. отчасти функционировали на уровне идентичностей, эти качества все равно сопоставлялись с тем, какую позицию в отношении труда и досуга занимал обсуждаемый класс. Иными словами, классовый детерминизм идеологистов основывался на выявлении диахронических (Фриче, Шмит) либо же синхронических (Иоффе) классовых констелляций, в зависимости от которых стояли эквивалентные констелляции таких же неоднородных художественных языков — скажем, искусство аристократическое относительно народного в феодализме, искусство буржуазное относительно пролетарского при индустриальном капитализме и т. п. В любом случае идеологи-сты не мыслили в категориях ангажированного классового эссенциализма самых радикальных пролетарских писателей и критиков напостовского¹ толка, а в полной мере пользовались инструментом «приписывания» качеств.

131

Во втором дискурсе, дискурсе 1930-х, субъект, вместо того чтобы быть заново произведенным, вынужден соответствовать навязанному готовому образу через чисто миметическое подражание. Такой идеал можно характеризовать как устойчивый конгломерат предикатов, описание, которому нечто должно ретроспективно соответствовать в реальности. Эта ситуация обратна той, когда что-то (пролетариат и крестьянство), чей вид изначально не известен, прощупывается с помощью постоянно изобретаемых научных методов². Теперь уже речь идет не о прощупывании, а о прямом иде-

1 «На посту» — советский литературно-критический журнал, созданный в 1923 г. как орган Московской ассоциации пролетарских писателей. — *Прим. ред.*

2 В плане такого «прощупывания» овнешненной классовой реакции показательна «научная» придумка социологов Главполитпросвета, которые в рамках изучения реакции зрителей осуществляли магниевую съемку аффицированных лиц рабочих и крестьян в тот момент, когда они в полной темноте смотрели кино. «Узнать лицо зрителя способом фотомагнелийных съемок ... узнать по лицу кинозрителя о его эмоциональном состоянии ...

ологическом воздействии. Именно поэтому жестокой критике подвергся вульгарный социологический детерминизм: в нем не было пространства для идеала — все определялось классовыми отношениями, любые категории «прекрасного», «гениального», «великого» (пусть даже «классово верного») становились относительными. Теперь же потребовался внеположный социально детерминированной действительности абсолют.

Найти этот абсолют, не предавая заявленных Плехановым и Лениным марксистских принципов зависимости искусства от общественных отношений, помог Михаил Лифшиц. Именно он способствовал возвращению в дискурсивный оборот термина «эстетика», использовавшегося в 1920-х только в связи с плехановским учением или применительно к буржуазной эстетике в кавычках. Теперь же «эстетика» вытеснила понятие «пролетарской культуры», ключевое для социологов 1920-х: в 1930-е проект построения пролетарской культуры был свернут [Clark, 2011].

Вместо социологических вопросов дискурс об искусстве заполнили качественные эпитеты: нащупывая контуры соцреалистического метода, заговорили о «радостном, лиричном, декоративном», которые сначала оформились как означающие (доктрина соцреализма, как известно, была сформулирована сначала для литературы, и только затем начались поиски способов ее реализации в изобразительном пластическом стиле). Пролетарий стал не объектом изучения, а моделью: «[Наш человек] хочет строить целый кусок мира по образу и подобию творящего, счастливого человека» [Луначарский, 1934, с. 7].

Теперь, когда была дискредитирована вульгарная социология с ее манерой клеить классовые ярлыки гениям, указывая на их соци-

лицо читателя молчит, а лицо зрителя красноречиво как лицо киноартиста, его надо изучать» [Кациграс, 1925, с. 59]. Этот «научный» метод социологического наблюдения возникает в фотоконцепциях литературы факта. Так, Сергей Третьяков, реагируя на фотосерию «24 часа из жизни семьи Филипповых», предлагает метод «длительного наблюдения», опять же рассчитанный на продолжительный (годовой) эксперимент с непредсказуемым результатом: «...естественно ожидать сейчас серийных фотографий из жизни колхозников, нацменов, рабочих разных производств — поперечный срез через весь клубок отношений, которыми увязан человек — серийная фотография... Фотосерия Филипповых — отправной разрез, дальше мы можем взять его семью под длительное фотонаблюдение, отмечая каждый момент роста и изменения условий — и так как в наши дни это изменение у советского пролетария идет разительными шагами, то ближайший же год работы может накопить огромный ценнейший, убедительнейший материал о том, каковы законы, трудности и темы роста нашего социалистического производства и быта» [Третьяков, 1931, с. 45].

альную детерминированность и ограниченность (главная претензия к «вульгарным» того же Лифшица), в оценке произведений стало возможным оперировать такими понятиями, как «правда», «абсолют», «идеал»¹. В зенит вошла ленинская теория отражения, подразумевавшая что «гениальный писатель» стоит над своей классовой обусловленностью и способен «правдиво» отразить «реальные» классовые отношения. Сознание гения представлялось своего рода чутким зеркалом, умеющим уловить объективную истину о своем времени.

Вместе с «качественными» эпитетами в дискурс вернулась и оценочная шкала: суждение вкуса, которое, как инструмент идеологических манипуляций и порождение буржуазной эстетики, критиковали и производственники, и идеологи, снова вошло в силу. Умеренно позитивистские рассуждения Мацы о том, что «цель [социологии] только в том, чтобы расшифровать социальную значимость произведений в присущей им социальной динамике» издевательски цитировались в статье «Марксо-ленинская теория искусства и ее социологическое извращение» [Верцман, 1934, с. 12].

Но главной претензией к вульгарной социологии было то, что ее детерминизм хотя бы спекулятивно, но не позволял строить консолидированный нарратив: «„абстрактные определения общественно-экономических формаций“ подменяют связное изложение гражданской истории отвлеченными социологическими схемами»². Между тем монолитная идеология не может существовать без единого последовательного нарратива: связное изложение вместо пусть редуccionистского, но анализа — в этом была одна из главных задач борьбы против «вульгарных».

С базисниками в начале 1930-х бороться масштабно никто и не собирался: ни Б. Арватов, ни Н. Тарабукин в отличие от В. Фриче и И. Мацы не занимали сколько-нибудь заметных институциональных позиций. Но понятно, что их внимание к уровню производства и потребления объекта искусства, не предполагающее построения и проецирования классовых идентичностей, тем более было несовместимо с прескриптивным дискурсом «радости», «нарядности», «оптимизма», т. е. воображаемых качеств, которые должны были скрывать истину сложившихся к тому моменту общественных от-

1 См., например, статью М. Лифшица [1938] Реализм древнерусского искусства: «Реализм — понятие чрезвычайно сложное и вместе с тем очень простое. В качестве простого понятия его можно исчерпать одной формулой, которая состоит в том, что реализм — это правда в искусстве, а правда является основанием всякого творчества».

2 Верцман цитирует постановление СНК СССР и ЦК ВКП(Б) от 15 мая 1934 г. «О преподавании гражданской истории в школах СССР».

ношений. Приложения к ним материалистически настроенного социологического анализа уже невозможно было допустить.

В своей книге «Срывайте маски» Шейла Фицпатрик пишет, что существовавшая на протяжении 1920-х практика сбора социальной статистики, отражавшая «классовый состав» групп и учреждений, была свернута в 1930-е, «когда режим практически прекратил систематизировать и анализировать данные, продолжая собирать их только в целях индивидуального надзора и внутренней безопасности» [Фицпатрик, 2011]. При этом она расценивает весь классово-социологический проект 1920-х в качестве псевдонаучного, понимая его исключительно как машину по конструированию классовых категорий, а не попытку построения «научного» общества. Мы не можем сказать того же о социологии искусства этого периода, хотя некоторой своей частью она, конечно, не могла не участвовать в таком конструировании. Тем не менее, общая ставка этой социологии была на процессуальность — производство не идентичностей, но новых отношений. Ее экспериментальный характер, предусматривающий неожиданный и, возможно, неудобный и отдаленный результат, полемичность сосуществующих в ней изводов, заставляет иначе взглянуть на этот эпизод в истории советской науки и теоретической мысли об искусстве.

134

Библиография

- Арватов Б. (1925) Мой ответ. *Жизнь искусства*, (33): 6–7.
- Арватов Б. (1928) О формально-социологическом методе. Социологическая поэтика.
- Арватов Б. (1930) Об агит- и проз-искусстве. М.: Федерация.
- Арватов Б. (?) Искусство с организационной точки зрения (основные тезисы). РГАЛИ, ф. 2852 оп. 1, ед. хр. 398. Без даты.
- Арватов. Б. (1922) Отражать подражать и строить. *Горн*, (6): 107–110.
- Богданов А. (1924) Собрание человека. Богданов А. О пролетарской культуре: 13–36. М.; Л.: Книга.
- Верцман И. (1934) Марксо-ленинская теория искусства и ее социологическое извращение. *Вестник Коммунистической академии*, (3): 11–27.
- Волошинов В. (1929) Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л.: Прибой.
- Гаузенштейн В. (1924) Опыт социологии изобразительного искусства. М.: Новая Москва.
- Иоффе И. (1927) Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств. Литература, живопись, музыка натурального товарно-денежного индустриального хозяйства. Л.: Прибой.
- Кациграс А. (1925) Изучение кинозрителя. *Советское искусство*, (4): 58–60.

- Лакан Ж. (2008) Семинары. Книга 17. *Изнанка психоанализа*. М.: Логос.
- Лифшиц М. (1938) Реализм древнерусского искусства. *Художник*, (6): 1988.
- Мазаев А. (1975) Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука.
- Пельше Р. (1925) О некоторых ошибках лефовцев. *Советское искусство*, (4-5): 25-28.
- Пельше Р. (1925) О единой художественной политике (к постановке вопроса). *Советское искусство*, (1): 10-12.
- Паперный В. (1985) Культура Два. Ann Arbor: *Ardis*.
- Третьяков С. (1931). От фотосерии к длительному фотонаблюдению. *Пролетарское фото*, (12): 45-47.
- Федоров-Давыдов А. (1927) Искусствознание. *Советское искусство*, (5): 35-48.
- Фицпатрик Ш. (2011) Срывайте маски! Москва: Российская политическая энциклопедия.
- Фриче В. (1926) Социология искусства. М.; Л.: Госиздат.
- Шмит Ф. (1927) Предмет и границы социологического метода. Л.: Academia.
- Gutkin I. (1988) *The Cultural Origins of Socialist Realist Aesthetics*. Evanston: Northwestern University Press.
- Clark K. (2011) *Moscow, the Forth Rome*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
- Riegl A. (1893) *Stilfragen*.
- Shapiro M. (1937) Nature of Abstract Art. *Marxist Quarterly*, (1): 77-98.

References

- Arvatov B. (?) *Iskusstvo s organizacionnoj točki zrenija (osnovnye tezisy)*. [Art from the organisational standpoint] RGALI, f. 2852 op. 1, ed. hr. 398. Bez daty.
- Arvatov B. (1925) *Moj otvet*. [My answer] *Zhizn' iskusstva*, (33): 6-7.
- Arvatov B. (1928) *O formal'no-sociologicheskom metode*. *Sociologicheskaja pojetika*. [On the formal-sociological method]
- Arvatov B. (1930) *Ob agit- i proz-iskusstve*. Moskva, izdatel'stvo Federacija. [On the agit- and productionist art]
- Arvatov. B. (1922) *Otrazhat' podrazhat' i stroit'* [To reflect, to imitate and to build]. Gorn, (6): 107-110.
- Bogdanov A. (1924) *Sobiranie cheloveka*. [Gathering of man] Bogdanov A. *O proletarskoj kul'ture* [On the proletarian culture]: 13-36. Moskva, Leningrad: Kniga.
- Clark K. (2011) *Moscow, the Forth Rome*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
- Fedorov-Davydov A. (1927) *Iskusstvo znanie*. [The art history] *Sovetskoe iskusstvo*, (5): 35-48.
- Fitzpatрик Sh. (2011) *Sryvajte maski!* [Rip off the masks!] Moskva: Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija.

- Friche V. (1926) Sociologija iskusstva [Sociology of art]: Moskva, Leningrad: Gosizdat.
- Gauzenshtejn V. (1924) Opyt sociologii izobrazitel'nogo iskusstva [An attempt of visual art sociology]. Moskva: Novaja Moskva.
- Gutkin I. (1988) The Cultural Origins of Socialist Realist Aesthetics. Evanston: Northwestern University Press.
- Ioffe I. (1927) Kul'tura i stil'. Sistema i principy sociologii iskusstv.
- Kacigras A. (1925) Izuchenie kinozritelja. [Studyng the cinema-goer] Sovetskoe iskusstvo, (4): 58–60.
- Lacan J. (2008) Seminary. Kniga 17. Iznanka psihoanaliza. [Livre XVII: *L'envers de la psychanalyse*] (Moskva: Logos.
- Lifshic M. (1938) Realizm drevnerusskogo iskusstva. [Realism of ancient russian art] Hudozhnik, (6): 1988.
- Literatura, zhivopis', muzyka natural'nogo tovarno-denezhnogo industrial'nogo hozjajstva [Culture and style. A system and principles of sociology of art. Literature. [painting and music in natural, commodity-money and industrial economy]. Leningrad: Priboj.
- Mazaev A. (1975) Konceptcija «Proizvodstvennogo iskusstva» 20-h godov: Istoriko-kriticheskij ocherk. [The conception of productionist art: hisorical-critical overview] Moskva: Nauka.
- Papernyj V. (1985) Kul'tura Dva. [Culture Two] Ann Arbor: Ardis.
- Pel'she R. (1925) O edinoj hudozhestvennoj politike (k postanovke voprosa). [On the unitary cultural politics (posing a question)] Sovetskoe iskusstvo, (1): 10–12.
- Pel'she R. (1925) O nekotoryh oshibkah lefovcev. [On certain mistakes of LEFs] Sovetskoe iskusstvo, (4–5): 25–28.
- Riegl A. (1893) Stilfragen.
- Shapiro M. (1937) Nature of Abstract Art. *Marxist Quarterly*, (1): 77–98.
- Shmit F. (1927) Predmet i granicy sociologicheskogo metoda. [The subject and limits of sociological method] Leningrad: Academia.
- Tret'jakov C. (1931). Ot fotoserii k dlitel'nomu fotonabljudeniju. [From the photoseries to the on-going observation] Proletarskoe foto, (12): 45–47.
- Vercman I. (1934) Markso-leninskaja teorija iskusstva i ee sociologicheskoe izvrashenie [Marxist-leninst art theory and its perversion]. Vestnik Kommunisticheskoy akademii, (3): 11–27.
- Voloshinov V. (1929) Marksizm i filosofija jazyka: Osnovnye problemy sociologicheskogo metoda v nauke o jazyke [Marxism and the philosophy of language: basic problems of sociological method in the language science]. Leningrad: Priboj.