

К проблеме социологии авангардизма

© 1992, Клеберг Л.

1

В своей работе «О новых системах в искусстве» (1919) Малевич провозгласил: «Кубизм и футуризм были явления революционные в искусстве, предупредившие и революцию в экономической и политической жизни 1917 года»¹. Этот тезис Малевича будет повторен позже многими представителями советского авангардного искусства: Татлиным, Третьяковым и другими.

Эту попытку авангардизма придать искусству прогнозирующий характер, даже если она стала общим местом, следует, однако, подвергнуть сомнению. Уже беглый взгляд на развитие авангардного искусства за пределами России показывает, что футуризм и кубизм как общие явления далеко не сигнализировали о приходе социальных революций в Европе. Тот факт, что тезис Малевича теоретически не выдерживает критики, однако, не означает, что он лишен интереса для изучения авангардного искусства в России. При этом необходимо уточнить основные понятия. Собственные попытки авангардистов – в манифестах или других высказываниях – обобщить или объяснить свой опыт принято называть теориями. Мы же эти выражения самосознания авангардистов будем, вслед за А. Флакером, называть доктринами или учениями².

Собственные доктрины авангардистов едва ли пригодны для объяснения объекта нашего исследования. Они являются важной составной **частью** объекта, который нуждается в объяснении.

Для того чтобы изучить авангардное искусство как явление, нам придется пользоваться не только собственными категориями и понятиями авангардистов, но и известным метаязыком. Это следует, по-видимому, особенно подчеркнуть, так как характерной чертой авангардизма и всего модернизма, начиная с символистов, как раз и является огромное количество теорий, манифестов и деклараций.

И если такой важный вклад в исследование авангардизма, как монография Петера Бюргера, называется «Теория авангарда» (Франкфурт-на-Майне, 1974), то название это вовсе не относится к теориям авангардистов, то есть к их доктринам, а является попыткой создать теорию авангардизма как явления, включающую как его практику и место в обществе, так и собственное осознание авангардистами своего творчества.

Одним из интереснейших тезисов книги Бюргера является мысль о том, что развитие авангардизма проливает свет на искусство как общественное явление, на те стороны искусства, для понимания которых прежде не существовало каких-либо теоретических категорий. Речь идет о таких категориях, согласно Бюргеру, как «художественная структура» и «искусство как общественный институт». Без исторического опыта авангардизма эти понятия не могли быть сформулированы и использованы в изучении искусства – как авангардного, так и ему предшествующего.

Отрицать тезис Малевича об авангардном искусстве как предвосхищении социальной революции еще вовсе не означает отрицать весь смысл этого тезиса. Признавая точку зрения Бюргера, мы не должны также сводить тезис Малевича просто к выражению идеологии или самосознания авангардизма.

Важнейшим в его тезисе является тот факт, что искусство – отнюдь не пассивное отражение *post festum*, а самостоятельная часть общественного производства в самом широком смысле этого слова.

2

Проблемы места и функций искусства в обществе, взаимосвязи искусства с общественным развитием принадлежат к области социологии искусства. Социология русского авангардизма до и после 1917 года продолжает оставаться довольно мало разработанной. Ортодоксальная марксистская критика в духе Плеханова рассматривала футуризм как явление упадка, и даже более того, не как факт внутри-литературного декадентства, а скорее как проявление общего разложения буржуазии. Такая же идеологическая критика преобладала после революции в среде академических марксистов и пролетарских литературных критиков (Пролеткульт, РАПП). Но эта вульгарно-социологическая тенденция находила свое выражение даже в среде «понимающих» марксистских критиков. Приведем два примера.

Поэт-центрифугист, театральный критик и шекспировед И. Аксенов в статье «К ликвидации футуризма»³ дает краткий обзор развития русской поэзии за период с 1890 по 1920 год. Статья, как и можно было ожидать от этого блестящего, но, к сожалению, почти забытого эссеиста, полна острых наблюдений. Несмотря на «угрожающее» название статьи, Аксенов не делает попытки дискредитировать футуризм идеологически. Вместо того он проводит рискованные – хотя и очень остроумные – прямые связи между общественно-экономическими основами и эволюцией литературных вкусов и приемов.

Статья критика Д. Святополк-Мирского по поводу смерти Маяковского также отмечена смесью остроумия и вульгарного социологизма⁴. Но автор вводит по крайней мере одно промежуточное понятие между экономикой и поэзией. Он определяет авангардистов вообще и футуристов в частности как людей, принадлежащих к технической интеллигенции, чье внимание целиком обращено на собственные профессиональные задачи. По мнению критика, эти люди становились революционерами по мере того, как старый строй все более сдерживал общественное развитие; революция же обещала иные возможности именно этим профессиональным группам. Какие-либо промежуточные ступени между этими групповыми интересами и специальной областью литературы автор, однако, не указывает.

В своей известной статье «О литературной эволюции» из книги «Архаисты и новаторы» (Л., 1929) Ю. Тынянов сформулировал принципы структурного изучения литературы в соотношении с другими рядами внутри более широкой исторической системы. Цель статьи Тынянова двоякая: переоценка имманентного метода раннего формализма и критика вульгарного социологизма. Интересные попытки изучения эволюции литературы, как части общественного производства, а не как преимущественно идеологического явления, можно наблюдать в некоторых работах Б. Эйхенбаума и так называемых младоформалистов⁵. Эти попытки, однако, шли вразрез с господствующей в то время идеологической критикой и не получали дальнейшего развития.

Здесь хотелось бы остановиться на одной работе, рассматривающей вопрос о связях между развитием искусства и развитием общества как раз с точки зрения авангардизма, а именно на уже упоминавшейся книге Бюргера «Теория авангарда».

Центральным понятием у Бюргера является «институт искусства» (die Institution Kunst). Это как раз и есть та промежуточная ступень между обществом и художественным творчеством, без которой ортодоксальные марксисты видели в авангардизме лишь идеологически нездоровые отражения нездорового базиса, а «понимающие» марксисты могли проводить непосредственные связи между экономическим базисом и поэтикой.

Под понятием «институт искусства» Бюргер подразумевает «совокупность творческого, производственного и дистрибуирующего искусство аппарата и господствующих, в определенный отрезок времени, представлений об искусстве» (с. 29). Другими словами – все, что стоит между художником и публикой (между писателем и читателем, если ограничиться литературой). Эта промежуточная ступень, институт искусства, не играет роли лишь препятствия: литературный рынок и существующие представления об искусстве – в развитом буржуазном обществе – являются в то же время единственным каналом, по которому писатель может иметь контакт со своим читателем.

Та свобода, которую институт искусства означал собой исторически, – одним словом, освобождение «от представительных» условий дворянского искусства, – изменяется в течение XIX века (медленнее в Западной Европе, позже и быстрее – в России). Искусство и литература становятся все более суверенными, художники все более осознают свою самостоятельность. Обратной стороной этого процесса является, однако, то, что связь искусства с повседневной жизнью, с «Lebenspraxis», согласно терминологии Бюргера, ослабляется. Или – в иных терминах – миметическая функция искусства оттесняется эстетической.

Заключительной стадией этой эволюции является полная автономия произведения. Но эта победа несет в себе одновременно утрату способности искусства говорить о чем-либо другом, кроме себя, другими словами – *l'art pour l'art*, искусство для искусства, эстетизм.

Исторический вклад авангардизма, по мнению Бюргера, состоит в разоблачении этой двусмысленной свободы в изоляции и в попытке подорвать оградительные стены института. Авангардизм пытается ввести эстетическую свободу в «Lebenspraxis», в повседневную жизнь, осуществить «слияние искусства с жизнью», «футуризацию жизни» и т.д. Правда, генеральное наступление авангардизма постепенно ассимилировалось институтом, но не оставило его неизменным.

Современный взгляд на искусство – особенно функциональный и структурный подход, а также понимание искусства как института, являющегося частью всей жизни общества, – невозможно представить себе без процесса автономизации искусства и авангардистской критики этого процесса.

В изложении Бюргера изменение института искусства, процесс автономизации, носит в достаточной мере внутрисистемный характер, следует своей собственной логике. Чтобы объяснить этот процесс, необходимо, однако, взглянуть на него с точки зрения того, как меняется место экспериментального, новаторского искусства (именно о нем идет речь у Бюргера) во всей литературной системе и в обществе в конце XIX и в начале XX века.

В одном аспекте можно, несомненно, определить модернизм, то есть крайнюю стадию процесса автономизации, как искусство, которое теряет большую часть своей публики и для которого этот факт становится все более острой проблемой.

Для писателя-реалиста читающая публика не представляла собой проблемы. Но для символистов – в России с начала 1890-х годов – потребность в теоретическом обосновании элитарного искусства становится настоящей. И настоящей потому, что изображение действительности, развлечение, политические и моральные дискуссии переходят к другим средствам массовой информации – прессе, публичным диспутам и т. д., а внутри самого института искусства – к более «низким» жанрам, вроде массовой литературы, мелодрамы, кино. Подчиняясь обстоятельствам, декаденты старались превратить необходимость в добродетель. С поздними символистами дело обстояло иначе. Теоретические суждения В. Иванова и Блока о связи искусства с «соборным» и «общенародным» возникли как раз тогда, когда связь искусства с коллективом была в значительной мере подорвана.

«Карнавальные» представления футуристов и использование ими методов современной рекламы показывают, как проблема публики выступает из сферы несознательного. В резком противоречии законам института искусства начинается сознательная борьба за публику, за реализацию принципов искусства в повседневной жизни.

3

В первые послереволюционные годы футуристы жили надеждой на уничтожение института искусства социальной революцией. Достаточно вспомнить их знаменитый «Декрет N 1 о демократизации искусств (заборная литература и площадная живопись)» 1918 года: «Товарищи и граждане, мы, вожди русского футуризма – революционного искусства молодости – объявляем:

1.Отныне вместе с уничтожением царского строя отменяется проживание искусства в кладовых, сараях человеческого гения – дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах...

Пусть улицы будут праздником искусства для всех»⁶.

А молодой театральный режиссер Сергей Эйзенштейн довольно решительно заявлял, что видит свою цель «в упразднении самого института театра как такового с заменой его показательной станцией достижений в плане поднятия **квалификации бытовой оборудованности масс**»⁷, то есть в переносе принципов авангардного творчества в повседневную жизнь.

Буржуазный общественный институт искусства, разумеется, не позволил упразднить себя за одну ночь. Различные концепции культурной революции после 1917 года – авангардную, пролеткультовскую и официально-партийную (ленинскую) – можно рассматривать как **попытки преобразить** раньше существовавший институт искусства. Упрощенно это можно выразить следующим образом: авангардисты хотели ввести художественные принципы автономного искусства в повседневную жизнь; пролеткультовская критика со своей стороны касалась прежде всего отчуждения искусства от производственной жизни («профессионализм»), а ленинская критика, наконец, касалась прежде всего условий восприятия искусства (буржуазная монополия на образование).

Излюбленным лозунгом в борьбе авангардистов против института искусства было «уничтожение музея», музея не как исторического архива, а как охранителя автономии искусства и представления о нем как о предмете культа. Этот мотив постоянно появляется в качестве полемического лозунга на страницах газеты «Искусство коммуны» в 1918 – 1919 годах, в стихах и высказываниях Маяковского.

Как удачно заметил в статье «Социология авангарда» Э. Сангвинетти, существует связь между превращением произведения искусства в товар на открытом рынке и его изоляцией в качестве предмета культа в стенах музея⁸.

Итак, рынок и музей – две стороны института, внутри которого искусство одновременно максимально свободно и максимально изолировано. И если русские авангардисты боролись за освобождение искусства на два фронта – и от рынка и от музея, – то последний аспект, несомненно, преобладал в их самосознании. Борясь против культурного идолопоклонства, против преклонения перед культурным наследием, они видели в нем преимущественно идеологический феномен. Чтобы понять борьбу авангарда, нужно, однако, иметь в виду оба аспекта его противника – и рынок, и музей.

Авангардизм осуждал прежнюю ассимиляцию произведений искусства институтом, превращение их в фетиши внутри храма искусства. Новое, авангардное искусство, однако, осознавалось самими авангардистами как стоящее вне процесса ассимиляции. Но насколько институт искусства остался не тронутым под ударами авангарда, настолько и авангардному искусству угрожал общий процесс окаменения и фетишизации, как и прежним поколениям, – несмотря на все антиинституционные намерения. Проецируясь на институт искусства, даже футуризация жизни, демократизация искусства и тому подобные проекты превратились в ряд новых застывающих произведений, последовательно проходящих путь от рынка к музею.

4

Как указал П. Бюргер, институт искусства впервые оказалось возможным описать благодаря нападкам авангардизма на него. Постепенная автономизация и изоляция искусства прошли путь от неосознанно переживаемой проблемы у символистов до сознательной борьбы у футуристов. Процесс превращения художественных намерений в вещи, в музейные предметы, в товары стал важным мотивом как в эстетической доктрине авангардизма, так и в творчестве отдельных авторов. Ограничимся тремя примерами: творчеством Хлебникова, Маяковского и теориями Брика.

Допустим, что известные свидетельства о «рассеянности» Хлебникова перед судьбой собственных конкретных текстов просто мифические. Все-таки они указывают на один важный факт, а именно: поэт

не рассматривал литературу как поток законченных произведений с канонически определенной формой.

Для него творчество было родом деятельности, способом решения проблем. И когда какая-либо задача, к примеру придать воображаемому ощущению языковую форму, была решена, она ему уже больше не была интересна, он переходил к решению следующей.

Представляется, что Хлебников стоит одной ногой в архаическом мире народной поэзии, где нет еще литературного рынка, а другой – в утопическом коммунизме, где пропасть между художником и публикой уже ликвидирована и искусство больше не товар, а общая задача, стоящая перед всеми.

Отношение Маяковского к проблеме произведения и его фетишизации более амбивалентно. С другой стороны, он представляет романтический или неоромантический тип художника, как существа исключительного, сверхчеловека, который страдает за всех, творит за всех и борется за признание всеми. С этой точки зрения небезынтересно вспомнить некоторые названия сборников стихов Маяковского, изданных еще при его жизни: «Я», «Все сочиненное Владимиром Маяковским» и, наконец, Собрание сочинений.

С другой стороны, в поэзии Маяковского отражается понимание механизма института искусства. Поначалу (наиболее ясно в период культурной революции 1918 – 1919 годов) культурное наследие стоит как масса неподвижных мертвых памятников на пути молодого искусства, являющегося полным противопоставлением институту искусства. Но с наступлением нэпа появляется тема застывания и фетишизации собственных произведений поэта, сначала неосознанно – в «Юбилейном» (созвездие «Пушкин – Маяковский»), затем сознательно – в поэме «Во весь голос».

Помимо пренебрежения к институту искусства у Хлебникова и борьбы Маяковского с этим институтом, в русском послереволюционном авангарде можно выделить еще и третью тенденцию. Она состоит в том, чтобы не пытаться избежать условий товарного общества, а, напротив, использовать их, и даже определенное – его наиболее развитые формы, а именно: с помощью массового производства освободить художественное произведение от рабства института искусства (музей) и сделать его частью повседневной жизни.

Мы ограничимся здесь тем, как сформулировал проблему Брик в газете «Искусство коммуны» (то есть до того, как «производственное искусство» в его более узком значении стало программой действий в начале 20-х годов).

Прежде всего Брик относил искусство к сфере материального производства, а не к области идеологии. Эта точка зрения была, видимо, не результатом какой-либо общей теории, но выводом из его наблюдений над развитием искусства в сторону все большей автономии. Не отображая больше реальную действительность, а создавая независимые, новые вещи, художники, казалось бы, окончательно порвали с идеологической сферой и принимали участие в материальном производстве в качестве технических специалистов, художников-производителей.

Брик представил свою концепцию, в частности, в статье «Художник-рабочий», в которой содержалась попытка снять хорошо известное противопоставление «искусство для пролетариев» (формула, за которой угадывался просветительский тип культурной революции), с одной стороны, и «искусство пролетариев» (пролеткультовский самодеятельный тип культурной революции) – с другой⁹. Единственно правильной формулой, согласно Брику, была формула «искусство художников-пролетариев». Искусство есть производство, утверждал он. Благодаря саморазвитию искусства современный технически подготовленный художник стал рабочим в сфере материального производства, таким же пролетарием, как другие. «В этом плане, – писал Брик, – проблема пролетарского искусства из эстетической становится социологической. Вопрос сводится к тому, каким будет пролетарское искусство, а не каким должно оно быть»¹⁰.

Преимущество этой формулировки отношений между искусством и новым обществом было в том, что она, в отличие от пролеткультовской доктрины, ведет не к утопической программе, а к прогнозированию. Не ставя вопрос о конкретных связях, можно установить, что здесь Брик предвосхитил новую точку зрения на художественное творчество в обществе массовой продукции и на проблему социологии искусства вообще, что позже было сформулировано в Западной Европе (Вальтером Бенямином и его более поздними последователями).

Следует, однако, подчеркнуть, что концепция Брика только в **принципе** сводится не к утопии, а к прогнозированию. В двух аспектах Брик серьезно ошибался в оценке связей между массовым производством и искусством в молодом советском обществе. Во-первых, он странным образом не учитывал, что в определенный период – во время и сразу после гражданской войны – не было необходимого развитого производственного аппарата, о котором он говорил. Во-вторых, он не предусмотрел восстановления в последующие годы в Советском Союзе могущественного, частично преобразованного института искусства.

г. Стокгольм

1. Цит. по: B. Jangfeldt, *Majakovskij and Futurism 1917 – 1921*, Stockholm, 1976, p. 10.
2. А. Флакер, К типологии литературных учений двадцатых годов. – «Slavica. Pragensia», XII, Acta Universitatis Carolinae, Philologica 2 – 4, Praha, 1970.
3. «Печать и революция», 1921, N 3.
4. Д. Святополк-Мирский, Две смерти: 1837 – 1930. – В сб.: «Смерть Владимира Маяковского», Берлин, 1931.
5. См.: Б. Эйхенбаум, *Мой современник*, Л., 1929; Т. Гриц, В. Тренин, М. Никитин, *Словесность и коммерция*, Л., 1929.
6. Владимир Маяковский, *Полн. собр. соч.*, т. 12, М., 1959, с. 443.
7. С. Эйзенштейн, *Избранные произведения*, т. 2, М., 1964, с. 269.
8. См.: «Sociology of Literature and Drama», London, 1973, p. 396 – 397.
9. См.: О. Брик, *Художник-пролетарий*. – «Искусство коммуны», 1918, N 2, с. 1.
10. О. Брик, *Пролетарское искусство (тезисы)*, 1918 или 1919 г. Архив О. М. Брика.