

*В. А. Сафонова*

## СОЦИАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА: К СТАНОВЛЕНИЮ МЕТОДА

*Статья посвящена феномену социальной истории искусства — одной из ведущих методологий искусствознания двадцатого века. Рассматриваются советская школа, возникшая в 1920-е годы, а также западная ветвь науки, вошедшая в радикальную (или, как ее еще называют, — новую) историю искусства в 1970-е. Несмотря на временные зазоры в истории двух школ и их различающиеся истоки, отмечаются принципиальные для социальной истории искусства установки и приемы исследования.*

**Ключевые слова:** социальная история искусства, методология, XIX век.

*V. Safonova*

## SOCIAL HISTORY OF ART: TO THE ESTABLISHMENT OF THE METHOD

*The article discusses the phenomenon of one of the leading art history methodology of the 20<sup>th</sup> century — social history of art. The Soviet school which emerged in 1920s as well as the western branch belonging to the radical (also known as «new») art history of 1970s are regarded. Despite the time gap in the history of both schools, there are relevant positions and methods for the social history of art.*

**Keywords:** social art history, methodology, XIX century.

Проблема методологии искусствоведческой науки представляется в данный момент и одной из самых актуальных. Все большее место в пространстве научного дискурса обретает саморефлексия. Это легкообъяснимо. С середины двадцатого века, хотя, можно сказать, и с самых первых шагов науки об искусстве, возникают сразу несколько взглядов на предмет исследования. Методологический плюрализм, существующий в современной искусствоведче-

ской науке, необычайно расширяет рамки профессии, позволяя ее представителям оперировать, казалось бы, еще немислимым в начале минувшего века инструментарием. В данный момент к интерпретации творчества художника или же отдельно взятого произведения можно подойти и во всеоружии нескольких методов, каждый раз смещая, таким образом, точку зрения на предмет исследования, или же стать адептом определенной методологии и все-

---

цело следовать ее постулатам. Нельзя обойти вниманием и тот факт, что определенные методологии, имеющие хождение в современном искусствознании, вырабатывались или были позаимствованы из других гуманитарных областей, применялись учеными к определенным периодам в истории искусства. Так, вряд ли иконологический метод будет применен в первую очередь к искусству двадцатого века. Универсальным ключом ко всем художественным текстам казалась когда-то семиотика, но и она открывает далеко не все двери интерпретационных возможностей. Социологический метод, кажущийся наиболее «приземленным», дарит стратегии, применимые к материалу недавних столетий. Несложно заметить, что наибольшее количество работ, базирующихся на социологическом подходе, было создано на материале искусства XIX века.

Таким образом, возникновение новых методологий множит количество интерпретаций, приложимых к одному произведению искусства. Это легко объяснимо неустранимостью исторического контекста, в котором создается каждое конкретное исследование. В известных случаях это рождает дурную бесконечность, поскольку лишь автором самой интерпретации определяется мера исследовательской свободы и широта эксперимента в том или ином случае. Кроме того, если уж говорить об интерпретации, следует отметить, что зачастую внимание историков привлекают одни и те же памятники искусства, давно признанные шедеврами. Здесь кажется справедливым пророчество Михаила Алпатова, что самые большие открытия ждут искусствоведов вовсе не на чердаках и в запасниках музеев, но коснутся самых известных в истории искусства произведений [1, с. 5].

Не раз отмечался факт, что последние три десятилетия развитие дисциплины протекало в большой мере под влиянием социальной истории искусства, избравшей по-

лем своих экспериментов девятнадцатый век. Однако расцвет социальной истории искусства в 1970-е годы оказался уже второй, если не третьей волной в истории социальной методологии, развивающейся пунктирно. Социальный подход в искусствознании возникал как некое модное научное течение как минимум дважды — в первой, а затем во второй половине двадцатого века. Причем если в начале столетия явление охватило Германию и Россию, то следующая вспышка была локализована по большей части в Англии и Америке.

Современное искусство наполнено множеством смыслов, и чаще всего именно социальных. Но влияние социальной тематики и критики в художественный текст можно проследить, начиная именно с девятнадцатого века. В этот период наиболее ярко проступает трансформация самого понятия «искусство» как такового: художник оказывается независимым от церкви, в большой степени — независимым от заказчика и уж тем более от государства, ему предоставляется область чистого творчества, не ограниченного конкретным заказом, но вбирающего в себя, по терминологии М. Баксендолла, «интенции» современной жизни.

Конец девятнадцатого — начало двадцатого столетия были ознаменованы для науки об искусстве расцветом формального метода анализа. Не обошел он и Россию. Здесь были приняты положения Вельфлина, но еще более пышным цветом, нежели формальное искусствознание университетского типа, расцвел литературный формализм, утверждавший себя как настоящую науку в противовес «ненауке» университетской [2]. Но не стоит забывать и о том, что вторая половина девятнадцатого столетия оказалась захвачена новым течением — марксизмом, который сумел еще до революции в России завоевать большое число выдающихся умов, ставших так называемыми легальными марксистами. Набирая силу, марксизм становился уже далеко не

---

только политико-экономическим учением, но неким универсальным методом, первоосновой для многих социальных наук. Неудивительно развитие в начале двадцатого столетия социологии, замешанной на марксизме, и так называемого марксистского искусствознания. Противопоставляя социальную среду и идею классовой борьбы «сделанности» литературного произведения и приему как главному объекту анализа, марксисты противопоставили себя формалистам, что нашло выражение в их открытом споре.

В то же самое время обе методологии в двадцатых годах шли на сближение. Достаточно учесть тот факт, что сами марксисты вышли именно из формального метода, это касается в первую очередь искусствоведов, таких как, например, Алексей Александрович Федоров-Давыдов (1900–1969), работавший в секциях научно-исследовательских институтов (ГАХН и РАНИОН), где собралось большое количество ученых-формалистов старшего поколения (А. Г. Габричевский, Н. М. Тарабукин, Н. И. Брунов). Таким образом, основой марксистских штудий часто становился именно формальный анализ отдельных произведений, который позволял далее делать уже более обобщенные социологические выводы. В то же время формалисты к концу двадцатых годов пришли к идее «литературного быта», которая как бы выходила уже за рамки самого формализма и сближала ученых этой группы с теми, кто придерживался социологического подхода.

Споры вокруг марксистского метода в искусствоведческой среде двадцатых годов вылились в конечном итоге в возникновение марксистской эстетики, которое, по сути, пресекло на государственном уровне различные теоретические «брожения умов» (производственники, формалисты и пр.). Однако сегодня о той марксистской эстетике, которая встала во главе гуманитарных дисциплин и искусств в Советской России, вспоминают редко, в то время как

спорные течения двадцатых до сих пор продолжают переосмысляться и пересматриваться.

В этом плане формализму «повезло» куда как больше, нежели марксизму. Формализм как метод стал плодом переосмысления структурализма, формализма как бы на новом витке. В то же время конец шестидесятых — начало семидесятых стали для Европы периодом студенческих революций и волнений, временем обращения к левой мысли начала двадцатого столетия. Одним из интеллектуальных бестселлеров в тот момент вновь становится книга Георга Лукача «История и классовое сознание» (1923), представляющая западный путь марксизма. Теоретиком ситуационизма Ги Дебором выпускается в 1967 году «Общество спектакля». Не без влияния именно этих книг, а также левого дискурса в целом, создаются труды молодых ученых, представителей так называемой социальной или радикальной истории искусства (Т. Дж. Кларка, Томаса Кроу, Альберта Бойме, Роберта Херберта, Линды Нохлин). Здесь, конечно, большую роль сыграла волна молодого студенческого протеста, охватившего Европу в 1968 году. Сложно сказать, что было для английских и американских искусствоведов этого периода причиной, а что — следствием: воодушевлявшие их книги заставляли обратить свой взор к реальной жизни, или жизнь заставляла уйти в теорию. В любом случае, написанные книги оказались глубоко полемичны, до ненаучности «неравнодушны» и порой не лишены публицистического пафоса.

Отношения социологии и науки об искусстве в данный период развития гуманитарного знания весьма многосторонни [3]. Так, немало исследований за последние, по крайней мере, тридцать лет было посвящено как социологии художественного потребления (проблема зрителя и его взаимоотношений с художественным произведением, а также с культурными институциями), так и социологии художественного

---

труда (заказы, рынок сбыта и т. п.). Третьим направлением является непосредственно социологическое искусствознание, часто включающее элементы первых двух, однако в центре исследования — всегда художник и его работы либо определенный период истории искусства, представленный, опять же, визуальной продукцией. Именно о таком соотношении социологического подхода и искусствоведческой дисциплины, а вернее — об истории этого явления, и пойдет в дальнейшем речь.

Следует сказать пару слов о самом термине «социальная история искусства». Дело в том, что для самой методологии нет устоявшегося, единого обозначения. Советские искусствоведы (аспиранты Социологической секции РАНИОН и их руководитель В. М. Фриче) называли свой метод исследования «социологическим искусствознанием» (ориентируясь на работы Вильгельма Гаузенштейна), говоря о развитии науки в целом, применяли понятие «марксистское искусствознание», понимая его как единственно прогрессивное, имеющее право на существование и должное заменить собой академичный западный формальный метод. Кроме того, в период борьбы с социологическим подходом в начале 1930-х появляется клеймящий сторонников методологии термин «вульгарный социологизм». (Навешивание такого ярлыка было сопряжено с тем зазором, который возникал между непосредственно искусствоведческим анализом произведений эпохи и теми социологическими данными, историческими справками и документами, которые призваны были подтвердить верность исследовательских выводов, — подчас соединение первого и второго было несколько механистичным, спрямляющим углы, упрощающим ситуацию.) Именно под этим наименованием социологическая секция РАНИОН и проходит в истории отечественного искусствознания. Со временем это словосочетание утратило свою обличающую отрицательную коннотацию,

однако же плотно закрепилось в истории развития искусствоведческой дисциплины в России. Таким образом, уже в первый период развития социальной истории искусства насчитываются, по меньшей мере, три равносильных обозначения методологии: социологическое искусствознание, марксистское искусствознание и вульгарный социологизм.

Касательно социальной истории искусства во второй половине столетия вопрос выглядит еще более запутанным [4]. В целом прогрессивное и экспериментирующее искусствознание этого периода принято называть «новой историей искусства» (*the new art history*) в противовес старой университетской истории искусства, основанной большей частью на экфрасисе, формальном методе, иконографии и иконологии. Однако сама новая история искусства предстает явлением разрозненным и многосоставным, разветвляющимся на феминистические штудии, психоаналитический подход, структуралистское прочтение и т. п. Таким образом, социальная история — лишь один из элементов новой истории искусства, тем не менее употребление самого этого термина по отношению к ней вполне легитимно. Непосредственно термин «социальная история» (*social art history*) искусства был реанимирован Т. Дж. Кларком, полемически высказавшимся в своей книге о Гюставе Курбе «Образ народа» относительно социальной истории искусства предыдущего поколения искусствоведов, и в частности Арнольда Хаузера, автора пятитомной «Социальной истории искусства». Получается, что социальная история искусства, входящая в новую историю искусства, существовала задолго до ее появления. Однако большого противоречия в этом нет. Такой тип искусствоведческих исследований принято называть еще и «марксистской историей искусства» (*marxist art history*). Впрочем, такое обозначение не всегда правомерно. Черпая большую долю вдохновения в марксистской теории, социаль-

ная история искусства одним лишь учением Маркса не ограничивается (это принципиально как позиция для Т. Дж. Кларка, в то время как для Роберта Херберта и его исследований уже не столь очевидно).

Последнее обозначение западного искусствознания последних тридцати лет — это еще и радикальная история искусства (*radical art history*), подчеркивающая, с одной стороны, «крайние» меры, на которые часто идет методология, а также новаторский характер метода по отношению к почтенной университетской науке об искусстве.

При сравнении двух ветвей социальной истории искусства, представленных советскими и западными учеными, главной проблемой видится тот факт, что западные труды ни в коей мере не были ни инспирированы работами советских искусствоведов, ни отрефлексированы позднее. Причиной тому — и короткий период существования социологического искусствознания в России, и его герметичность как явления — книги советских ученых не были переведены на английский язык.

Таким образом, две представленные выше методологии связаны лишь общностью приемов, и отчасти — предпосылок их возникновения. Однако «родовые» черты социальной истории искусства как одной из отраслей к нашему времени весьма и весьма разветвленной искусствоведческой дисциплины очевидны: многое из то-

го, что привлекало советских искусствоведов, нашло отклик и в трудах западных исследователей. Анализ социального состояния общества как фактора, влияющего на характер изобразительной продукции, привлечение широкого исторического материала и документов, критика музея, реорганизация экспозиций — то, что в конце 20-х годов намечалось, а в 1931 году, с упразднением социологической секции РАНИОН, насильственным образом было прекращено и вновь актуализировалось (без соотношения с предшествовавшим тому советским опытом) западным искусствознанием 1970–1980-х.

Конечно, есть в сопоставлении двух методологий и некоторое масштабное несоответствие. Социологическое искусствознание в Советской России развивалось менее десятилетия, в то время как на Западе его история в новейшем изводе (если не брать в расчет заслуг Макса Рафаэля, Мейера Шаapiro, Георга Лукача, Арнольда Хаузера и Федерика Анталя) насчитывает более тридцати лет. Однако представляется возможным говорить о том, что «социальная история искусства» (представленная как советскими, так и западными учеными) является одной из устоявшихся и неоднократно доказавших свою состоятельность методологий, сделавшей немало для более научной и точной интерпретации художественного наследия XIX века.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алпатов М.* Описание и анализ памятников искусства. М., 1943.
2. *Дмитриев А., Левченко Я.* Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма // НЛО. 2001. № 50.
3. *Магидович М.* Поле искусства как предмет исследования // НЛО. 2003. № 60.
4. *Harris Jonathan.* The new art history. A critical introduction. London; New York, 2001.

## REFERENCES

1. *Alpatov M.* Opisani e i analiz pamjatnikov iskusstva. M., 1943.
2. *Dmitriev A., Levchenko Ja.* Nauka kak priem: eshche raz o metodologicheskom nasledii russkogo formalizma // NLO. 2001. № 50.
3. *Magidovich M.* Pole iskusstva kak predmet issledovaniya // NLO. 2003. № 60.
4. *Harris Jonathan.* The new art history. A critical introduction. London; New York, 2001.