

Рыков Анатолий Владимирович

КУБИЗМ. НИНА ЯВОРСКАЯ, МИХАИЛ ЛИФШИЦ, ЛИДИЯ РЕЙНГАРТ (ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВОВЗНАНИЯ)

В статье рассматриваются проблемы рецепции кубизма в советском искусствознании и теории искусства. Автор концентрируется на интерпретации социологических и политико-философских аспектов кубизма в советской историографии. Анализируются труды выдающегося российского искусствоведа, представителя "вульгарной социологии" Нины Викторовны Яворской (1902-1992) и теоретическая работа о кубизме отечественного философа-марксиста Михаила Александровича Лифшица (1905-1983) и его супруги, известного искусствоведа Лидии Яковлевны Рейнгардт (1909-1994).

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/41.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 3. С. 159-164. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Творчество сээсна не укладывается в его эмпирическую биографию, он осознает себя не отчужденной точкой в мировом пространстве, а звеном, связующим предков и потомков. Жизнедеятельность сээснов объединяет его со сказителями других эпох, он перенимает от них духовную эстафету творческого преобразования жизни. Салават Юлаев сам был сээсном, его влияние на сознание последующих поколений поэтов-импровизаторов и само сказительство огромно. Салават посвящал свои стихи обличению социальной пассивности, призывая к гражданственности, непримиримости, протесту. Он продолжает вольнолюбивые традиции сээснов, его поэзия негодующая, бунтарская, свободолюбиво-мятежная, жизнеутверждающая. Для творчества Салавата характерны исповедальная обнаженность души, честность и глубина самоанализа, неотделимые от философской глубины, социальной широты и гражданского накала. Это поэзия суровой и неотступной совести, пробуждающей ненависть во имя любви к народу. Идеям, высказанным в молодости, Салават оставался верен в течение всей своей жизни и реализовал их в своих поступках, словах, мыслях и чувствах.

Значение сээснов в жизни башкирского народа состоит в том, что они способствовали сохранению общества в период социальных катастроф, обеспечивали его выживание, культивируя традиционные ценности, задавая его идеалы и перспективы национального строительства. Высокое историческое умозрение сээснов невозможно отделить от поэтического воодушевления, которое порождает в сердце башкира духовные истоки патриотизма. Через любовь к Родине – к Уралу – реализуется поиск и осмысление миссии сээсна, его места и роли в истории своего народа. Они нашли свои идеалы в родной земле, восприняли и возлюбили их, в них доносится вера в башкирский характер, в его духовную силу, великая надежда на свой народ.

Список источников

1. **Ахмадиев Р. Б.** Творчество сээснов как историко-художественная летопись башкир [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 3. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=13356> (дата обращения: 24.10.2017).
2. **Бурангулов М.** Сэсэн аманаты: Халык ижады һәм ижадсылар тураһында, туй йололары, боронго йырлар һәм легендалар, кобайырлар. Өфө: Башкортостан “Китап” нәшриәте, 1995. 352 с.
3. **Юнг К. Г.** Архетип и символ. М.: Издательство «Ренессанс» СП «ИВО-СиД», 1991. 209 с.

ROLE AND INFLUENCE OF THE SESENS' INSTITUTE ON THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE BASHKIR NATIONAL IDEA

Rakhmatullina Zilya Nurmukhametovna, Ph. D. in Philosophy
Bashkir State University, Ufa
zilrah@yandex.ru

The article is devoted to the philosophical understanding of the activity of the Sesens' Institute on the basis of the analysis of its role and influence on the formation and development of the Bashkir national idea. In the popular consciousness, sesens were absolute authority, meeting the inner ideal of piety and morality, and creating this ideal, storytelling for them is an aesthetic of not a representation of life, but of its transformation. All the works of a sesen are extremely existential and open before us as the formulation and solution of the basic problems of the all-Bashkir being and the all-Bashkir destiny.

Key words and phrases: sesen (Bashkir storyteller); eitesh (poetic competition of sesens); institute; national idea; world outlook; archetypes; social ideal; national interests.

УДК 7.011

Искусствоведение

В статье рассматриваются проблемы рецепции кубизма в советском искусствознании и теории искусства. Автор концентрируется на интерпретации социологических и политико-философских аспектов кубизма в советской историографии. Анализируются труды выдающегося российского искусствоведа, представителя «вульгарной социологии» Нины Викторовны Яворской (1902-1992) и теоретическая работа о кубизме отечественного философа-марксиста Михаила Александровича Лифшица (1905-1983) и его супруги, известного искусствоведа Лидии Яковлевны Рейнгардт (1909-1994).

Ключевые слова и фразы: Нина Викторовна Яворская; Михаил Александрович Лифшиц; Лидия Яковлевна Рейнгардт; марксизм; кубизм; «вульгарная социология».

Рыков Анатолий Владимирович, д. филос. н., к. искусствоведения, доцент
Санкт-Петербургский государственный университет
a.v.rikov@spbu.ru

КУБИЗМ. НИНА ЯВОРСКАЯ, МИХАИЛ ЛИФШИЦ, ЛИДИЯ РЕЙНГАРДТ (ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ)

Переход от «вульгарной социологии» к сталинскому искусствознанию – одна из наименее изученных тем в истории отечественной гуманитарной науки. Не вскрыты конкретные механизмы и внутренние причины такой радикальной смены риторики в советской печати. С одной стороны, речь шла о замене одного

официального языка господствующей культуры на другой, еще более жесткий и «тоталитарный». С другой стороны, многие корифеи «вульгарной социологии» были тесно связаны с авангардистским искусством, формалистическим дискурсом и по праву считаются частью мировой интеллектуальной и художественной элиты того времени. Их труды легко конвертировались в международном контексте и во многом опережали развитие западной науки. В сталинское время «вульгарная социология» была запрещена, хотя многие авторы, работавшие в рамках этого направления, сумели приспособиться к новым условиям, полностью отказавшись от своих радикальных методологических стратегий. Работы «вульгарных социологов» не переиздавались и почти не упоминались в научной литературе.

В настоящее время, когда современное западное искусствознание напоминает скорее «вульгарную социологию», чем то, что пришло ей на смену, необходимо вновь обратиться к наследию этого «репрессированного» направления в науке. Пришло время пересмотреть отношение к целому ряду явлений нашей культуры, историзировать их и дать им оценку в свете сегодняшнего дня. Поскольку «вульгарная социология» была весьма широким движением, чрезвычайно важен дифференцированный подход к ее зачастую столь непохожим друг на друга представителям. В области искусствознания в этом отношении можно выделить работы выдающегося отечественного искусствоведа Нины Викторовны Яворской (1902-1992). Ее работы о западном авангарде не становились темой отдельных исследований. Социальные интерпретации кубизма в отечественной науке остаются наименее изученной частью российской историографии [1; 2; 12]. В этой связи труды Н. В. Яворской можно сравнить с публикациями, пожалуй, главного «разоблачителя» «вульгарной социологии», крупнейшего советского философа Михаила Александровича Лифшица (1905-1983) и его супруги, известного искусствоведа Лидии Яковлевны Рейнгардт (1909-1994).

Несмотря на резко негативное отношение М. А. Лифшица к «вульгарной социологии», именно с этим направлением ассоциировались его работы о кубизме 1960-1970-х годов. Политизация вопросов искусства, не ограничившаяся двумя-тремя «ритуальными» фразами, а пронизывающая собой все тексты М. А. Лифшица о современном искусстве, не могла вызывать сочувствие в кругах советской интеллигенции того времени. Сам автор, выступивший в 1930-е годы (вместе со своим другом, философом Георгом Лукачем) с критикой «вульгарной социологии», подвел под свою версию марксистской интерпретации искусства громоздкий фундамент своей «онтогносеологии». В стадиальном отношении, по сравнению с «вульгарной социологией», «платомарксизм» М. А. Лифшица представлял собой определенный «шаг назад» в сторону консерватизма и «традиционных ценностей». Элементы идеалистической философии сочетались в этом проекте с внутренней близостью к русской религиозной теоретической традиции и некоторым западным консервативным версиям культуры XX века.

В 1969 году увидело свет первое издание известного сборника «Модернизм. Анализ и критика основных направлений», включавшее статью Н. В. Яворской «Кубизм и футуризм» [7]. В последующих изданиях она была заменена на совместную работу о кубизме М. А. Лифшица и Л. Я. Рейнгардт [3]. Речь шла, таким образом, о двух конкурировавших интерпретациях кубизма, одна из которых в конечном итоге оказалась предпочтительнее для руководства НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР, выпускавшего сборник. Ранние работы Н. В. Яворской о французском авангарде относятся к 1920-1930-м годам. В дальнейшем автор долгое время не имела возможности заниматься данной проблематикой в силу цензурных ограничений. Н. В. Яворская вынуждена была переключить свое внимание на искусство Украины и Югославии. Начиная с конца 1930-х годов и вплоть до начала «оттепели», работ, посвященных кубизму, в Советском Союзе не публиковалось.

В 1920-1940-е годы Н. В. Яворская работала в Государственном музее нового западного искусства в Москве. Вместе со своим мужем, директором этого легендарного музея, Борисом Николаевичем Терновцом (1884-1941) она много сделала в сфере изучения и пропаганды современного искусства в Советском Союзе. После окончания Московского университета Н. В. Яворская училась в аспирантуре РАНИОН (Российская ассоциация научно-исследовательских институтов), известной своими новаторскими методологическими стратегиями в области теории и социологии искусства. Книги и статьи Н. В. Яворской того времени являлись «классическими» образцами «вульгарной социологии», близкими трудам таких ведущих представителей этого направления, как Иван Людвигович Маца (1893-1974) и Алексей Александрович Федоров-Давыдов (1900-1969). Основой ее методологии был профессиональный формалистический анализ произведений искусства. Встречаются в ее работах и знаменитые классовые определения-ярлыки, которые создали «вульгарной социологии» весьма двусмысленную репутацию и которым она обязана своим названием.

В небольшой монографии о Пикассо 1933 года Н. В. Яворская интерпретирует кубизм (в особенности картины 1911-1912 годов) как рационалистическое искусство [8]. По ее мнению, творчество в данном случае мыслится как «внедряющее “порядок” в жизнь, как “формирующее сознание людей”, их восприятие действительности» [Там же, с. 28]. В своих произведениях художник стремится показать «структурность», «закономерность», «гармонию». Этот «позитивный» образ Пикассо, укрощающего хаос и дарующего «логос» бессмысленной материи, вплотную приближает нас к мифологии русского конструктивизма. Сама Н. В. Яворская называет эти тенденции в творчестве Пикассо «конструктивными», рассматривая искусство испанского художника в качестве важной вехи на пути к конструктивизму. Естественным завершением кубизма становится «создание подлинной трехмерной вещи». Отсюда всего один шаг до отрицания искусства вообще, что, по словам Н. В. Яворской, и сделали русские конструктивисты [Там же, с. 24].

Искусствовед подчеркивает, что отнюдь не все деформации Пикассо можно объяснить рационалистическим путем. Тем не менее «дивизионистический» (аналитический) кубизм Н. В. Яворская определяет как

«идеалистический рационализм», выражающий идеологию «крупноиндустриальной буржуазии» [Там же, с. 27]. Для работ этого периода характерно разложение предмета на геометрические плоскости, его дематериализация, создающая эффект «полного отрыва от природы». В дальнейшем художник вновь возвращается к работе с материалом, ощущению «реального пространства». В этой борьбе мастера против «киллюзионизма» за новое чувство предметности, борьбе, предвосхищающей русский конструктивизм, Н. В. Яворская видит суть творчества Пикассо. Исследователь, впрочем, отмечает, что в работах рубежа 1920-1930-х годов испанский художник «умышленно разрушает всякую конструктивную логику» [Там же, с. 40] и тем самым отходит от магистральной линии развития искусства. «Конструктивным» тенденциям в творчестве Пикассо также всегда противостоял своеобразный эстетизм или декоративизм, возобладавший в «эстетический кубизме» 1920-х годов. Ранние, до-кубистические работы мастера трактуются как отражающие «страдальческие», «гуманистические» настроения мелкой буржуазии и сравниваются с произведениями Стейнлена [Там же, с. 16-17].

В монографии Н. В. Яворской о Сезанне 1935 года творчество французского художника также рассматривается в контексте теории русского конструктивизма [9]. Автор отмечает победу «конструктивистических тенденций» в искусстве Сезанна и наличие противостоящего им «динамического» («иррационального») компонента. Акцентируется «магистральная линия» развития авангардистского искусства: Сезанн – пуризм – конструктивизм. Советское искусство объявляется наследником аналитических и конструктивистских элементов в творчестве Сезанна. Н. В. Яворская говорит о таких объединяющих Сезанна и кубизм чертах, как «субъективный рационализм», «аналитичность» и «формалистичность». По ее словам, общее у Сезанна и кубистов заключается в выталкивании изображения на первый план при одновременном распластывании его на плоскости (уменьшение иллюзорности) [Там же, с. 71].

«Кубистические» («конструктивистские») тенденции, по мнению искусствоведа, доминировали в искусстве Сезанна в 1880-1890-х годах. Поздний период творчества отмечен преобладанием «динамизма», иррациональных, субъективных и индивидуалистических компонентов. Этот иррационализм (или динамизм), проявивший себя в серии пейзажей с изображением сосны (в частности, «Сосна» из собрания Гос. Эрмитажа), автор связывает с философией Бергсона и идеологией господствующего класса эпохи империализма. Н. В. Яворская говорит о дегуманизации как о характерном свойстве искусства не только Пикассо, но и Сезанна, «уничтожении личности» в их творчестве. Старый мир, где царила личность, индивидуальность, у Н. В. Яворской противопоставляется новому миру «организации и системы» (или «гармонии и порядка»), который и получает свое воплощение в искусстве Сезанна, начиная с 1880-х годов. Искусствовед как будто использует термин «гуманизм» в типичном для советской риторики 1920-х годов отрицательном значении. Это соответствовало также идеологии конструктивизма, на первый план выдвигавшей вещь, предмет, материальное. Тем не менее автор делает типичные для нового этапа советской культурной политики оговорки, например, трактуя «изгнание человеческой личности из хозяйственной жизни» как «боязнь пролетариата» [Там же, с. 40]. «Гуманизм», таким образом, перекалфицируется в положительную оценочную категорию. Благодаря этому элементы теории конструктивизма, содержавшие технократические черты и все еще составлявшие основу данной монографии, ретушировались.

Статья Н. В. Яворской «Кубизм и футуризм» для сборника «Модернизм. Анализ и критика основных направлений» (1969) уже свободна от терминологии «вульгарной социологии». Остается лишь формалистический анализ и стремление ограничить кубизм Брака и Пикассо сферой «чистого искусства». Автор подчеркивает отвлеченный, формалистический характер искусства «галерейного кубизма», чуждого мистическому настрою в любых его формах [7, с. 55]. В этом отношении Н. В. Яворская расходится с М. А. Лифшицем и Л. Я. Рейнгардт, интерпретировавшими кубизм как светскую религию. Искусствовед говорит о стремлении кубистов «задержать внимание зрителя на чисто пластических моментах, отгородить его от всякого осмысливания изображенного, заставить сосредоточиться на чисто композиционных моментах» [Там же, с. 47]. Как и в ранних работах Н. В. Яворской, кубизм трактуется здесь как «фетишизация логического мышления» [Там же, с. 48]. Аэмоциональность, механистический эффект, производимый работами этого направления, понимается советским искусствоведам как протест против символизма рубежа веков.

Формалистическая интерпретация кубизма Н. В. Яворской диссонирует с методологией статьи М. А. Лифшица и Л. Я. Рейнгардт на ту же тему [3]. Это политико-философский трактат, номинально посвященный кубизму, но, по сути, представляющий собой некую общую теорию модернизма с экскурсами в историю «модернистской» политики и философии. Авторы концентрируются на двух ключевых сюжетах. Во-первых, их интересует социально-политическая вирулентность «философии жизни» (Ницше, Бергсон и др.) и ее воздействие на авангард («линия иррационализма»). И, во-вторых, М. А. Лифшиц и Л. Я. Рейнгардт пишут о негативных социальных последствиях технократических утопий в духе «организационной науки» Александра Богданова («линия рационализма»). В последнем случае основной мишенью критики оказывается конструктивизм и связанные с ним мифологемы. Отсюда проистекает и полемическая направленность данной статьи, претендующей на ревизию «конструктивистских» интерпретаций кубизма. Как мы помним, именно «конструктивистской» традиции принадлежали ранние работы Н. В. Яворской.

С точки зрения современной науки одна из наиболее ценных в методологическом отношении составляющих статьи М. А. Лифшица и Л. Я. Рейнгардт заключается в том, что современное искусство рассматривается в ней как разновидность «светской религии». Авторы последовательно, на трех разных уровнях (искусство, философия, политика) выявляют черты «светской религиозности» в культуре модернизма. Кубизм объявляется родом социальной или онтологической утопии [Там же, с. 78]. В плане этой гипотезы, предполагающей

наличие у кубизма некоего скрытого «квазирелигиозного» ядра, М. А. Лифшиц и Л. Я. Рейнгардт интерпретируют как формальные особенности искусства данного типа, так и его содержательные, тематические компоненты. С этой же проблематикой связано и основное противоречие, настоящая «загадка» данной статьи, поскольку критика кубизма как «онтологической утопии» ведется в ней не с позиций «рационализма» в его традиционных формах. Сам термин «рационализм» используется здесь в двух диаметрально противоположных значениях, одно из которых имеет очевидные протофашистские коннотации.

Изошренность стратегии М. А. Лифшица и Л. Я. Рейнгардт состояла в почти полном отсутствии современных «положительных примеров» (в области искусства, философии, гуманитарной культуры), что и обеспечивало их текстам определенный радикализм и даже некоторую близость к основному объекту их критики – негативистским элементам теории и практики кубизма. Это пронизывающее собой все тексты М. А. Лифшица ощущение «утраченной середины», по всей видимости, корреспондировало с неким несовместимым с советской идеологией пластом его философских построений, вербализовать который ему не представлялось возможным. В любом случае критика кубизма как онтологической утопии велась им не с позиций «рационализма», а с точки зрения его собственной «онтологической утопии», его «онтогносеологии». В этой перспективе статья М. А. Лифшица и Л. Я. Рейнгардт напоминает тексты о кубистах русских религиозных философов Серебряного века (Н. Бердяев, С. Булгаков), в которых «светская религиозность» Пикассо конструировалась согласно логике их собственных представлений о сакральном.

Авторы выявляют в модернизме две тенденции: «бунт против вещей» и «слияние с вещью как идеал». Подобная теоретическая схема, основанная на акцентировании полярных компонентов (объективизация / субъективизация), была типична уже для советских искусствоведов, близких к конструктивизму. В 1920-е годы И. Л. Маца выделил два основных направления в современном искусстве: рационалистическое (конструктивистское, сциентистское с тенденцией к объективизации) и иррациональное (субъективистское), маркировав их как «антибуржуазное» и «буржуазное» соответственно [4, с. 248]. К первому направлению он относил Сезанна, кубизм, супрематизм и конструктивизм. Ко второму – экспрессионизм, неопрimitивизм, футуризм и дадаизм. В 1930-е годы, после «разоблачения» «организационной науки» А. Богданова, оба направления стали рассматриваться в советской науке в негативном ключе [5, с. 5, 43]. Именно этого подхода придерживаются М. А. Лифшиц и Л. Я. Рейнгардт в своей статье. Они исходили из внутренней связи между анархическим бунтарством и «организационной» утопией в духе А. Богданова или теоретиков конструктивизма.

В западной науке 1950-1960-х годов акцентирование «полярных» тенденций в рамках современного искусства также было общим местом. Поскольку М. А. Лифшиц и Л. Я. Рейнгардт концентрируются на проблеме «светской религиозности», их метод ближе всего к «Утрате середины» и «Революции современного искусства» Ханса Зедльмайра. Возникают параллели и с «Эстетической теорией» Адорно. Прежде всего, в своих выводах М. А. Лифшиц и Л. Я. Рейнгардт основываются на анализе «риторики» кубизма. Речь идет о нескольких группах «источников», слабо связанных между собой: западное искусствознание 1950-1960-х годов, русская («конструктивистская») литература о кубизме 1920-х годов, а также теоретические и критические работы, созданные самими художниками-кубистами и близкими к этому художественному направлению поэтами и публицистами. Авторы не предлагают текстологического анализа источников. Скорее мы имеем дело с отвлеченной философской концепцией в духе «франкфуртской школы». Это дискретное повествование, включающее в себя отдельные тезисы-афоризмы без развернутой аргументации (жанр сам по себе вполне модернистский).

Методологическая уязвимость статьи М. А. Лифшица и Л. Я. Рейнгардт заключается в почти полном отсутствии «связок» между их отвлеченной теорией кубизма и конкретными произведениями этого направления. В данной работе авторы выдвигают множество тезисов мировоззренческого и теоретического плана, отсылающих к их собственной весьма противоречивой философии искусства. Эта эссенциалистская теория «накладывается» на попытки авторов выстроить конкретные философские и политические контексты кубизма и вносит дополнительный «коллажный» элемент в процесс восприятия статьи. Кубизм, вероятно, не соответствовал представлениям М. А. Лифшица об «идеальном» произведении искусства. И все же создается впечатление, что некоторые «протестные» и квазирелигиозные импульсы кубизма, о которых писал советский философ, импонировали ему. Не следует забывать о цензурных ограничениях в Советском Союзе, заставляющих читать любой опубликованный в те времена текст «между строк».

М. А. Лифшиц и Л. Я. Рейнгардт исходили из господствовавшей в Советском Союзе «теории тождества», ставя знак равенства между искусством и «истиной». Это отождествление, разумеется, восходило к немецкой классической философии, очень часто представляя собой некое подобие «светской религии». В Советском Союзе различные «теории тождества» существенно тормозили развитие гуманитарных исследований, заранее определяя «сущность» и основные параметры потребления искусства в любом историческом контексте. В своих теоретических работах М. А. Лифшиц также исходил из внеисторических категорий искусства и красоты, имевших для него «всеобщее, всемирно-историческое содержание» [3, с. 84]. В случае с кубизмом философ говорит о «ложных идеях», создающих «ложное искусство». При этом конкретные механизмы взаимодействия между «ложными идеями» и конкретными произведениями в статье М. А. Лифшица и Л. Я. Рейнгардт не описываются. Как будто речь идет об априорном признании некой «негативной сущности» кубизма, «эманации» которой крайне вирулентны в социальном отношении.

В статье подчеркивается, что «ложная идея не может найти себе вполне художественного выражения, ибо всякая внутренняя фальшь ведет искусство к падению» [Там же, с. 83]. Подобный «гносеологический» подход к искусству как «выражению идей» весьма характерен для тоталитарной культуры. Вместе с тем это

типичный пример романтической концепции, согласно которой искусство должно легитимировать философские построения. Подобного рода онтологический эстетизм, подразумевавший «моральный подход» к произведениям искусства, доминировал в советской эстетике. Искусство, всегда служившее власти во всех ее значениях и восприятие которого радикальным образом менялось не только от эпохи к эпохе, но и в зависимости от субъективных особенностей конкретного зрителя, объявляется критерием философской истины. При этом конкретные механизмы «трансляции» истины с помощью искусства в советской литературе не исследовались. Поощрялись интуитивистские подходы, «бессловесные» способы «приобщения» к сакральному / художественному, которые успешно контролировались господствующей культурой.

В представлении М. А. Лифшица и Л. Я. Рейнгардт, «реализм» – это, прежде всего, соответствие некоей онтологической истине. Поскольку верифицируемых критериев «принадлежности к истине» не существует, «рационализм» авторов статьи обманчив. Их рассуждения об «объективной критерии», действительном «для всех времен и народов», напоминают религиозную риторику: «Задача не может быть решена путем разделения *объективного* и *абсолютного*. Напротив, только в рамках абсолютного содержания, включающего в себя всю историю искусства, всю полноту эстетической истины и отклоняющего всякую односторонность, даже односторонность, творимую во имя первоосновы всякого искусства – схождения с действительностью, только в этой конкретной полноте развития наш объективный критерий может быть справедливым критерием всех веков и народов» [Там же]. Конечно, введение в дискуссию о кубизме такого понятия, как «абсолютное содержание», выводимого из не менее отвлеченных категорий («вся история искусства», «вся полнота эстетической истины»), не способствует прояснению проблематики исследования. Кубизм противопоставляется «полноте эстетической истины» как некоему «символу веры», квазирелигиозному понятию.

Основной парадокс статьи, впрочем, заключается в том, что авторы намеренно отказываются от своей онтологической концепции искусства при анализе кубизма, что дает им известные методологические преимущества. Как уже было сказано, наиболее новаторская сторона данной публикации связана с тем, что понятие кубизма в ней осознанно растворяется в различных текстах. Даже формалистическая риторика рассматривается в статье М. А. Лифшица и Л. Я. Рейнгардт именно как «риторика», «символическая форма», встроенная в философские и политические дискурсы. Такой подход не был типичен для западного искусствознания 1950-1960-х годов. Скорее он ближе к стратегиям «новой истории искусства» рубежа XX-XXI веков. Кубизм объявляется не-искусством, но тем самым у авторов статьи появляется возможность анализировать это явление в широком контексте, не оглядываясь на отвлеченные представления о «сущности» «правильного искусства».

С одной стороны, авторы как будто исходят из существования у кубизма некоей неизменной «идеи» или «сущности», которая обладает вполне определенным «вечным» политическим значением. Эта неоплатоническая вера в «первообразы» в сочетании с марксистской философией и породила термин «платомарксизм». М. А. Лифшиц и Л. Я. Рейнгардт верят в то, что у всех кубистических произведений, в работах самых различных представителей этого направления и на всех этапах его эволюции, есть политический и философский «общий знаменатель», который можно и необходимо вербализовать. Никаких веских доводов в пользу того, что у такого разнообразного и изощренного во всех смыслах корпуса произведений должен быть некий однозначный «отрицательный» политический смысл, не приводится. Подобный подход представляется неприемлемым, слишком обобщенным, что вместе с тем соответствовало законам жанра «теории модернизма» в западной литературе об искусстве первой половины – середины XX века.

С другой стороны, на языке современного искусствознания задачу М. А. Лифшица и Л. Я. Рейнгардт можно переформулировать как исследование риторики кубизма, его политических и религиозных коннотаций. В этом отношении «текстологический подход» авторов может быть оправдан. Попытка создать «политическую карту» кубизма была новаторской для своего времени и получила продолжение в современном западном искусствознании. На Западе концепция модернизма как «разрушения разума» ассоциируется с работами друга М. А. Лифшица Георга Лукача. В сильно трансформированном виде она стала частью «постструктуралистского» методологического арсенала. Предложенные Г. Лукачем и М. А. Лифшицем способы прочтения модернистского искусства сохраняют свою актуальность, но с существенными оговорками. Советскому философу не удалось стать русским Исайей Берлином или Джоном Расселом, поскольку его «рационализм» был контаминирован довольно типичными для русской культуры того времени квазирелигиозными стратегиями.

Возвращаясь к разговору об отношении М. А. Лифшица к «вульгарной социологии», интересно заметить, что в его совместной с Л. Я. Рейнгардт обширной статье о кубизме вскользь (в одном из последних абзацев) говорится об «эстетическом воздействии» произведений этого направления: «...среди всего этого современного Дантова ада всплывают иногда на поверхность изобразительные символы, способные *pars pro toto* вызывать в нашей душе тоску большого города, воспоминания о случайных встречах, печаль ненужных вещей...» [Там же, с. 111]. Этот «репрессированный» в данной статье слой восприятия кубизма, вытесненный за рамки исследования, связан с прорывающимся время от времени «романтизмом» советского философа, чуждым «вульгарной социологии». Культуру он воспринимал одновременно в религиозном и политическом регистрах, что, разумеется, корреспондировало с холодной эстетикой конструктивизма и при этом составляло с ней разительный контраст.

Подведем итоги. В 1930-е годы развитие отечественной науки об искусстве как части мировой исследовательской практики было прервано. «Вульгарная социология», успешно вписавшаяся в западный авангардистский контекст и передовые научные направления, была заменена гораздо более архаическими формами научного творчества. Одновременно с «вульгарной социологией» был запрещен и авангард. В этом контексте

сравнение рецепции кубизма в рамках «вульгарной социологии» и «формализма» Н. В. Яворской и методологии М. А. Лифшица и Л. Я. Рейнгардт дает неожиданные результаты.

Во-первых, вопреки «крестовому походу» М. А. Лифшица против «вульгарной социологии», с последней его многое объединяет. Характерно, что, выбирая удобный для себя режим исследования, он отказывается кубизму в праве называться искусством и тем самым переходит в «конструктивистское» («авангардистское») поле прямого идеологического конструирования. В интерпретациях кубизма Н. В. Яворской, М. А. Лифшица и Л. Я. Рейнгардт присутствуют квазирелигиозные компоненты, что также сближает их работы. Предвзятый и враждебный как авангарду, так и вульгарной социологии подход М. А. Лифшица использует авангардистские и вульгарно-социологические стратегии. Когда речь заходит о том, что мы сейчас называем «деконструкцией» риторики кубизма, М. А. Лифшиц и Л. Я. Рейнгардт в основном «деконструируют» именно риторику теоретиков русского конструктивизма, то есть риторику ранней Н. В. Яворской.

Во-вторых, сделав ставку на отказ от формального и стилистического анализа, ориентируясь на «внутреннее измерение» авангарда, М. А. Лифшиц оказывается близок не только вульгарной социологии 1920-х годов с ее «трансмедиаальностью», но и современному западному искусствознанию. Вопросы политической интерпретации кубизма, которые М. А. Лифшиц и Л. Я. Рейнгардт поднимают в своей статье, в западной науке были исследованы на рубеже XX-XXI веков. С привлечением огромного текстуального материала из самых различных областей печатной продукции того времени была доказана довольно тесная связь определенных представителей и произведений кубизма с политическими процессами [10; 11]. Но интуиции М. А. Лифшица и Л. Я. Рейнгардт оправдались лишь отчасти. То, что они писали о близости кубизма к «философии жизни» Бергсона (имея в виду негативные политические коннотации последней), нашло частичное подтверждение лишь в творчестве и публицистике кубистов «второго плана» и представителей «салонного кубизма». «Классика» кубизма имела иные политические векторы, хотя «контекст» был определен советскими авторами безошибочно и вполне новаторски для своего времени.

Работы «вульгарных социологов», Н. В. Яворской, М. А. Лифшица и Л. Я. Рейнгардт представляют собой единый интертекст, в котором с разной степенью социально-политической вирулентности присутствуют квазирелигиозные, онтологические и утопические моменты. Историзация этого пласта нашего искусствovedческого наследия необходима для формирования новых исследовательских парадигм в отечественной науке.

Список источников

1. **Доронченков И. А.** Пикассо в России в 1910-е – начале 1920-х годов. К истории восприятия // Пикассо сегодня / ред. М. А. Бусев. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 106-150.
2. **Иньшаков А. Н.** Живопись Пикассо в зеркале русской культуры. 1900-1920-е годы // Пикассо и окрестности / ред. М. А. Бусев. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 57-76.
3. **Лифшиц М. А., Рейнгардт Л. Я.** Кубизм // Модернизм. Анализ и критика основных направлений / ред. В. В. Ванслов, М. Н. Соколов. М.: Искусство, 1987. С. 52-111.
4. **Маца И. Л.** Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе. М.: Издательство Коммунистической академии, 1929. 256 с.
5. **Ремпель Л. И.** Генрих Вельфлин // Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса / пер. Л. И. Некрасовой, В. В. Павлова. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934. С. 5-53.
6. **Рыков А. В.** Искусство авангарда перед публикой и критикой (О книге Дэвида Коттингтона «Кубизм в тени войны») // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2013. № 16. С. 270-284.
7. **Яворская Н. В.** Кубизм и футуризм // Модернизм. Анализ и критика основных направлений / ред. В. В. Ванслов, Ю. Д. Колпинский. М.: Искусство, 1969. С. 37-78.
8. **Яворская Н. В.** Пабло Пикассо. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. 45 с.
9. **Яворская Н. В.** Сезанн. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1935. 87 с.
10. **Antliff M., Leighten P.** Cubism and Culture. London: Thames and Hudson, 2001. 224 p.
11. **Cottingham D.** Cubism in the Shadow of War. The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914. New Haven – London: Yale University Press, 1998. 258 p.
12. **Russian and Soviet Views of Modern Western Art: 1890s to mid-1930s** / ed. by I. Doronchenkov; trans. Ch. Rouble. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 2009. 347 p.

CUBISM. NINA YAVORSKAYA, MIKHAIL LIFSHITZ, LIDIA REINHARDT (FROM THE HISTORY OF SOVIET ART CRITICISM)

Rykov Anatolii Vladimirovich, Doctor in Philosophy, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Saint Petersburg University
a.v.rykov@spbu.ru

The article examines the problems of cubism reception in Soviet art criticism and theory of art. The author focuses on interpreting sociological and political-philosophical aspects of cubism in Soviet historiography, analyzes the works of an outstanding Russian art critic, representative of “vulgar sociology” Nina Viktorovna Yavorskaya (1902-1992) and the theoretical work on cubism of a domestic Marxist philosopher Mikhail Aleksandrovich Lifshitz (1905-1983) and his wife, a famous art critic Lidia Yakovlevna Reinhardt (1909-1994).

Key words and phrases: Nina Viktorovna Yavorskaya; Mikhail Aleksandrovich Lifshitz; Lidia Yakovlevna Reinhardt; Marxism; cubism; vulgar sociology.