

А. А. ФЕДОРОВ-ДАВИДОВ И СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ 1920-Х ГОДОВ

АНДРЕЙ КОВАЛЕВ

А. А. Федоров-Давыдов, как и подавляющее большинство ученых, работавших в 1920-е годы, в одном лице совмещал все три ипостаси искусствоведа в том виде, в каком искусствознание сложилось в конце первой четверти XX века — художественного критика, историка искусств и теоретика. Все эти три, увы, достаточно отчужденные сегодня друг от друга вида искусствovedческой практики, у молодого Федорова-Давыдова были органически связаны — невозможно определить ту грань, за которой общее теоретизирование переходило у него в доскональное изучение конкретно-исторического материала, а академический ученый превращался в страстного полемиста-критика и деятеля современного искусства.

Как ученый А. А. Федоров-Давыдов сложился в творческой атмосфере двух замечательных научных организаций — ГАХН и РАНИОН¹. Когда после окончания Казанского университета Федоров-Давыдов переехал в Москву, он поступил в аспирантуру Института археологии и искусствознания РАНИОН, где, как и все аспиранты, или, как их там называли, сотрудники второго разряда, проходил сразу две школы: знаточески-исторического изучения истории искусств и формального теоретизирования в «искусствovedческом разряде», в работе которого принимали участие такие представители «формального метода», как А. Габричевский, А. Бакушинский, Д. Недович и др. Каждый аспирант должен был сделать доклады по восточному, русскому и западноевропейскому искусству и один или несколько докладов по социологической секции. Таким образом аспиранты учились применять на практике как формальный метод в его чистом виде, так и социологический метод в соответствующей секции под руководством В. М. Фриче. В результате уже в самом процессе обучения складывалась ситуация мирного сосуществования в руках одного исследователя методов, которые признавались противоречивыми и даже противоборствующими. Показательно, что в условиях вполне свободного выбора молодые ученые чаще избирали именно социологический метод. В формалистических по духу Трудях секции искусствознания мы находим по преимуществу работы ученых старшего поколения; Труды социологической секции составлены в основном из работ молодых — Федорова-Давыдова, Н. К. Коваленской, Э. Н. Ацаркиной, А. И. Михайлова, Н. В. Яворской и др. Распространено мнение о том, что социология искусства была в то время доминирующим методом, однако реально социологическое отделение РАНИОН существовало на равных правах с отделением искусствознания. Последнее к тому же было обеспечено более квалифицированными силами; симптоматично, что социологическое отделение издало только два тома Трудов, в то время как отделение искусствознания — четыре.

Причину тяготения молодых искусствovedов к социализму можно объяснить тем, что В. М. Фриче, возглавлявший в то время социологическое отделение института, смог заинтересовать молодежь своим методом. Блестящий ученый, подпольщик и пропагандист-большевик, после революции ставший крупным организатором науки, на протяжении 1920-х годов Фриче был безоговорочным авторитетом в области «марксистского искусствопонимания». В то же время его теоретические построения часто страдают грубейшим механицизмом, упрощательским со-

циологическим редукционизмом и т. д. Ошибки Фриче видны невооруженным глазом; их перечисление еще раз не принесет особой пользы. Однако важно отметить, что вопросы изменения социального статуса художника, социального взаимодействия художника и государства, художника и общества, художника и зрителя, специфических объединений художников впервые в советском искусствознании поставлены именно Фриче; сам факт такой постановки вопроса — серьезный вклад в науку.

Понимая, по всей видимости, слабости своей концепции, В. М. Фриче, создатель «макросоциологической» теории, направлял своих многочисленных учеников в аспирантуру Института археологии и искусствознания РАНИОН и в других организациях (ГАХН, Институт литературы и языка Комакадемии) к разработке «микросоциологических» проблем. Именно под непосредственным влиянием Фриче впервые в нашем (а возможно, и в мировом) искусствознании с необходимой внимательностью разбирались конкретные проблемы взаимоотношений художника и зрителя (Н. Яворская), вопросы конкретного (а не априорного) определения «потребителя искусства» (статья Федорова-Давыдова о социологическом изучении русского лубка). С этой же конкретно-социологической точки зрения интересен и сборник «Русское искусство XIX века» под редакцией В. М. Фриче (М., изд. ГАХН, 1929).

Но ученики и последователи Фриче, к которым принадлежал и А. А. Федоров-Давыдов, наряду с положительным стремлением к конкретному изучению материала искусства, унаследовали от него (хотя и не все в одинаковой степени) тот безбрежный социологический редукционизм, когда верно понятый частный механизм объявлялся движущей силой искусства вообще.

Другой, не менее замечательной научной организацией, концентрировавшей в 1920-е годы лучшие силы молодого советского искусствознания, была Государственная Академия художественных наук. Большинство ученых того периода активно работали в обеих организациях — и в ГАХН, и в РАНИОН. Хотя, так сказать, официальная часть научной карьеры Федорова-Давыдова проходила в аспирантуре РАНИОН, большую часть своих ключевых докладов он прочитал в социологическом отделении и в подсекции современного искусства Секции пространственных искусств ГАХН.

В Москву А. А. Федоров-Давыдов приехал в 1923 году, по-видимому, уже с четко оформленной теорией, которую он тогда же изложил на пленарном заседании Социологического отделения ГАХН в докладе «Материалистическая история изобразительного искусства». Таким образом, следует предположить, что основные идеи первой книги Федорова-Давыдова «Марксистская история изобразительных искусств», изданной в 1925 году в Иваново-Вознесенске издательством «Основа», сложились еще в период обучения в Казанском университете². Книга эта, как и многие работы молодых теоретиков начала 1920-х годов, отличается определенной скоропалительностью выводов и необузданным теоретизированием, далеко не всегда стоящим на почве реальных фактов.

В 1924 году Федоров-Давыдов становится ученым секретарем Исторического отдела Социологического отделения ГАХН. Работа Социологического отделения проводи-

лась в тре-
социологиче-
русское иск-
ство вто-
лось тщатель-
ного процес-
гались в т-
Давыдова. И-
ологическом
социологиче-
И. Острецко-
ты и практи-
ление моло-
выйти из-по-
ниях кружи-
ства, позд-
кусию кон-

Ведя ра-
начала XX
пал в печ-
одновремен-
искусство
«Русское
работы Фе-
по тематик-
рецензирова-
литературу

В отли-
построении
«Русском
конструкц-
териале,
перед нач-
Кардинала
безгранич-
кретике и
лившееся
которой у-
следствие
школой и
подчеркну-
решитель-
ред собой
обобщаю-
второй по-
тельность
довольно
ности, в
сегодняш-
для люде-
мог бы,
академич-
цели: «...
искусств-
ству по-
человече-

В ма-
основной
шаяся на-
определя-
определя-
не истор-
ных, иск-
ванных
пониман-
я подра-
материал-
кусства,
художес-
их тран-
ственно-
След-
социоло-
стиль л-
связана
го кл-

лась в трех основных направлениях: разрабатывалась социологическая теория искусства: исследовалось новое русское искусство, под которым понималось русское искусство второй половины XIX—начала XX вв.; проводилось тщательное исследование современного художественного процесса. Как раз в таком спектре проблем располагались в тот момент и научные интересы Федорова-Давыдова. По его инициативе в 1926—27 годах при Социологическом отделении ГАХН был организован кружок по социологическому изучению проблемы стиля, куда вошли И. Острецов, Э. Ацаркина, А. Михайлов и другие аспиранты и практиканты ГАХН и РАНИОН. Ощущалось стремление молодых социологов искусства как-то обособиться и выйти из-под влияния авторитета В. М. Фриче. На заседаниях кружка возникали споры о методе изучения искусства, позднее вылившиеся в острейшую публичную дискуссию конца 1920-х—начала 1930-х годов.

Ведя работу над изучением русского искусства XIX и начала XX веков, Федоров-Давыдов практически не выступал в печати по этим вопросам до 1929 года, когда одновременно вышли его статья в сборнике «Русское искусство XIX века» под редакцией В. М. Фриче и книга «Русское искусство промышленного капитализма». Ход работы Федорова-Давыдова над книгой можно проследить по тематике его докладов в ГАХН и РАНИОН и по ряду рецензий в журнале «Печать и революция» на текущую литературу.

В отличие от его первой книги, где абстрактные построения доминировали над конкретным материалом, в «Русском искусстве промышленного капитализма» вся конструкция строится исключительно на фактическом материале, а теоретические обобщения предлагаются не перед началом исследования, а в ходе его или в конце. Кардинальное изменение типа научного рассуждения от безграничного схоластического теоретизирования к конкретике историко-стилистического исследования, определившее долговечность научной судьбы указанной книги, на которой учились многие поколения искусствоведов, было следствием соприкосновения с формально-стилистической школой истории искусств в ГАХН и РАНИОН. Следует подчеркнуть столь характерную для «эпохи замыслов» решительность, с которой Федоров-Давыдов поставил перед собой задачу (и, надо сказать, решил ее) создания обобщающего исследования художественного процесса второй половины XIX—начала XX века. Сама эта решительность, глобальность постановки вопроса, исходящая от довольно еще молодого человека, стремление к всеохватности, всеобщности выводов и ориентация на нужды сегодняшнего дня—все это в высшей степени характерно для людей 1920-х годов. Ибо в какое другое время ученый мог бы, нисколько не покривив душой, предварить свой академический труд следующим пониманием его конечной цели: «... на основе знаний законов и механизма развития искусства научно переделывать социальную эстетику, участвуя по-своему во всеобщей революционной переделке человеческого общества»³.

В методологическом плане для Федорова-Давыдова основной, наиболее важной была проблема стиля, находившаяся на средостении социального и имманентного рядов, определяющих, по его мнению, сущность искусства. Он определял стиль следующим образом: «Стиль есть понятие не историческое, а типологическое,—как сумма определенных, искусственно выделенных и теоретически абстрагированных тенденций,—и лишь в этом абстрактном его понимании имеет научный смысл и ценность». «Под стилем я подразумеваю сумму признаков, добытых в результате материалистически-производственного анализа данного искусства, анализа его социального механизма, системы художественных приемов в социальной функциональности их трансформации и деформации материала внехудожественной действительности»⁴.

Следуя в целом формулировкам Плеханова и других социологов искусства, Федоров-Давыдов полагал, что стиль любой эпохи, каждая из которых была для него связана с появлением на исторической арене определенного класса, переживает три основных стадии—



А. А. Федоров-Давыдов.
Фото. 1920-е годы.

«1. Содержание господствует над формой; 2. Содержание и форма наиболее полно соответствуют друг другу; 3. Форма господствует над содержанием»⁵.

Диалектику развития стиля Федоров-Давыдов определял следующим образом: «Установить же диалектику формы и содержания—значит уяснить себе сущность процесса художественного творчества, механизм смены художественных течений в исторической жизни искусства. Кроме того, только путем осознания этой диалектики можно постичь искусство и его произведения как целостные единые явления, в то время как, наоборот, утверждение с самого же начала знаменитого «единства» всегда таит в себе опасности фактического раздвоения»⁶. Изучение диалектики формы и содержания приобретало для Федорова-Давыдова значение высшего смысла и конечной цели всякого исследования: «Новое содержание вырабатывает новые формы, только благодаря им получая художественное существование, и, вырождаясь в манерничанье, становится антитезой, являясь первоначальной формой для нового содержания»⁷.

Более того, следуя логике собственного научного рассуждения, он пытался творчески переработать указание Плеханова о «двух актах марксистской критики», полагая, что «скольким является предлагаемый Плехановым метод исследования художественного произведения: сначала проанализировать содержание, а затем форму. Он скользок потому, что у критика, смешивающего содержание с идеей и потому отражающего содержание от формы, он принимает вид двух отдельных анализов (разрядка Ф.-Д.), следующих один за другим. Это, разумеется, неверно и может привести, да фактически и приводит, к очень ложным оценкам»⁸.

Показательно, что приведенные выше высказывания по поводу стиля, формы и содержания, были изложены Федоровым-Давыдовым еще до того, как он приступил к конкретно-историческим штудиям во время написания своей диссертации — книги «Русское искусство промышленного капитализма». Это исследование стало героической попыткой насытить реальным полноценным материалом искусства умозрительную и выведенную сначала из весьма общих соображений теорию. И произошло нечто тарадоксальное: надуманная схема в сознании исследователя ожила, приобрела право на существование, перестав быть голый конструкцией, какой она была у многих коллег Федорова-Давыдова — социологов искусства. Это отразилось даже на стиле изложения — остром, напряженном, где лапидарная точность характеристик сочетается с изысканной выразительностью научной лексики.

В целом Федоров-Давыдов ставил перед собой задачу рационального сочетания формального и социологического подходов. Но называть его метод, как это иногда делается, формально-социологическим нет оснований, ибо такой метод был изобретен теоретиками производственничества — Б. Арватовым и Н. Тарабукиным. И социология искусства и формальный метод представлялись тогда высшими достижениями методологии, выражали характерное для эпохи устремление к «точности» и «научности» во всех сферах деятельности. Как писал Федоров-Давыдов, «из эстетов мы стремимся теперь стать такими же учеными, как естественники, математики и т. п. Подчеркиваю: учеными не в археологии лишь, но в искусствознании, как таковом»⁹. С указанным поиском «точных» методологий связан еще один парадокс «Русского искусства промышленного капитализма»: с исторической дистанции первые две части книги, где художественный процесс описывается в формально-стилистических категориях, кажутся много более достоверными, нежели третья часть, где тот же процесс характеризуется с помощью социологического аппарата. Именно в третьей части содержится множество натяжек, порой просто смехотворных перегибов и т. п. Более того, при внимательном прочтении обнаруживается, что Федоров-Давыдов в первых двух частях строит концепцию, исходя из материала, а в третьей, напротив, подгоняет материал (в данном случае социологический) под заранее заготовленную концепцию. Причины тут заключены в самой сущности двух применяемых методов, их историческом генезисе. Формально-стилистический метод оказывался много более гибким, разработанным, нежели социологический, содержащий в себе тенденцию (явно или неявно выраженную) к «тоталитарному» превосходству над другими методами. Очевидно и то, что сам социологический метод был еще относительно молод, его аппарат был плохо разработан. Это отразилось даже на научном тезаурусе: богатейший словарь специальной лексики первых двух частей явно скудеет в третьей, социологической части. Но все вышесказанное не отменяет правомочности самой постановки вопроса в той форме, в какой его ставил А. А. Федоров-Давыдов и его коллеги — Э. Ацаркина, Н. Коваленская и др. Зарождавшееся на рубеже 1920-х и 1930-х годов методологическое направление, которое можно было бы назвать конкретной социологией искусства, прокладывало новые пути в изучении искусства, но, к сожалению, не получило, в силу как внешних, так и внутренних причин, дальнейшего полноценного развития.

В качестве художественного критика А. А. Федоров-Давыдов начал выступать с первых шагов своей научной и художественной деятельности. Начиная он в качестве критика, так сказать, одного жанра — в 1924—27 годах, публикуя в журнале «Печать и революция» большие обзоры выставочных сезонов. Совершенно заглушенный в наше время, жанр обзора выставочного сезона тогда был очень распространен, в нем выступали и «киты» художественной критики — Эфрос и Тугендхольд, и гахновские искусствоведы — Сидоров, Бакушинский, и молодежь — Михайлов, Аранович, Игн. Хвойник и др. Если преобладающим жанром дореволюционной критики было сообщение о конкретной выставке или концептуальная статья монографического характера, то с начала 1920-х

годов стали преобладать именно обзоры выставочных сезонов, непосредственно смыкающиеся с полемическими или обзорными статьями, посвященными отдельным видам изобразительного искусства — живописи, скульптуре, графике. Возможно, это было вызвано отсутствием специальных периодических изданий по изобразительному искусству. Первый специализированный журнал — ахрровский «Искусство в массы» — не смог в силу вполне ясных причин привлечь подавляющее большинство профессиональных критиков, весьма недружелюбно (за исключением Ф. Рогинской и Н. Щекотова) относившихся к этому объединению. Таким образом, критики «распределились» между газетами и литературными журналами, где им, естественно, приходилось в какой-то мере принимать условия, ставившиеся руководителями этих изданий. Федорову-Давыдову в этом отношении, можно сказать, «повезло». Он работал в самом обстоятельном и серьезном из «толстых» журналов — «Печать и революция», где и была опубликована основная масса его обзоров, статей и многочисленных рецензий. Журналом руководил Вяч. Полонский, и, по всей видимости, под его непосредственным влиянием сложилась та концепция развития советского искусства, которую разрабатывал Федоров-Давыдов. Вяч. Полонский, один из ярчайших представителей партийной критики, считал, что в середине 1920-х было еще рано говорить о том, какими будут советские литература и искусство, что предстоит еще долгий период творческой борьбы группировок и идей. При этом он старался всеми силами смягчить ту непримиримость, которая возникала в борьбе группировок. Прежде всего, он стремился обрисовать контуры в тот момент еще неясного «единого потока советской литературы»¹⁰. Полонский наряду с Луначарским — один из немногих, кто тогда последовательно проводил в жизнь те грани партийной ленинской политики в области литературы и искусства, продолжателем которой в тот момент был Н. Бухарин, по всей видимости, один из непосредственных авторов проекта партийного постановления 1925 года. Именно он и персонифицировал достаточно гибкую и бережную по отношению к личности художника политику партии в области культуры. И как раз с вытеснением этих лидеров — Бухарина, Луначарского и Полонского — связаны негативные явления в нашей культурной жизни, начавшиеся в конце 1920-х годов.

Именно с позиций осторожного, но внимательного к проявлению творческой индивидуальности критика и начал свои фундаментальные обзоры А. Федоров-Давыдов, в самом начале своей деятельности заявивший в аналитической статье «Тенденции современной русской живописи в свете социального анализа», что «ни одна из проявлявших себя за годы революции художественных группировок не даст возможности отнести себя к новому искусству новой России»¹¹. Следует заметить, что как раз в этот период, когда отгремели послереволюционные споры о «левом искусстве», когда и «правые» — АХРР — еще не оформили и не зацементировали своей программы, когда еще не началась жесткая полемика конца 1920-х годов, именно этот вывод был наиболее приемлемым для критически мыслящих практиков.

Основной чертой критической деятельности А. А. Федорова-Давыдова было стремление не упустить ничего, заглянуть во все уголки художественной жизни, осветить даже незначительные явления, что связывает его творческий метод как критика с тем подходом к истории русского искусства, который проявился в его «Русском искусстве промышленного капитализма». Точно так же его отчеты наполнены множеством имен, краткими, но чрезвычайно выразительными, порой даже излишне хлесткими характеристиками и наблюдениями. Федоров-Давыдов обладал необычайно тонким художественным чутьем, однако его скептицизм по отношению к дореволюционному искусству, к примеру, к мастерам символизма — М. Сарьяну и П. Кузнецову (он писал, что они пережили «дни расцвета. дни адекватности мировоззрения живописца и общества»¹²), не позволили ему по достоинству оценить ту роль, которую играли в советском искусстве эти художники. Кроме того, скептицизм Федорова-Давыдова в тот момент

по отно
вариант
критиче
появляе
весь это
его зре
Всяк
сти, не
искусст
дит да
Давыдо
больше
организ
всегда
своей к
Федоро
которую
ализм»,
течения
ной выс
эта мол
неоднок
ные вз
прогноз
ков ни
ибо «т
формал
того, ч
признак
но-фор
тому, ч
творят
чие от
преувел
чувств
1920-х,
дальней
оценива
недоста
Ита
в опре
биограф
1927—
выстави
дателя
он пре
пронзв
истори
тически
ется м
ции» с
област
момент
годы о
честву
привык
пись, с
утверж
знача
общест
то с
меняю
нии «
вышел
ГАХН
Давыд
леннос
концеп
водств
этом с
тезисы
обыча
кивает
1924—
ции» с
никами

по отношению к «левому искусству» — и к его станковому варианту и к производственничеству, — направленность критического взгляда на выставки, на которых «левые» появлялись довольно редко, приводил к тому, что почти весь этот пласт художественной культуры выпадал из поля его зрения.

Всякий критик, как бы он ни стремился к объективности, неизбежно выделяет какое-то течение в общем потоке искусства, видя за ним особые перспективы. Это происходит даже в том случае, когда он полагает, как Федоров-Давыдов, что «борьба группировок должна постепенно все больше и больше превращаться в борьбу течений. Борьба организаций в борьбу идей, борьбу всегда необходимую и всегда плодотворную в искусстве»¹³. В первый период своей критической деятельности, т. е. в 1924—1927 годах, Федоров-Давыдов особую ставку делал на ту линию, которую он определял как «экспрессионистический реализм», т. е. на ОСТ. На большие перспективы этого течения он обратил внимание еще на Первой Дискуссионной выставке. «Я лично присматривался к тому, что делает эта молодежь, очень внимательно и со многими из них неоднократно вел разговоры, стремясь узнать их собственные взгляды на искусство, и на основе этого строил свои прогнозы»¹⁴. Более того, он сравнивает молодых художников ни больше ни меньше, как с мастерами кватроченто, ибо «точно так же там живописцы ушли в область формальных исканий, но таких, которые в отличие от того, что мы привыкли называть «формализмом» и считать признаком живописного упадка, можно бы назвать «идейно-формальными» исканиями. «Идейно-формальными» потому, что они в изысканиях новых художественных форм творят новую живописную идеологию»¹⁵. Критик, в отличие от историка искусства, обладает неким правом на преувеличение, это естественно. Здесь важно обостренное чувство той *vita nova*, дух которой осенял собой молодежь 1920-х, к коей принадлежал и сам Федоров-Давыдов. И в дальнейшем он внимательно следил и столь же высоко оценивал осто́вцев, не закрывая глаза, впрочем, и на те недостатки, которые усматривал в их искусстве.

Итак, мы подошли к короткому, но самому сложному и в определенной мере загадочному периоду творческой биографии Федорова-Давыдова. Примерно на рубеже 1927—1928 годов он прекращает публиковать свои обзоры выставочных сезонов в «Печати и революции». Из наблюдателя (хотя и вовсе не пассивного) художественной жизни он превращается в апологета одного течения — позднего производственничества общества «Октябрь». От изучения истории искусства он переходит к непосредственной практической деятельности в Третьяковской галерее, где пытается материализовать в «Опытной марксистской экспозиции» свою концепцию истории русского искусства. В области теоретических взглядов Федоров-Давыдов в этот момент резко и категорично «левее». Если в 1924—25 годы он весьма саркастически относится к беспредметничеству и конструктивизму, заявляя: «Мы, марксисты, привыкли всегда считать искусство, в том числе и живопись, особым, своеобразным видом идеологии, и для нас утверждение, что в будущем живописи не будет, может означать лишь то, что люди будущего социалистического общества обеднеют в какой-то части своей идеологии»¹⁶ — то с 1928 года взгляды его на левое искусство резко меняются. Этот резкий переход сказался и на исследовании «Русское искусство промышленного капитализма», вышедшем в 1929 году. Судя по тематике докладов в ГАХН и РАНИОН, именно в 1927—28 годах Федоров-Давыдов разрабатывал главы о художественной промышленности и архитектуре, переноса туда основной вес своих концепций, подхватывая заглохший было у «левых» производственников миф о гибели станкового искусства. При этом он практически слово в слово повторяет некоторые тезисы идеолога производственничества Б. Арватова. Необычайная резкость поворота Федорова-Давыдова подчеркивается и тем обстоятельством, что на протяжении 1924—1927 годов в своих рецензиях в «Печати и революции» он весьма энергично полемизировал с производственниками, в том числе и с Б. Арватовым. «Станковизм —

плоть от плоти буржуазного, капиталистического товарно-денежного хозяйства... Станковая картина есть вид нормальной движимой ценности, возникающей вместе и существующей в меру роста товарного хозяйства... и перехода художника от производства на заказ к производству на безличный рынок»¹⁷, и в заключении на последних страницах: «Новый стиль мог возникнуть только после окончательной смерти станковизма. Поэтому ясно, что в условиях капиталистического общества новое искусство, новая эстетика принципиально могли возникнуть только вне искусства, вне эстетики, вопреки им и уничтожая их. Новые формы вещей, первые ростки нового художественного ощущения зарождались в недрах техники с ее принципами гармонической конструктивности и функциональности, с ее пристальным вниманием к материалу»¹⁸. Более того, он пересматривает свои взгляды на эксперимент левых станковистов, в частности К. Малевича, устранив его выставку в ГТГ одновременно с выставкой ИЗОРАМА¹⁹. Он говорит о Малевиче: «Хотя искусство Малевича является в значительной мере идеологически нам чуждым, тем не менее формальные качества и мастерство его произведений настолько существенны для развития нашей художественной культуры, что ознакомление с его работой весьма полезно, как для художественного молодняка, так и для нового зрителя»²⁰. Новое понимание будущего искусства автор раскрывает таким образом: «Мы хотим создать новый органический стиль, сущность которого будет не во внешнем украшательстве, а в конструктивном формотворчестве, в наиболее совершенном, целесообразном и качественном оформлении предметов»²¹.

Что же привело к такому радикальному изменению взглядов и «полевению» — совсем не ко времени — Федорова-Давыдова? Это объясняется, по-видимому, внутренней логикой научного теоретического рассуждения, с одной стороны, и специфичностью художественного и, скажем, идеологического процесса, который Федоров-Давыдов с самого начала проецировал на себя и в момент резкого размежевания направлений и группировок на рубеже 1920-х и 1930-х годов явно не мог, в силу особенностей личности, занять позицию «над схваткой».

Социологическое изучение искусства в 1920-х годах с фатальной неизбежностью приводило к отрицанию станковизма и апологии конструктивизма как единственно возможного пути развития нового искусства, и не один Федоров-Давыдов испытал это на себе. Даже в высшей степени академичный Ф. И. Шмит, в 1919 году ругавший футуристов на чем свет стоит, в 1928 году разражается сентенцией в духе Хулио Хуренито²². Романтическая по своей сути утопия захватывает и молодых критиков и теоретиков, изначально стоявших на принципиально различных позициях, но сходящихся в одном — в отрицании станковизма. Здесь сходились и молодой ленинградский теоретик И. Иоффе, и патриарх социологии искусства В. М. Фриче. Эта же утопия свела под лозунгами общества «Октябрь» И. Мацу и недавних аспирантов РАНИОНа, учеников Фриче — А. Острецова, А. А. Федорова-Давыдова, А. Михайлова. Именно в обществе «Октябрь», история которого в отличие от истории других обществ и течений 1920-х годов поразительно мало изучена, и происходит завершающий и во многом трагический этап истории русского авангарда.

Примечательно, что и теоретики, и художники первого периода конструктивизма конца 1920 — начала 1920-х не вошли в это общество, в чем сказалось, видимо, разочарование в ими же самими созданной утопии. Б. Арватов замолкает в 1928 году, Н. Тарабукин занимается академическим теоретизированием в ГАХНе и пишет книгу о Врубеле, проделав, как шутил А. А. Сидоров, путь «от мольберта к машине и обратно». Из ранних теоретиков к «Октябрю» присоединяется только А. Ган. Вокруг общества разгорелась ожесточенная полемика, сокрушительная критика велась со страниц ахровского журнала «Искусство в массы» (затем «За пролетарское искусство»). При этом надо помнить, что АХРР был уже не тот, что в середине 1920-х. Вхутемасовская молодежь, завоевавшая

там власть, бойкая и крикливая, отодвинула прежних лидеров и вместо характерного для АХРР натурализма там, а затем и в РАПХе развивалась своеобразная версия экспрессионизма. Вхутемасовцы составляли ядро и нового АХРР, и «Октября», и оба этих течения, ослабленные в жесткой борьбе начала 1930-х годов, вскоре были вовсе устранены с арены художественной жизни. Их место заняли совсем другие силы.

Большинство теоретиков «Октября» работали или принимали участие в деятельности Сектора пространственных искусств Института литературы и языка Комкадемии. В этом секторе, которым руководил И. Л. Маца, и разгорелись самые жаркие дискуссии. «Тяжелая артиллерия» была по своим, а полемика у теоретиков искусства чем-то напоминала ситуацию в политике. Сначала общими силами была уничтожена концепция Ф. И. Шмита, затем «развенчан» И. Иоффе, в начале 1930-х наступило время критики искусствоведческих построений И. Мацы, чему было посвящено специальное заседание Института литературы и языка и выпущен специальный сборник. Параллельно активно критиковалась позиция «Октября».

В общем избежав «проработки» в Комакадемии, Федоров-Давыдов подвергся резким нападкам со стороны журнала «За пролетарское искусство», один из номеров которого был почти целиком посвящен лично Алексею Александровичу. Были последовательно изруганы: позиция, которую он занимал по отношению к обществу «Октябрь»; его основные выступления того времени: по ИЗОРАМу, о тексте, «Русское искусство промышленного капитализма»; наконец, особые нападки вызвала его деятельность по созданию «марксистской экспозиции» в Третьяковской галерее. Тон «заезжательской» критики характеризуют названия статей, посвященных Федорову-Давыдову: «Изоискусство в роли дезорганизатора», «Третьяковка в тисках формализма», «Об одной реакционной ликвидаторской теории. Идеологическое вредительство. Под дымовой завесой псевдомарксистской фразеологии. (Об одном из тех, кто мешает пролетариату овладеть изоискусством)». К чести Федорова-Давыдова надо сказать, что даже в своей критике позиций тех ученых, с которыми он был не согласен, он оставался в рамках этики научной полемики.

Еще в середине 1920-х годов он в одной из своих рецензий напоминал своим соратникам, что «в новой, создаваемой только, науке об искусстве не только неизбежна, но и плодотворна множественность различных установок и приемов исследования. У нас все еще только рабочие гипотезы, которые все время эволюционируют. Надо лишь сознавать, что мы все время работаем для одного и того же — социологии искусства и поэтому обязаны внимательнее относиться к оттенкам мысли друг друга». И в другом месте: «Нам прежде всего нужно побольше внимательности друг к другу»²³. В 1927 году Федоров-Давыдов следующим образом отзывался о характере разворачивающейся полемики, боясь, что он станет преобладающим (что, увы, и произошло уже в конце 1920-х): «Чаемое принимается за должное, частное за целое. Вместо доказательств патетическое биеение себя в грудь, демагогия, упреки в «искажениях» и «уклонах», ссылки на авторитеты (причем авторитеты не эстетические, а политические или какие-либо другие), и, наконец, постоянная спекуляция на вкусах и потребностях пролетариата. Каждый критик считает себя вправе свои личные вкусы и мнения отождествлять с потребностями пролетариата»²⁴.

Алексей Александрович Федоров-Давыдов принадлежал к тому поколению, становление которого прошло в бурной атмосфере второй половины 1920-х годов. Взгляды и ориентации Федорова-Давыдова, как и многих его сверстников, на протяжении 1920-х и первой половины 1930-х годов несколько раз круто изменялись. Но это вовсе не было проявлением беспринципности. Напротив, каждый такой шаг был глубоко продуманным и искренним. Принципиальность тех, кто вместе с А. А. Федоровым-Давыдовым стоял у истоков советского искусствознания, подчеркивается и тем, что подавляющее большинство молодых теоретиков и практиков не приняло поворот эстетики 1930-х годов к псевдоклассическим идеалам и к догматическому толкованию классиков марксизма.

Хотя, по сути дела, Федоров-Давыдов не смог выдвинуть своих оригинальных концепций, он, тем не менее, смог глубоко разработать уже существовавшие, сделав тем самым крупный шаг в создании марксистской теории искусств.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О деятельности ГАХН (первоначально РАХН — Российская академия художественных наук) см. напр.: *Перцева Т. М.* Поиски форм взаимодействия науки и искусства. По материалам ГАХН. — В кн.: *Традиции и истоки отечественного дизайна*, М., 1979 (ВНИИТЭ сер. «Техническая эстетика», вып. 21); *Савельева Н. Т.* Организация науки об архитектуре в Государственной Академии художественных наук. — В кн.: *Проблемы советской архитектуры*. Сб. научных трудов. М., 1983. РАНИОН — Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук.

² Она была переиздана в его сборнике: *Русское и советское искусство. Статьи и очерки*. М., 1975.

³ *Федоров-Давыдов А. А.* Русское искусство промышленного капитализма. М., 1929, с. 7.

⁴ Там же, с. 6.

⁵ *Федоров-Давыдов А. А.* Проблема формы и содержания и ее значение для марксистского искусствознания. — «Печать и революция», 1925, кн. 5—6, с. 123.

⁶ Там же, с. 125.

⁷ Там же, с. 124—125.

⁸ *Федоров-Давыдов А. А.* По поводу статьи Г. Лелевича «О содержании и форме». — «Октябрь», 1925, № 8, с. 100.

⁹ *Федоров-Давыдов А. А.* Искусствознание. — «Советское искусство», 1927, № 5, с. 37.

¹⁰ См., напр.: *Полонский Вяч.* Литературное движение революционной эпохи. — «Печать и революция», 1927, кн. 7, с. 15—80.

¹¹ *Федоров-Давыдов А. А.* Тенденции современной русской живописи в свете социального анализа. — «Красная новь», 1924, № 6, с. 232.

¹² *Федоров-Давыдов А. А.* По выставкам. — Цит. по изд.: *Федоров-Давыдов А. А.* Русское и советское искусство. М., 1975, с. 34.

¹³ *Федоров-Давыдов А. А.* Художественная жизнь Москвы. — Там же, с. 44.

¹⁴ *Федоров-Давыдов А. А.* Тенденции современной русской живописи. — Там же, с. 334.

¹⁵ Там же, с. 346.

¹⁶ Там же, с. 229.

¹⁷ *Федоров-Давыдов А. А.* Русское искусство промышленного капитализма, с. 170.

¹⁸ Там же, с. 232.

¹⁹ ИЗОРАМ — Изобразительное искусство рабочей молодежи, самодеятельная рабочая организация, наиболее активно действовавшая в конце 1920-х — начале 1930-х годов в Ленинграде. Занималась преимущественно оформлением массовых праздников, демонстраций, исполняла проекты мебели для «Древтреста». Руководитель и организатор — М. Бродский.

²⁰ *Федоров-Давыдов А. А.* Искусство К. С. Малевича. — В кн.: *Выставка произведений К. С. Малевича*. М., 1929, с. 5.

²¹ *Федоров-Давыдов А. А.* Принципы строительства новых музеев. — Цит. по изд.: *Федоров-Давыдов А. А.* Русское и советское искусство, с. 121.

²² Хулио Хуренито — главный персонаж сатирического романа И. Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито» (1922).

²³ *Федоров-Давыдов А. А.* Рецензия на сб.: *На путях искусства*. Под ред. В. М. Блюмфельда, В. Ф. Плетнева, Н. Ф. Чужака. М., изд. Пролеткульта, 1926. — «Печать и революция», 1927, кн. 1, с. 213.

²⁴ *Федоров-Давыдов А. А.* Задачи и методы критики в области пространственных искусств. — «Советское искусство», 1927, № 5, с. 58.