УДК 7.03, 7.072
ББК 85.10
DOI: 10.51678/2073-316X-2026-1-150-161

Анатолий Рыков

Символизм как эвфемизм. Григорий Стернин и журнал «Советское искусствознание»

Статья посвящена теоретическому наследию Григория Юрьевича Стернина (1927–2013). Творчество ученого рассматривается в контексте методологических новаций в западной науке 1960–1970-х годов и попыток использовать этот опыт в рамках издательской политики журнала «Советское искусствознание». Выделяется наиболее радикальный компонент в теоретических стратегиях Г. Ю. Стернина, порывающий с «визуальным эссенциализмом» и реабилитирующий «словесность» в ее сложных взаимоотношениях с изобразительным искусством. Эта наиболее яркая особенность индивидуального исследовательского почерка отечественного искусствоведа делает его предтечей «визуальных исследований». В статье подчеркивается, что интерес Г. Ю. Стернина к текстуальным воплощениям визуальности основывался на (пост)структуралистском понимании социологии искусства.

Ключевые слова:

Григорий Стернин, журнал «Советское искусствознание», визуальные исследования, иконология, теория и социология искусства.

Позднесоветские культурные и интеллектуальные элиты не были однородны, и нет, кажется, более яркого примера противостояния научному и идеологическому мейнстриму, чем журнал «Советское искусствознание». В плеяде блестящих интеллектуалов, создавших этот особый научный и духовный феномен, выделяется фигура Григория Стернина — одного из самых значительных искусствоведов своего поколения, чей вклад в развитие современного гуманитарного знания остается недооцененным. «Никто никого не понимает», — известная фраза Флобера, на которую любил ссылаться искусствовед, по-прежнему служит лучшим эпиграфом к его творчеству.

Парадоксальным образом, наследие этого ученого проще интегрировать в мировой, чем в российский научный контекст. Интеллектуализм Г. Ю. Стернина, скрывавшийся под маской более традиционных стратегий, должен рассматриваться в контексте западного искусствоведческого структурализма, порою еще менее формализованного и строгого в методологическом плане. То соединение внешней сухости и неподражаемого умственного изящества, которое мы находим в его трудах, представляется чисто западным феноменом, ставящим барьер между «непосредственностью» и «талантом». Черпавший свое вдохновение в литературоведении, семиотике искусства, трудах тартуско-московской школы, Г. Ю. Стернин переносил передовые методологические стратегии в консервативную искусствоведческую среду, выступая в качестве одного из родоначальников институциональных и структуралистских исследований в СССР.

Ощущение клаустрофобии, возникающее у читателя рядовой советской искусствоведческой литературы, не оставляющей зазора между «телом» художественного произведения и рефлексией по поводу искусства, сменяются у Г. Ю. Стернина «церемонностью», «белыми перчатками» методологии, чувством дистанции и холодностью. Хотя искусствовед и был воспитан на текстах Серебряного века, всю жизнь занимаясь художественными мифологиями, у него не было иррационального

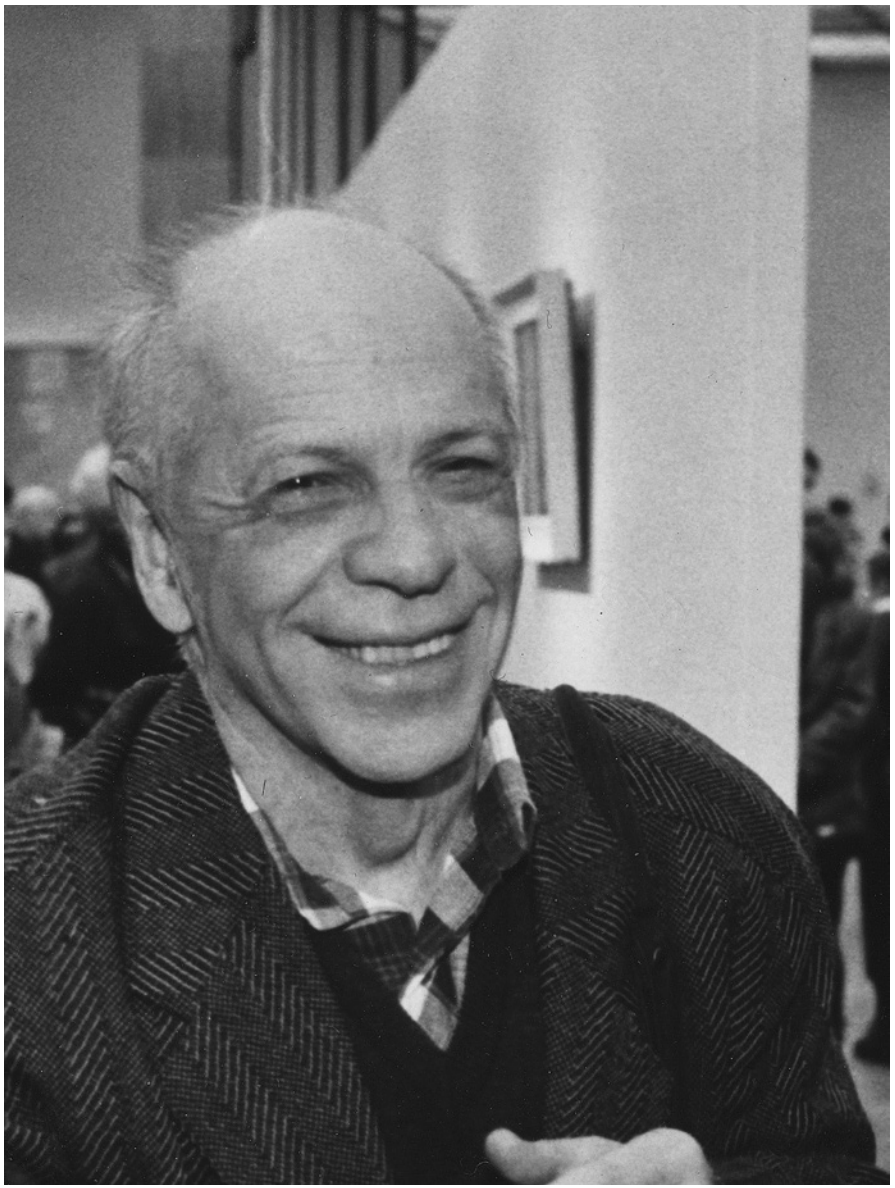
культа искусства. Его артистизм следует отнести к несколько иному источнику — культу науки, парадоксальному и отвлеченно-возвышенному, что не противоречило (скрытому за экзальтированной мистикой и эротоманией) интеллектуализму Серебряного века.

«Художественная жизнь» в интерпретации советского искусствоведа эфемерна и воздушна: она дробится на ряд «ситуаций», «структур», «художественных миров», в которых смыслы, значения искусства вариативны, непостоянны и сводятся к быстро меняющимся условиям его восприятия и потребления. Как индивидуальная или коллективная мифология, искусство становится «символической формой», «системой отношений», каждый раз заново создаваемой в воображении зрителя и текстах об искусстве. Отсюда «литературоцентризм» Г. Ю. Стернина, сближающий его не только с тартуско-московской школой, но и с западными «визуальными исследованиями» наших дней [2; 9].

Неразличимость слова и изображения — основная идея «визуальных исследований» (Мике Баль, Томас Митчел), вскрывших «литературную» логику «образного мышления», неизбежно возвращали исследователей к символизму и другим направлениям в искусстве, учитывавшим это обстоятельство и на теоретическом уровне. Именно этот ракурс делает пристальное внимание Г. Ю. Стернина к эпохе символизма явлением не только неслучайным, но и неординарным. Из распространенного в советском искусствоведческом быту отрицательного термина, обозначавшего «слабость», «размытость» формального начала, символизм превратился в лозунг-пароль для нового восприятия не только искусства XIX века, но и художественной теории в целом.

Символизм научил советского автора (скорее, согласно «духу», чем «букве» лакановских теорий) видеть в «художественных структурах» работу бессознательного. Старые интерпретации, воспринимавшие формализм и связанные с ним детерминистские схемы развития искусства (историцизм) слишком буквально, не учитывали этой фантазматической природы искусства. Теперь ученый видел арт-объект одновременно и как «состояние», и как «ситуацию», не замыкаясь в узких рамках «стиля» или «сюжета». Искусствовед явно солидаризируется с позицией Рудольфа Цайтлера, обширно цитируя его работы и приводя принципиальные в концептуальном отношении заголовки его трудов («понятие развития как препятствие», «понятие стиля как препятствие») [15, с. 218–222].

Теоретические предпочтения искусствоведа наиболее ярко проявили себя в известной статье-манифесте «Проблема “реальности”



1. *Григорий Стернин.* 1997
Фото Игоря Пальмина

в изобразительном искусстве XIX века (Заметки о некоторых тенденциях в современном зарубежном искусствознании)» [15], этом своеобразном отечественном аналоге «Эффекта реальности» Ролана Барта. Как и следовало ожидать, иконологическая традиция интерпретируется в этой работе в контексте теории символизма рубежа XIX–XX веков. Иронию искусствоведа, впрочем, можно усмотреть в том, что «восстановление реальности» в мистических теориях эпохи символизма становится моделью для понимания реалистического искусства как такового.

Сближая социалистический реализм с «реакционными» и «иррациональными» направлениями в западной культуре, советский искусствовед «с языком за щекой» указывает на возможные пути конвергенции русской и западной научных традиций. Ведь в своей частичной реабилитации академического, консервативного и маргинального искусства западное искусствознание отчасти сближается с «советским салоном» и эклектикой «социалистического реализма» — здесь в голосе Г. Ю. Стернина снова явственно звучат нотки иронии [15, с. 218, 224, 226–229].

Стремлению «исчерпать» произведение искусства в тавтологичных описаниях и определениях-ярлыках, навсегда фиксирующих его «смысл», искусствовед противопоставляет «ситуацию отчуждения», в которой исследование означает рост неопределенности и расширение способов восприятия. Символическое в этой стратегии синонимично семиотическому, поэтому символизм занимает у Г. Ю. Стернина центральное положение в истории искусства XIX века. Альтернативный взгляд на столетие, которое принято было рассматривать как торжество реалистических тенденций, в корне менял принятые в советском искусствознании «правила игры» и методологические подходы. Иконология Г. Ю. Стернина имела мало общего с распространенными в Советском Союзе «знаточескими» взглядами на искусство: она тяготела к Новой (социальной) истории искусства в западной науке 1970-х годов (Майкл Баксандалл, Тимоти Кларк), которая (в свою очередь) опиралась на структуралистскую культуру.

«Структурализм» Г. Ю. Стернина, впрочем, имел более сложную генеалогию. Ранний период творчества ученого, связанный с исследованием русской сатирической графики и литературы XIX века (журнал «Искра» и пр.) [14], вызывает ассоциации с поворотом русского литературоведческого формализма 1920–1930-х годов в сторону исследований пародийного творчества (Ю. Н. Тынянов [19]). Пародия рассматривается как универсальная модель искусства и интерпретируется структурно

или формалистически как соотношение двух различных концепций/элементов. Это полностью меняет наше восприятие XIX века: Козьма Прутков вместо Льва Толстого, или Лотреамон вместо Виктора Гюго — так можно образно определить теоретическую реальность, в которой работал Г. Ю. Стернин. В изобразительном искусстве эти подходы проявили себя в повышенном интересе к карикатуре и фантастическому искусству, которые считаются предтечами модернистского искусства.

«Натура» в рамках такого восприятия полностью растворяется в бесконечной череде субъективных деформаций («сломанных структур», «карикатур»). Исчезает не только «природа», которой подражает «искусство», но и «натура», «тело» самого искусства — арт-объект. «Искусство» исследуется как «эфемерная видимость», система взглядов, отношений, возникающая «на мгновение» и столь же внезапно гаснущая, когда появляется новая интерпретация, новая сеть связок, новая структура.

Продолжив линию строгого и изысканного интеллектуализма, восходящую к формалистическому методу Генриха Вельфлина, Г. Ю. Стернин наследует одновременно и традиции русского литературоведческого формализма, в большей степени связанного с пародийными и концептуальными моментами. Именно к этим источникам восходит осознанная игра советского автора с бинарными оппозициями, позволяющая по-новому увидеть сам феномен искусства. Искусствоведа волновали вопросы художественной политики, позиционирования и концептуального оформления искусства.

Рассматривая творчество Г. Ю. Стернина в связи с редакционной политикой журнала «Советское искусствознание» (напомним, что ученый был членом редколлегии издания с момента его основания в 1974 году), следует отметить, что «тихая революция» в отечественной науке об искусстве этого периода связана с переносом акцента на проблему рецепции (восприятия, потребления и интерпретации) художественного произведения. Частично и на очень ограниченной институциональной территории, но наука в «Советском искусствознании» вновь оказывается делом интеллектуалов. Сложные вопросы интерпретации искусства, связанные с историографическими, теоретическими и иконологическими исследованиями, то есть с широкой гуманитарной и философской культурой, получили приоритетное внимание на страницах журнала.

В определенном смысле журнал «восстанавливал в правах» ряд методологических подходов, сложившихся в отечественной науке в 1920-е годы, еще до сложения «канона советского искусствознания». В этой

связи особенно характерна статья Н. В. Яворской «Художник и зритель во Франции в середине XIX века», опубликованная в 1928 году и ставшая прообразом целого направления в отечественной науке 1970-х годов [24].

В журнале «Советское искусствознание» появляется специальный раздел «Художник и зритель» («Художник и публика»), в котором и была опубликована первая объемная статья Г. Ю. Стернина в этом периодическом издании. Эта работа («Русский художник начала XX века в восприятии современников» [17]), образцовая в методологическом отношении, содержала экскурс в историю термина «декаданс» в отечественной и зарубежной историографии, и, кроме того, отчасти иконологический, отчасти психоаналитический очерк «мотива высоты» в живописи и литературе рубежа XIX–XX веков.

В этот контекст следует поместить и русский перевод книги Оскара Рейтерсверда «Импрессионисты перед публикой и критикой» (1974). В рецензии, в том же году увидевшей свет в журнале «Советское искусствознание», Ксения Богемская указывает (обращаясь иногда к «эзопову языку») на важность подобного рода исследований в плане трансформации искусствознания в полноценную гуманитарную дисциплину [6]. Но еще в большей степени, чем работы Оскара Рейтерсверда, Г. Ю. Стернину были близки публикации Майкла Баксандалла [1]. В 1970-е годы книги этого англо-американского искусствоведа по вопросам рецепции изобразительного искусства завоевывают международное признание. И хотя Майкла Баксандалла, в отличие от Оскара Рейтерсверда, не издавали в Советском Союзе, его труды были известны отечественному читателю, в частности, по статьям И. Е. Даниловой в «Советском искусствознании» [7]. Структуралистский подход Майкла Баксандалла раз и навсегда изменил как представления об иконологии, так и привычные концепции социальной истории искусства. Подобное же сложное соединение иконологической и социологической традиций мы обнаруживаем в работах Г. Ю. Стернина.

Оценивая отношение Г. Ю. Стернина и журнала «Советское искусствознание» к наследию отечественной «вульгарной социологии» 1920–1930-х годов, важно сказать, что ведущие представители этого направления, дожившие до 1970–1980-х годов, такие как Нина Яворская и Лазарь Ремпель, приняли самое активное участие в периодическом издании, выступая в нем с программными статьями [22; 23; 24; 12]. О работах «вульгарных социологов» Г. Ю. Стернин высказывался положительно, хотя и с необходимой осторожностью, особенно выделяя

блестящий формалистический анализ отечественного искусства в книге своего учителя Алексея Федорова-Давыдова «Русское искусство промышленного капитализма» (М., 1929) [16, с. 182].

Представляется, что социологический метод Г. Ю. Стернина, прошедший через горнило структурализма и постструктурализма, родствен наиболее изощренным в теоретическом отношении примерам «вульгарной социологии», в частности, ранним работам Иеремии Иоффе («Культура и стиль», 1927) [13]. Знаменательно, что ученик Иоффе — Борис Бернштейн — стал одной из наиболее важных символических фигур среди публиковавшихся в «Советском искусствознании» известных авторов [3; 4; 5].

Игровой релятивизм как неотъемлемое свойство подобной интеллектуализации «художественного поля» прослеживается во многих работах Г. Ю. Стернина. Введенное Борисом Эйхенбаумом понятие «литературного быта» [20] — важный источник такого рода взглядов, поскольку проблема власти в обоих случаях получает плюральное истолкование: власть определяется как система отношений, свой вклад в которую вносят все участники системы. В этом тяготении к тем теоретическим подходам, которые сейчас ассоциируются с «теорией поля» Пьера Бурдье, заключается суть отказа советского искусствоведа от романтического взгляда на искусство. Если исчерпывающее научное описание «системы власти» невозможно, то искусствознание может стремиться лишь к более сложной и дифференцированной картине властных отношений.

Именно эту стратегию мы и наблюдаем, когда, например, в работе «Художественная жизнь России середины XIX века и Запад» [18] сомнению подвергаются все привычные для нас бинарные оппозиции: «идеализм» и «правда жизни», космополитизм и «самобытность», «прошлое» и «будущее», «массовое» и «элитарное». Русское культурное поле при этом кодифицируют западные символы: Рафаэль и Хогарт становятся «русскими» художниками, в то время как «Стеклянный дворец» Пэкстона в Лондоне приобретает славянофильские коннотации.

Это «стирание различий», «игра отражений» художественного образа в литературных текстах, представленные в работах Г. Ю. Стернина, возможно, гораздо ближе подходят к атмосфере «S/Z» Ролана Барта, чем такие известные образцы отечественной иконологии, как, например, «Культура Два» Владимира Паперного. Г. Ю. Стернин избегает «позитивных» высказываний: он берется за перо для «проблематизации» явления, «разблокировки» некоего стереотипа. Подобное понимание

искусствознания было несовместимо с господствующими системами образования в СССР [21, с. 27–28].

Обращает на себя внимание «необязательность», «ненавязчивость» его трудов: они находятся в некоем «частном» пространстве, не претендуя на власть над искусством, не предъявляя права на знание его «абсолютной тайны». В период, когда советское искусствознание, подобно азартному игроку, самозабвенно погрузилось в поиски пластического и смыслового «первообраза», уподобившись средневековому философскому «реализму», Г. Ю. Стернин, напротив, делает важные шаги в сторону «гуманизации» науки и рационализации ее методологических стратегий.

По сравнению, например, с исследованиями Александра Викторовича Михайлова [10; 11], «литературоцентричными» и концентрирующимися на вопросах художественной мифологии, подход Г. Ю. Стернина может быть назван концептуальным и даже редукционистским. Скорее, его концепция «художественной жизни» напоминает институциональную теорию искусства (Артур Данто, Джордж Дики, Петер Бюргер), восходящую к авангардистским взглядам на искусство начала XX века (дадаизм, конструктивизм, «вульгарная социология»). Возможно, что русская культура XIX века, с ее малоизученным и все еще недооцененным феноменом «нигилизма», также сыграла свою роль в возникновении схожих с западным концептуализмом 1960–1970-х годов стратегий в трудах советского искусствоведа.

Индивидуальный исследовательский почерк Г. Ю. Стернина основывался на весьма тонком понимании того, как создается «художественный факт», и «форма» становится социальной функцией. Вот почему за классической прозрачностью его стиля всегда скрывается парадокс. Отечественное, да и мировое искусствознание знает очень мало примеров подобной тщательности и философской изощренности в работе с письменным текстом. Г. Ю. Стернин прекрасно понимает, что «словесное» не является вторичным по отношению к «визуальному».

Слово и изображение нуждаются друг в друге, и искусствознание открыто признает свою метафорическую, знаковую природу в «визуальных исследованиях». В этой раздвоенности, в этих колебаниях, условно говоря, между Джозефом Кошутом и Роланом Бартом, ригоризмом и поэзией, методологической строгостью и безупречным чувством детали — секрет актуальности научного наследия Григория Юрьевича Стернина и тех интеллектуальных поисков, которые нашли свое отражение на страницах журнала «Советское искусствознание».

Библиография

1. *Баксандалл М.* Живопись и опыт в Италии XV века. Введение в социальную историю живописного стиля / Пер. Н. Мазур, А. Форсилова. М.: V-A-C PRESS, 2018.

2. *Баль М.* Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований / Пер. Я. Левченко // Логос. 2012. № 1. С. 212–249.

3. *Бернштейн Б.* История искусств и художественная критика // Советское искусствознание'73 (1974). С. 245–272.

4. *Бернштейн Б.* Традиция и канон. Два парадокса // Советское искусствознание'80. Вып. 2. С. 112–153.

5. *Бернштейн Б.* Художественная критика в системе художественной культуры // Советское искусствознание'76. Вып. 1. С. 258–284.

6. *Богемская К. Г.* [Рец.] Оскар Рейтерсверд. Импрессионисты перед публикой и критикой / Пер. со шведского Ф. Шаргородской, предисловие Б. Зернова. М.: Искусство, 1974 // Советское искусствознание'74. С. 397–404.

7. *Данилова И. Е.* Искусство и зритель в Италии XV века // Советское искусствознание'79. Вып. 1. С. 88–103.

8. *Иоффе И. И.* Избранное. Культура и стиль. М.: Говорящая книга, 2010.

9. *Митчелл У. Дж. Т.* Иконология. Образ. Текст. Идеология / Пер. В. Дрозд. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017.

10. *Михайлов А. В.* Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Советское искусствознание'79. Вып. 2. С. 207–237.

11. *Михайлов А. В.* Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха // Советское искусствознание'77. Вып. 1. С. 130–165.

12. *Ремпель Л. И.* Восток и Запад как историко-культурная и художественная проблема // Советское искусствознание'73. С. 212–244.

13. *Рыков А. В.* Советское «введение в постструктурализм»: теория искусства Иеремии Иоффе // Манускрипт. 2018. № 10. С. 126–130.

14. *Стернин Г. Ю.* Очерки русской сатирической графики. М.: Искусство, 1964.

15. *Стернин Г. Ю.* Проблема «реальности» в изобразительном искусстве XIX века (Заметки о некоторых тенденциях в современном зарубежном искусствознании) // Советское искусствознание'77. Вып. 1. С. 210–232.

16. *Стернин Г. Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. М.: Советский художник, 1984.

17. *Стернин Г. Ю.* Русский художник начала XX века в восприятии современников // Советское искусствознание'74. С. 102–122.

18. *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России середины XIX века и Запад // *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России середины XIX века. М.: Искусство, 1991. С. 49–82.

19. *Тынянов Ю. Н.* О пародии // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников, подготовка издания: Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М.: Наука, 1977. С. 284–309.

20. *Эйхенбаум Б. М.* Литературный быт // *Эйхенбаум Б. М.* Мой временник. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1929. С. 49–58.

21. *Юденкова Т.* Воспоминания об Учителе // Искусствознание. 2014. № 3. С. 27–31.

22. *Яворская Н. В.* Делакруа и Бальзак // Советское искусствознание'79. Вып. 1. С. 157–196.

23. *Яворская Н. В.* Отделение искусствознания и социологическая секция Института археологии и искусствознания РАНИОН // Советское искусствознание'82. Вып. 1. С. 269–296.

24. *Яворская Н. В.* Художник и зритель во Франции в середине XIX века // Труды секции теории и методологии (социологической). РАНИОН. Т. II. М.: РАНИОН, 1928. С. 176–210.