

## НОВЫЕ КНИГИ ПО СОЦИАЛЬНЫМ НАУКАМ

*В.Е. Семенов*

### О ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ЦЕННОСТИ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СОЦИОЛОГИИ ИСКУССТВА

Юрий Фохт-Бабушкин опубликовал книгу по истории отечественной социологии искусства.\* Эта книга претендует на первое представление истории функционирования искусства в России второй половины XX века с позиций социологических эмпирических исследований. Автор желает понять, «что нам удалось, а что — нет». Тем самым отечественная социология искусства должна предстать в свете критической рефлексии ее исторического опыта.

Работа получилась весьма объемной — 556 страниц — и, при всем ее академизме, достаточно личной, что, впрочем, входило в замысел автора. Автор подводит итог работы нескольких поколений, претендуя на компетентность в данном материале. Однако после прочтения данной книги у социолога возникает ряд вопросов:

1. Почему автором не оговаривается, что представляемая им социология искусства являет собой репрезентативную версию социологии, которой отнюдь не исчерпывается ни опыт отечественной социологии, ни, тем более, мировой социологии?

2. Почему автор рассматривает социологию искусства только в варианте социологии эстетических предпочтений и считает эвристически значимым изучать эти предпочтения у колхозников, школьников, рабочих, инженеров и т.п.?

3. Почему автором не рассматривается взаимодействие сферы искусства и сферы публичности?

4. Почему автор считает перспективным изучать сферу художественной деятельности, анализируя то, как искусство *функционирует* в обще-

\*Ю.У. Фохт-Бабушкин. *Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология.* СПб.: Алетейя, 2001. 556 с.

стве? Иначе говоря, почему он рассматривает функциональный подход как магистральное направление в социологии искусства?

Отвечая на эти вопросы, можно не только понять, почему в финале работы автор приходит к горькому выводу о том, «что силы во многом были растрачены напрасно» (с. 412), но и указать на перспективу таких исследований.

Начнем по порядку.

**1. О том, почему автор не говорит о методологической традиции эмпирических исследований искусства в СССР.** Вот один, но очень показательный фрагмент из данной работы. Автор указывает на большое значение для отечественной социологии искусства работ С. Плотникова и А. Вахеметсы и дает им следующую характеристику: «Принципиальным достоинством и своеобразием социологического подхода к изучению взаимоотношений искусства и публики А. Вахеметса и С. Плотников считали *репрезентативность*» (здесь и далее курсив и подчеркивание наши — С.В.) используемых данных.

Главный источник сведений у социолога — мнения *респондентов*, но мнения *репрезентативные*. А. Вахеметса и С. Плотников не сбрасывали со счетов и другие источники — госстатистику, наблюдения и пр., — однако важнейшими считали полученные при *опросе* данные «о социально-демографической принадлежности, о ценностных установках реципиента, об интенсивности потребления, о предпочтении определенных типов художественных произведений» (с. 62). Далее автор дает такую характеристику конкретно-социологических исследований периода 50 — 60 гг.: «При всех декларациях о необходимости прибегать к комплексу различных методик сбора материала на самом деле применялась в основном *анкета* и еще *формализованное интервью*, которое по сути было тем же анкетным опросом и отличалось лишь способом его проведения: *респондент* отвечал не на вопросы анкеты, а на вопросы интервьюера. Конечно, анкетой дело порой не ограничивалось, использовались и госстатистика, и анализ документов, и наблюдения, и материалы читательских или зрительских конференций, но главным способом получения данных была все же анкета, далеко не всегда, к сожалению, сделанная корректно» (с. 68).

Совершенно очевидно, что перед нами представлена репрезентативная версия социологических исследований, имеющая ряд вариаций и именуемая чаще всего как *позитивизм*. Кредо позитивистской социологии в традиции отечественной социологии искусства: заниматься социологией — значит проводить опросы.

Автор не видит, к какой методологической парадигме относится представляемая им социология, потому что у *социологов-позитивистов есть представление, что те принципы научности, которые лежат в основе их методологии — универсальные принципы*. Поэтому нет необходимости глядеть на методологию со стороны, если вся социология, по их мнению, такова. Конечно, и в представленной социологии искусства дело не сводилось к сугубо количественным исследованиям. В 70-е годы ученые стали уделять внимание качественным исследованиям, но это не выводило и

не могло вывести их за пределы позитивистской методологии. Как проводились исследования в рамках качественных методов, хорошо видно из следующих строк: «Поиски качественных характеристик шли в двух направлениях: во-первых, пробовали выстраивать иерархию уровней интереса людей к искусству и, во-вторых, обращаться к такой категории, как художественный вкус. *Если говорить о первом направлении, то по сути это построение тех же типологий...*» (с. 286–287). Причем, в основе типологии лежат количественные характеристики.

Мы видим, что для социологов-позитивистов качественные методы — это просто иная процедура опроса, их исследование стратегически не меняется: задача типологизации остается. Поэтому они делают ставку на интервью, а не на наблюдение, поэтому для них важно количество взятых интервью, а не установления доверия с информантом, поэтому и информант у них это только респондент, отвечающий на вопросы, которые потом надо формализовать. Именно формализация выступает для них главной процедурой исследования. Понятие интерпретации как ключевое понятие в анализе полевых данных у них отсутствует — ставка делается на здравый смысл, что признается и Ю.У. Фохт-Бабушкиным (с. 286). Очевидно, неэффективность такого подхода в исследовании стала быстро ощущаться, и выход был предложен в сочетании социологического (т.е. позитивистского) и психологического подходов (с. 33, 222).

Позитивисты нашли союзника из другого цеха, психологов, и таким образом обошлись без конкурента внутри своего цеха — феноменологии. Это задавало тупиковую перспективу для социологии искусства. Сам автор признает это: «В 1989 году возглавляемый Г. Дадамяном коллектив социологов ВНИИ искусствознания опубликовал книгу "Социология искусства в пространстве социального времени: итоги и перспективы", сопроводив ее весьма симптоматичным подзаголовком: "опыт полемического исследования". Это талантливая и честная книжка. Но я до сих пор открываю ее с горечью. В ней я чувствую боль людей, отдавших немало лет своей жизни социологии искусства и пришедших в итоге к выводу, что *силы во многом были растрачены напрасно*. "Мы прошли все этапы роста, виды увлечений, побывали во всех тупиках развития социологии искусства 70–80-х годов, — писала во Введении к книге И. Левшина — Мы увлекались масштабным сбором эмпирического материала (тысячи опрошенных вкупе с математической обработкой данных); мы искали границы и предмет социологии искусства (опубликовали несколько теоретических коллективных работ); мы прошли этап выдачи заказчику рапортабельно-благополучной информации (потому что неблагополучная просто не принималась к сведению); мы испытали на себе изрядный заряд недоверия и неуважения со стороны более благородных партнеров — классического искусствознания и эстетики... Мы сознательно уходим от многих собственных символов профессиональной веры вчерашнего дня. От магии цифр. От страстного желания увидеть четкие границы своей области знания. И намерены получить на этом пути какие-то плоды...". Из этого желания и родился предложенный книгой жанр публицистической социологии, когда авторы излагают свои взгляды без сковывающих

социологов цифр и строгих аргументов, широко прибегая к *интуитивным догадкам*» (с. 413). Прибегать к интуитивным догадкам после стольких лет работы — признак методологического инфантилизма. Этот инфантилизм был социологами задан еще в 50-е годы...

**2. О бесперспективности изучения эстетических предпочтений горожан, крестьян, школьников, интеллигенции и т.п.** Отечественная социология искусства началась, согласно Фохт-Бабушкину, как социология эстетических предпочтений различных категорий граждан нашего общества. Автор пишет: «Кажется закономерным, что социологические исследования функционирования искусства, пробивавшие себе дорогу во второй половине 50-х годов... начались с изучения художественного кругозора школьников» (с. 13). Встает следующий вопрос: почему социологи стали изучать школьников, социально-демографическую группу, не имеющую никакого прямого отношения сфере искусства? Социологи-позитивисты стали изучать школьников, а затем студентов не потому, что они хотели разоблачить какие-то мифы советской идеологии об едином читателе, как полагает Фохт-Бабушкин, а потому, что эта среда была доступна социологам по преимуществу. В социологию пришли случайные и слабые в интеллектуальном плане люди, и Фохт-Бабушкин сам это признает (с. 3). В социологию пришли люди, использовавшие знание, которое присуще преподавателям, а не ученым, поэтому была такая волна исследований об эстетических предпочтениях школьников и студентов. Это очень заманчиво для преподавателя вуза — написать научный текст о той социальной реальности, в которой компетентность вырабатывается практиками повседневности — не требуется никаких специальных исследовательских усилий, не надо рефлексировать по поводу выбора поля, т.к. оно изначально дано. Все это приводило к тому, что на протяжении десятков лет в нашей социологии искусства появлялись работы с заведомо тривиальным результатом. Тут уже никакие «качественные характеристики» не помогут. Мы, в свою очередь, можем априорно сказать, что у студентов (рабочих, колхозников, инженеров и т.п.) как у некоего единого социального целого не может быть никаких эстетических предпочтений, т.к. эстетические предпочтения могут быть только у той группы, которая сформирована эстетическим процессом. Поэтому эстетические предпочтения могут быть только, к примеру, у петербургских театралов, балетоманов, меломанов, киноманов, но никак не у петербургских студентов или рабочих.

Заявлять так нам позволяет методологическое замечание Макса Вебера о социальном действии: оно имеет только те значения, которые ему приписывает сам деятель. Да, у студентов можно спрашивать об их эстетических предпочтениях («художественных интересах», по терминологии Ю.У. Фохт-Бабушкина), но отнюдь не эстетические практики организует пространство студенчества, ибо студенты наделяют свои практики образовательными значениями, а не эстетическими.

**3. О значении публичной сферы в жизни творческих сообществ.** Социологи, изучавшие эстетические предпочтения студентов, рабочих, инженеров, и считавшие это значимым, очевидно, пытались зафиксиро-

вать резонанс сферы искусства в повседневной жизни. Каким образом результаты художественных практик включены в поле повседневности? — таков, наверное, был их вопрос. Они пытались зафиксировать ту траекторию, по которой искусство внедряется в повседневность. Эта траектория — стиль жизни, а он различный у разных социальных групп. Логика понятна, но надо учитывать изменение социокультурной ситуации в СССР в 50–60-е годы — формирование общества массовой культуры. Массовая культура не учитывалась в ходе социологических исследований искусства, т.к. она возникает не в поле художественных практик, а в публичном пространстве, когда последнее наращивает свою культурную емкость. Тогда произведения искусства поступают в публичное обращение и предлагаются публике не самими творческими сообществами, как это происходит в поле культуры, а агентами публичного пространства. Тогда возникает ситуация значимости публичной жизни творца, его коммуникации с теми, кого можно обозначить как современное публичное сословие. Но все это прошло мимо представленных в книге социологов. Эти социологи изначально полагали, что предметом социологии искусства является функционирование искусства в обществе, а не взаимодействие в обществе по поводу художественных практик.

**4. О бесплодности функционализма в современной социологии.** На протяжении всей книги (с. 7, 9, 13, 60, 74, 126 и т.д.) мы встречаем указание на то, что сферой социологии искусства является функционирование искусства в обществе. Нигде автор не оспаривает этой позиции. Этр позволяет говорить о нем как о стороннике такой точки зрения. Чем плох функционализм для социологии искусства? Изучение функционирования искусства предполагает взгляд на искусство как на социальный институт, имеющий свои функции. Задача социолога, в таком случае, состоит в том, чтобы определить эти функции и зафиксировать их при проведении полевого исследования. Но тогда никаких изменений представлений о поле не может произойти, ибо если функции искусства определены верно, то разве могут они измениться по ходу проведения исследования? И для такого социолога очевидно, что искусство в рамках одного локального, регионального сообщества имеет те же функции, что и в рамках иного регионального сообщества. Тогда, нет никакой принципиальной разницы между тем, как функционирует искусство в Санкт-Петербурге и как оно функционирует в Москве. Но вот это, как раз, и противоречит здравому смыслу, ибо очевидно, что художественные практики по-разному вписаны в социальный контекст разных региональных сообществ. Но с позиций функционализма это разницу не зафиксировать. Если каждый регион имеет свою социальную специфику, обуславливаемую разной комбинацией ресурсов, то смотреть надо на особенность этой комбинации, а не выяснять «мотивы посещения фильмов зрителями, увязав эти мотивы с той или иной функцией», как это делали Ю. Семенов и А. Вахеметса (с. 193). Между тем, функциональному подходу есть альтернатива — интеракционизм с его пафосом интерпретации правил взаимодействия. Но интеракционизм предполагает выход за пре-

дела позитивистской парадигмы, по крайней мере, в том варианте, который представлен автором данной книги.

Данная книга могла быть намного более информативной, если бы автор рассказал не о том, когда и кем проводилось то или иное исследование, а о том, как шло признание (или непризнание) социологических исследований сферы искусства другими гуманитарями и художниками. Иначе говоря, стоило рассказать не о том, как функционировал институт социологии в изучении сферы искусства, а как шло взаимодействие социологов с теми гуманитарями, кто традиционно рассматривал тему искусства как свою и только свою. Очевидно, что автор располагает таким материалом. В своей книге он мимоходом упоминает, что «многие искусствоведы и литературоведы ... не хотели признавать право на жизнь конкретно-социологических исследований. ... И они ревниво оберегали свою заповедную территорию. А чтобы их не заподозрили в пренебрежении к социальным аспектам жизни искусства, утверждали, что искусствоведение и литературоведение и без эмпирических исследований всегда были социологичны» (с. 215). Это замечание дорого стоит, т.к. указывает на восприятие гуманитарным сообществом социологии как попытки ревизии своих профессиональных практик, восприятие социолога как администратора от науки. Что означает такая боязнь социологической интервенции? Это означает, что социолог должен обращаться к гуманитарю или художнику с результатами своего исследования не просто как к «заказчику», но как к *необходимому соавтору понимания* исследуемого общества. А для этого социологу надо делать нетривиальные вещи. Надо рассчитывать на воздействие посредством сообщения о результатах исследования. Так встает проблема «информантского» понимания, а не только исследовательского. С информантами, в нашем случае — с художниками, филологами, искусствоведами надо говорить на их языке. А их язык — это язык интерпретации, понимания. Очевидно, что искусствоведы и литературоведы сами не проводят опросов, но это для них сугубо техническая проблема. Если бы им понадобилось, они бы их проводили, а сам факт отсутствия таких опросов говорит о том, что в них гуманитары не нуждаются. Гуманитар не умеет работать со статистикой именно потому, что ею пренебрегает. Поэтому социологу надо использовать такую процедуру, которая заведомо вызывает у них уважение. А это процедуры, так или иначе связанные с нарративом. Поэтому задача исследователя состоит в том, чтобы предоставить им результаты исследования, полученные в уважаемой самими художниками или филологами процедуре. Опыт данной книги показывает, что стратегия опросов в таких исследованиях малоэффективна.