

НОВЫЕ КНИГИ ПО СОЦИАЛЬНЫМ НАУКАМ

С.В. Дамберг, В.Е. Семенов

«ВВЕДЕНИЕ В СОЦИОЛОГИЮ ИСКУССТВА»* И ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ В ОТРАСЛЕВОЙ СОЦИОЛОГИИ

При чтении книги «Введение в социологию искусства» бросаются в глаза две вещи: отсутствие методологической рефлексии и крайняя абстрактность исследовательского нарратива. В данной рецензии мы попытаемся показать взаимосвязанность этих вещей.

Итак, группа авторов из пяти человек написала учебное пособие для гуманитарных вузов, презентуя его не только как *«важный вклад в отечественную социологию»*, но и как работу *«приоритетную для мировой социологической науки»* (с. 2). Откуда такая уверенность в значимости своего результата? Видимо в институциональной поддержке авторов и издания. Авторы — сотрудники Государственного института искусствознания, а издание профинансировано Министерством культуры РФ. Беремся утверждать, что именно институциональный вектор и является основным для авторского коллектива, именно в этом направлении они видят перспективу своей работы. Основанием для такого утверждения является, во-первых, полное отсутствие дескриптивного материала, а, значит, признанием своей работы на рынке интеллектуальной продукции авторы не были озабочены, и, во-вторых, декларативное заявление в самом начале работы о том, что ими движет *«стремление к преодолению ... пансоциологического взгляда на искусство»* (с. 4), что указывает на пренебрежительное отношение авторов к мнению и опыту профессионального социологического сообщества. И это понятно, т.к. их основная цель *«раскрыть роль социологии искусства в междисциплинарной проблеме исследования бытия человека в социуме и культуре»* (с. 4).

Е.В. Дуков, В.С. Жидков, Ю.В. Осокин, К.Б. Соколов, Н.А. Хренов. Введение в социологию искусства: Учебное пособие для гуманитарных вузов. СПб.: Алетейя, 2001. — 256 с.

Для реализации этой цели предлагается синтез ряда отраслей социологии, ряда гуманитарных дисциплин (эстетики, психологии, семиотики, социологии) на базе ... культурологии (с. 64–65). Культура, в свою очередь, понимается предельно абстрактно и крайне мудро: как «*генетический код человечества*». «*Этот внебиологический генетический код должен содержать в себе опыт целостного существования человека как "общественного животного" и, следовательно, определять характер существования отдельного индивида и человеческого сообщества...*» (с. 65). При этом следует указать на культурантрополога Лесли А. Уайта как основоположника такого подхода. Не имея ничего против позиции этого антрополога, заметим, что такое понимание культуры совершенно не операционально для социологии искусства как дисциплины, изучающей сферу художественных практик в том или ином **конкретном** обществе. И говорить об интеграции ряда гуманитарных дисциплин можно только после того, как исчерпаны **все возможности** той или иной отрасли. То, что современная социология искусства далека от такого состояния, признают и сами авторы (с. 6), и вместо того, чтобы выстраивать методологическую перспективу отрасли, они, по существу, предлагают заменить социологию искусства иной, эклектичной дисциплиной — культурологией.

Конечно, авторы отдают отчет в том, что пишут работу, в первую очередь, по социологии искусства, и поэтому стараются продемонстрировать социологичность своего мышления, начиная изложение материала с разбора «социального функционирования искусства». Этому посвящен один из трех разделов книги. Главную идею этого раздела можно сформулировать так: социолог видит искусство именно как социальный институт. В этой, казалось бы, очевидной посылке студенту (а работа предназначена прежде всего ему) предлагается вещь крайне неочевидная: ведь совсем не очевидно, что такая социальная реальность, как искусство, институциональна по своей сути. Очевидно иное: взгляд социолога на искусство как на социальный институт конструирует реальность **социологического** порядка, а не **социального**. Конечно, искусство можно рассматривать по модели института, но его можно рассматривать и по модели рынка как конкурентного поля публичного обмена. И уж совсем не очевидно, что социологическая реальность, образуемая моделью института, эвристичнее социологической реальности рыночной модели. Модель искусства как института не эвристична уже потому, что приводит нас к категории функций и заставляет искать то, какую функцию играет искусство в обществе. Именно это и вынуждены делать авторы в разделе «Теория социального функционирования искусства»: они без конца оперируют этой категорией, но не как результатом полевого наблюдения, а как неким априорным знанием. И этого априорного знания им достаточно — оно не выводит их в позицию **наблюдения**, хотя социолог изучает только то, что можно пронаблюдать, т.к. только эта процедура позволяет эффективно формировать дескриптивный материал. Вместо процедуры наблюдения поля художественных практик авторы пособия опираются на процедуру моделиро-

вания искусства как института, и это заставляет их подменить социальную реальность социологической. А ведь теории **институционализма** с его культом изучения функций есть альтернатива — **интеракционизм**, кредо которого — изучение ситуативных **правил** взаимодействия. Именно в рамках интеракционизма возможен взгляд на искусство в модели рынка. Конечно, рынок — такое же аналитическое понятие, как и институт, но оно не несет столько априорного знания — мы можем больше наблюдать, в том числе и стратегии акторов.

Логика авторов «Введения...» иная: они предлагают идти от *«особенностей социокультурной структуры данного общества — к изучению картин мира субкультур и этносов, это общество составляющих, — и лишь затем переход к анализу роли искусства в жизни ведущих субкультурных образований. Такая последовательность этапов придаст исследованию социального бытия искусства необходимую объяснительную силу»* (с. 10). Это — ход от общего к частному, где искусство занимает «надстроечное» положение по отношению к «базисной» структуре общества. Такая логика позволяет говорить о детерминизме восприятия сферы искусства более общими социальными феноменами. Именно это положение и отстаивают авторы «Введения...». Они предлагают рассматривать особенность восприятия произведения искусства в связи со стратификационной принадлежностью индивида. Для этого они привлекают опыт рецептивной эстетики, ибо для последней *«важнейшим моментом ... является признание того факта, что восприятию искусства присуща социальная дифференцированность, т. е. его результаты зависят от положения человека в структуре общества»* (выделение наше — Авт.) (с. 44). Итак, восприятие произведения искусства обусловлено стратификационной принадлежностью индивида. Авторы учебного пособия предлагают опираться на **теорию субкультурной стратификации общества**, *«в основе которой лежит представление о социокультурной структуре общества как о системной совокупности многочисленных субкультурных общностей, различия между которыми определяются своеобразием их картин мира — т.е. спецификой восприятия мира»* (с. 85).

Авторами данной статьи прежде всего под вопрос ставится статусно-стратификационный детерминизм, столь очевидный авторам «Введения...». Этот детерминизм не наблюдаем в принципе, если его не знать заранее, а, значит, это уже социологическая реальность, а не социальная. Далее, совсем не очевидно, что эстетическое восприятие адекватно какой-либо страте. Восприятие произведения искусства зависит от эстетических предпочтений, а они слабо детерминированы стратификационным делением. Уже этого замечания достаточно, чтобы поставить под сомнение избранную авторами «Введения...» теорию субкультурной стратификации.

Авторы пособия говорят (студенту), что человек все видит глазами своей страны, но тут встает вопрос: как быть с социальной мобильностью? Если восприятие произведения искусства детерминировано страной, то тогда это восприятие должно быть обусловлено различными пред-

писаниями (демонстративное потребление, презентация себя в публичном пространстве, модусы доминирования и т.д.), поскольку статусная позиция предписывает те или иные образцы поведения. Причем статусная идентичность — это абсолютно не психический феномен, и поэтому мы никак не можем говорить, что на разных стратах наблюдаются устойчивые психические различия: мол, психика богатых отличается от психики бедных. Исходя из этого для социологии искусства совершенно не нужна психология, на которой настаивают авторы «Введения...».

Авторы учебного пособия справедливо указывают, что социализация может задавать систему ценностей и предпочтений, формировать компетентность. Однако эта социализация не задает индивидуального вкуса. У двух людей одной субкультуры может быть очень близкая компетентность, но при этом вкусы у них будут разные.

Если мы присутствуем при единодушном одобрении какой-либо аудитории того или иного произведения искусства, то из этого не следует, что всех этих людей идентичный вкус. Совсем не очевидно, что эстетическое восприятие лежит в основе единения зала на премьере очередного спектакля Валерия Гергиева в Мариинском театре, это — единение «своих» по **статусной идентичности**. Их единодушное одобрение того же «Щелкунчика» — это **внеэстетическая** реакция аудитории на престижность произведения искусства, представленного в соответствии с правилами публичной презентации именно для этого места — Мариинского Театра. Очевидно, что восприятие, к примеру, «Децла» на сцене Мариинского театра будет совершенно иным (в плане единодушного одобрения), чем Пласидо Доминго, и не потому, что один поет хуже, а другой лучше, а потому, что это восприятие обусловлено условиями презентации, т.е. **внеэстетическими** категориями, управляющими поведением публичной аудитории.

Конечно, в единодушном восприятии представления есть эстетическая компонента, но — не только она. Когда эта компонента появляется и когда исчезает — это отдельный вопрос для социологии искусства. Мы пока лишь указываем, что реакция на престиж произведения искусства не зависит от статусов тех, кто является аудиторией. Конечно, аудитории сферы искусства — а именно такие аудитории рассматриваются в социологии искусства — формируют события, имеющие эстетическую ценность. И не менее очевидно, что состав этих аудиторий статусно разнороден. Но самое главное в том, что при всей их статусной разнородности эти аудитории демонстрируют единые реакции и единые оценки. Уже из этого видно, что **статус индивида не определяет восприятие произведения искусства**, иначе аудитория, образуемая единством восприятия спектакля, разваливалась бы в зависимости от статуса места в зале, статуса зрителя и т.п. Но мы видим, что в реальности этого не происходит: «Щелкунчик» нравится как людям с высоким уровнем дохода, так и малообеспеченным. Их объединяет престижность данного произведения искусства. Поэтому надо различать реакцию аудитории, обусловленную престижем потребления (восприятия) определенного произведения, и реакцию сугубо эстетическую, обусловленную

наличием вкуса. Социальный ли феномен вкус? Если да, то задается ли он стратой? Вот вопросы, встающие при обсуждении темы восприятия произведения искусства. Сами авторы «Введения...» склоняются к тому, чтобы ответить положительно на оба вопроса. Авторы данной рецензии полагают, что на сегодняшний день социология искусства категорией вкуса пока не овладела. Мало заимствовать понятие или категорию из другой дисциплины — надо **доказать** ее уместность в новом дисциплинарном поле.

Когда мы наблюдаем поведение зрительской аудитории, то должны понимать, что эта аудитория находится не в каком-то сугубо эстетическом пространстве, а в пространстве публичного восприятия произведения искусства, и в рамках этого пространства действуют законы рыночной конкуренции. Уже поэтому модель рынка при анализе художественных практик эффективнее модели института — если при этом институт понимать в парсоновском смысле как вневременную и тотальную структуру фиксированных ролей, статусов, функций, в которые погружено общество.

Показательно, что и нашим авторам «тесно» в рамках **такого** институционализма, и они вводят понятие субкультуры как культуры, образуемой стратой. И появляется это понятие у авторов не из структурного функционализма, а из культурологии. Авторы «Введения...» под воздействием отраслевого предмета осуществили отход от классического функционализма, но сделали это не рефлексивно: нигде мы не встречаем указаний на то, что поле социологии искусства больше не укладывается в функциональный анализ, и поэтому вводится новое понятие: «субкультура».

Повторяем еще раз, авторы «Введения...» правильно указали социальную дифференциацию как необходимый момент анализа художественных практик в обществе, но **совсем не обязательно современное общество дифференцировано стратами, т.е. по уровню доходов**. Такие вещи либо доказываются, либо указываются социологи, предложившие данную точку зрения и являющиеся авторитетными для авторов работы. Ни того, ни другого мы в рецензируемом учебном пособии не встречаем.

Данное пособие, будучи заявленным как интегративная работа на базе культурологии, на деле являет собой микст из функционализма Толкотта Парсонса и неомарксизма Пьера Бурдьё. Отталкиваясь от Парсонса, авторы пособия наивно считают, что можно понять социальное положение искусства, указав на его функции. От Бурдьё они взяли идею детерминированности вкуса социальным статусом его обладателя. Причем имя Бурдьё не упоминается в данной учебном пособии ни разу, но как минимум два фрагмента из «Рынка символической продукции» Бурдьё авторы «Введения...» приводят (с. 173, 176), выдавая их за свои!

В конце пособия мы видим полевой вопросник, где, с одной стороны, предлагается фиксировать страту (конечно по уровню дохода!), а, с другой стороны, спрашивать, что человек читает. Парадигма авторов «Введения...» — сугубо позитивистская, ибо полевая перспектива из всего этого — **позитивизм**.

В начале статьи мы говорили о крайней абстрактности рассуждений авторов пособия. Чего стоит только пассаж о том, что *«специфический подход к изучению культуры определяется общей теорией систем, назначение которой — исследовать абстрактные модели сложных реальных систем произвольной природы (поскольку, с общепhilosophической точки зрения, реальные системы неисчерпаемы в своих свойствах, для познания действительности необходимо использовать те или иные уровни абстрагирования)»* (с. 64). Однако наиболее четко схоластичность авторской мысли видна в разделе о культурной политике. (Мы не знаем, кто из авторов «Введения...» какие главы писал, ибо эта необходимая деталь научной работы в данной книге отсутствует. Отсутствует в работе и список литературы и сноски на упоминаемых исследователей). В параграфе о культурной политике государства авторы декларируют, что *«объектом культурной политики является общенациональная картина мира — синтетическое панорамное представление людей о конкретной действительности. ... И поэтому первой жизненной необходимостью для государства всегда было и, видимо, всегда будет поддержание у всех граждан относительно сходных картин мира ... и ... приспособление существующей картины мира к меняющейся реальности»* (с. 166 — 167).

Такое абстрактное определение объекта и целей культурной политики производно из абстрактного (антропологического) понимания авторами термина «культура» — как «национальная картина мира». Это понимание культуры срабатывает при анализе той социальной реальности, которая в англо-американской традиции определяется как «community» и совершенно не применимо к социальным связям, лежащим в основе «society»: в последних культура — это лишь **одна из сфер** общественной жизни, рядоположенная другим общественным сферам (политике, экономике, религии и т.д.), сфера творческой деятельности. Поэтому предложенное толкование культурной политики совершенно не способствует анализу и комментарию текущей деятельности Министерства культуры РФ. Не случайно у авторов **учебного пособия** напроць отсутствует дескриптивный материал: им нечем проиллюстрировать эти наукообразные рассуждения, т.к. на практике культурная политика — это комплекс мер по координации отношений в строго очерченной социальной сфере того феномена, который принято определять термином «культура». Такой узкий, на практике, подход к культурной политике позволяет сделать это понятие операциональным, и социолог должен отталкиваться в своем анализе от реально осуществляемой культурной политики того или иного государства, а не конструировать фантомы типа «национальной картины мира», не поддающиеся верификации.

Сверхзадача любого учебного пособия по **отраслевой** дисциплине — показать мировоззренческую и исследовательскую перспективу данной отрасли научного знания. Если это — учебное пособие по социологии искусства, то **отправным пунктом** должны быть художественные практики современного общества, а не заявления общего характера о соци-

окультурной стратификации. Ход от общего к частному, отстаиваемый авторами «Введения...», указывает на спекулятивность их мышления: индивидуальность сферы искусства вторична (и менее значима) по отношению к типическому (вещам общего порядка). Эту типичность выводят из аксиомы единства всех форм Социальной жизни, отражающей свои основные черты в каждом своем проявлении. Такая исследовательская позиция очень не эффективна, ибо не позволяет производить дескрипцию — поэтому ее и нет в данной работе. Для социолога формирование дескрипции задается операционализацией понятий, ибо **только операциональные понятия наблюдаемы** и только с помощью операционализации можно создавать дескриптивный материал — хлеб любого социолога. А это, повторяем, предполагает наблюдаемость объекта изучения. Вышеуказанное правило является внепарадигмальным требованием социологии как таковой. Отказ от этого правила ведет к методологической слепоте и производству текстов, плохо маркированных лексически, что мы и имеем в случае с работой «Введение в социологию искусства: Учебное пособие для гуманитарных вузов».