

УДК 316.74:7.01

**СТАНОВЛЕНИЕ СОЦИОЛОГИИ ИСКУССТВА КАК НАУЧНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ XX ВЕКА:
КОНЦЕПЦИЯ НАТАЛИ ЭЙНИШ****О.А. БОРИЩЁВА****(Институт философии НАН Беларуси, Минск)**

Анализируется книга французской исследовательницы Натали Эйниш «Социология искусства», которая ещё не переведена на русский или белорусский языки. На сегодняшний день это единственная работа, где системно представлены как все существующие исследовательские подходы, дисциплинарно конституирующие социологию искусства, так и основные результаты, достигнутые в рамках этих подходов, а также предложена классификация и характеристика ряда ведущих направлений в эстетической мысли XX века. Рассматривается периодизация истории социологии искусства в версии Натали Эйниш, приводятся её критические замечания в адрес прагматической социологии Пьера Бурдьё; обозначаются сформулированные автором эпистемологические и аксиологические принципы современной социологии искусства. Показана специфика направления, которое приняла французская социология искусства после Пьера Бурдьё.

Социология искусства – относительно молодое научное направление, которое стремительно развивается в западных странах в последние десятилетия, отвоёвывая свою собственную проблематику по отношению к эстетике, истории искусства и другим дисциплинам, традиционно нацеленным на изучение феномена искусства как объекта. Исследования в рамках социологии искусства проводятся, во-первых, в университетах, где преимущественно интерпретируются художественные произведения через установление связи между ними и историческими событиями, эстетическими и философскими теориями. Во-вторых, социологией искусства занимаются организации, которым заказывают исследования административные органы для принятия управленческих решений. В этом случае используются главным образом статистические методы, а привилегированными объектами являются публика и рынки. В-третьих, важную роль в развитии социологии искусства играют научно-исследовательские институты, например, Национальный центр научных исследований Франции. Здесь в основном применяют качественные методы сбора информации, такие как интервью и наблюдение [1, с. 4].

В Беларуси социология искусства пока развивается не так интенсивно и в теоретическом, и в эмпирическом плане. Между тем эта дисциплина внесла и продолжает вносить значительный вклад в прояснение природы художественных феноменов и художественного опыта, и её достижения нельзя игнорировать. Обратившись к книге французской исследовательницы Натали Эйниш¹ «Социология искусства», мы продемонстрируем, как изменялось на протяжении развития этого направления видение специфики социологического подхода к изучению искусства, а также рассмотрим, что понимается под социологией искусства на современном этапе её развития. Выбор именно этой научной точки зрения был сделан нами не случайно. Во-первых, комплексно излагающая данную концепцию книга Эйниш «Социология искусства» на сегодняшний день является первой и единственной работой, где системно представлены как существующие исследовательские подходы, дисциплинарно конституирующие социологию искусства, так и основные результаты, достигнутые в рамках этих подходов. Во-вторых, в своей работе Эйниш группирует и характеризует ведущие направления в эстетической мысли XX века, упоминая о теориях и открытиях, без учёта которых писать сегодня об искусстве не представляется возможным. Наконец, в-третьих, обращение к книге Эйниш, ещё не переведённой на русский язык, позволяет познакомить белорусское научное сообщество со спецификой направления, которое приняла французская социология искусства после Пьера Бурдьё, наиболее известного в отечественной исследовательской среде социолога искусства.

Остановимся на наиболее важных, с нашей точки зрения, идеях Эйниш, к которым отнесём: периодизацию истории социологии искусства, критический анализ прагматической социологии Пьера Бурдьё, авторское видение социологии искусства вообще и эпистемологических и аксиологических принципов, на которые эта дисциплина должна сегодня опираться, в частности.

¹Натали Эйниш (род. в 1955 г.) – социолог, сотрудник CNRS / EHESS (Национальный центр научных исследований / Высшая школа социальных наук, Париж). Защитила диссертацию о статусе художника в классическую эпоху под руководством Пьера Бурдьё и Луи Марена. Исследования Эйниш посвящены таким вопросам, как роль посредников в художественном процессе, статус художника, особенности эстетического восприятия, специфика современного искусства, характеристики музейной публики, формы признания художественных произведений и проч. Опубликовала около тридцати книг, среди которых «Современное искусство: игра троём» («Le Triple jeu de l'art contemporain») [2], «Дайте посмотреть: испытание искусства опосредованием» («Faire voir: L'art à l'épreuve de ses mediations») [3], «Слава Ван Гога» («La Gloire de Van Gogh») [4]. На русский язык переведена только одна работа Эйниш, написанная в соавторстве с Каролин Эльячефф, – «Дочки-матери. 3-й лишний?» [5].

История социологии искусства: версия Натали Эйниш. Периодизацию истории социологии искусства Эйниш предлагает в первой части своей книги под названием «История дисциплины». Исследовательница выделяет в ней три периода, или «три генерации исследователей», «три главные тенденции»²: *социологическая эстетика, социальная история искусства и эмпирическая социология искусства* (*sociologie d'enquête*). Эти периоды автор пытается выстроить в хронологической последовательности, поэтому каждый последующий период невольно предстаёт как более прогрессивный. В то же время очевидно, что эти тенденции накладываются друг на друга во времени и продолжают сосуществовать и комбинироваться друг с другом до настоящего дня. Так, историк искусства Эрвин Панофский, согласно Эйниш, относится к предыстории социологии искусства, в то время как трудившийся сорока годами раньше Георгий Плеханов уже является представителем первого этапа в истории социологии искусства (социологической эстетики). Тем не менее подобное выделение этапов и расположение их друг за другом предоставляет возможность рассматривать некоторые подходы как устаревшие.

Что касается *предыстории* социологии искусства, то, согласно Эйниш, эта дисциплина зарождается не в недрах социологии, основоположники которой Эмиль Дюргейм и Макс Вебер уделяли проблемам эстетики незначительное внимание. К социологии искусства, скорее, ближе традиция *истории культуры*, в лице таких её представителей, как Якоб Буркхард, Джон Рёскин, Уильям Моррис, Эдгар Цильзель, Отто Ранк. Предпосылки для возникновения социологии искусства возникают тогда, когда эстетики и историки искусства порывают с традицией, сосредоточенной на изучении бинома «художник/произведение», и вводят в орбиту изучения третий элемент – общество, что и открывает дорогу появлению новой дисциплины [1, с. 10 – 12, 14].

В качестве ключевой фигуры предыстории социологии искусства Натали Эйниш называет уже упоминавшегося Эрвина Панофского. На социологический аспект работ Панофского обратил внимание Пьер Бурдьё в послесловии к французскому изданию «Готической архитектуры и схоластики» (1967 г.), где Панофский обнаруживает гомологичность (или идентичность структуры) архитектурных форм и схоластической мысли в средние века: готика предстаёт как «окаменевшая схоластика» [1, с. 12].

Первый этап в истории социологии искусства Натали Эйниш называет *социологической эстетикой*. Данное течение, согласно Эйниш, возникает в эстетике и в философии в первой половине XX века. Его представители стремились противопоставить традиционным эстетским интерпретациям произведений искусства (которые оперировали такими категориями, как «гениальность», «духовность» или «вкус») объяснения при помощи экспликации детерминант, одновременно внешних по отношению к искусству и в меньшей степени «легитимных», например, экономических или социальных³. В основание социологии искусства, таким образом, закладывалось, во-первых, *отрицание автономии* искусства, т.е. его независимости от социокультурных, экономических, политических и прочих условий. Искусство, наоборот, рассматривается как детерминированное внехудожественными процессами. Во-вторых, утверждалась *дезидеализация* искусства, т.е. отрицание абсолютных художественных ценностей и утверждение, что искусство не является ни «чистым», ни «незаинтересованным». Отрицание автономии и дезидеализация сопровождалась, в-третьих, критикой традиционной эстетики, которая рассматривалась как синоним элитизма и индивидуализма [1, с. 16].

В свою очередь, в социологической эстетике Эйниш выделяет три течения. Это марксистская социологическая эстетика, Франкфуртская школа и социологизаторская история искусства (*histoire de l'art sociologisant*).

²Здесь следует отметить, что Натали Эйниш, как правило, предлагает тернарные схемы для представления характеристик исследуемой реальности. Иногда эта особенность теоретических построений исследовательницы отражается уже в названии. Так, например, одна из книг Эйниш о современном искусстве называется «Современное искусство: игра втроём» («Le Triple Jeu de l'art contemporain»). Речь в ней идёт о важности посреднических институтов: произведение искусства конституируется в триаде художник – посредник – зритель [2]. «Тройка» присутствует и в названии единственной переведённой на русский язык книги Эйниш [5]. В книге «От ремесленника к художнику» («Du peintre à l'artiste») исследовательница выделяет три режима художественной деятельности, сменяющих друг друга во времени: ремесленный режим, профессиональный режим и режим призвания. Эти три режима неоднократно упоминаются и в «Социологии искусства» [1, с. 38]. В «Славе Ван Гога» также три раздела: «Девияция», «Примирение», «Паломничество» [4]. В книге «Почему Бурдьё» сам Бурдьё предстаёт как «трижды победитель» [6, с. 3]. Кроме того, согласно Эйниш, история искусства имеет три фазы (классическую, современную (*modern*) и постсовременную (*contemporaine*)), а сами художественные произведения воспринимаются сначала как 1) фетиши, затем как 2) реликвии (*relique*) и после как 3) произведения искусства (лишенные утилитарных функций, функций культового почитания и проч.) [1, с. 89]. Можно привести и другие примеры.

³Эйниш приводит, в том числе, такой пример подобного объяснения художественных особенностей при помощи экспликации внехудожественных детерминант. Как-то раз немецкий социолог Норберт Элиас, выступая в салоне Марианны Вебер, объяснил особенности готической архитектуры не духовным порывом к небесам, который вдохновлял строителей соборов, но конкуренцией между городами. Города стремились утвердиться в своём могуществе, и это могущество наглядно воплощалось в высоте культовых сооружений. Здесь действительно архитектурные особенности объясняются именно социальными факторами, поскольку речь идёт о взаимодействиях между группами [1, с. 16].

В рамках *марксистской эстетики*, по мнению исследовательницы, происходит «редукция» художественных фактов к внеэстетическим детерминантам. Произведения искусства рассматриваются как отражение или проявление социального, усилия направляются на поиск гомологии между структурами экономики и художественной культурой. Основу для марксистской традиции, согласно Эйниш, заложил Георгий Плеханов. В его концепции искусство является элементом надстройки, детерминированной состоянием экономического базиса. Под воздействием критики, которая обвиняла марксистов в том, что связи между базисом и надстройкой, которые они постулируют, являются механическими, марксистские эстетики начинают вводить промежуточные звенья между этими двумя уровнями. Так, Дьёрдь Лукач предлагает не такую жесткую механистическую теорию, как Плеханов, рассматривая «стиль жизни» эпохи в качестве связующего звена между экономическими условиями и художественной продукцией. Автор «Сокровенного Бога»⁴ Люсьен Гольдман также увеличивает количество промежуточных звеньев между базисом и надстройкой при помощи категории «видение мира» [1, с. 18]. Несколько иной подход предлагает английский историк искусства Фрэнсис Клингендер (Klingender), который в книге «Искусство и индустриальная революция»⁵ ищет связи между особенностями художественной продукции и индустриальной революцией XVIII века. Клингендер рассматривает произведения искусства не как отражение, а как участников этой революции. В художниках, соответственно, он видит протагонистов этого процесса [1, с. 19]. В качестве наиболее карикатурного примера марксистского анализа Эйниш приводит труды Арнольда Хаузера⁶. Хаузер, заняв материалистическую позицию, объясняет всю историю искусства, рассматривая художественные произведения как отражение социоэкономических условий, например, «маньеризм как выражение религиозного, политического и культурного кризиса Ренессанса» [1, с. 19].

Марксистская эстетика, таким образом, была нацелена на объяснение произведения искусства, но не исходя из характеристики индивидуальной психологии и биографии его создателя, как в традиционной эстетике, а расценивая художника как представителя того или иного социального класса. Поэтому в целом марксистское течение Эйниш считает избыточно идеологически окрашенным для того, чтобы оно могло считаться научным направлением. С точки зрения Эйниш, представители марксизма более озабочены доказательством валидности своих принципов анализа, чем углублением действительного понимания объекта исследований: «...установление причинно-следственных отношений между такой особенной сущностью, как произведение искусства, и такой общей, как социальный класс, в действительности, операция, обреченная на провал, если ставить себе целью стремление к познанию реальности, а не к доказательству догматов» [1, с. 19 – 20].

Франкфуртская школа рассматривается Натали Эйниш в качестве второго течения в социологической эстетике. Среди его представителей она упоминает Теодора Адорно, Вальтера Бенямина, Макса Хоркхаймера, Франца Ньомана, Герберта Маркузе. Это течение, с точки зрения автора, по отношению к социологии искусства является двойственным. С одной стороны, действительно, Франкфуртская школа ставит в центр исследования отношения между искусством и социальной жизнью, настаивая на гетеронимии искусства, т.е. на его несамостоятельном, неавтономном характере, на том, что оно подчиняется не только исключительно художественным детерминантам. С другой стороны, Франкфуртская школа удаляется от марксистской традиции и не стремится к дезидеализации искусства, поскольку представители этого течения «захвачены восторгом по отношению к высокой культуре и индивидуальному» и стигматизируют «социальное» и «массы». Искусство и культура предстают в трудах представителей Франкфуртской школы как средство для эмансипации масс и преодоления отчуждения, а также как инструмент социальной критики. Кроме того, в своём знаменитом эссе «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости» Бенямин трактует произведение искусства эссенциалистски, рассматривая аутентичность не как то, что конструируется социально, а как субстанциональное свойство произведения. Как замечает Эйниш, это течение находится на границе между философией и социологией [1, с. 20 – 21].

Последним течением в социологической эстетике является, согласно Эйниш, *социологизаторская история искусства* (*histoire de l'art sociologisante*) как течение на границе между историей искусства и социологией, чьим главным представителем выступает Пьер Франкастель. В трудах Франкастеля «Живопись и общество», «Этюды по социологии искусства» и других история искусства предстаёт не как историография художников, произведений и школ, а как история ментальностей, которая отталкивается от произведений искусства и рассматривает их, прежде всего, как создателей и провозвестников современного им видения мира, но вовсе не как отражение условий, в которых они создавались. Искусство предстаёт здесь не как детерминированное, а как детерминирующее, активно участвующее в конструировании культуры и коллективного опыта [1, с. 21 – 23]. С точки зрения Эйниш, несмотря на то, что Франкастель сам себя считает социологом, в действительности он таковым не является, поскольку, во-первых, не ис-

⁴ Гольдман, Л. Сокровенный Бог / Л. Гольдман. – М.: Логос, 2001. – 480 с.

⁵ Klingender, F.D. Art and the Industrial Revolution / F.D. Klingender. – USA: Augustus M. Kelley, 1968.

⁶ Hauser, A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur / A. Hauser. – München, 1953.

пользует собственно социологические методы исследования; во-вторых, поскольку он не учитывает того, что общество (которое предстаёт у Франкастеля как единое целое) в действительности неомогенно. Его работы, как полагает исследовательница, скорее обогатили историю искусства, чем социологию искусства [1, с. 23]. В качестве других значительных представителей данного течения Эйниш упоминает Юбера Дамиша, автора «Теории облака»⁷, и Жана Дювиньо, автора «Социологии театра»⁸.

Все три вышеназванных течения в социологической эстетике (марксизм, Франкфуртская школа, история искусства Пьера Франкастеля), согласно Эйниш, объединяет то, что они отрицают автономию искусства от экономических, политических, социальных и прочих процессов. Однако связи между этими процессами и искусством устанавливаются спекулятивно, без обращения к эмпирическим методам исследования. Подводя итоги, автор кратко характеризует каждое из течений следующим образом: марксистской традиции свойственно стремление дезидеализировать искусство и представить его неавтономным, редуцируя эстетические факты⁹ к внеэстетическим детерминантам; социологизаторской истории искусства свойственно представлять искусство неавтономным, но идеализировать его, видеть в нём социальную силу; Франкфуртская школа также стремится представить искусство неавтономным и идеализировать его, рассматривая в политической перспективе (что чуждо Франкастелю) [1, с. 24].

Несмотря на то, что в своё время подходы, разработанные в рамках социологической эстетики, как пишет Эйниш, были новаторскими, нельзя не замечать их эпистемологических границ, связанных с установками на фетишизацию произведения (*fétichisme de l'œuvre*), субстанциализацию социального (*substantialisme du social*) и каузализм (*causalisme*).

Под *фетишизацией* произведения Эйниш имеет в виду то, что в своих построениях представители данного направления всегда отталкиваются от произведения, которое здесь ставится на первое место. Другие размерности эстетического опыта, такие как творческий процесс, контекст, особенности восприятия исключаются из исследования. Под *субстанциализацией социального* подразумеваются представления о том, что социальное (в таких его аспектах, как экономический, технический, культурный и проч.) представляет собой некую действительную реальность, которая лежит вне изучаемых феноменов и способна в них отражаться или на них влиять; постулируемый разрыв между «искусством» и «социальным» приводит к постановке ложных неразрешимых проблем. Под *каузализмом* Натали Эйниш имеет в виду тенденцию сводить все размышления об искусстве к поиску причинно-следственных связей, в ущерб описательным или аналитическим подходам [1, с. 24 – 25].

В рамках социологической эстетики производится определённый тип комментариев к произведениям искусства. Особенностью этих комментариев, с точки зрения Натали Эйниш, является наличие в них следующего противоречия. С одной стороны, представители этого направления разрушают тезис о величии произведений, поскольку показывают, что признанные шедевры «отнюдь не являются оригинальными и автономными, поскольку детерминированы экономическими, социальными, политическими процессами» [1, с. 103]. С другой – социологически обосновывается ценность произведений искусства, поскольку они способны содержать в себе смыслы, превосходящие их самих: «Так, “новый реализм” (направление в актуальном искусстве, которое в начале шестидесятых годов, использовало материалы, заимствованные из повседневной жизни: обрывки афиш, объедки, автомобильные каркасы и т.д.) являлся бы исходя из этой перспективы гениальным симптомом общества потребления» [1, с. 91].

Социальная история искусства в периодизации французской исследовательницы представляет собой следующий этап в развитии социологии искусства. Исследования в данном направлении проводятся начиная с пятидесятих годов XX века преимущественно в Англии и Италии. Согласно Эйниш, социальные истории искусства стремятся к тому, чтобы показать, каким образом искусство включено в общество. Речь идёт, в первую очередь, об изучении экономического, культурного и институционального контекста, в котором создаются и воспринимаются произведения искусства, при помощи исторических методов. В отличие от социологических эстетиков, представители этой генерации рассуждают не спекулятивно, а опираясь на эмпирические исследования, а также не ставят себе целью критику идеологии.

Социальная история искусства начала развиваться с изучения внешних ограничений, которые накладывали на деятельность художников *меценаты* (изучение меценатства остаётся одним из ведущих приоритетов в рамках данного направления). Одной из самых значительных работ в этой области, согласно Эйниш, является книга английского историка Фрэнсиса Хаскеля (Haskell) «Меценаты и художники. Искусство и общество во времена итальянского барокко»¹⁰. Хаскель изучает ограничения по размеру, сюжету, цветам, в рамках которых работали художники, а также механизмы ценообразования. Один из основных его тезисов

⁷Дамиш, Ю. Теория облака. набросок истории живописи / Ю. Дамиш. – М.: Наука, 2003. – 360 с.

⁸Duvignaud, J., *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives* / J. Duvignaud. – Paris: Presses universit. de France, 1965. – 588 p.

⁹Faits ésthétiques – эстетические факты (художественные особенности), термин Шарля Лало, который положил его в основание социологической эстетики.

¹⁰Haskell, F. *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy* / F. Haskell. – Yale University Press, 1980. – 576 p.

заключается в том, что вкус к реализму возрастает одновременно с демократизацией публики. Также Хаскель делает парадоксальный вывод о том, что, чем больше свободы в творчестве меценат предоставлял художнику, тем менее новаторскими получались произведения в сравнении с произведениями художников, которые были вынуждены играть со строгими рамками, налагаемыми традицией [1, с. 26 – 27].

Далее, в рамках социальной истории проводится изучение *институциональной базы* искусства, т.е. таких учреждений, как музеи, академии, галереи. Здесь в качестве образцовых Эйниш рассматривает работы Харрисона и Синтии Уайт¹¹. Эти американские исследователи, изучая художественную жизнь Франции XIX века, применили статистические методы для работы с архивными материалами, что позволило им доказать связь между упадком старой институциональной системы (Академии), становлением рыночных отношений в сфере искусства и появлением импрессионизма и реализма в живописи [1, с. 27 – 28].

На примере исследований Миллард Мейс¹² (Millard Meiss) и Жоржа Дюби¹³ (Duby) Эйниш фиксирует следующую тенденцию: установка на поиск экономических детерминаций сменяется установкой на изучение *культурного контекста*, специфически художественных факторов. Так, американская исследовательница Миллард Мейс видит в эпидемии чумы, обрушившейся на Европу в XIV веке, внешнюю причину, обусловившую всплеск религиозности и соответствующие изменения в иконографии и стиле в тосканской живописи. Эйниш считает исследование Жоржа Дюби более тонким, поскольку он объясняет появление новых художественных форм в XIV веке переплетением более многообразных факторов, не только материальных, но и культурных. Среди них географические изменения в распределении богатства и появление заказчиков и покупателей нового типа; появление куртуазной культуры; собственная динамика художественных форм (поиск новых пластических решений) [1, с. 29].

С точки зрения Эйниш, наиболее блестящим образом работа по контекстуализации художественных практик была проделана Майклом Баксандаалом. Среди других исследователей, внёсших значительный вклад в изучение культурного контекста, Эйниш называет: Раймонда Вильямса (Raymond Williams), Петера Бурке (Burke), Тимоти Кларка, Кристофа Шарле (Charle), Эрнеста Гомбриха, Мейера Шапира, Энрико Кастельнуово и других. В противоположность марксистски ориентированным исследователям, эти социальные историки искусства занимаются микроанализом, который сфокусирован на чётко ограниченных и точно задокументированных феноменах [1, с. 29 – 31].

На примере книги американской исследовательницы Светланы Альперс «Мастерская Рембрандта. Свобода, живопись и деньги»¹⁴ Эйниш фиксирует следующую тенденцию: в современной социальной истории искусства художник предстаёт не как пассивный свидетель того, как публика воспринимает его произведения, но как создатель своей собственной репутации, как законодатель вкусов (*le constructeur de sa propre réception*) [1, с. 31 – 32].

Исследования особенностей *рецепции* произведений искусства производятся в направлении изучения феномена коллекционирования, истории вкуса, социальной истории эстетического восприятия, публики. Среди исследований, посвященных данным вопросам, Эйниш называет работы Хаскеля, Томаса Кроу (Crow), Робера Эскарпита (Escarpit) и Роже Шартье (Chartier); основателей Констанцской школы рецептивной эстетики Вольфганга Изера и Ханса Роберта Яусса, которые вводят такие понятия, как «горизонт ожидания» и «эстетический разрыв», а также труды Филиппа Жюно (Junod) и Луи Марена [1, с. 32 – 36].

Наконец, к социальной истории искусства относятся исследования, посвященные *статусу художника*, которые могут проводиться как в институциональной перспективе, так и с точки зрения того, какой образ художника выстраивается в культуре в тот или иной исторический период. Эйниш упоминает здесь работы Рудольфа и Марго Виттковеров, Поля Бенишу, Эндрю Мартиндаля (Martindale), Мартина Варнке (Warnke), а также довольно подробно пересказывает содержание своей книги «От ремесленника к художнику» («Du peintre à l'artiste»). В упомянутой работе Эйниш, «приняв во внимание роль институтов, влияние политического контекста, реорганизацию иерархий, трансформации публики, эволюцию эстетических норм и семантики терминов» [1, с. 38], продемонстрировала, каким образом изменялся статус художника начиная от эпохи Ренессанса и заканчивая концом XIX века. Исследовательница выделила три типа режимов художественной активности: ремесленный режим (*le «régime artisanal»*), профессиональный режим (*le «régime professionnel»*), который существовал начиная от эпохи абсолютизма и заканчивая появлением импрессионизма, и режим призвания (*le «régime vocationnel»*), который возникает вместе с романтизмом в первой половине XIX века. От режима зависит социальный статус художника [1, с. 38].

Характеризуя социальную историю искусства в целом, Эйниш отмечает, что, не претендуя на важные открытия ни в области теории искусства, ни в области социальной теории, представители данного направления получили, тем не менее, значительное количество конкретных результатов [1, с. 15].

¹¹ Уайт, Х. Холсты и карьеры / Х. Уайт, С. Уайт. – СПб.: Центр социологии искусства, 2000. – 192 с.

¹² Meiss, M. Painting in Florence and Siena after the Black Death, 1951.

¹³ Duby, G. Le Temps des cathédrales. L'art et la société, 980 – 1420 / G. Duby. – Paris: Galimard.

¹⁴ Alpers, Sv. Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market / Sv. Alpers. – Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Наконец, третьим этапом в развитии социологии искусства является направление, название которого мы переводим как *эмпирическая социология искусства* (*sociologie d'enquête*). Это направление исследований возникает в шестидесятые годы во Франции и связано в первую очередь с именем Пьера Бурдьё. Также интенсивно оно развивается и в США. Эмпирическая социология искусства вырастает из другой, нежели предыдущие направления, традиции – не из культурной истории, а из *эмпирической социологии*. Для этого направления, как следует из его названия, характерна опора на эмпирические данные, которые получены при помощи статистических и этнометодологических методов (наблюдение, различные виды интервью). Применяются эти методы не к прошлому, не к архивным материалам, как в случае социальной истории, а к настоящему, к актуальной ситуации. Здесь также изменяется проблематика исследований: речь идёт уже не о том, чтобы связать искусство и общество, и не об изучении контекста, в котором создаётся искусство, но о том, чтобы рассматривать *искусство как общество*, т.е. как «ансамбль взаимодействий, агентов, институтов, объектов, которые совместно эволюционируют так, чтобы сделать возможным существование того, что мы все вместе называем “искусством”» [1, с. 15].

Основоположителем данного направления, как уже упоминалось, является Пьер Бурдьё, который впервые применил статистические методы, разработанные американским социологом Полом Лазарсфельдом, для изучения мира искусства и культуры. В 1966 году Бурдьё опубликовал книгу «Любовь к искусству» – исследование посещаемости музеев, в котором продемонстрировал, как музеи и образовательные институты не только не устраняют социальные различия, но стремятся их воспроизводить. В 1979 году было опубликовано «Различение. Социальная критика суждения», исследование, которое позволило продемонстрировать, в какой мере вкусы и способность к восприятию художественных произведений предопределяются социальным происхождением [1, с. 46 – 47].

Представлению многочисленных результатов, полученных различными авторами в рамках эмпирической социологии искусства, Эйниш посвящает вторую часть книги. Результаты исследований сгруппированы по своей тематике: восприятие, посредничество (медиация), процесс создания произведений, изучение произведений как таковых.

Эмпирическую социологию искусства Эйниш считает наиболее инновационным направлением в современной социологии искусства, поскольку здесь метафизическим спорам (об имманентной ценности произведений искусства или об относительности вкуса) противопоставляется изучение конкретных ситуаций [1, с. 15].

Натали Эйниш vs Бурдьё. Обращаясь к «Социологии искусства» Эйниш, нельзя обойти вниманием вопрос, связанный с отношением исследовательницы к прагматической социологии Пьера Бурдьё – основателя и крупнейшего представителя эмпирической социологии искусства, идеи которого в значительной степени пронизывают мир современной культуры. Социальным причинам успеха теории Бурдьё и критике этой теории посвящена книга Натали Эйниш «Почему Бурдьё» [7]. Но и на страницах «Социологии искусства» с мэтром более или менее явно постоянно ведётся полемика. Отметим здесь наиболее важные пункты, в которых в «Социологии искусства» Эйниш расходится с Бурдьё.

Для начала отметим, что, хотя исследования Пьера Бурдьё затрагивают самые различные области, проблема искусства была для него одной из основных. Это связано с тем, что традиционно искусство рассматривалось как автономная деятельность, достаточно удалённая от материальных и финансовых сфер, как активность, которая имеет свои собственные детерминанты. Поэтому искусство является своеобразным вызовом социологии: последняя стремится показать, что искусство, как и все виды социальной активности, отвечает тем же типам детерминант, что и все остальные явления. Именно обратившись к сфере искусства и художественной деятельности, Бурдьё разработал свои фундаментальные концепты, такие как поле, капитал, доминирование, габитус и т.д. [6, с. 6].

Для Пьера Бурдьё, на чём постоянно акцентирует внимание Эйниш, главная функция социологии искусства – критическая. Выступая в качестве разоблачителя истинных мотивов агентов, Бурдьё стремится деидеализировать ряд социальных представлений, продемонстрировать, что на самом деле за идеализациями стоят прагматические интересы. В соответствии с этой логикой, художники не просто занимаются художественными поисками, а ведут борьбу за доминирование в поле искусства. Действия и особенности художественной продукции агентов предопределены их актуальной позицией в поле искусства и тем, какую позицию в этом поле они желают занять¹⁵. На самом деле художники стремятся к символи-

¹⁵«Таким образом, налицо близость с классическим материалистическим проектом, который заключается в том, чтобы объяснять произведение искусства: здесь уже не характеризуя его меценатов или контекст, в котором оно воспринимается, но характеризуя его создателя. Этот создатель не рассматривается с точки зрения его индивидуальной психологии, как в традиционной эстетике, и не как представитель того или иного социального класса, как в марксистской традиции, но поскольку он занимает определённую позицию в «поле ограниченного производства», которую отражают его произведения. Такому коллективному параметру, как поле, гомологически соответствует индивидуальный параметр – но результат социальных условий – «габитус», приводящий в соответствие структуры действия и инкорпорированные диспозиции» [1, с. 77].

ческой власти, что позволит им навязать собственное определение искусства, наиболее отвечающее их специфическим интересам, и легитимно¹⁶ занять доминирующую позицию в поле.

Кроме того, Бурдье как социальный критик стремился деконструировать иерархии как факторы социального неравенства, например, доказать, что нет причин рассматривать одни виды искусства в качестве превосходящих другие его виды. Поэтому значительные усилия Бурдье направлял на работу с жанрами, которые традиционно считались низшими: джаз, а не музыка великих композиторов; наивная живопись, а не признанные художники; бульварные, а не классические романы. Согласно Бурдье, низшими эти жанры считаются потому, что определённые социальные группы навязывают другим социальным группам подобные представления для того, чтобы удерживать свои доминирующие позиции [6, с. 6].

Эйниш отмечает ряд недостатков подобного подхода к исследуемой реальности. С её точки зрения, подобная критическая установка даёт не более чем иллюзию освобождения:

«Кроме того, что это направление (критическое – О. Б.) практически не позволяет понять логику построений глазами агентов, оно производит эффект кульпабилизации или автокульпабилизации в том случае, когда критические идеи начинают разделять сами агенты... Все, обладающие известностью или облечённые властью, становятся здесь в качестве «доминирующих», виновниками или сообщниками действия, нелегитимного с точки зрения социолога – легитимации» [1, с. 78 – 79].

Подобная ориентация имеет недостатки и в собственно социологическом плане, поскольку усложняет ряд аналитических операций:

«...редукция разнообразных размерностей поля, и самого разнообразия полей к принципу доминирования совершенно не позволяет эффективно принять во внимание многообразие принципов доминирования, даже если оно признаётся теоретически. Легитимность, различие, доминирование имеют смысл в одномерном мире, где противостоят однозначным образом легитимное и нелегитимное, выдающееся и вульгарное, доминирующий и доминируемый. Но существующее разнообразие критериев величия, регистров ценности, представлений о справедливости вносит сложность и неоднозначность: доминируемые в одном режиме оценки оказываются доминирующими в другом. Так, избличение актуальным художником доминирования международных корпораций далеко не делает из него ни доминируемого, ни даже маргинала: против него могут активно выступать другие художники как против находящегося в позиции доминирующего – представителя современного искусства, поддерживаемого институционально.

Кроме того, эта социология доминирования, сосредотачиваясь на иерархических структурах, мало облегчает конкретное описание фактических взаимодействий, значительно более сложных, чем их редукция к соотношениям сил между доминирующими и доминируемыми. Наконец, она малосовместима с понимающим анализом смысла, которым агенты наделяют репрезентации, которые они производят в отношении творческого процесса» [1, с. 79].

И наконец, о том, чем чревато разрушение иерархий, в том числе дезидеализация высокого искусства и повышение статуса массовой культуры (которая и так достаточно агрессивна в своём продвижении и не нуждается в защите):

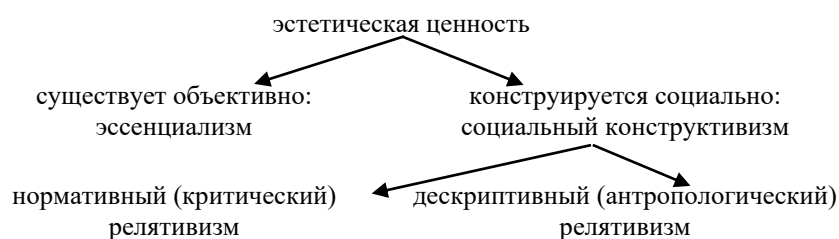
«...когда в “Любви к искусству” Бурдье разоблачает идеализацию художественных ценностей как препятствующую доступу “доминируемых” к культуре, парадоксальный результат заключается в лишении этих ценностей тех, кто ещё только начинает входить в мир искусства: циничное или деидеализирующее отношение к искусству – прерогатива тех, кто к нему близок в достаточной степени для того, чтобы небрежно играть перед лицом хорошо знакомых ценностей. Если идеализация искусства является эффектом депривации, то она также важнейший инструмент для того, чтобы войти с ним в отношения: так, что, разоблачая её во имя социологической девуализации неравенства, тем самым усугубляют объективную депривацию...» [1, с. 104].

Социология искусства сегодня: состояние и перспективы. На современном этапе развития, с точки зрения Натали Эйниш, социология искусства должна удовлетворять следующим требованиям. Во-первых, эта дисциплина обязана стать *автономной*, т.е. выйти из сферы художественных дисциплин, не конкурировать с художественной критикой, историей искусства и пр., а придерживаться именно социологического подхода к изучению искусства. Социологический подход предполагает преодоление «маниакального стремления к интерпретации» произведений, которые утрачивают своё привилегирован-

¹⁶«Концепт «легитимность», позаимствованный у Макса Вебера, получил широкое применение в сфере искусства: он конституирует фундамент социологии доминирования, направленной на девуализацию более или менее открытых иерархий, структурирующих поле, чтобы закончить «демистификацией иллюзий», которые питают агенты по отношению к искусству. Исходя из данной перспективы, демарш конструктивистов (хорошо резюмирующийся вопросом: «Кто творит творца?») в значительной степени является элементом критического деконструктивизма, или денатурализации понятий здравого смысла, ... С этой точки зрения, будучи «социально сконструированными», доминирующие репрезентации произведения искусства являются неадекватными их объекту, поскольку искажены стратегиями» [1, с. 77 – 78].

ное положение как объекты исследования, и опору на собственно социологические методы. Минимальное условие для автономизации дисциплины, таким образом, – это «эмпирическое исследование, осуществляемое с опорой на статистику, а также при помощи таких методов, как интервью, наблюдение, прагматический анализ действий в конкретной ситуации» [1, с. 101]. Именно здесь проходит граница между социологией искусства и эстетикой: социология искусства пренебрегает «присущими произведениям характеристиками в пользу модальности их восприятия и медиации, в той же мере изучая публику или контекст, как и сами произведения» [1, с. 93]. Во-вторых, согласно Эйниш, современные социологи искусства должны *избегать социологизма*, который «заключается в том, чтобы рассматривать общее, коллективное – “социальное” – как фундамент, истину или окончательную детерминанту частого, особенного, индивидуального» [1, с. 102]. С точки зрения Эйниш, «социолог должен преодолеть редукционизм, т.е. перестать отдавать приоритет общему над частным или частному над общим, дабы изучать “симметрично” оба способа видения, которые следует рассматривать как *объекты*, но не как исследовательские *положения*» [1, с. 102]. Третье требование Эйниш тесно связано со вторым: социология искусства должна *двигаться от нормативного к дескриптивному*, т.е. ограничить сферу своей компетенции, отказавшись от аксиологически окрашенных суждений, чтобы сделать объектом исследования сами ценности. Необходимо отказаться, согласно Эйниш, в первую очередь, от характерного для современной социологии критического пафоса и стремления к деидеализации, от установки изобличать скрытые прагматические интересы, которые якобы руководят агентами поля искусства, от противостояния ординарным ценностным суждениям. Некритические подходы социологи, как правило, не принимают и сводят к «регрессии в эссенциализм, который заключается в утверждении объективной реальности эстетических ценностей» [1, с. 105]. Однако, помимо эссенциализма, критическому подходу можно противопоставить дескриптивный подход.

Укажем, в чём, с точки зрения Эйниш, заключается суть вышеупомянутых подходов. Для наглядности первоначально представим их классификацию в виде схемы.



Исследователи, которые разделяют эссенциалистские установки, пытаются выяснить, что объективно конституирует художественную ценность. Этот вариант «отсылает к социологической аксиологии (иначе говоря, к науке о ценностях)» [1, с. 91]. В данном случае фактически «речь идёт о попытке дать социологическое обоснование ценности произведений, например, «объясняя» величие произведения способностью выражать тип чувствительности, характерный для его эпохи» [1, с. 91].

Эссенциализму противостоит социальный конструктивизм. В рамках социального конструктивизма Эйниш выделяет два подхода: это нормативный (критический) релятивизм и дескриптивный (антропологический) релятивизм. В случае критического релятивизма «принимается решение игнорировать или деконструировать наивные оценки, переворачивая представления о границах искусства: исходя из данной перспективы, не существует абсолютной эстетической ценности, второстепенные произведения и великие одинаково легитимны» [1, с. 91]. Социологи искусства, которые занимают эту позицию, зачастую специализируются на жанрах, которыми пренебрегает традиционная эстетика. Это могут быть популярные романы или женские практики (вышивание, бисероплетение и пр.). Тем самым социология искусства «трансгрессирует наивные иерархические границы» [1, с. 91]. Теории, оперирующие такими понятиями, как «призвание», «художественный дар, который художник получает от рождения», «универсальность» и «вечность», настаивающие на абсолютном характере художественных ценностей, являются, с точки зрения критических релятивистов, не чем иным, как идеологией, которую они стремятся разоблачить. Но, с точки зрения Натали Эйниш, «посвятив себя так называемым второстепенным произведениям, сталкиваешься с двойным риском: с одной стороны, перейти от эпистемологической позиции (приостановить суждения об эстетической ценности) к более или менее эксплицитно выраженной нормативной позиции (оспаривать традиционные иерархии); с другой стороны, и в особенности, запрещать себе понимать сами процессы оценивания, которые для агентов наделяют смыслом понятия “шедевр” или “художественная ценность”» [1, с. 91 – 92].

Как утверждает Эйниш, и эссенциализм, и критический релятивизм на сегодняшний день являются ущербными подходами. Современный социолог искусства, с точки зрения исследовательницы, не должен занимать нормативную позицию и обязан воздерживаться от суждений о природе ценностей. Сегодня социолог искусства, как считает Эйниш, должен рассматривать ценности в качестве объекта исследования (а не в качестве объекта критики) и рассматривать ценности как результат процесса оцени-

вания, но не как объективные эстетические реальности, присущие самим произведениям [1, с. 105 – 106]. Эта мысль, одна из самых важных у Эйниш, многократно варьируется на всём протяжении книги, появляясь в том или ином контексте. Например: «Речь ... не идёт более о том, чтобы решать, что составляет «социологическую» ценность писсуара, который выставляется как произведение искусства (симптом индустриализации ..., или инфантильной регрессии общества в состоянии войны, или вопрошания о природе искусства), и ни о том, можно или нет расценивать писсуар как произведение искусства: речь идёт о том, чтобы описывать операции, позволяющие агентам исключать или включать те или иные объекты в категорию «искусство», и доводы, при помощи которых они обосновывают эти операции. Релятивизм здесь уже более не является нормативным – высказывающимся по поводу природы ценностей, чтобы утвердить их относительность – но только лишь дескриптивным – анализирующим их вариации, не выражающим своего мнения по поводу самой сущности ценностей, иначе говоря, по поводу того, являются ли они объективными свойствами произведения или социальными конструкциями» [1, с. 92 – 93].

И наконец, в-четвёртых, социология искусства, с точки зрения Эйниш, должна двигаться *от объяснения к пониманию*, т.е. необходимо дополнять установку на объяснение, основанную на модели наук о природе, *понимающим* подходом, специфичным для гуманитарных наук. То или иное художественное событие не следует подводить под общий закон, а необходимо стремиться выявить индивидуальную логику этого события.

Применительно к социологии искусства установка на объяснение подразумевает, что усилия исследователя направлены на то, чтобы «выявить, особенно при помощи статистических методов, корреляции между изучаемыми фактами (объектами, действиями, мнениями...) и внешними по отношению к ним причинами (материальный, экономический, социальный контекст ...)» [1, с. 106]. В случае установки на понимание речь идёт о «выявлении скрытой логики, которая придаёт согласованность опыту, пережитому агентами, опираясь, в частности (но не только), на отчёт, который они сами способны отдавать, спонтанно или по просьбе исследователя» [1, с. 106].

Недостаток установки на объяснение, с точки зрения Эйниш, заключается, в том числе, в том, что разделяющие эту установку исследователи сосредоточены «на значимости реального, в ущерб репрезентациям – воображаемым и символическим, которые они рассматривает как препятствия на пути к истине. Направление, стремящееся к пониманию, размещает в едином пространстве реальное и репрезентации, в той мере, в какой они являются размерностями переживаемой реальности; здесь также замещается требование истинности (этот аргумент является истинным или ложным?) требованием связности (каким образом одна аргументативная логика согласовывается с другой?)» [1, с. 107 – 108].

С точки зрения Натали Эйниш, отказаться от претензий на возможность обнаружить, как «всё обстоит на самом деле», для социологии искусства сложнее всего: «Именно в этом заключается преобразование, которое тяжелее всего принять, если видеть единственную миссию социологии в том, чтобы объяснить, какова истинная реальность, в той мере, в которой она детерминирована; но становится очевидным, что эта дисциплина также может быть продуктивной, если задастся целью эксплицировать репрезентации в той мере, в которой они представляют собой связную систему» [1, с. 108].

Подведём **краткие итоги**. Проведенный анализ концепции социологии искусства французской исследовательницы Натали Эйниш представляется своевременным и полезным для понимания генезиса, дисциплинарного статуса и перспектив развития этой научной дисциплины. Наиболее важными идеями автора, изложенными в книге «Социология искусства», выступают периодизация истории данного научного направления, критический анализ прагматической социологии Пьера Бурдьё, а также авторское видение базовых принципов социологии искусства.

В истории социологии искусства Натали Эйниш выделяет три периода: социологическую эстетику, социальную историю искусства и эмпирическую социологию искусства. К социологической эстетике Эйниш относит марксистскую эстетику, Франкфуртскую школу и социологизаторскую историю искусства. В рамках марксистской эстетики художественные факты редуцируются к внеэстетическим детерминантам, произведения искусства рассматриваются как отражение или проявление социального, усилия направляются на поиск гомологии между структурами экономики и художественной культурой. Представители Франкфуртской школы видят в искусстве средство для эмансипации масс и преодоления отчуждения, а также инструмент социальной критики. Социологизаторская история искусства – это история ментальностей, которая отталкивается от произведений искусства и рассматривает их не как отражение условий, в которых они создавались, а как создателей и предвестников современного им видения мира. Все три течения отрицают автономию искусства от экономических, политических, социальных процессов. Недостатками социологической эстетики Эйниш считает установки на фетишизацию произведения, субстанциализацию социального и каузализм.

В рамках социальной истории искусства проводятся исследования экономического, культурного и институционального контекста, в котором создавались и воспринимались произведения искусства (меценатство, институты, статус художника, феномен коллекционирования, история вкуса, публика).

Установка на поиск экономических детерминант сменяется установкой на изучение культурного контекста.

Для эмпирической социологии искусства, основоположником которой является Пьер Бурдьё, характерно использование статистических и этнометодологических методов, которые применяются не к архивным материалам, как в случае социальной истории, а к актуальной ситуации. В теории Бурдьё проблема доминирования предстаёт в качестве критики доминирования, проблема поля организуется вокруг оспаривания иерархий, т.е. оппозиции доминирующих и доминируемых. Критическая призма, сквозь которую смотрит на изучаемую реальность Пьер Бурдьё, видится Эйниш редуccionистской и идеологически окрашенной. Разрушение иерархий и деидеализация искусства приводят, с точки зрения Эйниш, к усугублению депривации, поскольку ещё более затрудняют возможность для людей, мало причастных к искусству, выстроить с ним отношения.

Таким образом, на протяжении своего развития социология искусства постепенно утрачивает критический пафос и стремление разоблачать как идеологию в целом, так и прагматические интересы отдельных агентов. Теперь её цель – понять, каким смыслом агенты сами наделяют свои действия, исходя из системы ценностей, которой они руководствуются. В этом контексте Эйниш выступает с критикой эссенциализма и критического релятивизма, полагая, что исследователь должен воздерживаться от суждений о природе ценностей, рассматривая их в качестве объекта исследования (а не в качестве объекта критики) и видя в них результат процесса оценивания (а не объективные эстетические реальности, присущие самим произведениям). Социология искусства, с точки зрения Эйниш, должна стать автономной, что подразумевает отказ от рассмотрения произведений искусства как привилегированных объектов исследования (как в искусствоведении и эстетике) в пользу изучения модальности их восприятия, а также публики, посреднических институтов и социальных контекстов при помощи собственно социологических методов (таких, например, как интервью или наблюдение). Социологию искусства в её оптимальной и перспективной версии Натали Эйниш видит как аналитико-дескриптивную, а не критическую дисциплину, активно использующую эмпирические методы и ориентированную преимущественно на понимание, а не на объяснение исследуемых феноменов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Heinrich, N. La sociologie de l'art / N. Heinrich. – Paris: La Découverte, 2004. – 122 p.
2. Heinrich, N. Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques / N. Heinrich. – Paris: Éditions de Minuit, 1998. – 380 p.
3. Heinrich, N. Faire voir: L'art à l'épreuve de ses mediations / N. Heinrich. – Paris: Les Impressions Nouvelles, 2009. – 220 p.
4. Heinrich, N. La Gloire de Van Gogh: essai d'anthropologie de l'admiration / N. Heinrich. – Paris: Editions de Minuit, 1992. – 256 p.
5. Эльячефф, К. Дочки-матери. 3-й лишний? / К. Эльячефф, Н. Эйниш. – М.: «Кстати», Изд-во «Ин-т общегуманитар. исслед.», 2006. – 448 с.
6. Heinrich, N. Pourquoi Bourdieu / N. Heinrich [Electronic resource]. – Mode d'accès: <http://ebookbrowse.com/conf-heinich-pdf-d86781923>. – Date d'accès: 21.05.2012.
7. Heinrich, N. Pourquoi Bourdieu / N. Heinrich. – Paris, Gallimard, 2007. – 192 p.

Поступила 16.04.2013

THE FORMATION OF SOCIOLOGY OF ART AS A DISCIPLINE IN THE CONTEXT OF THE HISTORY OF AESTHETIC THOUGHT OF THE XXTH CENTURY: NATALIE HEINICH'S CONCEPTION

O. BORSHCHOVA

The book of the French sociologist Natalie Heinrich "Sociology of Art" is analyzed, which has not been translated into Russian or Belarusian yet. Today it is the only work to perform systematically all the present research approaches, which disciplinary constitute sociology of art and the main results, which are achieved within these approaches as well as it delivers the classification and characterization of numerous leading trends in aesthetic thought of the XXth century. The article discusses Natalie Heinrich's version on the periodization of the history of sociology of art, performs criticism against the pragmatic sociology of Pierre Bourdieu, defines epistemological and axiological principles of the contemporary sociology of art. The article presents the specific trend, which the French sociology of art took after Pierre Bourdieu.