

Е.А. Попов

Основные проблемы современной социологии искусства

Судьба искусства от эпохи к эпохе, по-видимому, становится все более сложной, противоречивой. Вопросы относительно бытования искусства в самом широком его понимании – социальном ли, социологическом ли, каком угодно ином – периодически актуализируются и возвращают исследователей в широкий круг нерешенных вечных проблем. Ни одно столетие философствования не приблизило нас к осознанию истинного предназначения искусства не в угоду гедонистике, эстетизму и аксиологии, а в определении его социальной роли, каковую оно играет в жизни каждого человека, в развитии каждого общества. При этом даже сравнительно небольшой отрезок нового времени изменил акценты и внес заметные коррективы в постижение общественных качеств и свойств искусства.

Иногда искусство рассматривается на одной ступени с масскультом, с апофеозом безрассудства или экзистенции, с поиском недостигаемой утопической гармонии каждой частички мира с другим звеном мирового порядка и т.д. Все это иллюзорно: искусство не есть критерий мироустройства, гармонии, онтологического постоянства, однако оно есть *свойство мыслящего социума*, мятущегося не в поисках недостижимых смыслов бытия, а в решении насущных проблем передачи наиболее важной социальной информации и социального опыта последующим поколениям, чтобы в любом случае эта трансляция осуществилась и приобрела системный характер. С этой точки зрения искусство не является феноменом вневременным, стоящим над обществом и человеком. Такая его интерпретация возможна разве что в рамках традиционной эстетики и канонов философии искусства. В социальной действительности искусство имеет вполне реальное очертание и выступает носителем конкретной информации о формах взаимодействия человека, общества и культуры. Поэтому оно может быть определено как *интериоризация коллективно-личностных форм и значений бытования человека в социальном окружении, возникновение и развитие которых связано с приоритетами духовного вхождения человека в мир, его привыканием к ценностно-смысловым системам реальности*. Здесь четко обозначены два момента: 1) искусство обладает процессуальными характеристиками, оно не является данным извне, монолитным, заданной программой человеческого существования (*интериоризация*); 2) искусство акцентирует полюсы социализации (*духовное вхождение*) и инкультурации (*привыкание к ценностям*). Понимать искусство иначе нет смысла – то, как художник

выбирает краски или набрасывает эскиз будущего пейзажа, то, как он оказывается на грани истощения, переживая бурю эмоций и чувств, – все это составляет его взгляд на мир, частную игру с реальностью, его замкнутость внутри жизнеспособного общества и т.д. Между тем искусство без общественного признания или отвержения невозможно, превращаясь в этом случае в акт самовыражения и удовлетворения сиюминутного всплеска чувств. Поэтому справедливо звучит утверждение Ст. Уилсона о том, что искусство «лучше всего рассматривать в контексте радикальных сдвигов границ "искусства"» (авторские кавычки в этом случае как нельзя красноречивее указывают на довлеющую условность феномена искусства. – Е.П.), произошедших в течение последнего века» [1, с. 122].

Современная наука все больше времени посвящает выяснению вопроса о границах искусства. Это положение принципиально важно в том случае, когда в масштабе стремительно развивающейся *социальности* (принципы и формы осуществления обществом важнейших задач по поддержанию своей жизнеспособности и мировоззрение, складывающееся вокруг них) воздействию искусства на человека не уделяется достаточного внимания или в нем усматривают только совокупность приемов игры с действительностью.

Важнейший критерий искусства – его приспособленность к жизни. Об этом, например, писал Д.В. Сарабьянов [2, с. 195], имея в виду прежде всего стилевое многообразие искусства и его возможности воплощаться в новых неповторимых формах. В то же время этот акцент абсолютно *социологичен* – искусство приспособляется к жизни, определенной частными случаями ценностных ориентаций, предпочтений в той или иной деятельности, идеологической позиции и т.д. Относительно «судьбы человека в современном мире» это смысловое обстоятельство не менее заметно проявляется. Человек приспособляется к пространству, к значениям бытия, к многомерности реальности. Об этом – у Бердяева: «Мало сказать, что он (человек. – Е.П.) подчиняется, он растворяется и исчезает или в космической жизни, или во всемогущей технике, он принимает или образ и подобие природы, или образ и подобие машины» [3, с. 327]. В искусстве человек и общество – *образы*, поэтому их научная интерпретация возможна лишь в контексте сложных конвенциональных систем. Но ни одна из них не даст ответа на главный вопрос – как искусство «повторяет» человека и общество, как оно оживляет или омертвляет их социальные смыслы. Проблема социологии искусства – это тот объект, который ускользает,

замыкается в себе, избегает *социальности*. Небольшой эксперимент подтверждает это положение: просьба объяснить, что изобразил художник, повергает наших современников в уныние – ни школьники, ни студенты, ни взрослые разных профессий и социальных групп не в силах интерпретировать смысл образа.

Почему это вызывает такую сложность? Вот несколько возможных причин: 1) непреднамеренный «комплекс искусства» – перед реципиентами ставится задача разгадать некий код, обязательно загадку, тайну; ее невозможно постичь сиюминутно, скоропалительно, и поэтому необходимо найти метод; 2) современные носители культуры воспринимают мир все менее условно, он в их сознании предстает не в образах и символах, а в артефактах материальной жизни, при этом *духовное* мыслится лишь как атрибут крайней необходимости, человеческой определенности. («Для кого секрет, что подавляющей массе отечественного народонаселения надобна от искусства вовсе не правда, чаще всего тяжелая и безрадостная, а комфорт, уют и легкое щекотание нервов, поданное на дом и в красивой упаковке?» [4, с. 12]); 3) изменился человек – он не способен в принципе «раствориться» где-либо вообще – в природе ли, в космосе, в тайнах мироздания, наконец, и в собственном мире тоже. Здесь скорее всего выход один – апеллировать к ДНК или биологическим материям, «ответственным» за трансформацию человека, его организма и психики [5]. Эти обстоятельства, не отменяя важность социологии искусства как научной области, обращающейся к *искусству духовному*, ставят под сомнение ее реальные возможности – и теоретические, и эмпирические. Вернее другое: социология искусства, понятно, обращается к искусству, но очевидно, что объект и субъект искусства давно изменились, а актуальный вопрос – как бытует современное искусство? – остается пока без должного ответа. По-видимому, ни один социолог не возьмется сегодня за всю социогуманитарную науку решить эту сложную задачу. Но она насущна. А отмеченный Г.Г. Татаровой один из принципов интеграции знаний в качестве преодоления «методологической травмы социолога» – «взаимозаменяемость понятий» [6, с. 9] – в случае социологии искусства еще более усугубляет ситуацию: *искусство духовное* давно уже перестало быть социальным, оно или личностно беспредельно, или экзистенциально по сути. Становится заметной диспропорция, связанная с «раздвоением» бытия искусства, двойственным пониманием самой его природы.

Здесь уместно вспомнить обращающий на себя внимание странный научный факт неопределенности или, по крайней мере, подмены понятий. *Социология искусства* или никак не соотносится с наименованием специальности, по которой присуждают ученые степени в социологических науках – «социология культуры, духовной жизни» (а значит, составляет

нечто большее, чем духовная жизнь, и едва ли не совпадает с концептуализацией искусства), или все же полностью включается в нее. Однако ситуация такова – *заметных исследований по социологии культуры сегодня нет, они не проводятся*. Это ли не доказательство сложного положения социологии искусства? Признаваемая отраслевая социология утрачивает свое пространственно-временное положение – и формально, и содержательно она оказывается позади социологии культуры и духовной жизни. Но все же чем может объясняться такое забвение сферы искусства в научно-исследовательской практике? Укажем несколько возможных причин, свидетельствующих о социологическом «невнимании» к тому потенциалу влияния на человека и общество, которым несомненно обладает искусство.

В 1914 г. идеолог коммунизма А.А. Богданов в программной статье «Возможно ли пролетарское искусство?» определенно и довольно прозорливо связал возможности бытия искусства только лишь со средой «коллективистической», солидарной, братской. В частности, он заметил, что «красота художественного произведения – это единство творческого усилия, которым оно создано. Что же, в трудовом и боевом товариществе нет условий такого единства? "Товарищество" не конкурент и не враг зарождающегося пролетарского искусства, а напротив – его *душа*, его организующее начало, его принцип, его движущая сила» [7, с. 418]. *Социальность* искусства, однако, подчеркивается (в начале ХХI в.) не столько его близостью к народу и «товариществу», сколько все большей замкнутостью его в своем мире *художественного* и *высокого*. По-видимому, концепции элитарности искусства, которые еще некоторое время назад смело ставились под сомнение или даже отрицались, сегодня находят все больше сторонников. Примечательный факт в провинции: когда в Барнауле выставлялся десяток известных полотен отечественных художников из Третьяковской галереи, то посетители вовсе не спешили приобщиться к прекрасному, однако всякий экскурсант из Алтая, приезжающий в столицу, считает своим долгом посетить Третьяковку и затем при любом удобном случае этот момент вспоминает довольно красочно. И другое обстоятельство – привезенные полотна под толстыми стеклами и в полутораметровом ограждении никак не стали ближе зрителям, а даже наоборот, воспринимались как нечто прозаическое и упрощенное. Такова реальность: искусство нивелирует то социальное пространство, в котором бытует реципиент – оно предельно дистанцирует образ, «коллективно-трудовую точку зрения» [7, с. 332] (*социальность*) и носителя культуры. Дистанция не дает возможности приблизиться к пониманию искусства в прямом и переносном смыслах слова – в пространстве *реальном* («полутораметровом») и пространстве *социальном*. Поэтому если социолог искусства (или

социолог, проявивший научный интерес к этому феномену) обращает свое внимание на соотношение этих позиций (*образ – человек – общество*) и не учитывает их явную обособленность, а зачастую и их противостояние, то исследование становится неосновательным, часто декларативным и механистическим.

Таким образом, справедливо, думается, обозначать вектор социологического изучения сферы искусства не только в определении гармонической сочлененности указанных элементов триединства, но и в демонстрации «углов отклонения» этих позиций по отношению друг к другу. По крайней мере, в этом случае удастся отразить преломление социальных смыслов в многомерных социетальных образах искусства – очевидно, что образный ряд, не обладая той мерой «социальности», который скрывается в идейно-художественном своеобразии произведения искусства, порождает большое количество новых смыслов и значений, разобраться в которых чрезвычайно сложно. Об этом красноречиво писал классик абстракционизма В. Кандинский, выразив самую суть бытия образов: «Фиолетовое имеет склонность переходить в лиловое. А где начало одного и конец другого?» [8, с. 154] (очень близкое звучание приобретает характеристика творчества Малевича: «черный квадрат в высшей степени амбивалентен: это не конец или начало, а конец/начало, Нуль форм, чреватый всеми формами» [9, с. 18]).

Смущает, по-видимому, социологов и явная *художественно-смысловая центрация* искусства. Категория *художественности* наименее близка точному эмпирическому взгляду, поскольку, возникнув в границах эстетики, отразила сложный мировоззренческий поиск человеком границ прекрасного–безобразного, трагичного–комичного и т.д. Кроме того, указанная категория претерпевала множество различных изменений и в конце концов получила целый ряд дополнительных коннотаций, не имеющих прямого отношения к *социальному*. Художественность соотносима с метафорикой, трансцендентным, мистериальным, символическим и т.д. Вместе с тем символы *художественного* не могут полностью быть лишены социальной демаркации, более того – она постоянно напоминает о том, что *художественный мир и есть мир социальный* (высокие материи при этом легко превращаются в яркие социальные образы – у Л. Троцкого, например, читаем: «Самой ходкой тканью поэзии – в век машинизированной текстильной индустрии – становится богородицын плат» [10, с. 45], или у В. Розанова: «На Пушкина точно высыпали сор из ящика: и он весь пыльный, сорный, загроможденный» [11, с. 197]).

Художественность не должна рассматриваться в социологии искусства как явление, не значимое для выяснения особенностей формирования ценностей и норм различных социальных групп и субкультур.

По-видимому, такие исследования и не должны отличаться невниманием или же недооценкой роли *художественного* в концептуализации социальных смыслов и значений. Показательный момент возникает с «социальной оценкой» – очевидно, что задавать реципиенту вопрос «а что вам нравится или не нравится в данном произведении искусства?» (ответы на который иногда поражают воображение из-за смены «эмоционального статуса» человека, более склонного к агрессии, психическим патологиям) в социологии искусства оказывается бессмысленным, не имеющим апелляции к «социальной оценке». Ю.Н. Давыдов, размышляя о проблеме социального и художественного, замечает: «Социальная оценка не может быть целиком замкнута в «горизонте» выносящей ее социальной группы хотя бы уже по одному тому, что эти оценки всегда – манифестации определенной *ценности*...» [12, с. 34]. Именно по этой причине *оценки искусства* традиционно предпочтительнее со ссылкой на собственные личностные впечатления реципиента, которые лишь опосредованно соотносимы с социальными смыслами человеческого бытия. Но эта ситуация нравится/не нравится определению «не социальна» – скорее, объяснима в рамках эстетических и психологических позиций. В любом случае оценка искусства прежде всего личностно определена. Но в каком случае возникает социальное оценивание в сфере искусства?

Искусство как парад ценностей или «манифестация ценностей» многолико – с одной стороны, художник-демиург, его стилевые предпочтения, художественный выбор, с другой – зритель, слушатель и читатель с индивидуальными вкусами и жизненными установками, с третьей стороны – общество, устанавливающее приоритеты *социального бытования* человека и искусства. Если, например, в культурологических или же социокультурных исследованиях «ценностные измерения» отражают весь спектр меняющихся социальных ролей, статусов и смысловых ориентаций, то в масштабе социологии искусства такой анализ не может оставить без внимания «медиаторы» ценностей и норм, главными из которых остаются само произведение искусства и многомерный мир вокруг него – личность творца, стиль эпохи, художественный метод и т.д. Таким образом, в социологии искусства «социальная оценка» появляется не без учета «манифестации ценностей», но в то же время с обязательным обращением к миру искусства, постичь который невозможно вне контекста *художественности*.

«Мир искусства» имеет свою системную организацию, подчиненную многим факторам, – времени и пространству, творцу, социуму, наконец, вдохновению и жизненной энергии. А.Я. Флиер, к примеру, определяет структуру «мира искусства» следующим образом: 1) индивидуальное и групповое художе-

ственное творчество; 2) творческие ассоциации и организации по размещению заказов и реализации художественной продукции; 3) материальная инфраструктура (производственные и демонстрационные площадки); 4) художественное образование и повышение квалификации и т.д. [13, с. 231]. Как видим, смысл *художественного* в основном закрепляется в формах институциональных или имитационных – разрушающих грани искусства *духовного*. Приходится констатировать, что современное бытование искусства вне духовности и принципов художественного освоения реальности становится и вынужденным, и необходимым, поскольку в этот процесс вливаются потоки экономической, социально-политической и потребительской направленности. Именно за этими потоками стоит возможность искусства концептуализироваться в социальном измерении.

Для социологии, обращенной к искусству, важна не только его социальная оценка, но и его связь с социальной практикой носителей культуры. В этом смысле искусство полифункционально – А.Я. Флиер полагает, что «социокультурные функции искусства в значительной мере связаны, во-первых, с нравственным осмыслением и обобщением социального опыта людей и формированием на основе этого эталонных образцов ценностно-нормативного поведения... Во-вторых, с задачами социализации и инкультурации личности...» [13, с. 232]. На самом деле указанные ипостаси бытования искусства могут поставить исследователя в сложную ситуацию. Даже если не брать во внимание сложные ряды художественных образов и их полисмысловую наполненность, если рассматривать искусство как систему ценностей, определяемых не только самим творцом, но и обществом, которому он принадлежит, с которым идентифицирует себя (на чем строятся преимущественно исследования по эстетике и искусствоведению и что не следует отодвигать на третий план социологу), искусство *духовное* более рефлексивно, более эмоционально, наконец, более индивидуально и замкнуто. Задача исследователя чрезвычайно сложна – раскрыть «тайны» искусства. Но насколько приспособлен аппарат социологической науки к такому фронту работы – раскрывать тайны (*коды*) высоких материй? Вопрос, думается, остается открытым.

Другое дело – искусство *институциональное*, искусство как система потребительских «установок» на нравственность, духовность, технологичность эпохи и общества. В этом случае реалии социологического анализа таковы – «картина» бытования искусства формируется в плоскости массовой культуры и, значит, в его развитии наиболее выраженной оказывается социальная детерминация; социокультурные функции искусства претерпевают серьезные изменения в сторону интеллектуализации человека и мира (почти в пику нравственным исканиям); каноны искусства – идеи,

образы, художественный мир и т.д. утрачивают свой исконный смысл на службе человека, не понимающего искусство, не стремящегося его понять или все же не способного к этой деятельности – человека иного, *социального*. Проблема эта не только философская. Во времени она почти объективна – перестраивание многих основ социальной реальности изменило личность, требования к ценностно-нормативным структурам бытия. К тому же эти особенности мистическим образом связываются и с потоком «миллениума» – слома тысячелетий, которому всегда сопутствуют трансформационные процессы и приписываются судьбоносные изменения. Кроме того, в условиях методологической полипарадигмальности социологии или, напротив, обнаруживаемой тенденции концептуализации «моносоциологии» внимание к сфере искусства снижается из-за сближения «высоких смыслов» в нем с получающим все большее распространение критерием метафоричности в науке. Социологическое исследование сферы искусства представить без этого сближения невозможно хотя бы потому, что художественные образы – это прежде всего область «переносных значений», посредством которых социальная реальность раскрывается перед носителем культуры.

Социология искусства могла бы обратиться к такой стороне бытия искусства, как социальный заказ, однако современность внесла заметные коррективы в понимание этого явления. По сравнению с серединой XX в., когда соцзаказ существовал исключительно как форма идеологического клише и распространялся в контексте тоталитарности, в последующее время система соцзаказа, не утратив своей социальной сущности, все же претерпела влияние эпохи, отразившей многоликое искусство в преломлении различных мировоззренческих позиций, острых стилевых исканий, перемены в системе ценностей и в самом человеке и обществе. Тем не менее, если решать задачу сопоставления различных приоритетов соцзаказа в сфере искусства – «на потребительство», «в угоду какой-либо субкультуре или социальной группе», «на вираже постмодерна» и т.д., то возможно обнаружить некие противоречия в бытовании искусства, которые связаны с масштабом социальных процессов в жизни человека. Речь идет прежде всего о возможностях существующего соцзаказа, индивидуального, исходящего от конкретного человека, или общественного, сложившегося в результате социокультурных исканий, выделить в жизненном пространстве личности полюсы ценностей и антиценностей, видения мира в духовной или социальной гармонии/дисгармонии и др. По-видимому, соцзаказ в сфере искусства – это не только финансовая сторона развития искусства, но и вполне реальный способ вмешаться в формирование ценностей и ценностных ориентаций, выделив те или иные приоритеты отношения к жизни и обще-

ственным изменениям. Тот же соцказ соответствует тем структурам бытия человека, в которых искусство выступает маркером элитарности, замкнутости, недостижимости – такая модель складывается на Западе, демонстрирующем всему миру ажиотаж вокруг произведений высокого искусства на аукционах. Это явление нивелирует многие ценностные ориентации, и их исследование не дает полной картины происходящих в сфере искусства ценностно-нормативных трансформаций. Поэтому социологу необходимо выйти за рамки элитарных концепций искусства, доминировавших в XX в. и продолжающих первенствовать в новом тысячелетии, и взглянуть на «народность» искусства, его реальные возможности преобразить действительность. Если не удастся приблизиться к решению проблемы относительно «преобразующих» свойств искусства, то в этом случае напрашивается вывод о кризисе тонких материй.

Вопрос о кризисе искусства можно было бы связать с системным кризисом социогуманитарного знания или кризисом социальности вообще, однако на самом деле представления об этой стороне бытования искусства носят скорее философский характер, чем социологический. По разным причинам некоторые из них заключаются в следующем: 1) современное понимание искусства оказывается далеким от эстетических канонов восприятия мира, что допускает проникновение в эту сферу антиценностей, принципов отчуждения человека и общества и т.д.; 2) искусство может существовать в одном из двух возможных «измерений» – оно либо духовно (но в то же время не согласуется с генеральными принципами духовности «классической»), либо социально, что изменяет сами границы искусства, выводит его в контекст социальной реальности (совмещение обоих «образов» искусства сегодня невозможно из-за трансформации основ духовности и представлений о ней по причине серьезных изменений в социальной действительности и

представлениях о ней); 3) в искусстве, в какую бы пору оно ни развивалось или ни анализировалось, всегда присутствует консервативное начало (в свое время Н.А. Бердяев в Пятом письме «О консерватизме» придал этому факту особый конституирующий смысл [14, с. 117]), отдаляющее полюсы ценностно-нормативных приоритетов общества от индивидуальных претензий к жизни каждого носителя культуры и др. Эти формы или факторы кризиса искусства сопутствуют ему везде и всегда – во все времена, в любой социальной обстановке. Это обозначает то, что *кризис искусства* – это пафос мировоззренческий, заблуждение в мысли, это момент философский, момент острой человеческой рефлексии – и социолога подобная рефлексия повергает в исследовательский тупик: оказывается, кризис искусства, если он есть, имеет опосредованное звучание – возможно, в красках и фарфоре, может быть, в поиске художественного образа, в соответствии стилю и т.д. Но при этом искусство никак не соотносимо с кризисами социальности, совершенно иными по своей форме и по своей природе – конфликтогенными, ярко выраженными (заметными), имеющими последствия реальные, на уровне артефактов и физиологических смыслов бытия человека и общества.

Таким образом, социология искусства сталкивается со множеством трудностей – имея свой объект и предмет, по сути лишается их, не имея четких границ сложных материй искусства – образов, символов, знаков и т.д.; имея свои цели и задачи, никак не выполняет их, суживая исследовательское поле до некой типичной картинки реальности. Эти трудности преодолимы. Социология искусства не должна отрываться от социокультурных масштабов постижения действительности, она должна уметь проникать в сферу искусства не только как в некую структуру человеческого бытия – таинственную, магическую, мистериальную, но и как в феномен социального порядка, в котором на века воплощается лучшее народа и эпох.

Библиографический список

1. Уилсон, Ст. Искусство и наука как культурные действия / Ст. Уилсон // Логос. 2006. №4.
2. Сарабянов, Д.В. Стиль «модерн» / Д.В. Сарабянов. М., 1989.
3. Бердяев, Н.А. Судьба человека в современном мире / Н.А. Бердяев // Философия свободного духа. М., 1994.
4. Щеглова, Е. Герои наших романов / Е. Щеглова // Вопросы литературы. 2006. Вып. VI.
5. Гессерт, Дж. История искусства с привлечением ДНК / Дж. Гессерт // Логос. 2006. №4.
6. Татарова, Г.Г. Методологическая травма социолога. К вопросу интеграции знания / Г.Г. Татарова // Социологические исследования. 2006. №9.
7. Богданов, А.А. Вопросы социализма: Работы разных лет / А.А. Богданов. М., 1990.
8. Кандинский, В.В. Избранные труды по теории искусства : в 2-х т. / В.В. Кандинский. М., 2001. Т. I.
9. Шатских, А. Казимир Малевич – литератор и мыслитель / А. Шатских // Малевич К. Черный квадрат. СПб., 2001.
10. Троцкий, Л.Д. Литература и революция / Л.Д. Троцкий. М., 1991.
11. Розанов, В.В. О себе и жизни своей / В.В. Розанов. М., 1990.
12. Давыдов, Ю.Н. Проблемы социологии искусства и литературы у М.М. Бахтина / Ю.Н. Давыдов // Бахтин М.М. как философ. М., 1992.
13. Флиер, А.Я. Культурология для культурологов / А.Я. Флиер. М., 2000.
14. Бердяев, Н.А. О консерватизме / Н.А. Бердяев // Философия неравенства. М., 1990.