

Наиль Фархатдинов

Правила без искусства. Социология визуальных искусств Пьера Бурдьё

Michael Grenfell and Cheryl Hardy. Art Rules. Pierre Bourdieu and Visual Arts. Oxford, New York: Berg, 2007. – 212 p.

Среди исследователей, которых соотносят с социологией искусства, выделяют два имени – Говард Беккер, автор книги «Миры искусства»¹, и более известный социолог Пьер Бурдьё. При разных, но сопоставимых друг с другом подходах к искусству их объединяет общая социологическая установка – вынесение за скобки природы искусства.

Первый автор предлагает рассматривать искусство как проявление определенного коллективного действия. Сфера коллективного действия, установления консенсуса и порядка составляют предмет его социологии искусства.

Второй придерживается несколько иной перспективы. Бурдьё говорит об искусстве как о поле борьбы за признание, истину или другие ресурсы². Исходя из этого он выстраивает свою концепцию.

Если имя Беккера относительно малоизвестно для несоциологов, то имя Бурдьё оказывается своего рода маркером определенного видения социальности, широко распространенного далеко за пределами социологии. Социология искусства Бурдьё встраивается в его социологическую концепцию, чаще всего именуемую генетическим структурализмом или постструктурализмом.

Книга, предложенная в заглавии, имеет прямое отношение ко второй перспективе социологического исследования искусства. Ее авторы – Майкл Гренфелл и Черил Харди³ – с одной стороны, уделяют внимание социологическому подходу Бурдьё, а с другой стороны, стремятся наполнить методологическую схему Бурдьё предметным содержанием –

¹ *Becker H.S. Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1984. – 392 p.*

² Среди его работ, посвященных искусству, русскоязычному читателю известна, например, статья по исследованию поля литературы (см.: *Бурдьё П. Поле литературы / Пер. М. Гронаса // Социальное пространство: поля и практики. М.: Институт экспериментальной социологии, 2005, с. 365–473*).

³ Майкл Гренфелл – профессор факультета права, искусств и социальных наук Университета Саусхэмптона; Черил Харди – профессор факультета образования Винчестерского университета.

в их случае это визуальные искусства. Как следствие, в центре внимания не столько визуальные искусства сами по себе, сколько визуальные искусства с точки зрения социологического подхода Бурдьё. Этого различия мы и хотели бы придерживаться в дальнейшем. Учитывая, что цель книги – сжато представить концепцию Бурдьё, в ходе обсуждения мы будем напрямую обращаться к его собственным работам.

Известно, что у Бурдьё несколько работ, посвященных искусству. Начиналось все с работы о фотографии («Un art moyen», 1965), затем были опубликованы результаты исследования аудитории музеев («L'amour de l'art», 1969). Проблематику вкуса и, как следствие, искусства Бурдьё рассматривает в своем фундаментальном труде «Различение. Социальная критика суждения» («La distinction. Critique sociale du jugement», 1979). Затем его внимание поглощает литература, в частности Флобер. Примерно в то же время он исследует французскую живопись. В 1992 году он завершает работу над «Правилами искусства» («Les règles de l'art»), где подводит итог предыдущим разборам. А в 2000 году в Коллеж де Франс руководит семинаром, посвященным Эдуарду Мане и французской живописи.

Как видно, обращение к искусству не является случайным. Чаще Бурдьё обращается к литературе, чем к визуальным искусствам, но не будем здесь обсуждать причины его предпочтений. Подход Бурдьё универсален: его применение с незначительными перефокусировками позволяет говорить с тех же теоретических позиций и о живописи, и о фотографии, и о чем-либо еще, что можно отнести к искусствам, опосредованным «визуальными медиа». Авторы книги не ставят перед собой предметных исследовательских задач; книга посвящена Бурдьё, и ее основная задача – представить его подход к визуальным искусствам.

Заглавие книги «Искусство управляет»⁴ – к нему мы вернемся позднее – отсылает к упоминавшейся работе Бурдьё «Правила искусства». Но если у Бурдьё речь идет именно о правилах, которые собственно конституируют поле искусства, а точнее – поле литературы, то Гренфелл и Харди делают акцент на том, что искусство обладает преимущественным положением (то есть автономией и диктует правила). Оно буквально управляет, или, обращаясь к просторечному или жаргонному выражению, «рулит», благо английский язык позволяет авторам играть с подобными вещами. Попробуем проследить, насколько авторам удастся выдержать концептуальный замысел своего исследования.

⁴ Впрочем, название книги можно перевести точь-в-точь, как и название работы Бурдьё. Другое дело, что авторы монографии расширяют смысловое пространство.

С точки зрения структуры изложения перед нами социологическое исследование, выстроенное по традиционной схеме. Сначала теоретическая перспектива – этому посвящена первая часть книги, которая носит подзаголовок «Теория»; далее – эмпирическая («Практика»), – анализу последовательно подвергаются музеи, фотография и живопись. В заключении («Визуальные искусства в XXI веке») мы вновь вслед за авторами возвращаемся к теории, но уже, как это принято, с учетом изменившегося мира в XXI веке и проведенного ранее анализа (который по идее должен восполнять теоретические пробелы или, что более существенно с методологической точки зрения, фальсифицировать ложные теоретические представления). От общего к частному и обратно. На деле же требование критического рассмотрения выполняется избирательно.

Авторы предлагают «мыслительные инструменты» (thinking tools), при помощи которых можно анализировать искусство. К ним относятся, прежде всего, понятия поля, габитуса и капитала. Предварительно обсудив источники идей Бурдьё относительно «инструментов», они приходят к выводу, что каждое исследование, выполненное в рамках, условно говоря, структурно-генетического подхода, должно содержать три этапа⁵.

Во-первых, необходимо проанализировать взаимосвязь исследуемого поля – в нашем случае это поле визуальных искусств – с полем политики. Во-вторых, следует обозначить объективные структуры отношений между позициями, занимаемыми игроками поля, которые участвуют в борьбе за легитимные формы специфического господства, соотнесенного с анализируемым полем. В-третьих, анализ в духе Бурдьё, согласно авторам монографии, предполагает рассмотрение характеристик габитуса игроков или систем диспозиций, присущих их конкретным социальным и экономическим условиям. Эмпирическое исследование не требует жесткого следования этим операциям в том порядке, в каком они даются в книге. Так или иначе, общая картина выстраивается постепенно и независимо от того, с чего начинается исследование – с анализа габитуса конкретных художников или же структуры поля. Для иллюстрации обратимся к одному из исследований, предпринятых авторами книги.

В качестве примера берется галерея Тейт. Когда авторы говорят об истории создания галереи, они обозначают основных участников, в числе которых не только собственно предприниматель Генри Тейт, но и королева Виктория, организовавшая комиссию по разработке концепции и идеи нового музея. Кроме того, в создании галереи принимали участие

⁵ В данном случае авторы ссылаются на три пункта, следовать которым «завещал» сам Бурдьё. См.: *Bourdieu P., Wacquant L. An Invitation to Reflexive Sociology. Oxford: Polity Press, 1992.*

многочисленные коллекционеры, которые пожертвовали свои собрания, художники, подарившие галерее свои работы, и пресса, создававшая вокруг этого события медийное пространство. В каждом случае авторы анализируют диспозиции участников, структуры и соотношения полей, на основе которых осуществлялось действие по созданию галереи. Отдельное внимание авторы уделяют процессам конвертации различных форм капитала. Далее они обращаются к текущему положению дел и предлагают нашему вниманию схему разворачивающихся вокруг галереи полей – власти, технологии, коммерции и так далее. Само же поле искусства, в котором находится галерея, соприкасается с каждым из обозначенных полей, и каждое пересечение получает свое выражение (например, пересечение полей власти и искусства выражается в государственных дотациях и пр.). Таким же образом анализу последовательно подвергаются фотография и живопись в их институциональном ключе. Жаль (и в этом недостаток книги), что схемы не сопровождаются комментарием.

Итак, еще раз отметим, что общий замысел работы – показать на конкретных примерах работоспособность теории Бурдьё. Для демонстрации теоретической мощи концепции Бурдьё авторы выбирают музеи, фотографию и живопись. Природа выбора остается неизвестной. С одной стороны, сложно себе представить, что идеи Бурдьё будут одинаково работать в области того, что можно назвать институциональной организацией живописного искусства, и фотографического искусства как такового. С другой стороны, это вполне оправданный ход – демонстрация работы концепции на совершенно неопоставимых вещах.

Все соответствовало бы замыслу, если бы авторы следовали этой последней установке – подвергнуть методологический аппарат Бурдьё испытанию на прочность через обращение к неопоставимым явлениям. Но, к сожалению, в работе Гренфелла и Харди (как и, сознаемся, у самого Бурдьё) содержательных рассуждений непосредственно о фотографии намного меньше, нежели о том, что окружает эту фотографию, а именно о кружках фотолюбителей, коллекционерах и выставках – словом, обо всем том, что так показательно изображено на схемах, сопровождающих текст. И тому есть причина. Всякое поле – это можно увидеть на схемах (подчеркиваем: только увидеть, но не понять, почему так происходит) – не обладает достаточной степенью автономии, чтобы можно было говорить о том, что оно функционирует по своим *собственным* правилам. Есть и еще одно объяснение. Социология искусства возможна лишь в том случае, если сформирует специфику своего предмета в искусстве. Спецификой оказывается социальный контекст. Следовательно, для социолога речь не идет о сущности искусства как такового. И с этой установкой сложно спорить. Речь идет о том, как

социальное (выступающее в разных ипостасях, например политическое, экономическое, гендерное, этническое и др.) отображается в искусстве или «сопровождает» искусство.

В значительной степени условно схему полей можно назвать репрезентационной, где означаемым является то, что на первый взгляд неуловимо, например политическое, а означающее – конкретные практики, расшифровка которых в терминах полей и капиталов и представляет собой социологическое описание в духе Бурдьё. Любой выход за рамки такого подхода, например идея «искусства ради искусства», которую также можно возвести в аксиоматику теоретических построений, сразу же тематизируется как означающее, которое обладает означаемым, стремящимся содержательно к автономии. Стремление это, в свою очередь, обусловлено социально-политическим или любым иным – обязательно обнаруживаемым в социальной реальности – контекстом.

Вернемся к предложенным примерам. Выбранные объекты исследования размещены в условном пространстве успеха⁶. Получается, что схема Бурдьё способна в большей степени говорить нам о тех, кто занял и занимает доминирующие позиции. Критика исторического подхода, который, по мнению Бурдьё, выделяет фигуру Автора и размечает в соответствии с этим пространство произведений, оказывается непоследовательной. С одной стороны, социологическая критика призывает отказаться от Автора, а с другой – все, на что она обращает внимание, это фигура Автора или то, что ее заменяет⁷.

Допустим, выбор Гренфелла и Харди оказался случайным. Или, напротив, вся красота подхода проявляется в случае обращения к одним лишь успешным фигурам. Но можем ли мы с той же степенью адекватности этому подходу утверждать, что Бурдьё сумеет что-то сказать при анализе аутсайдеров и неудачников? Другими словами, применима ли схема «победителей», предлагаемая авторами монографии, к тем, кто оказался, по сути, вне борьбы за капиталы просто из-за невозможности вступить в игру? Что делать социологу с этими группами художников,

⁶ Речь идет о музее д'Орсэ, галерее Тейт и Музее современного искусства в Нью-Йорке. Подобным же образом произведена селекция среди фотографов и художников.

⁷ В этом отношении уже упоминавшийся подход Беккера, который не требует выделения доминирующих и доминируемых, рассматривает не соотношение сил, а, напротив, взаимодействие на уровне отдельных индивидов, участвующих в создании произведения искусства, выглядит куда более привлекательным для социолога. По крайней мере, аспект исторической привязки социологии в нем исключается.

фотографов? Именно группами, для которых борьба за власть не то что невозможна, но явно нереальна.

Если следовать тем этапам анализа, которые предлагают Гренфелл и Харди, то получается, что мы вроде как действительно обозначаем границы нашего предмета (поля можно с тем же успехом заменить на другие понятия). Но при этом ни слова не говорится о том искусстве, которое мы видим, которое приносит нам какое-то интеллектуальное или эстетическое удовольствие. Никто не станет спорить с тем, что и этот контекст играет роль в исследовании и он также значим для самого искусства. А как возможно высокотехнологическое искусство без спонсорства?

Возможны, правда, и другие вопросы, которым нет места в схеме Бурдьё. Что происходит со зрителем, когда он смотрит на произведение искусства⁸? Когда объекты приобретают статус произведения искусства? Как это происходит? Что представляет собой музей как пространство повседневного взаимодействия?

Книга Гренфелла и Харди играет роль обычную – для Бурдьё, но важную – для рутинной социологической работы. В ней «коротко, ясно и во французском стиле» изложена теоретическая программа социологии искусства Бурдьё. И, разумеется, книгу можно рассматривать как монографию по исследованию музеев, живописи и фотографии – несмотря на некритическое использование выбранного подхода.

Вернемся к названию книги. «Искусство управляет». «Правила искусства». Передать игру слов на русском языке сложно. Не менее сложно на языке социологии говорить об искусстве, не уходя в вульгарно-социологические объяснения, которые элиминируют специфику искусства. Автономия искусства (по отношению к которой у Бурдьё своя оригинальная позиция) является одним из условий выстраивания социологии искусства.

⁸ Этим вопросом задаются и авторы монографии, но, на наш взгляд, ответы, которые они дают в рамках критики эстетических теорий, не могут рассматриваться как удовлетворительные, поскольку, опять же, все сводится к категории социально конструируемого вкуса.