

Рон Айерман. К социологии искусства, ориентированной на смысл

EYERMAN R. TOWARD A MEANINGFUL SOCIOLOGY OF THE ARTS // MYTH, MEANING, AND PERFORMANCE: TOWARD A NEW CULTURAL SOCIOLOGY OF THE ARTS / ED. BY R. EYERMAN AND L. MCCORMICK. BOULDER: PARADIGM PUBLISHERS, 2006. P. 13–34.

*Екатерина Фень**

Аннотация. В программной статье, открывающей сборник «Миф, смысл и перформанс: к новой культурсоциологии искусства», Рон Айерман предлагает новый подход — социологию искусства, ориентированную на смысл. Постулирование коммуникативной (интеракционистской) природы искусства позволяет Айерману рассматривать искусство как независимую переменную и преодолеть парадигму производства культуры. Такой подход возможен, если социологи искусства обратятся к понятию «смысл». Включение этого понятия в концептуальный аппарат социологической теории расширяет возможности анализа искусства как объекта, понятия, практики и сферы эстетического опыта. Значение категории смысла состоит в том, что она позволяет эксплицировать коммуникативную природу искусства, которая проявляется в принципиальной открытости произведения искусства к множественности интерпретаций. Обращаясь к Т. Адорно и П. Бурдьё, Айерман выделяет две концепции смысла и истины художественного произведения: интерпретативную и репрезентативную. С опорой на эти концепции он подходит к формулированию исследовательских принципов и рамок нового направления — культурсоциологии искусства.

Ключевые слова. Смысл, культурсоциология искусства, культуриндустрия, эстетическая теория, интеракционистская парадигма.

Социологическое исследование всякий раз предполагает выбор определенной перспективы, указание границ выбранного подхода, и социология искусства в этом отношении не представляет исключения. В настоящее время она фокусируется преимущественно на изучении зрительского восприятия произведений искусства, в то время как, например, эстетика задается вопросом о смысле искусства и ставит вопрос о его ценности. Рон Айерман¹ предлагает подход, направленный на преодоление условностей подобного дисциплинарного деления. Расширение исследовательской перспективы социологии искусства возможно посредством включения в ее теоретический аппарат понятия *смысла*. Это понятие является одним из центральных для

* **Фень Екатерина Геннадьевна** — аспирантка факультета философии ГУ-ВШЭ, младший научный сотрудник, участница исследовательской группы по культурсоциологии Центра фундаментальной социологии ГУ-ВШЭ. Email: ekaterina.fen@gmail.com

© Фень Е., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

¹ Рон Айерман — профессор социологии и содиректор (вместе с Дж. Александером) Центра культурсоциологии Йельского университета.

эстетики и теории искусства, но не рассматривается с должным вниманием в социальных исследованиях искусства. Решение данной задачи представляется Айерману возможным за счет утверждения нового подхода — *социологии искусства, ориентированной на смысл*, или *новой культурсоциологии искусства*. Этот подход позволяет актуализировать понятие смысла в контексте социологических исследований искусства.

В качестве отправной точки своих рассуждений Айерман выбирает анализ социологических подходов, которые так или иначе используют и концептуализируют понятие «смысл» в отношении искусства. К их числу он относит, во-первых, семиотическое направление в социологии, в частности, работы Ролана Барта [2], в которых речь идет о смыслах и кодах в произведениях искусства и прочтении этих кодов зрителями. Во-вторых, критическую теорию, в центре внимания которой находится процесс производства смыслов в индустрии культуры. В-третьих, Айерман упоминает исследования в духе *симвоико-интеракционистского анализа*, в которых исследуются механизмы формирования смысла в повседневном взаимодействии [3]. И, наконец, герменевтическая и семиотическая традиции, также упоминаемые в этом ряду, анализируют смысл с точки зрения интерпретативных процедур его понимания (кодирования и декодирования). Такие подходы не предполагают единства трактовки смысла, но благодаря им можно проследить соотношение данной категории и социальной природы искусства.

Смысл искусства как особой сферы деятельности можно рассматривать в историческом и социальном контексте. То, как мы понимаем искусство, зависит от нашей культурной ситуации. Понимание искусства (прежде всего как понятия и идеи) исторически обусловлено в двух отношениях. Во-первых, в отношении того, как проводится различие между творчеством в сфере искусства (с нефункциональными предметами, являющимися средствами художественной выразительности) и ремеслом, создающим предметы функционального характера. Во-вторых, исторически обусловлен процесс легитимации и становления отдельных видов искусств (как в отношении отдельных произведений искусства, так и в части особых техник). В качестве иллюстрации Айерман обращает внимание на то, как фотография заняла свое место среди остальных видов искусств.

Айерман отмечает, что искусство и его смысл могут определяться через социальные и исторические условия появления новых форм. Например, возникновение жанра литературного романа было обусловлено появлением в Британии особой публики и происходящими в обществе изменениями. Позже он стал частью смысловой системы и ресурсом осмысления этих изменений определенными социальными общностями.

Современные представления об искусстве стали возможны благодаря категории «эстетическое», описывающей опыт особого рода, который противопоставлен опыту повседневности. По своей природе эстетический опыт отличен от политического, религиозного или ритуального. Такое разграничение привело к появлению специфических пространств (например, музеев), практик и нормативных представлений (преподававшихся в художественных заведениях). В итоге сформировался мир искусства. Обретя автономию, искусство стало объектом внимания социологов и фило-

соффов, изучавших, в частности, социальную природу художника, его личность. Так, в исследовании Норберта Элиаса анализируется влияние социальных представлений о роли композитора на личность самого композитора (на примере Моцарта) [5; 6].

Рассмотрение искусства в связи с идеей эстетического опыта (как индивидуального, так и коллективного) позволяет Айерману говорить о «пространстве воображения» (*imaginative space*), которое открывает особый взгляд на мир и отталкиваясь от которого можно представлять этот мир, используя различные художественные формы и выразительные средства. Подобное представление противопоставляется Айерманом понятиям «мир искусства» и «поле искусства», в основе которых также лежит пространственная метафора. Мир или поле искусства, в пространстве которых происходит взаимодействие по поводу искусства, определяют направленность действий или убеждений тех, кто оказывается внутри сферы их влияния, тогда как пространство воображения конструируется воображением и творчеством, связанными непосредственно со смысловым измерением. Получается, что искусство представляет собой пространство внутри пространства, т.е. место, из которого можно смотреть на мир в условиях его изолированности от этого мира. Таким образом, искусство понимается как «когнитивный праксис» (*cognitive praxis*) [7], как форма социальной деятельности, лежащей в основе социальных идентичностей и практик (*practices*). Искусство является условием преобразующей деятельности, так как задает пространство для индивидуального и коллективного творчества. В свою очередь, творческая составляющая является неотъемлемой для любой социальной деятельности. Следовательно, через практики искусство связывается с более широким контекстом. Искусство может выступать не только как когнитивная, но и перформативная (формирующая²) практика.

Так, для активистов социальных движений концерт обеспечивает чувство коллективной идентичности, принадлежности к группе, равно как и предоставляет определенное понимание картины мира и своего места в нем. Множественность участников взаимодействия и смысловых контекстов делает неизбежным формирование множественности интерпретаций. Принципиальная открытость и множественность прочтений являются главной характеристикой искусства, а также условием пространства переживания искусства и рефлексии о нем. Ранее Айерман уже обращался к обсуждению этой специфической природы искусства на примере анализа массового искусства в книге «Музыка и социальные движения» [7]. Здесь же он обращается к работам Теодора Адорно, который рассматривал классическую музыку в качестве способа познания общества через обращение к изначальной открытости как фундаментальному свойству смысла.

Айерман солидаризируется с известным тезисом Адорно, согласно которому искусство «говорит правду об обществе»³. Именно этим обусловлен интерес социологии к искусству как способу познания мира и общества. Уже в античности искусство, наряду с памятью и разумом, рассматривалось как способ познания. В эпоху Возрож-

² В данном случае Айерман прибегает к игре слов, обозначая (*per*)formative practice как практику перформативную и формирующую.

³ См., например: «Искусство... лишь в той степени говорит правду об обществе, в какой его подлинно художественные создания выражают иррациональность рационального миропорядка» [1].

дения искусство представлялось как способ продления и фиксации памяти, к примеру, через картины. Современность, напротив, отождествила знание с рассудком, а искусство свело к вопросам вкуса, культурного производства, расслоения и получения прибыли. Подобным образом искусство представлено в концепции культуриндустрии, фокусирующей исследовательское внимание на организационных формах существования искусства. В то же время этому подходу недостаёт именно того, что интересует Айермана, — ресурсов для концептуализации искусства как формы познания и области опыта.

Примечательно, что возвращение категории смысла в поле внимания социологов искусства Айерман связывает с эстетической теорией Теодора Адорно. В анализе произведений искусства Адорно показывает, как средства художественной выразительности позволяют разрушить овеществленный мир, созданный посредством культуриндустрии. По-настоящему диалектическое произведение искусства, такое как музыкальные произведения А. Шёнберга, способно вскрывать противоречие овеществленного мира, тогда как популярная культура воспроизводит существующие властные отношения. Адорно реактуализирует давнюю связь искусства и познания. Он усматривает в искусстве (в том числе массовом) способ постижения мира. В таком случае смысл (отождествляемый с истиной) становится центральной категорией, а искусство представляет собой проводник смыслов и форму коммуникации. Иначе говоря, искусство может приблизить нас к истине так же, как и ввести в заблуждение.

Будучи формой коммуникации, искусство предполагает ответную реакцию и вовлечение зрителя в процесс формирования смысла. Более того, зритель ожидает, что произведение искусства содержит смысл. Смысл может присутствовать в произведении искусства в форме закодированного сообщения или передаваться посредством создания настроения или эмоции (как, например, в абстрактном искусстве). По своей природе коммуникация интерактивна, она возникает в процессе взаимодействия исполнителя, произведения искусства и аудитории и поэтому является источником множественности интерпретаций. По мнению Адорно, исключение составляет массовое искусство, которое призвано вызывать привычную и «удобную» ответную реакцию. На этом и строит свой — ставший уже классическим [4] — критический аргумент Теодор Адорно. Задача «подлинного» искусства состоит в обратном, в том, чтобы вывести восприятие искусства из колеи знакомых и привычных образцов.

Объект, который обозначается как «искусство» (вследствие ли помещения его в мир искусства, или по воле автора), соотносится с традицией экспрессивной деятельности. Такое обращение к универсальному человеческому опыту даёт возможность искусству апеллировать к невыразимому — человеческому духу. Произведение искусства становится большим, чем просто объект, оно приобретает нематериальное качество, которое зритель не может мгновенно уловить и которое становится источником эстетического переживания. Согласно Адорно, эстетическая теория помещает искусство в центр обсуждения и позволяет углубить и расширить переживание за счет включения в многосторонний диалог других участников.

Представленную интерпретативную теорию смысла, по сути, опирающуюся на гносеологическую концепцию искусства, уместно сравнить с репрезентационным подходом, предложенным Пьером Бурдьё [3]. В частности, он предлагает прочтение

«L'Éducation sentimentale»⁴ Флобера сквозь призму собственного социологического подхода и демонстрирует отношение между тем, как описываются действия индивидов в романе, и самой фигурой автора, ее социальной обусловленностью. Этот анализ позволяет Бурдые выделить два уровня истины в художественной литературе. На первом уровне истина конструируется автором сознательно, когда в художественную форму облачается то, что не всегда можно сказать напрямую. Примером этого уровня служит сатирическая литература. Второй уровень предполагает истину, которая в меньшей степени осознана самим автором, — это социальные условия производства художественного текста. В совокупности эти социальные условия и составляют правила и законы, которым подчиняется автор и которые формируют литературные институты. Наличие подобных правил делает возможным воспроизводство доминирующих позиций в поле художественного производства через каждое произведение искусства. Однако, по мнению Айермана, у данного подхода есть существенный недостаток. Поскольку подобный анализ не предполагает работу с содержанием произведения как таковым, то смысл искусства не рассматривается в связи с более широким контекстом, но редуцируется к его социальным условиям.

В одной из наиболее отчетливых форм влияние искусства на общество в целом, по мнению Айермана, проявляется в сфере политического. Искусство формирует и транслирует знания и смыслы, которые становятся основой для социальной интеграции или, напротив, служат средством выражения протеста. Поэтому контроль над сферой искусства со стороны органов политической власти является значительной частью внутренней политики. В то же время творческие ресурсы задействованы в мифотворчестве, а миф, в свою очередь, играет ключевую роль в формировании социальной идентичности индивида, группы и нации. Так, о культурной зрелости нации можно судить по состоянию сформировавшихся институтов, среди которых могут быть музейные учреждения и рынок искусства.

Таким образом, рассмотрение культурно-исторического контекста создания работы и её восприятия на современном этапе должно стать неотъемлемой частью исследования в области социологии искусства. Оно дополнит изучение биографического контекста создания произведения, анализа смыслов, вкладываемых автором и формирующихся в процессе восприятия зрителями. Обращаясь к пространственной метафорике, Айерман рассматривает культуру как автономное пространство представлений и знаний, а искусство — как культурную форму, основанную на категории смысла и конструируемую в опыте и практиках. Посредством последних искусство связывается с более широким социальным и историческим контекстом. Подобная реконструкция требует значительных усилий, но, по мнению Айермана, служит идеалом, к которому стоит стремиться и который обогатит социологию искусств, станет основой для формирования интеракционистской парадигмы.

Литература

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001.
2. Barthes R. A Roland Barthes Reader. London: Vintage, 1993.

⁴ Воспитание чувств (фр.).

3. *Bourdieu P.* The Rules of Art: Genesis and Structure of Literary Field. Cambridge: Polity, 1996.
4. *DeNora T.* After Adorno: Rethinking Music Sociology. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
5. *DeNora T.* Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803. Berkley: University of California Press, 1995.
6. *Elias N.* Mozart: Portrait of a Genius / trans. by E. Jephcott. Cambridge: Polity Press, 1993.
7. *Eyerman R., Jamison A.* Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twenties Century. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
8. *Goffman E.* The Presentation of Self in Everyday Life. New York: Knopf, 1972.