

АНТАНАС АНДРИЯУСКАС¹

ВКЛАД ПЬЕРА БУРДЬЕ В СОЦИОЛОГИЮ ИСКУССТВА

Перевод с английского Александры Папченковой²

Абстракт

В статье рассматриваются принципы социологического анализа Пьера Бурдьё, его социология искусства и ее связь с более ранними традициями социологии искусства. Статья начинается с обсуждения основных работ Бурдьё, особое внимание уделяется его концепциям социализации, социального пространства, искусства, габитуса, культурного поля, художественного поля, поля литературы, номоса, культурного капитала, символического капитала и художественного вкуса. В статье также рассматриваются социология медиации Бурдьё, экспертиза потребителей искусства, формирование личного символического капитала, игры сил на полях искусства и литературы. Автор утверждает, что своеобразии социологии искусства Бурдьё состоит в ее сосредоточении на социальной среде художника, а не на его личности и творче-

¹ Антанас Андрияускас — Академик Литовской академии наук, профессор гуманитарных наук (по профилю «история философии»), заведующий отделом компаративистской культурологии Литовского исследовательского института культуры, профессор Вильнюсской художественной академии, президент Литовской эстетической ассоциации.

² Александра Папченкова — аспирант кафедры философии политики и права философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

стве. Такой подход является новым по сравнению с более ранней традицией социологии искусства, которая ориентируется на научную методологию и опирается на идеи истории искусства и философии истории искусства. Иными словами, традиция подчеркивает слово «искусство» в названии дисциплины «социология искусства», тогда как Бурдьё усиливает значение того, что заключает в себе значение второго слова — «социология». Этот сдвиг знаменует радикальные изменения в истории социологии и методологии искусства.

Ключевые слова

Бурдьё, Франкастель, социология искусства, социализация, габитус, номос, капитал, вкус.

Взгляд на истоки французской социологии искусства

Социология искусства развивалась не по прямой линии. В этой волне спадов и подъёмов главные вершины, особенно ярко проявившиеся во французской традиции, ставшей лидером в этой области, связаны прежде всего с подъёмом сильных личностей и школ. По этой причине мы остановимся на развитии французской социологической мысли, имеющей неразрывные традиции и наиболее последовательно отражающей не только развертывание новых идей и методологических подходов, но и основные этапы превращения социологии искусства в самостоятельную область научного исследования.

На раннем этапе развития французской социологической эстетики и кристаллизовавшейся в ней социологии искусства основные идеи были идеями Просвещения о социальных условиях искусства. Они развивались в течение 19-го века историками культуры и искусства, из которых особым влиянием во второй половине этого века выделялся Ипполит Тэн.

В первой половине XX века во Франции, Германии, Венгрии, России и других странах *социологическая эстетика* возникла и постепенно трансформировалась в самостоя-

тельную научную дисциплину — *социологию искусства*. В это время Шарль Лало и Этьен Сурио — ведущие представители французской социологической эстетики — разрабатывали свои концепции. Выделяя относительно самостоятельную область социологии искусства, они понимали, что искусство не существует в отрыве от социальных процессов, а развивается в тесном взаимодействии с экономическим и культурным уровнем общества, его потребностями, идеалами, а также многими другими факторами, определяющими социальную потребность в произведениях, созданных художниками. Их интересовали закономерности оценки искусства, особенности функционирования искусства и его воздействие на общественное сознание. Приняв эти взгляды, основатели социологии искусства сосредоточились на исследовании взаимосвязи общества и художественной деятельности, роли искусства в культуре и обществе, различных социальных функциях и институциональных связях искусства.

По мере развития социологии искусства, в конечном счете, появились две основные тенденции: одна из них *теоретическая*, а другая *эмпирическая*, или *прикладная*. Сторонники первой тенденции развивали теоретические и методологические положения, возникшие в работах Ипполита Тэна, Жана-Мари Гюйо, Эмиля Дюркгейма, Макса Вебера, Георга Зиммеля и других основоположников социологии искусства. Они были сосредоточены на том, как искусство социально детерминировано, интересовались как цивилизация, культура, общество и искусство взаимосвязаны, и том, как государство, институты и различные социальные группы влияют на развитие искусства, а также на других теоретических аспектах взаимоотношений искусства и общества.

В послевоенные годы наряду с так называемой *социальной историей искусства* (Арнольд Хаузер, Майкл Баксендолл, Фрэнсис Хаскелл, Энрико Кастельнуово), развивавшейся в других странах, по мере отделения социологии искусства

от социологии культуры и истории искусства, появилась еще одна весьма влиятельная фигура — известный французский искусствовед Пьер Франкастель, чьи исследования, теоретически обосновывающие самостоятельный научный статус социологии искусства, развивались под влиянием исследовательских стратегий, методов и категорий истории искусства и других исторических дисциплин.

Пьер Франкастель и институционализация социологии искусства

Пьер Франкастель (1900—1970) — основоположник фундаментальных принципов французской социологии искусства. Он был одним из немногих мыслителей своего времени, кто не поддавался популярной волне эмпиризма и стремился сохранить высокий теоретический уровень в изучении проблем социологии искусства. Франкастель применил свои теоретические принципы во многих работах, посвященных различным художественным проблемам. Оставляя в стороне вопрос о том, что такое эстетика, он в основном сосредоточился на отношениях внутри комплекса «общество-искусство-общество», на взаимодействии техники, науки, изобразительного искусства и социальных структур, а также на том, как произведение искусства функционирует среди различных социальных структур. В 1948 году в Париже он основал влиятельный центр по изучению социологии искусства. Благодаря интенсивной научной деятельности Франкастеля и его последователей эта дисциплина, ранее называвшаяся социологической эстетикой, в конечном счете, стала известна в научном мире как социология искусства (Francastel 1970, 8). Франкастель критически оценивал предшествующую социологическую эстетику и подчеркивал ее методологическую незрелость и расплывчатость ее проблематики. Он точно отметил парадокс, что *важнейшие идеи в этой области разрабатывались не эстетиками, а социологами.*

Франкастель стремился утвердить социологию искусства как зрелую область научного познания, подвести итог затянувшимся дискуссиям о ее целях, методах и возможностях, определить ее связь с другими смежными областями научного познания. Он трактовал социологию искусства *не как вспомогательную область между искусствоведением, эстетикой и социологией, а как совершенно самостоятельную дисциплину со своим специфическим объектом изучения, структурой, аппаратом категорий и методами исследования искусства.*

Франкастель считал социологический метод важным инструментом познания искусства — таким методом, который помогает определить исторически складывающиеся закономерности в художественном творчестве и раскрывает многогранные связи между искусством и обществом. Здесь искусство трактуется, прежде всего, как язык пластических структур и органическая часть искусственной среды вокруг человека. Более того, по мере совершенствования пластического языка в каждом этапе развития искусство также становится важным средством человеческого общения. Наконец, как своеобразная система знаков, отражающих закономерности во внешнем мире, оно органично сочетает в себе два аспекта, *духовно-символический и материальный*, который зависит от уровня технического развития. Поскольку искусство имеет много слоев, оно не может интерпретироваться только в терминах самого себя или изучаться отдельно от комплекса социальных отношений, влияющих на него.

Более того, Франкастель понимал произведение искусства не только как природный объект, но и как продукт определенных систем визуальных моделей и различных символов и знаков (Francastel 1979, 11). Он обосновывал это утверждение указанием на то, что не следует связывать природу искусства исключительно с системами языка и знаков, потому что искусство — это прежде всего форма идео-

логии, а различные системы знаков — это только способ выражения этой формы. Поскольку существует прямая связь между *идеологией* и *социальными структурами*, искусство, отражая духовные потребности эпохи и ее экономический и технический уровень, позволяет исследователю познать внутренние механизмы функционирования художественной культуры в обществе.

Исходя из своего понимания социальных функций искусства, Франкастель сформулировал основные задачи социологии искусства следующим образом: 1) эксплицировать в социологических терминах типологию групп и цивилизаций; 2) создать социологию произведения искусства как объекта цивилизации; 3) объяснить особенности образных объектов и средств художественного выражения; 4) изучить социологию различных форм выражения и отношения отдельных аспектов произведения искусства к окружающему миру; 5) решить проблемы сравнительной социологии искусства (символа и знака); 6) определить место социологии искусства в индустриальном обществе.

Пьер Бурдьё и социология художественного поля

После бурных событий 1968 года, захлестнувших Францию, и смерти Франкастеля в 1970 году, ведущей фигурой второй половины XX века в социологии и социологии искусства — стал эрудит Пьер Бурдьё (1930—2002). Концептуальные работы его, обладающие высоким теоретическим уровнем, свидетельствуют о том, что социологии искусства вступила в качественно новый этап развития. В работах Бурдьё, а также сторонников и последователей его школы, *социология искусства уже является дисциплиной, в которой доминируют методологические подходы и исследовательские стратегии, заимствованные не из истории, а из социологии*. Отныне во Франции и в других странах значительная часть исследований, проводимых в области социологии искусства, может быть отнесена к постоянно растущему потоку

исследований, разрабатываемых под влиянием социологической методологии. Эти радикальные изменения ярко проявляются в конкретных социологических методах (статистика, анкетирование, интервью, наблюдения), широко распространенных в исследованиях по социологии искусства, а также в различных междисциплинарных подходах, применяемых с использованием методологий гуманитарных и точных наук. С нашей точки зрения, зрелость и специфичность социологии искусства как области исследования проявляются прежде всего не в объекте ее изучения и не только в доминирующей системе конкретных категорий и их иерархии, а, скорее, в ее методах изучения объекта — методах, не игнорирующих важность эмпирических статистических данных, анкетирования, наблюдения и других междисциплинарных методологических подходов и исследовательских стратегий.

Этот фундаментальный сдвиг в социологии искусства отчетливо прослеживается в «социологии художественного поля» (*sociologie du champ artistique*) Бурдьё и в работах его школы и последователей. Это свидетельствует о том, что создатели ныне зрелой социологии искусства осознали своеобразие своих целей, объекта, структуры, системы фундаментальных категорий, методологических подходов и исследовательских стратегий. Кроме того, они освободили себя от влияния родственных систем социологического знания: социальной истории искусства, которая является частью истории; социологической эстетики, которая является частью философии; и истории культуры, которая является частью культурологии. Они работали на уровне социологического знания, ныне доминирующем. Среди всех этих дисциплин — истории, философии, истории цивилизаций, культурологии, антропологии, этнологии, истории искусств и др. — есть много областей взаимного контакта, но каждая из этих областей имеет задачи, цели, основные категории, приоритеты и методы, которые отличаются во многих

отношениях.

Имя Пьера Бурдьё и расцвет созданной им школы связаны с новым этапом в развитии социологии искусства — этапом, характеризующимся множеством новаторских идей. Об универсальности его научных интересов и творческой деятельности наглядно свидетельствует внушительная библиография, включающая в себя 47 книг и более 500 статей. Бурдьё отличался не только исключительным трудолюбием, но и уникальной способностью работать с другими, собирать вокруг себя перспективных молодых людей, заражать их своим творческим энтузиазмом. Эта последняя способность помогла ему сформировать одну из самых влиятельных современных школ социологии искусства. Работы приверженцев этой школы поражают нас разнообразием своих тем, оригинальностью формулировок и трактовок, обилием междисциплинарных методов исследования.

В плеяде известных французских мыслителей постмодерна Бурдьё является одной из ведущих фигур в социальных науках, ибо он многого добился в установлении академического статуса социологии искусства. Этот ученый развил *идею абсолютной гегемонии социологии в современных гуманитарных науках*. В его социологии искусства эта тенденция разворачивается через безусловное подчинение эстетики, философии, истории, психологии, критики искусства и других областей, изучающих отношения между искусством и обществом, вопросам, на которые отвечает эта молодая дисциплина.

Более того, в работах Бурдьё мы видим реакцию как против абстрактного теоретизирования, так и против поверхностного позитивизма — попытку преодолеть эти крайние позиции. Он был концептуальным мыслителем высокого теоретического уровня и с философскими амбициями. В русле идей постструктурализма и постмодернизма он разработал многие теоретические концепции, методологические подходы и исследовательские стратегии, которые

утвердились в современных гуманитарных и особенно социальных науках. Социологическая методология Бурдьё объединяет фундаментальные принципы теоретической и эмпирической социологии; он работал на высоком уровне не только как теоретик-концептуалист, но и как практик, профессионально применявший различные эмпирические методы исследования.

По прошествии более десяти лет после смерти этого мыслителя мы можем беспристрастно оценить его вклад в общественные и гуманитарные науки. Оглядываясь на историю социологии искусства второй половины XX века, мы должны признать, что многие концепции, методы, идеи и категории, разработанные Бурдьё несколько десятилетий назад, сохранили свою актуальность и стали важным поворотным пунктом в дальнейшем развитии современной социологии искусства. Не многие современные мыслители, более чем через десять лет после своей смерти, так широко комментируются как в своих странах, так и за рубежом. Пульсируя живыми идеями, тексты Бурдьё и по сей день будоражат воображение читателя и провоцируют бурную полемику между его страстными последователями и противниками.

Во Франции и франкоязычном культурном пространстве влияние идей, разработанных этим мыслителем, является мощным и многогранным, и в течение последних двух десятилетий его жизни оно ощущалось далеко за пределами его страны. ” Пьер Бурдьё, — пишет Крейг Кэлхун, — был величайшим социологом своего поколения. Его творчество оказало глубокое влияние не только во Франции, но и во всем мире. В Соединенных Штатах это влияние переживало большой подъем в тот самый момент, когда Бурдьё скончался в январе 2002 года.»(Calhoun 2005, 441)

Обсуждая вклад Бурдьё в современную науку, Натали Хайних справедливо утверждает, что его работа является «центральной в социологии искусства» (Heinich 2008, 57). Действительно, влияние на современную социологию ис-

куства произведений и идей этого великого ученого, его концепций, которые он ввел в научный дискурс, является глубоким и многослойным, поскольку он придал социологии искусства статус солидной научной дисциплины, повлиял на развитие этой области во многих новых направлениях, вооружил ее перспективными новыми идеями и междисциплинарными методологическими подходами.

Бурдые учился в знаменитой кузнице французских интеллектуалов, Высшей нормальной (педагогической) школе (*École normale supérieure*), где он посещал лекции Луи Альтюссера, Гастона Башляра, а также Александра Койре и интересовался марксизмом, постструктурализмом и классикой социологии. В 1964 году у него сложились тесные отношения с учеными, работавшими в престижной Практической школе высших исследований (*École pratique des hautes études*), и, вероятно, под влиянием историков школы «анналов» он углубился в изучение повседневной культуры. Начиная с 1975 года, он работал с группой ученых в престижной Высшей школе социальных наук (*École des hautes études en sciences sociales*). В том же году при поддержке историка Фернана Броделя он создал журнал, получивший широкое международное признание и считающийся лучшим изданием в своей области — *Actes de la recherche en sciences sociales*, который редактировал до самой смерти. В 1981 году он стал профессором социологии в Коллеж де Франс, а в 1985 году — директором Центра европейской социологии. В 1993 году Бурдые основал клуб Мерло-Понти, а в 2000 году в Коллеж де Франс он начал преподавать курс, посвященный Моне и французской живописи.

Бурдые развил свою концепцию социологии искусства из скрытой полемики с сторонниками (Арнольд Хаузер, Фредерик Антал, Майкл Баксендолл, Фрэнсис Хаскелл, Энрико Кастельнуово) господствовавшей тогда Школы Франк-стеля и так называемой социальной истории искусства — сторонниками, в работах которых социологические аспекты

социологии искусства постоянно «тонут» в потоке художественно-исторических проблем, возникающих под влиянием исторической методологии.

С точки зрения Бурдые, социология искусства обладает всеми характеристиками, определяющими ее как самостоятельную область научного знания. Эта точка зрения основана на убеждении, что социология искусства эффективна тогда, когда она четко определяет границы своей компетенции и проясняет отличительный характер своего объекта исследования и своих методологических подходов. Действительно, следуя по пути, пройденному социологией в целом, она достигает все более четкого понимания своего конкретного объекта исследования, структуры, задач, исследовательских стратегий, методов и основных проблем. «По моему мнению», — объясняет Бурдые:

социология культурных произведений должна рассматривать в качестве своего объекта весь комплекс отношений (объективных, а также осуществляемых в форме взаимодействий) между художником и другими художниками, и, помимо этого, всех агентов, занятых производством произведения или, по крайней мере, социальной ценностью произведения (критиков, директоров галерей, меценатов и т.д.)

Таким образом, главным объектом исследования Бурдые видел знание *не природы искусства, а социальной среды вокруг него*. Отсюда следует то, что характерно для его концепции социологии искусства — особое внимание к тем социальным (культурным, экономическим, политическим, этическим, эстетическим и т.д.) факторам, которые отражаются в произведениях искусства, сопровождают их и определяют их специфические особенности.

Важным преимуществом социологического анализа литературы и искусства, по мнению Бурдые, является возможность избежать альтернативы субъективизма в противовес объективизму, т. е. избежать субъективности эстетического

сознания, характерной для традиционных эстетических теорий. Сосредоточив внимание на специфическом социальном факторе среды, широко опираясь на междисциплинарный и сравнительный подходы, ученый способен всесторонне проанализировать то, что входит в его область исследования — социальные связи, напряженность между агентами, отношения между их позициями — и понять обстоятельства, стоящие за их происхождением и функционированием.

Помимо этого смещения внимания с самого искусства на различные аспекты его социального контекста, концепция Бурдье содержит и другие принципы, свидетельствующие о его отходе от более ранней традиции социологии искусства. Прежде всего, этот ученый коренным образом изменил стратегии проведения социологических исследований, усовершенствовал методы работы со статистикой в социологических анкетах, ввел в вопросы опроса больший спектр различных ответов. Отсюда вытекают новые и более широкие возможности научной интерпретации и, более того, большее количество различных способов анализа полученных данных. Этот сдвиг в сторону эмпирической и статистической методологии привел к более точным и взвешенным выводам при исследовании литературы и искусства и открыл более широкие возможности для более разнообразной интерпретации данных, полученных в результате социологического анализа.

«Les règles de l'art» u габумус

В 1992 году увидела свет фундаментальная работа Бурдье по социологии искусства *Les règles de l'Art* (Правила искусства). В этой книге он развивает не только раннее известные идеи, но также создает новый проект для науки об искусстве, согласно которому «истинным предметом художественного произведения является не что иное, как собственно художественная манера восприятия мира, то есть

сам художник, его манера и его стиль, безошибочные знаки мастерства, которым он владеет в своем искусстве» (Бурдые 1992, 412). В этой работе Бурдые рассматривает различные аспекты разных правил, разрозненных, но строгих, которые определяют и литературу, и искусство, а также сложные отношения между многими участниками этих полей.

В текстах Бурдые «поле» предстает как *четко структурированное социальное пространство, содержащее различные позиции, причем характеристики каждой позиции напрямую зависят от места, которое она занимает в поле, а не от занимающего ее субъекта*. Центр его социологии искусства постепенно смещается к очень сложным иерархическим отношениям, в которых участвуют основные участники литературного и художественного полей (художники, создаваемые ими произведения, критики, коллекционеры, историографы, попечители искусства, его потребители и дилеры), самые разнообразные культурные и художественные учреждения (музеи, выставочные залы, галереи, салоны, художественные школы, курсы, художественные академии) и многие другие агенты этих полей. Таким образом, метафорическое концептуальное поле относится к *сложной ткани в социальном пространстве различных отношений между разными позициями*.

В нашей трактовке социологии искусства Бурдые нас интересуют прежде всего те поля, которые относятся к эстетической сфере; поэтому мы сейчас сознательно проигнорируем экономическое, политическое, правовое и другие поля и сосредоточимся на анализе литературного и художественного. «Литературное поле», — пишет Бурдые:

это поле сил, действующее на всех, кто входит в него, и оно делает это дифференцированным образом в зависимости от занимаемых позиций (например, если брать некоторые очень отдаленные точки — это автор успешных пьес или поэт-авангардист), и в то же время это поле конкурентной борьбы, которая стремится сохранить или преобразо-

вать это поле сил (Bourdieu 1991, 4—5).

От социологов искусства, анализирующих социальные связи, функционирующие в полях литературы и искусства, Бурдьё требовал три необходимые взаимосвязанные операции, которые также тесно связаны с уровнями социальной реальности. Первая такая операция — это анализ позиций литературного и художественного полей в рамках более широкого поля власти, к которому эти позиции относятся как микрокосмы к макрокосму. Вторая — анализ внутренней структуры конкретных литературных и художественных полей, понимаемых как вселенные, подчиненные своим особым законам функционирования и трансформации. Иными словами, *это анализ структурных связей между позициями или между различными индивидами или институтами, действующими в определенном поле и конкурирующими между собой за художественную легитимность*. Наконец, третий уровень анализа состоит в объяснении формирования разнообразных *габитусов*, которые занимают различные позиции агентов в анализируемых полях — позиции, вытекающие из определенной социальной траектории.

Таким образом, Бурдьё радикально переформулировал и изменил основные акценты проблем, рассматривавшихся в более ранней традиции социологии искусства. Вместо традиционного объяснения последователями социологии искусства того, как тот или иной творец стал тем, кем он является, он трактовал задачи социологии искусства принципиально иначе — как задачи, вытекающие из фундаментальных положений социологической методологии. Эти позиции, по убеждению Бурдьё, предполагают конкретные исторические состояния литературного или художественного поля и открывают Творцу возможность самовыражения до потенциально достижимых позиций.

Оригинальность мышления Бурдьё подчеркивается также его своеобразной системой фундаментальных категорий в социологии искусства и особым вниманием к тончайшим

коннотациям сугубо индивидуальных, часто метафорических и контекстуальных понятий. Создание системы понятий, заметно отличающейся от ранее существующих, отражает стремление Бурдые тщательнее исследовать различные аспекты взаимодействия искусства и общества и связать их анализ с личным опытом. Что касается стиля написания текстов Бурдые, то он тесно связан с его концепциями, иногда критикуется, так как является сложным, часто запутанным, насыщенным необычными метафорическими концептами, отражающими различные философские подтексты.

По сравнению с более ранними концепциями социология искусства Бурдые выделяется своей системой оригинальных фундаментальных категорий, наиболее важными из которых являются социализация, социальное пространство, художественное пространство, *габитус* (лат. «внешний вид»), культурное поле, художественное поле, литературное поле, *номос* (греч. «закон»), культурный капитал, символический капитал, вкус, предрасположенность и др. (он перенял понятия *культурного капитала* и *габитуса* непосредственно у своего учителя Луи Альтьюссера). Подобно концепции социологии искусства, эта система категорий, сложные иерархические взаимозависимые отношения между ее сегментами и ее внутренние структурные связи постепенно развивались в текстах по различным проблемам, пока не приобрели форму открытой изменчивой системы контекстуальных и ситуационных категорий со многими коннотациями смысла.

Отправной точкой для этой системы категорий в социологии искусства является *социализация* и связанная с ней категория *социального пространства*, которая, соединяя мир литературных и художественных произведений с культурной историей человечества и передавая знания, открывает от одного поколения к другому пространство для развертывания других категорий. Прежде всего, Бурдые определил отношение социального пространства к различным эконо-

мическим, политическим, правовым, культурным, научным, художественным, литературным и др. полям, раскрывающихся в нем. Здесь каждое конкретное поле — это микрокосм, который включает в себя определенную часть макрокосма — общего социального пространства. Более того, каждое из этих полей имеет свой набор правил, из которых наиболее важным является *номос*, который не может быть механически перенесен в пространство другого поля. Например, в интересующем нас больше всего художественном поле природа *номоса* раскрывается в так называемом движении «искусство ради искусства», возникшем в западной художественной культуре во второй половине XIX века.

В конечном счете, социальное пространство или среда порождает *габитус* — систему непоколебимых врожденных предрасположенностей, которые впоследствии становятся личными предубеждениями, определяющими конкретные социальные практики. Эта категория Бурдьё с ее множественностью различных значений и коннотаций прежде всего относится к фундаментальному принципу, который в культурно-художественной истории регулирует отношения людей, предрасположенности, поступки, восприятие мира, менталитет, суждения, манеру речи, основные формы творческой деятельности, так называемый «хороший» вкус, образ жизни и т. д. Задача *габитуса* — преодолеть поверхностность структуралистских подходов и преувеличенный психологизм феноменологии.

Виды капитала и символическая власть

Социальное пространство объединяет в себе множество различных полей, каждое из которых — например, наука, искусство, литература, изобразительное искусство и др. — относительно независимо от остальных. Кроме того, каждый конкретный агент может одновременно находиться в нескольких различных полях. В конечном счете, внутренняя структура этих полей так или иначе влияет на поведение

каждого субъекта, входящего в их пространство. По этой причине каждое поле в концепции Бурдьё является ареной разнообразных битв между субъектами или социальными группами внутри него. Люди, занимающие доминирующие позиции в определенном поле, обычно прилагают все усилия, чтобы не только сохранить их, но и расширить сферы своей власти и влияния. И наоборот, маргинализованные лица стремятся всеми доступными средствами изменить существующие рычаги и источники власти.

Для того чтобы выявить отличительный характер концепции социологии искусства Бурдьё, мы неизбежно должны установить значения других фундаментальных понятий — культурного капитала, художественного капитала, символического капитала, — поскольку они помогут нам лучше понять социальные процессы, происходящие в полях литературы и искусства. В борьбе между конкурирующими силами в рамках определенного поля люди используют различные виды капитала: 1) экономический, который состоит из материальных и финансовых ресурсов; 2) культурный, включающий в себя признанные обществом знания, качество образования (научный или академический капитал) и знания различных культурных кодов; 3) социальный, непосредственно связанный с принадлежностью к определенной социальной группе; 4) художественный, который связан с глубоким и многогранным знанием мира искусства; и, наконец, 5) чрезвычайно сложный символический капитал, состоящий из социального престижа, накопленного за всю жизнь, приобретенной известности и признания.

Из всех этих видов капитала наиболее важным является *символический*, который трактуется как вид экономического и культурного капитала, получивший широкое признание в обществе. Он узнаваем через престижные категории, признанные в определенном культурном поле. Это может быть особая родословная, подкрепленная исторической памятью или документами, престижные высшие учебные заведения,

выдающиеся имена, различные академические регалии, дипломы, награды, ассоциации с престижными учебными заведениями, членство в академии и др. При любом обсуждении символического капитала следует также помнить о так называемой академической аристократии, которая выделяется своими особыми регалиями, именами и значительным академическим и культурным капиталом. В академической и других социальных средах она также выделяется своим эссенциализмом, сознательным отказом от определения своей природы, свободой своих мнений, освобождением от мелких незначительных правил.

Возрастающая сложность литературы и искусства, авторский акцент на описаниях внутренних переживаний своих героев, появление формально-пластических проблем в изобразительном искусстве также напрямую связаны с новыми вызовами для восприятия произведений искусства. По этой причине все большее значение приобретает характерная способность воспринимающих и критиков анализировать с профессионализмом специалиста скрытые смыслы, закодированные в произведениях искусства. Однако это лишь половина рассматриваемой проблемы, поскольку, помимо усложнения произведений искусства, не менее сложные процессы развиваются и среди агентов в поле — происходит борьба за привилегированное положение в пространстве этого поля. Отсюда вытекает все более важная роль различных посредников — между художником и воспринимающим, между художником и торговцем.

Этот комплекс проблем связан с социологией медиации, которая в современной социологии искусства считается отдельным полем, включающим в себя совокупность действующих в нем агентов и различных социальных отношений. Отсюда возникают новые концепции, которые в постмодернистской культуре, в полях литературы и искусства, определяют постоянно растущий мир посредников между творцами искусства, его воспринимающими

и дилерами. Эти посредники в области искусства являются важным связующим звеном, которое само по себе квалифицировано и способно даровать признание (которое непосредственно связано с символическим капиталом) конкретному Творцу и ценность созданным им произведениям.

Таким образом, Бурдые погружается в обсуждение роли и функций искусствоведов, руководителей издательств и художественных галерей и т. д. в социальных процессах, которые разворачиваются в пространствах культурного, литературного и художественного полей. Здесь посредники приобретают как бы функции двойных агентов, и именно благодаря их усилиям экономическая схема проникает в ядро элиты конкретного поля. Посредникам приходится согласовывать противоречивые интересы участников того или иного поля: творцов, которым зачастую чужды экономические соображения, и дилеров, которым приходится продавать продукты художественного творчества на рынке. В культурном, литературном и художественном полях это взаимодействие включает в себя множество функционирующих механизмов — социальную иерархию, патронаж, коммиссии, рекламу и другие виды деятельности, скрытые от глаз простых людей.

В социологии искусства Бурдые восприятие трактуется как своеобразная форма культурной дешифровки, направленной на раскрытие смыслов различных литературных и художественных кодов. В этой части социологии искусства Бурдые мы можем обнаружить аналогии с теорией иконологической интерпретации Аби Варбурга и Эрвина Пановски. Таким образом, в акте восприятия культурный код автора произведения искусства должен совпадать с кодом воспринимающего, иначе возникает опасность непонимания. Более того, в этом смысле произведение искусства как совокупность символических кодов оживает и раскрывается только тому воспринимающему, который

способен усвоить эти коды, т. е. дешифровать их скрытые символические значения. Также компетентность воспринимающего определяется владением вспомогательными инструментами, необходимыми для подлинного восприятия, т. е. знанием интерпретационных схем для различных произведений искусства, а также многими другими факторами, которые являются предпосылкой приобретения художественного капитала. Эта компетентность определяется передовым знанием строгих художественных принципов и умением распределить постигаемые явления в определенные классы и системы символов, а также связана с классификацией художественных образов по их стилистическим признакам.

С точки зрения Бурдые, становление компетентного эксперта и знатока определенной культурной или художественной сферы, живущего и мыслящего искусством, — явление более сложное, чем простое усваивание теоретических и практических принципов. В своей трактовке этой проблематики он возвысил прямую связь между учителем и его учениками, широко распространенную в традиционных восточных (индийских, китайских, японских) системах эстетического воспитания. В таких отношениях ученик следует за учителем, которому он полностью доверил себя и через постоянное тесное общение бессознательно впитывает образ мышления своего учителя, нормы поведения, взгляды на жизнь и мир, основные принципы восприятия и оценки культурных и художественных явлений.

Кроме того, этот способ воспитания компетентности неотделим от знания истории каждой конкретной области культуры и искусства и от способности различать традиции, движения и школы прошлого, в том числе отличительные стили великих мастеров с их внутренними структурами произведения искусства и средствами художественного выражения, а также от умения чувствовать тенденции, которые сулят будущее и т. д. Отсюда вытекает одна из главных

особенностей тех личностей, которые выделяются своей компетентностью: *появление личного мнения, квалифицированного для оценки явлений*, появление, неотделимое от личных усилий и качества полученного образования. Бурдые был убежден, что когда образовательные возможности равны, качественные различия в культурной и художественной компетентности определяются социальным происхождением человека, семейной средой, в которой он рос, и качеством учебных заведений, в которых он учился и формировался как эксперт.

Более того, социальные процессы, происходящие в сфере культуры, литературы и искусства, практически ничем не отличаются от процессов, происходящих в экономике, политике и других сферах. Здесь происходят те же самые столкновения сил (постоянная борьба, направленная на преобразование или сохранение стабильности), а конкуренция часто приобретает весьма утонченные, тонко замаскированные формы. В этих полях случаются болезненные столкновения оценок различных социально ангажированных лиц и групп, претендующих на «абсолютную объективность», и их решений «отклонить» или «принять» произведения и работы, представленные на различные конкурсы, проекты и программы. Здесь действуют самые запутанные механизмы формирования культурного и символического капитала. Некоторые получают хвалебные отзывы, тенденциозные приписывания больших заслуг, проницательную рекламу, регалии и награды, т. е. набирают больше очков. Другие, напротив, получают анонимные отрицательные отзывы, результаты их работы тем или иным образом умаляются, а размер их символического капитала формируется предвзято и необъективно.

Отсюда вытекает особая проблема легитимации любого вида творческой деятельности. По этой причине одной из главных трудностей борьбы в литературе и искусстве является четкое определение границ этих полей и леги-

тимности участников этой борьбы. Говорить о конкретном творческом произведении, что это не наука, не литература, не живопись или не перспективный предмет для анализа, не реальная проблема и т. д. в действительности означает подвергать сомнению или отвергать законность его существования, используя различные инструменты власти, или, другими словами, исключать его из конкурентного пространства, отлучать от общества, загонять на задворки литературного или художественного поля. Такие хитроумные манипулятивные социальные игры, связанные с изоляцией и маргинализацией, являются *эффективным способом устранения конкурента из определенного поля или девальвации его символического капитала, в случае, когда другие, более благородные средства конкуренции, не работают*. В истории культуры этот тенденциозный метод изгнания с поля на его окраины часто использовался консервативными идеологами и чиновниками в их борьбе с новыми явлениями в культуре, науке, литературе и искусстве и со сторонниками этих инноваций, которые угрожали привилегированным позициям, занимаемым в определенной области теми, кто находился на вершине старой иерархии. Обратившись ко многим примерам из истории цивилизации, Бурдьё показал, что, как правило, чем выше интеллектуальная культура страны, тем мощнее ее механизмы социальной легитимации и культурного самосохранения. В этих случаях доминирует более четкая система культурной иерархии, а символический капитал менее связан со структурами и личностями на вершине политической и деловой иерархии.

Таким образом, социология искусства Бурдьё развилась непосредственно из его общей социологии, неотъемлемой частью которой она является. По сравнению с теориями его предшественников она отличается ярко выраженной социологической направленностью, органическим сочетанием эмпиризма и теории, использованием многих новых социо-

логических методов и концепций, из которых наиболее важными являются социализация, социальное пространство, поле, *габитус* и различные формы капитала. Подчеркивая особое значение социологии среди гуманитарных наук, Бурдьё прямо связывает ее с особой ролью *социализации* в истории цивилизации, культуры, литературы и искусства человечества. Функция социализации, по сути, заключается в передаче новым поколениям знаний, накопленных в истории человеческой культуры — а значит, и искусства, и литературы. Отсюда возникает важнейший специфический объект социологии искусства — *социальная среда, в которой функционируют произведения литературы и искусства*.

Прежде всего, то, что мы видим в западной науке после смерти Бурдьё, — это доминирование нового *социологического* направления в социологии искусства и постепенное вытеснение прежнего художественно-исторического подхода на периферию академического дискурса. В первую очередь, на этот процесс повлияли изменения в культурном и эстетическом сознании постмодернистского общества, появление новых культурных и художественных практик, растущая коммерциализация искусства, сдвиги в иерархии искусств и в исследовательских стратегиях и методах. На чисто социологическом уровне этот процесс непосредственно связан с Бурдьё, с установлением в различных областях социологических исследований идей и методологий, пропагандируемых издаваемым им журналом и основанной им школой. Отсюда следует *господствующее в академическом мире мнение, что социология искусства — это не художественно-историческая дисциплина, а неотъемлемая часть социологического знания*.

Более того, в этот период во Франции и других западных странах произошли стремительные перемены: коренное изменение концептуальных теоретических установок, появление новых областей и проблем, требующих изучения, усиление дифференциации исследований в области социологии

искусства, специализация и профессионализация научных исследований в конкретных областях, рост междисциплинарных интересов, активизация контактов между этой дисциплиной и другими областями гуманитарных и точных наук (история, эстетика, философия, литературоведение, история искусства, антропология, политология, юриспруденция и др.). Особенно возросла роль экономистов и статистов, которые ранее игнорировались исследователями в области социологии искусства, например, в популярном исследовании экономической деятельности рынка живописи (*le marché de la peinture*) и художественной индустрии, а также музеев, галерей и многих других посредников (дилеров, коллекционеров, экспертов и др.). Экономические и статистические методы, которые выделял Бурдьё, широко используются его последователями. Фундаментальные изменения происходят в растущем потоке исследований в области социологии искусства; все большее значение придается различным аспектам культуры и художественной индустрии: политике и менеджменту искусства; его рынку, оценке и институтам (музеям, галереям); уникальности, социальному статусу и идентичности художника; критериям отбора произведений искусства для коллекций; причинам увеличения рыночной стоимости искусства; закономерностям в этих увеличениях и т. д.

За последние несколько десятилетий исследования восприятия и медиации искусства приобрели все большее значение и стали почти классическими темами в современной социологии искусства. Распространению этих исследований заметно способствовала растущая активность научно-исследовательских центров и культурно-просветительских служб при крупных музеях различных стран, а также растущее число работников этих учреждений — людей с различным академическим образованием, для которых социологические исследования являются важной частью их деятельности. Политика крупных музеев меняется еще и потому, что их кураторы, осознавая экономическую выгоду, меняют

свои традиционные способы обслуживания пассивного потока посетителей и уделяют все большее внимание различным нетрадиционным мероприятиям, вызывающим общественный интерес, а также социологическим исследованиям их экономической эффективности.

Эта ориентация на экономические цели и на увеличение числа посетителей также меняет характер и цели исследований, проводимых учеными, связанными с этими музеями. По этой причине наряду с изучением истории искусства, которая традиционно доминировала в исследовательских центрах при крупных музеях, все большее значение придается тому, что связано с успешной повседневной хозяйственной деятельностью этих музеев — практическим и прикладным социологическим проблемам восприятия и медиации искусства. Таким образом, в музеях меняется не только отношение традиционных искусствоведов к социологам искусства, но и понимание важности исследования восприятия и медиации искусства. Эти изменения повышают академический статус исследований в области социологии искусства, способствуют увеличению числа специальностей и работников в этой области, их профессионализации, а значит, и финансированию эффективных исследований и потока научных работ, связанных с различными аспектами музейной деятельности.

В то время как Бурдые был еще на пике своей славы, некоторые его последователи, занимавшиеся эмпирическими, статистическими и различными прикладными исследованиями, порвали с его подчеркнуто концептуальной методологией с ее мощным зарядом постструктуралистской и критической мысли. Эта тенденция сделать социологию искусства более эмпирической и приблизить ее к другим прикладным областям проявилась в более чем двадцати монографиях, опубликованных за последние два десятилетия самым талантливым учеником Бурдые, Натали Хайних. В отличие от Бурдые, который всегда подчер-

квивал превосходство социологии, ее стиль исследования и ее методологию по отношению к другим социальным и гуманитарным дисциплинам, Хайних в этом отношении более умеренна. Ее позиция ближе к позиции релятивизма, который признает ценность различных систем научного знания, используемых ими инструментов и предоставляемой ими информации. Она глубже, чем Бурдые, вникает в другие проблемы социологии искусства и наслаждается, так сказать, интеллектуальной свободой, которая приходит с освобождением от мощного влияния ее учителя. В центре ее внимания — отчетливо видимый сдвиг в сторону изобразительного искусства, компаративизм, самобытность художника, его социальный статус, восприятие искусства, медитация, различные аспекты деятельности музеев. Натали Хайних в последние годы работала в основном над заказными исследовательскими проектами, которые привели к различным монографиям.

Заключение

Таким образом, в отличие от более ранней традиции в социологии искусства, которая развивалась под влиянием эстетики, философии и истории искусства, а также была ориентирована на методологию философии и истории, в концепции Бурдые акцент смещается с анализа художника и его произведений на социологическое исследование его окружения. В результате в двух частях названия этой дисциплины — *социологии искусства* — происходит не только фундаментальный сдвиг от второй части, *искусства*, к первой, *социологии*, но и принципы социологического анализа становятся полностью доминирующими. В концепции Бурдые этот сдвиг распространяется в различных направлениях и знаменует радикальное изменение идей и методов социологии искусства.

Кроме того, в постструктуралистских аспектах социологии искусства Бурдые мы легко столкнемся со многими осо-

бенностями постмодернистского мышления. Прежде всего, они связаны с категорично критическим взглядом на более ранние традиции в социальных и гуманитарных науках и с целью радикальной переоценки этих традиций. По этой причине в работах Бурдьё мы сразу же замечаем разрушение искусственных границ и перегородок, установленных университетами между различными областями гуманитарных и социальных наук, и особое внимание к явлениям на периферии академического изучения, а также нетрадиционную интерпретацию многих из этих явлений и создание своеобразной системы сугубо индивидуальных и контекстуальных категорий.

Наконец, по сравнению с концепциями его предшественников, социология искусства Бурдьё придает заметно большее значение междисциплинарным исследованиям и различным взаимодополняющим исследовательским стратегиям и методам, то есть модели, открытые одной дисциплиной, требуют, чтобы другие научные области улучшали свои исследовательские инструменты. Бурдьё признавал это тесное взаимодействие между различными дисциплинами только при условии безусловной гегемонии социологии. Мир, который он изображает разворачивающимися силами и напряжениями в развитии культуры, литературы и искусства на рубеже XXI века, — это не коллаж из недвусмысленных фрагментов, а четко очерченная *иерархическая структура*, сформированная логичной активностью многих факторов и пронизывающая все поры социального организма постмодернистской культуры.

Ссылки

Андрияускас, А. 1985. Проблема социальности искусства в современной французской эстетике // Вопросы философии. №5. С. 65–72.

Bourdieu, P. 1979. La Distinction: Critique sociale du jugement. Paris: Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. 1980. Questions de sociologi. P.: Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. 1991. Le champ littéraire // Actes de la recherche en

- sciences sociales. N°89 (Septembre 1991). P. 3–46.
- Bourdieu, P.* 1992. Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire. P.: Seuil.
- Calhoun, C.* 2005. «Bourdieu en pièces détachées. La réception de Bourdieu aux États-Unis,» in *Rencontres avec Bourdieu, P.* ed. Gérard Mauger. Bellecombe en Bauges: Éditions du Croquant. P. 441–52.
- Francastel, P.* 1970. Études de sociologie de l'art, P.: Gallimard.
- Francastel, P.* 1979 [1964]. Art et technique au XIXe et XXe siècles. P.: Gonthier.
- Francastel, P.* 1987. Problèmes de la sociologie de l'art // La sensibilité dans l'histoire, Brionne: Gerard Monfort. P. 144–165.
- Heinich, N., Julien.* 2006. La sociologie à l'épreuve de l'art: Première partie. Collection Entretiens. Paris: Aux Lieux d'être.
- Heinich, N.* 1998a Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques. P.: Minuit.
- Heinich, N.* 1998b. Ce que l'art fait à la sociologie, P.: Minuit.
- Heinich, N.* 2008. «Sociologie de l'art: avec et sans Bourdieu // Pierre Bourdieu: Son œuvre, son héritage. P.: Éditions Sciences Humaines.