

Е.П. Неменко

ФРАНЦУЗСКАЯ СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА О КОНФОРМИЗМЕ: ОТ КРИТИКИ К ПРАГМАТИКЕ¹

Проблема конформизма в искусстве представляет собой деликатный и сложный предмет для социологического и искусствоведческого анализа, так как вводит *моральное измерение действия*, которое предстоит объяснить. Это делает объект исследования крайне неоднозначным: с одной стороны, художественная деятельность является частью истории искусства и с этой точки зрения художники-конформисты выпадают из нее, так как нарушают фундаментальный закон автономного поля искусства — закон свободного творчества. В этом случае искусствоведческий анализ склонен вынести моральную оценку деятельности художника с позиции ценности «подлинного искусства», обвинив его в личной корысти. С другой стороны, художник-конформист как объект социологического исследования представляется «удобным случаем», чтобы показать влияние на индивида «структур», «институтов», «властных механизмов», то есть внешних факторов, не подчиняющихся законам художественной автономии, и тем самым «разоблачить» «подлинный» несвободный характер художественной деятельности, ее обусловленность социальным. При этом активная, сознательная позиция самого актора, позитивный характер его вовлеченности в процесс социальных изменений, аспект согласованности его творческих задач и стратегических «карьерных» интересов не учитываются.

Особенно чувствительным является вопрос конформизма художников в тоталитарных режимах. Если конформное поведение «буржуазного» автора заключается, в первую очередь, в погоне за большими тиражами и экономической прибылью, то «тоталитарному» конформисту вменяются в вину преступления самого режима. Чрезвычайно трудно избежать распространенного представления о расчетливом сговоре художников с советской властью, так же, как и об иррациональном заблуждении или насильственном подчинении режиму. Мы предлагаем рассмотреть возможные пути преодоления этих методологиче-

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №13-23-08002. Статья представляет обзор новейших теоретических подходов во французской социологии искусства и рассматривает перспективы их применения к исследованию проблемы конформизма советских художников. В основу положены материалы двух семинаров парижской Высшей школы социальных наук (L'École des hautes études en sciences sociales), в которых принимала участие автор статьи в 2011-2012 году: «Социология незаинтересованности: интеллектуальные и творческие профессии между автономией и ангажированностью» профессора Центра европейской социологии Высшей школы социальных наук (CSE EHESS) Жизель Сапиро и «Эстетические и этические нормы и ценности» профессора Центра исследования искусств и языка Высшей школы социальных наук (CRAL EHESS) Жана-Мари Шэффера.

ских «тупиков», опираясь на разработки современной французской социологии искусства, для которой центральным вопросом последних двух десятилетий является возможность социологического объяснения морального действия сознательного индивида в условиях практического сосуществования множественных ценностных режимов.

Социальная теория во Франции конструировалась на базе ценностей, прямо противоположных ценностям мира искусства. Одной из таких ценностей был конформизм. Термин впервые появляется в работах основателя французской социологии Эмиля Дюркгейма и имеет положительные коннотации: «логический» конформизм лежит в основе непосредственного мироощущения (и в особенности — чувства социального мира) и является «гомогенным восприятием времени, пространства, числа, причины, что делает возможным согласие между умами» [1]. Конформизм — необходимое и базовое условие «социальной интеграции»: он делает возможным консенсус по поводу смысла социального мира, а «логическая» интеграция есть условие «моральной» интеграции. *Sensus* вырабатывает *consensus*, то есть выработанный коллективно *здравый смысл* порождает согласие людей по нормам «второго порядка» (моральных норм: плохо/хорошо). Этот конформизм Дюркгейм обозначает понятием «коллективных репрезентаций», являющих собой результат кооперации членов коллектива во времени и пространстве, результат «комбинации и объединения их идей» [2]. Конформизм для Дюркгейма является не только социальным фактом, но и безусловной позитивной ценностью, т.к. он гарантирует сохранение и нормальное функционирование социальных связей.

Искусство у Дюркгейма прямо противостоит ценности коллективного конформизма, поскольку представляется ему *разрывом со здравым смыслом*: с одной стороны, это деятельность, не имеющая определенной детерминированной *цели*, что и гарантирует ее свободное осуществление; с другой стороны, это деятельность, не имеющая определенных *правил*, так как гений, согласно Канту, творит без правил. Чтобы обозначить эту амбивалентность, Дюркгейм приравнивает искусство к роскоши, излишеству. Это понятие роскоши он использует, чтобы охарактеризовать отношения между социальным и экономическим измерениями тех видов деятельности, которые не сводимы напрямую к их продуктивной функции, а также, чтобы показать, что они, наряду с остальными профессиями, занимают собственное место в социальной и экономической системе разделения труда [7].

Эта специфика искусства обосновывает, по Дюркгейму, необходимость применения к нему регулирующих норм, которые должны сдерживать негативные, «аномические» последствия такого развертывания индивидуализма «без границ». «Теория аномии», центральная у Дюркгейма, разрабатывалась им в противовес работам философа искусства

Жан-Мари Гуйо, в которых аномия оценивалась как исключительно позитивное явление, способствующее эмансипации человечества. У Гуйо художник наделяется важнейшей освободительной миссией, а эстетическая деятельность оценивается как форма позитивной аномии [7]. Дюркгейм, напротив, испытывает недоверие к освободительной силе эстетической деятельности, поскольку она подрывает фундамент социального единства, то есть моральной и юридической системы коллективных обязательств и норм, которым вся общность, образующая общество, должна подчиняться. Вытекающая из этого постулата задача для социолога видится в том, чтобы «заставить» искусство подчиниться общественным нормам и конвенциям через выявление его «подлинной» социальной природы.

Социология искусства, сформировавшаяся во Франции в самостоятельную дисциплину к середине 1980-х гг., работает в основном в рамках заданной Дюркгеймом парадигмы, то есть объясняет художественное и эстетическое через социальное. С точки зрения этой школы искусство не является трансцендентным явлением, но социальной практикой, то есть производится людьми, для людей и подчиняется конкретной социальной логике, хотя и имеет свои собственные правила функционирования [8]. Наиболее ярким примером успешного применения социологической теории к искусству являются работы Пьера Бурдьё, которому удалось сформировать собственную школу *критической* социологии, получившей широкое международное признание.

Согласно теории полей, разработанной Бурдьё, поведение художника определяется его позицией в поле и наличием у него тех или иных видов капитала. Условно структуру поля литературы задают две группы оппозиций: «господствующие» versus «подчиненные» и «автономия» versus «гетерономия». Пересечение этих двух оппозиций позволяет определить четыре идеальнотипические фигуры писателей: «нотабли», «эстеты», «авангардисты» и «массовые» писатели, различающиеся как по своим концепциям литературы, так и по местам своей социализации и формам политической ангажированности [3]. Первая оппозиция основывается на противопоставлении «*господствующих*» и «*подчиненных*» по общему объему капитала, циркулирующего в данном социальном пространстве. Чаще всего это расслоение совпадает с противостоянием «старых» и «молодых», признанных писателей и только что входящих в литературу. Вторая оппозиция разделяет агентов по составу капитала, противопоставляя обладателей экономического и политического капитала тем агентам, которые компенсируют его отсутствие культурным капиталом, имеющим большую символическую ценность в поле литературы. Специфика культурных полей заключается в том, что наибольшую значимость и вес в них имеет не экономический, а *символический капитал*, основанный на признании коллег [4]. Именно *автономный* полюс литера-

турного поля вырабатывает собственные критерии оценки художественного произведения, не сводимые к ожиданиям публики, успешности на рынке и принципам дидактической полезности. У авторов этого полюса преобладает частое цитирование других легитимных литературных произведений, отсылки к истории поля и акцентирование автономных правил поля — признание узким корпусом специалистов, примат «чистого» эстетического суждения и этика незаинтересованности. *Гетерономный* полюс характеризуется тяготением к внелитературным формам признания, таким как рынок, успех у публики (как у массовых писателей), педагогическая ценность и институциональный капитал (как у нотаблей). Как «сильные», так и «слабые» позиции в гетерономном полюсе занимают те агенты, которые в силу изначального, «стартового» положения в поле лишены или удалены от специфически литературного капитала, имеющего первостепенную символическую значимость.

Искусство у Бурдье — это коллективная практика, которая имеет смысл лишь постольку, поскольку ее практикует некоторое количество агентов сообща, между ними возникает система отношений в ходе конкуренции; и именно эта коллективность, а не отдельный субъект, «творческая личность», способна породить здравый смысл поля искусства, необходимый для его функционирования. С этой точки зрения художники, занимающие подчиненное положение и сосредоточенные вокруг гетерономного полюса, имеют не меньшее значение для истории поля, чем их более удачливые собратья по перу, так как само их существование заставляет консолидироваться автономный полюс. Поэтому для Бурдье нет «подлинного», «высокого» искусства и «продажной публицистики», но есть коллективная практика, в которой само это разграничение является ставкой в борьбе и которое необходимо для поддержания этой практики.

С точки зрения теории полей проблема конформизма в искусстве может быть описана в терминах обмена и накопления капитала разного вида, которое определяет позицию агента в поле и предпринимаемые им стратегии. В основе «экономики» поля лежит непрерывный обмен и инверсия капитала *между различными игроками* (художники, публика, рынок, государство, институты). Склонность игрока к занятию той или иной позиции в поле определяется не «свободной волей» художника, но объективной расстановкой сил в поле в данный момент и наличием/отсутствием у агента того или иного вида капитала. Так, *естественным* для агента является стремление извлечь свой недостающий символический капитал из возможностей рынка и ориентацией на ожидания адресата. Или опираясь на поддержку государственных структур, отвечая на идеологические запросы режима и получая тем самым институциональное признание и легитимность. По Бурдье, такие стратегии поведения не только не противоречат логике поля, но постоянно поддерживают в жизне-

порождающем напряжении его структуру. Этос бескорыстности и незаинтересованности, вокруг которого кристаллизуется автономный полюс искусства, является не абсолютной ценностью или непреложным правилом игры, но лишь одной стратегией из широкого спектра возможных стратегий, в зависимости от актуальной расстановки сил.

Однако такая модель анализа обнаруживает свои первые ограничения, как только сталкивается с ситуацией сложного морального выбора, в которой часто оказывается художник, что особенно хорошо видно из противоречивой истории искусства XX века. Зачастую разломы и противоречия проходят не столько между конкурирующими за капитал агентами, сколько *внутри самих* агентов, заставляя их делать выбор между различными, иногда прямо противоположными, системами ценностей. Другой «слабый» пункт критической парадигмы лежит в области эпистемологии: тип присущего ей анализа молчаливо подразумевает наличие привилегированного для социолога доступа к «подлинной» социальной реальности. Именно это эпистемологическое *a priori* и стало объектом критики со стороны прагматической парадигмы в середине 1980-х гг. Во Франции «прагматический поворот» в социологии искусства связан, прежде всего, с именем ученицы Бурдьё Натали Эйниш. Чтобы лучше понять критику, адресованную Эйниш теории Бурдьё, обратимся к ее работе «Что искусство делает для социологии» [5].

Эйниш выделяет два режима, сосуществующих в обществах Западной Европы с XIX века, — *режим сингулярности*, в котором располагается мир искусства со своей автономной системой ценностей (таких как индивидуальность, природный дар, жертва, незаинтересованность, вдохновение), и по определению противостоящий ему *режим общности*, основанный на ценностях конформизма, коллективности, согласия, социальности, публичного, общего. Исторический материал позволяет наблюдать эту напряженность между двумя противоположными принципами конструирования величия: можно делать себе имя, будучи публичной и общественной фигурой (участвуя в альянсах, группах, коллективах, соблюдая правила приличия данного общества, подстраиваясь под общие стандарты поведения), или, напротив, будучи уникальным и непохожим на других (требование оригинальности, индивидуальности, нарушения канонов и правил общественного поведения).

В обществах, проходящих процесс модернизации и демократизации (в основе которых — режим общности), ценность сингулярности, свободы и неравенства (искусства), которые раньше были естественными и непроблематичными (по факту рождения), теперь должны быть либо уничтожены, либо оправданы. Можно выделить, по меньшей мере, два типа оправдания: предлагаемый режимом общности путь интеграции художника в политический и социальный проект модернизации, в котором художнику отводится роль героя-

освободителя, и сопутствующие этому институциональное признание и экономические блага; путь, предлагаемый режимом сингулярности и основывающийся на личных заслугах и признании среди равных, который ведет к разрыву с обществом («чистое искусство»). Это требование, предъявляемое художнику демократическим режимом, в свою очередь удваивается противоречием внутри самой эстетической ценности: элитарность художественного творчества базируется не столько на современной этике личных заслуг, сколько на аристократической ценности *природного дара* (то есть неравенства по факту рождения) [6].

Помимо проблемы свободы творчества, которая возникает на уровне художественного *производства*, процесс модернизации выдвигает требование демократизации *потребления* продуктов культуры. Концепт конформизма в свете такой множественности и гетерогенности режимов действия, валоризации и оправдания призван не объяснить одну из стратегий поведения (как в критической социологии) и не выносить моральное суждение о поступке художника (как в истории искусства), но *описать*, как художник перемещается между этими режимами и согласовывает их требования со своими личными интересами.

Эйниш призывает исследователя отказаться от критической позиции и перестать отдавать предпочтение той или иной ценности («социальное» у социолога *versus* «сингулярное» у искусствоведа) и тем самым дублировать деятельность самих акторов, которые в своей повседневной практике непрерывно конструируют различные ценности, делают выбор между ними, критикуют и оправдывают. Исследователь должен *перемещаться вслед за актором*, симметрично описывая, как эти различные режимы и ценности конструируются и реально сосуществуют в одном обществе, одной группе, и, в конечном счете, в одном индивиде. Такая позиция должна осуществить переход от анализа сущностей («природа искусства») к анализу репрезентаций (то есть изучать в качестве объекта не то, что искусство «есть на самом деле», а то, что оно представляет собой для акторов).

Этот методологический постулат предполагает четкое разграничение трех типов дискурса: нормативного дискурса акторов, вовлеченных в повседневные операции валоризации, критики и оправдания; дескриптивного дискурса исследователя, разрабатывающего пространство возможного в области ценностных суждений; мета теоретического дискурса эпистемолога, который размышляет над инструментами исследования и излагает нормативные для исследователя предписания.

Таким образом, прагматическая парадигма предлагает использовать концепт конформизма не как свойство одного из возможных режимов валоризации и оправдания (режима общности), который подлежит либо критике, либо оправданию (в зависимости от

моральной позиции или дисциплинарной принадлежности исследователя), а как эффективный *инструмент перемещения* актора и исследователя *между* различными режимами.

Список литературы и источников

1. Бурдьё П. Социология социального пространства. — М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2007. — С. 87 – 96.
2. Дюркгейм Э. Самоубийство: социологический этюд. — М.: Мысль, 1994. — 399 с.
3. Сапиро Ж. Французское поле литературы: структура, динамика и формы политизации // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. Т. 7. № 5. — С. 126 – 143.
4. Bourdieu P. Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. — Paris: Seuil, 1992. — Pp. 192 – 229.
5. Heinich N. Ce que l'art fait à la sociologie. — Paris: Les éditions de Minuit, 1998. — 90 p.
6. Heinich N. L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique. — Paris: Gallimard, 2005. — Pp. 347 – 351.
7. Menger P.-M. Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain. — Paris: Gallimard / Seuil, 2009. — Pp. 166 – 170.
8. Péquignot B. Sociologie des arts. — Paris: Armand Colin, 2009. — Pp. 6-8.