

**РАИСА ШУЛЬГА,**

доктор философских наук, ведущий научный  
сотрудник отдела философии культуры,  
этики и эстетики Института философии  
имени Г.С.Сковороды НАН Украины

## **Социология искусства: новые реалии, старые проблемы**

### *Abstract*

*The purpose of the sociology of art is to study the full spectrum of relations within a process of art's functioning in society as also the full range of recipient's real needs during his/her communication with art. A constructive discussion of the subject of the sociology of art is connected with methodological renovation according to the new realities, to give a new meaning of the herited paradigms and concepts related on ideology and mythology, which determine an understanding of culture in general and artistic culture in particular.*

*It is quite necessary to expose different levels of culture's existence and functioning, to get clear understanding of differences between proper and real in explanation of culture phenomena; and adequate comprehension of real attitude to art, which is reflected in the Weltschauung consciousness of our compatriots.*

Вопросы, связанные с выяснением предмета социологии искусства, уже несколько десятков лет остаются дискуссионными в пределах бывшего Советского Союза. Особым накалом эти дискуссии не отмечены, что удивительно, поскольку кардинальные изменения во всех сферах общественной жизни, произошедшие в последнее десятилетие, не могли не сказаться и на области бытования искусства.

Конструктивное обсуждение всего комплекса существующих в данной области проблем предполагает, во-первых, выявление значимости целого ряда составляющих художественного процесса, не учитывавшихся ранее, во-вторых, преодоление инерции устоявшихся, но, как показывает нынешняя практика художественной жизни, несостоятельных взглядов и подходов в ее оценке и осмыслении.

По нашему глубокому убеждению, ни одна из дисциплин, занимающихся проблемами искусства, не может так адекватно и мобильно отреагировать на произошедшие перемены в социуме, как это способна и должна сделать социология искусства. В первую очередь следует отметить, что проблемы социологии искусства сегодня самым тесным образом связаны с представлениями о роли и месте искусства в обществе. Несмотря на кажущуюся расхожесть данного утверждения, мы особо выделяем это положение, прежде всего потому, что, на наш взгляд, оно требует существенных уточнений.

Первое замечание состоит в том, что подобные представления, укоренены глубоко в пластах культуры. Степень их актуализации, их действенность в социальном пространстве определяются сформировавшимся в культуре отношением к искусству в соответствии с его местом в иерархии ценностей общества. Именно в пространстве функционирования культуры задаются модусы отношения к художественному творчеству на бытийственном уровне. Именно в пространстве культуры задается место искусства по степени его значимости для нормальной жизнедеятельности общества. Это важно отметить, поскольку для отечественной теоретической мысли и в общественном сознании проблема различия статуса искусства в разных культурах, разных степеней его социальной нагруженности как бы вообще не существует. И это очень показательный факт для современного состояния социологии искусства.

Таким же показательным фактом является и повсеместно бытующее сегодня отождествление культуры с неким вневременным и внепространственным позитивным абсолютом. В ней видят не сложную, внутренне противоречивую систему, а “планку”, до которой надо дотянуться. Отсюда и постоянные призывы “повысить” культуру или “возвыситься” до культуры.

Следующий этап уточнений касается парадигмы эпохи Просвещения и ее влияния на представления о роли искусства. Несмотря на то, что утопические изъяды ее культурной доктрины уже достаточно артикулированы, просвещенческий дискурс продолжает определять ход осмысления процессов, наблюдаемых в культуре и в искусстве. Неважно, что мы как будто признаем и обосновываем полипарадигмальность в подходе к осмыслению общественных явлений. В научной практике продолжает определять направление исследований монопарадигмальность. В этом заключается сущность большинства противоречий, которые характеризуют современное состояние художественной жизни общества и уровня ее осмысления, как в теории, так и в общественном сознании.

Конкретизируя положение дел с влиянием просвещенческой парадигмы, следует особо уделить внимание следующей позиции. Объективно действие этой парадигмы завершено. Исторически она исчерпана. И движение рефлексивной мысли должно начинаться с констатации весьма значимого по масштабам явления: задачи, которые были заложены в так называемый Проект Модерна, к концу XX века оказались либо решенными, либо нерешенными и отвергнутыми, поскольку та или иная посылка при их постановке оказалась ложной [1]. Тем не менее, как мы уже отметили, отечественная мысль продолжает пребывать в пространстве действия инерции данного проекта в силу особенностей своего общественно-исторического развития. Что, в общем, не так уж сложно объяснить, поскольку по многим своим параметрам данный проект совпал с идеоло-

гическими постулатами православной культуры, и теперь нам достаточно трудно развести, а тем более вывести на уровень рефлексии целый ряд положений, которые составляют смысловое ядро просвещенческой парадигмы и, вместе с тем, содержание мифологем собственной культуры.

Хотя водораздел здесь есть, и весьма существенный, поскольку при своей схожести идеологема весьма существенно отличается от мифологемы в плане упорядочивания отношений человека с миром. Идеологема призвана направить деятельностную сторону личности и общества в определенное русло, обустроить данный мир по определенному социальному проекту, а мифологема помогает человеку обустроиваться в мире желаемого, но не данного.

Яркий пример такой коллизии можно наблюдать по ключевой позиции просвещенческой парадигмы. Речь идет об идее рационального обустройства мира на основе познающего Разума. Разума, который начинает упорядочивание общественного жизнестроительства с возведения нравственного фундамента, призванного стать опорным для каждого члена сообщества. Так, во всяком случае, было заложено в Проекте Модерна. По многим своим позициям, как известно, данный проект был реализован и предопределил путь социального и экономического развития большей части мирового сообщества. Что же касается отечественной культуры, то вера в преобразующий потенциал установлений Разума сверхличного порядка была в значительной мере созвучна провозглашаемым ценностям Просвещения. Но на этом, следует отметить, отношения с рационалистическими конструкциями Проекта как бы заканчивались. На передний план выступал присущий православию примат слова. Основная составляющая европейского рационализма — дело — в отечественном сознании оказалась на весьма далекой периферии.

Вера в просветительскую миссию всегда была крепка у деятелей национальной культурной элиты. Именно наличие веры накладывало на отношение к просветительству особую печать ценности, не подлежащей ни исторической коррекции, ни тем более переосмыслению в ее основах. Поэтому все, что совпадало и сопрягалось с данной интенцией культуры, было с радостью заимствовано и активно внедрялось в жизнь.

Что же касается непосредственно рациональности как залога успеха в осуществлении заложенных в Проекте задач, то, как и всякая благая идея, она завоевала множество приверженцев. Однако они (что, впрочем, случается нередко) не видели или же не хотели ни видеть, ни знать, что от должного к сущему путь часто бывает чрезвычайно долгим, а то и тупиковым. Завораживала простота идеи: найти способ внедрить в сознание рядового гражданина, что такое хорошо и что такое плохо. И далее все действия — от локального поступка до жизнедеятельности в целом — должны соотноситься с означенными положениями.

Схема, может быть, и упрощена, но ее жесткая конструкция остается практически неизменной и поныне. И потому искусство и поныне оказывается в заложниках у данной схемы. Да и теоретическая мысль уже многие годы направляет свои усилия на то, чтобы “уложить” искусство в это прокрустово ложе. Вся эта деятельность освящается несокрушимой верой в “волшебную силу” искусства, выражающуюся во внедрении в сознание обывателя позитивной программы социально-ориентированной деятельности. Это представление является одним из краеугольных кам-

ней, которые задают мифологемную конструкцию постулатов о роли искусства в обществе.

Таким образом, многие противоречия и в сфере бытования культуры, и в характере ее осмысления образуются в пространстве между инерционным действием уже фантомного Проекта Модерна и реальным состоянием культурной и, в частности, художественной практики. При этом, естественно, не учитываются факторы, которые по многим параметрам кардинально меняют или уже изменили характер функционирования искусства, определив его реальную роль в социуме.

Нетрудно заметить, что, очерчивая проблемное поле, которое необходимо “вспахивать” социологу искусства, если он хочет представить адекватную картину функционирования искусства в современных условиях и выявить реально выполняемые им задачи в обществе, мы выходим далеко за рамки только художественного и эстетического. Небезынтересно отметить, что инерция панэстетического подхода дает себя знать и сегодня. В статье “Границы предмета социологии искусства”, напечатанной в “Социологических исследованиях”, М.Б.Глотов дает обзор исследований по социологии искусства за пять последних десятилетий [2]. Из него следует, что поиск предмета социологии искусства производился на территориях эстетики и искусствознания и сводился по существу к попыткам “выгородить” на этих территориях некий участок для более развернутого изучения функционирования искусства в обществе. Однако за все прошедшие десятилетия исследователи так и не пришли к согласию ни по поводу предмета социологии искусства, ни по поводу объекта исследований.

Поэтому нельзя согласиться с С.Б.Готовым, который в разработанной схеме системного анализа “художественного мира”, предлагаемого им в качестве предмета исследования в социологии искусства, ограничивает эти исследования только проблематикой художественного порядка. Все выделяемые им аспекты изучения начинаются с определения “художественное” — художественные потребности, художественный потенциал, художественная деятельность, художественное творчество, художественное восприятие, художественное познание и т.д. [2, с. 126].

Здесь не место вдаваться в историю вопроса возникновения термина “художественное”. Скажем только, что он появился и вошел в научный обиход только в эпоху романтизма. Если сопоставить дату его появления с историей искусства, то даже тот факт, что человечество несколько тысячелетий обходилось без этого понятия, а искусство при этом не понесло, судя по всему, какого-либо ущерба, должен был бы заставить исследователя, занимающегося выяснением предмета социологии искусства, задуматься об истинных масштабах включения искусства в жизнь общества, а отнюдь не ограничиваться только искусственно выделяемой художественной проблематикой. Наверное, к истине близок Л.Г.Ионин, когда он отмечает, что в недалеком еще нашем прошлом научная деятельность в области социологии культуры была мало плодотворной [3]. Такую же характеристику можно дать и социологии искусства. При этом, конечно, нельзя умалять достижения отдельных исследователей, таких как Л.Невлер, Г.Дадамян, Д.Дондурей, И.Левшина, Н.Зоркая, а также ряда других, которые раздвигали эстетико-художественные границы социологических исследований, выявляя границы реального функционирования искусства [см.,

напр.: 4–7]. Однако разрабатываемое ими направление, в силу разных причин, не получило в последующем достойного развития.

Мы особо подчеркиваем и попытаемся, собственно, доказать в данной работе, что задача социолога искусства — исследовать весь спектр отношений, складывающихся в процессе функционирования искусства в обществе. Иначе, что же остается делать с теми потребителями искусства, которые составляют примерно девяносто процентов и в своем обращении к искусству руководствуются установками, где доминируют потребности жизненно-практического характера.

Данный факт, весьма огорчительный для многих отечественных исследователей, совершенно не умаляет значимости роли искусства в обществе и не уменьшает необходимости в приобщении потребителей к продуктам художественного творчества. В первую очередь именно социолог должен четко развести и показать качественные различия в отношении к произведению искусства на основе художественных потребностей, с одной стороны, и потребностей внехудожественного содержания — с другой. И вместе с тем показать, где это отношение строится и декларируется по меркам должного и где и как оно проявляет себя в пространстве сущего.

Одним из определяющих в данном проблемном поле является наличие разных уровней отношения к искусству. Раздел между уровнями пролегает, в частности, через такое действие, как артикуляция. Именно наличие артикулируемого отношения к искусству объединяет общество в некое единство и как бы легитимирует существование в культуре одного из этих уровней. Естественно, данный уровень ярче всего представляет требования должного.

В этом легко убедиться, устроив, к примеру, беглый опрос учеников даже не самого старшего школьного возраста. На вопрос, для чего существует искусство и что им дает общение с художественным произведением, они, поднапрягшись и вспомнив уроки литературы, дадут более-менее связный ответ. Они расскажут, что искусство существует для того, чтобы человек ощущал себя духовной личностью, чтобы он все время совершенствовался духовно, что герои произведений показывают человеку, как правильно жить и поступать в тех или иных обстоятельствах и т.д. в том же духе. Казалось бы, что плохого в ответах подростков, все ведь верно, и мы в свое время это “проходили”. То же самое, может быть более полно и точно сформулировав, ответят и студенты.

В распространенных сейчас на телевидении ток-шоу обсуждаются различные проблемы — от сугубо интимных, до судебных мира. Присутствующие в студии высказывают зачастую диаметрально противоположные мнения. Однако когда речь заходит о культуре и искусстве, участники, к какой бы общественной группе они ни относились, каковы бы ни были их уровень образования и профессиональная принадлежность, возраст и пол, как правило, едины и безапелляционны в своих суждениях по поводу искусства. Нет больших отличий и в наборе понятий, коими они оперируют, — духовное, духовность, высшие ценности, истинное, высокое и т.д.

О наличии иных уровней бытования искусства, об удовлетворении иных ожиданий и потребностей говорить как бы не принято даже на уровне массового сознания, а уж в публицистике и вовсе считается дурным тоном. Здесь наблюдается синдром, который можно было бы определить, как желание быть святее самого Папы Римского.

По этому поводу социолог искусства должен сказать следующее: причиной подобного рода суждений и оценок являются особенности отечественного культуротворчества, которые, во-первых, задают модус существования художественной сферы и, во-вторых, определяют отношение к этой сфере исследователя и, что особенно важно учитывать, характер рефлексии, а точнее квазирефлексии, рядового потребителя художественной продукции. Искусство традиционно, независимо от государственного устройства, занимает ведущее место в иерархии общественных ценностей наших сограждан. И это не удивительно, ведь искусство, “материализуя” в образах интенции культуры, выступает для них своеобразным гарантом возможности, пусть и в неблизком будущем, осуществления идеальных устремлений, главным моментом которых является утверждение приоритета духовного над соблазнами материального.

Можно сказать, что здесь мы встречаемся с установкой, определяющей мировоззренческую структуру сознания нашего соотечественника. В каждом обществе нарабатывается определенный ритуал гражданской инициации. Посвящение в полноправные и полноценные члены общества в нашем отечестве обязательно включает в себя признание ценностей нравственно-эстетического порядка высшими ценностями.

Говорить о культуре с пиететом, постоянно напоминать о необходимости прибегать к ней, повышать ее, развивать, возрождать и т.д. — тот капитал, который несомненно придает у нас вес в глазах общества, да и в собственных тоже. При этом зачастую здесь нет лицемерия. Большинство участников такого действия — более чем искренни, поскольку, во-первых, исполнение ритуала, как известно, призвано, задав ценностную планку, стабилизировать, консолидировать общество; во-вторых, в культуре усматривают некую панацею, гарант преодоления издержек общественного развития.

Поэтому совершенно закономерным является постоянное озвучивание данных формулировок в условиях публичности. Ясно, что социолог должен учитывать особенности родного культуротворчества, понимать природу его установок, отслеживать их влияние на взаимоотношения с искусством.

За присягами на верность высшим ценностям кроется еще одно явление отечественной культуры — наличие двойного стандарта. Констатация этого факта, однако, не предполагает обязательно негативной оценки, как это повелось сейчас. В данном случае речь идет о феномене, который объективно является составляющей культурного пространства и поэтому, несмотря ни на что, несет в себе заряд бескорыстия. Но, как нам кажется, давно назрела потребность разобраться в его природе. Однако сама постановка вопроса об осмыслении наличия подобного стандарта оказывается очень трудным делом и не находит отклика ни в умах, ни тем более в душах не только рядовых соотечественников, но и профессионалов в гуманитарной сфере.

Суть двойного стандарта заключается в том, что публично воспроизводится то самое общепринятое положение о должном уровне отношения к искусству и его воздействию. При этом совершенно не фиксируется преимущественно ритуальный характер высказываемых сентенций, так же как их, казалось бы, очевидная мифологичность. К попыткам усомниться в том, что подобные определения роли и назначения искусства отражают лишь весьма малую толику его действительности, отношение в лучшем случае индифферентное.



Вместе с тем, свое непосредственное общение с искусством большинство наших граждан строят, исходя из несколько отличных от декларируемых позиций. Хотя благодаря техническому прогрессу препятствия к доступу к “высокому” искусству сведены к минимуму, общение с ним не носит столь массового характера, какового можно было бы ожидать, если опираться на безапелляционные заверения в верности именно такому искусству. Реальность же такова: детектив, мелодрама, комедия, разного рода приключенческая тематика, от исторического, так называемого, костюмного романа, фильма, до всего букета фантастики, не говоря уже об эстраде, представляют для публики предмет стойкого интереса и не менее стойкого потребления. Заметное место в этом ряду занимают ныне и телесериалы. Здесь вообще складывается забавная ситуация, где двойственность позиции наиболее очевидна. Только ленивый публично их не лягнет и не пожалеет несчастных оболваненных зрителей, но энтузиазм зрителей, стремящихся успеть в урочное время к экрану, чтобы не пропустить очередную порцию телестрастей, не иссякает. Другое дело, что в этой своей слабости признаются не все.

И такое положение с потреблением искусства является типичным с тех пор, как начал формироваться художественный рынок. Столь же типична борьба озабоченных просветительскими проектами интеллектуалов с “низкими” жанрами и их потребителями.

Таким образом, обозначим первую позицию в представлениях об искусстве — наличие двойного стандарта, когда декларации о должном уровне отношения к искусству не совпадают с реальным характером его потребления. Для нас важно акцентировать внимание на подобном несоответствии, поскольку оценочный подход в интерпретациях социологических данных базируется, как правило, на уровне должного. Собственно говоря, в основе оценок лежат именно декларации, и на далекой периферии оказывается интерес (точнее его отсутствие) к отношениям, складывающимся вокруг реалий бытования искусства. Отсюда понятно, что отсутствует и понимание необходимости обновления и разработки методологических подходов к социологическим исследованиям современного состояния художественной жизни.

Однако обновление методологических подходов сегодня является как никогда актуальной задачей. Ныне в Украине вокруг бытования искусства складывается качественно новая ситуация. Фактически утрачен интерес к искусству как инструменту государственной идеологии, используемому для отработки моделей жизнедеятельности, соответствующих декларируемым целям и задачам общественного обустройства. В новых общественных условиях искусство реально “отпущено на свободу” и освобождено от решения этих задач. А это, как оказалось, кардинально меняет весь характер протекания художественного процесса — от этапа создания произведения до возможностей его доставки потребителю.

Восторги по поводу разрешения существовавшего в советские времена противоречия между свободой творчества и выполнением обязательств перед обществом, которые вменялись искусству, быстро иссякли. Творцы неожиданно для себя оказались один на один, лицом к лицу с проблемами самостоятельного вхождения в художественный рынок с его противоречиями иного порядка и в иных количествах. Целые виды искусства, практически лишенные материальной поддержки со стороны государства, ока-

зались “за чертой бедности”. Наука выживания в новых условиях дается крайне трудно. Причем это касается не только материальной стороны, но не в меньшей, а может, и в большей степени — психологической.

Признание высокой значимости художника со стороны общества и государства воспринималось как данность, которая не подлежит обсуждению. Только сегодня можно уяснить тот факт, что непререкаемо высокий статус искусства в общественном мнении постоянно поддерживался и государственной политикой в области культуры. Напомним, что значимость культуры и искусства в политике партии подчеркивалась на каждом партийном съезде, проблемам их развития посвящались специальные пленумы. Подобный общественно-политический контекст, в котором пребывали художники, как довольные, так и недовольные общественным устройством, укреплял и тех и других в том, что подобное отношение к деятелям культуры искусства является незыблемым, а их статус носителей высших ценностей — непреходящ.

Сегодня создалась качественно иная ситуация в художественной жизни общества. В ней зияют пустоты, наличие которых ощущается, но до конца не осознается. Художник не только лишился государственной “крыши” и материальной подпитки, его практически переместили в иную общественную нишу — и довольно далекую от центра. И причины этого кроются не только и даже не столько в экономической сфере. Бедственное положение многих видов искусства и самих художников является в большей степени следствием причин иного порядка.

Реалии общественного бытия сегодня определяются наличием факторов, которые для украинских исследователей оказались неожиданными, и потому их влияние на практику художественной жизни еще отнюдь не осмысленно. В нашем недалеком прошлом обязательное знакомство с решениями очередного партийного съезда призвано было упрочить идею формирования гармоничной всесторонне развитой личности как конечной задачи государственного и партийного строительства. (Не будем сейчас останавливаться на утопичности данной задачи, хотя усилий для ее решения, как и бумаги, их запечатлевшей, как говорится, не меряно.) Отсюда совершенно закономерно вытекало, что литература и искусство рассматривались как ведущие факторы в решении этой задачи. И это их назначение постоянно подчеркивалось во всех партийных документах. Закономерным выглядело и акцентирование значимости художника в жизни общества.

В новых социально-экономических условиях становится очевидным, что бытовавшее ранее представление о назначении искусства не является универсальным раз и навсегда данным. Хотя и сегодня можно проследить действие инерции подобных представлений. В Конституции Украины в разделе втором в статье двадцать третьей читаем: “Каждый человек имеет право на свободное развитие своей личности, если при этом не нарушаются права и свободы других людей, и имеет обязанности перед обществом, в котором обеспечивается свободное и всестороннее развитие его личности”. (Есть основания думать, что разработчики этого конституционного положения находились еще под влиянием партийных документов, к которым, быть может, они в свое время также приложили руку.)

Однако, наши граждане уже давно отвыкли от призывов вроде “все во имя человека, все на благо человека”. Да и повседневная жизненная



практика почти, если не сказать совсем не совмещается с сентенциями о формировании гармонически развитой личности. На фоне забот о хлебе насущном, в прямом смысле этого слова, стремления приспособиться, найти свое место в новой системе отношений, разговоры о всестороннем развитии воспринимаются, в лучшем случае, как неуместные. С искусства, таким образом, снимается данная идеологическая нагрузка.

Такое положение гораздо ближе к реалиям переходного периода, к новым экономическим условиям. При решении задач глубоких структурных изменений в экономике, перераспределения собственности государство в искусстве не нуждается. Когда государство уже не управляет процессом культурного строительства, искусство, по существу, все больше становится частным делом художника. Ныне он сам волен ставить перед собой творческие задачи, но и сам должен на свой страх и риск (в том числе материальный) претворять их в жизнь. Сегодня никто не скажет, что художники “задолжали перед народом”, но, как оказалось, и им никто ничего не должен.

Остается не осозанным до конца и тот очевидный факт, что социальный престиж деятеля искусства сегодня утрачен. Но ощущение этой утраты есть. Ее пытаются восполнить судорожной деятельностью по созданию и присуждению многочисленных премий, которыми представители разных видов искусства награждают друг друга, вперемежку с рекламными роликами и на фоне рекламных же плакатов. При этом стараются упомянуть спонсоров-благотетелей, содействующих им в данных начинаниях выделением энных сумм на премии.

Такие же судорожные попытки отмечаются и в стараниях реанимировать мифологемы, которые в недавние времена питали амбиции художников. К примеру: “Поэт в России больше чем поэт”. Ну как отказаться от столь усаждающей ум и душу сентенции! И пожалуйста, появляется соответствующая номинация в списке наградений очередной “самотужки” учрежденной премии. Хочется быть больше чем поэтом — и все тут. Столь же трудно отказаться от звания “инженера человеческих душ” и т.д., и т.п.

Однако реалии таковы, что художник на постсоветском пространстве для власть предержащих остался не у дел. Да и не может себе позволить Украина при сегодняшнем состоянии экономики вкладывать значительные суммы в затратные, нерентабельные, не дающие быстрой отдачи сферы.

А человек — сфера очень затратная, тем более что ранее акцент всегда делался на формировании творческой личности. К тому же, из сфер деятельности такой личности по умолчанию исключалась утилитарная сфера, как не достойная творческого приложения сил. Сегодня же в условиях, когда общественные приоритеты кардинально изменились, потуги быть больше чем поэтом, режиссером, художником, композитором выглядят, мягко говоря, неуместно. Хотя понять психологический дискомфорт, в котором оказались деятели искусства, вполне можно. Им во много раз тяжелее чувствовать свою общественную невостребованность, утратив позиции, как теперь говорят, легитимных духовных наставников и общества, и отдельной личности.

Следует сказать, что и воспитанному на идеалах, в соответствии с которыми ценности культуры являются высшим общественным достоянием, нашему современнику трудно смириться с мыслью об утраченных приоритетах. Да и власть, как исполнительная, так и законодательная, в

публичных заявлениях не отказывает культуре и искусству в поддержке. Однако, даже не ссылаясь на экономическое положение дел в нашем государстве (впрочем, всем известное), даже вне зависимости от этого следует уяснить, что поддержка эта не более чем символическая и иной в новых социально-экономических условиях быть не может, да, наверное, и не должна. Это касается и таких остаточных явлений в культуре, как театры, филармонии. Государство по инерции еще выделяет минимальные средства на их скудное существование. Но и эти учреждения вынуждены сегодня искать путь в дебрях отечественного квазирынка, чтобы обеспечить свое существование и свое место в художественной жизни и в общественном сознании.

Однако, как известно, свято место пусто не бывает. При фактическом бессилии государства содержать систему институтов, призванных создавать, распространять художественную продукцию и приобщать аудиторию к искусству, а значит влиять в определенной степени на направление творческого процесса, эту функцию выполняют теперь иные структуры. Сегодня равноправными членами художественной жизни общества (а, может, даже ведущими) являются книгоиздатель, владелец художественной галереи, нарождающийся институт продюсеров в кинематографе и на телевидении и т.д.

Мы обращаем внимание на качественные изменения в художественной жизни общества вовсе не с целью “поисков утраченного” или в попытке противопоставить одну эпоху другой. Отмеченные нами реалии современного состояния художественной жизни общества, несомненно, представляют большой интерес для исследователя, а для социолога этот интерес умножается на необходимость правильно выстроить концепцию исследования таким образом, чтобы в ее основе лежали положения сущего, а не требования должного. Иначе окажется, что большинство современной аудитории искусства следует зачислить в разряд несостоятельных потребителей художественной продукции, поскольку ее ассортимент далеко не в полном объеме отвечает требованиям, предъявляемым к высокому искусству. Правда, следует отметить, что точного представления о том, что относится к “высокому искусству”, так и не выработано. Но в расхожем понимании, это произведения классики в литературе и в театре, фильмы признанных в мире режиссеров, симфоническая и оперная музыка. Во всяком случае пока у нас “высокое” и “развлекательное” — понятия — антиподы.

Но даже житейский опыт свидетельствует о том, что рядовые граждане в своем общении с искусством далеко не всегда следуют призыву – “Душа обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь”. У них зачастую уже нет сил трудиться в еще одну смену. (Мы не станем здесь подробно рассуждать о том, что и у нас набирает силу тенденция, которая давно определяет отношения к художественной продукции значительной части населения в странах с развитой рыночной экономикой. Человек, включенный в систему постоянной конкурентной борьбы за выживание, зачастую не в состоянии тратить время на долгое вдумчивое общение с произведением искусства. Житель Японии, возвращая роман Замятина “Мы”, честно признался, что прочел только треть романа и прокомментировал прочитанное следующим образом: “Да, трудно у вас там было в России... Мы, японцы, не

можем позволить себе тратить столько времени на то, чтобы понять одну мысль” [8].)

Таким образом, совершенно отчетливо для социолога искусства обозначаются две следующие позиции, которые характеризуют современное состояние художественной жизни общества: с одной стороны, совершенно в ином качестве предстающая сфера создания творческой продукции — для советского исследователя вопрос о художнике в рыночных отношениях попросту не существовал, что понятно; с другой стороны, потребитель и художественный рынок. Данная проблема существует достаточно давно. Другое дело, что ее как бы не замечали. Хотя должно быть очевидно, что спрос и предложение давно существуют в художественной сфере. Потребитель, имея возможность, выбирает произведение соответственно своим потребностям и привязанностям. И зачастую эти потребности, формируясь в жизненно-практической сфере, отнюдь не соответствуют представлениям о художественной ценности и нормативном эстетическом совершенстве.

Социолог как раз и обязан учитывать реальные потребности, которыми руководствуется реципиент в своем общении с искусством. Еще важнее, чтобы социолог в своих суждениях о характере общения реципиента с произведениями искусства как точку отсчета брал не только и даже, наверное, не столько его художественную ценность и эстетическую значимость (хотя об этом забывать тоже нельзя). Точкой отсчета для социолога должен стать сам реципиент и влияние результатов общения с искусством на характер его жизнедеятельности, а точнее на его социальное самочувствие. А это самочувствие может гораздо улучшиться, если произведение искусства, скажем фильм, своим художественным строем вовлечет зрителя в иную реальность и тем самым на время снимет с него груз забот. Если герои этого фильма будут любить, страдать, бороться и, в конце концов, обретут свое счастье, зритель, сопереживая им, в результате восполнит дефицит позитивных эмоций.

Изменения в художественной жизни современного общества так существенны, что не составляет большого труда их распознать и сделать объектом анализа. Мы привлекли к ним внимание еще и потому, чтобы показать необходимость постоянно соотносить существующую методологическую базу социологических исследований с реальным функционированием искусства. Такая операция должна стать привычной в практике исследований социологии искусства. Основания для подобных утверждений дает нам картина изменений в бытовании художественной продукции в последние несколько десятилетий.

Но отнюдь не менее, а в гораздо большей степени нуждаются в проверке на адекватность положения о роли и значении искусства и культурного контекста, которые в отечественном сознании как массовом, так и теоретическом, полагаются как незыблемые. Речь идет о введении в исследовательский оборот социологии всего спектра значений, которые имеет искусство в жизни общества и человека, чтобы не ограничиваться, как мы уже не раз отмечали, только эстетическими и художественными сторонами его воздействия. То есть, следует говорить о построении социологических концепций с учетом теоретических положений культурологии как о системе функций культуры.

Однако следует отметить, что эти положения с трудом пробивают себе дорогу в содержательное пространство осмысления отечественной культурной и художественной жизни. И понять, почему, несложно. Природа мифологем такова, а мы, несомненно, имеем дело именно с мифологемами, что расставание с ними происходит чрезвычайно трудно и болезненно. Мифологемный характер представлений об искусстве и культуре – это своего рода капитал, который копился столетиями, передавался из поколения в поколение и таким образом утвердился в общественном сознании как незыблемая общественная ценность.

Мы ни в коей мере не собираемся призывать к разрушению представлений о культуре и искусстве как ценностях, тем более предпринимать какие-либо попытки обесценить нажитый культурный капитал в общественном сознании. Но указать на его мифологемный характер считаем необходимым, потому что социолог обязан понимать суть тех явлений, которые он исследует, с тем чтобы в выводах как минимум проводилась четкая грань между реальным состоянием функционирования искусства и установлениями должностования. Как максимум это дало бы возможность произвести давно назревшую операцию по изменению точки отсчета в представлениях о месте, роли и значении современного бытования искусства в жизни человека и общества.

При всех теоретических разногласиях, которые существуют среди культурологов разных школ, важно то, что объектом их исследования является культура как феномен, как некая система и закономерности ее функционирования. Представления о культуре как системе, изначальная функция которой обеспечивать социальное становление, а в экстремальных условиях и выживание человеческого сообщества, достаточно существенно меняет взгляды на содержательное пространство культуры. Становится очевидным, что распространенное понимание культуры отражает очень ограниченный срез ее функционирования.

По сути, все представления о культуре, бытующие как в научном, так и в обыденном обиходе, ограничиваются только одной из ее подсистем, которую Лесли Уайт определяет как “идеологическую”. Данная подсистема на определенном уровне общественного развития автономизируется и начинает влиять на две другие подсистемы – технологическую и соционормативную. Такая автономизация и создает иллюзию всеохватности этой части системы.

Мы нисколько не сомневаемся в наличии особого культурного пласта, где культура конституируется в виде конкретных осязаемых и обозримых форм. Ценностная, смысловая, символическая, а также сакральная наполненность этих форм такова, что они, несомненно, играют огромную роль как в жизни отдельного человека, так и в жизни общества. Однако, повторяем, этот пласт как бы на поверхности. Отсюда множество “поверхностного” и в суждениях и оценках, и в предлагаемых теоретических построениях, и в путях решения проблем, связанных с движением культуротворческих процессов. Если вновь обратиться к ставшей уже классической в культурологии концепции Л.Уайта о культуре как целостной системе, то в отечественной, как теоретической, так и общественной мысли, как раз и доминирует понимание культуры на уровне подсистемы, которую Уайт называет идеологической и которая является замыкающей триады главных подсистем – после технологической и социальной [9].

Нынешняя ситуация как раз и характеризуется тем, что демонстрирует нам наличие “подчиненности” данной подсистемы другим — технологической и соционормативной. Под воздействием кардинальных сдвигов, происходящих в них, в идеологической подсистеме обнаруживаются глубокие трещины и разломы. Обретение в ней новой целостности возможно только в результате приведения в равновесное состояние всех структур.

Что же касается инерционного по своей сути, но достаточно активно бытующего представления о культуре как о самодостаточной и самооценной сфере, то это весьма благодатная почва для теоретической маниловщины и бесконечных интеллектуальных игрищ, прелесть и притягательность которых в том, что они беспроярыжны.

Как вершина культуры, ее особый изыск рассматривается художественная культура, поскольку значимость духовных ценностей здесь, в упаковке совершенной формы, во много раз умножается. Тем более что эта форма, как полагают, выступает прекрасным мостом для перевода данных ценностей в эмоциональную сферу, где они переживаются как лично значимые.

Тем не менее, известно, что круг потребностей, обслуживаемый культурой и формируемый ею же, охватывает все без исключения сферы жизни. Так, А.Маслоу, исходя из предлагаемой им же иерархической модели человеческих потребностей (биологические, потребность в безопасности, упорядоченности и стабильности, потребность в принадлежности и любви, потребность в самовыражении и, наконец, потребность в самоактуализации), считает, что культура в своей сущности возникла как система организации условий для удовлетворения данных потребностей [10].

И все же мы повсеместно встречаемся с тем, что современное понимание культуры сводится к удовлетворению главным образом духовных потребностей, к самовыражению, к проблеме самосовершенствования. Потребности же в *безопасности, упорядоченности и стабильности*, которые обеспечивают возможность физического выживания и социального становления, к сфере культуры вовсе не относят. А ведь именно они являются базовыми потребностями, определяющими весь характер существования человека. Без удовлетворения этих потребностей невозможна вся иная деятельность человека.

Но это положение остается в тени и даже в забвении, поскольку человек выработал достаточно эффективные механизмы достижения таких состояний. Достигнув же состояния безопасности, стабильности, упорядоченности, он склонен воспринимать их как обязательную данность и в одночасье забывает о затраченных усилиях на достижение обществом этих состояний, об их значимости и предается озабоченности по поводу возможности самовыразиться, возвыситься в духовных парениях.

Потребность в безопасности актуализируется, начинает определять мотивацию поведения человека именно в периоды кризисных социальных изменений. И тогда, в период ломки привычного образа жизни, духовному взору открывается вся эфемерность удовлетворения иных, казалось бы, столь значимых для существования потребностей духовного плана при невозможности удовлетворения базовых потребностей. Вопрос в том, каким образом решаются в культуре проблемы удовлетворения этих потребностей. Отсюда и начинается развертывание социального бытия со всеми его проявлениями и созидательными действиями.

Для исследователей нынешние глобальные подвижки во всех сферах жизни, при всем их драматизме, представляют благодатный исследовательский полигон, поскольку обнажаются от рутинных наслоений глубинные устои, которые именно и определяют характер процессов, происходящих на поверхности социальной жизни. С одной стороны, анализ этих изменений необходим для уяснения сегодняшней ситуации в сфере бытования искусства, с другой стороны, следует подчеркнуть: социологу искусства необходимо четко представлять, что полученными знаниями о реалиях художественного процесса в обществе он должен распорядиться несколько иначе, чем скажем искусствовед или эстетик.

На наш взгляд, подходить с оценочной шкалой, сопоставляя событийный ряд жизни искусства во времена оные и сегодняшние, для социолога неконструктивно. Продуктивность работы социолога искусства, по нашему мнению, зависит от ряда моментов. Во-первых, необходимо учитывать действие факторов различного порядка — от социальных до психологических, обуславливающих характер бытования искусства, его значимость в той или иной общественной системе, место в ее ценностной иерархии. Во-вторых, социолог обязан уважать все существующие содержательные аспекты ожиданий публики от общения с искусством, а также ее установки по отношению к художественному творчеству и при этом уметь видеть структуры, причастные к их формированию. В-третьих, в концептуальном обосновании исследования обязательно следует “разводить” уровень должного в отношении к искусству, задаваемого культурой, и уровень сущего во всем его многообразии.

Еще раз повторим, насущной необходимостью социологического исследования становится выявление реальной картины функционирования искусства со всеми ее противоречиями и подчас несоответствием культурной доктрине. Тем более что сама эта доктрина, как мы уже выяснили, должна подвергнуться “досмотру” с точки зрения соответствия ее теоретических постулатов реальной художественной практике.

Подводя предварительные итоги попыток выявить проблемное поле социологии искусства и сфер приложения исследовательских усилий, напомним о дискуссиях, которые велись в этой связи в отечественной науке. Прошедшее десятилетие показало, что ряд вопросов, которые наиболее активно обсуждались на страницах научных изданий, на самом деле оказались мало существенными для реальной исследовательской практики. Первоочередную свою задачу исследователи видели в том, чтобы определить предмет исследования социологии искусства, четко отделив его проблематику от вопросов, которыми занимается эстетика и искусствознание. Однако большинство авторов так и не вышли за пределы этих вопросов. Активный поиск был направлен на то, чтобы среди эстетико-искусствоведческой проблематики определить отрасль бытования искусства, которая стала бы парафией только социологии искусства. Одни авторы полагали, что наиболее соответствует этому так называемая художественная жизнь общества, другие отдавали предпочтение художественной культуре.

В целом это напоминает известную притчу о желании найти неведомо где потерянную монету, не выходя за пределы круга света от фонаря. Пытаясь очертить линию круга, которая отгородила бы их предмет от эстетической стихии, наши исследователи так и не смогли, по сути, выйти за ее пределы, поскольку побоялись выйти за пределы художественно-



эстетической проблематики. Все их усилия свелись, в лучшем случае, к попыткам выделить в ней некий социальный ракурс.

Как нам представляется, поиск “своей монеты” социолог искусства должен начинаться, конечно же, не с установки “фонаря”. Хотя это гораздо сложнее, поскольку пространство поиска очень велико. Мы пытались наметить ряд вех, на которые должен ориентироваться исследователь. И здесь не обойтись без ясного представления о культуре, которая определяет базовые отношения по поводу искусства, складывающиеся в обществе. Кроме того, следует четко осознавать необходимость разведения таких уровней, как должное, которое определяет характер осмысления искусства в обществе и устанавливает его социальный статус, и сущее, где складываются реальные отношения реципиента с художественной продукцией, которые и являются непосредственным объектом изучения социологии искусства. Далее, в отличие от эстетики и искусствознания, социология искусства сферу своего интереса должна распространять на весь спектр отношений, которые складываются по поводу и вокруг искусства, особенно если они располагаются в плоскости жизненно-практических установок. И наконец, социология искусства как научная дисциплина должна постоянно совершенствовать свой категориальный аппарат, формируя нечто вроде набора “быстрого реагирования”. Это необходимо для отслеживания и адекватного анализа тех постоянных и существенных изменений, которые происходят уже несколько десятилетий в сфере художественного производства и художественного потребления.

Конечно, мы перечислили далеко не все необходимые вехи, да и поданы они в весьма обобщенном виде, и каждая представляет целый пучок проблем, ждущих своего исследования и конкретизации. Однако это показывает, какое широкое исследовательское поле, ждущее своих работников, представляет собой социология искусства.

### **Литература**

1. *Хабермас Ю.* Модерн — незавершенный проект // Вопросы философии. — 1992. — № 4. — С. 40–52.
2. *Готов М.Б.* Границы предмета социологии искусства // Социологические исследования. — 1999. — № 1. — С. 122–130.
3. *Ионин Л.Г.* Социология культуры. — М., 1996. — С. 6.
4. *Дадамян Г., Дондурей Д., Невлер Л.* Восприятие монументального искусства — типы, механизмы, эффективность // Вопросы социологии искусства. — М., 1979. — С. 194–248.
5. *Дадамян Г.Г., Дондурей Д.Б.* Социальное функционирование искусства: в ожидании новых концепций // Социальные функции искусства и его видов. — М., 1980. — С. 28–43.
6. *Левшина И.С.* Восприятие искусства в массовой аудитории // К вопросу социального функционирования искусства: (Теоретические и эмпирические аспекты). — М., 1982. — С. 33–57.
7. *Зоркая Н.М.* Уникальное и тиражирование. — М., 1981.
8. *Коваленин Д.* Письма из Хиппонию // Дружба народов. — 1998. — № 11. — С. 124–132.
9. *Вайт Л.А.* Понятие культуры // Антология исследований культуры. — Санкт-Петербург, 1997.
10. *Теории личности в западноевропейской и американской психологии.* — Самара, 1996. — С. 418.