

СОЦИОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Том 9 * № 2 * 2010

**SOCIOLOGICAL
REVIEW**

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ — ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ
ЦЕНТР ФУНДАМЕНТАЛЬНОЙ СОЦИОЛОГИИ

СОЦИОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОЗРЕНИЕ



Том 9. № 2
2010

Специальный выпуск по культурсоциологии

Редактор специального выпуска Д. Ю. Куракин

ISSN 1728-192X (Print)

Интернет-версия журнала: www.sociologica.net

ISSN 1728-1938 (Online)

Адрес редакции: puma7@yandex.ru

Главный редактор

Александр Фридрихович Филиппов

Ответственный секретарь

Марина Геннадиевна Пугачева

Члены редколлегии

Светлана Петровна Баньковская

Виктор Семенович Вахштайн

Дмитрий Юрьевич Куракин

Ирина Максимовна Савельева

Андрей Владимирович Полетаев

Андрей Михайлович Корбут (Беларусь)

Джеффри Александер (США)

Эдуард Надточий (Швейцария)

Редактор интернет-сайта

Евгений Сергеевич Вашеняк

Литературный редактор

Каринэ Акоповна Щадилова

Содержание

От редакции	4
Об интеллектуальных истоках «сильной программы». Предваряя спецвыпуск журнала Центра фундаментальной социологии «Социологическое обозрение», посвященный культурсоциологии	5
<i>Джеффри Александер</i>	
ПЕРЕВОДЫ	
Сильная программа в культурсоциологии	11
<i>Джеффри Александер, Филипп Смит</i>	
Искусство как культурная система	31
<i>Клиффорд Гири</i>	
ОБЗОРЫ	
Автономия живописи: от поля художественного производства к раме картины	55
<i>Наиль Фархатдинов</i>	
РЕФЕРАТЫ	
Рон Айерман. К социологии искусства, ориентированной на смысл	75
<i>Екатерина Фень</i>	
Роберт Уиткин. «Разжевывая» Клемента Гринберга: абстракция и два лика модернизма	81
<i>Наиль Фархатдинов</i>	
Джулия Чи Жань. Смысл стиля: постмодернизм, демистификация и диссонанс в китайском авангардном искусстве после событий на площади Тяньаньмэнь	87
<i>Анна Чистякова</i>	
Стив Шервуд. В поисках сакрального: позднедюркгеймианская теория художника	92
<i>Екатерина Грибова</i>	
Тия ДеНора. Музыка как агентность в Вене эпохи Бетховена	99
<i>Анна Волик</i>	
Лиза МакКормик. Музыка как социальный перформанс	106
<i>Мария Поликашина</i>	
РЕЦЕНЗИИ	
Бернард Гизен. Триумф и травма	112
<i>Дарья Хлевнюк</i>	
«Культура и метод». Об очередном продукте культурсоциологической фабрики	118
<i>Наиль Фархатдинов</i>	

Миф о медиатизированном центре: постдюркгеймианский подход к ритуалу в анализе медиа	124
<i>Наталья Комарова</i>	

СТАТЬИ

От индивидуального к разделяемому аффекту: постдюркгеймианская традиция в социологии эмоций	134
<i>Мария Деева</i>	
«Сильная программа» в культурсоциологии: историко-социологические, теоретические и методологические комментарии. Послесловие редактора спецвыпуска	155
<i>Дмитрий Куракин</i>	

От редакции

Номер «Социологического обозрения», который мы представляем вниманию читателей, не вполне обычный. Он целиком посвящен влиятельному в наши дни направлению научной мысли — культурсоциологии. Мы надеемся, что единовременное появление такого массива публикаций по культурсоциологии привлечет к ней дополнительное внимание коллег-социологов, а также ученых, исследующих культуру в рамках других дисциплин, поможет определиться не только тем, кто готов был бы поддержать и развивать это направление, но и оппонентам, получающим новые материалы для продуктивных дискуссий. Состояние социологических исследований, так или иначе сопрягающих социальное и культуру, в нашей стране можно считать не очень удовлетворительным. Культура как действующий фактор не то чтобы совсем выпала из поля зрения, но ушла на периферию внимания социологов. Изменить ситуацию выпуском одного номера журнала, конечно, невозможно, но ведь надо с чего-то начинать! Во всяком случае, даже тем, кому хорошо знакомы имена Джеффри Александера и Филиппа Смита, небезынтересно будет увидеть, насколько разнообразно и широко это направление, как много идей, теоретических ресурсов, исследовательских программ оно представляет.

Культурсоциология очень важна для Центра фундаментальной социологии и «Социологического обозрения». С 2011 г. мы планируем ввести в журнале постоянную рубрику «Cultural sociology» и хотели бы привлечь к ней внимание всех, кто готов поделиться с читателями своими материалами, будь то переводы, рефераты, обзоры, оригинальный теоретический текст или отчет об исследовании, репортажи с конференций или семинаров.

Идея номера и его составление целиком принадлежат его редактору Дмитрию Куракину, сотруднику Центра фундаментальной социологии ГУ-ВШЭ, инициатору создания в рамках ЦФС исследовательской группы по культурсоциологии. В работе над номером приняли участие как члены этой группы, так и другие сотрудники ЦФС. Всем им, в особенности С. П. Баньковской, А. М. Корбуту, Н. Г. Фархатдинову и М. Г. Пугачевой, я выражаю глубокую признательность.

А. Ф. Филиппов,
главный редактор «Социологического обозрения»

Об интеллектуальных истоках
«сильной программы».
Предваряя спецвыпуск журнала
Центра фундаментальной социологии
«Социологическое обозрение»,
посвященный культурсоциологии*

Джеффри Александер**

Аннотация. В небольшой заметке, предваряющей спецвыпуск «Социологического обозрения», один из ключевых авторов современной социологии Джеффри Александер бросает взгляд на интеллектуальное происхождение так называемой «сильной программы» культурсоциологии. В частности, Александер обращает внимание на герменевтический проект В. Дильтея, который в дальнейшем получил развитие в работах П. Рикёра. Александер коротко показывает, что уже в образцах классической социологии, например, в знаменитой «Протестантской этике и духе капитализма» М. Вебера, содержатся элементы герменевтической программы. Однако решающей работой для становления культурсоциологии Александер считает «Элементарные формы религиозной жизни» Э. Дюркгейма. Далее Александер демонстрирует рецепцию дюркгеймовских идей в социальной науке XX века. Становление культурсоциологии Александер рассматривает также в контексте собственной интеллектуальной биографии и в завершение представляет собственное видение перспектив культурсоциологии.

Ключевые слова. «Сильная программа», культура, смысл, текст, герменевтика, культурсоциология, перформанс, Дюркгейм.

«Сильная программа» в культурсоциологии возникает из переплетения двух классических источников. Один из них — традиция *Geisteswissenschaft*, берущая начало от трудов Вильгельма Дильтея в Германии конца XIX столетия. Дильтей провел четкое различие между науками о природе и науками о духе. Он показал, что гуманитарные науки ориентированы скорее на внутреннее, нежели на внешнее, на субъективность, смысл и опыт. Их метод, по этой причине, должен быть интерпретативным, или герменевтическим. Герменевтический метод объединяет те интерпретативные социальные науки и гуманитарное знание, в фокусе которых находится текст. Как позже укажет Поль Рикёр, если наша главная забота — смысл, то социальный ученый должен найти способ «конвертировать» осмысленное социальное действие в текст, подлежащий интерпретации. Этот текст раскрывает внутреннее содержание (inside) действия. В культурсоциологии мы называем это текстуальное внутреннее содержа-

* Перевод с английского Дмитрия Куракина. Статья подготовлена Джеффри Александером по нашей просьбе специально для спецвыпуска «Социологического обозрения», посвященного культурсоциологии. — *Прим. ред.*

** **Александер Джеффри** — содиректор Центра культурсоциологии Йельского университета, Lillian Chavenson Saden Professor of Sociology at Yale University. E-mail: jeffrey.alexander@yale.edu

© Александер Дж., 2010

© Куракин Д., перевод, 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

ние «культурной структурой». Первостепенной задачей, на решение которой должны быть направлены усилия в рамках «сильной программы», является обнаружение культурной структуры или структур, формирующих индивидуальное, групповое или институциональное действие, и признание за ними такой же степени целостности и силы воздействия, что и за другими, более материальными (организационными, политическими, экономическими, демографическими) типами структур, которыми привычно оперируют социальные ученые.

Базовая ориентация на смысл и утверждение интерпретативного метода, обусловившие возникновение культурной формы макросоциологии, восходят именно к Дильтею и дополнившему его Рикёру, в отличие от микросоциологий, вдохновляемых феноменологией и прагматизмом, — также субъективно ориентированных, но не апеллирующих к «структурам», будь они культурного или материального типа. Для того чтобы осознать эти философские основания макрокультурсоциологии, необходимо прочтение Макса Вебера через призму Дильтея, поскольку именно этому основателю *Geisteswissenschaften* Вебер обязан множеством культурных реплик. Наиболее важная для культурсоциологии работа Вебера — «Протестантская этика и дух капитализма». Следуя Дильтею, Вебер настаивает, что капитализм имеет внутренний смысл — дух, и реконструирует эту экономическую культурную структуру как форму упорядоченного аскетизма, опираясь на Бенджамина Франклина и собственную семейную историю. Обнаружение этой культурной структуры экономического действия поднимает еще одну проблему: проблему каузального понимания; поскольку, вместо того чтобы задаваться вопросом «что обуславливало капитализм?», мы теперь должны спросить «что обусловило дух капитализма?». Помещение этого нового вопроса в объяснительную схему позволяет Веберу выглянуть за пределы законов экономической жизни, т.е. тех законов, которым Карл Маркс атрибутировал происхождение капитализма в «Манифесте Коммунистической партии» и «Капитале», и обратиться к религиозной жизни. Он обнаруживает, что «протестантская этика» имеет культурную структуру, весьма схожую с культурной структурой современного капитализма, а также устанавливает, что центры раннего британского капитализма были в то же время центрами пуританской деятельности.

Другие впечатляющие образцы герменевтической реконструкции мы находим в веберовских сравнительных исследованиях мировых религий. В качестве примера стоит упомянуть его сопоставление смысловых структур пророческих религий и современной социальной критики в работе «Древний иудаизм» или сравнение конфуцианства и пуританизма в «Религии Китая». Великий парадокс наследия Вебера, однако, состоит в том, что помимо небольших, хотя и значимых исключений, он не распространил этот инспирированный Дильтеем интерпретативистский подход на политическую, организационную и экономическую социологию, развернутую им в «Хозяйстве и обществе». Это усугубляется веберовским идеологическим убеждением, согласно которому современность имеет настолько искореняющий (*deracinated*) характер, что осмысленное формирование образцов действия становится практически невозможным: «Пуританин *хотел* быть профессионалом, мы *должны* быть

такowymi»¹. Согласно веберовскому культурпессимизму, повествовательный *telos* традиционных обществ был вытеснен механической рациональной причинностью. Мы живем в рационализированном мире, лишенном божественных смыслов. Я развернул такую интерпретацию Вебера в третьем томе «Теоретической логики в социологии» (1983) — «Классическая попытка синтеза: Макс Вебер». Эта интерпретация породила вызов: найти такой способ продолжения культурсоциологической линии Вебера, который идет вразрез с инструменталистскими инсайтами некоторых из его работ.

Принять этот вызов позволяет не кто иной, как Эмиль Дюркгейм и восходящая к нему семиотическая традиция. Изменения в теоретизировании, которыми мы обязаны этому теоретическому ресурсу, позволяют развернуть ориентированную на смысл социологию для современного мира. Работы Дюркгейма, относящиеся к раннему и среднему периодам его творчества, были проинтерпретированы прежде всего в духе структурализма и функционализма, а в его трудах, посвященных так называемым первобытным сообществам, было усмотрено дополнение к позиции Вебера и Маркса, согласно которому такие феномены, как механическая солидарность, коллективное сознание, ритуал и символ релевантны прежде всего для простых обществ досовременных эпох. Во втором томе «Теоретической логики», однако, я бросил вызов такой интерпретации, утверждая, что поздний Дюркгейм, в частности «Элементарные формы религиозной жизни», были не столько попыткой заложить фундамент антропологических исследований простых обществ, сколько работой по конструированию базовых понятий понимания «религиозной» или ориентированной на смысл природы современной жизни. Впоследствии я продолжил разработку и развитие этой интерпретации, в частности, в сборниках «Дюркгеймианская социология: культурные исследования»² и совместно с Филиппом Смитом в «Кембриджских трудах о Дюркгейме»³.

В своих поздних работах Дюркгейм показал, что в сердце всякой группы, малой или обширной, существует символический порядок коллективных представлений, которые строго разделены оппозицией сакрального и профанного. Ориентируясь на эти смысловые образцы, социальные акторы создают солидарность, вступают в ритуалы и участвуют в обращении могущественной коллективно-структурированной «маны» или смыслов-эмоций (*meaning-feelings*). Созданием основ структурного понимания лингвистики, рассматриваемой как часть общей семиотики — науки, пригодной к глубокому изучению структуры значения в самом широком смысле, — Фердинанд Соссюр обязан именно посещению лекций Дюркгейма в Париже. В работах Якобсона, Леви-Стросса и особенно Ролана Барта эти сосюрианские замыслы были воплощены в бурно развивающиеся междисциплинарные исследования того, как работают знаковые системы в современной жизни. Это наследие было по-разному

¹ Перевод М. И. Левиной. Цит. по изданию: *Вебер М. Избранные произведения* / сост. и общ. ред. Ю. Н. Давыдова. М.: Прогресс, 1990. С. 206. — *Прим. перев.*

² *Durkheimian Sociology: Cultural Studies* / ed. by J. C. Alexander. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. — *Прим. перев.*

³ *The Cambridge Companion to Durkheim* / ed. by J. C. Alexander and Ph. Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. — *Прим. перев.*

усвоено мыслителями от Альтюссера до Бодрийяра и Фуко, но всех их объединяет интеллектуальная преемственность в отношении позднего Дюркгейма. Для «сильной программы», однако, наиболее значимыми представляются другие проявления позднедюркгеймианского теоретизирования, а именно три ключевые фигуры символической антропологии 1960–1970-х гг. — Виктор Тернер, Мэри Дуглас и Клиффорд Гирц.

Гирц является ключевой фигурой, предзнаменовавшей и фактически напрямую вдохновившей «сильную программу» в культурсоциологии. Это стало возможным благодаря тому, что ему удалось весьма гармонично совместить две традиции: герменевтическую, восходящую к Дильтею и Веберу, и семиотически-структуралистскую. Столь элегантным решением этой задачи Гирц в немалой степени обязан своему учителю, наиболее просвещенному теоретику середины XX века, Толкотту Парсонсу. Парсонс перекинул мост между Вебером и Дюркгеймом и к более культурно-чувствительной современной «сильной программе», хотя в руках самого Парсонса этот мост обернулся тупиком.

Когда я только начинал проявлять интерес к социологии и культуре, я находился под влиянием марксистской версии рассмотренных выше классических традиций. Я стал интеллектуалом под благодатным, но временами и деструктивным зонтиком «нового левого» марксизма поздних 1960–1970-х. Это был культурный марксизм, проистекающий из гегельянского прочтения Маркса. Крайне важно помнить, однако, что это гегельянское прочтение было инспирировано идеями Грамши о культурной гегемонии, идеями, которые, в свою очередь, восходят к Кроче, находившемуся под сильным влиянием Дильтея, а также Вебера. Помимо этого оно подпитывалось идеями Лукача о товарном опредмечивании и овеществлении, произрастающими из веберовской теории, а также семиотически ориентированными теориями идеологии, такими как концепции Альтюссера и Бодрийяра. В фокусе внимания находились относительная автономия идеологической надстройки и роль символов, нематериального опыта в формировании сознания. Когда мои идеологические пристрастия переменялись, парсонсовский «мост» обеспечил обратный путь — к классической традиции, из которой возник сам культурный марксизм. Реинтерпретируя эти классические тексты, я «прошел насквозь» теорию великого американского структурного функционалиста, с тем чтобы приблизиться к созданию более культурно-ориентированной теории. С опорой на символическую антропологию я обнаружил путь к истокам семиотической традиции.

Отвечая на вызов культурного поворота, захлестнувшего гуманитарные науки во второй трети XX века, я отдалился от теории Парсонса, основанной на таких понятиях, как ценности и институты, и наметил социологический способ принятия этого вызова с опорой на социологизацию рассмотренных выше традиций. Разумеется, существовали и другие значимые социологические ответы на вызов культурного поворота. В Европе это были прежде всего ответы в духе неомарксизма, бирмингемская школа культурных исследований в Соединенном Королевстве, теория практик Бурдьё во Франции и критическая теория Хабермаса в Германии. В Соединенных Штатах все эти теории пользовались определенным влиянием, но у нас были и собственные, отличные от других и более прагматистски ориентированные ответы, прежде всего неоинституционалистская социология организаций и один из ее вариантов — школа

культурного производства. Каждая из этих европейских и американских программ представляла собой «слабую программу» в исследовании культуры. Они встраивались в культурный поворот не с тем, чтобы радикальным образом включить в теорию понятие смысла, но чтобы преодолеть его. Все они ближе к социологии культуры, нежели к культурсоциологии.

С моей точки зрения, «сильная программа в культурсоциологии», основные положения которой отражены в одном из представленных ниже переводов, является единственной систематической теоретической попыткой поместить смысл в позицию центральной категории макросоциологии современности. «Сильная программа» начинается с чтения не только классических, но и современных социологических теорий, к примеру, с моих «Двадцати лекций»⁴ и издания моей критики в отношении Бурдьё⁵. Программа обретает жизнь в конце 1980–1990-х годов в виде широкого набора теоретических положений и плотных эмпирических исследований тех способов, посредством которых коды, нарративы и ритуальные процессы структурируют современную культурную жизнь. В течение последних десяти лет это переросло в серию исследовательских программ и изучение коллективных травм, войны и насилия, гендерной проблематики, политических кампаний и скандалов, культурной географии, преодоления авторитаризма, расы, медиа, гражданского общества, техники, социальных и интеллектуальных движений и материальной культуры. Совсем недавно основные положения «сильной программы» были скорректированы в рамках модели культурной прагматики, которую я вместе с моими студентами и коллегами разработал с опорой на исследования перформанса (*performance studies*). Теория социального перформанса представляет собой аналитическую модель, позволяющую связать структуру и агентность (*agency*), идеальное и материальное, власть и смысл. Она следует за продолжающимися не один десяток лет попытками «модернизации» идей, восходящих к Дюркгейму и Веберу, подпитывающими культурсоциологию и приближающими ее к актуальным требованиям сегодняшнего дня.

Несмотря на особое внимание, которое я уделю собственному подходу — «сильной программе», совершенно очевидно, что современная социология располагает и другими, столь же серьезными и продуктивными попытками продвижения в сходных направлениях. Вильям Сивелл (William Sewell, Jr.), Вивиана Зелизер (Viviana Zelizer), Робин Вагнер-Пацифиси (Robin Wagner-Pacifici) и Мишель Ламон (Michele Lamont) — вот лишь наиболее заметные американские социологи, также исследующие относительную автономию смыслов, определяющих внутреннюю жизнь так называемых материальных социальных структур в современном мире. Эти попытки берут начало из тех же источников, из которых проистекает «сильная программа», — Дильтея, Вебера, Дюркгейма, Соссюра, Барта, Тернера, Дуглас, Гирца и Парсонса. Поэтому нет ничего удивительного в существовании значительной гомологии, объединяющей наши попытки, равно как и разительных отличий, по отношению к слабым программам.

⁴ Alexander J. C. *Twenty Lectures: Sociological Theory since World War II*. New York: Columbia University Press, 1987. — *Прим. перев.*

⁵ Имеется в виду работа Дж.Александера «*Fin-de-Siècle Social Theory: Relativism, Reduction and the Problem of Reason*» (London: Verso, 1995), и, в частности, четвертая глава этой книги «Реальность редукции: провалившийся синтез Пьера Бурдьё». — *Прим. перев.*

Иными словами, особенно важно и значимо, что целый набор русских переводов и статей, представленных в выпуске, открывает доступ к широкому наследию традиций современной культурсоциологии.

Июль 2009
Йельский университет
Нью-Хейвен, Коннектикут, США

Сильная программа в культурсоциологии*

Джеффри Александер, Филипп Смит

Аннотация. В статье, претендующей на роль программного манифеста, авторы обосновывают необходимость нового теоретического подхода к культуре, который называют «сильной программой» в социологии культуры. Существующие подходы к культуре в социологии («слабые программы») носят редукционистский характер «Сильная программа» рассматривает культуру с точки зрения ее автономии. Дав обзор социологических концепций культуры в целом, авторы переходят к анализу наиболее значительных подходов в слабой программе. В ключевом разделе статьи они обсуждают те шаги, которые необходимо предпринять, чтобы стала возможной «сильная программа» культурсоциологии на основе синтеза структурализма и герменевтики.

Ключевые слова. Культурсоциология, «сильная программа», герменевтика, структурализм, «слабые программы», смысл, автономия культуры, культурный код, сакральное, нарратив, Дюркгейм.

Введение

По всему миру культура все чаще оказывается в центре дебатов, причем не только в области социологических теорий и исследований, но и в гуманитарных науках в целом. Как и любой глубокий интеллектуальный сдвиг, этот процесс в одних странах идет быстрее, а в других запаздывает. В Великобритании, например, культура выдвинулась на первый план в начале 70-х, в США перелом намечился, несомненно, не раньше середины 80-х. Что касается континентальной Европы, там культура никогда не уходила из поля зрения гуманитарных наук. Несмотря на продолжающееся возрождение интереса к культуре, среди социологов, специализирующихся в этой области, нет консенсуса относительно содержания понятия «культура» и того, как оно соотносено с дисциплиной в целом, в традиционном ее понимании. Подобные различия во мнениях могут быть только отчасти объяснены географическими, социополитическими и национальными особенностями. Гораздо более важно, что они указывают на глубокие противоречия, связанные с аксиоматикой и фундаментальной логикой теории культуры. Центральным для всех этих дискуссий является вопрос о «культурной автономии» [4; 73]. В данной работе мы используем понятие культурной автономии для того, чтобы рассмотреть и оценить существующие в социальной теории

* Перевод с английского Светланы Джакуповой. Перевод сделан по: *Alexander J. C., Smith Ph. Strong Program in Cultural Sociology* <<http://ccs.research.yale.edu/about/strong-program>>. До этого текст был опубликован в сборниках «*The Handbook of Sociological Theory*» под редакцией Дж. Тернера (New York: Kluwer, 2001) и «*The Meanings of Social Life*» под редакцией Дж. Александера (New York: Oxford, 2004).

© Alexander J. C., Smith Ph., 2010

© Джакупова С., перевод, 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

на сегодняшний день конкурирующие представления о том, что такое культура. Мы утверждаем, что большинство этих моделей страдают фундаментальными изъянами, и предлагаем альтернативный подход, который в широком смысле можно отнести к структурной герменевтике.

Как известно, Леви-Строс [55] утверждал, что изучение культуры должно уподобиться геологии. Анализ, таким образом, предполагает необходимость истолкования происходящих на поверхности изменений глубинными порождающими принципами, точно так же, как геоморфология объясняет распределение растений, форму холмов и контуры речного русла в терминах геологического строения. В настоящей работе мы попытаемся применить этот принцип к современным подходам к социологическому исследованию культуры, ориентируясь одновременно на задачи рефлексии и диагностики. Наша цель — не столько описать это поле и показать его разнородность (хотя ниже мы и даем такой обзор), сколько дать его сейсмограмму, выявляя то, что в геологии называют линиями активного нарушения, где велика вероятность землетрясений. Если мы поймем, что такая линия разлома действительно существует и у этого факта есть теоретические следствия, это позволит нам не только редуцировать сложность, но и выйти за пределы чисто таксономического дискурса, столь зачастую, увы, характерного для справочных и учебных изданий. «Сейсмографический» принцип является мощным инструментом, позволяющим проникнуть в сердцевину современных противоречий и разобраться в причинах нестабильности и размывания территории культурного интереса. Однако, в отличие от Леви-Строса, мы не рассматриваем такое структурное исследование как беспристрастный научный опыт. Наше обсуждение носит открыто полемический характер, наш язык не вполне нейтрален. Мы собираемся предложить особый стиль теоретизирования, наиболее подходящий, как нам кажется, для культурсоциологии.

Геологический разлом и его последствия

Линия разлома в самой сердцевине современных дискуссий пролегает между «культурсоциологией» и «социологией культуры». Допускать возможность «культурсоциологии» — значит признавать и то, что любое действие, не важно, насколько инструментальным, рефлексивным или осуществляемым по принуждению оно является по отношению к внешней среде [3], в некотором роде встроено в горизонт аффекта и смысла. Эта внутренняя среда (*internal environment*) такова, что по отношению к ней действующий никогда не может действовать в полной мере инструментально или рефлексивно. Скорее, это идеальный ресурс, который отчасти обеспечивает, а отчасти ограничивает действие, предусматривая как рутинность, так и креативность и допуская воспроизводство и трансформацию структуры [68]. Возможность существования «культурсоциологии» подразумевает, что институты, безотносительно к тому, насколько безличными и технократическими они являются, имеют идеальное основание, которое фундаментальным образом формирует их организацию и цели, а также обеспечивает структурированный контекст для дебатов об их легитимации. Выражаясь на позитивистский манер, в рамках более традиционного подхода «социологии культуры» культура выступает в качестве зависимой переменной, тогда как в

«культурсоциологии» — это независимая переменная, которая обладает относительной автономией в формировании действий и институтов и вносит в него не меньший вклад, чем более материальные и инструментальные силы.

Для стороннего наблюдателя ландшафты «социологии культуры» и «культурсоциологии» схожи. У них общий концептуальный аппарат, включающий такие понятия, как *ценности, коды и дискурсы*. В рамках обеих традиций считается, что культура — это нечто важное для общества и что она требует скрупулезного социологического изучения. Обе трактуют недавний «культурный поворот» в качестве центрального момента социальной теории. Но это лишь поверхностное сходство. На структурном уровне обнаруживаются глубокие противоречия. Говоря о «социологии культуры», мы подразумеваем, что культура — это нечто, что должно быть объяснено посредством чего-то другого, полностью отделенного от области смысла, и что объяснительной силой обладают «жесткие» переменные социальной структуры. Так, смысловые комплексы выступают как надстройки или идеологии, направляемые более «реальными» и осязаемыми социальными силами. При таком подходе культура определяется как «мягкая», зависимая переменная, ее роль более или менее сводится к участию в воспроизводстве социальных отношений.

Обратимся к социологически инспирированному понятию *сильной программы*, возникшему в рамках совершенно новой области исследований науки (science studies) (см., например [18; 54]). Основная идея состоит в следующем: *научные представления являются культурными и языковыми конвенциями* в неменьшей степени, нежели результатом других, более «объективных» действий и процедур. Наука понимается не столько как «открытия», в зеркале которых отражается природа [62], сколько как коллективное представление, языковая игра, отражающая основной паттерн смыслообразующей деятельности. Иными словами, в социологии науки понятие сильной программы предполагает радикальное различие когнитивного содержания и реальной детерминации. Наше предложение состоит в том, чтобы *сильная программа появилась также в социологических исследованиях культуры*. Такого рода инициатива подразумевает строгое аналитическое разделение культуры и социальной структуры. Именно это мы и подразумеваем под культурной автономией [3; 49]. По сравнению с социологией культуры культурсоциология зависит от установления этой автономии, и только при помощи сильной программы можно пролить свет на то мощное воздействие, которое культура оказывает на формирование социальной жизни. *Социология культуры*, напротив, предлагает *слабую программу*, в которой культура является зависимой и малозначительной переменной. Заимствуя различие, предложенное Бэзилем Бернштейном [16], можно сказать, что сильная программа усилена посредством сложного теоретического кода (elaborated theoretical code), тогда как слабая не выходит за пределы ограниченного кода (restricted code), отражающего все наклонности и тупики традиционной, институционально ориентированной социальной науки.

Принадлежность к культурсоциологической теории, признающей культурную автономию, — самое важное свойство сильной программы. Однако существуют еще две черты, которые отличают такой подход и могут быть рассмотрены в качестве методологических характеристик. Первая — это приверженность к герменевтическому реконструированию социальных текстов, которое должно быть как можно более

полным и убедительным. Для этого необходимо произвести гирцевское «плотное описание» (*thick description*) кодов, нарративов и символов, формирующих текстурированные сети социальных смыслов. В противоположность этому «неплотное описание» (*thin description*) характеризует исследования, инспирированные слабой программой, в которых значения либо считываются с социальной структуры, либо сводятся к абстрактному описанию овеществленных ценностей, норм, идеологий или фетишизма. Слабая программа не в силах заполнить эти пустые сосуды богатым вином символических значений. Философские принципы герменевтической позиции разработаны Дильтеем, и мы полагаем, что его мощный методологический принцип поиска «внутреннего смысла» (*inner meaning*) социальных структур еще никому не удалось превзойти. Вместо того чтобы изобретать новый подход, обратимся к получившей заслуженно большое влияние концепции анализа культуры Клиффорда Гирца, который вполне можно рассматривать как наиболее значительное современное приложение идей Дильтея.

В методологическом плане для того чтобы добиться плотного описания, необходимо прибегнуть к «заклучению в скобки» более широких, несимволических социальных отношений. Такое «заклучение в скобки», аналогичное гуссерлевской феноменологической редукции, допускает реконструкцию чистого культурного текста, теоретические и философские основания которой предложил Рикёр [61], утверждая необходимость связи между герменевтикой и семиотикой. Эту реконструкцию можно рассматривать как создающую или отображающую «культурные структуры» [60], которые образуют одно из измерений социальной жизни. Именно понятие культурных структур как социального текста позволяет вовлечь в контекст социальной науки развитые понятийные ресурсы литературоведения от Аристотеля до современных авторов, таких как Фрай [37] и Брукс [21]. Только после того как будет завершено аналитическое «заклучение в скобки», обязательное в герменевтике, после того как будут реконструированы внутренние структуры смыслов, социология перейдет от аналитической к реальной автономии культуры [49]. Только после создания аналитически автономного объекта культуры возможно исследование того, каким образом культура взаимосвязана с другими социальными силами, такими как власть и инструментальный разум, в реальном социальном мире.

Мы подошли к третьей характеристике сильной программы. Вместо сомнительных и нерешительных выяснений того, каким образом культура порождает различия, вместо рассуждений в духе абстрактных системных логик как причиняющих процессов (в духе Леви-Строса), *сильная программа* пытается *укоренить причинность в непосредственных действующих и агентностях*, детально устанавливая, как культура влияет на то, что реально происходит. Напротив, как показал Э. Томпсон [79], в рамках *слабой программы* этот вопрос обычно обходят молчанием. Как правило, пытаются выработать сложные и абстрактные терминологические заграждения¹ чтобы поддержать иллюзию определения реальных механизмов, равно как и иллюзию разрешимости дилеммы свободы и детерминации. Как говорят в мире моды, качество проявляется в деталях. Мы полагаем, что только разрешив вопрос в дета-

¹ Авторы прибегают к игре слов: (de)fence — защита — и ограждение, изгородь. — Прим. ред.

лях — кто что говорит, почему и с какими последствиями — культурный анализ может соответствовать критериями социальной науки. Мы не считаем, что практические и скептические требования каузальной ясности касаются только эмпирицистов или тех, кто занимается только властью или социальными структурами. Эти критерии применимы также к культурсоциологии.

Идея сильной программы подразумевает определенный распорядок действий. Ниже мы подробно на нем остановимся. Сначала рассмотрим историю социальной теории, показав, что этот распорядок не мог быть составлен вплоть до 60-х годов XX века. Далее мы проанализируем несколько современных направлений социологического анализа культуры. Мы утверждаем, что вопреки производимому впечатлению все они относятся к слабой программе и не соответствуют сформулированным нами здесь критериям. И в заключение укажем на зарождающуюся традицию культурсоциологии, в основном американскую, которая, на наш взгляд, отвечает критериям сильной программы.

Культура в социальной теории: от классиков до 60-х годов

На протяжении истории развития социологии как теории, так и методология страдали от недостатка чувствительности к проблематике смысла. Ученые, невосприимчивые к культурной проблематике (*culturally unmusical*)², описывали человеческие действия как безжизненно и грубо инструментальные, как если бы они были осуществлены безотносительно к внутренним средам действий, которые определяются моральными структурами сакрально-благого и профанно-злого [21], а также нарративными телеологиями, которые творят хронологии [86] и определяют драматический смысл [37]. Захваченные продолжающимся кризисом модерна, отцы-основатели дисциплины полагали, что эпохальные исторические трансформации опустошили мир смысла. Капитализм, индустриализация, секуляризация, рационализация, проявления аномии и эгоизма — все эти коренные процессы продолжали порождать потерянных и склонных к подчинению индивидов, разрушать возможности осмысленного целеполагания, устранять организующую силу различения сакрального и профанного. И лишь изредка намек на сильную программу встречается в работах классического периода. В социологии религии Вебера, в частности, в его эссе «Теория ступеней и направлений религиозного неприятия мира» [85; 3] сформулировано предположение, что поиск путей спасения является универсальной культурной потребностью и что разнообразные способы удовлетворения этой потребности сильно повлияли на формирование организационной и мотивационной динамики мировых цивилизаций. В поздней социологии Дюркгейма, а именно в критических пассажах «Элементарных форм религиозной жизни» и посмертно восстановленном курсе лекций [1] речь идет о том, что даже современная социальная жизнь неизбежно имеет духовно-символический компонент. Хотя ранние работы Маркса, посвященные родовой сущности человека, отмечены таким симптомом слабой программы, как каузальная амбивалентность, он также делает упор на то, каким образом нематери-

² Судя по всему, аллюзия на знаменитую самохарактеристику Макса Вебера: «Я религиозно немусыкален». — *Прим. ред.*

альные силы объединяют людей в общие проекты и судьбы. Выдвинутое в ранний период его творчества предположение, что отчуждение не исчерпывается отражением материальных отношений, послужило прообразом такой важной главы «Капитала», как «Товарный фетишизм и его тайна», которая часто выступает в качестве шаткого мостика между структурным и культурным марксизмом наших дней.

Предпосылкой коммунистических и фашистских революционные переворотов, которыми отмечена первая половина XX века, было то же самое широко распространенное опасение, что модерн уничтожил возможность наполненной смыслом социальности. Коммунистические и фашистские мыслители пытались превратить то, что они считали пустым кодом буржуазного гражданского общества, в новые, ресакрализованные коды, которые могли бы приспособить технику и разум к более широким объемлющим сферам смысла [75]. В спокойный послевоенный период Толкотт Парсонс и его коллеги, движимые совершенно иными идеологическими амбициями, также посчитали, что модерн не следует понимать только как разрушающую силу. Начав с аналитического, а не с эсхатологического допущения, Парсонс утверждал, что «ценности» должны быть центральными элементами действий и институтов в том случае, если общество может функционировать как согласованное предприятие. Результатом явилась теория, которая показалась многим современникам Парсонса идеализированным культуралистским уклоном [56]. Мы, со своей стороны, предлагаем иное прочтение.

С позиции сильной программы функционализм Парсонса можно рассматривать как недостаточно культуралистский, лишенный музыкальности. Из-за отсутствия этой музыкальной чувствительности к культуре, позволяющей реконструировать социальный текст в его чистой форме, работам Парсонса недостает мощного герменевтического измерения. Отмечая значимость ценностей, он не объясняет их природу. Вместо того чтобы погрузиться в область социологического воображения, кодов и нарративов, которые составляют социальный текст, он и его коллеги-функционалисты предпочли рассматривать действие извне и вывели существование оценки, направляющей действие, используя категориальный аппарат, предположительно порожденный функциональной необходимостью. Без противовеса в виде плотного описания нам остается та точка зрения, при которой культура является автономной только в абстрактном аналитическом смысле. Если мы обратимся к эмпирическому миру, то обнаружим: функционалистская логика связывает культурную форму с социальной функцией и институциональной динамикой настолько сильно, что трудно вообразить, что в конкретном примере найдется место культурной автономии. Результатом этого явилась оригинальная системная теория, которая остается слабой в герменевтическом отношении и слишком далекой от вопроса об автономии, чтобы предложить в достаточной степени сильную программу. Но как бы ни был плох функционалистский проект, альтернативы были гораздо хуже.

В 60-е мир был полон конфликтов и беспорядков. Когда «холодная война» стала разгораться, макросоциологическая теория перешла от анализа односторонней и антикультурной позиции к анализу власти. Мыслители, интересующиеся макроисторическими процессами, изучали смысл через контекст этих процессов, рассматривая его как продукт предположительно более «реальной» социальной силы в тех случаях,

когда об этом вообще заходила речь. Такие ученые, как Баррингтон Мур и Ч. Р. Миллс и более поздние их последователи, такие как Чарльз Тилли, Рэндалл Коллинз и Майкл Манн, рассматривали культуру в терминах эгоистических идеологий, групповых процессов и сетей, а не в терминах текстов. В то же время микросоциология делала упор на радикальную рефлексивность действующего. Для таких ученых, как Блумер, Гофман и Гарфинкель, культура образовывала внешнюю окружающую среду, по отношению к которой действующий формулирует линию действий, которая была бы «объяснимой» или производила бы хорошее «впечатление». В рамках этой традиции мы видим небольшое, но очень ценное указание на способность символического формировать взаимодействия изнутри, в качестве нормативных правил или нарративов, которые заключают в себе интернализованную моральную силу.

Когда отчасти культурно-ориентированный функционалистский подход исчезает из американской социологии, во Франции необычайным влиянием начинают пользоваться теории, усиленно рассуждающие о социальных текстах. Благодаря неверному, но творческому прочтению таких структурных лингвистов, как Соссюр и Якобсон, и тщательно скрываемому влиянию позднего Дюркгейма и Марселя Мосса, Леви-Строс, Ролан Барт и Мишель Фуко (имеется в виду ранний период его творчества) произвели революцию в гуманитарных науках, настаивая на текстуальности институтов и дискурсивной природе человеческих действий. Если рассмотреть эти подходы в современной перспективе сильной программы, то они все же остаются слишком абстрактными: здесь, как правило, не удается точно определить агентность и каузальную динамику, этим они похожи на функционализм Парсонса. Тем не менее благодаря тому, что их создателями были использованы герменевтические и теоретические ресурсы для установления автономии культуры, появился поворотный пункт для создания сильной программы. В следующем параграфе мы обсудим, каким образом этот проект потерпел крушение из-за того, что он следовал слабой программе, которая и сегодня продолжает доминировать в исследованиях культуры и общества.

Слабая программа в современной теории культуры

Местом, где была учреждена одна из первых исследовательских традиций, воплощающих новый, не вполне определенный французский стиль теоретизирования за пределами тепличной парижской среды, был Центр современных культурных исследований, известный также как Бирмингемская школа. Изящным ходом этой школы стало сочетание идей, связанных с культурными текстами, и неомарксистского (сформулированного Грамши) понимания роли культурной гегемонии в установлении социальных отношений. Это породило захватывающие идеи о роли понятия культуры, легко приспособляемого под самые разнообразные теоретические конструкции, причем без отказа от удобной старой идеи о классовом господстве. В результате появилась такая «социология культуры», в которой связь культурных форм и социальной структуры была проявлением «гегемонии» (в том случае, если ученого не устраивает то, что он исследует) или «сопротивления» (если устраивает). В своих лучших проявлениях эта социология демонстрирует блестящие объяснительные возможности. Например, этнографическое исследование школьников из рабочих семей

Пола Уиллиса [87] является выдающейся реконструкцией атмосферы и духа времени «лэдов» (lads). В начале классического труда «Усмирение кризиса» [44], посвященного панике, вызванной массовыми хулиганствами в Британии в 70-х, Стюарту Холлу и другим удалось декодировать дискурс городского упадка и расизма, который поддерживал авторитарное применение суровых мер. В этом смысле работы бирмингемцев близки к «сильной программе» по способности реконструировать социальный текст и актуальные смыслы. Где они не преуспели, однако, так это в области культурной автономии [69]. Несмотря на попытки выйти за рамки классического марксизма, неограмшианское теоретизирование демонстрирует двусмысленность по отношению к роли культуры, свойственную слабой программе; все это в значительной степени характерно даже для «Тюремных тетрадей». Такие термины, как «артикуляция» и «укорененность» предполагают контингентность в культурной сфере. Но эта контингентность зачастую сводится к инструментальному разуму (в случае, когда элиты «артикулируют» дискурс для целей гегемонии) или к какой-либо сомнительной системной или структурной причинности (в случае, если дискурсы «укоренены» в отношениях власти).

Неудачи «западного марксизма» [12], побоявшегося обжечься о культурную автономию и не вышедшего за пределы проекта «социологии культуры», внесли вклад в роковую неопределенность представлений о механизмах, посредством которых культура связана с социальной структурой и действием. Самым лучшим примером этого является собственно «Усмирение кризиса». После воссоздания детальной картины нравственного смятения в обществе, вызванного массовым хулиганством, и его символического резонанса, авторы сбиваются на последовательность настойчивых утверждений о том, что нравственное смятение связано с экономической логикой капитализма и его скорым крахом; что оно оправдывает применение политики, скрывающей латентные революционные настроения. И тем не менее реальные механизмы того, как зарождающийся кризис капитализма (он все еще и не наступил?) проявляется в конкретных решениях судей, парламентариев, издателей газет и полицейских, так и не были раскрыты. В результате появилась теория, поразительным образом напоминающая теорию Парсонса в склонности привлекать абстрактные воздействия и процессы в качестве адекватного объяснения эмпирических социальных действий, и все это несмотря на то, что она обладала критическим потенциалом и по герменевтическим возможностям превосходила классический функционализм.

В этом отношении работы Пьера Бурдьё обладают реальными достоинствами в сравнении с Бирмингемской школой. Если многим исследованиям, выполненным в стиле Бирмингемской школы, недостает методологической строгости, то работа Бурдьё опирается на твердый фундамент эмпирических исследований среднего уровня, как качественных, так и количественных. Его выводы и утверждения более осторожны и менее тенденциозны. Более того, в лучших работах, где описываются кабилеский дом или французский крестьянский танец [19; 20], способность Бурдьё создавать плотное описание демонстрирует его музыкальность в деле распознавания и декодирования культурных текстов — ничуть не меньшую, чем у бирмингемских этнографов. Но несмотря на эти качества, исследования Бурдьё тоже приходится отнести к слабой программе — к социологии культуры, а не к культурсоциологии. Как толь-

ко исследователям удалось пробиться через терминологическую неясность, которой всегда отличались работы приверженцев слабой программы, они пришли к выводу, что в схеме Бурдьё культура играет большую роль в обеспечении воспроизводства неравенства, чем в допущении нововведений [5; 45; 68]. В результате культура, проявляющая себя через габитус, фигурирует скорее в качестве зависимой, нежели независимой переменной. Это коробка передач, а не двигатель. Когда дело доходит до описания того, как именно происходит процесс воспроизводства, текст Бурдьё становится неясным. Габитус позволяет распознать стиль, непринужденность и вкус. Для того чтобы понять, каким образом все это воздействует на стратификацию, нужно кое-что еще — детальное изучение конкретного социального окружения, в котором принимаются решения и обеспечивается социальное воспроизводство (см. [51]). Нужно знать больше о мышлении тех, кто контролирует доступ на собеседованиях о трудоустройстве и в издательских домах, о воздействии динамики аудитории на учебный процесс или о логике процесса цитирования. Без этого «связующего звена» нам останется только теория, которая в состоянии указывать на гомологию обстоятельств, но представляет собой что-то вроде ружья, которое так и не выстрелит.

Видение Бурдьё связи между культурой и властью также далеко от идеалов сильной программы. По Бурдьё, системы стратификации используют статусные культуры для конкуренции в различных полях. Семантическое содержание этих культур никак не связано с тем, как организовано общество. Смысл не обладает большим влиянием. В то время как Вебер утверждал, что формы эсхатологии определяют социальную жизнь, для Бурдьё культурное содержание случайно и несущественно. В его формулировке всегда будут системы стратификации, определяемые классом, и все, что имеет значение для господствующих групп, — это обладать собственным легитимным культурным кодом. В итоге мы сталкиваемся с анализом в духе Веблена, когда культура представляет собой скорее стратегический ресурс для действующего, внешнюю среду для действия, а не текст, который оформляет мир имманентным образом. Люди пользуются культурой, но, кажется, это их не слишком беспокоит.

Мишель Фуко, а также постструктуралистская и постмодернистская теоретические программы, начало которым положили его работы, станут третьими представителями слабой программы, которых мы рассмотрим. И хотя это блестящие работы, мы снова обнаружим множество серьезных противоречий, что указывает на неудачу в следовании сильной программе. С одной стороны, своими главными теоретическими текстами («Археология знания» и «Слова и вещи» [34; 35]) Фуко подготавливает базу для сильной программы, утверждая, что дискурсы произвольным образом классифицируют мир и формируют структуру знания. Эмпирические применения этой теории также достойны похвалы, поскольку в них он оперирует богатыми историческими данными, приближаясь к реконструкции социального текста. До сих пор все шло нормально; к сожалению, есть еще и «другая сторона». Основная проблема заключается в генеалогическом методе Фуко; его убежденности в том, что власть и знание сплавлены во власть/знание. Результатом явилась редукционистская линия в рассуждении, близкая к функционализму [22], в которой дискурсы гомологичны институтам, потокам власти и технологиям. Другими словами, это привязывание дискурса к социальной структуре не оставляет места для понимания того, как ав-

тономная культурная сфера мешает или помогает действующим в выработке суждений, критике или обеспечении трансцендентальных целей, которые текстурируют социальную жизнь. Мир Фуко таков, что «тюрьма языка» Ницше находит там свое материальное выражение в такой степени, что не остается места культурной автономии и, следовательно, автономии действия. В ответ на такого рода критику Фуко в поздних сочинениях попытался теоретически разработать «проблему себя» (self) и сопротивления (resistance). Но он делал это *ad hoc*, рассматривая акты сопротивления как случайную дисфункцию [22, р. 698] или необъяснимое утверждение себя (self-assertions). Эти поздние тексты не предполагают, что культурные фреймы позволяют «аутсайдерам» производить и поддерживать оппозицию по отношению к власти.

В наиболее влиятельном современном течении последователей Фуко неявное напряжение между его археологическим и генеалогическим «воплощениями» было разрешено определенно в пользу теории анти-культурного типа. Разрастающийся корпус работ по «правительственности»³ (governmentality) концентрируется на контроле населения [58; 64], но делает это посредством развития роли техники администрирования и экспертных систем. Конечно, значимость «языка» признается, равно как и то, что управление имеет «дискурсивный характер». Это звучит многообещающе, но при ближайшем рассмотрении мы обнаруживаем, что «язык» и «дискурс» сводятся к сухому остатку технической коммуникации (графы, статистические данные, отчеты и т. д.), который функционирует как технология, позволяющая производить «оценку, вычисления, вмешательство» на расстоянии посредством институтов и бюрократии [58, р. 7]. И совсем мало сделано для того, чтобы ухватить текстуальную природу политического или административного дискурса. Не предпринималось никаких усилий, чтобы выйти за рамки «неплотного описания» (thin description) и выделить более широкие символические образцы, мощные аффективные критерии, посредством которых методы контроля и координации оцениваются гражданами и элитами. В этом пункте проект по управлению не достигает стандартов, установленных Холлом и другими, которым по крайней мере удалось воссоздать эмоциональный дух популизма в Британии в эпоху сэра Эдварда Хита⁴.

К четвертой версии слабой программы, которую мы рассмотрим, относятся исследования по «производству и восприятию культуры». В отличие от тех версий, которые мы обсудили, этой определенно недостает теоретической бравады и харизматичного лидера. По большей части она характеризуется такими добродетелями, как интеллектуальная скромность, старание, ясность и намеренное внимание к вопросам метода. Ее многочисленные сторонники занимались взвешенными эмпирическими исследованиями среднего уровня, посвященными обстоятельствам, в которых «культура» производится и потребляется (обзор см. в [24]). По этой причине направление стало довольно влиятельным в Соединенных Штатах, где подобного рода свойства в

³ Мы остановили выбор на одном из наиболее часто употребляемых вариантов перевода этого трудно переводимого на русский язык неологизма, предложенном в переводе И. Окуневой одноименной работы Мишеля Фуко. Наряду с этим вариантом из примерно десятка существующих версий перевода стоит выделить такие, как «правительственность» (А. М. Корбут) и «управленческая ментальность» (Л. В. Сморгунюв). — *Прим. ред.*

⁴ Сэр Эдвард Хит (Edward Heath, 1916–2005) — британский премьер-министр с 1970 по 1974 гг.

наибольшей степени соответствуют профессиональным нормам в социологии. Самым большим плюсом этого подхода является то, что он предлагает эксплицитные причинные связи между культурой и социальной структурой, и благодаря этому удастся избежать таких ловушек, как неопределенность и двусмысленность, которыми изобилуют многие амбициозные теории. К сожалению, эта интеллектуальная честность обычно служит для передачи редуccionистского импульса, который оставался скрытым в других рассмотренных нами подходах. При этом неотъемлемая цель исследования после исследования (напр., [17; 59]), похоже, состоит в том, чтобы отделаться от культуры, представив ее как продукт спонсорских институтов, элит и интересов. Поиск пользы, власти, престижа или идеологического контроля находится в центре культурного производства. В то же время восприятие неминуемо определяется социальным положением. Этнография аудитории, например, служит для того, чтобы задокументировать решающее влияние класса, расы и пола на то, каким образом понимаются телепрограммы. Это уже «социология культуры» в чистом виде. Целью анализа является не столько обнаружение воздействия, которое оказывают смыслы на социальную жизнь и формирование идентичности, а изучение того, как социальная жизнь и идентичности ограничивают потенциальные смыслы.

Хотя социологическое обеспечение такого предприятия остается только приветствовать, нужно еще кое-что, если речь идет об автономии культуры, а именно ясное понимание кодов, задействованных в рассматриваемых культурных объектах. Только принимая это во внимание, можно рассматривать культурные «продукты» с точки зрения оказываемых на них внутри культуры воздействий и ограничений. Однако в подходах, ориентированных на производство культуры, такие усилия по герменевтическому пониманию редки. Слишком часто смысл остается чем-то вроде черного ящика, когда аналитическое внимание сконцентрировано на культурном производстве и восприятии. Смыслы и дискурсы используются обычно через призму своего рода соответствия между культурным содержанием и социальными нуждами и действиями специфических производящих и воспринимающих групп. Вэнди Гризвольд [42], например, показывает, как фигура шута меняется с появлением драмы эпохи Реставрации. В средневековом моралите фигура «Порока» олицетворяла собой зло. Позднее он преобразуется в привлекательного, сообразительного «кавалера». Новый герой был тем, кто мог обращаться к аудитории, состоящей из лишенной наследства молодежи, которой пришлось перебраться в город, и вынужденной рассчитывать только на свою сообразительность в продвижении по социальной лестнице. Похожим образом Роберт Вутноу [88] утверждает, что идеология Реформации возникла и утвердилась как соответствующий ответ на определенный набор социальных обстоятельств. Он убедительно демонстрирует, что в теологическом дискурсе возникают новые бинарные оппозиции: например, пара коррумпированный католицизм vs. чистый протестантизм. Все это является отражением определенной политики и социальных беспорядков, лежащих в основе религиозной и светской борьбы в Европе XVI века.

Мы заинтересованы в выборе такого рода работ в качестве объектов критики, поскольку они являются лучшими представителями жанра и приближаются к тому типу плотного описания, за который мы ратуем. Не приходится сомневаться в том,

что Гризвольд и Вутноу правильно понимают необходимость изучения смысла в анализе культуры. Однако им не удалось систематическим образом связать свои исследования с проблематикой культурной автономии. При всем внимании, которое они уделяют культурным отсылкам и исторической преемственности, у нас есть некоторые опасения относительно того, не лежит ли в основе этого анализа редукционизм. Суммарный эффект состоит в том, чтобы понимать смысл как бесконечно податливый материал по отношению к социальным установкам. Более удовлетворительный подход к данным Гризвольд, например, обнаружил бы драматический нарратив, неизбежно структурированный ограничивающим культурным кодом, который связан с сюжетом и действующими лицами, так как различные комбинации этого делают возможным любой вид драмы. Подобным образом Вутноу следовало бы уделить большее внимание сосюрсовскому пониманию бинарной оппозиции: это описание не просто особой исторической формы дискурса, но и условия его возникновения. Итак, усилия, которые демонстрируют нам Гризвольд и Вутноу, представляют собой упущенные возможности показать, что культурная автономия — это продукт культурструктуры (*culture-structure*). **В последнем параграфе мы займемся поиском признаков структуралистской герменевтики, которая, возможно, лучше соответствует этим теоретическим целям.**

Шаги в направлении сильной программы

Принимая во внимание все обстоятельства, мы приходим к выводу, что социологические исследования культуры не выходят за пределы слабой программы, которая характеризуется комбинацией герменевтической несостоятельности, неоднозначности в отношении культурной автономии и плохо определенных абстрактных механизмов укоренения культуры в реальном социальном процессе. В данном параграфе мы хотели бы обсудить новые тенденции культурсоциологии, в которых есть признаки того, что наконец будет реализована подлинная сильная программа.

Первым шагом в конструировании сильной программы является собственно герменевтический проект «плотного описания», о котором мы уже отзывались в позитивном ключе. Основываясь на работах Поля Рикёра и Кеннета Берка, Клиффорд Гирц [38], как никто, усердно работал над тем, чтобы показать, что культура является богатым и сложным текстом, который оказывает тонкое моделирующее (*patterning*) воздействие на социальную жизнь. Неизбежный результат — видение культуры как сетей значений (*webs of significance*), **руководящих действиями. И хотя этот подход обладает существенными преимуществами, у него есть свои недостатки. Невозможно обвинить Гирца в герменевтической несостоятельности или в отрицании культурной автономии, тем не менее при внимательном рассмотрении его безмерно влиятельной концепции плотного описания можно заметить, что она труднореализуема. Конкретные механизмы, при помощи которых сети значений влияют на действие, редко описывается с достаточной ясностью. Культура словно бы перенимает качества трансцендентального действующего [2]. Поэтому, с точки зрения третьего критерия сильной программы, который мы сформулировали (каузальная определенность), программа Гирца сталкивается с трудностями. Одна из причин этого — неже-**

ление позднего Гирца связать интерпретативный анализ с какой-либо общей теорией. То, что явления одного уровня объясняются при помощи явлений этого же уровня, невероятно тормозит развитие теории. Однако Гирц настаивает на том, что общества, как и тексты, содержат в себе свое собственное объяснение. В результате описание явлений одного уровня заменяет создание теории. Особое внимание тут уделяется художественному обобщению деталей, притом, что цель анализа — аккумуляровать их и сформировать модель культурного текста в определенном обрамлении. Такой риторический поворот затрудняет проведение границы между антропологией и литературой или даже путевыми заметками, что, в свою очередь, делает проект Гирца уязвимым для ассимиляции со стороны других теорий. Примечательно, что в 80-х гг. идея о том, чтобы читать общество как текст, была унаследована структуралистами, которые считали, что культура — это не более чем соревнующиеся тексты, или «репрезентации» [23], а этнография — что-то вроде аллегории, фантастики или биографии. Цель анализа в настоящий момент сместилась в сторону демонстрации профессиональных репрезентаций и техник, а также стоящих за ними отношений власти. Результатом явилась программа, которая в состоянии поведать нам массу интересного о научных трудах, выставках этнографических музеев и т. д. Эта программа позволяет разобраться в дискурсивных условиях культурного производства, но она практически отказалась от задачи объяснения обычной социальной жизни, равно как и возможности понимания как такового. Поэтому неудивительно, что Гирц с энтузиазмом обратился к новому предмету и написал убедительный текст о том, какие тропы используются антропологами в этнографических трудах для установления научности [39]. Когда текст, а не племя является объектом анализа, теория культуры становится все больше похожа на критический нарциссизм и все менее — на объясняющую дисциплину, которую так живо представлял себе Дильтей.

Работа Гирца, несмотря на несоответствие некоторым нашим требованиям, обеспечивает плацдарм для реализации сильной программы в анализе культуры. Эта работа убедительно показывает необходимость того, чтобы объяснение смысла находилось в центре интеллектуальной программы, и решительно поддерживает культурную автономию. Однако Гирц не уделяет внимания такой теории культуры, в которой автономия была бы встроена в само формирование смысла, а также более четкому пониманию социальной структуры и институциональной динамики. Вслед за Сосьюром мы полагаем, что на первых порах мог бы помочь структуралистский подход к культуре. К тому же это инициирует движение в сторону общей теории, чего избегал Гирц. Говоря коротко, он признает автономию и центральное положение смысла, но не достигает герменевтики частного, которая исходила бы из герменевтики общего. Сейчас мы обратимся к обещанному примеру структурной герменевтики такого типа.

С приходом 90-х мы наблюдаем в американской социологии возрождение «культуры» и уменьшение престижа антикультурных форм макро- и микросоциологии. Это направление работы отвечает стандартам сильной программы и одновременно позволяет надеяться, что подлинная культурсоциология наконец займет место основной исследовательской традиции. Конечно, целый ряд версий слабой программы, сконцентрированных вокруг «социологии культуры», остаются в силе и, вероятно, господствуют в США. Часть из них в основном уделяет внимание исследованиям

производства, потребления и распределения культуры, которые концентрируются, как мы видели, на организационных и институциональных контекстах, а не на содержании и смысле (например, [17; 59]). Часть также вдохновляется западным марксизмом и пытается связать культурные изменения с функционированием капитала, особенно в контексте городской культуры (например, [25; 41]). Неоинституционалисты (см. [26]) рассматривают культуру как значимое, но лишь легитимирующее ограничение, только как внешнюю среду действия, а не как живой текст Гирца (см. [36]). И, конечно, существует масса американских последователей британской традиции изучения культуры (например, [33; 43]), которые виртуозно соединяют герменевтическое прочтение и «неплотные» (thin), стратификационно-ориентированные формы квазиматериалистической редукции. Тем не менее нельзя не признать, что появилась масса работ, где центральное место принадлежит автономным и наполненным смыслом текстам (обзор см. в [74]). Эти современные социологи являются последователями раннего поколения исследователей культуры (Гирца, Беллы [15; 9], Тернера [80] и прежде всего Салинса [65]), которые выступали против мельчайших проявлений редукционизма 60-х и 70-х и пытались показать текстурированность социальной жизни и необходимость автономии культурных форм. В современных гуманитарных науках мы наблюдаем усилия по соединению этих двух аксиом сильной программы с третьим императивом обнаружения конкретных механизмов функционирования культуры.

Решение вопроса о передаточных механизмах было в существенной мере предопределено американскими прагматистами и эмпирицистской традицией. Влияние структурной лингвистики на европейские гуманитарные науки породило такой тип теории культуры, которая уделяла мало внимания взаимосвязи культуры и действия (если только не сдерживалось угрожающе «гуманистическими» дискурсами экзистенциализма и феноменологии). В то же время формирование философской мысли таких авторов, как Альтюссер и Фуко, допускало туманную и искаженную манеру письма, где вопросы причинности и автономии могли раскручиваться по бесконечной словесной спирали. В отличие от них, американские прагматисты предложили такой способ рассмотрения дискурса, где ясности воздается должное, где сложные языковые игры могут быть сведены к более простым высказываниям, где действующий должен играть определенную роль в переводе культурных структур в конкретные действия и институты. В то время как влияние прагматизма на американских культурсоциологов можно проследить не очень отчетливо, его более прямыми наследниками являются Энн Свидлер [78], Уильям Сьюэлл [68], Мустафа Эмирбайер с соавторами [29; 30] и Гарри Алан Файн [32], в работах которых была сделана попытка связать культуру и действие без привлечения ресурса материалистического редукционизма, свойственного теории праксиса Бурдьё.

На формирование зарождающейся сильной программы в американской культурсоциологии оказали влияние и другие источники. Так как они более тесно, в сравнении с прагматизмом, связаны с нашим основным аргументом, согласно которому структуралистская герменевтика является наиболее предпочтительным направлением развития, мы остановимся на них подробнее. Определяющим для всех подобных работ является понимание культуры не просто как текста (в духе Гирца), но как текста,

в основе которого лежат знаки и символы, находящиеся в структурной взаимосвязи друг с другом. Дюркгейм и его студенты, такие как Герц и Мосс, работавшие в первые десятилетия XX века, понимали, что культура — это классификационная система, состоящая из бинарных оппозиций. В то же время Соссюр разрабатывал структурную лингвистику и утверждал, что значения порождаются при помощи структурных отношений между понятиями и звуками. Несколькими десятилетиями позже Леви-Строс соединил эти лингвистический и социологический подходы к классификации в своем новаторском исследовании мифа, родства и тотемизма. Самое главное достоинство этого синтеза в том, что он предоставляет огромные возможности для понимания автономии культуры. Поскольку значения являются произвольными и порождаются внутри знаковой системы, они обладают определенной автономией по отношению к социальной детерминации — точно так же, как и язык какой-либо страны невозможно предсказать на основе знания о том, является ли она капиталистической или социалистической, индустриальной или аграрной. Таким образом, культура становится такой же объективной, как и любой другой более материальный социальный факт.

Вместе с тематизацией «автономии культуры», занимающей центральную позицию в 80-е, имело место и решительное восприятие поздних работ Дюркгейма, в которых он провозглашает культурные основания солидарности, помимо «функциональных» (обзор литературы по этому вопросу см. в [28; 76]). Удачная, но далеко не случайная согласованность между дюркгеймовской оппозицией сакрального и профанного и структуралистской теорией знаковых систем сделала возможным транслирование импульса французской теории в отчетливо социологический дискурс и традицию, которая занимается главным образом культурными кодами и кодированием. Одним из примеров, отражающих эту тенденцию, являются многочисленные исследования по поддержанию границ (boundary maintenance) (образец см. в [52]), и полезно было бы сравнить их с более редукционистскими альтернативами слабой программы, занимающимися процессом «полагания Другого» («Othering»). Возникший в рамках этой традиции прием использования бинарных оппозиций в дальнейшем стал использоваться в качестве основного инструмента для установления автономии культурных форм (см. [10; 27; 57; 70]).

На структурную герменевтику в рамках сильной программы теории культуры повлияла также антропология. Новое поколение символических антропологов (помимо Гирца наиболее примечательными фигурами являются Мэри Дуглас, Виктор Тернер [80] и Маршалл Салинс [65; 66]) восприняло принципы структурализма, но попыталось продвинуться в новых направлениях.

Постмодернисты и постструктуралисты тоже сыграли свою роль и сделали это с присущим им оптимизмом. Гордиев узел власти и знаний, который тормозил развитие европейской слабой программы, был разрушен американскими постмодернистскими теоретиками, такими как Стивен Сейдман [67]. Для постмодернистских философов-прагматистов, таких как Ричард Рорти [63], язык является, скорее, креативной силой социального воображения, а не ницшеанской тюрьмой. В результате дискурсы и действующие обладают большей автономией по отношению к власти и конструированию идентичностей.

Все эти тенденции широко известны. Но есть еще одна междисциплинарная «темная лошадка», к которой мы хотели бы привлечь внимание. В философии и литературоведении с некоторых пор наблюдается растущий интерес к теории нарративов и жанров. Культурологи, такие как Робин Вагнер-Пацифиси [81; 82; 83; 84], Маргарет Сомерс [77], Вэнди Гризвольд [42], Рональд Джейкобс [46; 47], Агнес Ку [50], Уильям Гибсон [40], и авторы настоящей статьи теперь читают таких литературоведов, как Нортроп Фрай [37], Питер Брукс [21] и Фредрик Джеймисон, таких историков, как Хейден Уайт [86], и таких аристотелианских философов, как Рикёр и Макинтайр (см. [53]). Привлекательность этой теории частично обусловлена ее пристрастием к текстуальному пониманию социальной жизни. Акцент на телеологии привносит некоторую степень интерпретативной силы классической герменевтической модели. Импульс к тому, чтобы читать культуру как текст, в подобных работах по нарративу дополняется интересом к разработке формальных моделей, которые могут быть применены как в случае сравнительного, так и в случае исторического исследования. Другими словами, такие формы нарратива, как моралите и мелодрама, трагедия и комедия, можно понимать как «типы», несущие в себе определенные импликации относительно социальной жизни. Моралите, например, не допускает компромиссов [81; 82]. Трагедия может способствовать распространению фатализма [46] и снятию с себя гражданских обязательств, но в то же время поощряет моральную ответственность [7; 31]. Комедия и роман, напротив, порождают оптимизм и социальную вовлеченность [48; 71]. Ирония обеспечивает мощный инструмент для критики власти и рефлексии по поводу господствующих культурных кодов, открывает дорогу различиям и культурным инновациям [48; 72].

Еще одно преимущество нарративного подхода состоит в том, что он обеспечивает культурную автономию (например, в аналитическом смысле, см. [49]). Если использовать структуралистский подход при рассмотрении нарративов [13], то текстуальные формы рассматриваются как смешанные наборы действующих лиц, сюжетных линий и этических оценок, взаимоотношения которых могут быть описаны в терминах формальных моделей. Таким образом, теория нарратива, как и семиотика, является связующим звеном между типом герменевтического исследования, который предлагает Гирц, и движением в сторону общей теории культуры. Как утверждает Н. Фрай, структуралистский подход к нарративу позволяет создавать модели, которые могут применяться к различным случаям и контекстам, но в то же время дает возможность описывать частности.

Важно заметить, что хотя осмысленные тексты являются центральным моментом для американского стандарта сильной программы, но и более широкий социальный контекст никоим образом не должен игнорироваться. Действительно, объективные структуры и внутренняя борьба, характерные для реального социального мира, занимают здесь не менее важное место, чем в работах представителей слабой программы. Значительный вклад был сделан в таких областях, как исследования цензуры и эксклюзии [14], расы [46], сексуальности [67], насилия [40; 70; 72; 82] и потерпевших крушение социально-исторических проектов радикальной трансформации [6; 7]. Эти контексты, однако, рассматриваются не как замкнутые сами на себя силы, которые окончательно определяют содержание и значимость культурных текстов, а скорее как

институты и процессы, которые отражают культурные тексты смысловым образом. Это арены, на которых культурные силы сочетаются или сталкиваются с материальными условиями и рациональными интересами, чтобы произвести конкретные последствия [50; 72]. И помимо этого, они сами, в свою очередь, рассматриваются как культурные метатексты, как реальные воплощения современных идеалов.

Выводы

В настоящей работе мы выдвинули предположение о том, что структурализм и герменевтика могут прекрасно работать в паре. Структурализм содействует построению общей теории, предсказаниям и утверждениям автономии культуры. Герменевтика позволяет ухватить фактуру и характер социальной жизни. Если дополнить это вниманием к институтам и действующим как к каузальным посредникам, то у нас будут основания для сильной культурсоциологии. Аргументы, выдвинутые нами в пользу зарождающейся сильной программы, звучали несколько полемично, но это не означает, что мы намерены очернить любые попытки взглянуть на культуру по-другому. Если стремиться к тому, чтобы социология оставалась жизнеспособной дисциплиной, то следует поддерживать теоретический плюрализм и активные дебаты. Существует масса важных исследовательских вопросов в различных областях, от демографии и стратификации до экономической и политической жизни, в которых, придерживаясь слабой программы, можно добиться значительных результатов. Но не менее важно расчистить пространство для настоящей культурсоциологии. Первым шагом на пути к этой цели будут выступления против ложных идеалов, стремление избежать смешения запутанной редукционистской социологии культуры и настоящей сильной программы. Только таким способом в грядущем столетии могут быть реализованы перспективы культурсоциологии.

Литература

1. *Alexander J. C. Theoretical Logic on Sociology. Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1982.*
2. *Alexander J. C. Twenty Lectures. New York: Columbia University Press, 1987.*
3. *Alexander J. C. Action and its Environments. New York: Columbia University Press, 1988.*
4. *Alexander J. C. Introduction: Understanding the «Relative Autonomy» of Culture // Culture and Society: Contemporary Debates / ed. by J. C. Alexander and S. Seidman. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 1–27.*
5. *Alexander J. C. Modern, Anti, Post and Neo: How Intellectuals Have Tried to Understand the Crisis of Our Time // New Left Review. 1995. № 210 P. 63–102.*
6. *Alexander J. C. Fin-de-Siecle Social Theory. London: Verso, 1995.*
7. *Alexander J. C. On the Social Construction of Moral Universals: The «Holocaust» from War Crime to Trauma Drama // Cultural Trauma and Collective Identity / ed. by J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Geisen, N. Smelser, P. Sztompka. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 196–263.*
8. *Alexander J. C. Cultural Sociology or Sociology of Culture? // Culture. 1996. Vol. 10. № 3–4. P. 1–5.*

9. *Alexander J. C., Sherwood St.* Mythic Gestures: Robert N. Bellah and Cultural Sociology // Meaning and Modernity: Religion, Polity, and Self / ed. by R. Madsen, W. M. Sullivan, A. Swidler, S. M. Tipton. Berkeley: University of California Press, 2001. P. 1–14.
10. *Alexander J. C., Smith Ph.* The Discourse of American Civil Society: A New Proposal for Cultural Studies // Theory and Society. 1993. Vol. 22. № 2. P. 151–207.
11. *Alexander J. C., Smith Ph.* Sociologie culturelle ou sociologie de la culture? // Sociologie et sociétés. 1998. Vol. 30. № 1. P. 107–116.
12. *Anderson P.* Considerations on Western Marxism. London: Verso, 1979.
13. *Barthes R. S/Z.* Paris: Seuil, 1970.
14. *Beisel N.* Morals Versus Art: Censorship, The Politics of Interpretation, and the Victorian Nude // American Sociological Review. 1993. Vol. 58. № 2. P. 145–162.
15. *Bellah R.* Beyond Belief: Essays on Religion in a Post-Traditionalist World. New York: Harper and Row, 1970.
16. *Bernstein B.* Class, Codes and Control. London: Routledge, 1971.
17. *Blau J. R.* The Shape of Culture: A Study of Contemporary Cultural Patterns in the United States. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
18. *Bloor D.* Knowledge and Social Imagery. London: Routledge, 1976.
19. *Bourdieu P.* Les relations entre les sexes dans la société paysanne // Les Temps Modernes. 1962. № 195. P. 307–331.
20. *Bourdieu P.* Outline of a Theory of Practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
21. *Brooks P.* The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New York: Columbia University Press, 1985.
22. *Brenner N.* Foucault's New Functionalism // Theory and Society. 1994. Vol. 23. № 5. P. 679–709.
23. *Clifford J.* The Predicament of Culture. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
24. *Crane D.* The Production of Culture. London: Sage, 1992.
25. *Davis M.* City of Quartz. New York: Vintage Books, 1992.
26. *DiMaggio P., Powell W.* The New Institutionalism in Organizational Analysis. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
27. *Edles L.* Symbol and Ritual in the New Spain. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
28. *Emirbayer M.* Useful Durkheim // Sociological Theory. 1996. Vol. 14. № 2. P. 109–130.
29. *Emirbayer M., Goodwin J.* Symbols, Positions, Objects // History and Theory. 1996. Vol. 35. № 3. P. 358–374.
30. *Emirbayer M., Mische A.* What is Agency? // American Journal of Sociology. 1998. Vol. 103. № 4. P. 962–1023.
31. *Eyerman R.* Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity // Cultural Trauma and Collective Identity / ed. by J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Geisen, N. Smelser, P. Sztompka. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 60–111.
32. *Fine G. A.* With the Boys: Little League Baseball and Preadolescent Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
33. *Fiske J.* Television Culture. New York: Routledge, 1987.
34. *Foucault M.* The Order of Things. London: Tavistock, 1970.
35. *Foucault M.* The Archaeology of Knowledge. London: Tavistock, 1972.
36. *Friedland R., Alford R.* Bringing Society Back In: Symbols, Practices and Institutional Contradictions // The New Institutionalism in Organizational Analysis / ed. by W. W. Powell and P. DiMaggio. Chicago: University of Chicago Press, 1991. P. 232–263.
37. *Frye N.* Anatomy of Criticism. Princeton: Princeton University Press, 1957.

38. Geertz C. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
39. Geertz C. *Works and Lives*. Stanford: Stanford University Press, 1988.
40. Gibson J. W. *Warrior Dreams: Violence and Manhood in Post-Vietnam America*. New York: Hill and Wang, 1994.
41. Gottdiener M. *Postmodern Semiotics: Material Culture and the Forms of Postmodern Life*. Oxford: Blackwell, 1995.
42. Griswold W. The Devil's Techniques: Cultural Legitimation and Social Change // *American Sociological Review*. 1983. Vol. 48. № 5. P. 668–680.
43. Grossberg L., Nelson C., Treichler P. *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1991.
44. Hall S., Critcher C., Jefferson T., Clarke J., Roberts B. *Policing the Crisis: Mugging, the State and Law and Order*. London: Macmillan, 1978.
45. Honneth A. The Fragmented World of Symbolic Forms // *Theory, Culture and Society*. 1986. Vol. 3. №3. P. 55–66.
46. Jacobs R. Civil Society and Crisis: Culture, Discourse and the Rodney King Beating // *American Journal of Sociology*. 1996. Vol. 101. № 5. P. 1238–1272.
47. Jacobs R. *Race, Media and the Crisis of Civil Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
48. Jacobs R., Smith Ph. Romance, Irony and Solidarity // *Sociological Theory*. 1997. Vol. 15. № 1. P. 60–80.
49. Kane A. Cultural Analysis in Historical Sociology // *Sociological Theory*. 1992. Vol. 9. № 1. P. 53–69.
50. Ku A. *Narrative, Politics and the Public Sphere: Struggles over Political Reform in the Final Transitional Years in Hong Kong (1992–1994)*. Aldershot: Ashgate, 1999.
51. Lamont M. *Money, Morals and Manners: The Culture of the French and the American Upper-Middle Class*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
52. Lamont M., Fournier P. *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago: Chicago University Press, 1993.
53. Lara M. P. *Moral Textures: Feminist Narratives of the Public Sphere*. Berkeley: University of California Press, 1998.
54. Latour B., Woolgar S. *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
55. Lévi-Strauss C. *Tristes Tropiques*. New York: Atheneum, 1974.
56. Lockwood D. Solidarity and Schism: «The Problem of Disorder» in Durkheimian and Marxist Sociology. Oxford: Oxford University Press, 1992.
57. Magnuson E. Ideological Conflict in American Political Culture // *International Journal of Sociology and Social Policy*. 1997. Vol. 17. № 6. P. 84–130.
58. Miller P., Rose N. Governing Economic Life // *Economy and Society*. 1990. Vol. 19. № 2. P. 1–31.
59. Peterson R. Six Constraints on the Production of Literary Works // *Poetics*. 1985. Vol. 14. № 1-2 P. 45–67.
60. Rambo E., Chan E. Text, Structure and Action in Cultural Sociology // *Theory and Society*. 1990. Vol. 19. № 5. P. 635–648.
61. Ricoeur P. The Model of a Text: Meaningful Action Considered as a Text // *Social Research*. 1971. Vol. 38. № 3. P. 529–562.
62. Rorty R. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
63. Rorty R. *Contingency, Irony, and Solidarity*. New York: Cambridge University Press, 1989.
64. Rose N. Government, authority and expertise in advanced liberalism // *Economy and Society*. 1993. Vol. 22. № 3. P. 283–299.
65. Sahlins M. *Culture and Practical Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

66. *Sahlins M.* Historical Metaphors and Mythical Realities: Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.
67. *Seidman S.* Transfiguring Sexual Identity: AIDS and the Contemporary Construction of Homosexuality // *Social Text*. 1988. № 19-20. P. 187–206.
68. *Sewell W.* A Theory of Structure: Duality, Agency and Transformation // *American Journal of Sociology*. 1992. Vol. 98. № 1. P. 1–30.
69. *Sherwood S., Smith Ph., Alexander J. C.* The British are Coming // *Contemporary Sociology*. 1993. Vol. 22. № 2. P. 370–375.
70. *Smith Ph.* Codes and Conflict // *Theory and Society*. 1991. Vol. 20. № 1 P. 103–138.
71. *Smith Ph.* The Semiotic Foundations of Media Narratives: Saddam and Nasser in the American Mass Media // *Journal of Narrative and Life History*. 1994. Vol. 4. № 1-2. P. 89–118.
72. *Smith Ph.* Executing Executions: Aesthetics, Identity and the Problematic Narratives of Capital Punishment Ritual // *Theory and Society*. 1996. Vol. 25. № 2. P. 235–261.
73. *Smith Ph.* The New American Cultural Sociology // *The New American Cultural Sociology* / ed. by Ph. Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 1–14.
74. *The New American Cultural Sociology* / ed. by Ph. Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
75. *Smith Ph.* Barbarism and Civility in the Discourses of Fascism, Communism and Democracy // *Real Civil Societies: Dilemmas of Institutionalization* / ed. by J. C. Alexander. London: Sage, 1998. P. 115–137.
76. *Smith Ph., Alexander J. C.* Durkheim's Religious Revival // *American Journal of Sociology*. 1996. Vol. 102. № 2. P. 585–592.
77. *Somers M.* Narrating and Naturalizing Civil Society and Citizenship Theory // *Sociological Theory*. 1995. Vol. 13. № 3. P. 229–274.
78. *Swidler A.* Culture in Action: Symbols and Strategies // *American Sociological Review*. 1986. Vol. 51. № 2. P. 273–286.
79. *Thompson E. P.* The Poverty of Theory. London: Merlin, 1978.
80. *Turner V.* Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
81. *Wagner-Pacifici R.* The Moro Morality Play: Terrorism as Social Drama. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
82. *Wagner-Pacifici R.* Discourse and Destruction: The City of Philadelphia versus MOVE. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
83. *Wagner-Pacifici R.* Theorising the Standoff: Contingency in Action. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
84. *Wagner-Pacific R., Schwartz B.* The Vietnam Veterans Memorial // *American Journal of Sociology*. 1991. Vol. 97. № 2. P. 376–420.
85. *Weber M.* Religious Rejections of the World and Their Directions [1915] // *From Max Weber* / ed. by H. Gerth and C. Wright Mills. New York: Oxford University Press, 1958. P. 323–359.
86. *White H.* The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.
87. *Willis P.* Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs. Farnborough: Saxon House, 1977.
88. *Wuthnow R.* Religious Discourse as Public Rhetoric // *Communication Research*. 1988. Vol. 15. № 3. P. 318–338.
89. *Wuthnow R.* Communities of Discourse: Ideology and Social Structure in the Reformation, the Enlightenment and European Socialism. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Искусство как культурная система*

Клиффорд Гирц

Аннотация. Статья представляет собой один из четырех программных обобщающих текстов Клиффорда Гирца. Гирц предлагает подход к интерпретации искусства как социального явления и дает социально-антропологическое объяснение эстетического опыта. Свой подход автор противопоставляет, с одной стороны, структурализму с его тенденцией к анализу искусства как замкнутой, развивающейся в соответствии с собственной внутренней логикой системы знаков, а с другой – крайнему функционализму как попытке исследовать искусство, подчинив его задаче поддержания существующих социальных институтов. Гирц предлагает рассматривать произведение искусства как символическое выражение значимого для его автора культурного опыта. Способность к эстетическому восприятию произведения трактуется в данном случае как способность к распознаванию содержащихся в нем символов, возникающая в результате причастности к соответствующим культурным (религиозным, торговым, обрядовым и т. д.) практикам. Свои тезисы автор иллюстрирует примерами, взятыми из современных ему (статья была написана в середине 1970-х годов) исследований культур новогвинейского народа абелам, западноафриканского народа йоруба, Италии времен кватроченто и современного Марокко.

Ключевые слова. Гирц, искусство, эстетический опыт, форма чувственности, символическая антропология, культура, первобытные общества.

1

Говорить об искусстве, как известно, непросто. Кажется, что произведение искусства, даже будучи воплощенным в словах, а тем более в краске, звуке, камне или другом нелитературном материале, существует в своем собственном мире, недостижимом для речи. Говорить об искусстве не просто трудно; о нем словно вообще не нужно говорить. Оно, можно сказать, говорит само за себя: стихотворение должно не означать, а быть; если вы спрашиваете, что такое джаз, значит, вы никогда не узнаете этого.

Особенно хорошо это чувствуют художники. Большинство из них считают все написанное и сказанное об их работе, или о работе, которой они восхищаются, в лучшем случае, не относящимся к сути дела, а в худшем — вводящим в заблуждение. «Все хотят понимать искусство, — писал Пикассо, — почему бы тогда не попытаться понять пение птицы?.. Большинство людей, пытающихся разьяснить смысл картин, идут по ложному пути» [8, р. 421]. Или, если сказанное звучит слишком авангардно, можно привести слова Милле, протестующего против отнесения себя к сен-симонистам: «Суждения о моем „Человеке с мотыгой“ кажутся мне чрезвычайно

* Перевод с английского Даниила Аронсона под редакцией Андрея Корбута. Перевод сделан по: Geertz Cl. Art as a Cultural System // Modern Language Notes. 1976. Vol. 91. № 6. P. 1473–1499.

© Geertz Cl., 1976

© Аронсон Д., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

странными, и я признателен вам за то, что вы дали мне о них знать, поскольку это позволило мне в очередной раз задуматься на тему, какие идеи мне приписывают... Мои критики — люди со вкусом и образованием, но я не могу поставить себя на их место; так как с самого рождения я не видел ничего, кроме полей, я лишь пытаюсь наилучшим образом выразить то, что я видел и чувствовал за работой» [8, р. 292–293].

То же испытывает любой, кто сколько-нибудь чуток к эстетическим формам. Даже те из нас, кто не склонен к мистике и сентиментальности и не подвержен внезапным приступам эстетического благоговения, чувствуют себя неловко после долгого разговора о произведении искусства, в котором мы, как нам кажется, увидели нечто ценное. Превосходство увиденного нами (либо того, что мы, по нашему мнению, увидели) над нашими косноязычными попытками его описать столь велико, что слова кажутся пустыми, натянутыми или ложными. После разговоров об искусстве принцип «О чем нельзя говорить, о том следует молчать» становится очень привлекательным.

Но, конечно, едва ли хоть кто-то — не считая тех, кому действительно все равно, — хранит подобное молчание, включая самих художников. Напротив, ощущение присутствия чего-то важного как в отдельных произведениях, так и в искусстве в целом побуждает людей непрерывно говорить (и писать) о том и другом. Столь важный для нас предмет нельзя просто оставить в мире чистого значения, поэтому мы описываем, анализируем, сравниваем, оцениваем, классифицируем; мы создаем теории творчества, формы, восприятия, социальной функции; мы характеризуем искусство как язык, структуру, систему, акт, символ, способ чувствования; мы выявляем научные, духовные, технологические, политические метафоры, и если ничего не получается, мы собираем воедино все свои туманные высказывания в надежде, что кто-то другой разъяснит их нам. Внешняя бесполезность разговоров об искусстве соседствует с глубинной необходимостью бесконечно рассуждать о нем. Именно это специфическое положение вещей я и хочу исследовать, отчасти — чтобы объяснить его, но больше — чтобы определить то новое, что оно привносит.

В известной мере об искусстве принято говорить в ремесленных терминах: в терминах тональных последовательностей, соотношений цветов или форм стихосложения. Это в особенности заметно на Западе, где такие предметы, как гармония или композиция, превратились в небольшие научные дисциплины. Современное движение в сторону эстетического формализма, в настоящий момент полнее всего воплотившееся в структурализме и тех разновидностях семиотики, которые идут по его стопам, является лишь попыткой универсализовать этот подход, сделать его исчерпывающим, создать технический язык, пригодный для того, чтобы репрезентировать внутренние (internal) связи мифов, стихов, танцев или мелодий с помощью абстрактных взаимозаменяемых терминов. Но ремесленный подход к разговору об искусстве едва ли можно назвать уникальным для Запада или для современности, о чем нам напоминают хорошо продуманные теории индийского музыковедения, яванской хореографии, арабского стихосложения или резного искусства племени йоруба. Даже австралийские аборигены — всеми любимый пример первобытного народа — члечат свои нателные узоры и рисунки на земле на десятки отдельных, имеющих свои на-

звания формальных элементов, своеобразных графем иконической грамматики изображения [12].

Но еще больший интерес и, полагаю, большее значение представляет собой тот факт, что, возможно, только в современную эпоху и только на Западе появились люди (обреченные, видимо, всегда оставаться в меньшинстве), которые сумели убедить себя, что технического обсуждения искусства, даже развитого, достаточно для его полного понимания; что весь секрет эстетического воздействия заключен в формальных взаимосвязях звуков, изображений, объемов, тем или телодвижений. Во всех остальных сферах — как и, думаю, большинством из нас — искусство обсуждается в языке, термины и понятия которого обусловлены культурными интересами, которым искусство может служить, которые она может отражать, ставить под сомнение или описывать, но которые оно не создает. Эти виды обсуждения связывают специфические силы искусства с общей динамикой человеческого опыта. «Замысел художника, — писал Матисс, которого трудно обвинить в недооценке формы, — нельзя мыслить отдельно от его изобразительных средств, а сами изобразительные средства должны быть тем более совершенными (я не имею в виду — более сложными), чем глубже его мысль. Я не в состоянии отделить свое переживание жизни от способа, которым я его выражаю» [8, p. 410].

Присущее индивиду или, что более важно (ведь нет человека, который был бы как остров, каждый человек есть часть суши), присущее людям переживание жизни проявляется, конечно, в великом множестве других областей, помимо искусства: в их религии, науке, морали, торговле, технологиях, политике, развлечениях, законах, даже в том, как люди организуют свое повседневное существование. Такое обсуждение искусства, которое не является чисто техническим и не стремится к одухотворению технической составляющей, — т. е. большая часть разговоров об искусстве — в основном направлено на то, чтобы поместить его в контекст всех этих проявлений человеческой мысли и поддерживаемой ими структуры опыта (*pattern of experience*). Как и в случае сексуального влечения или соприкосновения с сакральным, — двумя другими проблемами, говорить о которых трудно, но все-таки необходимо, — ситуацию встречи с эстетическими объектами нельзя обойти молчанием, оставив ее, непрозрачную и герметичную, за пределами общего хода социальной жизни. Эстетические объекты должны быть ассимилированы.

Помимо прочего, это предполагает, что ни в одном обществе определение искусства никогда не является сугубо внутриэстетическим и лишь изредка становится таковым, оставаясь при этом маргинальным. Главная проблема, порождаемая самим феноменом эстетического воздействия, какую бы форму оно ни принимало и результатом каких бы навыков оно ни было, состоит в том, чтобы поместить его в контекст остальных видов социальной активности, включить его в ткань конкретной организации жизни. Подобное действие, придание предметам искусства культурной значимости, всегда носит локальный характер; искусство в классическом Китае или классическом исламе, искусство пуэбло юго-запада или в горах Новой Гвинеи — не одно и то же, сколь бы универсальными ни были внутренние качества, отвечающие за его эмоциональный эффект (а я вовсе не собираюсь отрицать их существование). Обнаруженное антропологами разнообразие духовных верований, систем класси-

фикации или структур родства различных народов, причем не только их непосредственных форм, но и самих способов бытия-в-мире, которые они одновременно поддерживают и выражают собой, распространяется так же на их барабаны, резьбу, песнопения и танцы.

Непонимание этого многими исследователями не-западного искусства, в частности так называемого «первобытного», часто ведет их к заключению, что представители данных культур не говорят (или почти не говорят) об искусстве, — они просто ваяют, поют, ткут и проч., безмолвствуя о своих умениях. Но это лишь означает, что они не говорят об искусстве так, как о нем говорит наблюдатель (или хотел бы, чтобы говорили они): в терминах его формальных свойств, символического содержания, выразительных достоинств или стилистических черт; если они и высказываются, то лаконично и загадочно, как будто почти не надеясь на понимание.

Но они, конечно же, говорят об искусстве, как и обо всем поразительном, приятательном, волнующем в их жизни, — о том, как оно используется, кому оно принадлежит, когда и кто его осуществляет или создает, какую роль оно играет в той или иной деятельности, на что его можно обменять, как оно называется, с чего оно началось и т. д. и т. п. Однако многим кажется, что это обсуждение не искусства, а чего-то иного — повседневной жизни, мифов, торговли и пр. Человеку, который, может быть, и не знает, что ему нравится, но зато знает, что такое искусство, представитель народа тив, бесцельно нашивающий волокна пальмы рафия на одежду, чтобы защитить ее при окрашивании (он даже не будет смотреть на результат своего труда до конца работы), который сказал Полу Боханнану: «Если получится не очень — продам [племеню], ибо если получится хорошо, оставлю себе, а если получится очень хорошо, тогда придется отдать мачехе», — покажется обсуждающим вовсе не свою работу, но лишь некоторые из своих социальных установок [3, р. 178]. Подход к искусству с позиций западной эстетики (которая, как нам напомнил Кристеллер, возникла лишь в середине XVIII века, вместе с нашим довольно специфическим понятием «изящных искусств») или с позиций любого рода априорного формализма мешает нам увидеть само существование тех явлений, на которых может быть построено его сравнительное понимание. В результате у нас, как это уже когда-то происходило в исследованиях тотемизма, каст или выкупа за невесту (а в структуралистских исследованиях наблюдается до сих пор), остается лишь поверхностная концепция феномена, который, вроде бы, подвергается тщательному изучению, но на самом деле даже не попадает в поле нашего зрения.

Матисс, как и следовало ожидать, был прав: изобразительные средства и переживание жизни, которое одушевляет их, неразделимы, и понимать эстетические объекты как соединения элементов чистой формы допустимо не более, нежели понимать речь как процессию синтаксических вариаций и или миф как набор структурных трансформаций. Возьмем, например, такую вроде бы транскультурную и абстрактную вещь, как линия, и рассмотрим ее значение в резном искусстве йоруба, блестяще описываемое Робертом Ферисом Томпсоном [13]. Точность линии, говорит Томпсон, ее абсолютная четкость — вот главное, что волнует резчиков йоруба, так же, как и тех, кто оценивает их работу; словарь для описания свойств линий, который йоруба используют в обычных разговорах на самые разные темы, далеко выходящие за

пределы собственно резьбы, содержит много нюансов и чрезвычайно обширен. Йоруба наносят линии не только на статуи, горшки и т. п.: то же самое они делают со своими лицами. Линии различной глубины, направления и длины, вырезанные на их щеках и зарубцевавшиеся, указывают на происхождение, обеспечивают личную привлекательность и выражают статус, а термины скульптора и специалиста по рубцам — «порезы», отличающиеся от «ран», «проколы» или «царапины», отличающиеся от «открытых рассечений» — в точности повторяют друг друга. Более того, йоруба ассоциируют линию с цивилизацией. «Эта страна стала цивилизованной» дословно означает на языке йоруба «эта земля имеет линии на своем лице». «На языке йоруба «цивилизация», — продолжает Томпсон, — это *ilàjú* — лицо с линиями-шрамами. Тот же глагол, который обозначает «цивилизирование» лица знаками принадлежности к городскому роду, обозначает «цивилизирование» земли: *Ó ǵá kéké*; *Ó sáko* (он оставляет шрамы; он расчищает буш). Тот же глагол, который ставится перед словом, обозначающим знаки на лице, ставится перед словами, обозначающими дороги и границы в лесу: *Ó làndò*; *Ó la àlà*; *Ó lapa* (он прорубил новую дорогу; он наметил новую границу; он прорубил новую тропу). В действительности, базовый глагол, обозначающий нанесение рубцов (*là*), имеет множество ассоциаций, связанных с человеческим структурированием беспорядка природы: колода древесины, человеческое лицо и лес — все они „открываются“... позволяя проявиться внутренним качествам соответствующей субстанции» [13, p. 35–36].

Таким образом, источником глубокого внимания резчиков йоруба к линии и к конкретным формам линий выступает нечто большее, нежели исключительное наслаждение ее внутренними свойствами, проблемы техники резьбы или даже некое общее для данной культуры представление, которое можно было бы выделить в качестве элемента местной эстетики. Это внимание обусловлено особой чувствительностью, на формирование которой оказывает влияние вся жизнь, — чувствительностью, для которой значения вещей являются шрамами, оставленными на них людьми.

Представление о том, что изучать ту или иную форму искусства значит исследовать чувствительность (*sensibility*), что эта чувствительность является, в сущности, коллективной формацией и что основания этой формации столь же обширны и глубоки, как само общественное бытие, не только заставляет отказаться от идеи, будто эстетическое воздействие — это красивое название для наслаждения ремеслом. Оно также заставляет отказаться от так называемой функционалистской точки зрения, которая ему чаще всего противопоставлялась, т. е. представления о том, что произведения искусства — это тщательно продуманные механизмы, предназначенные для формирования социальных отношений, поддержания социальных правил и укрепления социальных ценностей. Общество йоруба не испытало бы серьезного потрясения, если бы резчики перестали уделять внимание филигранности линий или даже, полагая, искусству резьбы как таковому. Оно явно не распалось бы. Просто они не смогли бы выражать некоторые свои переживания — которые, возможно, через какое-то время вообще перестали испытывать — и жизнь стала бы для них более серой. Конечно, все может играть свою роль в общественных процессах, включая живопись и резьбу, и точно так же все может способствовать их распаду. Но основополагающая взаимосвязь между искусством и коллективной жизнью лежит не в инструменталь-

ной плоскости, а в семиотической. Цветные заметки (color jottings) Матисса (его собственное выражение) и линейные композиции йоруба вовсе не возвеличивают (разве что мимоходом) социальную структуру и не пропагандируют полезные учения. Они материализуют особый вид переживания, переносят определенный способ мышления в мир объектов, где люди могут увидеть его.

Знаки или знаковые элементы — желтый цвет у Матисса, надрез у йоруба, — составляющие семиотическую систему, которую мы в теоретических целях хотели бы назвать эстетической, связаны с обществом идеационно, а не механически. Они, по выражению Роберта Голдуотера, представляют собой «первичные свидетельства» (primary documents); это не иллюстрации уже функционирующих концепций, а самостоятельные концепции, которые пытаются найти — или для которых люди пытаются найти — осмысленное место среди других свидетельств, равно первичных [7, p. 10].

Чтобы сделать обсуждение более конкретным и рассеять ту интеллектуалистскую, или книжную ауру, которой нередко окружены слова вроде «идеационный» и «концепция», мы можем коротко остановиться на некоторых аспектах одного из тех немногих исследований племенного искусства, которое чувствительно к семиотическому измерению и при этом не исчезает в тумане формул. Речь идет об осуществленном Энтони Форджем анализе четырехцветной живописи народа абелам из Новой Гвинеи [5; 6]. Эта группа создает, по выражению Форджа, «акры рисунков» на плоских листах, сделанных из коры пальмы саго, и это всегда связано с той или иной культовой ситуацией. В своих исследованиях Фордж описывает детали этого процесса. Но что представляет непосредственный интерес, так это тот факт, что хотя живопись абелам варьируется от открыто образной до совершенно абстрактной (различие, которое не имеет для них значения, так как их живопись является декламационной (declamatory), а не дескриптивной (descriptive)), она соотносится с более широким миром жизненного опыта абелам, главным образом, при помощи одного чуть ли не маниакально повторяемого мотива: остроконечного овала, репрезентирующего живот женщины (и называемого тем же словом). Эта репрезентация, конечно же, в определенной мере иконична. Однако для абелам вся сила данной связи заключается не столько в этом — ведь это не такое уж большое достижение, — сколько в том, что благодаря ей они могут, используя цветовые формы (линия сама по себе здесь почти не существует в качестве эстетического элемента, в то время как краска обладает магической силой), обратиться к предмету своей наибольшей заботы — к предмету, к которому они так же обращаются в труде, в ритуале, в быту: к естественному творческому женскому началу.

Внимание к различию между творческим женским началом, которое абелам считают до-культурным, обусловленным женской телесностью и, тем самым, первичным, и мужским творческим началом, которое они считают культурным, обусловленным доступом мужчин к сверхъестественной силе посредством ритуала и, тем самым, вторичным, пронизывает всю их культуру. Женщины создали земледелие и нашли ямс, который едят мужчины. Женщины первые познакомились со сверхъестественными существами, любовницами которых они стали, пока мужчины, заподозрившие неладное, не обнаружили, что происходит, и не сделали сверхъестественных существ (превращенных в резные изображения на дереве) предметом своих церемоний. И,

конечно, мужчины появляются на свет из округлых женских животов. Мужская сила, основанная на ритуале, ныне ревностно оберегаемая от женщин, заключена внутри женской силы, основанной на биологии; именно об этом поразительном факте повествуют рисунки, исполненные красных, желтых, белых и черных овалов (Фордж обнаружил одиннадцать таких овалов на одном небольшом рисунке, который фактически состоял из них).

И они повествуют об этом напрямую, а не иллюстративно. Утверждение о том, что ритуалы, мифы, организация семейной жизни или разделение труда воплощают понятия, функционирующие в живописи, столь же обосновано, как и утверждение, что живопись отражает понятия, лежащие в основе социальной жизни. За обоими этими утверждениями стоит восприятие культуры как сотворенной в лоне природы, подобно мужчине в животе женщины, и в каждом из них это восприятие специфически заявляет о себе. Как и линии на изваяниях йоруба, цветные овалы в рисунках абелам значимы (meaningful), поскольку они связаны с формой чувствительности, в формировании которой они участвуют, — в данной случае такой, где не шрамы обозначают цивилизацию, а пигмент обозначает силу.

«Как правило, слова, описывающие цвета (или краски), употребляются только в отношении ритуальных вещей. Это очень хорошо видно на примере используемой абелам классификации природных объектов. Виды деревьев являются предметом подробной классификации, но... в ее основе лежат такие критерии, как формы семян и листьев. Наличие или отсутствие у дерева цветов, а также окраска цветов и листьев редко упоминаются в качестве критериев. В целом абелам применяли названия цветов только к гибискусу и горчице полевой, и оба эти растения служили [ритуальными] украшениями для мужчин и ямса. Мелкие цветущие растения, каков бы ни был их цвет, не представляли интереса и классифицировались просто как трава или подлесок. То же самое с насекомыми: все кусающиеся или жалящие насекомые тщательно классифицируются, но бабочки образуют один большой класс вне зависимости от размера или цвета. Однако для классификации видов птиц цвет крайне важен... но птицы являются тотемами и, в отличие от бабочек и цветов, занимают центральное место в ритуалах... По-видимому... цвет описывается только тогда, когда он представляет ритуальный интерес. Слова для обозначения четырех цветов являются... на самом деле словами для обозначения красок. Краска является, по сути, могущественной субстанцией, и, вероятно, нет ничего удивительного в том, что применение слов, описывающих цвета, ограничено теми элементами окружающей среды, которые соотнесены с ритуалами...

Связь между цветом и ритуальной значимостью можно также проследить на примере реакции абелам на товары, привезенные из Европы. Иногда в деревню попадают цветные журналы, некоторые страницы из которых вырываются и прикрепляются к циновке у основания фасада церемониального дома... Выбранные страницы были ярко окрашены и в основном содержали рекламу еды... [и] абелам совершенно не понимали, что на них изображено, но полагали, что выбранные страницы, ярко раскрашенные и непостижимые, скорее всего, являются европейскими [священными рисунками] и потому наделены могуществом» [4, p. 184–186].

Таким образом, по крайней мере в двух местах два столь заметных и максимально реальных аспекта, как линия и цвет, приобретают значение в силу чего-то большего, нежели их внутренняя привлекательность. Какова бы ни была врожденная способность к восприятию изысканности резного орнамента или цветовой драмы, это восприятие подчиняется более широким интересам, менее обобщенным и более содержательным, и именно это столкновение с локально реальным обнаруживает созидательную силу восприятия. Единство формы и содержания, там, где оно наблюдается, и в той мере, в какой оно наблюдается, представляет собой культурное достижение, а не философскую тавтологию. Если вообще возможна семиотическая наука об искусстве, она должна объяснить данное достижение. И для этого ей придется уделить гораздо больше внимания разговорам, в том числе тем, которые сложно назвать эстетическими.

2

Обычное (особенно среди антропологов) возражение на подобные аргументы состоит в том, что, возможно, все это верно для первобытных народов, смешивающих все сферы своего жизненного опыта в одно большое нерелексивное целое, но неприменимо к более развитым культурам, где искусство возникает как дифференцированная деятельность, отвечающая в основном своим собственным потребностям. Как и большинство такого рода простых противопоставлений, помещающих людей по разные стороны границы, проведенной изобретением письменности, это утверждение ложно, причем в отношении обеих сторон: оно недооценивает внутреннюю динамику искусства в... — как мне их называть? неграмотные общества? — и переоценивает его автономию в грамотных. Я пока оставляю в стороне первое заблуждение — представление, будто в обществах типа йоруба и абелам традиции искусства не обладают собственной движущей силой; возможно, я вернусь к нему позже. Сейчас я хочу покончить со вторым заблуждением, рассмотрев вкратце матрицы чувствительности в двух достаточно развитых и достаточно разных эстетических традициях: живописи кватроченто и исламской поэзии.

При обсуждении итальянской живописи я буду опираться главным образом на последнюю книгу Майкла Баксендолла «Живопись и жизненный опыт в Италии XV века», в которой автор придерживается именно того подхода, который я здесь отстаиваю [2]. Баксендолл пытается определить то, что он называет «глазом эпохи», т. е. «набор инструментов, с которым публика живописца XV века [т. е. другие живописцы и «покровительствующие классы»] подходит к комплексным визуальным стимулам, таким как картины» [2, р. 38]. Картина, говорит он, чувствительна к интерпретативным навыкам — шаблонам, категориям, выводам, аналогиям, — с которыми сознание подходит к ней: «Способность человека различать определенную форму или связи между формами будет сказываться на том, что именно в картине привлечет его внимание. К примеру, если он умеет различать пропорции, или если он научился разлагать сложные формы на простые, или если он обладает обширным набором категорий для обозначения разных оттенков красного и коричневого, эти навыки вполне могут привести к тому, что он будет упорядочивать свое восприятие «Благовещенья» Пьеро

дела Франчески иначе, нежели люди без подобных навыков, и намного четче тех, чей опыт не позволил сформироваться у них навыкам, релевантным для созерцания картины. Для восприятия той или иной картины, очевидно, релевантны лишь определенные перцептивные навыки (*perceptual skills*): виртуозное умение классифицировать дуги кривых — навык, которым в ту эпоху владели, к примеру, многие немцы... не нашло бы особого применения в случае «Благовещения». Значительная часть того, что мы называем «вкусом», состоит именно в этом: в соответствии между различениями, которые требует картина, и навыками различения, которые есть у наблюдателя» [2, p. 34].

Ещё важнее то, что для обоих — и для зрителя, и для художника — необходимые навыки по большей части не являются врожденными, каковой является, например, чувствительность сетчатки к фокусному расстоянию, а формируются в результате жизненного опыта, в данном случае опыта жизни в эпоху кватроченто и соответствующего видения мира: «...некоторые из ментальных инструментов, с помощью которых человек упорядочивает свой визуальный опыт, могут варьироваться, и многие из этих вариативных инструментов культурно относительно, в том смысле, что они детерминированы обществом, повлиявшим на его опыт. К числу таких вариативных форм относятся категории, при помощи которых он классифицирует свои визуальные стимулы, знания, которые он использует, чтобы дополнить данные непосредственного зрительного восприятия, и его установка в отношении наблюдаемого искусственного объекта. Зритель должен применять к картине имеющему у него зрительные навыки: лишь очень немногие из них обычно предназначены специально для восприятия живописи, и, скорее всего, он будет использовать навыки, которые высоко ценятся в его обществе. Художник учитывает этот момент; зрительные способности его публики должны стать его посредником. Каковы бы ни были его специальные профессиональные навыки, он сам является членом того общества, для которого работает, и разделяет его привычки и визуальный опыт и привычки» [2, p. 40].

Первый факт (хотя, как в случае абелам, только первый), на который следует обратить внимание в этом отношении, состоит, конечно, в том, что большинство итальянских картин XV века были религиозными, причем не только по своему сюжету, но и по предназначению. Картины должны были углублять человеческое сознание духовных измерений существования, они были визуальными приглашениями к размышлению об истинах христианства. Стоя перед завораживающим изображением Благовещения, Успения Богородицы, Поклонения Волхвов, Обетования Петру или Страстей Христовых, зритель должен был дополнять его размышлениями о данном событии, каким оно известно ему, и о собственной связи с запечатленным таинством. «Потому что одно дело преклоняться перед картиной, — поясняет доминиканский проповедник, защищающий добродетельность искусства, — а совсем другое — узнать из живописного повествования, *чему* поклоняться» [2, p. 41].

Однако отношения между религиозными идеями и живописными изображениями (и это, я полагаю, справедливо для искусства в целом) не были просто пояснительными; вторые не иллюстрировали первые, подобно рисункам из воскресной школы. Художник, по крайней мере, религиозный, старался побудить свою публику задаться вопросом о первых и последних вещах, а не дать им готовый ответ или подменить во-

прос либо переформулировать его. Художник, а точнее, его картина взаимодействовала с окружающей культурой или, согласно определению Баксендолла, дополняла ее. Говоря о «Преображении» Джованни Беллини, передающем сюжет очень обобщенно, почти типологически, но, безусловно, с изумительной пластикой, он называет его продуктом кооперации Беллини и его публики: «В XV веке опыт восприятия „Преображения“ предполагал взаимодействие между картиной, контурами на стене и визуализирующей деятельностью общественного сознания — сознания с иными механизмами восприятия и наклонностями, нежели наши» [2, р. 48]. Беллини мог рассчитывать на соучастие своих зрителей и задумывал свое полотно таким образом, чтобы зритель мог внести свой вклад, а не чтобы отобразить его. Перед ним стояла задача создать такое изображение, на которое не смог бы не откликнуться зритель с определенной духовной культурой. Публика, отмечает Баксендолл, не нуждается в том, что у нее уже есть. Ей нужен объект, достаточно насыщенный, чтобы смотреть на него и даже, чтобы усложнять его в процессе рассматривания.

Безусловно, формы чувствительности итальянского кватроченто складывались при участии всех культурных институтов, которые вместе с живописью формировали «глаз эпохи», — и не все они были религиозными (как и картины, которые тоже не всегда были религиозными). Среди религиозных институтов, пожалуй, наибольшее значение имели народные проповеди (*popular sermons*), в рамках которых разбивались на классы и подклассы случаи, систематизировались акты Божественного откровения и персонажи христианских мифов и указывались подходящие формы отношения — волнение, раздумье, любопытство, смирение, гордость, восхищение — к каждому из них, а также предлагались максимы, афоризмы, помогавшие все это создать зрительные образы всего перечисленного. «Народные проповедники... призывали своей пастве ряд интерпретативных навыков, составлявших в XV веке ядро восприятия живописи» [2, р. 48]. Телодвижения классифицировались, выражения лица типизировались, цвета наделялись символическим значением, а внешний облик центральных персонажей обсуждался с апологетической тщательностью. «Вы спрашиваете, — говорил другой доминиканский проповедник, — была Дева Мария темноволосой или светловолосой? Альберт Великий говорит, что она не была ни просто темноволосой, ни просто рыжеволосой, ни только белокурой. Ведь сам по себе каждый из этих цветов делает человека несовершенным. Вот почему говорят „Боже, убереги меня от рыжего ломбардца“ или „Боже, убереги меня от черноволосого германца“ или „от белокурого испанца“ или „от бельгийца, неважно с какими волосами“. У Марии были смешанные волосы, всех цветов, потому что лишь в окружении всех этих оттенков лицо прекрасно. Именно поэтому люди, авторитетные в медицине, говорят, что лучший цвет лица получается, когда к смеси светлых и рыжих волос добавлен третий цвет: черный. А еще, говорит Альберт, мы должны допустить, что она была немного смуглой. Есть три причины думать так: во-первых, на основании цвета кожи, ведь у евреев он скорее смуглый, а она была еврейкой; во-вторых, на основании свидетельств, ведь святой Лука написал три ее изображения, находящиеся сейчас в Риме, Лорето и Болонье, и на всех она темнолика; в-третьих, на основании родового сходства. Сын обычно похож на мать и наоборот; Христос был смуглым, следовательно...» [2, р. 57].

Среди других областей ренессансной культуры, внесших вклад в то, каким образом итальянцы XV века воспринимали картины, Баксендолл находит особенно важными две: еще один вид искусства (хотя и ставившийся ниже живописи) — групповые танцы (*social dancing*) и совершенно прагматичную деятельность, которую он называет «измерением» (*gauging*), т. е. оценку количеств, объемов, пропорций, соотношений и т. д. в коммерческих целях.

Танец имел отношение к восприятию картин, потому что он был главным образом не темпоральным искусством, родственным музыке (каким он является для нас), а наглядным искусством, родственным спектаклю, — религиозные процессии, уличные маскарады и т. п.; это было искусство группировки фигур, а не (во всяком случае, в основном) ритмичного движения. Как таковой он одновременно зависел от способности схватывать психологическую связь между статичными фигурами, сгруппированными в едва различимые паттерны, и заострял ее. Этой же способностью различать упорядоченность тел обладал и художник, который использовал ее, чтобы пробудить отклик в своем зрителе. В частности, в *bassa danza*, медленном геометризованном танце, популярном в Италии того времени, наблюдались паттерны группировки фигур, применявшиеся в работах многих художников, например, Боттичелли в его «Весне» (которая строится, естественно, вокруг танца Граций) или «Рождении Венеры». Форма чувствительности, которую выражал *bassa danza*, говорит Баксендолл, «предполагала наличие распространенного навыка интерпретации фигурных композиций, общий для всех опыт полудраматического упорядочивания [человеческих тел], позволявший Боттичелли и другим живописцам ожидать от публики подобного же умения в случае интерпретации нарисованных ими групп» [2, р. 80]. Учитывая повсеместное знакомство с высоко стилизованными танцевальными формами, состоящими, по сути, из обособленных последовательностей *tableaux vivants*¹, художник мог рассчитывать на непосредственное визуальное понимание его собственной фигурной «живой картины», которое достаточно непривычно для нашей культуры, где танец — это скорее движение, обрамленное позами, а не позы, обрамленные движением, и общая способность воспринимать безмолвные жесты достаточно слаба. «Превращение простонародного общественного искусства формирования групп в искусство, где композиция из людей — не жестикулирующих, не прыгающих и не гримасничающих — все еще способна пробудить в зрителе острое ощущение... психологической связи, проблематично: сомнительно, что у нас вообще есть необходимая предрасположенность к спонтанному восприятию столь тонких намеков» [2, р. 76].

Помимо и по ту сторону этой тенденции рассматривать танцы и живопись как паттерны телесных упорядоченностей, имеющих имплицитный смысл, в обществе в целом, особенно среди образованных классов, существует и более широкая тенденция воспринимать способ совместной группировки людей, их взаимное расположение в присутствии друг друга, не как случайность, а как результат их взаимоотношений. Но в качестве вещи, повлиявшей на формирование ренессансного способа восприятия живописи, Баксендолл рассматривает нечто иное — измерение (*gauging*), на приме-

¹ Живые картины (*фр.*). — Прим. перев.

ре которого хорошо видно взаимопроникновение привычек зрения и общественной жизни.

Важный для истории искусства факт, замечает он, состоит в том, что товары начали регулярно транспортироваться в таре стандартных размеров лишь в XIX веке (и даже тогда, мог бы добавить он, только на Западе). «До этого каждая тара — бочка, мешок или тук — была уникальна, и способность быстро и точно вычислить ее объем была условием ведения дел» [2, р. 86]. То же самое касалось длины (в случае торговли одеждой), долей (в случае маклерства) или соотношений (в случае оценки земель). Без этих навыков коммерция была невозможна, и именно торговцы, в основном, заказывали картины, а иногда даже писали их, как в случае Пьеро делла Франчески, составившего математический справочник об измерении.

В любом случае, подготовка художников и покровительствующих им купцов была в данном вопросе схожей — быть образованным значило одновременно владеть техникой оценки пространственных параметров предметов. Если речь шла о твердых предметах, то эти навыки предполагали способность разбивать неправильные или непривычные массы на совокупности правильных и привычных, а значит, поддающихся исчислению — цилиндры, конусы, кубы и т. д.; в случае двухмерных предметов требовалась схожая способность расчленять неоднородные поверхности на простые фигуры: квадраты, круги, треугольники, шестиугольники. Каких высот могли достигать такие умения, видно по фрагменту из руководства Пьеро, который приводит Баксендолл:

«Возьмем бочку, каждое из днищ которой имеет 2 локтя в диаметре; диаметр на уровне пробки — $2\frac{1}{4}$ локтя, а на середине между пробкой и днищем — $2\frac{2}{9}$ локтя. Высота бочки — 2 локтя. Каков ее объем?

Он соответствует объему двух усеченных конусов. Возведем в квадрат диаметр днищ: $2 \times 2 = 4$. Затем возведем в квадрат средний диаметр: $2\frac{2}{9} \times 2\frac{2}{9} = 4\frac{76}{81}$. Прибавим одно к другому [и получим] $8\frac{76}{81}$. Умножим $2 \times 2\frac{2}{9} = 4\frac{4}{9}$. Сложим с $8\frac{76}{81} = 13\frac{31}{81}$. Разделим на 3 = $4\frac{112}{243}$... Теперь возведем в квадрат $2\frac{1}{4}$ [и получим] $5\frac{1}{16}$. Сложим полученное с квадратом среднего диаметра: $5\frac{1}{16} + 4\frac{76}{81} = 10\frac{1}{129}$. Умножим $2\frac{2}{9} \times 2\frac{1}{4} = 5$. Прибавим полученное к предыдущей сумме [и получим] $15\frac{1}{129}$. Разделим на 3 [что даст] 5 и $\frac{1}{3888}$. Прибавим это к первому результату... = $9\frac{1792}{3888}$. Умножим полученное на 11 и затем разделим на 14 [т. е. умножим на $\pi/4$]: итоговый результат $7\frac{23600}{54432}$. Это и есть объем бочки» [2, р. 86].

Это, утверждает Баксендолл, особый интеллектуальный мир, но именно в нем жили все образованные классы в таких местах, как Венеция и Флоренция. Его связь с живописью и с восприятием живописи заключается не столько в вычислительных процессах как таковых, сколько в предрасположенности рассматривать структуру сложных форм как комбинации более простых, более правильных и более понятных форм. Даже предметы, изображавшиеся на картинах — сосуды, колонны, кирпичные башни, мощные полы и т. д., — были теми же, что использовались в справочниках для тренировки тех, кто обучался искусству измерения. Поэтому, когда Пьеро, уже в амплу художника, помещает события «Благовещения» внутри опирающегося на колонны, многоуровневого, уходящего вверх и вдаль перуджийского портика или Мадонну — в куполовидную, полукруглую закрытую беседку, служащую для нее об-

рамлением, он обращается к способности своей публики видеть в этих формах совокупности других форм и тем самым интерпретировать — измерять, если угодно, его картины и улавливать их значение: «Торговый человек почти все мог свести к геометрическим фигурам, лежащим в основе наблюдаемых нерегулярностей: груды зерна — к конусу, бочку — к цилиндру или к совокупности усеченных конусов, плащ — к круглому куску материи и, далее, к полному конусу материи, кирпичную башню — к сложному кубическому телу, составленному из конечного числа малых кубов и... эта привычка анализа очень близка тому, как художник анализирует внешний облик. Как кто-то измерял тюк, так художник изучал фигуру. В обоих случаях происходит целенаправленное сведение неправильных масс и пустот к сочетаниям удобных в обращении геометрических тел... Поскольку [итальянцы XV века] умели манипулировать соотношениями и анализировать объем либо поверхность сложных тел, они были восприимчивы к картинам, демонстрирующим следы похожих процессов» [2, p. 87–89, 101].

Знаменитая четкая объемность ренессансной живописи, по крайней мере, отчасти обязана своим происхождением чему-то еще, помимо внутренних свойств двумерной репрезентации, математических законов и бинокулярного зрения.

На самом деле, и это главное, все эти (а также не упомянутые мной) более широкие культурные обстоятельства внесли свой вклад в создание той формы чувствительности, внутри которой сложилось и существовало искусство кватроченто. (В более ранней работе «Джотто и ораторы» Баксендолл связывает развитие живописной композиции с повествовательными формами эпохи гуманизма, в особенности с периодическим слогом; ораторская иерархия периода, параграфа (clause), фразы и слова сознательно связывалась Альберти и другими с художественной иерархией картины, тела, части тела и плоскости [1].) Разные художники играли на разных аспектах этой формы чувствительности, но морализм религиозной проповеди, торжественность групповых танцев, практичность торговых измерений и возвышенность латинского ораторского искусства — все они вместе формировали то, что является подлинным средством коммуникации художника: способность его публики видеть смысл в картинах. Старая картина, говорит Баксендолл (хотя он мог бы опустить слово «старая»), представляет собой запись визуальной деятельности, которую надо научиться читать, точно так же как надо научиться читать текст, созданный в другой культуре. «Если мы обнаруживаем, что Пьеро делла Франческа тяготеет к „измерительному“ типу живописи, Фра Анджелико — к „проповедческому“, а Боттичелли — к „танцевальному“, мы выявляем не только особенности их живописи, но и особенности общества, в котором они жили» [2, p. 152].

Способность воспринимать смысл картин (стихов, мелодий, зданий, горшков, драм, статуй), по-разному проявляющаяся у индивидов и народов, является, подобно всем исключительно человеческим способностям, продуктом коллективного опыта, выходящего далеко за ее пределы; то же самое можно сказать и о намного более редкой способности вкладывать смысл в картины. Именно благодаря нашей причастности к общей системе символических форм, которую мы называем культурой, становится возможным приобщение к частной системе, которую мы называем искусством и которая в действительности представляет собой лишь одну из сфер культуры. Поэтому

теория искусства является в то же время теорией культуры, а не самостоятельной дисциплиной. И если это семиотическая теория искусства, она должна наблюдать за жизнью знаков в обществе, а не в выдуманном мире дуальностей, трансформаций, параллелей и эквивалентностей.

3

Едва ли можно найти лучшую иллюстрацию того, что художник имеет дело со знаками, которые включены в семиотические системы, далеко выходящие за пределы практикуемого им ремесла (craft), чем исламский поэт. Мусульманин, пишущий стихи, имеет дело с рядом культурных реалий, столь же объективных для него, как скалы или дождь; нематериальность и рукотворность этих реалий не делает их менее вещественными и податливыми. Мусульманский поэт функционирует и всегда функционировал в контексте, в котором инструмент его искусства — язык имеет специфический, привилегированный статус, обладая такой же важностью и сакральностью, как краска у абелам. Всё — от метафизики до морфологии, от священных текстов до каллиграфии, от моделей публичного чтения до стиля неформального общения — способствует приданию речи и устному слову столь высокого значения, которое если и не уникально в человеческой истории, то уж точно экстраординарно. Представитель ислама, принимающий на себя роль поэта, становится (причем не совсем легитимно) своего рода «продавцом» нравственной субстанции своей культуры.

Чтобы хотя бы подступиться к демонстрации этого факта, необходимо, конечно же, сначала сузить предмет рассмотрения. Я не собираюсь обзирать всю историю развития поэзии со времен Пророчества, я лишь хочу высказать несколько общих и довольно несистематических замечаний о месте поэзии в традиционном исламском обществе, точнее — арабской поэзии, в Марокко, на уровне популярной устной поэзии. Взаимосвязь поэзии и центральных импульсов мусульманской культуры, полагаю, почти всюду и почти с самого начала одинакова. Но я не буду обосновывать это утверждение, я просто приму его как изначальное допущение и, с опорой на достаточно специальный материал, покажу, каковы были формы этой взаимосвязи, неопределенной и сложной.

Такой подход позволяет выделить три аспекта проблемы, которые следует рассмотреть и связать друг с другом. Первый, как и всегда при обсуждении ислама, — это сущность и статус Корана, «единственного чуда в исламе». Второй — контекст исполнения поэзии, которая, как живая практика, в той же мере относится к музыкальному и драматическому искусству, в какой и к литературе. Третий аспект, который сложнее всего изложить в двух словах, — общий характер (я буду называть его «агонистическим») межличностной коммуникации в марокканском обществе. Вместе они делают поэзию своего рода парадигмальным речевым актом, архетипом высказывания, для раскрытия которого понадобилось бы, будь такое вообще осуществимо, провести полный анализ мусульманской культуры.

Но, как я уже сказал, что бы не было в конце, начинаться все должно с Корана. Коран (это слово не означает ни «завет», ни «учение», ни «книгу», а «чтение вслух») отличается от прочих крупнейших священных текстов мира тем, что он содержит

не повествования о Боге, сочиненные пророком или его учениками, но Его прямую речь, слоги, слова и предложения Аллаха. Коран, как и сам Аллах, вечен и нетварен; он — один из Его атрибутов, подобно милосердию или всемогуществу, а не одно из его творений, подобно человеку или земле. Эта туманная и не слишком проработанная метафизика сложилась в процессе перевода Аллахом фрагментов вечного текста, Хранимой Скрижали, на рифмованную арабскую прозу и их надиктовки Джабраилом Мухаммеду, одного за другим, без определенного порядка, на протяжении многих лет, а также в процессе их последующей надиктовки Мухаммедом своим последователям, так называемым чтецам Корана, которые учили их наизусть и передавали более широкому сообществу, хранящему их с тех пор благодаря ежедневному повторению. Но главное то, что декламатор стихов Корана, будь то Джабраил, Мухаммед, чтецы Корана или обыкновенный мусульманин, входящий в ту же цепочку, только тринадцать веков спустя, произносит не слова о Боге, но Его собственные слова, и, так как эти слова есть Его сущность, произносит самого Бога. Коран, как сказал Маршалл Ходжсон, это не трактат, не изложение фактов или норм, а событие, акт: «Он никогда не должен был служить источником информации или даже вдохновения, его декламация должна была быть актом приверженности и поклонения... Коран не становился предметом внимательного чтения, с его помощью поклонялись; его не усваивали пассивно, а, декламируя вслух, заново утверждали для себя: событие откровения повторялось всякий раз, когда один из верующих в акте поклонения вновь переживал [т. е. пересказывал] коранические высказывания» [10, p. 367].

Подобный взгляд на Коран ведет к ряду выводов — один из которых состоит в том, что ближайшим эквивалентом Корана в христианстве является не Библия, а Христос, — но для нас решающим является то, что один из его языков, мекканский диалект арабского языка VII века, утверждается не просто в качестве средства передачи божественного послания, подобно греческому, пали, арамейскому или санскриту, но как сам по себе священный объект. Даже индивидуальное чтение вслух Корана или его отрывков считается нетварной сущностью, что удивительно для веры, центрированной на божественных персонах, но для ислама, центрированного на божественной риторике, это означает, что речь священна в той мере, в какой она напоминает речь Бога. Одним из результатов такого положения дел является известная «лингвистическая шизофрения» носителей арабского языка: неизменный «классический» (*muḍāri*), или «чистый» (*fushā*), письменный арабский, который должен был выглядеть максимально кораническим и редко использовался вне ритуальных контекстов, соседствует с тем или иным не-письменным диалектом, который называется «вульгарным» (*‘āmmīya*), или «обыденным» (*dārija*), и считается неспособным передавать глубокие истины. Другой результат состоит в том, что статус тех, кто занимается словесным творчеством, особенно со светскими целями, в высшей степени двусмыслен. Они используют язык Бога для своих нужд, что если и не является святотатством, то граничит с ним; в то же время поэты показывают несравненную силу божественного языка, что если и не является поклонением, то приближается к нему. Поэзия — и в этом с ней может соперничать лишь архитектура — стала центральным изобразительным искусством исламской цивилизации, особенно ее арабговорящей части, балансируя на грани тягчайшей формы богохульства.

Восприятие коранического арабского языка как модели идеальной речи и вечного упрека реальной разговорной практике людей подкрепляется всем традиционным мусульманским образом жизни. Почти каждый мальчик (а в последнее время и многие девочки) идет в школу, где его учат читать и запоминать стихи из Корана. При наличии способностей и прилежания, он может заучить наизусть все 6200 или около того стихов и стать *hafiz*, «помнящим», прославив своих родителей; если же у него нет ни того, ни другого (что более вероятно), он, по крайней мере, выучит достаточно, чтобы читать молитвы, забивать цыплят и слушать проповеди. Если он особо набожен, он может даже поступить в высшую школу в каком-нибудь большом городе вроде Феса или Марракеша и получить более точное представление о значении того, что он заучил. Но вне зависимости от того, с чем уходит человек: с пригоршней полупонятных стихов или же с полным и глубоко осмысленным их собранием, основной упор всегда делается на способность читать вслух и на необходимое для этого механическое запоминание. То, что Ходжсон сказал о средневековом исламе — что любые утверждения оценивались как либо истинные, либо ложные; что сумма всех истинных утверждений, фиксированный корпус, сходящийся к одной точке — Корану, содержащему (по крайней мере, имплицитно) их все, и была знанием; что способ приобретения знания заключался в запечатлении в памяти фраз, в которых оно было сформулировано, — сегодня можно было бы сказать о большей части Марокко, где религиозная вера, сколь бы она ни ослабела, еще не скоро избавится от своей привязанности к читаемой вслух истине [10, vol. 2, p. 438].

Такие установки и такая система обучения ведут к тому, что повседневная жизнь оказывается пронизанной строками из Корана и других классических источников. Помимо специфически религиозных контекстов — ежедневных молитв, пятничной молитвы, проповедей в мечетях, чтения молитв по четкам в тайных братствах, чтения вслух всей книги целиком в особых случаях, таких как месяц Поста, чтения стихов на похоронах, свадьбах и во время обрезания — коранические формулы до такой степени вплетаются в обыденный разговор, что даже самые мирские предметы кажутся погруженными в сферу сакрального. Язык важнейших публичных речей — тех, к примеру, что произносятся с трона, — насколько сближается с классическим арабским, что большинство слушателей лишь смутно понимает их. Арабские газеты, журналы и книги пишутся в похожей манере, вследствие чего число людей, которые могут их читать, невелико. Призыв к «арабизации» (подпитываемое религиозными страстями популярное требование осуществлять обучение на классическом арабском и использовать его в государственных и административных делах) — это мощная идеологическая сила, приводящая к удивительному лингвистическому лицемерию со стороны политической элиты и к общественному возмущению, когда это лицемерие становится слишком явным. Именно в таком мире, где язык является не только средством коммуникации, но и, в не меньшей степени, символом, где стиль речи представляет собой моральный вопрос и где опыт красноречия самого Бога вступает в конфликт с необходимостью коммуницировать, поэт декламирует свои стихи и использует характерное для этого мира восприятие монотонного чтения и формулировок, подобно тому как Пьеро использовал характерное для Италии восприятие мешков и бочек. «Я

выучил Коран, — сказал один такой поэт, пытаясь объяснить свое искусство. — Затем я забыл стихи и вспомнил слова».

Он забыл стихи во время трехдневной медитации в гробнице святого, известного способностью вдохновлять поэтов, но он вспоминает слова в контексте представления. Поэзия здесь — не то, что сначала сочиняют, а потом читают; она сочиняется во время чтения, создается в акте пения стихов в публичном месте.

Обычно это освещенное лампой пространство перед домом устроителя свадьбы или человека, празднующего обрезание. Поэт стоит, прямой как дерево, в центре пространства; по обе стороны от него помощники бьют в тамбурины. Мужская часть аудитории сидит на корточках прямо напротив него, некоторые мужчины время от времени встают, чтобы сунуть деньги в его тюрбан, в то время как женщины либо подсматривают украдкой из окрестных домов, либо наблюдают за всем сверху, прячась в тени крыш. Позади поэта располагаются два ряда танцующих мужчин: их руки лежат на плечах друг друга, а головы поворачиваются по мере того, как они делают два полушага вправо и два влево. Поэт поет свое стихотворение, строфу за строфой, под ритм тамбуринов, скорбным металлическим фальцетом; помощники подпевают ему в припеве, который обычно не меняется и только в общих чертах соотносится с остальным текстом; в это время группа танцующих мужчин декорирует происходящее резкими и странными ритмичными выкриками.

Конечно, как и в известном примере Альберта Лорда с югославами, поэт не создает свой текст с помощью чистой фантазии, а выстраивает его, по частицам, кусочек за кусочком, создавая нечто вроде художественного марковского процесса² из ограниченного набора заранее готовых словесных формул. Некоторые из этих формул носят тематический характер: неизбежность смерти («хоть всю жизнь проводи на молитвенном коврике»), ненадежность женщин («спаси тебя Господь, о, влюбленный, покоренный ее взглядом»), безнадежность страсти («сколько людей сошло в могилу из-за огня в их сердце»), тщета религиозного обучения («где тот учитель школьный, который сможет обелить воздух?»). Некоторые из формул затрагивают фигуры речи: девушки как сады, богатство как одеяние, мирская жизнь как рынок, мудрость как путешествие, любовь как драгоценность, поэты как лошади. А некоторые касаются формы: простые, механические схемы для рифмы, метра, строки и строфы. Пение, тамбурины, танцующие мужчины, требования жанра и аудитория, одобрительно смеющаяся либо неодобрительно свистящая — все эти элементы, успешно сочетающиеся либо не сочетающиеся между собой, образует неразрывную целостность, от которой нельзя отделить стихотворение, как нельзя отделить Коран от его чтения вслух. Это тоже событие, акт, всегда новый, всегда совершаемый заново.

И, как и в случае Корана, индивиды (по крайней мере, многие из них) перемежают свою обыденную речь строками, стихами, тропами, аллюзиями, заимствованными из устной поэзии, иногда из конкретного стихотворения, иногда из конкретного поэта, чье творчество им знакомо, иногда из общего свода стихов, который, хотя и велик, основывается, как я сказал, на вполне определенном наборе формул. В этом

² Марковский процесс — модель случайных процессов, в рамках которой вероятность наступления следующего события определяется лишь текущим состоянием системы и не зависит от ее предыстории. — *Прим. ред.*

смысле в целом поэзия, исполняемая повсеместно и регулярно, особенно в сельской местности и среди городского простонародья, становится собственным предметом «декламации», еще одним собранием — менее благородным, но не обязательно менее ценным — доступных запоминанию истин: похоть — неизлечимая болезнь, женщины — лишь иллюзорное лекарство; в основании общества лежит раздор, уверенность в себе — высшая добродетель; поступками движет гордость, уход от мирских забот — моральное лицемерие; наслаждение — цветок жизни, смерть — конец наслаждения. Слово, которым называют поэзию (*š'ir*), означает «знание», и хотя ни один мусульманин в явном виде такого не скажет, поэзия представляет собой нечто вроде секулярного противовеса, мирского примечания к Откровению. Как из Корана человек узнаёт о Боге и долге по отношению к Нему, т. е. зафиксированные в словесных конструкциях факты, так из поэзии он узнаёт о человеческом бытии и о том, что значит быть человеком.

Организация поэтического представления, функционирование поэзии в виде коллективного речевого акта, лишь усиливает ее двусмысленное положение (наполовину ритуальная песня, наполовину обыкновенный разговор), потому что формальные, квазилитургические аспекты делают ее похожей на чтение коранических стихов, а квазисоциальные аспекты делают ее похожей на повседневную речь. Как я уже говорил, здесь недостаточно места для сколь-нибудь конкретного описания общей тональности межличностных отношений в Марокко; можно лишь указать — в надежде, что читатель поверит на слово, — что эти взаимоотношения носят воинственный характер: идет постоянное испытание силы воли по мере осуществления индивидами попыток овладеть тем, чего они жаждут, защитить то, что они имеют, и вернуть то, что они потеряли. Что касается речи, все эти моменты делают любой разговор, за исключением совершенно пустой болтовни, настоящим словесным поединком, лобовым столкновением проклятий, обещаний, лжи, извинений, просьб, приказов, поговорок, аргументов, аналогий, цитат, угроз, уверток, лести, что не только наделяет огромным преимуществом тех, кто умеет говорить быстро, но и делает риторику в прямом смысле принудительной силой: *‘andu klām*, «он владеет словом, речью, афоризмами, красноречием», означает также — и не просто метафорически — «у него есть сила, влияние, вес, авторитет».

В поэтическом контексте этот дух соревнования проявляется в полной мере. Он не только заставляет поэта наполнять свои высказывания соответствующими аргументами — обличать узколобость городских жителей, плутовство купцов, измены женщин, жадность богачей, вероломство политиков и лицемерие моралистов, — но и побуждает его направлять свои слова на конкретные цели, обычно на присутствующих слушателей. Один местный учитель Корана, критиковавший свадебные празднества (и исполнявшуюся на них поэзию) за греховность, был высмеян в лицо и изгнан из деревни³:

«Смотрите, сколько позорных дел натворил учитель;
Он работал, только чтобы набить себе карманы.

³ Я благодарен Хилдред Гирц, собравшей большую часть этих стихотворений, за разрешение использовать их.

Он жадный и продажный.

Ей-богу, у него ум за разум зашел.

Просто дайте ему деньги и скажите „пошел прочь“;

„Иди ешь кошачье мясо и заедай его собачьим“.

...

Выяснилось, что учитель запомнил всего

четыре главы из Корана [это указание на то, что он заявляет, будто запомнил все].

Если бы он знал Коран наизусть и мог зваться ученым,

Он бы не спешил так во время чтения молитв.

Он носил злые мысли в своем сердце.

Почему, даже посреди молитвы, все его помыслы — о девушках;

он бы поухаживал за девушкой, если бы смог найти хоть одну».

Со скупым хозяином дела обстоят не лучше:

«Что до него, скупого и слабого, он просто сидит там
и не осмеливается ничего сказать.

...

Пришедшие на ужин были как в тюрьме [настолько плоха была еда],

Люди были голодны всю ночь и никак не могли насытиться.

...

Хозяйская жена провела весь вечер, делая, что ей вздумается;

Ей-богу, она даже не захотела встать и приготовить кофе».

А лекарь, бывший друг, с которым поссорился поэт, получает тридцать строк следующего содержания:

«О, лекарь потерял свой разум.

Он захотел обрести могущество

И превратился в злейшего предателя.

Он продал душу дьяволу; он сказал, что добился успеха, но я не верю ему».

И так далее. Поэт критикует (или получает деньги за то, что критикует, поскольку большинство подобных «словесных убийств» совершается на заказ) не только конкретных людей, его целями могут быть: представители соперничающей деревни, фракции или семьи; политическая партия (полиции приходилось прекращать поэтические стычки между членами таких партий, когда от слов они начинали переходить к тумакам); даже целые классы, например, пекари или государственные служащие. И поэт может поменять свою аудиторию прямо в разгар представления. Когда он сокрушается о непостоянстве женщин, его слова направлены вверх, на темные крыши; когда он порицает распутство мужчин, его взгляд опускается к сидящим у его ног. Все поэтическое представление носит агонистический характер: аудитория одобрительно вскрикивает (и сует поэту деньги) либо неодобрительно свистит и улюлюкает, порой вынуждая поэта ретироваться со сцены.

Но, наверное, в наиболее чистом виде эта тональность выражается в открытых схватках поэтов, пытающихся одолеть друг друга с помощью своих стихов. Сначала выбирается предмет состязания — это может быть даже вещь, например, стакан или дерево, — а затем поэты поочередно поют, иногда всю ночь, под крики публики, оценивающей выступающих до тех пор, пока не определяется проигравший, который удаляется. Я приведу несколько выдержек из трехчасового сражения; пре переводе они утратили практически все, кроме духа происходящего.

Итак, в середине поединка Поэт А, бросая вызов, «встает и говорит»:

«То, что Господь даровал ему [поэту-сопернику], он
потратил на покупку нейлоновой одежды для девушки; он
найдет то, что ищет,
И он купит то, что хочет [т. е. секс], и
станет навещать во всевозможные [дурные] места».

Поэт Б отвечает:

«То, что Господь даровал ему [т. е. ему самому, Поэту Б],
он потратил на молитвы, десятину и пожертвования,
И он не поддавался злым искушениям, не бегал ни за красиво одетыми,
ни за порочными девушками; он помнит, что нужно
избежать адского пламени».

Спустя примерно час Поэт А, все еще нападающий и получающий эффективный отпор, переходит к метафизическим головоломкам:

«От одного неба до другого — 500 000 лет,
А что произойдет дальше?»

Поэт Б, застигнутый врасплох, не отвечает прямо, а вступает в перепалку, осыпая соперника угрозами:

«Уберите его [Поэта А] от меня,
Или я призову бомбы,
Я призову самолеты
И грозных солдат.
...
Я устрою, господа, сейчас войну,
Пусть даже и небольшую.
Смотрите, я могущественнее его».

Немного погодя возбужденный Поэт Б приходит в себя и отвечает на головоломку про небеса, но не разгадывая ее, а высмеивая с помощью целой серии ответных неразрешимых головоломок, призванных показать, что ее место — в ряду глупых вопросов, вроде вопроса о количестве ангелов на конце иглы:

«Я собирался ответить тому, кто сказал: „Заберись на небо и посмотри, далеко ли от неба до неба“.

Я собирался сказать ему: „Сосчитай для меня все вещи, какие есть на Земле“.

Я отвечу этому поэту, хоть он и безумен.

Скажи мне, сколько мы знали притеснений, за которые воздастся в загробном мире?

Скажи мне, сколько в мире зерна, которым можно насытиться?

Скажи мне, сколько в лесу дерева, которое можно сжечь?

Скажи мне, сколько существует электрических лампочек, от запада до востока?

Скажи мне, сколько чайников наполнены чаем?»

В этот момент поэт А, оскорбленный, освищенный, разгневанный и побежденный, произносит:

«Дайте мне чайник.

Я омоюсь для молитвы.

С меня достаточно этих гуляний».

И удаляется.

Таким образом, с точки зрения речи, или, точнее, речевых актов, поэзия находится посередине между божественными предписаниями Корана и повседневными риторическими перепалками, что и обуславливает ее неопределенный статус и странную силу. С одной стороны, она представляет собой что-то вроде пара-Корана, набора истин, не преходящих, но и не вечных, распеваемых на языке более ученом, чем обыденный, и менее сокровенным, чем классический. С другой стороны, она переносит дух повседневной жизни в сферу если не священного, то, по крайней мере, вдохновенного. Поэзия морально двусмысленна потому, что она недостаточно сакральна, чтобы оправдать свою реальную силу, но и не достаточно секулярна, чтобы эту силу можно было свести к обыкновенному красноречию. Марокканский поэт-чтец обитает в пространстве между типами речи, которое одновременно является пространством между мирами, между словом Бога и спорами людей. И пока мы не поймем этого, мы не сможем понять ни его самого, ни его поэзию, сколько бы мы ни рылись в латентных структурах и ни разбирали используемую стихотворную форму. Поэзия — во всяком случае, данная ее разновидность — творит свой голос из окружающих голосов. Если и можно сказать, что у нее есть «функция», то она состоит именно в этом.

«Искусство», говорится в моем словаре (весьма посредственном, но тем и полезном), — это «целенаправленное создание или упорядочивание цветов, форм, движений, звуков или других элементов, воздействующее на чувство прекрасного», что, похоже, подразумевает, что люди рождаются со способностью ценить красоту, точно так же, как они рождаются со способностью понимать шутки, и нуждаются только в подходящих условиях для ее реализации. Как должно быть видно из всего сказанного мной выше, я не думаю, что это так (на мой взгляд, это не верно и в случае юмора); скорее, «чувство прекрасного» — или как бы мы не называли способность осмысленно реагировать на шрамы на лице, раскрашенные овалы, куполовидные беседки или рифмованные выпады — является культурным артефактом не в меньшей степе-

ни, чем предметы и приспособления, призванные «воздействовать» на его. Художник работает со способностями своей аудитории — способностями осмысленно видеть, слышать осязать, иногда даже ощущать вкус и обонять. И хотя составные элементы этих способностей действительно врожденны — как правило, отсутствие дальтонизма не мешает, — сами способности обретают реальное существование лишь благодаря опыту жизни среди определенного рода вещей, которые люди видят, слышат, трогают, о которых они размышляют, с которыми они умело обходятся и на которые они реагируют, например, конкретных разновидностей капусты или конкретных типов королей. Искусство и инструменты его восприятия изготавливаются в одной мастерской.

Для подхода в эстетике, который можно назвать семиотическим — т.е. исследующим значения знаков, — это означает, что эстетика не может быть формальной наукой, вроде логики или математики, она должна быть социальной наукой, вроде истории или антропологии. Без изучения гармонии и просодии, как и без анализа композиции и синтаксиса, обойтись сложно, но выявление структуры произведения искусства и объяснение его влияния — не одно и то же. То, что Нельсон Гудмен назвал «абсурдным и нелепым мифом об изолированности эстетического опыта», т.е. идея о том, что смысл искусства заключается в его механике, не способна породить науку о знаках или о чем-либо еще; она может породить лишь выхолощенный и виртуозный словесный анализ [9, р. 260].

Чтобы создать семиотику искусства (или, в сущности, любой знаковой системы, которая не является аксиоматически замкнутой), мы должны заняться естественной историей знаков и символов, этнографией носителей смысла. Эти знаки и символы, эти носители смысла играют определенную роль в жизни общества или некоторой его части, и именно этой роли они обязаны своим существованием. Сам смысл тоже есть употребление или, **выражаясь более осторожно, возникает в результате употребления.** Только изучив различные способы употребления столь же исчерпывающе, как мы привыкли изучать техники орошения или свадебные обычаи, мы сможем обнаружить нечто общее между ними. Это призыв не к индуктивизму (нам, безусловно, нет никакой нужды каталогизировать случаи), а к переориентации аналитических возможностей семиотической теории (будь то теория Пирса, Соссюра, Леви-Стросса или Гудмена) с абстрактного исследования знаков на изучение их в естественной среде обитания — в обыденном мире, в котором люди смотрят, дают имена, слушают и действуют.

В то же время это и не призыв к игнорированию формы. Скорее, это призыв искать корни формы не в какой-то усовершенствованной версии университетской психологии, а в том, что я в главе II назвал «социальной историей воображения», т.е. историей конструирования и деконструирования символических систем в процессе осмысления индивидами и группами всего многообразия происходящего. Жак Маке сообщает нам, что когда один из вождей бамилеке приступил к исполнению своих обязанностей, он повелел вырезать свою статую; «после его смерти статуя по-прежнему почиталась, но под воздействием природных стихий потихоньку выветривалась, так же как выветривались воспоминания о вожде из памяти людей» [11, р. 14]. Где здесь форма? В очертаниях статуи или в контурах ее истории? Безусловно, и в том

и в другом. Но анализ статуи, не учитывающий ее судьбу, столь же предзаданную, как и данные ей размеры или блеск ее поверхности, не позволит понять ее смысл или оказываемое ей воздействие.

В конечном счете, мы должны изучать не просто статуи (или картины, стихи и т. д.), но и те факторы, благодаря которым они оказываются важными, т. е. нагруженными значением, для тех, кто создает их или владеет ими; а эти факторы столь же разнообразны, как сама жизнь. Если и есть нечто общее для всех видов искусства во всех уголках мира, где они встречаются (на Бали делают статуи из монет, в Австралии рисуют грязью), что оправдывает отнесение всех их к одной изобретенной на Западе рубрике, то это не их связь с неким универсальным чувством прекрасного. Даже если это чувство существует, оно, как показывает мой опыт, не способно заставить людей, у которых отсутствуют знания об экзотических искусствах или понимание породивших их культур, проявлять в отношении этих искусств нечто большее, нежели этноцентристскую сентиментальность. (Распространение на Западе «первобытных» (primitive) мотивов, хотя и, бесспорно, ценное само по себе, лишь усилило подобное отношение; я убежден, что большинство людей видят в африканской скульптуре посредственного Пикассо и слышат в яванской музыке шумного Дебюсси.) Если что-то общее и существует, то это наличие повсюду определенных типов деятельности, призванных продемонстрировать, что идеи можно увидеть, услышать и (тут нужно придумать другое слово) потрогать, что их можно воплотить в таких формах, которые сделают эти идеи целенаправленно доступными органам чувств и, посредством органов чувств, эмоциям. Разнообразие художественных форм обусловлено разнообразием представлений людей о положении вещей и, по сути, тождественно ему.

Чтобы стать по-настоящему полезным инструментом изучения искусства, семиотика должна перестать рассматривать знаки как средства коммуникации, как код, требующий расшифровки, и начать рассматривать их как формы мышления, как идиомы, требующие интерпретации. Нам нужна не новая криптография, тем более если она заменяет один шифр на другой, еще менее понятный, а новая диагностика, наука, способная определять значение вещей в контексте окружающей их жизни. Конечно, она будет заниматься сигнификацией, а не патологией, и будет иметь дело с идеями, а не симптомами. Но связывая резные статуи, окрашенную кору пальмы саго, расписанные фресками стены и распеваемые стихи с расчисткой джунглей, тотемическими ритуалами, торговыми расчетами или уличными спорами, она, возможно, начнет наконец видеть источник их чар в укладе окружающей их жизни.

Литература

1. *Baxandall M.* Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. Oxford: Oxford University Press, 1971.
2. *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford: Clarendon Press, 1972.
3. *Bohannan P.* Artist and Critic in an African Society // *Anthropology and Art: Readings in Cross Cultural Aesthetics* / ed. by C. M. Otten. New York: The National History Press, 1971. P. 172–181.

4. *Forge A.* Learning to See in New Guinea // *Socialization: The Approach from Social Anthropology* / ed. by P. Mayer. London: Tavistock, 1970. P. 269–292.
5. *Forge A.* Style and Meaning in Sepik Art // *Primitive Art and Society* / ed. by A. Forge. Oxford: Oxford University Press, 1973. P. 169–192.
6. *Forge A.* The Abelam Artist // *Social Organisation: Essays Presented to Raymond Firth* / ed. by M. Freedman. London: Cass, 1967. P. 65–84.
7. *Goldwater R.* Art History and Anthropology: Some Comparisons of Methodology // *Primitive Art and Society* / Ed. by A. Forge. Oxford: Oxford University Press, 1973. P. 1–10.
8. *Goldwater R., Treves M.* Artists on Art. New York: Pantheon, 1945.
9. *Goodman N.* Languages of Art. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.
10. *Hodgson M. G. S.* The Venture of Islam: Conscience and History in a World Civilization. 2 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
11. *Maquet J.* Introduction to Aesthetic Anthropology. Reading: Addison-Wesley, 1971.
12. *Munn N. D.* Walbiri Iconography: Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1973.
13. *Thompson R. F.* Yoruba Artistic Criticism // *The Traditional Artist in African Societies* / ed. by W. L. d'Azevedo. Bloomington: Indiana University Press, 1973. P. 19–61.

Автономия живописи: от поля художественного производства к раме картины

*Наиль Фархатдинов**

Аннотация. В статье рассматривается ключевой вопрос социологии искусства — автономия искусства. Дается анализ истоков и обзор основных подходов к описанию этого процесса. В рамках парадигмы производства культуры автономия сводится к социальным условиям производства искусства и поэтому рассматривается в первую очередь как идеология определенных социальных групп. Обсуждаются ограничения этой парадигмы и пути их преодоления. Культурсоциологическая альтернатива, стремящаяся преодолеть редукционизм парадигмы производства, представлена теоретическими разработками и эмпирическими исследованиями Роберта Уиткина, предлагающего иное понимание автономии за счет пересмотра понятия эстетического и анализа антропологических характеристик человека.

Ключевые слова. Автономия, восприятие, современность, парадигма производства, Уиткин, Бурдьё.

К концу XVIII столетия наука, мораль и искусство отделились друг от друга также и институционально — как сферы деятельности, в которых вопросы истины, вопросы справедливости и вопросы вкуса разрабатывались автономно, т. е. в аспекте своего специфического значения.

Юрген Хабермас,
«Философский дискурс о модерне»

...ни одна серьезная работа о взаимоотношениях искусства и общества не может обойти проблему масштабов и мер цивилизаций, а в этих цивилизациях — проблему функций и границ, соответствующих различным способностям духа и открывающихся в произведениях, среди которых произведения искусства образуют класс, не приводимый ни к одному другому.

Пьер Франкастель,
*«Фигура и место: визуальный порядок
в эпоху Кватроченто»*

В 2003 году в Музее и общественном центре имени А. Сахарова открылась выставка «Осторожно, религия!», экспонаты которой через несколько дней после открытия были уничтожены группой православных радикалов, выступивших против основ-

* **Фархатдинов Наиль Галимханович** — аспирант кафедры анализа социальных институтов факультета социологии ГУ-ВШЭ, стажер-исследователь Центра фундаментальной социологии ГУ-ВШЭ.
Email: farkhatdinov@gmail.com

© Фархатдинов Н., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

ного кураторского замысла. Оставим за скобками этико-правовую и художественную стороны события, ставшие предметами обсуждения в российской и зарубежной публицистике. Интересными с социологической точки зрения являются социальные условия, в рамках которых возможны подобные события. Вслед за Брюно Латуром их можно назвать войной образов [38]. Речь идет не столько о *нормативно* необходимых социальных условиях функционирования современного искусства в России или праве современного художника на высказывание о религии, сколько о конкретной, эмпирически фиксируемой форме автономии поля культурного производства, если говорить в терминологии Бурдье [26].

Пример выставки «Осторожно, религия!» может показаться утрированным, однако каждый раз при «столкновении с искусством» срабатывает механизм, запускающий различие между этой — в каком-то смысле сакральной¹ — сферой и повседневностью. Социально-историческое происхождение такого механизма и то, в каких формах он представлен в конкретной общественной ситуации, — вопрос эмпирического исследования. Теоретический же анализ, который мы предпримем, может стать дополнительным ресурсом для осмысления подобных событий и подспорьем для эмпирического анализа. Кроме того, обратившись к проблеме автономии искусства, мы надеемся раскрыть современные дискуссии в социологии искусства и культуры с новой стороны.

Считается, что искусство — это какой-то особенный источник эстетического опыта. Мы выделяем его из нашей обыденной жизни и наделяем смыслом (идет ли речь о посещении музея или походе в театр). Контакт с искусством рассматривается нами обособленно в потоке повседневных событий, а это, в свою очередь, является результатом определенного отношения к нему. Иначе говоря, для того чтобы увидеть искусство в его модернистской трактовке, нам необходима различительная способность, но *одновременно* искусство само по себе служит источником этих различений. Для его восприятия необходима определенная подготовка, наличие навыков и знания и — даже — специфическая форма *феноменологической эпохи* [20], задача которого — приостановить обыденное восприятие и заменить его восприятием иного характера и порядка реальности. Наслаждаться искусством можно лишь при условии «заклечения в скобки» всего остального окружающего мира.

Искусство модернистской эпохи, до сих пор определяющее наши обыденные представления об искусстве, стремится, таким образом, к универсализации, к установлению статуса, который предполагает четкие границы между искусством и другими сферами. Эти границы формулируются в универсалистских категориях. Благодаря универсализму кажется, что такие формы искусства существовали всегда и везде, и в соответствии с этим выстраивались «наивные» романтические концепции искусства эссенциалистского толка (например, кантовское понимание).

Однако критическое отношение к подобному статусу и непосредственно развитие искусства в XX веке вскрывают его относительный и исторический характер. П. Бурдье пишет: «Множество ответов на вопрос о специфике произведения искусства,

¹ Под «искусством» и его особенностями, т. е. под его «сакральной» природой, мы имеем в виду исторически сложившееся представление, доминирующее в западной культуре. На наш взгляд, с критики этого представления и начинается социологический анализ искусства вообще.

предлагавшихся в разное время философами, интересно не столько тем, что большинство из них делает акцент на его нефункциональности, незаинтересованности, безвозмездности и т. п., сколько общим стремлением (за исключением, быть может, Витгенштейна) уловить его трансисторическую или внеисторическую сущность» [2, с. 17].

Стоит пояснить заявленный в заголовке акцент на живописи, который появляется при рассуждении в рамках культурсоциологической перспективы. Для парадигмы производства и потребления различения между искусствами не играет роли — их социальная организация не зависит от их специфики. Это основное следствие допущений, на которых держится парадигма. Культурсоциология, представленная Уиткиным, напротив, рассматривает искусства с точки зрения их способности мобилизовать то или иное чувство восприятия. В этой связи мы обращаемся к живописи и демонстрируем различные подходы именно на этом искусстве, которое в модернистской трактовке является чуть ли не главным из всех искусств. Кроме того, пример живописи удачен и с точки зрения того, что именно живопись стала частью т. н. высокой культуры.

Предварительные замечания: что и как исследовать в искусстве?

Социология искусства, как и любая область социологического знания, формируется вокруг определенного круга проблем. В классической социологии эти проблемы поставлены в самом общем виде — классика дает ответы на вопросы: *что* исследовать и *каким образом* подходить к предмету исследования.

То, с чего начинается исследование — с предмета или с подхода, — определяет его «идеологию». Условно можно выделить две позиции. Первая ориентирована на реальность, вторая — на способ, при помощи которого исследователь получает доступ к реальности. Однако в первом случае мы не можем напрямую, т. е. непосредственно, обратиться к реальности, ведь даже элементарное наблюдение невозможно без различения. Мы используем какие-то — в данном случае неотрефлексированные, основанные на обыденных интуициях — различения. Для того чтобы подвергнуть их рефлексии, необходимо, на наш взгляд, занять вторую позицию и начать с теоретических вопросов, которые позволяют выделить и предметную сферу.

Исторически сложилось так, что ответ на первый вопрос затрагивает события и процессы, которые связывают с переходом от традиционного типа общества к его современному состоянию (общая экспозиция проблемы и обстоятельное описание противоречивого характера современного человека, как его видит классика социологии, представлены в [17]). Призыв объяснять социальные явления посредством явлений аналогичного порядка, в свою очередь, стал одним из ответов на второй вопрос.

Можно сказать, что *объяснительные модели перехода к современности* и составляют определенную ключевую проблематику социологии. О чем бы ни шла речь, социолог ограничивает (или ограничивал до последнего времени в связи с интересом к постсовременности) свой интерес становлением современности.

Социология искусства не обходит вниманием обе проблемы. И *проблема метода*, и *проблема зарождения современных форм искусства* составляют ядро этой сферы

знания в разных пропорциях в зависимости от эпохи и исследовательской «идеологии». Так, в социально-исторических исследованиях музыки Тия Денора отмечает, что ценность анализа событий прошлого состоит как раз в возможности восстановить истоки наших музыкальных представлений и привычек, а это способствует более глубокому пониманию мира, в котором мы живем [30]². Используемая ею методология во многом определяется предметом исследования. Другим примером является исследование социальной среды, в которой формировалось движение импрессионистов во Франции. Анализ позволил Харрисону и Синтии Уайт обнаружить предпосылки рыночной ситуации искусства, т. е. институциональной «среды», в которой искусство пребывает в последнее время [46]. Уайты подошли к исследованию с точки зрения доминировавшего институционально-организационного подхода.

В случае социальной науки об искусстве ситуация также определяется спецификой объекта исследования: «В отличие от науки, для которой разложение чувственно данного, разъятие целостности явления — условия проникновения в сущность вещи, постижение ее закона, ее внутренней структуры, *искусство* ни на мгновение не может отвлечься от самой чувственной формы явления, от его непосредственной данности, от его являемости, так как именно с ним связана специфика искусства» [3, с. 126]³. Сложность, возникающая с социальной наукой об искусстве, может быть продемонстрирована через обращение к идее рациональности, лежащей в основе научного знания. Искусство с точки зрения позитивистских и экономических представлений о рациональности (которые оперируют такими процедурами, как «разложение», «разъятие», т. е. методами, основанными на анализе) не вписывается в сферу явлений, доступных познанию, поскольку в рамках этой исследовательской программы искусства чаще рассматриваются как явления субъективные и не поддающиеся фиксации (рациональными) методами науки⁴ [43]. В этом случае неизбежно «эпистемическое насилие» в форме рационализации. Как следствие, возникает конструкция предмета исследования, имеющая мало общего с социальной реальностью [искусства].

Со временем ситуация изменилась. В пик рассуждений об индустриализации, урбанизации, глобализации и рационализации появились убедительные концепции, утверждающие наличие нерационального, т. е. неинтеллектуалистского и некалькулируемого, а, например, эстетического измерения в нашей жизни [33]. Эти концепции, с разной степенью агрессии и теоретической последовательности атаковавшие дискурсы о глобализации и модернизации, по сути предлагали либо антимодернистские (консервативные), либо постмодернистские (левого толка) картины мира. Сейчас уже нельзя утверждать, что в социальной науке господствует какая-то определенная модель рациональности (если не сказать больше: рациональность уходит на перифе-

² Реферат этой статьи см. в данном номере.

³ «Наивное созерцание и фантазия художника, народная вера и вдохновенная поэзия придают явлениям живость; их искусно-деятельной силе, а именно силе вымысла, причастна и наука. Но наука же и умерщвляет живое, чтобы постичь его отношения и взаимосвязи; все состояния и силы она обращает в процессы движения, всякое движение сводит к количеству проделанной работы, то есть затраченной рабочей силы или энергии, чтобы постичь все процессы как однородные и соизмерить их друг с другом, коль скоро они в равной степени могут друг в друга превращаться» [14, с. 14].

⁴ В основе идеала научности здесь лежит естественно-научная модель.

рию внимания социологов). Это открывает определенные возможности и для социологии искусства, однако само «эпистемическое напряжение» сохраняется. Благодаря идее рациональности (как бы ее ни определяли и ни конструировали) построение социологического знания об искусстве становится парадоксальным: необходимо либо уточнять понятие рациональности, либо искать новые критерии научности⁵. И это, безусловно, теоретическая работа по конструированию предмета исследования, которую необходимо проделать.

Возросший в последнее время интерес в области социологии культуры к проблемам теоретического характера — имеется в виду появление культурсоциологии [23] — затрагивает и эти проблемы, предлагая рассматривать искусство (и культуру в целом) как самостоятельное образование, в объяснении и описании которого исследователи должны отказаться от обращения к «потусторонним» факторам. Джеффри Александер, один из лидеров культурсоциологического движения в США [32, p. 5], определяет эту проблему как проблему автономии культуры, понимаемой с точки зрения аналитических возможностей социальной науки о культуре [1]. Так, об автономии заходит речь, когда возникает необходимость разграничить сильные и слабые программы социологии культуры. Обвинения в редукционизме, к которым сводится критическая часть программы Александера и Смита [23], дополняются предложением рассматривать культуру как относительно автономное, т. е. нередуцируемое ни к социальным, ни к экономическим условиям и структурам образование или измерение любых явлений. Относительный характер автономии восходит к различению аналитической и реальной форм культурной автономии, введенному Анной Кейн [36]. Если коротко воспроизвести суть ее аргумента на примере социологии искусства, то он выглядит следующим образом. Социологи искусства в основном заняты исследованием того, как искусство, будучи встроенным в социальные и экономические структуры общества, представляет собой специфическое образование (по Кейн, это реальные исторически обусловленные формы автономии), тогда как искусство как таковое, т. е. как особая реальность, оставалось в тени. Относительный характер формируется именно за счет присутствия реальной и аналитических форм автономии в конкретном культурном анализе.

Становление современности, переход от традиционных форм существования человека к современным мы рассматриваем как процесс дифференциации [22], результатом которого являются такие модернистские образования, как наука, современное хозяйство, религиозные институты и др. Вслед за Луманом [39] и многими другими мы исходим из того, что структура современного общества приводит к оформлению т. н. аутопоэтических образований⁶. Отметим, что Луман не трактует автономию как

⁵ Наука и искусство, к которым мы привыкли, также появились в результате процессов модернизации. Именно в современности стало возможным различать науки и искусства. В этом смысле можно наблюдать попытку разума, воплощенного в институтах науки (не только социальной), захватить территорию, традиционно принадлежавшую чувствам, т. е. искусству. Эти процессы впоследствии сказались на развитии и науки, и искусства и привели, в частности, к появлению симбиотических образований (например, science art).

⁶ О Лумане, непосредственно занимавшимся искусством и встроившим его в свой концептуальный ряд, представители социологии искусства практически не упоминают, хотя у концептуальных ху-

изолированность и независимость, для него искусство автономно *в рамках* общества. И только общество может сделать искусство автономным [39].

Современность отличается от традиционного состояния тем, что все выше названные области становятся ограниченными пространствами действия определенных принципов и логик, что позволяет говорить в каком-то смысле об их независимости и автономии. Аналогично можно рассуждать и применительно к искусству. Будучи подверженным религиозным и идеологическим влияниям, искусство не существует до определенного момента как таковое, оно находится в диффузном состоянии, его границы размыты, а его функция исключительно религиозная или идеологическая. Современность возводит здание современного искусства на основе принципа *l'art pour l'art*. Отныне ни религия, ни экономика, ни любая другая сфера не могут претендовать на аутентичные суждения об искусстве. Социология искусства, таким образом, занимается анализом того, как социально организована реальная автономия искусства.

Социологию искусства нельзя отнести ни к искусствознанию, ни к истории искусства, ни к философии искусства⁷, хотя эти дисциплины активно используют социологический подход при анализе искусства, а к ресурсу некоторых из них обращаются, в свою очередь, социологи. На наш взгляд, дифференциация и автономизация искусства и есть универсальная и специфичная проблематика дисциплины. Классическая социология предложила описывать контекст процессов дифференциации искусства в виде дискурса о модерне.

Объективация культуры: истоки автономии

Дискурс о модерне, строящийся вокруг дихотомий «традиционное/современное», «общность/общество», «механическая солидарность/органическая солидарность», предполагает наличие двух состояний и переход от одного к другому. Классическая социология в общем виде фиксирует этот переход, обращаясь к проблемам формирования капиталистических форм хозяйства, разделения труда, интеллектуализации, формирования урбанизированной культуры и т. д. [35]. Так или иначе, классики диагностируют современное состояние как фрагментарное и дифференцированное, т. е. как процесс институционального образования сфер (смысла), существующих по собственным правилам и законам, друг к другу несводимым. Традиционное же общество, наоборот, определяется ими как целостностное, органичное и неразрывное. В этой — порой критической (консервативно или прогрессистки настроенной) — «диагностике» современного общества мы остановимся исключительно на проблемах искусства и культуры, а для этого обратимся к работам Георга Зиммеля.

Вкратце аргумент Зиммеля таков. Культура *должна* развивать духовную сторону субъекта. Однако в современном мире она перестает выполнять эту функцию по при-

дожников его идеи пользовались популярностью. Среди работ, в которых происходит «включение» Лумана в контекст социологии искусства, можно отметить статью Р. Лаэрманса [37].

⁷ «...классической может быть названа наука, конституирующаяся через обоснование своей суверенности, независимости устанавливаемых в ней положений от положений других наук или иных областей знания, в каких бы формах они ни выступали» [16, с. 242].

чине ее автономного характера по отношению к субъекту. Автономизация приводит к тому, что элементы культуры организуются сообразно своей собственной логике.

По Зиммелю [8], каждая вещь дана нашему восприятию в рамках двух независимых порядков. Это прежде всего порядок естественно-научный, или природный, «основу которого составляет предпосылка о единстве сущности как носителя всего многообразия их свойств: равенство перед законом природы, постоянство сумм вещества и энергии, преобразование друг в друга самых разных явлений примиряют их на первый взгляд удаленность друг от друга, превращая ее в совершенное родство, в равноправие всех» [8, с. 315]. Ему противопоставлен порядок ценностей, который организован иначе. Противопоставляя эти два порядка, Зиммель указывает на их связь. По его словам, «выше ценности и действительности расположено то, что обще им обоим: содержания — то, что Платон в конечном счете подразумевал под «идеями» [8, с. 320]. И далее: «Действительность и ценность — как бы два различных языка, на которых логически взаимосвязанные содержания мира, значимые в его идеальном единстве, как говорят, его „что“, делаются понятными единой душе — или же языки, на которых может выразить себя душа как чистый, еще вне этой противоположности находящийся образ этих содержаний» [8, с. 320]. Зиммель, таким образом, говорит о том, что и природный, и ценностный характер вещи — это определенные формы реализации идеи, которую, в свою очередь, можно познать или оценить.

В ценностном порядке равноправие всех вещей отсутствует, и существует иерархическая структура порядка. «То, что предметы, мысли, события ценны, совершенно нельзя прочесть по их чисто естественному существованию, а их порядок, согласно ценностям, сильнее всего отклоняется от порядка естественного» [8, с. 315]. Итак, каждая вещь представлена двояко: с точки зрения природы и с точки зрения ценности. Зиммель акцентирует произвольность этих порядков: «отношение между ними абсолютно случайно». Как происходит отнесение к ценности, если мир природный, и мир ценностный друг с другом не пересекаются? «За природой, — утверждает Зиммель, — как механической каузальностью [мы] отрицаем здесь только предметное, содержательное значение ценностного представления, в то время как душевный процесс, делающий это содержание фактом нашего сознания, все равно принадлежит природе» [8, с. 316–317]. Антропологический ответ Зиммеля состоит в том, что само стремление оценивать вещи располагается в природе.

Далее Зиммель указывает, что источником ценности является субъективность. Субъективность, которую он связывает с ценностью, отлична от субъективности, которая соотносима с бытием. Последняя позволяет нам сделать вывод о том, что мир «есть „мое представление“». Субъективность же, которая важна в перспективе рассмотрения ценности, наделяет ценностью объекты, независимо от источника их происхождения. «Иными словами, субъект, объемлющий все объекты, есть иной, чем тот, который противопоставляет себя им, та субъективность, которую ценность разделяет со всеми объектами, при этом вообще не учитывается» [8, с. 321].

«Основанием оценки [может служить] только субъект с его нормальными или совершенно особенными, постоянными или меняющимися настроениями и способами реагирования» [8, с. 321]. Различие между субъектом и объектом Зиммель трактует как результат «осознания субъектности», которое само по себе уже есть объектива-

ция. «С тех пор как человек стал говорить о себе Я, превратился в объект, себя самого превосходящий и себе противопоставленный, с тех пор посредством такой формы нашей души объекты, ее наполняющие, оказываются собранными в единый центр — с этих самых пор из этой формы должен был произрасти идеал того, чтобы все это, связанное с серединой точкой, было также еще и единством, замкнутым в себе и потому самодостаточным целым» [7, с. 463].

В «Понятии и трагедии культуры» Зиммель отмечает, что человек не может быть включен в «естественную мировую заданность» так же, как зверь, поскольку он «противопоставляет себя ей, требуя и борясь, одолевая ее и будучи одолеваем ею» [7, с. 445]. Но простой факт обращения с каким-либо предметом еще не означает разрыва «наивно-практического единства» субъекта и объекта, так как для установления разрыва необходим факт осознания предметного обращения и собственного Я. Как отмечает Зиммель, «[в] развитой эмпирической жизни готовый предмет сначала предстоит нам и только затем оказывается вождеден». Иначе говоря, природный порядок предшествует ценностному. И здесь Зиммель вплотную подходит к природе ценности: «Возникающий таким образом объект, характеризуемый дистанцией по отношению к субъекту, чье вождеделение равно фиксирует эту дистанцию и стремится преодолеть ее, — [такой объект] мы называем ценностью» [8, с. 326]. Как следствие, субъект-объектное различие лежит в основе возможности ценности как таковой⁸, а объективация с незначительными оговорками представляет собой присвоение чему-либо места в ценностном порядке. В отношении денег как предмета исследования Зиммель говорит: «Техническая форма хозяйственного общения создает [настоящее] царство ценностей, которое в большей или меньшей степени совершенно оторвалось от своего субъективно-личностного базиса».

Аналогичным образом устроена культура, проявляющая себя в той мере, в какой это возможно для души. К культуре Зиммель относит лишь те порождения духа, которые способствуют развитию уже имеющегося в душе. «Мы все еще некультурны, когда создали себе то или иное знание или умение, и становимся культурными лишь тогда, когда все они поставлены на службу развития этой связанной с ними, однако ни в коем случае с ними не совпадающей центральной душевной инстанции» [7, с. 447]. «Культивированная» груша, о которой он говорит в другом месте [6], начинает приносить съедобные плоды, но для этого в самой груше необходимы условия, которые позволяют осуществить культивацию. Иными словами, ее естественное состояние не должно оказывать противодействия культивации. И *differentia specifica* человека состоит в том, что только он способен к «самокультивации».

Условиями культивации являются, во-первых, наличные душевные возможности и, во-вторых, их развитие за счет внешне привнесенного движения. В результате это-

⁸ Впрочем, по Зиммелю, не везде, где есть различие субъекта и объекта, возникает ценность. Он приводит пример: «Если мужчину может удовлетворить любая баба без индивидуального выбора; если он ест все, что только может прожевать и переварить; если спит он на любой койке, если его культурные потребности можно удовлетворить самым простым, одной лишь природой предлагаемым материалом — то его практическое сознание еще совершенно субъективно, оно наполнено исключительно собственным состоянием субъекта, его возбуждениями и успокоениями, а интерес к вещам ограничивается тем, что они суть непосредственные причины этих действий» [8, с. 331].

го «культурного процесса происходит объективация духа. Ценность, соотносимая с предметами культуры (например, с произведениями искусства, с техническими или научными изобретениями), не нуждается в субъективации, поскольку сама культура не принадлежит природному порядку. Культура прошла процесс оформления и дифференциации. «Выражения» культуры в конечном счете уже не выполняют свою подлинную функцию и не способствуют развитию души и совершенствованию субъекта, а начинают функционировать по своим собственным объективным правилам и логикам, которые могут быть также чужды духовному росту человека. «Выражения» культуры (или формы) в дальнейшем вновь воспринимаются через субъективный дух, повторяя, таким образом, круг, но воспринимаются они уже не как обладающие функцией совершенствования духа, а именно как автономные и независимые образования [5, с. 490]. Старые и новые формы культуры находятся в состоянии вечной борьбы. И, согласно Зиммелю, в начале XX века борьба трансформируется. Теперь не новые формы стремятся заместить старые, а сама жизнь претендует заменить всякое оформленное ее выражение.

Рассуждения Зиммеля достаточно общие для всей социологической традиции XX века. Диагностику, при помощи которой он описывает современное общество, можно встретить и в несколько другой, но исторически родственной традиции. Речь идет о неомарксизме Георга Лукача, стремившегося сочетать критическую марксистскую направленность и рассуждения «буржуазных философов». Критическая теория составила фундамент влиятельной в наше время парадигмы производства в исследованиях культуры (*production of culture perspective*) [15; 41; 42]. В рамках этой парадигмы проблема автономии также получила свое аутентичное социологическое описание. Более того, именно проблема автономии культуры и искусств делает искусства и явления культуры объектами социологического анализа, поскольку они приобретают не только социальный характер, но и предметное, видимое воплощение, которое можно зафиксировать и исследовать.

Парадигма производства культуры: П. Бурдье и автономия художественного поля

Парадигма производства культуры — это совокупность теоретических и методологических подходов, основывающих свои описания и объяснения на метафоре производства по отношению к культуре. В рамках парадигмы выделяются несколько основных исследовательских подходов. Прежде всего это американская ветвь, представленная исследованиями Ричарда Петерсона, основоположника парадигмы [40; 41], а также исследованиями Говарда Беккера [25]. Во вторую очередь — это работы Пьера Бурдье [27; 28]. Из всей пестрой палитры концепций, которые вслед за многими авторами (например, [42]) можно объединить под общим заголовком «парадигма производства», мы обращаемся к работам Пьера Бурдье. Упомянутый Г. Беккер, Х. Уайт и другие исследователи, работающие в русле этой парадигмы, также исходят из идеи автономии искусства. Они предполагают, что об искусстве, как и о других сферах общества, можно говорить как об определенных формах деятельности. «Устройство» культуры (религии, науки, институтов образования и т. д.) — основной

предмет исследования в рамках этой парадигмы. Для того чтобы была возможность сконструировать предмет исследования в рамках парадигмы производства, недостаточно институциональных преобразований, затронувших всю человеческую жизнь. Необходимо возникновение в области культуры явлений, сопоставимых с явлениями промышленного производства. Иначе говоря, искусство должно было принять какие-то организационно-индустриальные формы, чтобы запустить в действие парадигму производства. Эти процессы — индустриализацию и комодификацию — фиксируют многие социологи первой половины XX века. В условиях капиталистического общества искусство как предмет социологического изучения воплощается в форме индустрии или комплекса производственно-потребительских отношений, в которых существенную роль играют также отношения распределения (например, рыночные). Ответом на индустриализацию и коммерциализацию становятся иерархизация искусства и выделение т. н. элитарного искусства и массовой культуры. Примером исследования исторической ситуации, в которой элита осуществляла поиск организационной формы этой иерархии, является анализ Полом Димаджио социальных условий возникновения Музея изобразительных искусств и Симфонического оркестра в Бостоне [31].

Как и любая социологически фундированная социальная критика искусства, критика Бурдьё направлена на доминирующие представления в области истории и философии искусства. Эти области являются дискурсами, возникшими как составные части автономного поля живописи. Действительно, это особый язык, который определяет и структурирует отношение к тем или иным художникам и произведениям искусства (например, через жанры, стили или суждения вкуса и т. д.). В центре этих дискурсов находится фигура художника, которая подобно фигуре веберовского предпринимателя [34] также является изобретением современности и результатом констелляции ряда факторов. «Одновременно, в соответствии с той же логикой, художественный язык есть способ говорить о самой живописи и живописной технике, используя приспособленные для этого слова, часто пары прилагательных, позволяющие рассказывать об искусстве (*manifattura*) и даже об особенной манере художника, которая получает свое социальное существование благодаря наименованию. Подобно этому, дискурс прославления, особенно жизнеописание, играет решающую роль, и не столько тем, что биография рассказывает о художнике и его работе, сколько тем, что она делает из него памятный персонаж, столь же достойный исторического повествования, как и государственные деятели и поэты» [2, с. 22]. Возможность отделить эстетическую ценность от цены произведения составляет фундамент автономии поля художественного производства. Но как и в других работах Бурдьё, речь не идет о том, что дискурс всецело определяет ситуацию в поле. Поле как совокупность позиций и агентов, их занимающих, выступает источником всех определений искусства: «По мере становления поля как такового, „субъектом“ производства художественного объекта, его ценности и смысла, становится не единичный производитель объекта в его материальности, а совокупность агентов, производящих объекты, считающиеся художественными» [2, с. 23]. Автономное состояние побуждает агентов черпать ресурсы для конструирования языка и собственных позиций исключительно из внутренних источников. Это приводит к замыканию поля и появлению чет-

ких институциональных границ. В развитых позднекапиталистических обществах границы принимают реифицированные формы организаций и индустрий. Одним из следствий зарождения автономного поля является формалистская концепция искусства, получившая свою крайнюю формулировку «искусство ради искусства». Это чистый взгляд, которому изоморфна потребительская установка любителя искусства: «„Чистый“ взгляд подобен „чистой“ живописи, необходимым коррелятом которой он является. „Чистая“ живопись, как заметил Золя о Мане, создана, чтобы ее воспринимали в себе и ради нее самой как живопись, как игру форм, тонов и цветов, а не как дискурс (*ut poesis*), т. е. независимо от любых отсылок к внешним, трансцендентным значениям. В силу этого „чистый“ взгляд является результатом процесса очищения, этого действительного анализа сущности, производимого самой историей в ходе последовательных революций, которые, как в случае религиозного поля, свершаются под лозунгом возвращения к началам начал (самое чистое определение для подобного жанра) и каждый раз приводят авангард к противостоянию ортодоксии» [2, с. 26].

Культурсоциологическая критика рассматривает подход Бурдьё, как и другие исследования в рамках парадигмы производства и потребления, как «слабую программу» социологии культуры [23]. Слабость заключается в том, что, несмотря на ценные теоретические ходы в концептуализации автономии и ее социальной локализации, при попытке избежать «теоретической бедности» [11], источником которой являются эссенциалистские определения искусства, подход впадает в редукционистскую крайность. Автономное поле создает иллюзию универсальности, действующей и функционирующей, пока тот или иной агент находится в рамках «юрисдикции» этого поля. Как показывают исследования Бурдьё, стоит только занять рефлексивную позицию и обнаружить условия этой универсальности, как иллюзия приобретает определяющие ее конкретно-социальные источники. Подобный формальный подход применим практически ко всем сферам человеческой жизни и также стремится создать иллюзию универсализма. Критикуя универсальность формалистской эстетики, Бурдьё предлагает универсализм социологистского формализма, который сфокусирован на каузальных отношениях, способствующих автономии. Автономия в таком случае рассматривается как исторически относительное состояние универсальности, чья стабильность опосредована политической или экономической логикой, поскольку, как сказал бы Луман, исключение экономической логики из сферы эстетики есть включение исключенного. На уровне языка описания Бурдьё не может избежать уподобления поля искусства полю экономики, и в этом ограниченность его подхода. Более того, в силу убежденности Бурдьё в том, что основу любого поля составляет конфликт и борьба за ресурсы, описание принимает острый социально-политический характер. Так или иначе, но любая социология искусства в этом случае смещается в сторону *причиняющих* факторов и условий возможности автономии. Любая социологизация в таком ключе (при постановке вопроса в духе Бурдьё) сужает социологический интерес до организации мира искусства, профессиональных сообществ, культурной политики и рынка искусства.

Рама картины: автономия взгляда

Автономия живописи, для изучения условий которой социология искусства Бурдье имеет необходимый инструментарий, является относительной и фиктивной. Об этом говорит вся социология искусства, оказавшаяся на протяжении всей своей истории под давлением метафоры производства. Социальная задача такой социологии заключается в доказательстве иллюзорности автономии, демистификации искусства и в далекой перспективе — в однозначном решении проблемы его общедоступности. Согласно этому пониманию, все общественные изменения отражаются на искусстве, поскольку, как считают влиятельные социологи-теоретики, экономические и политические (в совокупности исторические в марксистском смысле) условия составляют реальность более фундаментальную, нежели культурная или эстетическая. Таким образом, искусство, как и культура в целом, рассматривается как отражение этих фундаментальных реальностей.

Однако возможна обратная позиция, которая акцентирует причиняющую и упорядочивающую роль искусства, которое рассматривается не только как результат исторического процесса, но и как источник форм социальности. Отношения между искусством и обществом, согласно этой позиции, нельзя рассматривать как односторонне определенные, искусство и общество находятся в более сложных отношениях. На это принципиально иное понимание автономии мы и будем опираться в следующих рассуждениях. Мы исходим из того, что автономия живописи не только предполагает автономию смысла и эстетической сферы или институционализацию фигуры художника (до профессиональных видов деятельности), но и проявляется и в произведениях искусства. Так, мы можем говорить, что институционализации сопутствовали стилистические трансформации (например, зарождению импрессионизма — институционализация рыночных отношений и акцент на формалистских концепциях). Основывая свою позицию на таких допущениях, вновь обратимся к Зиммелю и к его эссе о стиле и раме картины.

Для Зиммеля стиль — это прежде всего стиль функциональных объектов. Объекты уже содержат в себе цель и «схему» их применения в нашей повседневной жизни. Суть объекта утверждается через его функциональность. «Стул существует таким образом, что на нем можно сидеть, бокал — что его можно наполнить вином и взять в руку...» [44, р. 214]. Функциональная вещь (которая не имеет отношения к искусству) может обладать стилем. Это вещь, чье назначение может быть выполнено иной вещью подобного же рода [8]. Произведения искусства, напротив, не обладают какой-то «вписанной» целью и, как следствие, представляют собой мир, отсылающий только к самим себе. Произведение искусства также может быть выдержано в рамках какого-то стиля, который обращен к какой-то индивидуальности. Стиль того или иного произведения обращен «внутрь» картины, и произведение искусства таким образом сохраняет целостность. По Зиммелю, эта целостность, поддерживаемая за счет стиля, составляет природу произведений искусства.

Целостность произведения искусства, а именно картины, достигается не только за счет направленности самого произведения внутрь себя, но и за счет промежуточных элементов между различными мирами. В частности, Зиммель рассуждает о таких

«посредниках»: ручка вазы [5] и рама картины [4]. Опосредующие элементы должны быть, с одной стороны, вписаны во внешний мир, с другой же стороны, соответствовать внутреннему устройству искусства. В этом проявляется их двойственность. Внутреннее устройство картины — это устройство того пространства, которое окружено рамой картины. Если речь заходит об автономии живописи, т. е. ее неподчинении какому-либо посюстороннему с точки зрения искусства порядку, то мы должны говорить о пространстве, помещенном внутрь рамы. Иными словами, утверждение автономии — это процесс оформления границ, которые пространственно различают один мир от другого. Если на уровне социальной организации искусства возникают институциональные формы (профессия художника, рынок, патронаж), то на уровне восприятия конкретного произведения в этой перспективе можно вести речь об оформлении самого объекта, о его отделении от фона.

За счет того, что живопись предполагает отображение того, что доступно осязанию в форме, доступной лишь созерцанию, она отлична от реальности: «...пространство внутри картины представляет собой совершенно иной образ, чем то, реальное, в котором мы живем. Ибо если к предмету внутри этого пространства можно прикоснуться, то на картине его можно только созерцать» [5, с. 43].

Зиммель следует той же логике, когда говорит о том, в чем состоит задача актера. «Действительность — метафизическая категория, которая не может быть разложена на чувственные впечатления: содержание, которому драматург придал форму драмы, имеет совсем иное значение под категорией чувственного образования, чем оно имело бы, переходя в действительность. Актер придает чувственность драме, но не осуществляет ее...» [4, с. 293]. Живопись, если переносить на нее аналогичные рассуждения, не является реальностью, художник лишь придает ей (зрительную) чувственность, используя имеющиеся технические средства (не только кисти, холст или краски, но и представления о перспективе, тени, светотени). Живопись должна передать интенцию жизни, создав новый мир, который будет иметь «след» действительности, но не быть ей тождественным, и живописец актуализирует посредством техники этот след, т. е. здесь в разрыве появляется проблема взгляда, который требуется для восприятия, иначе говоря, определенная форма чувственности. Осязаемое лишается своего статуса и трансформируется в исключительно зримое. Техника живописи воплощает «чувственность взгляда», а картины становятся буквально воплощением [embodiment] взгляда. Объекты, размещенные в осязаемом пространстве, оказываются «проекциями» в другом пространстве, устроенном совершенно иначе, нежели то, что мы осязаем. И это становится вероятным благодаря определенной возможности зрения (например, допущения перспективы и т. д.).

Одним из механизмов подобной трансформации является рама картины. Логика Зиммеля выглядит следующим образом: 1) произведения искусства представляют собой целостности; 2) поскольку целостность задает границы и одновременно в них нуждается, граница не только отделяет фон или экспозиционное пространство от картины, но и определяет дистанцию между зрителем и картиной; 3) эстетическое наслаждение и ценность произведения возникают как возможность дистанции зрителя. Следовательно, основная функция рамы картины двояка: с одной стороны, направить взгляд внутрь пространства картины (т. е. указать, на что смотреть), с другой

же стороны, за счет этого «насилия» обозначить основание ценности произведения искусства.

Роберт Уиткин: социальная история восприятия искусства

Примером исследования восприятия живописи в близкой к этой перспективе является книга Роберта Уиткина «Искусство и социальная структура» [52]. Уиткин исследует чувственную природу искусства через сопоставление различных систем восприятия. В своих работах [47; 51; 52; 53] он предлагает «новое» понимание процесса смены стилей. Смена стиля — это художественная революция, объяснять которую исключительно технологическими изменениями нельзя, поскольку всякому техническому изменению обычно предшествуют смысловые и дискурсивные трансформации. Например, изобретению современной перспективы как способа перевода трехмерного пространства на плоскость предшествовали трансформации представлений о пространстве, о которых подробно говорит Эрвин Панофский в работе о перспективе [12]. «Если же зрительное восприятие эпохи определяется представлением о пространстве в соответствии со строгой линейной перспективой, то ей приходится заново открывать кривизну нашего, так сказать, сфероидального видимого мира. Однако существовало время, привыкшее видеть в перспективе, хотя и не линейной, для которого эта кривизна осознавалась чем-то само собой разумеющимся, а именно — античность» [12, с. 38–39]. Смена стилей, таким образом, тесно взаимосвязана со сменой доминирующих форм и систем восприятия, основанных на различных чувствах.

Смена систем восприятия, с одной стороны, свидетельствует о каких-то более фундаментальных социальных изменениях, касающихся не только социальной организации искусства (об этом вполне успешно говорит вся парадигма производства), но и антропологических характеристик. С другой же стороны, именно эти изменения служат импульсом к поиску новых форм искусства, в том числе технических. В соответствии с таким подходом постановка проблемы о связи общества и искусства ставится под вопрос, поскольку, во-первых, искусство является и частью изменений, и их источником, а во-вторых, концептуализируется и общество, и искусство, которые в парадигме производства не получали точных концептуальных определений.

Социальная история искусства, которую предлагает Уиткин, — это история не технических новаций или конкретных произведений искусства и их авторов, а история систем восприятия, которые получают воплощение в произведениях искусства. В основе развития систем чувств лежит идея абстракции (*abstraction*). Под абстракцией Уиткин понимает определенный тип социальных отношений, который не только структурирует жизнь общества, но и находит отражение в формах чувственности. Он выделяет три идеально-типических конструкции социальности: со-действие (*coaction*), взаимо-действие (*interaction*) и внутри-действие (*intra-action*).

На уровне абстракции *со-действия* отношения строятся на четко очерченном круге обязанностей, которые выполняет каждый участник. На этом уровне *тактильные* ощущения и способности воспринимать объекты тактильным образом преобладают над другими чувствами. Искусство изображает объекты такими, какие они есть, исходя из тактильного опыта. Изменения в форме репрезентации также соответствуют

изменениям в социальной жизни: урбанизация, техническое развитие, функциональная дифференциация, появления частной сферы и т. д. В искусстве, пишет Уиткин, ссылаясь на исследование Ауэрбаха, эти изменения отражаются в способах репрезентации жизни героя. Ауэрбах показывает, как Гомер представляет жизнь Одиссея. Его жизнь не содержит глубины и полностью располагается на поверхности, на переднем плане. Описания в романах, например, XIX века уже строятся иначе, поскольку это время господства другого уровня абстракции.

Во *взаимо-действии* речь идет о более десубъективированных отношениях: социальные отношения строятся на взаимных ожиданиях, а искусство изображает мир так, как его можно *увидеть*, т. е. зрительный опыт составляет основу репрезентации. Переход от традиционного общества к современному, согласно концепции Уиткина, — это смена тактильных ощущений в пользу визуальных. Зрение начало преобладать над ощущениями прикосновения, а это, в свою очередь, сопровождалось трансформацией представлений о пространстве и в полной мере проявилось в процессе становления перспективы как ключевого приема современной живописи. Процесс смены форм чувственности происходит постепенно и порой противоречиво. Известная работа Андреа Мантенья «Мертвый Христос» (после 1474 г.) не содержит зримый опыт. Фотографический эксперимент с поиском точки взгляда художника обнаруживает противоречие между тем, что должен был увидеть Мантенья, и тем, что он в итоге изобразил [45].

Искусство модерна проблематизировало саму возможность видеть. Это было проявление более фундаментальных трансформаций — переход к *внутри-действию*, когда сам субъект становится результатом определенных исторических и социальных процессов. Сама телесность, т. е. возможности и ограничения тела, подвергаются анализу. Зрение, тактильность, слух — их устройство оказывается в центре внимания модернистской живописи. Теперь не результат восприятия, но сам процесс восприятия становится центральным объектом интереса художников. Это сопровождается появлением независимых от объекта изображения технических форм искусства и зависимых от воспринимающего субъекта систем.

Рассмотрим, как в рамках этой схемы выглядит история живописи. Доминирование тактильных систем восприятия располагается в схеме Уиткина на самом низком уровне абстракции. Объекты, чью «тактильную» репрезентацию мы встречаем в живописи (по Уиткину, это живопись традиционных, первобытных обществ), характеризуются стабильностью своего состояния, акцентом на поверхности, нежели на глубине. Трансформация объекта не происходит при тактильном восприятии, как это происходит при зрительном восприятии, при котором суть репрезентации зависит от положения субъекта восприятия.

Следующий уровень абстракции — доминирование зрительной или оптической формы чувственности — позволяет изображать объект, но в то же самое время допускает его оптические трансформации, зависимые от субъекта восприятия, тогда как объект сам по себе не претерпевал изменений. По сути, отмечает Уиткин, это ознаменовалось изобретением трехмерного пространства в живописи, т. е. перспективы.

Самый высокий уровень абстракции соответствует автономии и от означаемого. Это, как пишет Уиткин, попытка изобразить способ восприятия как таковой. Цвет,

форма, линия, плоскость в живописи получили новую трактовку и новое назначение. Теперь их использование не говорит об изображении какой-то реальности, кроме самой себя. Искусство теперь не отображает реальность, а создает ее.

В своих последних публикациях⁹ [48] Уиткин демонстрирует применение разработанного им подхода к исследованию конкретных социально-исторических трансформаций автономного поля искусства. Речь идет о радикальном разломе, произошедшем в американском искусстве в 1960-х годах. Переход от абстрактного экспрессионизма (постулировавшего автономию в духе Бурдье) к поп-арту, который внес жизнь в искусство, разрушив тем самым привычную иерархию высокое/массовое, ознаменовал переход с одного уровня абстракции к другому. Искусство проявило свой автономный характер в том, как оно заставило по-новому взглянуть на повседневность и обыденные объекты.

Исследования Уиткина — пример реализованной исследовательской идеологии, которая подходит к вопросу автономии иначе, чем парадигма производства. Автономия здесь не понимается исключительно в терминах социальных, политических или экономических подсистем, как это было в парадигме производства. Автономия формируется вокруг «родных», свойственных непосредственно искусству, понятий, которые Уиткин связывает с антропологическими формами социальности. Система восприятия, получающая воплощение в искусстве, развивается параллельно моделям социальности. Искусство, таким образом, занимает особое место в жизни человека, а эстетическое измерение [49] становится одним из ключевых при анализе явлений. Это позволяет говорить на эмпирическом этапе исследования о том, как искусство, будучи воплощением форм чувственности, определяет и образует соответствующие формы социальности.

Заключение: от социологии живописи к культурсоциологии

Культурсоциологический пафос, заключающийся в поиске неэкономических и антисоциологических измерений тех или иных явлений, меняет смысл исследования искусства с социологической точки зрения. Если ранее речь шла о сфере деятельности и смысла, которая противилась всякой социологизации [28], и порой для социолога профессиональным долгом было сделать *и* искусство предметом исследования, то теперь в ситуации, когда постулируется, что культурное измерение присутствует везде (на этом допущении держатся многие культурсоциологические рассуждения), искусство становится областью, в которой формы социальности, построенные с учетом определенных эстетических моделей, впервые получают воплощение, т. е. искусство выполняет функцию социальной лаборатории. Эта, по сути, авангардистская идея, которую можно встретить у Адорно, наделяет искусство не только особым сакральным статусом для культурсоциологии. Искусство здесь не просто отражение социальных или экономических интересов общества, а площадка или пространство социально-антропологического эксперимента, изучая который можно делать выводы о современном обществе. В этой связи полезным, на наш взгляд, для социологии

⁹ С точки зрения эмпирических приложений подхода Уиткина интересна недавняя дискуссия, развернувшаяся в электронном журнале «Музыка и искусства в действии» [21; 24; 49; 50].

будет обращение к различного рода авангардистским манифестам, поскольку в них в программном виде содержатся образы социальных утопий.

Подобный подход меняет и общественный статус искусства. Эстетические жесты в самом широком смысле уж давно стали неотъемлемыми элементами публичного пространства и средством в «войне образов». Разумеется, претерпевают изменения и понятие, и событие автономии, потому что рассматривать искусство как ограниченную профессионализированную сферу в таком случае уже нельзя. Впрочем, неудовлетворительной оказывается при такой постановке проблемы в первую очередь парадигма производства, и поэтому у культурсоциологии как общей социологической теории есть возможность предложить социально-эстетическую концептуализацию искусства, переместив тем самым акцент с постепенно отмирающих форм автономии в виде индустрии культуры в сторону по-прежнему актуальных автономных форм восприятия, существующих в современном обществе [49].

Для социологии искусства проблема автономии является ключевой, поскольку искусство постулировало свою асоциальность, которая проявилась в автономности эстетического суждения. Социологический аппарат, локализирующий социальное (т. е. свой предмет) во всех сферах жизни, не был готов к подобной «закрытости» [54, р. 35–36]. Неудивительна поэтому и основная тенденция — критическое разоблачение, обнажение социальной природы через анализ организационных, институциональных явлений искусства. Именно это напряжение, на наш взгляд, являлось и сильной, и впоследствии слабой стороной подхода, что закономерно привело к пересмотру социологического аппарата в пользу более аккуратной концептуализации «сакрального объекта» [29] социологии искусства — эстетического. Культурсоциология является не отраслевой дисциплиной об искусстве (как социология искусств), а общей теорией общества, способной постулировать более глубокую укорененность автономии искусства в антропологических характеристиках современного человека и общества.

Литература

1. *Александр Дж.* Аналитические дебаты: Понимание относительной автономии культуры / пер. с англ. М. Шуровой под ред. Д. Куракина // Социологическое обозрение. 2007. Т. 6. № 1. С. 17–37.
2. *Бурдые П.* Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного / пер. с фр. Ю. В. Марковой // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. С. 17–29.
3. *Давыдов Ю. Н.* Искусство и элита // *Давыдов Ю. Н.* Труд и искусство. М.: Астрель, 2008. С. 125–383.
4. *Зиммель Г.* Актер и действительность / пер. с нем. Э. М. Телятниковой // *Зиммель Г.* Избранное. Т. 2. М.: Юрист, 1996. С. 292–301.
5. *Зиммель Г.* Кризис культуры / пер. с нем. М. И. Левиной // *Зиммель Г.* Избранное. Т. 1. М.: Юрист, 1996. С. 489–494.
6. *Зиммель Г.* О сущности культуры / пер. с нем. А. М. Руткевича // *Зиммель Г.* Избранное. Т. 1. М.: Юрист, 1996. С. 475–483.
7. *Зиммель Г.* Понятие и трагедия культуры / пер. с нем. И. И. Маханькова // *Зиммель Г.* Избранное. Т. 1. М.: Юрист, 1996. С. 445–475.

8. Зиммель Г. Философия денег (фрагмент) / пер. с нем. А. Ф. Филиппова // Теория общества / под ред. А. Ф. Филиппова. М.: Канон-Пресс-Ц, 1999. С. 309–383.
9. Зиммель Г. Рама картины. Эстетический опыт / пер. с нем. Л. Картуновой // Социология вещей / под ред. В. С. Вахштайна. М.: Территория будущего, 2006. С. 48–53.
10. Зиммель Г. Ручка. Эстетический опыт / пер. с нем. Л. Картуновой // Социология вещей / под ред. В. С. Вахштайна. М.: Территория будущего, 2006. С. 43–47.
11. Куракин Д. Ю. Символические классификации и «Железная клетка»: две перспективы теоретической социологии // Социологическое обозрение. 2005. Т. 4. № 1. С. 19–81.
12. Панофский Э. Перспектива как символическая форма: готическая архитектура и схоластика / пер. с нем., англ., лат., др. греч. И. Хмелевских, Е. Козиной, Л. Житковой, Д. И. Захаровой. СПб.: Азбука-Классика, 2004.
13. «Осторожно, религия!» Отклики прессы. <http://www.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/hall_exhibitions_religion4.htm>
14. Тённис Ф. Общность и общество: основные понятия чистой социологии / пер. с нем. Д. В. Скляднева. СПб.: Владимир Даль, 2002.
15. Фархатдинов Н. Социология искусства без искусства. Индустриальная метафора в социологических исследованиях // Социологическое обозрение. 2008. Т. 7. № 3. С. 55–69.
16. Филиппов А. Ф. Социология и Космос. Суверенитет государства и суверенность социального // Социо-Логос: Социология. Антропология. Метафизика. Вып. 1. М.: Прогресс, 1991. С. 241–273
17. Филиппов А. Ф. Ясность, беспокойство и рефлексия: к социологической характеристике современности // Социологическое обозрение. 2008. Т. 7. № 1. С. 96–116.
18. Франкастель П. Фигура и место: визуальный порядок в эпоху Кватроченто / пер. с фр. А. В. Шестакова. СПб.: Наука, 2005.
19. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / пер. с нем. М. М. Беляева, К. В. Костина, Е. Л. Петренко, И. В. Розанова, Г. М. Северской. М.: Весь мир, 2003.
20. Шюц А. О множественности реальностей / пер. с англ. А. М. Корбута // Социологическое обозрение. 2003. Т. 3. № 2. С. 3–33.
21. Alexander J. C. On the Autonomy of the Aesthetic: Witkin I versus Witkin II // Music and Arts in Action. 2009. Vol. 2. № 1. P. 73–76.
22. Alexander J. C., Colomy P. Differentiation Theory and Social Change: Comparative and Historical Perspectives. New York: Columbia University Press, 1990.
23. Alexander J. C., Smith Ph. The Strong Program in Cultural Theory: Elements of Structural Hermeneutics // Handbook of Sociological Theory / ed. by J. Turner. New York: Springer, 2002. P. 135–150.
24. Atkinson P. The Social Organisation of Aesthetics — A Note // Music and Arts in Action. 2009. Vol. 2. № 1. P. 69–72.
25. Becker H. S. Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1984.
26. Bourdieu P. The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed // Bourdieu P. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Cambridge: Polity Press, 1993. P. 29–73.
27. Bourdieu P. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. New York: Columbia University Press, 1993.
28. Bourdieu P., Emanuel S. The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field. Stanford: Stanford University Press, 1996.
29. de la Fuente E. The Place of Culture in Sociology: Romanticism and Debates about the Cultural Turn // Journal of Sociology. 2007. Vol. 43. № 2. P. 115–130.

30. *DeNora T.* Music as Agency in Beethoven's Vienna // *Myth, Meaning, and Performance: Towards New Cultural Sociology of the Arts* / ed. by R. Eyerman and L. McCormick. Boulder: Paradigm Publishers, 2006. P. 103–120.
31. *DiMaggio P.* Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston // *Media, Culture and Society*. 1982. Vol. 4. № 1. P. 303–322.
32. *Emirbayer M.* The Alexander School of Cultural Sociology // *Thesis Eleven*. 2004. Vol. 79. № 1. P. 5–15.
33. *Featherstone M.* Postmodernism and the Aestheticization of Everyday Life // *Modernity and Identity* / ed. by S. Lash and J. Friedman. Oxford: Blackwell, 1992. P. 265–290.
34. *Fowler B.* Pierre Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations. London: Sage, 1997.
35. *Inglis D.* Culture and Everyday Life. London: Routledge, 2005.
36. *Kane A.* Cultural Analysis in Historical Sociology: The Analytic and Concrete Forms of the Autonomy of Culture // *Sociological Theory*. 1991. Vol. 9. № 1. P. 53–69.
37. *Laermans R.* Communication on Art, or the Work of Art as Communication? Bourdieu's Field Analysis Compared with Luhmann's Systems Theory // *Canadian Review of Comparative Literature*. 1997. Vol. 24. № 1. P. 103–113.
38. *Latour B., Bigg C., Weibel P.* Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art. Karlsruhe: ZKM, Center for Art and Media, 2002.
39. *Luhmann N.* The Work of Art and the Self-Reproduction of Art // *Thesis Eleven*. 1985. Vol. 12. № 1. P. 2–26.
40. *Peterson R. A.* The Production of Culture: A Prolegomenon // *American Behavioral Scientist*. 1976. Vol. 19. № 6. P. 669–684.
41. *Peterson R. A., Anand N.* The Production of Culture Perspective // *Annual Review of Sociology*. 2004. Vol. 30. P. 311–334.
42. *Santoro M.* Culture as (and after) Production // *Cultural Sociology*. 2008. Vol. 2. № 1. P. 7–31.
43. *Sevanen E.* Art as an Autopoietic Sub-System of Modern Society: A Critical Analysis of the Concepts of Art and Autopoietic Systems in Luhmann's Late Production // *Theory, Culture & Society*. 2001. Vol. 18. № 1. P. 75–103.
44. *Simmel G.* The Problem of Style // *Theory, Culture & Society*. 1991. Vol. 8. № 3. P. 63–71.
45. *Ward J. L.* The Perception of Pictorial Space in Perspective Pictures // *Leonardo*. 1976. Vol. 9. № 4. P. 279–288.
46. *White H. C., White C. A.* Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
47. *Witkin R.* A «New» Paradigm for the Sociology of Aesthetics // *The Sociology of Art: Ways of Seeing* / ed. by D. Inglis and J. Hughson. New York: Palgrave Macmillan, 2005. P. 57–72.
48. *Witkin R.* Chewing on Clement Greenberg: Abstraction and Two Faces of Modernism // *Myth, Meaning, and Performance: Towards New Cultural Sociology of the Arts* / ed. by R. Eyerman and L. McCormick. Boulder: Paradigm Publishers, 2006. P. 35–50.
49. *Witkin R.* The Aesthetic Imperative of a Rational-Technical Machinery: A Study in Organizational Control Through the Design of Artifacts // *Music and Arts in Action*. 2009. Vol. 2. № 1. P. 56–68.
50. *Witkin R.* Witkin III // *Music and Arts in Action*. 2009. Vol. 2. № 1. P. 77–79.
51. *Witkin R., DeNora T.* Aesthetic Materials and Aesthetic Agency // *Newsletter of the Sociology of Culture Section of the American Sociological Association*. 1997. Vol. 12. № 1. P. 1–6.
52. *Witkin R. W.* Art and Social Structure. Cambridge: Polity Press, 1995.

53. *Witkin R.* Constructing a Sociology for an Icon of Aesthetic Modernity: Olympia Revisited // *Sociological Theory*. 1997. Vol. 15. № 2. P. 101–125.
54. *Zolberg V. L.* *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Рон Айерман. К социологии искусства, ориентированной на смысл

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

*Екатерина Фень**

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

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

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

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

© Фень Е., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Литература

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

⁴ Воспитание чувств (фр.).

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

Роберт Уиткин. «Разжевывая»¹ Клемента Гринберга: абстракция и два лика модернизма

WITKIN R. W. CHEWING ON CLEMENT GREENBERG: ABSTRACTIONS AND THE TWO FACES OF MODERNISM // MYTH, MEANING, AND PERFORMANCE: TOWARD A NEW CULTURAL SOCIOLOGY OF THE ARTS / ED. BY R. EYERMAN AND L. MCCORMICK. BOULDER: PARADIGM PUBLISHERS, 2006. P. 35–50.

Наиль Фархатдинов

Аннотация. В статье Р. Уиткин анализирует переход от абстрактного экспрессионизма к поп-арту и минимализму в американском искусстве второй половины XX века. По его мнению, причина трансформаций состоит в различных модернистских стратегиях. Если абстрактные экспрессионисты тяготели к автономии и выстраиванию границ между высоким искусством и массовой культурой и поэтому не смогли противостоять натиску последней, то поп-арт стремился включить ее в искусство. Для описания и объяснения трансформаций Уиткин обращается к антропологическому анализу с использованием идей восприятия и абстракции.

Ключевые слова. Поп-арт, абстрактный экспрессионизм, Гринберг, модерн, абстракция.

В истории американского искусства второй половины XX века Роберта Уиткина² с социологической точки зрения интересует зарождение поп-арта, пришедшего на смену абстрактному экспрессионизму. По его мнению, модернистские авангардистские движения, к которым он относит и абстрактный экспрессионизм, и поп-арт, нельзя рассматривать исключительно как школы в искусстве, поскольку они затрагивают также политические и социальные вопросы. Уиткин отмечает, что с дифференциацией творческих профессий произошла маргинализация фигуры художника, который одним из первых ощутил социальное отчуждение.

Модернистское искусство, полагает автор статьи, может обозначить свою позицию относительно общества двояко. С одной стороны, искусство стремится изменить окружающий мир, вторгаясь в повседневность и расширяя сферу эстетического. С другой стороны, критика общества искусством может осуществляться путем утверждения и защиты права художника на независимое и непредвзятое высказывание, его автономии и дистанции по отношению к обществу. Художник не может придерживаться обеих позиций одновременно, и поэтому, по Уиткину, между ними существует напряжение. Зарождение поп-арта ознаменовало отказ от автономии эстетического высказывания, присущего абстрактному экспрессионизму, в пользу расширения пространства искусства и включения в него повседневности. Описать и объяснить напряжение, возникшее в результате стилистических изменений, — задача социоло-

© Фархатдинов Н., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

¹ «Chewing on» можно понять и буквально, и метафорически, т. е. «разжевывать» в смысле «объяснять» или «прояснять».

² Роберт Уиткин — профессор Университета Экстер (Великобритания), сотрудник Центра культурсоциологии Йельского университета.

га, так, как ее видит Уиткин. Для этого он обращается к идее абстракции, которая разработана им в книге «Искусство и социальная структура» [4].

Анализ радикальных сдвигов в американском искусстве Уиткин начинает с парадигматического анекдота. Речь идет о знаменитой акции художника-концептуалиста Джона Лэтэма (John Latham), известного своими инсталляциями, содержащими различные элементы книжной продукции. В середине 60-х годов Лэтэм читал лекции в Колледже искусства Святого Мартина в Лондоне (St. Martin's College of Art in London). Его студенты буквально прожевали страницы книги влиятельного художественного критика Клемента Гринберга «Искусство и культура» [2]. Получившуюся бумажную массу смешали с дрожжами и сахаром и поместили в стеклянные колбы. Эта популярная среди студентов книга принадлежала библиотечному фонду, и когда Лэтэма попросили ее вернуть, он предоставил колбочки с «прожеванным Гринбергом». За свой художественный жест, воспринятый как порча имущества университета, Лэтэм был уволен. Впоследствии «прожеванный Гринберг» вместе с письмом об увольнении Лэтэма стал частью экспозиции музея в Нью-Йорке.

Уиткин рассматривает выбор книги Гринберга в качестве объекта художественной акции как обдуманый и осмысленный шаг. В то время Гринберг был влиятельным художественным критиком, и именно благодаря ему абстрактные экспрессионисты заняли доминирующее положение в мире искусства 50—60-х годов. Будучи знакомым со многими художниками-экспрессионистами, он считал абстрактный экспрессионизм воплощением идеального искусства. Акция Лэтэма в этом контексте прочитывается и как попытка подвергнуть сомнению непосредственно идеи Гринберга, и как критика существующей системы авторитетов в искусстве, ставившей фигуру арт-критика выше остальных. Лэтэм показал, что ситуация в искусстве сложнее, нежели ее описывает даже такая влиятельная арт-критика, представителем которой был Гринберг. Жест Лэтэма резко порывает с предыдущей традицией, и потому его акция может быть названа авангардистской. Лэтэм лишь один из многих, кто в 60-е годы принял участие в движении «Клем-трепка» («Clem-bashing»).

В чем состояла позиция Гринберга, против которой выступили Лэтэм и художники, разделявшие эту критику? Гринберг проводит различие между высоким искусством и массовой культурой, которую называет китчем. С его точки зрения, лишь высокое искусство способно на авангардистский и критический жест по отношению к капиталистическому обществу, тогда как массовая культура и искусство являют собой результат рыночного развития и продукты производства культурных индустрий³. В своих основных работах Гринберг рассматривает вопрос о появлении модернистского искусства и авангардистских движений. Искусство модерна отличается от искусства предшествующих эпох тем, что оно перестало выполнять какую-то одну, определенную функцию, которую требовала от художника социальная ситуация (система патронажа, религиозное предназначение произведений искусства и т. д.). Искусство модерна, таким образом, заявляется как принципиально чуждое повседневности и всему посюстороннему миру. В этом и состоит его автономия, которая достигается через авангардистскую критику самого искусства. В результате искус-

³ Аналогичные рассуждения уже в ранних работах Теодора Адорно [1].

ство в целом и живопись в частности (ей Гринберг уделяет больше всего внимания) постепенно избавляется от всего того, что может иметь отношение к окружающему миру. Процесс, начавшийся, по Гринбергу, уже с Мане и Сезанна, приводит художников к самостоятельному поиску отличительных черт живописи. Отказавшись от единых для живописи, скульптуры и театра глубины и цвета, живопись редуцировалась к пространству, которое уникально только для нее. В итоге стал формироваться абстрактный экспрессионизм. За счет такого очищения высокое искусство проводит границу между собой и массовой культурой. Поп-арт, сменивший абстрактный экспрессионизм, исходил из совершенно иной идеологии, которая, напротив, призывала обратиться к повседневности, разрушить иерархическую структуру искусства и тем самым расширить его пространство.

Для объяснения радикальных сдвигов Уиткин предлагает идею абстракции. В истории искусства принято рассматривать абстрактное в оппозиции к реалистическому. Уиткин выступает против подобного понимания, поскольку в таком случае абстрактным можно назвать практически все искусство: от древнего искусства примитивных обществ до собственно абстракционистских работ. Реалистическое же искусство ограничивается периодами Древней Греции, Рима и Возрождения в Европе.

Для своих нужд Уиткин пересматривает идею абстракции. Каждое произведение искусства сопряжено с организованной системой способов восприятия и предопределяет возможные модусы телесной организации чувственного восприятия («понимания»), а следовательно, и соотносимые с ним социальные и культурные ценности. Соответственно, разные произведения искусства предполагают по-разному организованные комплексы восприятий. Эти комплексы складываются из трех основных модусов восприятия, отсылающих к значениям прикосновения (*contact values*), дальней (*distal values*) и ближней перспективы (*proximal values*). В зависимости от того, какая из возможностей доминирует, Уиткин выделяет несколько уровней абстракции. На самом низком уровне основу восприятия составляют прикосновение и тактильность (*haptic mode*), т. е. мир человека ограничен тем, что доступно его прикосновению. На следующем уровне (*optic mode*) мир человека — мир видимого, когда ключевую роль играет зрение, способное к дистанцированию, и позиция человека, с которой он обозревает мир. Самый высокий уровень абстракции характеризуется тем, что картина мира определяется не объектами как таковыми (*objects as such*) (в случае тактильной системы) и не тем, как они выглядят с той или иной точки зрения (*objects as seen*), а тем, как происходит сам процесс восприятия (*seeing of the objects*). Уиткин различает уровни абстракции, оперируя рассуждениями в трех различных измерениях. Тактильный (*haptic*), зрительный (*optic*) и соматический (*somatic*) уровни представляют первое из этих измерений. Второе и третье измерения образованы искусствоведческим и социологическим дискурсом, соответственно.

Уиткин отмечает, что искусства включают в себя каждую из указанных систем, но в разных соотношениях. То, что живописец работает преимущественно с изображением, не свидетельствует о том, что зрительное или оптическое играет ключевую роль. Живопись Древнего Египта — пример которой приводит Уиткин — находится на низком уровне абстракции, где важно то, чем объект является на самом деле (а не то, как он представлен). На развитие уровней абстракции Уиткин «накладыва-

ет» историю искусства (второе измерение) так, как ее описывает А. Хаузер. Для традиционных, иерархических обществ характерно изображение сути и объективных смыслов явлений. Эпоху Возрождения можно рассматривать в контексте революции систем восприятия, заключавшейся в переходе на следующий уровень абстракции. Буржуазное общество, явившееся результатом этих трансформаций, делает акцент на индивидуальной точке зрения конкретного человека. Искусство модерна функционирует на самом высоком уровне абстракции. Формализм, присущий модернистской культуре, воплощает процессы восприятия как такового. Искусство на этой стадии развития уже не репрезентирует реальность, напротив, оно выступает как конструктор реальности, а цвет, глубина и другие параметры живописи уже не выполняют никакой другой функции, кроме как композиционной целостности картины. Третьим — и собственно социологическим измерением — является развитие социальных отношений. Низкому уровню абстракции соответствует *со-действие* — тип социальных отношений, определенных через круг обязанностей, которые выполняет каждый участник. Этому типу соответствует традиционный тип общества. Следующий уровень абстракции — *взаимо-действие*, в основе которого лежат взаимные ожидания участников, и в них роль человека несколько иная, отличающаяся более динамичным и случайным характером. В этом типе Уиткин видит буржуазное капиталистическое общество. Самый высокий уровень — *внутри-действие*, которое предполагает не только относительность того или иного ожидания, но и относительность и условность самого субъекта, т. е. человека. Эта модель социальных отношений, по Уиткину, лежит в основе общества модерна.

Вернемся к абстрактному экспрессионизму и поп-арту, знаменующим, согласно Уиткину, смену одной стратегии модернизма другой. Уиткин видит в этих трансформациях переход с одного уровня абстракции на следующий по всем описанным измерениям. Так, социальные отношения развиваются от *со-действия* к *взаимо-действию* и от *взаимо-действия* к *внутри-действию*. С переходом на следующий уровень меняется роль субъекта в определении социального порядка. Если на уровне *со-действия* его роль минимальна, т. е. он лишь один из объектов, то на уровне *взаимо-действия* порядок всецело определен субъектом, а на уровне *внутри-действия* сам субъект становится условностью. Этому соответствует соматический уровень абстракции.

Первая стратегия модернистского искусства предполагала, что художник способен к самореализации и самовыражению (а тем самым к критике) только в том случае, если в условиях буржуазного общества он ограничивается исключительно эстетическими средствами. Это соответствовало представлениям Гринберга. Однако подобная стратегия не лишена противоречий: художник, постоянно сталкивавшийся с новым миром и новым опытом, должен был оставаться равнодушным в своем самовыражении к этим проблемам. Один из способов избежать противоречия состоял в усвоении «тоталитарных сил современного общества» и попытке описания жизни, оказавшейся под давлением этих сил. В литературе подобную позицию отстаивали, в частности, Кафка и Беккет, а в музыкальной эстетике — Адорно [1]. Другой способ — попытаться обнаружить до-буржуазную (примитивную, архаичную) реальность или «сферу бессознательного», чтобы понять природу человека до наступления капитализма в надежде на «откатку назад» капиталистического способа организации

жизни. Вагнер, Стравинский, сюрреалисты, а позже абстрактные экспрессионисты работали в этом направлении. И те и другие в конечном счете принадлежали к среднему уровню абстракции, пытаясь удержаться в стремительно меняющемся мире на одной классической дуалистской позиции, различающей объект и субъект. Однако сторонники и первого, и второго способа не могли противостоять процессам коммодификации и овеществления. Другими словами, попытки отстоять автономию искусства, придерживаясь идеи целостности человека, и, соответственно, удержаться на «буржуазном» уровне абстракции и сохранить критическую позицию не удалось. Эта стратегия не могла быть критической, хотя и предполагала критический потенциал в своих основаниях.

Придерживаясь второй модернистской стратегии, художники поп-арта стремились преодолеть разделение на сферу искусства и жизни и разрушить антидемократичную иерархию искусств, основанную на более высоком статусе одной культуры и низком статусе — других. В результате искусство вторгалось в повседневную жизнь, которая, в свою очередь, стала частью искусства. Более ранним примером подобной стратегии являются художники-дадаисты, с которыми сравнивали себя художники поп-арта. Идея выражения, на которой держалось искусство абстрактных экспрессионистов, была подвергнута критике со стороны массовой культуры. Человек, как его понимало Просвещение, уже не может устоять под давлением массовой культуры и рассматривать себя как изолированное «Я», отдельное от мира, который его окружает и который он познает или чувствует. В институциональном смысле разрушение представлений эпохи Просвещения об искусстве приводит к обнажению условностей жанровых границ между серьезным искусством и массовой культурой. Именно по этой причине книга «Искусство и культура» Гринберга сыграла ключевую роль в акции Лэтэма. Поп-арт и последовавший за ним минимализм завершили переход на самый высокий уровень абстракции — внутри-действие, в терминах Уиткина. Помещая объекты рекламы и повседневной коммодифицированной жизни в пространство искусства (например, изображая банки из-под кока-колы), художник не оставляет за ними прежнего смысла — это не просто объекты, имеющие определенное функциональное значение в нашей жизни. Эти, как пишет Уиткин, «цитаты нашей жизни» — реализованные и воплощенные способы видеть. Они заставляют переформатировать обычную неререфлективную установку восприятия и тем самым трансформируют субъект, демонстрируют его условность и историчность.

По Уиткину, переход от абстрактного экспрессионизма к поп-арту и минимализму — это изменения уровней абстракции. И Адорно, и художники-абстракционисты стремились сохранить фигуру человека из Просвещения за счет четкого очерчивания области искусства, в которой возможна независимая критическая позиция по отношению к обществу. Эта стратегия оказалась провальной и противоречивой. Сменивший ее поп-арт поместил массовую культуру в центр своего внимания и проблематизации, за счет чего и сделал ее уязвимой для критического и иронического взгляда.

Литература

1. *Adorno Th. W.* On the Social Situation of Music // *Telos*. 1978. № 35 P. 129–165.
2. *Greenberg Cl.* Art and Culture: Critical Essays. Boston: Beacon Press, 1984.
3. *Witkin R.* Art and Social Structure. Cambridge: Polity Press, 1995.
4. *Witkin R.* A New Paradigm for a Sociology of Aesthetics // **Sociology of Arts: Ways of Seeing** / ed. by D. Inglis and J. Hugson. New York: Palgrave Macmillan, 2005. P. 57–72.

Джулия Чи Жань. Смысл стиля: постмодернизм, демистификация и диссонанс в китайском авангардном искусстве после событий на площади Тяньаньмэнь

CHI ZHANG J. THE MEANING OF STYLE: POSTMODERNISM, DEMYSTIFICATION, AND DISSONANCE IN POST-TIANANMEN CHINESE AVANT-GARDE ART // MYTH, MEANING, AND PERFORMANCE: TOWARD A NEW CULTURAL SOCIOLOGY OF THE ARTS / ED. BY R. EYERMAN AND L. MCCORMICK. BOULDER: PARADIGM PUBLISHERS, 2006. P. 51–79.

*Анна Чистякова**

Аннотация. Джулия Чи Жань обращается к анализу китайского авангарда, в частности, трансформации художественного стиля, произошедшей после 1989 года. Она подчеркивает, что существующие в современной социологии искусства подходы редукционистские, так как объясняют культуру через внешние по отношению к ней явления экономики и политики. Применительно к авангарду (искусство ради искусства, искусство в очень большой степени автономное) подобные подходы неправомерны. Для анализа китайского авангарда Чи Жань предлагает альтернативный подход — (культур)социологию, ориентированную на смыслы. В центре внимания автора оказывается социальный и культурный смыслы стиля и тех трансформаций, которым он подвергся в связи с событиями на площади Тяньаньмэнь. Как считает Чи Жань, стиль должен пониматься не только как набор изобразительных приемов, но и как средство передачи видения современности художником. В случае с китайским авангардом трансформация стиля отражала глубокие структурные изменения и в китайском обществе, и в самом авангарде, который утратил свою автономию под давлением маркетизации и рынка. Согласно Чи Жань, в китайском искусстве сложилась ситуация, в которой авангард являлся и авангардом (стилистически и символически), и одновременно не авангардом (из-за потери автономии). Эту ситуацию она характеризует как символично-прагматический диссонанс. Через преодоление диссонанса формируется дискурс аутентичности, который приводит к расколу китайского авангарда на аутентичный, по-прежнему сохраняющий автономию, и неаутентичный, эту автономию утративший.

Ключевые слова. Авангард, китайское современное искусство, стиль и его смысл, стилевой переход, символично-прагматический диссонанс, автономия культуры.

Авангард как культурное явление особого рода привлекал внимание многих социологов, занимающихся проблемами культуры и искусства. Подходы к пониманию и оценке этого направления различны, но в большинстве своем они имеют серьезный недостаток: объяснение культуры строится посредством обращения к явлениям других порядков (экономического, политического и др.). Так, Пьер Бурдьё отрицал саму

* **Чистякова Анна Андреевна** — студентка факультета социологии ГУ-ВШЭ, участница исследовательской группы по культурсоциологии Центра фундаментальной социологии ИГИТИ. Email: aplblack_29_12@mail.ru

© Чистякова А., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

возможность существования «автономного искусства», подчеркивая погруженность художника в социально-экономический контекст и зависимость его работ от этого контекста. Сторонники парадигмы «производства и потребления культуры» утверждают, что культурный продукт в виде произведения искусства представляет собой результат влияния преимущественно прагматических факторов. Подобные подходы доминируют в современной социологии искусства, но могут применяться не всегда (как показывает Джулия Чи Жань¹ в своей работе), поскольку они игнорируют автономию культуры и искусства и фактически отрицают ее возможность.

В рамках этой логики выбор художником стиля предопределен вкусом его потенциальных покупателей или почитателей. Однако при таком подходе авангард не поддается адекватному социологическому описанию, так как он не ориентирован на публику или покупателей и его стиль слишком необычен и непонятен широкой аудитории. Представители Франкфуртской школы (например, Теодор Адорно) считали, что авангард исключен из общественной тотальности и воспроизводится в сфере искусства благодаря культурной индустрии в эпоху развитого капитализма. Авангард фактически реализовал принцип «искусство ради искусства», что наделяет его максимальной степенью культурной автономии: он не обусловлен внешними обстоятельствами. В то же время он является движением не только культурным, но и социально-политическим.

Как отмечает Чи Жань, применение термина «авангард» по отношению к китайскому современному искусству спорно и неоднозначно: несмотря на то, что художники прибегали к изобразительным приемам, заимствованным из традиции европейского авангарда, используемые символы были традиционно китайскими. Китайский авангард (в рамках второй волны китайского модернизма²) зародился в 1970-х годах в социалистическом государстве, которое Чи Жань называет авторитарным. Официальными стилями в нем были социалистический реализм и неотрадиционализм³, а все другие оставались «вне закона». Но часть художников, не поддерживавших существующий режим, отказывались работать в рамках официальных стилей, так как, во-первых, это означало бы пропаганду социализма, против которого они выступали, и во-вторых, стили предполагали лишь ограниченный набор изобразительных средств. Кроме того, реализм любого рода воспринимался этими художниками как своеобразный пережиток прошлого и поэтому виделся непригодным для выражения их представлений о китайской современности. Они стремились привнести в китайское искусство что-то новое, западное, протестное, передовое — авангард был воплощением этих идеалов.

¹ Джулия Чи Жань, преподаватель социологии и антропологии Университета Иллинойса.

² Автор выделяет три основных периода развития китайского модернизма. Начало каждого из них она связывает с определенным переломным событием в истории Китая: первый (1920-е годы) — с окончанием Второй опиумной войны и ее последствиями для китайского общества, второй (1970-е годы) — с пиком эпохи Мао Цзэдуна, третий (1990-е годы) — с произошедшим в 1989 году на площади Тяньаньмэнь.

³ Имеется в виду использование традиционного китайского стиля в искусстве для изображения современности.

Таким образом, выбор западного стиля китайскими художниками — не просто выбор эстетических средств. Он был ответом официальному искусству, идеологически обусловленному и художественно ограниченному, — искусству, работающему по госзаказу. С одной стороны, это была попытка развивать искусство в Китае в новом направлении, с другой — попытка выразить понимание окружающей действительности, отличное от официального.

Из европейского авангарда китайские художники заимствовали прежде всего художественные приемы и название, которое стало символом преемственности традиций европейского и китайского авангарда. Обращение к западному стилю означало признание западных ценностей и идей либерализма, однако символическим референтом искусства оставалась китайская современность. Через средства *западного* модернистского стиля художники пытались передать свое видение настоящего и будущего *Китая*. Выбор между модернизмом и реализмом символизировал еще и выбор между двумя вариантами проекта модернизации Китая: первым был переход к западной демократии, воспринимавшейся как человеческое, рациональное и живительное состояние развития общества; вторым — китайский социализм, воспринимавшийся как полная противоположность первого. При этом «западное» и «китайское» фактически противопоставлялись как *сакральное* и *профанное*.

Джулия Чи Жань подчеркивает, что стилистические решения рассматривались китайскими авангардистами как осмысленные средства представления ими китайской современности. В данном случае стиль и его средства оказываются своеобразной знаковой системой («язык модернизма»). Смыслы, о которых говорит Чи Жань, производны именно от нее, а не от внешних явлений, не от социального контекста. Изменение социального контекста приводит к изменению стиля, и лишь опосредованно — к изменению производимых им смыслов. Это и произошло в Китае в описываемый в статье период. Автор подробно рассматривает работы художников двух эпох (до 1989 года и после), показывая смысл стиля в каждой из них.

1989 год стал, по мнению Джулии Чи Жань, поворотной точкой в истории современного искусства Китая, когда произошел стилистический переход. События на площади Тяньаньмэнь изменили политическую обстановку в стране с продемократической (при официальном лидерстве Ху Яобаня) на жестко авторитарную. Почти столь же резким был и поворот в сторону демократии через несколько лет.

До 1989 года художники-авангардисты сознательно и бессознательно идеализировали Запад, вызывающий у них ассоциации свободы, демократии, прав человека и романтической любви. Заимствованный у западного модернизма стиль символизировал все «хорошее», все то, чего Китаю не хватало. Авангардисты считали, что искусство может изменить общество, а западный образ жизни — спасти Китай. Поэтому обращаясь к западным приемам, они пытались восстановить и очистить (*purify*) разрушенную индивидуальность.

В доказательство своих выводов Чи Жань анализирует некоторые произведения китайских авангардистов. Например, работа Ксу Биня (*Xu Bing*) «Книга с небес» (*A Book from the sky*) представляет собой длинный свиток с портретами [несуществующих] китайцев, они все похожи внешне, а их лица не выражают эмоций. Это рабочие эпохи маоизма, бездумно выполняющие поставленные перед ними задачи. По словам

автора, это не только нигилистическое выражение представлений художника о *потерянной истории* (*wasted history*), но и его политических взглядов. Используя средства модернизма и китайские символы, Ксу Бинь предлагает критику жестокости маоизма.

Еще одна работа — инсталляция Ву Шанжуаня (*Wu Shanzhuan*) «Нанесенный на камни» (*Painted over Rocks*) — имеет как местные, так и международные корни: у рядового китайца красная краска на камнях сразу пробуждает образы пропагандистских плакатов времен культурной революции, но техника рисования на камнях заимствована у европейских и американских экспрессионистов. Художник, таким образом, использует сугубо западные приемы, чтобы передать негативное отношение к событиям китайской истории.

После событий 1989 года режим ужесточился, и отношение власти к искусству авангарда стало еще более нетерпимым, чем раньше. Многие художники вынуждены были отказаться от своих взглядов или уйти в подполье. Их работы было запрещено выставлять на публике. Но 1989 год показал, что изменение существующего порядка необходимо. Постепенно запреты были сняты, выставки авангардистов официально разрешены (что, кроме всего прочего, позволило возродиться сообществу), проведены экономические реформы. Либерализация китайского рынка и интеграция Китая в мировую экономику привели к тому, что население страны (в том числе и в особенности художники-авангардисты) увидело другое, гораздо менее привлекательное, лицо Запада, следствием чего явились его демистификация и десакрализация. Китайский авангард вырос из своих наивных идеализаций и стал более рефлексивным как по отношению к Западу, так и по отношению к себе. Стиль стал более индивидуалистичным, более циничным, более обособленным от идеологической приверженности. Таким образом, от модернизма художники перешли к постмодернизму.

Наступило время критики нововведений, привнесенных с Запада. Так, на картине Ху Дземина (*Hu Jiemin*) «Плот Медузы» (*Raft of Medusa*) изображена группа молодых китайцев, веселящихся и выпивающих на плоту, сделанном из бутылок *Pepsi* и *Coca-Cola*. Подобные работы, по мнению Чи Жань, свидетельствуют, что символы западной цивилизации становятся объектом для сарказма. Китайские художники обеспокоены и возмущены изменениями в китайском обществе, произошедшими под влиянием Запада. Видеоролик Янь Фудоня (*Yang Fudong*) «Семеро китайских интеллектуалов в бамбуковом лесу» (*Seven Chinese Intellectuals in a Bamboo Forest*) представляет собой постмодернистский пересказ (*renarration*) содержания известной находки археологов под Нанкином, где семеро китайских мудрецов-затворников веселятся в бамбуковом лесу. В Китае эти семеро мудрецов были символом интеллектуалов. Однако Янь Фудонь показывает их как избалованных, гедонистически настроенных молодых людей, которые выросли в условиях обильного «промывания мозгов» и невероятной скуки. Они носят одежду известных западных брендов и используют самые современные технологические новинки. Их главная цель — выглядеть так же, как герои массмедиа, они не думают, не имеют собственного мнения. Это видео, как и многие другие работы того времени, пронизано иронией над распространением западных способов мышления в *китайской* культуре. Подобное преклонение перед западным образом жизни предстает как новая утопия, призванная заменить старую, социалистическую.

И сами авангардисты, и авангард не смогли избежать влияния Запада в ином отношении. Маркетизация Китая, приход в страну западных коммерческих агентов, изменение политического климата — все это привело к появлению рынка произведений искусства. У художника появилась возможность выгодно продать свою работу и прославиться на Западе. Многие художники не смогли устоять перед искушением и начали создавать то, что потом можно было бы успешно продать. Основными покупателями их работ были европейцы и американцы, которым нужны были только работы определенного плана. Джулия Чи Жань приводит сформулированный Жу Ки (*Zhu Qui*) «западный рецепт приготовления китайского блюда»: «...западные покупатели предпочитают работы, которые кажутся политическими, модными, сексуальными, антиправительственными и психопатическими, в сочетании с некоторыми традиционными китайскими элементами, приправленные щепоткой постмодернизма». Китайские авангардисты изменили свой стиль, чтобы соответствовать этим требованиям.

Складывается ситуация, которую Джулия Чи Жань называет *символико-прагматическим диссонансом*. Китайский авангард теряет свою автономию, оказывается зависимым от внешних факторов и ориентированным на покупателя. Запад становится для него прагматическим ресурсом, но в связи с десакрализацией и демистификацией символическим образцом он больше не является. Авангард уже не автономен в своем содержании, хотя формально остается авангардом. Его прагматическая составляющая приходит в диссонанс с символической. Авангард разрушается изнутри. Одним из следствий этого является стилистический переход от модернизма к постмодернизму, в котором отражается как разочарование художников в произошедших изменениях, так и стремление части из них зарабатывать своим искусством. В некоторой степени стилистические трансформации становятся попыткой преодоления символико-прагматического диссонанса.

Средством такого преодоления служит дискурс аутентичности (*discourse of authenticity*): часть авангардистов, которые не хотели или не могли выгодно продавать свои работы на Западе, начали выражать свое недовольство действиями коллег, работающих ради денег. Так, картина Хонь Лея (*Hong Lei*) «*After Song Dynasty Zhao Ji „Loquat and Bird“*» выполнена в традиционном китайском стиле: цветы и птицы, однако все птицы на картине мертвы. Их тела перед цветущими пионами и орхидеями — китайскими символами процветания и спокойствия — выражают негодование художника по поводу «продажности» китайского современного искусства, потерявшего свою независимость от западных покупателей. Следствием этого стал внутренний раскол китайского авангарда на аутентичный, все еще автономный, и неаутентичный, утративший автономию, стоящий в оппозиции к первому.

Таким образом, анализируя китайский авангард и наблюдаемый в нем стилистический переход, Джулия Чи Жань показывает связь социального контекста, транслируемых им стиля и смыслов и, как следствие, необходимость применения в социологии искусства нетрадиционных, ориентированных на смысл подходов. Это касается не только авангарда как наиболее автономного вида искусства, но и любого искусства. Оно является символической (знаковой) системой, и игнорировать это — значит игнорировать одну из его главных особенностей.

Стив Шервуд. В поисках сакрального: позднedurкгеймианская теория художника

SHERWOOD S. SEEKER OF THE SACRED: A LATE DURKHEIMIAN THEORY OF THE ARTIST // MYTH, MEANING, AND PERFORMANCE: TOWARD A NEW CULTURAL SOCIOLOGY OF THE ARTS / ED. BY R. EYERMAN AND L. MCCORMICK. BOULDER: PARADIGM PUBLISHERS, 2006. P. 81–101.

*Екатерина Грибова**

Аннотация. Стив Шервуд выдвигает новую теорию художника, критикуя основные направления современной социологии искусства (в частности, опирающиеся на подходы Пьера Бурдьё, Гризельды Поллок, Джорджа Кублера и Говарда Беккера) за отсутствие теоретической дискуссии. В стремлении исправить ситуацию Шервуд обращается к классической работе Эмиля Дюркгейма «Элементарные формы религиозной жизни», используя ее в качестве теоретической базы для рассуждения о фигуре художника. Новая теория формулируется через анализ отношения между произведением искусства и художником по аналогии с отношением между тотемом и членами племени, которое анализирует Дюркгейм. Шервуд утверждает, что произведение искусства воплощает сакральную силу, а художник оказывается в постоянном поиске такой силы, и в связи с этим обращается к дюркгеймианскому пониманию концепта «душа». Развивая построения Дюркгейма, он выделяет две модели души: имманентную, в рамках которой творчество представляется прежде всего в качестве созидательной силы, и трансцендентную, акцентирующую связь художника с коллективными представлениями и идеалами.

Ключевые слова. Культурсоциология, новая теория художника, тотемизм, коллективные представления, коллективное сознание, сила, мана, имманентная модель души, трансцендентная модель души.

Описывая состояние исследований в области социологии искусства, Стив Шервуд¹ отмечает их антитеоретическую направленность. Придавая первостепенную значимость теоретической дискуссии, он выдвигает новую теорию художника, обращаясь к классической работе Эмиля Дюркгейма «Элементарные формы религиозной жизни» [5] (далее «Элементарные формы»). Следуя за интерпретацией «Элементарных форм», отстаиваемой Джеффри Александером [2], одним из авторов сильной программы культурсоциологии, Шервуд указывает на специфическую трактовку социального порядка в работе Дюркгейма. Речь идет о «субъектно-ориентированном структурализме» (subjective structuralism)², в рамках которого «социальные институ-

* **Грибова Екатерина Александровна** — студентка факультета социологии ГУ-ВШЭ, участница исследовательской группы по культурсоциологии Центра фундаментальной социологии ГУ-ВШЭ. Email: ka.gribs@gmail.com

© Грибова Е., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

¹ Стив Шервуд — профессор Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе, сотрудник Центра культурсоциологии Йельского университета.

² «Субъектно-ориентированный структурализм» — термин, которого придерживается Дж. Александер, рассуждая об оппозиции механистической и субъектно-ориентированной концепций действия. См. [1].

ты основываются не на материальных формах действия, а на смыслах, ритуалах и представлениях, существующих в обществе» [9]. Перенося это утверждение в сферу социологического теоретизирования об искусстве, Шервуд критикует подход, согласно которому художник как индивид подчинен коллективным силам, но одновременно противостоит им, оказываясь единственным создателем произведения искусства. Вслед за Дюркгеймом Шервуд подчеркивает связь структуры и смысла и рассматривает создание художником произведения искусства только в условиях особого взаимодействия с обществом. Это взаимодействие реализуется в коллективных представлениях и коллективном сознании, которые получают особое воплощение в произведении искусства.

Помимо специфических отношений между художником и обществом, существуют также отношения между художником и произведением искусства, которые являются центральным элементом анализа в новой теории художника. Здесь Шервуд проводит аналогию с религиозным характером отношений между тотемом и членами племени. Вслед за Дюркгеймом он исходит из того, что источник социальных институтов, образующих общество, — это религия, и потому вполне допустимо рассматривать отношение к искусству с точки зрения его религиозной природы. Отношения между членами племени и тотемом выражаются в ритуальных практиках, связанных с тотемом. В ходе ритуальных действий тотем становится воплощением коллективных чувств и коллективного сознания, наделяя общество сакральной силой, которую Дюркгейм называет также «маной»³. Эти отношения, по Дюркгейму, составляют основу тотемизма. Не менее важно, отмечает Шервуд, что тотем транслирует образы и идеалы для общества. Иными словами, тотем — не только источник коллективной силы и сознания для членов племени, но и образ, или идеал.

Перенося вышеуказанную модель на взаимоотношения художника и произведения искусства, мы рассматриваем художника как соприкасающегося с коллективной и созидательной силой, равно как и находящегося в поисках тех образов и идей, которые смогли бы воплотиться в некую коллективную и созидательную силу. Шервуд пишет, что мы можем обозначить творчество как создание образов через процесс синтеза старых, новых и иногда несовместимых идей. В таком случае работа художника будет служить аналогией тотема, а сам художник и общественность будут выступать в качестве «верующих». Тогда можно заметить, что отношения между «верующими» и «тотемом» носят религиозный характер.

Рассматривая художника как находящегося в поиске образов и идей для создания произведения искусства, Шервуд задается вопросом, что побуждает художника

³ В первую очередь термин «мана» отсылает нас к ритуалам меланезийцев, о которых пишет Дюркгейм в «Элементарных формах». Меланезийцы верят, что человек обладает душой, которая не умирает вместе с его телом, но покидает его, чтобы существовать дальше. В связи с этим меланезийцы практикуют некоторые ритуалы, связанные с прочтением заклинаний с целью вызова души и принесения ей жертв. Но такой чести удостоивается не каждая человеческая душа, а лишь душа тех, кто был признан общностью в качестве воплощения добродетели, сакральности. Другими словами, он обладал сакральной силой, вдохновляющей всю общность. Дюркгейм далее использует это меланезийское слово как показатель или синоним сакральной силы. Далее мы будем писать этот термин без кавычек. См. [4, p. 59].

к этому поиску и благодаря чему он способен находить образы и идеи. Отвечая на этот вопрос, Шервуд обращается к еще одному важному теоретическому понятию «Элементарных форм» — идее о душе [9]. Как показал Дюркгейм, идея души тесно связана с идеей индивидуальности. В свою очередь, акцентуация личности, или индивидуальности, будучи одной из центральных тем романтизма, играет особую роль в формировании образа художника. Интрига отношений между душой и личностью состоит в том, что эти отношения обнаруживают двойственность. С одной стороны, идея души является фундаментом формирования идеи индивидуальности, символически репрезентируя пространственную автономию тела. С другой стороны, душа выступает в роли вместилища надындивидуальных оснований индивидуальности. На уровне коллективных представлений первый аспект выражается в идее особой энергии, силы, источником которой является душа, второй — в свойственной душе идее совести, внешней силы, способной осуждать. Обозначенная двойственность соответствует представлениям Дюркгейма о дуализме природы человека, объединяющей в себе коллективное и индивидуальное начала. Душа соответствует сакральному полюсу оппозиции, тогда как тело — профанному.

Исходя из этого, Шервуд формулирует две модели души: души как сознания и силы, которые поддерживают человека, и души как идеала, высшей силы, которая осуждает его. Первую Шервуд называет *имманентной моделью души*, рассматривающей творчество как созидательную силу, а вторую — *трансцендентной моделью души*, предполагающей за художником наличие коллективных представлений и идеалов. Душа характеризуется теми же смысловыми свойствами, что и тотем, или, в нашем случае, произведение искусства. Другими словами, это все те же коллективные сознание, сила и идеал, но инкорпорированные в отдельного индивидуума. Далее Шервуд раскрывает суть каждой модели души.

Говоря об *имманентной модели души*, Шервуд указывает, что за весь исторический период художники в некоторой степени осознавали наличие субстанции, побуждающей к творчеству и наделяющей силой. Доказательством тому служат различные обращения художников к своему внутреннему миру в попытках открыть в себе возможность творить, в поисках вдохновения. Вдохновение может пониматься как «мана», муза, вера или мистическая субстанция. Обретая вдохновение, художник способен выразить его в своей работе и поддержать, таким образом, веру публики, наделять общество сознанием и реализовать тем самым принцип тотемизма. Но помимо силы вдохновения, существует и сила запрета. Жан-Люк Марион (Jean-Luc Marion) считает борьбу художника с запретами важной частью творческой работы, так как сопротивление порождает энергию той же эффективности, что и способность творить [8].

Религиозная модель Дюркгейма может быть применима не только к созданию произведения искусства, но и к другим творческим практикам. Например, сеанс в кинотеатре или исполнение музыкального концерта можно рассматривать через призму ритуальных действий: темные залы, сочетание темноты и света, пространство между сценой и публикой, которое защищает сакральное от профанного, определенные правила исполнения на сцене и т. п. Восприятие обществом обозначенных практик схоже с восприятием членами племени своих ритуальных действий. В данном

случае актеры и музыканты — это те, кому поклоняется публика во время представления. Такие практики компенсируют нехватку коллективного сознания в современном мире: благодаря им множество людей собираются вместе и воплощают в своем поведении коллективную силу и сознание.

Важно отметить, что художник или другой деятель искусства является ритуальной фигурой не только потому, что он обладает силой, которая помогает ему создавать произведение искусства, вдохновляющее общество, но и потому, что его творчество обычно символизирует для общества совесть. Отмечая это обстоятельство, Шервуд переходит к другому измерению души — *трансцендентной модели*.

Дюркгейм усматривает мощь сакрального не только в проявлениях созидательной и разрушительной силы, но и с точки зрения морализирующего начала. Поэтому другим измерением души художника является трансцендентный идеал. Общество не может производить и воспроизводить себя без наличия идеала и стремления к нему. Идеалом в данном случае могут служить художник и его произведение искусства. Основой любой религии является возможность спасения души, а основой вдохновения — возможность откровения. Художник рассматривается в качестве пророка, который воспринимает священные послания. Передавая их обществу через произведения искусства, художник транслирует откровения из личной сферы в публичную.

Поскольку искусство имеет религиозную основу, то художник выступает как верующий, опирающийся на традиции, ритуалы и мифы. Шервуд отмечает особую силу художественных произведений, в которых присутствует идея сакрального времени, или «времени грезы» («dreamtime»), — времени жизни важнейших мифических и священных личностей. История искусства, как «элитарного», так и «массового», основывается на множестве вариантов репрезентации «времени грезы», и каждый художник воспроизводит его в своих произведениях с помощью различных ритуалов и с опорой на различные традиции.

В силу того что художник рассматривается обществом как священная фигура, его жизнь также наделяется сакральным смыслом. Такое внимание к биографии художника еще больше превозносит его фигуру, а его жизнь воспринимается подобно мифу. В своем анализе «мифа художника» («artist myth») Эрнст Крис и Отто Курц предлагают типичный ход событий, который разворачивается в биографии того или иного художника. Существует несколько этапов биографии [7]:

1. Первое вдохновение (встреча с чужим произведением искусства).
2. Восприятие искусства как призвания (предвосхищение будущего таланта).
3. Восприятие себя как художника (новая личность).
4. Страдание, поиск своего места в искусстве.
5. Открытие темы (личностная часть) и обнаружение таланта (публичная часть).
6. Успех.
7. Грехопадение
8. Позднее возрождение (менее эффектное, чем успех).
9. Посмертное признание (помещение в контекст всей истории искусства).

Крис и Курц обращают внимание на этапы «взлета» и «падения» художника, сопоставляя их с понятиями «героизация» и «развенчание» или с «оптимистичным» и «пессимистичным» сценариями жизни — двумя модусами возвышенного, восхо-

дящими к противопоставлению античных жанров повествования — мифа и трагедии. Шервуд анализирует полярные сценарии, опираясь на дихотомию сакрального и профанного в теории Дюркгейма. Героизация, или оптимистический сценарий, реализуется через символические механизмы сакрализации. Развенчание, или пессимистический сценарий, представляет собой «осквернение» — запрещенное смешение сакрального и профанного. Таким образом, жизнь художника превращается в ритуальную структуру, где его восхваление можно охарактеризовать как акцентуацию внутренней чистоты, а грехопадение как осквернение.

Говоря о типичной биографии художника, важно также отметить, что не только общество, но и сам художник рассматривает свою жизнь через призму сложившейся культурной структуры. Речь идет о том, что в процессе своей творческой карьеры он постоянно находится в поисках некоторого идеального культурного образца, на который мог бы равняться. Источником образца могут выступать различные формы нарратива, которые воплощают в себе оптимистичный и пессимистичный сценарии. В свою очередь, эти сценарии предопределены двойственностью природы сакрального, обнаруживающего модусы «чистого» и «скверного».

Поскольку идея художника неразрывно связана с романтическим идеалом индивидуальности и автономии, в качестве ее оборотной стороны выступает реализм — как отрицание и осквернение романтического мифа. Шервуд указывает на два возможных сценария такого осквернения. Первый имеет «институциональное» происхождение и заключается в акцентуации производственной составляющей творчества, подчеркивающей его включенность в коммерчески-ориентированную индустрию искусства. Источником «второго реализма» является телесность, выступающая в «приземляющей» ипостаси по отношению к «высокому искусству». Шервуд выделяет три ключевых нарратива: «торжество экспрессии» (*romance of expression*), «реализм производства» (*realism of production*) и «ирония приземленной телесности» (*irony of embodiment*).

В борьбе за возможность создавать произведения искусства художник находится в поисках особенных средств выражения, в которых воплощались бы коллективные представления и сознание. В ходе этого поиска художник открывает собственную персону, достигает вершин мастерства в своем стиле и создает произведения искусства. Такая форма нарратива воплощает в себе оптимистичный сценарий, или, другими словами, сакральный аспект жизни художника. Два профанных аспекта, воплощающих в себе пессимистичный сценарий, свидетельствуют, что художник все же является заложником материального мира. Речь идет о реализме производства (например, коммерциализация) и приземленной телесности. Таким образом, биография — это своего рода драма, в которой разворачивается постоянная борьба с материальными проблемами, периодическое торжество сакрального начала художника, сменяющееся торжеством осквернения и профанации.

В качестве примера Шервуд приводит описание карьеры Джона Леннона и Энди Уорхола. Жизнь первого воспринимается как героическое путешествие: от основания группы «Битлз» до шокирующей смерти. Леннон буквально ворвался в коллективное сознание благодаря популярному музыкальному движению битломании, а позже стал своего рода общественным пророком, выпустив такие песни как «Imagine» и

«Instant Karma» и пропагандируя мир, равенство и справедливость, а также приверженность универсализму и идеализму. В биографии Леннона можно обозначить этап грехопадения: время, когда Леннон был наркоманом и вел беспорядочный образ жизни. Однако позже он освободился от наркотической зависимости и стал примерным семьянином. Авторы биографий Леннона вели множество споров [6; 10]. Основной причиной разногласий было желание не только сохранить настоящий образ Джона Леннона, но и указать на значение этого образа для публики, для общественной истории.

Другим примером, отражающим преобразование, происходящее между *имманентной* и *трансцендентной* моделями души, является жизнь Энди Уорхола. Если Леннон практически идеально соответствует образу типичного нарратора, воплощающего оптимистичный сценарий и находящегося в поисках средств выражения, то Уорхола можно назвать «ненадежным нарратором»⁴, т. е. такой фигурой, доверие к которой было сильно подорвано различными обстоятельствами и фактами. На восприятие Энди Уорхола как художника, в частности, оказали влияние его открытая манифестация гомосексуализма и отношение к произведениям искусства как к товарной форме. Однако благодаря некоторым событиям жизнь Уорхола приобрела сакральное значение и была оправдана под влиянием коллективных представлений и морали, господствующих в обществе. Одним из таких событий было выступление на похоронах Уорхола искусствоведа Джона Ричардсона, в котором он обрисовал положительный образ художника и тем самым осуществил сакрализацию Уорхола.

В заключение Шервуд пишет, что его могут упрекнуть в излишнем «романтизме», тогда как социология, на его взгляд, развивается в границах «реализма»: «реализма» расы, класса, гендера и т. д. Под «реализмом» современной социологии Шервуд понимает такую логику рассмотрения явлений, которая предполагает их «данность» и «объективность» по отношению к актерам и смысловым системам. Указывая, что всякое явление имеет культурное измерение, обладающее причиняющей силой, Шервуд призывает обратиться к культурно-ориентированному «романтизму». Шервуд вновь обращается к принципам субъектно-ориентированного субъективизма и акцентирует наше внимание на специфической роли и позиции художника в обществе. По мнению Шервуда, фигура художника относится к области воображаемого. Его жизнь — это не серия случайных и индивидуальных фактов, а особое воплощение коллективных представлений. То есть фигура художника исторически и культурно обусловлена. Художник — это ритуальная фигура, поскольку он есть воплощение «творческой силы», источником которой является общество (как сакральная сила). Закрывая круг, Шервуд рассматривает книгу «Элементарные формы» как результат «творческой силы», которой был охвачен Дюркгейм во время написания работы. Оценивая свою теорию лишь как скромную попытку обращения к обширной сфере

⁴ «Ненадежный нарратор» — литературный термин, который отсылает к рассказчику (фигуре автора в том или ином литературном произведении), предоставляющему неверную, предвзятую или искаженную информацию о героях или событиях в литературном произведении таким образом, что читатель теряет подлинное понимание излагаемого сюжета и формирует свою точку зрения за счет адекватной его интерпретации. Такое расхождение между точкой зрения рассказчика и читателя приводит к обнаружению читателем иронии в тексте рассказчика. См. [3].

культурного воображения, Шервуд предлагает остальным исследователям содействовать преобразованию социологии посредством обращения к символическим классификациям и культурному содержанию социальных феноменов.

Литература

1. *Александр Дж.* Аналитические дебаты: понимание относительной автономии культуры / пер. с англ. М. Шуровой под ред. Д. Куракина // Социологическая теория: история, современность, перспективы. Альманах журнала «Социологическое обозрение». СПб.: Владимир Даль, 2008. С. 241–275.
2. *Alexander J. C.* Rethinking Durkheim's Intellectual Development: On the Complex Origins of a Cultural Sociology // *Alexander J. C.* Structure and Meaning: Relinking Classical Sociology. New York: Columbia University Press, 1989. P. 123–155.
3. *Baldick C.* The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford: Oxford University Press, 2004.
4. *Durkheim E.* The Elementary Forms of the Religious Life / trans. by K. E. Fields. New York: Free Press, 1995.
5. *Durkheim E.* The Elementary Forms of the Religious Life / trans. by C. Cosman. London: Oxford University Press, 2001.
6. *Goldman A.* The Lives of John Lennon. New York: W. Morrow, 1988.
7. *Kris E., Kurz O.* Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment. New Haven: Yale University Press, 1979.
8. *Marion J.-L.* In Excess: Studies of Saturated Phenomena / trans. by R. Horner and V. Berraud. New York: Fordham University Press, 2002.
9. *Sherwood S. J.* Theorizing the Enigma: The Problem of the Soul in Durkheim's *Elementary Forms of the Religious Life* // *Epoche*. 1998. Vol. 21. № 2. P. 47–56.
10. *Wolper D.* Imagine: John Lennon. Gale Group, 1988.

Тия ДеНора. Музыка как агентность в Вене эпохи Бетховена

DENORA T. MUSIC AS AGENCY IN BEETHOVEN'S VIENNA // MYTH, MEANING, AND PERFORMANCE: TOWARD A NEW CULTURAL SOCIOLOGY OF THE ARTS / ED. BY R. EYERMAN AND L. MCCORMICK. BOULDER: PARADIGM PUBLISHERS, 2006. P. 103–121.

*Анна Волик**

Аннотация. Тия ДеНора указывает на недостатки теоретического подхода социологии музыки, трактующего музыку преимущественно как отражение социальной реальности, и утверждает, что роль музыки в обществе этим не ограничивается. Следуя культуросоциологическому видению искусства, она рассматривает музыку в качестве «независимой переменной» и тем самым наделяет ее причиняющей силой. В поисках теоретической конструкции, способной объединить преимущества нескольких подходов, автор останавливается на понятии «агентность» (agency), под различными формами которой понимаются способности к действию, формирующиеся в рамках музыкальной среды. На примере творчества Бетховена анализируется, как и почему музыка Бетховена, ее восприятие и исполнение создали новые способы агентности в музыкальном мире Вены начала XIX века и за его пределами. ДеНора фокусируется, с одной стороны, на музыкальном критическом дискурсе, а с другой — на воплощении дискурсивных идей в исполнении произведений Бетховена. Используя данный подход, автор исследует связь между философскими идеями того времени, музыкой Бетховена и формами агентности, которые она, музыка, воспроизводила.

Ключевые слова. Музыкальное исполнение, агентность, музыкальный дискурс, романтизм, творческий агент, культура исполнения, эстетика тела, образ героя, рефлекслирующий субъект.

В качестве исходного положения своих рассуждений Тия ДеНора¹ отмечает, что социология музыки предполагает в основном изучение исторической обусловленности музыки и ее значения для социальных отношений и противопоставляет эту дисциплину культуросоциологическому подходу, в рамках которого музыка рассматривается не как зеркало социальных структур, а как независимая переменная. Музыка в таком случае обладает способностью воздействовать на социальную жизнь. Несмотря на то, что ДеНора работает с историческим материалом, ее интерес сосредоточен в первую очередь на современных представлениях о музыке и их влиянии на жизнь общества. Такое влияние усматривается там, где музыка начинает формировать новые формы агентности (agency)², под которой ДеНора понимает «произво-

* **Волик Анна Ярославовна** — студентка факультета социологии ГУ-ВШЭ, участница исследовательской группы по культуросоциологии Центра фундаментальной социологии ГУ-ВШЭ. Email: innvetro@gmail.com

© Волик А., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

¹ Тия ДеНора — профессор Университета Экзетер, Англия.

² Термин «agency» уже переводился как «деятельность» [1] и «действие» [2]. Мы приняли решение переводить его как агентность, поскольку термины «деятельность» и «действие» концептуализирована-

димые и распространяемые среди индивидов возможности, перспективы и способы действия, создающие предпосылки и формирующие среду для социального перформанса (social performance)³» (р. 103). Подобные явления наблюдались в музыкальном мире Вены 1790–1810 гг. в ходе сочинения, восприятия и исполнения произведений Людвиг ван Бетховена (как самим композитором, так и другими музыкантами).

Исследовательский интерес ДеНоры к фигуре Бетховена обусловлен особой ролью, которую играло творчество композитора в процессе формирования нового типа личности. Впервые в западной истории музыка получила неоспоримое превосходство перед остальными видами искусства. Музыка Бетховена стала одной из отправных точек, с которой в XIX веке началось развитие современной идеи личности и духовной жизни. Скотт Бернхам [3] — автор исследования, посвященного творчеству Бетховена, — развивая идею героического в музыке⁴ и образ независимого художника, вовлеченного в нравственную борьбу, рассматривал Бетховена как «воплощение музыки» и художника-героя, которому удалось освободить музыку от традиций XVIII века. Все это позволило ДеНоре прийти к заключению, что музыка Бетховена стала специфическим пространством (workspace), в котором сформировались новые модусы агентности.

В своем анализе ДеНора последовательно обращается к двум главным темам. В качестве исходного пункта она рассматривает музыку в контексте философии И. Канта и Ф. Шиллера, а также дискурса музыкальной критики, на который значительное влияние оказали философские идеи того времени. Выяснив, каким образом складывались представления о героизме, связанные с фигурой Бетховена, ДеНора приступает к исследованию влияния этих идей на агентность как исполнение. Именно при переходе от философских идей к практикам исполнения, согласно концепции ДеНоры, проявляется способность музыки создавать новые способы действия.

Развитию образа музыканта-героя предшествовали философские и литературные дискуссии. Идея о внутреннем мире человека и внешнем проявлении этого мира находит свое отражение в философии конца XVIII века, в частности, в «Критике способности суждения», где Кант вводит понятие «возвышенное». Возвышенное обнаруживает двойственную природу человека — подавляет его как физическое существо и возвышает как существо духовное, пробуждая в нем осознание нравственного превосходства над природой и позволяя открыть в самом себе способность сопротивляться природным явлениям. Именно здесь берут начало идея превосходства человека над природой и идея рефлексивного субъекта. Идея «духовной жизни» как проявления индивидуальной воли (индивидуальности) была развита Шиллером, который противопоставлял «наивное» и «сентиментальное» искусство и установил различие между поэзией, описывающей естественный мир и физические объекты (наивная поэзия), и поэзией о впечатлениях, вызываемых объектами у поэта (сенти-

ны в русскоязычном социологическом словоупотреблении; при этом различия соответствующих им понятий «activity» и «action», с одной стороны, и «agency» — с другой, выступают в качестве конституирующих по отношению к последнему.

³ Термин «performance» имеет несколько значений. В зависимости от контекста он переводится на русский язык как «исполнение», «представление» либо как «перформанс».

⁴ Идея героического не связана напрямую с «Героической» симфонией Бетховена (1803).

ментальная поэзия). Музыканту, как и сентиментальному художнику, свойственно рефлексивное отношение к реальности, поскольку он уже не находится в единении с природой, а стремится к изображению того, что лежит в пределах сферы субъективного.

Понятие «сентиментальное» тесно связано с концепцией романтизма. Представители романтизма противопоставляли идеал нового (романтического) искусства просветительским («наивным») взглядам на поэзию, музыку и другие виды искусства. Они полагали, что современный художник осознает несоответствие между идеалом и реальностью, и утверждали, что главным предметом рассмотрения должна стать область индивидуальной духовной жизни. Романтизм подчеркивал значение связи произведений художника с его личностью и духовным миром. Кроме того, именно романтизм разрушил установленную эстетикой классицизма и Просвещением иерархию видов искусств, признавая музыку искусством наиболее свободным и духовным.

Философские дискуссии о возвышенном и сентиментальном искусстве по-новому зазвучали в рамках музыкального дискурса. Поскольку считалось, что музыка пробуждает возвышенные эмоции (например, чувство страха), то она может быть объективно названа возвышенной, как дикая природа. В то же время музыка способна отражать состояние сознания под воздействием чувства возвышенного. В первом случае музыка напоминает нам эпическую поэзию, во втором — лирическую поэзию, передающую внутреннее состояние, связанное с осознанием свободы и способностью сопротивляться природе (сентиментальная поэзия). Автор сопоставляет музыку с лирической поэзией, чтобы продемонстрировать возможности музыки, которые не ограничиваются простой иллюстрацией природных явлений. Она способна также передавать ощущения, возникающие под влиянием чувства ужаса или страха. Композитор может представлять субъективный опыт посредством выражения ощущений и эмоций.

Как «возвышенное» связывалось с музыкой Бетховена? В «Лейпцигской музыкальной газете», в которой давался подробный критический разбор произведений Бетховена, описывались следующие музыкальные приемы: «величественные, тяжелые или торжественные ноты... длинные паузы, удерживающие продвижение мелодии... сознание слишком резко оказывается в громоподобном потоке звуков, так что воображение не может легко и спокойно соединить разнообразные образы в последовательное целое» [9, р. 62–63]. В ранних изданиях другой газеты — «Allgemeine Musicalische Zeitung»⁵ (AMZ) — критики описывали произведения Бетховена как наложение «одной мысли на другую в хаотичном порядке и в причудливой манере» [7, р. 8], что создавало довольно мрачное ощущение. Причиной негативных отзывов были господствующие в то время представления об идеальном музыкальном произведении. В конце XVIII века считалось, что музыка должна быть простой, доступной восприятию и исполнению⁶.

⁵ Буквально: «Общая музыкальная газета».

⁶ В AMZ 1799 года музыку композитора критиковали за излишнюю сложность, трудоемкость. Исполнение произведений Бетховена требовало особого тщательного подхода: чтобы понять произведение, нужно было его несколько раз сыграть. Кроме того, его творчество противоречило эстетическим взглядам того времени на подлинную красоту, мелодичность и естественность. См. [8, р. 1783–1830].

В качестве иллюстрации ДеНора приводит описание весьма любопытной коллизии, развернувшейся вокруг личности Бетховена в сфере критического дискурса. Отзывы спровоцировали конфликт между учредителем газеты и Бетховеном. Композитор грозился отказать изданию в публикации своих работ, и к 1802 году резкая критика сменилась несколько льстивым признанием его «подлинного» таланта⁷. Отношение к композитору менялось под воздействием новых философских и литературных идей. С развитием в критическом музыкальном дискурсе романтических идей, связанных с новым типом личности, критики стали описывать Бетховена как художника-героя. Э. Т. А. Гофман, который считал музыку самым романтическим из всех искусств, писал: «И Бетховен — это тот, кто взглянул на искусство инструментальной музыки с безграничной любовью и проник в глубочайшую его сущность. Его музыка... пробуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма»⁸. Кроме того, идея «духовной жизни», получившая музыкальное воплощение и воспринимаемая как краеугольный камень нового «романтического» эстетического автономного искусства, включала в себя прежде всего представления о сопротивлении природе и победе над ней.

Характер исполнения произведений Бетховена нередко называли революционным. В противоположность преобладавшему спокойному стилю игры, не вызывавшему у слушателей и исполнителей напряжения, «Бетховен приводит в движение механизм благоговейного ужаса, страха, боли» [4, р. 275]. Его музыка рисовала новый, психологически и эмоционально насыщенный, психоакустический⁹ пейзаж, в котором на смену мелодичному и гармоническому звучанию пришли беспокойство, напряжение и шок.

Подводя итог первой части своей работы, ДеНора отмечает, что германоязычный критический дискурс, поместивший в один ряд идею о «возвышенном» и музыку Бетховена, привел к кардинальным изменениям в венской музыкальной жизни. Во-первых, музыка все более и более воспринималась как способ изображения «духовной жизни». Через музыку воплощались идеи о психологическом внутреннем мире (*psychological interiority*), а также идеи индивидуализма, способности сопротивляться и бороться. Во-вторых, поскольку музыка обеспечивала наилучшие средства для изображения возвышенного, композитор — Бетховен — тоже предстал в новом образе: как героический субъект. Именно тогда увеличивается пропасть между вкусом профессионалов, знатоков, с одной стороны, и широкой публики — с другой, т. е. между художником и обществом. Сентиментальный художник в стремлении к бесконечности неизбежно становится чуждым широкой публике.

Особенности нового музыкального языка были ресурсами для двух форм агентности, воспринимаемых как способность к действию. Первая — конструирование Бетховеном себя как нового типа агента (роль, которая сформировалась благодаря особой, исключительной манере исполнения). Композитор воспроизводил новую

⁷ Журнал регулярно публиковал около 42% выходящих в то время в Вене рецензий на вокальные произведения и 58% — на инструментальные, причем среди последних около 44% рецензий было посвящено фортепианному репертуару. См. [6].

⁸ Из аннотации к статье Э. Т. А. Гофмана «Beethovens Instrumental-Musik» (1813).

⁹ Психоакустика — психофизиология слухового восприятия.

форму агентности, суть которой заключалась в осознании внутреннего превосходства над природой. Бетховен был музыкантом-героем, одним из тех, кто мог управлять вниманием публики, и единственным, кому публика демонстрировала преданность через почтительное слушание. Используемые им новые музыкальные приемы предоставляли новые ресурсы для субъективного опыта: они моделировали этот опыт через музыкальную среду. Вторая форма агентности связана с появлением фигуры критика как посредника с высоким социальным статусом между композитором и публикой. Просветители полагали, что роль музыкального критика заключается в обучении публики. Однако с развитием философских идей Канта и Шиллера представления об эстетическом вкусе изменились — суждения об искусстве должны были иметь не наставнический, а созерцательный характер, поскольку предполагалось, что эстетический вкус субъективен и индивидуален.

Разъяснив на философском и дискурсивном уровне природу представлений о творчестве Бетховена и о музыке в целом, ДеНора переходит от философских идей, музыкальных форм и критических текстов непосредственно к тому, как дискурс воплотился в исполнительских практиках. Новые техники музыкального представления и новые формы агентности, которые они подразумевали, имели большое значение для практик музыкального исполнения. ДеНора демонстрирует, как философские идеи Канта и Шиллера и музыкальные дискуссии, развернувшиеся на страницах журналов, были воплощены в музыкальных произведениях и исполнении (*performance*) сочинений композитора (самим Бетховеном и его последователями), рассматриваемых в контексте культуры исполнения. Автор подчеркивает, что исполнение позволяет рассмотреть музыку не только как музыкальный текст, но и как особого рода социальное взаимодействие.

В Вене того времени живое музыкальное исполнение было событием визуально выразительным. Существовали правила, предписывавшие музыкантам определенный стиль игры, хореографию, допустимые жесты и движения. В зависимости от музыкального материала и от того, как музыкант представлял этот материал, менялись воспринимаемые публикой смыслы. Среди музыкальных инструментов в Вене конца XVIII — начала XIX века доминировали клавишные. Поэтому дискуссии об исполнительских навыках обычно разворачивались вокруг фортепиано. Требования, которые произведения Бетховена предъявляли к телесным практикам, сопровождавшим игру на фортепиано (*piano-performing body*), вывели музыканта как особую фигуру на первый план.

Произведения Бетховена были доступны не всем музыкантам, они зачастую оказывались непонятными и слишком сложными и исполнялись преимущественно мужчинами¹⁰. Женщины выбирали в основном те сочинения, которые не требовали специальных физических и исполнительских навыков, предполагаемых музыкой Бетховена. С этого началось исключение женщин из концертной деятельности. Возникло представление о «серьезной» музыке, которая ассоциировалась только с музыкантами мужского пола.

¹⁰ Количество мужчин-исполнителей произведений Бетховена почти на порядок превышает число музыкальных исполнений среди женщин. С пропорциями мужских и женских исполнений Моцарта наблюдалась противоположная ситуация.

В 1780-х и 1790-х годах клавишный инструмент был наиболее привлекательным для музыкантов-полупрофессионалов и для любителей, именно он соответствовал аристократическим идеалам поведения светского человека (позы и жесты при игре на фортепиано). Образцовым поведением исполнителя считалась ненавязчивая, скромная игра. Показывать, что были предприняты физические и технические усилия, не допускалось. Быть излишне подвижным или демонстрировать старание позволялось только исполнителям более низкого социального статуса. К примеру, на духовых инструментах аристократы никогда не играли, поскольку это сопровождалось неподобающими их статусу звуками и мимикой — пыхтением и надуванием щек, — что явно не соответствовало образу сдержанного, неприметного исполнителя. Для женщин телесная уравновешенность, спокойствие были важны вдвойне. Новая форма исполнения музыкальных произведений, предложенная Бетховеном, ставила под угрозу не только социальный статус, но и уместность концертной деятельности женщин.

По свидетельству современников, стиль игры Бетховена был агрессивный и драматический. Приемы, которые используются в его музыке для изображения возвышенного (громоподобные аккорды, двойные октавы, внезапные и ошеломляющие мотивы), меняют поведение исполнителя на телесном уровне (**performing body**), заменяют аристократическое тело более живым, энергичным, грубо-эмоциональным (**visceral**) и деятельным. Бетховен предъявил новые требования к фортепианному исполнению, в частности, более интуитивный подход к клавишному инструменту (**visceral keyboard approach**) и более экспрессивное физическое действие. Подобные характеристики не соответствовали исполнительским техникам XVIII века — скромному, ненавязчивому исполнению, противоречили женскому поведению при игре на фортепиано.

Бетховен был человеком непредсказуемым и импульсивным, что воспринималось как доказательство исключительности его личности и способностей. Музыка Бетховена создала стандарт исполнения, который воплотил индивидуальные особенности гения композитора и установил взаимосвязь между интуитивным стилем игры (**visceral keyboard approach**) и образом музыканта-героя.

Музыкальное изображение «духовной жизни» и ее внешнего коррелята — героического действия — могло быть представлено не только через музыкальный материал, но и через физические практики его исполнения, которые давали начало визуальным, музыкально сконструированным образам героического действия. Исполнительские практики предоставляли словарь жестов и набор стилей движения, ассоциируемых с ярким (**powerful**) индивидуализмом. Более чем когда-либо прежде тела исполнителей в процессе осмысления музыки «помогли перевести музыкальный звук в музыкальное значение посредством образа — и иногда зрелища — жестов, выражений лица и общей телесности в целом» [5]. В Вене подобные представления развивались в научных и псевдонаучных течениях физиогномики¹¹ и гипноза. Способности женщин и мужчин постичь возвышенное, героизм, напряженность зрителей и исполнителей — идеи, которые также резонировали с музыкальной культурой того времени. Как и в музыке, концепция, согласно которой особые качества людей локализованы в фи-

¹¹ Физиогномика — учение о связи психического состояния человека с движениями и мимикой его лица.

зических или психологических чертах человека, неизбежно противопоставляла себя более демократическим идеям таланта и меритократии (*meritocracy*).

Музыка Бетховена представляла собой источник новых способов действия в венском обществе. Философские идеи, по-новому проинтерпретированные в дискурсе музыкальной критики и затем снова преломленные через рассуждения об исполнительских практиках, определяли восприятие музыки Бетховена в Вене тех времен. Музыка производила новые способы агентности, которые лежали в основе гендерной сегрегации в музыкальных инструментах и физических признаках музыкального гения, которые в том числе подкреплялась идеями толкования внешнего облика.

Литература

1. Арчер М. Реализм и морфогенез / пер. с англ. О. А. Оберемко под ред. А. Ф. Филиппова // Социологический журнал. 1994. № 4. С. 50–68.
2. Девятко И. Ф. Социологические теории деятельности и практической рациональности. М.: Аванти-Плюс, 2004.
3. Burnham S. Beethoven Hero. Princeton: Princeton University Press, 1995.
4. Burnham S. The Four Ages of Beethoven: Musicians (and a Few Others) on Beethoven // The Cambridge Companion to Beethoven / ed. by G. Stanley. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 272–291.
5. Leppert R. The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body. Berkeley: University of California Press, 1993.
6. Schindler A. F. Beethoven as I Knew Him / trans. by C. S. Jolly. Mineola: Dover Publications, 1996.
7. Wallace R. Beethoven's Critics: Aesthetic Dilemmas and Resolutions During the Composer's Lifetime. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
8. Wallace R. The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.
9. Webster J. The Creation, Haydn's Late Vocal Music, and the Musical Sublime // Haydn and His World / ed. by E. Sisman. Princeton: Princeton University Press, 1997. P. 57–102.

Лиза МакКормик. Музыка как социальный перформанс

MCCORMICK L. MUSIC AS SOCIAL PERFORMANCE // MYTH, MEANING, AND PERFORMANCE: TOWARD A NEW CULTURAL SOCIOLOGY OF THE ARTS / ED. BY R. EYERMAN AND L. MCCORMICK. BOULDER: PARADIGM PUBLISHERS, 2006. P. 121–144.

*Мария Поликашина**

Аннотация. Лиза МакКормик обращает внимание на то, что музыка как объект исследования предстает главным образом в рамках двух дисциплин: музыковедения и социологии музыки. Если музыковеды в своих исследованиях основываются на анализе элементов музыкального текста, то внимание социологов концентрируется преимущественно на структуре производства и потребления музыки в целом. Но, как отмечает автор, ни в музыковедении, ни в социологии музыка не рассматривается в качестве исполнительского искусства. МакКормик предлагает поместить в центр внимания музыкальное исполнение, понимаемое как социальный перформанс. В такой исследовательской перспективе исполнение музыки — это прежде всего деятельность, обнаруживающая черты ритуала, т. е. социального взаимодействия, соотносимого одновременно с набором представлений (текстом) и со стандартизированными образцами поведения. В качестве наиболее релевантного ресурса для решения поставленной задачи автор указывает на теорию «культурного (социального) перформанса» Джеффри Александера, в рамках которой концептуализировано именно такое видение социального взаимодействия.

Ключевые слова. Социальный перформанс, ритуал, музыкальное исполнение, музыковедение, социология музыки, музыкальный текст, многослойная система коллективных представлений, акторы, аудитория, средства символического производства, мизансцена, социальная власть.

Музыковедение и социология музыки являются традиционными сферами исследования музыки. В каждой из дисциплин разработаны определенный взгляд на музыку и подход к ее изучению. Музыковеды изучают композиционную структуру нотной записи, игнорируя условия исполнения. Социологи сосредоточены на природе производства и потребления музыки. Лиза МакКормик¹ предлагает поместить в центр внимания *музыкальное исполнение* (musical performance)², замечая, что ни в музыковедении, ни в социологии музыка не рассматривается в качестве исполнительского искусства. При этом она не отказывается от упомянутых подходов, а при изучении музыкального исполнения выделяет три важных аспекта: смысл музыкаль-

* Поликашина Мария Александровна — студентка факультета социологии ГУ-ВШЭ, сотрудница исследовательской группы по культурсоциологии Центра фундаментальной социологии ГУ-ВШЭ. Email: marpol90@yandex.ru

© Поликашина М., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

¹ Лиза МакКормик — специалист в области философии и социологии музыки. Читает учебные курсы в Хаверфорде.

² В статье «performance» упоминается в определении социального перформанса и музыкального исполнения. Предлагается два перевода слова «performance»: «исполнение» (музыкальное) и «перформанс». Предполагается, что музыкальное исполнение включает в себя определение социального перформанса, поэтому содержательные различия между этими понятиями отсутствуют.

ного текста, структуру производства и потребления и акт музыкального исполнения. Последнее автор трактует как форму *социального перформанса* (social performance), в определении которого опирается на концепцию «культурного перформанса» (cultural performance), принадлежащую Джеффри Александеру [1]. Эта концепция не случайно выбрана в качестве ключевого теоретического ресурса. В основании такого выбора лежит эксплицированная автором параллель между обозначенной дилеммой в сфере исследования музыки и классическим противостоянием структуралистского и прагматистского подходов в рамках культурно-ориентированной социологии. В обоих случаях дилемма состоит в том, является ли смысл дериватом самого текста, или же он проистекает из внешних по отношению к тексту обстоятельств ситуации взаимодействия. Разница лишь в том, что для музыки, в отличие от культурсоциологии, контуры этой дилеммы повторяют контуры дисциплинарного деления.

Концепция «культурного перформанса» Дж. Александера позиционируется как компромисс между двумя конкурирующими модусами культурсоциологического осмысления социальной жизни. Это попытка объединить в рамках единой теоретической конструкции коллективные представления, мифы и нарративы, понимаемые как текст, и ориентированные на них социальные взаимодействия и практики, обнаруживающие черты ритуала. Под социальным перформансом предлагается понимать процесс, в котором акторы стремятся передать смысл социальной ситуации. В основе социального перформанса лежит *деятельность, обнаруживающая черты ритуала* (ritual-like activity). Под *ритуалом* (ritual) здесь подразумеваются такие эпизоды культурной коммуникации, в которых участники социального взаимодействия разделяют общее убеждение относительно содержания сообщений. В процессе социального перформанса акторы используют различные действия, жесты и символы, чтобы сформировать определенное понимание смысла передаваемого сообщения.

Социальный перформанс и, как следствие, музыкальное исполнение состоит из шести взаимосвязанных элементов: *многослойной системы коллективных представлений* (the layered system of collective representations), *актеров* (actors), *аудитории* (the audience), *средств символического производства* (the means of symbolic production), *мизансцены* (mise-en-scène) и *социальной власти* (social power). МакКормик подробно рассматривает каждый элемент и для каждого приводит примеры из классической и современной музыки.

Прежде всего автор исследует *многослойную систему коллективных представлений* (the layered system of collective representations). Первым слоем такой системы является сценарий, состоящий из общепринятых и распространенных символов и значений. В музыке сценарием служит музыкальный текст (musical text)³. Он представлен либо в устной форме, либо в виде партитурной записи, либо хранится в памяти композитора. Музыкальный текст имеет отношение к так называемому акту музыкального исполнения, наделяя его определенным смыслом.

Второй слой системы коллективных представлений — фоновые структуры (background structures), которые формируют у аудитории отношение к исполнению

³ Различают два вида музыкальных текстов: в графической фиксации (нотный текст) и акустической фиксации (аудиозапись). В работе МакКормик под музыкальным текстом имеется в виду только нотный текст.

музыкального произведения. Фоновые структуры создают определенный контекст: музыка может быть исполнена и услышана по-разному, в зависимости от того, где она исполняется: в публичном пространстве, таком как концертный зал, или в частном, например, дома или в машине. Музыкальное исполнение сопровождается также символическими структурами, в частности, мифами (myths). В классической музыке подобными мифами выступают идея музыкальной карьеры как призвания, образ непреклонного перед критикой и политической идеологией музыканта, образ одаренного ребенка. Многие мифы связаны с сакральными местами исполнения, такими как Вена, «Карнеги-Холл»; для панк-музыки это клуб CBGB (Country, Blue Grass and Blues)⁴.

Следующий необходимый элемент социального перформанса — *акторы* (actors), т. е. люди, которые кодируют смысл сообщения, используя определенную знаковую систему, а также воплощают идею и смысл сообщения перед аудиторией. *Акторами* в музыке является исполнитель музыкального произведения, композитор или и тот и другой одновременно. Музыкальный актер должен знать правила композиции, владеть вокальной или инструментальной техникой. При рассмотрении *актора* как элемента музыкального исполнения МакКормик уделяет особое внимание ситуации, когда исполнитель не является композитором. Как правило, музыкальное произведение исполняет музыкант, а не композитор, что сопряжено с проблемой точной передачи смысла, заложенного в музыкальном тексте.

Роль третьего элемента социального перформанса — *аудитории* (the audience) — МакКормик иллюстрирует с помощью высказывания Игоря Стравинского о том, что произведение искусства не существует само для себя. В творчестве композитора наступает момент, когда ему, «закончившему работу над своим шедевром, необходимо поделиться своей радостью» [3, р. 131] с аудиторией. Иными словами, в музыке слушатель играет такую же роль, какую играют композитор и исполнитель. *Аудитория* может быть либо реальной (в концертном зале), либо в воображении актора во время репетиции, либо вообще отсутствовать, если речь идет об аудиозаписи. Как отмечает автор, наличие аудитории на концерте, где происходит непосредственная культурная коммуникация между публикой и исполнителем, позволяет музыканту добиться от слушателя адекватного понимания музыкального произведения. Неслучайно внедрение звукозаписывающей техники вызвало недовольство у исполнителей, считающих, что в отсутствии музыканта, смысл музыкального произведения может быть понят по-другому.

Согласно МакКормик, слушатель исполняет роль критика, который способен иначе воспринимать передаваемые музыкантом смыслы. В современных условиях существуют различные типы слушателей. Среди слушателей симфонического оркестра можно встретить критиков, профессиональных музыкантов, друзей и членов семьи композитора, представителей музыкальных учебных заведений, концертмейстеров и т. д. Каждый из них по-разному воспринимает исполнение. Тот факт, что на одном концерте присутствуют разные слушатели, ставит перед музыкантом выбор:

⁴ CBGB (Country, Blue Grass and Blues) — клуб, основанный в 1973 году в районе Манхэттена в Нью-Йорке. Считается источником зарождения движения панков. Собственником и основателем является Хилли Кристалл.

стремиться к многозначности и ориентироваться на всю аудиторию, что повлечет за собой неизбежные изменения в характере исполнения произведения и в его тексте, или отдавать предпочтение одной, но наиболее значимой аудитории. В некоторых случаях аудитория может быть намеренно ограничена узким кругом музыкальных специалистов.

Ещё одним важным элементом социального перформанса являются *средства символического производства* (the means of symbolic production) — необходимый набор материальных принадлежностей. В музыке к таким средствам относятся одежда музыканта, его инструмент и место, где исполняется музыкальное произведение.

Архитектура концертных залов имеет непосредственное значение для музыкального исполнения. Конструкция здания словно диктует людям, как они должны использовать пространство концертного зала. Для исполнителя оно сконструировано таким образом, что музыка как бы отделена от мирской жизни. Место, отведенное исполнителям для приготовления к выступлению, изолировано от различных звуков, разговоров и всего, что может помешать подготовке.

На восприятие исполнения влияет и гардероб музыканта, причем он важен для исполнителей не только популярной музыки, но и классики. Так, играющие в симфоническом оркестре всегда соблюдают строгий стиль одежды. Впрочем, среди исполнителей классической музыки встречаются и любители неформального внешнего вида, например, скрипачка Ванесса Мей (Vanessa Mae) и виолончелист Найджел Кеннеди (Nigel Kennedy). Оригинальность облика музыканта разные слушатели воспринимают по-разному: одни видят в этом не более чем коммерческий трюк, другие — стремление к новаторству.

На исполнение музыкантом произведения серьезное влияние оказывают качество инструмента, яркость звука, эластичность, многообразие тонов и маневренность. Более того, существует невидимая связь инструмента с музыкантом, неслучайно многие музыканты берут свой инструмент на гастроли и никому не дают им пользоваться. Понимание музыкального произведения зависит от стиля и исполнительских навыков, в частности, артикуляции⁵, интонации, аппликатуры⁶ и темпа. Обладание этими навыками позволяет донести до слушателя без искажения смысл музыкального текста.

МакКормик предлагает включить в изучение музыкального перформанса *мизансцену* (mise-en-scène), под которой она понимает практику исполнения (performance practice) музыкального произведения и традиции исполнения (performance traditions).

Практика исполнения формирует представления о стиле. Стиль, с одной стороны, определяется особенностями жанра и композицией музыкального текста, а с другой — складывается благодаря реакции слушателей и их оценкам. Некоторые импровизации и «проявления свободы» могут восприниматься публикой негативно. Стиль изменчив: техническое новшество, вызывавшее ранее удивление или возмущение, со временем воспринимается нейтрально. МакКормик приводит в пример ис-

⁵ *Артикуляция* — способ исполнения последовательного ряда звуков на инструменте или голосом.

⁶ *Аппликатура* — способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на музыкальном инструменте, а также обозначение этого способа в нотках.

пользование техники вибрато⁷. В XIX веке это техническое новшество взволновало многих консервативных теоретиков и музыкальных педагогов. Но ближе к двадцатому столетию вибрато не вызывало негативной реакции и воспринималось как само собой разумеющееся.

Под традициями автор понимает исполнительские навыки, наследуемые музыкантами от своих преподавателей. Речь идет, в частности, о воспроизведении манеры поведения своих педагогов на сцене. Как правило, музыкант контролирует свое поведение, но бывают непредвиденные ситуации: нежелательный резонанс в зале, внезапно лопнувшая струна и т. д., что влияет на восприятие музыкального произведения.

Последним элементом музыкального исполнения, рассматриваемым МакКормик, является *социальная власть* (social power). Автор имеет в виду особенности статусной стратификации, влияющие на музыкальную культуру, которые раскрываются через определение репутации и политических и экономических условий музыкального производства. Одно из проявлений социальной власти — репутация музыканта. Будучи формой символического капитала (symbolic capital) [2, p. 75], репутация может конвертироваться в другие формы капитала, к примеру, доступ к дорогим музыкальным инструментам, возможности звукозаписи и т. п.

Понятие социальной власти включает в себя особенности экономического неравенства и политики государства, предоставляющих новые возможности и создающих барьеры для творчества. К примеру, доступ к средствам музыкального исполнения ограничен экономическими рамками, ведь далеко не каждый может позволить себе приобрести инструмент. Социальная власть проявляется и в финансовой поддержке музыкальной деятельности со стороны государства. Вместе с тем политика государства может быть направлена и на ограничение развития музыки. Таким образом, факт воздействия социальной власти на развитие музыкального творчества позволяет понять, как некоторым исполнителям удается в отличие от других преуспеть в музыкальной деятельности.

В современной социологии изучению социальной власти и условий производства и потребления культуры уделяется существенно большее внимание, нежели смыслу произведения искусства, — именно в этом усматривается существенный недостаток господствующей парадигмы производства и потребления. В заключение МакКормик переходит к критике этой парадигмы, указывая на преимущества концепции, рассматривающей музыку как социальный перформанс. В качестве главного оппонента она выбирает Говарда Беккера, автора концепции конвенций (conventions). По мнению МакКормик, одним из недостатков данной концепции является отсутствие в конвенциях культурного и смыслового содержания. Тем не менее она не считает правильным полностью игнорировать изучение структуры производства и потребления и склоняется к многомерному теоретическому подходу.

⁷ *Вибрато* — исполнительский прием на струнных инструментах, связанный с периодическим колебанием высоты, силы и тембра звука. Вибрато является «украшением» в романтическом стиле в музыке. Использование вибрато исполнителями в XIX веке вызвало негативный отклик у музыкальных специалистов. Введение вибрато в активное использование музыкантами привело к изменениям в композиционном стиле и в конструкции музыкальных инструментов.

Литература

1. *Alexander J. C.* Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy // *Sociological Theory*. 2004. Vol. 22. № 4. P. 527–573.
2. *Bourdieu P.* The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods // *Bourdieu P.* The Field of Cultural Production: Essay on Art and Literature. New York: Columbia University Press, 1993. P. 74–11.
3. *Stravinsky I.* Poetics of Music: In the Form of Six Lessons / trans. by A. Knodel and I. Dah. Cambridge: Harvard University Press, 2003 [1942].

Бернард Гизен. Триумф и травма

GIESEN B. TRIUMPH AND TRAUMA. BOULDER: PARADIGM PUBLISHERS, 2004. 208 P. ISBN 9781594510397

*Дарья Хлевнюк**

Аннотация. Рецензируемая книга — работа одного из крупнейших представителей культурсоциологии, посвящена анализу культурной травмы в Германии. Автор показывает, как национальная идентичность в постнацистской Германии формируется вокруг фигуры преступника. В то же время комплекс вины, связанный с Холокостом, распространяется за пределы Германии, а Холокост становится иконическим выражением зла.

Ключевые слова. Культурсоциология, социология памяти, исследования Холокоста.

Последнее время все больше исследователей как за рубежом, так и в России занимаются изучением коллективной памяти¹. Это понятие введено в научный оборот начале XX века французским социологом М. Хальбваксом. Возрождение интереса к этой теме произошло благодаря работе французского историка П. Нора и его коллег, посвященной исследованиям истории Франции², в частности, таких сфер памяти (*lieux de memoire*³), как Марсельеза, 14 июля, Пантеон. Концепция коллективной памяти позволила говорить о множественности «историй», о различии нарративов, о прошлом в разных сообществах и на разных этапах истории, об идеологизации и политике обращения к прошлому (т. е. о чем говорить не принято, а о чем принято; где расставляются акценты в обращении к тому или иному историческому периоду). И, конечно, в таких случаях, в особенности когда речь идет об идеологизации про-

* **Хлевнюк Дарья Олеговна** — стажер-исследователь Центра фундаментальной социологии ГУ-ВШЭ. Email: d.khlevnjuk@gmail.com

© Хлевнюк Д., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

¹ Об этом свидетельствуют появление журнала «Memory Studies» (первый номер вышел в мае 2008 г.), выход двух номеров журнала «Отечественные записки», посвященных проблемам социальной памяти (№ 4 и № 5 за 2008 г.), и книги Савельевой и Полетаева [4]. Наиболее полный обзор значимых работ по проблематике коллективной памяти можно найти в [10]. Из обзоров последнего времени стоит отметить также [8].

² П. Нора совместно с коллегами с 1984 по 1992 гг. выпустили 7 томов сборника «Les lieux de memoire». На русский язык были переведены основные тексты и выпущены под названием «Франция-память» [2].

³ Как верно указывает В. Мильчина, привычный перевод термина *lieux de memoire* как «место памяти» не может считаться удачным, поскольку большинство «мест», представленных в сборнике, — не точки в пространстве, а скорее «эмблемы, сгустки национальной мифологии» [2, с. 116]. Впрочем, и предложенный ею вариант — «памятные места», как нам кажется, не вполне снимает проблему. Мы предлагаем менее благозвучный, но более верный по смыслу термин «сферы памяти».

шлого или знания о прошлом, «неизбежны (и во многом оправданны) моральные оценки, такие собирательные и понятные сегодня каждому интеллектуалу метафоры, как „травма“, „вина“ и т. д.» [4, с. 54].

Один из наиболее популярных сюжетов в этой области — Холокост и послевоенная Германия⁴. Появилось отдельное направление исследований Холокоста (Holocaust studies), в рамках которого особую ценность представляют культурсоциологические изыскания. Применяя основные принципы культурсоциологии, авторы выстраивают новые объяснительные схемы, позволяющие детально разбирать коллективную память о Шoa и политику памяти в Германии. В работе Б. Гизена «Триумф и травма» предлагается плодотворная модель, представляющая собой прекрасный образец культурсоциологического подхода к изучению коллективной памяти.

Главный вопрос, которым задается Гизен: как конструируется коллективная идентичность в послевоенной Германии? Национальная идентичность формируется под влиянием не только современного для индивида сообщества, но и под влиянием предшествующих поколений. Политика памяти, которая может работать либо на забвение, либо на постоянную актуализацию каких-либо событий, помогает нации сконструировать коллективную идентичность. Так, идентичность в послевоенной Германии формируется в тесной связи с изменением отношения к событиям в Германии 1930–1940-х годов как к наиболее заметным и травматичным событиям в истории нации. Иными словами, коллективная идентичность нации может быть описана через те связанные с памятью практики, которые преобладают в данном сообществе. Авторы большинства книг, посвященных памяти о Холокосте, занимаются, по мнению Гизена, изучением коллективной травмы жертв Холокоста и нацизма. Он же предлагает говорить не только о коллективной травме жертв, но и о коллективной травме противоположной стороны — преступников (perpetrators).

Но жертвы и преступники — не единственные фигуры, которые следует изучать, при анализе коллективной памяти. Общая стратегия заключается в том, чтобы ввести четыре ключевые фигуры, формирующиеся в сообществах. Они появляются в зависимости от того, какие события включаются в коллективную память сообщества, присутствуют в публичном дискурсе, в ритуалах сообщества, становясь тем самым предметом анализа. Гизен представляет эти фигуры как матрицу, составленную на пересечении двух параметров.

Первая переменная связана с тем, кем является человек в большей степени — субъектом или объектом. Автор обращается к классической философской проблеме соотношения субъекта и объекта, прослеживая это противопоставление от Декарта и Канта до Деррида. Самих себя, пишет Гизен, мы определяем как субъекты, однако то, что у нас есть тела, делает нас подверженными влияниям внешней среды, т. е. в некоторой степени объектами. Каждый человек оказывается и субъектом, и объектом, причем соотношение этих характеристик изменчиво. В пределе возможны как абсолютный объект, так и абсолютный субъект — эта дихотомия становится первой переменной для схемы четырех фигур в работе Гизена. Вторая переменная связана со

⁴ Статей и книг по этой тематике достаточно много, вот лишь некоторые из них: [6; 9; 10; 13; 7; 12].

способностью преодолевать препятствия, с которыми человек сталкивается из-за несовершенства мира. Он либо их преодолевает, либо — нет.

На пересечении двух параметров возникают четыре основные фигуры, с помощью которых автор проводит свой анализ: победитель (*triumphant hero*), побежденный герой (*tragic hero*), жертва (*victim*) и преступник (*perpetrator*). Появление этих фигур возможно лишь внутри сообщества. Представления о героях и жертвах, их символические репрезентации в культуре сообществ выходят за рамки повседневного мира, это сущности мира сакрального (р. 6). Благодаря символическим репрезентациям этих ключевых фигур сообщество определяет себя. Так, для немцев важной в формировании национальной идентичности становится фигура преступника. Откуда и почему появляется эта фигура? Чтобы ответить на этот вопрос, Гизен, следуя описанной теоретической логике, рассматривает все четыре фигуры, особенности их появления и влияния на сообщества.

Формирование ключевых фигур происходит благодаря событиям, которые воспринимаются как триумфальные или травматические. Что такое триумф и травма? Автор обращает внимание читателя на то, что у каждого человека есть предельные события его существования: рождение и смерть. Представление об этих событиях человек может почерпнуть, лишь увидев рождение или смерть других людей. Но хотя эти предельные точки чрезвычайно далеки от повседневного опыта, иногда происходят события, которые позволяют пережить нечто схожее со смертью или с рождением. В такие моменты, когда внешние силы врываются в мир повседневности, напоминая о нашей смертности, они запоминаются как травматические. Мы возвращаемся к ним во сне, говорим о них. Именно такие воспоминания называют «травмой». В свою очередь, бедствия, которые нам удается преодолеть, мы воспринимаем как моменты триумфа: они напоминают нам о рождении. Заметим, что и в том и в другом случае можно говорить лишь о памяти об этих событиях. В актуальный момент переживания человек не осознает смысл этого опыта, он может обозначить события как травму или триумф лишь на расстоянии (р. 8). Триумф и травма позволяют понять способы формирования четырех ключевых фигур в сообществе.

Победитель (*triumphant hero*) преодолевает бедствия, остается субъектом и управляет миром. Примерами могут служить Наполеон, король Артур. Побежденный герой (*tragic hero*) также остается субъектом, но он, в отличие от победителя, действует в неблагоприятной обстановке, и ему не удается преодолеть бедствия мира. Неудача бывшего героя становится травмой для того сообщества, в котором его образ был сконструирован. Так, убийство Николая II и кровавая гражданская война воспринимаются эмигрантами как травматические события и сохраняются в таком виде в их памяти.

Жертва (*victim*) не только противостоит бедствиям, но и перестает быть субъектом в этой борьбе, т. е. превращается в объект. Хрестоматийные примеры преследований и появления «жертв» — рабство афроамериканцев и коренного населения Африки, а также геноцид еврейского населения Европы (р. 55).

Сложнее обстоит дело с преступниками (*perpetrator*). Преступники относятся к другим людям как к объектам, делают их жертвами. Но такое отношение вредит их собственному статусу субъекта. Существование субъекта, пишет Гизен, возможно

лишь в том случае, если сообщество субъектов признают кого-либо субъектом. Здесь автор отсылает к работе Тейлора об источнике идентичности [11], в которой он разрабатывает диалектику раба и господина в работах Гегеля [1]. Преступники, в отличие от героев, не воспринимаются окружающими как субъекты, наделенные сакральностью: победитель воодушевляет весь мир, поражение побежденного героя подтверждает в глазах сообщества его статус субъекта. В то же время преступник, который относится к окружающим как к вещам, а не как к субъектам, именно по этой причине рассматривается членами сообщества как фигура, потерявшая статус субъекта. При этом члены сообщества могут быть как теми, кто пытался остановить преступление, так и наблюдателями, которые не вмешивались в ход событий (р. 7).

Именно фигура преступника и его травматической памяти кажется Гизену основой для нового определения национальной идентичности жителей Германии после 1945 года. Он разделяет память действительных преступников, т. е. людей, живших в то время и участвовавших в событиях Холокоста, и память сторонних наблюдателей. Первые обычно умалчивают о травматических воспоминаниях. Вторые же находятся в промежуточном положении: они не совершали ничего преступного, но, с другой стороны, их бездействие преступно (р. 110). Кроме тех людей, кто пережил события, которые позже запомнились как травма, существуют также их наследники, последующие поколения. Несмотря на то, что они не принимали непосредственного участия в событиях и не были их свидетелями, травма сохраняется и у них, поскольку их идентичность строится внутри данного сообщества. И то, каким образом они справляются с ней, формирует их идентичность.

Решая свою основную задачу, автор размышляет относительно других явлений. Довольно много внимания он уделяет концепции харизмы и ее меняющейся роли в современном дискурсе. Интересны также идеи о трансформации сакрального. Так, Гизен отмечает, что ранее было принято приписывать характеристику героя конкретным людям. Их тексты или речи оставались как их голоса. Места, в которых происходили важные события в их жизни, становились сакральными. Например, места рождения героев обладают особой ценностью для сообщества, в котором эти герои формируются. В современном мире, считает Гизен, героев заменяют безымянные жертвы, у которых нет ни лица, ни голоса, ни места. Вместо памятников конкретным личностям сооружаются мемориалы неизвестному солдату. Но фигуры безымянных жертв становятся в современном мире не просто более значимыми. Им начинают приписывать характеристики героев. Так, о жертвах 11 сентября часто говорят как о героях, хотя они и не являются героями в полном смысле: они не выбрали свою судьбу, их трудно назвать необычными людьми (р. 42).

В заключение стоит остановиться на тех принципиальных положениях в работе, которые и делают ее важной для дальнейших исследований памяти. Автор утверждает, что память конституирует идентичность, она является стабильной основой солидарности в современной неустойчивой ситуации. Обращение к коллективной памяти ведет к вопросу: как же ее, собственно, следует изучать? Как мы зафиксируем, чем она является и что она означает? Гизен предлагает сильный ход деления на травматические и триумфальные воспоминания. Далее коллективная память рассматривается через ее репрезентанты: ритуалы, политику, конкретные места, образы. Каждая

из таких репрезентаций тянет за собой другие явления, другие проблемы. Попытка разграничить область своего интереса и область связанных с ним явлений автору не всегда удается, что ведет к некоторой нечеткости структуры повествования. То, что он периодически сбивается с общей линии исследования на обсуждение более общих вопросов, связано, во-первых, с тем, что выбранная логика анализа сама по себе ставит достаточно много дополнительных вопросов (например, если память формируется в публичной сфере, то какова она, публичная сфера, однородна ли она во всех обществах, менялась ли с течением времени и т. д.), а во-вторых, с тем, что структура анализа в целом недостаточно проработана.

Нечеткость концептуальной схемы легко объяснима. К сожалению, Гизен рассматривал свою работу как преимущественно эмпирическую, обращая внимание прежде всего на конкретную фактологическую информацию и ее интерпретации. Концептуальную часть он проговаривал вскользь намеренно, полагая, что для читателя она будет неинтересна. Тем же, кто не заинтересован в чтении «абстрактных метатеоретических обоснований» (р. 2), автор предлагает пропустить и эту часть книги.

Означает ли это, что попытка изучать коллективную память через ритуалы, репрезентации, введение дополнительных категорий (сакрального-профанного, триумфального-травматического) неудачна? Скорее, напротив. Данную книгу можно считать первым, пробным шагом в направлении такой концептуализации коллективной памяти. Гизену удастся показать механизм формирования послевоенной национальной идентичности в Германии. Травма как предельная категория коллективного опыта становится ключевым пунктом в коллективной памяти немцев. Память о Холокосте категоризируется как вина. Немецкая нация осознает этот коллективный опыт как опыт преступников, причем не только тех, кто принимал непосредственное участие в событиях, но и тех, кто был лишь немым свидетелем. Особенно важна коллективная память наследников: они не связаны с травматическими событиями непосредственно, но ощущение общности с нацией в целом, а значит, и с теми, кто жил раньше и был участником или свидетелем Холокоста, также определяет их национальную идентичность как травматическую. Автор рассматривает, как формируется дискурс о Холокосте, как Холокост становится не просто историческим явлением, а своего рода мифом, «иконой зла» (р. 141), как рефлексия о Холокосте распространяется за пределы Германии. Концептуализации автора, построенные на различении сакрального и профанного, травматического и триумфального, позволяют выстроить модель, которая описывает современную политику памяти в Германии, не привлекая внешних объяснений (экономических или связанных с властными отношениями). Такая концептуализация дает возможность исследовать коллективную память не как вторичный продукт, зависимый от внешних факторов, но как явление, включенное в культуру, в том числе и политическую, и тем самым требующее собственной логики исследования.

Литература

1. Гегель Г. В. Ф. Система наук. Часть первая. Феноменология духа / пер. с нем. Г. Г. Шпета. М.: Наука, 2006.

2. Мильчина В. Места и сайты // Отечественные записки. 2008. № 4. С. 116–120.
3. Нора П., Озуф М., Пюимеж Ж. де, Винок М. Франция-память / пер. с фр. Д. Р. Хапаевой. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999.
4. Савельева И. М., Полетаев А. В. Социальные представления о прошлом, или Знают ли американцы историю. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
5. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007.
6. Alexander J. C. Remembering the Holocaust: A Debate. Oxford: Oxford University Press, 2009.
7. Alexander J. C. On the Social Construction of Moral Universals: The «Holocaust» from Mass Murder to Trauma Drama // European Journal of Social Theory. 2002. Vol. 5. № 1. P. 5–86.
8. Jedlowski P. Memory and Sociology: Themes and Issues // Time & Society. 2001. Vol. 10. № 1. P. 29–44.
9. Lipstadt D. Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory. New York: Free Press, 1993.
10. Olick J., Levy D. Collective Memory and Cultural Constraint: Holocaust Myth and Rationality in German Politics // American Sociological Review. 1997. Vol. 62. № 6. P. 921–936.
11. Taylor Ch. The Politics of Recognition // Taylor C. Multiculturalism and «The Politics of Recognition». Princeton: Princeton University Press, 1992. P. 25–73.
12. Young J. Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
13. Zelizer B. Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

«Культура и метод». Об очередном продукте культурсоциологической фабрики

MEANING AND METHOD: THE CULTURAL APPROACH TO SOCIOLOGY / ED. BY I. REED AND J. C. ALEXANDER. BOULDER: PARADIGM PUBLISHERS, 2009. 289 p. ISBN 9781594515699

Наиль Фархатдинов

Аннотация. В центре внимания рецензента очередная книга, изданная при участии сотрудников Йельского центра культурсоциологии. В книге предпринята попытка представить методологические основания культурсоциологии. В рецензии отмечается, что если на теоретическом уровне рассуждений по-прежнему заявляется «сильная программа», то на уровне конкретно эмпирических наблюдений (представленных в первой и второй части книги) исследователи по-прежнему склоняются к слабой программе культурсоциологии.

Ключевые слова. Культурсоциология, Александер, смысл, метод, сильная программа.

Эмпирическое исследование культуры в самом общем виде — это всегда соотношение двух элементов: теоретического рассуждения и его приложения к реальности. Соотношение регулируется методологическими и методическими принципами. Джеффри Александер в своем монументальном четырехтомнике «Теоретическая логика в социологии» описывает это как «научный континуум», на концах которого располагаются общие допущения (*general presuppositions*) и результаты наблюдений (*observations*) [4, p. 3].

Весь культурсоциологический проект Александера—Смита можно рассмотреть с этой точки зрения. Если самые общие положения, на которых держится сильная программа, периодически становятся предметом обсуждения в статьях Александера и его коллег [3; 5], а эмпирические наблюдения — неотъемлемой частью публикуемых сборников [2; 10; 12], то методологические вопросы остаются в тени. Например, искушенный в методологии читатель заметит, что в анализе дискурса технического [1] существует такой методологический пробел¹: достаточно легко и беззаботно Александер, ограничившись благодарностью коллегам, собравшим материал, переходит от общесоциологических рассуждений о технике к эмпирической иллюстрации своего тезиса.

Значительную ясность, как кажется на первый взгляд, должна внести последняя книга из серии Йельского центра культурсоциологии. Книга «Смысл и метод: культурный подход в социологии»² [9, p. 290] — продукт коллективного труда культурсоциологической фабрики *англоязычного* (по большей части американского) *мира* под

© Фархатдинов Н., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

¹ Дмитрий Куракин оказался «искушенным в методологии читателем» и обратил внимание автора на эту проблему.

² Автор выражает благодарность Айзеку Риду, предоставившему экземпляр книги для рецензии.

руководством Джеффри Александера и Айзека Рида. В этой рецензии я не буду давать обзор каждой главы³, вошедшей в книгу, и ограничусь решением инструментальной задачи: попытаюсь ответить на вопрос, какой методологический и методический инструментарий предлагает американская культурсоциология для исследовательской практики.

Книга состоит из двух частей. В первой представлены главы, в которых обсуждаются следующие основные темы: деловые ассоциации и дискурсы, наблюдаемые в их документах, вклад, который они вносят в осуществление экономической деятельности [8; 13]; идеологии в организации [8]; роль медиасобытий в формировании повестки дня американского общества [14]; теоретические вопросы социологии искусства [6]. Авторы исследуют определенные эмпирические объекты, и даже если, как в случае с теоретически насыщенной статьей Джорджиной Борн, речь идет о теоретических проблемах, ставят их в конкретно исследовательской плоскости.

Вторая часть книги представляет собой «дискуссию» двух преподавателей Университета Калифорнии в Сан-Диего. Предметом «обсуждения» стала книга Джона Эванса «В роли Бога? Генная инженерия человека и рационализация биоэтической дискуссии» [7]. Я намеренно беру слова «дискуссия» и «обсуждение» в кавычки, поскольку и редакторы, и сами авторы признают, что дискуссии не получилось.

Попытка построить композицию книги через концептуальную идею, на мой взгляд, не удалась. Вводная глава — «Культура как объект и как подход в социологии» предлагает перспективное различие, вокруг которого можно было бы развернуть интригу и композицию книги. Культура-как-объект — основная цель критики американской культурсоциологической машины Джеффри Александера — противопоставляется культуре-как-подходу, которая, по мнению Рида, позволяет не просто расширить контекст объяснения, но и использовать культуру (т. е. контекст исследования⁴) как ресурс и как аналитическое измерение в духе Парсонса. Однако исследования, результаты которых составили первую часть сборника, реализованы скорее в духе слабой программы культурсоциологии.

Например, в главе, открывающей первую часть книги, «Особое товарищество с коллегами. Деловые ассоциации и культурное производство экономического действия» [13] Лин Спиллман исследует деловые ассоциации — объект незначительного интереса американской экономической социологии⁵. Экономическая социология, заслуги которой в области анализа концепций контроля и политической роли деловых

³ Главы не выстраиваются в единую картину, а являются скорее отдельными статьями. Некоторые из них (например, статья Спиллман [13]) были представлены как самостоятельное исследование на конференции Американской социологической ассоциации в 2005 г.

⁴ Различие на контексты (объяснения и исследования) также остается недостаточно проясненным. Культура-как-объект рассматривает социологическое исследование культуры как экспансию социологии в область культуры, т. е. расширение контекста объяснения. Контекст исследования же обозначает «социальную и культурную среду функционирования исследователя-социолога». Культурсоциология, по мнению Рида, вооружившись интерпретативными методами анализа, трансформирует отношения контекстов объяснения и исследования. Разъяснения Рид дает в готовящейся к публикации статье [11], но в самой книге, к сожалению, ни внятного и операционального рассуждения, ни ссылки на статью нет.

⁵ Как отмечает Спиллман, отсутствие интереса связано со слабостью деловых ассоциаций в США.

ассоциаций Спиллман признает, игнорирует «рутинизированные институционализированные процессы производства сетей и культур для индустрий и рынков» [13, р. 17]. Деловые ассоциации понимаются либо как лобби-образования, которые преследуют прежде всего политические цели в области экономики, либо как механизм снижения транзакционных издержек. Согласно Спиллман, неоинституциональный, сетевой и политэкономический подходы уделяют недостаточно внимания *культурным* следствиям образований деловых ассоциаций. Если экономическая социология (под шапкой которой автор объединила вышеперечисленные подходы) сосредотачивается на целерациональном (т. е. экономическом) действии, мотивы которого диктуются интересами членов ассоциаций, то культурсоциологический подход фокусируется на окружении этого действия. При этом под экономическим действием понимается широкий круг действий, определяемых интересами ассоциаций. Спиллман не призывает перевернуть всю исследовательскую схему и не утверждает, что культурное производство, т. е. окружение экономического действия, всецело его определяет. У нее другая задача — обратившись к открытым для доступа документам и материалам деловых ассоциаций и проанализировав дискурс этих документов, посмотреть, как культурные процессы, под которыми она понимает формирование коллективной идентичности, производство норм и ценностей, категоризацию и стратегизацию действия, участвуют в формировании экономического действия. По словам Спиллман, для полноценного культурсоциологического описания необходимо «интерпретативное описание дискурсивных структур и производимых культурных смыслов» [13, р. 41], которое ею в этой главе не предпринималось. Автор отталкивается в этой главе от экономической социологии, и её рассуждения напоминают пресловутый классический тезис Грановеттера о социальной укорененности экономического действия.

Не отличаются приверженностью культурсоциологической традиции и другие главы первой части, поэтому описание каждой главы, которое дает Рид во введении, свидетельствует скорее о желании сделать из них образцы культурсоциологических исследований. Можно, конечно, допустить, что анализ идеологии и морального действия в организации, предпринятый во второй главе [8], исходит из культурсоциологической традиции, но в таком случае сама традиция потеряет свою «теоретическую идентичность».

То же можно сказать и о главе про медиа [14], в которой автор обсуждает последствия событий шоу-бизнеса и мира кино — обнажение груди Джанет Джексон во время трансляции «Супер Боул»-шоу и выход фильма Мела Гибсона «Страсти Христовы». Эти события вызвали бурную дискуссию в медиа о свободе самовыражения и моральных ограничениях. Публичная дискуссия является для автора способом анализа гражданской сферы и дискурсивных особенностей американского общества. На мой взгляд, глава — образец классического исследования медиа, которое опирается на допущение, что медиа отражает определенные социальные, политические структуры общества.

Первая часть завершается главой «Социальное и эстетическое. Методологические принципы исследования культурного производства» [6], которая отличается от предыдущих широким спектром обсуждаемых теоретических ресурсов социологии искусства. Автор — Джорджина Борн, профессор социологии и музыкант, — говорит

и об антропологии искусства Альфреда Джелла, и о генеалогии М. Фуко, и о социологической эстетике Джанет Вольф. Для социологии искусства большая часть из тех ресурсов, к которым обращается автор, по-прежнему остается неосвоенным материалом. Поэтому с точки зрения социологии искусства статья, если и не является ключевой, то представляет собой амбициозную попытку выйти за пределы социологии искусства Пьера Бурдьё. Однако опять же возникает вопрос — какое она занимает место в общей концепции книги? Однозначного ответа нет. Рид предполагает, что это способ перейти к более фундаментальной дискуссии, т. е. ко второй части.

Вторая часть открывается негативной рецензией на книгу «В роли Бога? Генная инженерия человека и рационализация биоэтической дискуссии» [7]. Насколько возможно судить по этой дискуссии, автор книги Джон Эванс анализирует различные документы и тексты, составляющие дискурс биоэтики, и приходит к выводу, что развитие научной дискуссии можно охарактеризовать как движение от содержательной к формальной рациональности, т. е. от частных к более универсалистским категориям. Иными словами, он фиксирует рационализацию дискуссии.

Рецензия Бернаки (шестая глава) написана в сугубо критическом ключе. Основной аргумент таков. Эванс уже на стадии составления исследовательской программы закладывает в ее основание предположение о рационализации и не только работает в рамках позитивистской программы («количественный анализ культуры»), но и избирательно подходит к исследуемому материалу, т. е. и методы, и выборка способствуют получению ожидаемых результатов. Однако этим — банальным замечанием — рецензия не ограничивается. Бернаки отводит более 20 страниц противоречиям, которые он обнаружил в процессе чтения, и недоумевает: как же научное сообщество и методологи могли пропустить такой «низкокачественный продукт научного творчества»?

Неясными остаются мотивы, которыми руководствуются Рид и Александер, когда публикуют рецензию на книгу из достаточно специфической области исследований. Ведь для того чтобы понимать суть претензий Бернаки и ответов Эванса, необходимо как минимум быть знакомым с областью биоэтики. Потенциальный читатель книги «Смысл и метод: культурный метод в социологии» явно не готов обоснованно занять ту (Бернаки) или иную (Эванса) позицию. В противном (и в то же время лучшем) случае, т. е. не будучи знакомым с областью исследований биоэтики, читатель вынужден оценивать лишь эстетику аргументов. Однако какое это имеет отношение к методологическому пробелу культурсоциологии?

Сравнение Эванса со студентом американского колледжа (который, видимо, в отличие от Эванса способен сдать тест GRE⁶), буквоедство и апелляция к аргументам из личной переписки — вот лишь некоторые эстетико-риторические приемы, которые использует Бернаки в дискуссии с Эвансом. На этом фоне предложения Эванса обсуждать содержательные и скорее теоретические, нежели методологические, вопросы выглядят бледно и неуместно, как неуместно выглядит и вся дискуссия.

Книга, которую выпустили Рид и Александер, не оправдала надежды, однако это не значит, что она не может пригодиться социологу и недостойна внимания широкой аудитории. Этот продукт как минимум представляет интерес с точки зрения общего

⁶ Тест, который необходимо сдавать для поступления в аспирантуру в университеты США. Состоит из математического, лингвистического и других блоков, оценивающих общий уровень эрудиции.

поля американской социологии, в рамках которой и работает Йельский центр культурсоциологии. Ни в одной, пожалуй, публикации культурсоциология не была настолько открыта к мейнстриму, как в этой. Возможно, причина подобной открытости в том, что именно в этой публикации различие на сильные и слабые программы в социологических исследованиях культуры не артикулировано. Когда Рид и Александер говорят о *cultural sociology*⁷, они имеют в виду *любую* социологию о культуре, однако в таком случае можно предъявить еще больше претензий — проблематика метода в социологии культуры разработана достаточно подробно, и данный сборник не предлагает каких-то радикально иных решений.

Интеллектуальная среда в США выглядит в целом настроенной по отношению к культурсоциологическим исследованиям Александера⁸. Отчасти этим можно объяснить привлекательность несоциологических ресурсов, в которых «больше воздуха», — антропология, исследования медиа, культурные исследования и т. д. Однако и не считаясь со средой, в которой они существует, американские культурсоциологи не могут. И книга является результатом подобных противоречий, затрагивающих не только теоретический статус культурсоциологии, но и ее политическое положение. Что же касается вопроса, какой методологический и методический инструментарий предлагает американская культурсоциология для исследовательской практики, то скорее всего ответа на него не существует, как и не существует культурсоциологии как единого исследовательского направления. Как любая перспективная теоретическая разработка культурсоциология представляет собой набор непротиворечивых интуиций, следовать которым можно в разных направлениях.

Литература

1. Alexander J. C. The Promise of a Cultural Sociology: Technological Discourse and the Sacred and Profane Information Machine // *Theory of Culture* / ed. by N. Smelser and R. Munch. Berkeley: University of California Press, 1992. P. 293–323.
2. Alexander J. C. *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
3. Alexander J. C. *Analytic Debates: Understanding the Relative Autonomy of Culture* // *Culture and Society: Contemporary Debates* / ed. by J. C. Alexander and S. Seidman. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 1–27.
4. Alexander J. C. *Theoretical Logic in Sociology*. Vol. 1: Positivism, Presuppositions, and Current Controversies. London: Taylor & Francis, 1982.
5. Alexander J. C., Smith Ph. The Strong Program in Cultural Theory: Elements of Structural Hermeneutics // *The Handbook of Sociological Theory* / ed. by J. Turner. New York: Kluwer, 2001. P. 135–150.
6. Born G. The Social and Aesthetic: Methodological Principles in the Study of Cultural Production // *Meaning and Method: Cultural Approach to Sociology* / ed. by I. Reed and

⁷ Предположение выглядит убедительно, и можно было бы с него начать. Однако им же следовало бы и закончить, поскольку социологической литературы о культуре выходит достаточно много, здесь же случай, как казалось, особенный. Редакторы-составители — авторы одной из самых влиятельных теоретических разработок в социологии культуры, а поэтому и ожидания читателей соответствующие.

⁸ Как отмечает Рид, все аспиранты-социологи (в том числе и в Йеле, где он сам защищал диссертацию) должны изучать количественно ориентированную методологию исследования.

- J. C. Alexander. Boulder: Paradigm Publishers, 2009. P. 77–116.
7. *Evans J. H.* Playing God? Human Genetic Engineering and the Rationalization of Public Bioethical Debate. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
 8. *Goodstein J., Blair-Roy M., Wharton A. S.* Organization-Based Legitimacy: Core Ideologies and Moral Action // *Meaning and Method: Cultural Approach to Sociology* / ed. by I. Reed and J. Alexander. Boulder: Paradigm Publishers, 2009. P. 44–62.
 9. *Meaning and Method: The Cultural Approach to Sociology* / ed. by I. Reed and J. C. Alexander. Boulder: Paradigm Publishers, 2009.
 10. *Myth, Meaning, and Performance: Toward a New Cultural Sociology of the Arts* / ed. by R. Eyerman and L. McCormick. Boulder: Paradigm Publishers, 2006.
 11. *Reed I.* Epistemology Contextualized: Social Scientific Knowledge in a Post-positivist Era // *Sociological Theory*. 2010. Vol. 28. № 1. P. 20–39.
 12. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual* / ed. by J. C. Alexander, B. Giesen, J. L. Mast. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
 13. *Spyllman L.* A Special Camaraderie with Colleagues: Business Associations and Cultural Production of Economic Action // *Meaning and Method: The Cultural Approach to Sociology* / ed. by I. Reed and J. C. Alexander, Boulder: Paradigm Publishers, 2009. P. 17–43.
 14. *Thompson K.* Moral Regulation: Beyond Janet Jackson and the Passion // *Meaning and Method: Cultural Approach to Sociology* / ed. by I. Reed and J. C. Alexander. Boulder: Paradigm Publishers, 2009. P. 63–76.

Миф о медиатизированном центре: постдюркгеймианский подход к ритуалу в анализе медиа

COULDRY N. MEDIA RITUALS: A CRITICAL APPROACH. LONDON: ROUTHLEDGE, 2003. 173 P. ISBN 0415270146

*Наталья Комарова**

Аннотация. В книге критикуется и развивается подход к исследованию медиа при помощи концепта ритуала. Автор вновь обращается к Дюркгейму и формулирует идею существования мифа о медиа, определяющего функционирование современного общества. Работа рассматривается в логике естественного функционирования мифов.

Ключевые слова. Медиа, ритуал, Дюркгейм, миф о медиатизированном центре

Книга «Media Rituals: A Critical Approach» является частью более широкого проекта Ника Коулдри, посвященного исследованию взаимоотношений медиа и власти в современном демократическом обществе. Он рассматривает различные теоретические основания, вскрывая те или иные предоставляемые ими возможности применительно к своему предмету: медиа как фрейм [7], как практика [8], как форма потребительской активности [9]. Как видно из названия, в данной книге основным разрабатываемым концептом стал «ритуал». Теория медиа ритуалов (media rituals) становится для Коулдри еще одним способом обратить внимание на особое использование медиа властными структурами.

В первых трех главах Коулдри подробно (возникает ощущение излишне педагогической манеры письма) раскрывает базовые принципы своего понимания функционирования медиа, что позволяет ему специфическим образом расставить акценты в использовании теоретических ресурсов. Коулдри ставит перед собой задачу разобраться с тем, какие практики, связанные с функционированием медиа, влияют на конструирование того представления об обществе, которое его члены неосознанно разделяют. При этом, по его мнению, теоретическая концептуализация, которую он вырабатывает, позволяет ему также подспудно обращать внимание на аспекты воздействия медиа на общество, ускользавшие при традиционных подходах к исследованиям в области медиа (media studies).

Коулдри утверждает, что власть медиа возникает не в результате какого-то особого содержания распространяемых посредством них сообщений, а из-за существования в обществе двух базовых убеждений, благодаря которым функционируют институты медиа. Первое состоит в предположении о том, что у общества есть некоторый реальный центр, сердцевина, второе же заключается в том, что центральные (central) медиа (национальные и международные газеты, радио и телевидение, а также Интернет) соединяют нас с этой сердцевиной таким образом, что медиа «говорят» за

* **Комарова Наталья Николаевна** — стажер-исследователь Центра фундаментальной социологии ГУ-ВШЭ. Email: polianthes@gmail.com

© Комарова Н., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

нее. Оба этих убеждения в ситуации тотального распространения средств массовой информации в современном обществе (что является базовой предпосылкой работы) позволяют утверждать: символическая власть институтов медиа легитимна, что и составляет «миф о медиатизированном центре». В данной схеме особые практики и составляющие медиа ритуалы представляют собой «любые действия, организованные посредством основных медийных категорий и границ, разыгрывание (performance) которых усиливает, а на самом деле и помогает легитимировать лежащую в их основе «ценность», выражающуюся в идее, что медиа открывают нам доступ к социальному центру» (р. 2). Лишь во второй части книги, в которой рассматриваются конкретные примеры предлагаемой концепции, становится ясно, какие категории и границы имеет в виду Коулдри. Речь идет о значимой для членов общества категории медийности, которая маркирует социальное пространство, придавая определенным его элементам (теле- и кинозвездам, другим медийным персонажам – политикам, журналистам и т.д., а также местам съемки, декорациям, событиям, освещаемым в прессе) особый статус. Осознание этого статуса, представление о нем, заставляет обывателей вести себя по отношению к этим элементам таким образом, что граница между медийными и не медийными объектами становится наблюдаемой. Эти особые практики, подразумевающие противопоставление основной категории, и называются ритуальными.

Через медиа ритуалы миф начинает восприниматься естественно (naturalizes), понимается обществом как естественное положение вещей. Содержание мифа представляет собой один из способов утверждения существования базового социального порядка. Скептическое отношение автора к предпосылке о социальном порядке, заключающееся в утверждении, что она является лишь искусственно конструируемым мифом, позволяет ему назвать свой проект «критическим». Основной задачей книги становится рассмотрение того, каким образом миф производится и поддерживается в обществе за счет особых ритуалов и какую структуру общества они порождают. При этом Коулдри отмечает некоторый парадокс логики своего рассуждения, ведь для того чтобы обнаружить язык медиатизированного центра и определить его власть над обществом, он вынужден говорить на этом языке, а значит, «продолжать его жизнь». Он представляет исследовательский процесс своей работы как процесс обучения новому языку, в ходе которого происходит рефлексия над грамматическими структурами (р. 47). Однако отмечая этот парадокс, Коулдри только расширяет пространство для интерпретации своего подхода.

С одной стороны, он утверждает, что содержание медиа не является объектом его изучения. Семиотическим исследованиям, изучающим язык сообщений медиа, Коулдри противопоставляет свое исследование ритуалов по воспроизводству властных отношений, закладываемых самим устройством институтов медиа. В таком случае кажется неоправданным или даже избыточным заявляемый интерес к языковой составляющей. С другой стороны, здесь возникает желание метафорической интерпретации того, что понимает Коулдри под языком. Ритуалы, за счет которых в обществе формируется миф о существовании единого центра, и есть тот язык, грамматику которого задают институты медиа, а изучение этого «языка» логично оказывается целью книги. В данном контексте становится понятно, почему Коулдри, ссылаясь на Катрин

Белл [2; 3], собирается говорить не о ритуалах как выразителях той или иной идеи, а о процессе «ритуализации», посредством которого происходит их становление (р. 12).

Естественность функционирования медиа, устанавливаемая в концепции Коулдри за счет особых ритуалов, понимается как одна из основных составляющих насаждаемой ими идеологии практически с самого начала исследований медиа в качестве отдельного культурного феномена, более того, является основным конституирующим элементом этой идеологии. Это объясняется значительным влиянием марксизма и семиотической концепции Барта на британскую школу медиа анализа. Миф у Барта, формируя вторичную семиологическую систему, «натурализует» в восприятии человеческие отношения «в их реально-социальной структурности», превращает историю в природу [1, с. 255, 270]. Задачей исследователя (или, как его называет Барт, мифолога) оказывается вскрытие заложенного в мифе механизма, его «риторики», что требует сложной задачи «отстраняться от всего общества в целом» [1, с. 254, 277–284]. Несмотря на отсутствие прямых ссылок у Коулдри, тематика мифа, очевидно, берет свое начало из бартовской традиции анализа медиа, так как методологический заход производится с точки зрения привычного для исследований медиа стремления к «разоблачению». В то же время теоретические основания для концептуализации мифа и легитимизирующих его ритуалов развиваются Коулдри на основе дюркгеймианского понимания данного термина. Необходимо задать вопрос: консистентны ли эти два понимания мифа совершенно разных теоретических традиций друг другу? Но для Коулдри такое различие не проблематично, на что указывает, например, отсутствие ссылок на Барта, хотя семиотическая модель в целом (как обращающая главное внимание на смыслы языковых конструкций) подвергается критике (р. 44–47). Рассмотрим, почему эта точка соприкосновения различных теоретических оснований не является критичной для самого автора.

Важный тезис Коулдри, отличающий его от бартовской традиции «демистификации» мифов, состоит в том, что представление о легитимной позиции медиа – сообщать обществу «естественный» порядок вещей – не просто присутствует в сознании людей, позволяя внушать определенные сообщения через конкретное содержание. Оно обретает смысл в конкретных, структурированных действиях как обычных потребителей медийной продукции, так и ее производителей. Представление о естественной проводимости медиа в обществе, обладающем своим центром, оказывается тем мифом, который Коулдри берется разоблачать. Таким образом, его интересует более частный аспект мифа о социальном центре: как создается легитимность позиции медиа, за счет чего медиа получают свою символическую власть. И именно исследование формы, а не содержания совершаемых ритуалов по поддержанию двух базовых убеждений становится способом понять, каким образом используется власть медиа.

Позиция по отношению к исследованию воспроизводства мифа через ритуалы и заставляет Коулдри обратиться непосредственно к Дюркгейму. С его точки зрения, использование термина «ритуал» в современных исследованиях медиа настолько широко, что в действительности оно уравнивается с понятием практика, и ритуалом называются любые опривыченные действия. Дюркгеймианские корни данного направления вспоминаются обычно лишь для «ритуализированного» поклонения классикам. Миф о медиатизированном центре (объединяющий в себе идеи наличия

некоторого центра общества и прозрачной проводящей позиции медиа) в дюркгеймианском его прочтении, по мнению Коулдри, «операционализирует» взаимодействующие отношения между медиа и властью (как государственной, так и экономической), указывая на роль, которую они играют в динамике перераспределения сил в современном обществе. В той степени, в какой действия центра понимаются обществом как осмысленные, составляемые особыми символами, формируемые, исходя из определенных идей, отношения «периферии» с центром строятся на принципах понимания и принятия этих идей, их эмоциональной оценки. Коммуникация (посредством медиа) начинает восприниматься как своего рода доступ. Посредством медиа ритуалов обычные люди получают возможность ощутить свою сопричастность с превосходящим их социальным целым, существующим благодаря наличию связующего его центра.

Обращаясь к Дюркгейму, Коулдри определяет свое положение на теоретической «карте» как постдюркгеймианское и антифункционалистское. Первый параметр, указывающий на специфическое прочтение «Элементарных форм», вызван критическим отношением автора к популярной неодюркгеймианской традиции исследования медиа¹. Нарочитый выбор приставки «пост-» призван обратить внимание на различие двух позиций. По мнению Коулдри, неодюркгеймианская модель выделяет специфически узкое поле для применения теории Дюркгейма. В этой модели происходит обращение к анализу особых медийных событий (например, похороны известных людей), рождающих «партикуляризированные солидарности или «публичные» выражения чувств (sentiments)» [6], в процессе создания которых формируются особые общности [11], такие как скорбящие нации, болельщики спортивных событий или даже аудитории конкретных программ. Тогда, даже если данный способ анализа применить к ежедневным практикам просмотра телевидения [12; 13], идея связи с социальным целым остается не раскрытой, понимаемой лишь как собранность вместе, что приводит к потере основного тезиса Дюркгейма о трансцендентности общественного и его несводимости к сумме характеристик своих членов. Коулдри видит особую значимость этой части рассуждений Дюркгейма для анализа медиа, он говорит о необходимости обратить внимание на то, почему современные общества так подходят под дюркгеймианскую модель анализа ритуала, изучавшую архаичные религии (р. 7). Его постдюркгеймианская версия «обращает наше внимание на трансцендентальную ценность, ассоциирующуюся с медиа, что подразумевает допускаемую способность медиа представлять социальное целое» (р. 13), ведь в современном медиатизированном обществе «коллективные действия», в которых только и проявляется влияние общества, с «необходимостью опосредованы социальными формами», т. е. медиа (р. 20). В результате, если обратить внимание на тот факт, что наличие социального целого, голосом которого являются медиа, Коулдри принимает за миф, то постдюрк-

¹ Заявленная в работе критическая позиция стала отправной точкой для завязавшейся впоследствии на страницах журнала «Media, Culture and Society» дискуссии между Саймоном Котлом (Simon Cottle) — представителем неодюркгеймианского подхода, основанного на попытке избежать тотализирующего функционализма Дюркгейма посредством ограничения применения его теории, и Ником Коулдри и Эриком Ротенбулером (Eric W. Rothenbuhler), отстаивающими их более «радикальное» прочтение Дюркгейма [5; 6; 10].

геймианская версия является чем-то вроде «as if»-дюркгеймианской. Иначе говоря, Коулдри указывает, что современное общество вовсе не устроено так, как представлял себе общество Дюркгейм, но при этом медиа ритуалы формируют у его членов такие представления, как если бы оно действительно функционировало именно так. Сама идея существования трансцендентального целого (центра общества) критически воспринимается автором и лишь помещается им в модель поддерживаемого в ритуалах мифа.

Таким образом, проследив логику текста, мы пришли к тому, что мифом сегодня оказывается сама концепция общества Дюркгейма. Возвращаясь к потребности его «разоблачения», можно сказать, что хотя описание функционирования мифа и ведется Коулдри на языке Дюркгейма, базовое понимание мифа, о котором идет речь, скорее имплицитно оказывается более близким к «Мифологиям», чем к «Элементарным формам».

Идея о том, что существование трансцендентального целого есть лишь миф, утверждаемый при помощи специальных ритуалов, приводит к вопросу о возможности вменения этой «дюркгеймианской» логики членам общества, т. е. о том, за счет чего складывается представление о наличии медиатизированного центра общества. Возникает потребность во внесении в модель Дюркгейма понятия власти, на недостаток проработанности которого обращает внимание Коулдри. С этим утверждением связана и антифункционалистская позиция автора. Коулдри противопоставляет ее любому эссенциалистскому способу рассуждения об обществе, не только функционалистским представлениям о работе общества, но и постструктуралистским теориям, определяющим общество как принципиально неупорядоченную и хаотичную сущность. Оба этих видения воспринимаются лишь как предельные мифы, первый из которых, однако, обладает большим правом на существование, так как на нем, по мнению Коулдри, строится обыденное представление о современном обществе. Теория медиа ритуалов с ее представлением о действительном устройстве общества заранее символически располагает автором посередине по отношению к двум этим мифам. Тем самым утверждается как наличие относительного порядка, формируемого исследуемыми отношениями власти, так и наличие относительной неупорядоченности, существующей благодаря сложности общества, отрицающей действительное наличие единого центра (р. 13–14). При этом любое «неверное» представление об обществе Коулдри с легкостью называет мифом, тогда как теоретические концепции, его обосновывающие, оказываются в таком случае лишь во власти этого мифа, репрезентируя и распространяя его влияние.

Почему Коулдри считает, что представление об обществе, которое он развивает в своей книге, не вызвано, в свою очередь, существованием какого-то мифа? Или, по-другому: почему на континууме между двумя предельными мифами может располагаться некоторое действительное устройство общества? Этот вопрос, на наш взгляд, также остается открытым. Единственным вариантом ответа на него может быть утверждение Коулдри, что современное общество слишком сложное, для того чтобы быть описываемым моделями, основывающимися на едином принципе (будь то принцип функциональной связи или принцип лежащего в основе беспорядка (*underlying disorder*), делающего общество лишь идеологическим конструктом). Что-

бы понять, как в концепции Коулдри устроено это «сложное» общество, за счет чего в нем формируется изучаемый миф, необходимо подробнее рассмотреть, как он понимает ритуалы.

По мнению Коулдри, использующего концепцию В. Тернера, ритуалы не столько выражают установленный порядок, сколько натурализуют (*naturalize*) его, поэтому деконструкция мифа должна идти глубже, чем описание их непосредственного содержания. Воспроизводство мифа в ритуалах происходит через актуализацию скрытых (*tacit*) категорий (таких как медийная/немедийная персона), формирующих ценности, которые направляют наше внимание. Он приводит пример Бурдые [4], анализирующего обряд перехода на основе работы ван Геннепа, и концепцию преобразующего ритуала Тернера, обращая внимание на то, что в процессе таких ритуалов устанавливается как явная граница (между юношеством и мужественностью), так и латентная, подразумевающая, что ни одна женщина в принципе не может пройти этот обряд. Следовательно, анализ собственно содержания медиа ритуалов не может дать полного понимания, каким образом они формируют свое «ритуальное пространство». В медиаритуалах имплицитные категории и лежащие за ними ценности «конденсируются» во фреймы перформативных действий (р. 25–28), заставляющие обычных людей вести себя особым ритуализированным образом в присутствии медийных звезд. Эти фреймы, формируемые латентными границами, заложенными в устройство ритуалов, формируют наше видение и поведение в социальном пространстве, что делает его ритуальным. Медиатизированное социальное пространство, по Коулдри, представляет собой пространство ежедневно совершаемых ритуалов, строящихся на основе постоянных различий, задаваемых базовыми категориями медиа. Границы, формируемые посредством этих различий, привнесены институтами медиа, нацеленными на легитимацию своей привилегированной позиции, а не выражают некоторый естественный социальный порядок, отсылающий к социальному целому. Несмотря на то, что категории медиа функционируют в сегодняшнем обществе подобно базовой оппозиции Дюркгейма «сакральное-профанное», они являются лишь выражением властных отношений. Основное различие, на котором строится функционирование мифа в обществе, — это различие между тем, что находится или попадает в медиа пространство, и тем, что оказывается за его пределами. Это базовое различие в современном медиатизированном обществе может относиться ко всему социальному миру, и хотя оно неестественно для него, однако конструируется как естественное (р. 48).

Концепт «ритуального пространства», рассеянного среди практик, в которых мы обнаруживаем влияние базовых категорий медиа, служит у Коулдри для изображения действительного принципа функционирования медиа в обществе, в отличие от мифической версии связи периферии и центра. Этот концепт должен помочь переключить внимание с локального контекста медиа ритуалов (наиболее часто исследуемого в *media studies*) на то, каким образом натурализуемые посредством ритуалов категории структурируют властные отношения. На основе структурирующей это ритуальное пространство оппозиции присутствия или отсутствия в медийном мире Коулдри и строит свой дальнейший эмпирический анализ.

Понимание медиа ритуала Коулдри применяет к трем основным областям исследований: медийные события (события особой значимости, широко освещаемые в СМИ), «медиа паломничества» (туристические поездки на киностудии, места съемок фильмов и сериалов и т. д.) и «реальное» телевидение (реалити-шоу и ток-шоу). Выбранная теоретическая перспектива позволяет ему особым образом поставить исследовательский фокус в каждой из трех сфер, несмотря на их заполненность критикуемыми автором работами.

В четвертой главе, посвященной медийным событиям, Коулдри критикует одну из самых влиятельных в этой области работ [11], отмечая ее излишне функционалистские предпосылки. Вместо сомнительных, с точки зрения автора, идей о том, что медийные события, к которым относятся экстраординарные общественные процессы, освещающиеся в медиа, объединяют нацию или любую другую группу в коллективных переживаниях, Коулдри переопределяет медийные события, понимая их как ситуации, когда в медиа наиболее интенсивно провозглашается близость к мифическому социальному центру. По его словам, в случае неофункционалистских описаний, заключающихся в том, что медиа транслируют наиболее значимые общественные ритуалы, концепт медиа ритуала является избыточным (с. 59-60), так как медийность события не добавляет ничего в его ритуальную форму. Переопределение Коулдри, напротив, позволяет обратить внимание на формируемое в процессе протекания события ритуальное пространство. Коулдри вслед за Даян и Кац анализирует, как медиа освещали похороны принцессы Дианы. Интенсивность работы медиа превращает медийные события в своего рода лиминальный период для всего общества. Прежде чем порядок будет восстановлен, обычные люди и представители прессы прибегают к взаимным и при этом неконтролируемым попыткам соединить аудиторию с центром. Стремление людей высказаться по поводу своего отношения к принцессе Диане, с одной стороны, и многочисленные примеры того, как в СМИ были представлены истории людей, выражающих позицию «нации», с другой, являют собой взаимно направленные интенции зрителей достичь социального центра в этот значимый для них момент и желание медиа говорить о событии на языке «центра».

В пятой главе, посвященной «медиа паломничеству», Коулдри разворачивает тернеровскую теорию паломничества [14; 15]. В отличие от неодиоркгеймианской традиции исследования подобных путешествий в места съемки фильмов, сериалов, в тематические парки и т. д., понимаемой как проявление и поддержание социальных связей (*social bonds*), Коулдри утверждает, что паломничество служит для усиления особой значимости этих мест, а следовательно, поддержания иерархии в медийном ритуальном пространстве (р. 80). Своими особыми действиями «посетители» медийных пространств маркируют символическую границу между ними и повседневным пространством. Эти особые ритуальные действия включают в себя, например, такие, как детализация внимания (*parcelling out*) на незначительных (в обычных ситуациях) обстоятельствах устройства медийного пространства, незаметных с экранов. Так, Коулдри рассказывает об интервью с посетительницей декораций мыльной оперы «Coronation Street». Для нее чрезвычайно важным было то, что в декорациях она нашла переулочек, которого никогда раньше не замечала при просмотре сериала. Это стало для нее «поразительным» открытием (р. 87).

Кроме того, медийные места воспринимаются обычными людьми как те, куда можно прийти и «говорить», выражая позицию определенной репрезентируемой группы, требующей своей репрезентации от всех, кто оказался «в центре». Возвращаясь к похоронам принцессы Дианы, Коулдри указывает, как люди обосновывают свое присутствие в специальных организованных в США местах скорби. Все они отсылают к некоторому «мы» (или даже «миру»), за которых они выступают в этом значимом месте.

«Реальное» телевидение — еще один способ «приближения» социального центра к обычным людям, к аудитории медиа. Оно включает в себя как «реалити-шоу» (шестая глава), так и ток-шоу и всю сферу личного использования Интернета (седьмая глава), и, по мнению Коулдри, является особым жанром, который поддерживает общий миф посредством обещания с наименьшими потерями воссоединить зрителей с социальным центром. Близость к социальному центру, которую ощущают рядовые участники ток-шоу, объясняет тот факт, что они способны рассказать наиболее личную информацию о себе (self-disclosure), которую они бы ни за что не рассказали, не будь перед ними камер. Оказываясь в студии, люди получают возможность «возникнуть из сферы невидимости» (emerge from invisibility). Видимость/невидимость — еще одна подкатегория базового различения медийного/немедийного, означающая, что обычные люди должны (и хотят) вступать в «борьбу за видимость» и совершать экстраординарные поступки, тем самым лишь ритуально воспроизводя анализируемый миф.

«Жизненность» (liveness) телевидения, подразумевающая не только документальное отношение к действительности, но и попытки наиболее естественным образом изобразить что-либо на экране, также оказывается социально конструируемой ритуальной категорией, отсылающей к идее непосредственного отражения реальности в медиа. Актуализация этой категории, в частности в ходе прямого эфира, подразумевает имплицитно заложенные представления о том, что в социальном целом общества есть некоторая информация, обладающая значимостью для нас сейчас, а не позже; что «мы», получающие эту информацию, являемся определенной группой людей, до которой необходимо ее донести; что только медиа обладают возможностью донести до нас сообщение. Идея «реалити-шоу» и интерактивного телевидения в целом служит для нивелирования участия медиа в создании потока информации, поступающей зрителю «непосредственно» от социального центра. По мнению Коулдри, благодаря сокрытию своей связующей роли медиа получают возможность вступать во взаимодействие с государственной властью, заинтересованной в надзоре и контроле за гражданами, и даже формировать медиатизированные определения того, что является преступлением (р. 110). Данный сюжет Коулдри определяет как важное направление будущих исследований media studies, ресурсами для которых должны стать социология преступности (sociology of crime) и исследования в сфере средств слежения (surveillance studies).

Коулдри приходит к выводу, что медиа ритуалы способны формировать ощущение связи с более широким социальным миром и вместе с тем усиливать ощущение разобщенности, что может быть вызвано внедрением демократических принципов в устройство медиа (с. 142), с одной стороны, и усилением государственного контроля

(Big Brother), с другой. Вероятно, именно эти противоположные мифы о медиатизированном центре тенденции способствуют другому предельному мифу — о принципиальном отсутствии социального порядка.

Несмотря на то, что используемая Коулдри методология анализа эмпирических явлений медиа позволяет рассмотреть их с новой точки зрения, выбор примеров, как и последующая аргументация, нацелены скорее на то, чтобы опровергнуть неодюркгеймианский подход, чем на то, чтобы обосновать свое видение устройства общества. Постдюркгеймианский подход Коулдри позволяет говорить лишь о необходимости ощущения связи с некоторым коллективным целым. Данный ход представляет собой ценный методологический поворот, однако остается неясным, почему наличие медиатизированного центра общества безапелляционно утверждается автором как миф. Кроме утверждения о чрезмерной сложности современного общества, Коулдри не дает никаких других обоснований своей позиции. Можно предположить логическую необходимость антифункционалистской установки автора, требующей отказа от возможности коллективного целого, однако антифункционалистская позиция также обосновывается исходя из чрезмерной сложности устройства общества, не позволяющей говорить о некотором едином функциональном порядке или, наоборот, беспорядке. Кажется, что провозглашаемый Коулдри антифункционализм нужен ему лишь для того, чтобы размежеваться с критикуемыми методологическими подходами. В то же время функционалистский подход неодюркгеймианцев, исследующих медиа, Коулдри критикует в основном лишь за переоценку значимости солидарности в обществе и, соответственно, исключение из анализа конфликтных процессов. Однако, как известно, представление о конфликтах в обществе не является взаимосоключающим для функционалистского представления о них. Таким образом, отправной тезис постдюркгеймианской позиции Коулдри, заключающийся в критическом использовании концепции Дюркгейма в качестве социального мифа одновременно вместе с применением его же методологического аппарата, не является ни вынужденным, ни достаточно обоснованным.

Как показал Коулдри, большинство авторов осуществляли семиологический анализ медиа с неререфлексируемым использованием дюркгеймианских понятий. И хотя Коулдри обосновал необходимость исследования ритуалов скорее с привычной для media studies перспективы «разоблачения», ему все же удалось достаточно широко осветить возможности применения структуралистского анализа ритуалов с использованием методологии, основанной на концепции Дюркгейма.

Литература

1. *Барм Р.* Мифологии / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000.
2. *Bell C.* Ritual Theory, Ritual Practice. New York: Oxford University Press, 1992.
3. *Bell C.* Ritual: Perspectives and Dimensions. New York: Oxford University Press, 1997.
4. *Bourdieu P.* Language and Symbolic Power. Cambridge: Polity, 1991.
5. *Cottle S.* Mediatized Rituals: Beyond Manufacturing Consent // Media, Culture and Society. 2006. Vol. 28. № 3. P. 411–432.
6. *Cottle S.* Mediatized Rituals: A Reply to Couldry and Rothenbuhler // Media, Culture and Society. 2008. Vol. 30. № 1. P. 135–140.

7. *Couldry N.* The Place of Media Power: Pilgrims and Witnesses of the Media Age. London: Routledge, 2000.
8. *Couldry N.* Listening Beyond the Echoes: Media, Ethics, and Agency in an Uncertain World. Boulder: Paradigm Publishers, 2006.
9. *Couldry N.* Media Consumption and Public Engagement: Beyond the Presumption of Attention. London: Palgrave Macmillan, 2007.
10. *Couldry N., Rothenbuhler E. W.* Simon Cottle on «Mediatized Rituals»: A Response // Media, Culture and Society. 2007. Vol. 29. № 4. P. 691–695.
11. *Dayan D., Katz E.* Media Events: The Live Broadcasting of History. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
12. *Silverstone R.* The Message of Television: Myth and Narrative in Contemporary Culture. London: Heinemann Educational Books, 1981.
13. *Silverstone R.* Television Myth and Culture // Media, Myths, and Narrative: Television and the Press / ed. by J. Carey. London: Sage, 1988. P. 20–47.
14. *Turner V.* Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society. Cornell: Cornell University Press, 1974.
15. *Turner V., Turner E.* Image and Pilgrimage in Christian Culture. Oxford: Blackwell, 1978.

От индивидуального к разделяемому аффекту: постдюркгеймианская традиция в социологии эмоций

*Мария Деева**

Аннотация. Статья посвящена анализу теоретических ресурсов постдюркгеймианской традиции в социологии эмоций. В качестве теоретической рамки для изучения автором предлагается понятие разделяемого аффекта. Обсуждение данного понятия в контексте ключевых для социологии эмоций различий «эмоциональное переживание/экспрессия», «осознанные/неосознанные эмоции», «вовлеченность в коллективные эмоции/отстраненность» позволяет очертить связь специфических проблем социологии эмоций с общетеоретическими проблемами социологии.

Ключевые слова. Эмоция, социология эмоций, Дюркгейм, коллективные эмоции, разделяемый аффект, интенсивность эмоций, Коллинз, фоновые эмоции, Шефф, отстранение от эмоций, Хохшильд, работа над эмоциями.

Он, так же как все вокруг него, чувствует, что они изменились одним и тем же образом, в один и тот же момент... все так, как если бы он действительно попал в особый мир, полностью отличный от обычного.

Эмиль Дюркгейм,
«Элементарные формы религиозной жизни»

Я никогда не видела как проводят тест на эмпатию. Что фиксируют ваши устройства?

Филипп Дик,
«Мечтают ли андроиды об электроовцах»

Современная социология пытается выработать собственный специфический язык применительно к эмоциям и выбрать угол зрения, отличный от психологического. Показательна в этом смысле дискуссия относительно необходимости разграничения «базовых» эмоций (например, страха, радости, гнева, печали) как универсальных и стабильных и «вторичных», социальных эмоций (например, гордости и стыда) как культурно специфических и вариативных¹. Эта дискуссия возвращает к вопросу классической социологии о том, насколько пластичны эмоции, насколько они изменчивы

* **Деева Мария Игоревна** — аспирант ГУ-ВШЭ, участница исследовательской группы по культурно-социологии Центра фундаментальной социологии ГУ-ВШЭ. Email: deeva.mariya@gmail.com

© Деева М., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

¹ Как это делает, например, Теодор Кемпер [25]. В качестве еще одного признака того, что эмоция является базовой, он называет их безусловную физиологичность [25, р. 263–264], а также указывает на отличия в критериях отнесения эмоций к базовым [25, р. 265–268].

под воздействием социального², и вместе с тем, как показывает К. Луц, отсылает к гораздо более старому спору вокруг того, что вообще следует понимать под эмоциями³, и представлению об эмоции как некоей сущностной и неизменной вещи [27, p. 288].

Негативное определение эмоций, т. е. указание на то, чем эмоции не являются, также имеет для социологии огромное значение. Речь идет о том, что «эмоции — это первичные и базовые антитезы для двух различных явлений: с одной стороны, они противопоставляются позитивно оцениваемому разуму (мышлению, рациональности), с другой стороны — негативно оцениваемой отстраненности от мира. Эти различия занимают не менее важное место в западной культуре (и науке), чем такие различия, как тело и разум, поведение и интенция, индивидуальное и социальное, сознательное и бессознательное» [27, p. 289].

Для социологии эмоций две первые антитезы (за исключением оценочного аспекта суждений о них) очерчивают проблемное поле дисциплины. Те, чьи исследования составляют основу социологии эмоций — Т. Шефф, А. Хохшильд⁴, Р. Коллинз⁵, Дж. Барбалет⁶, — рассматривали свою работу по меньшей мере как попытку переосмысления через категорию эмоционального ключевых социологических понятий (начиная от рационального действия и заканчивая социальной структурой). Как пишет Дж. Барбалет, социология эмоций призвана «расширить наше понимание социальной структуры и повысить компетентность нашей социальной теории»⁷ [8, p. 1]. Но работы этих социологов и их последователей, скорее ставящих перед собой задачу описания роли эмоций в различных социальных процессах, построены на двух указанных выше антитезах, которые в социологии эмоций раскрываются в базовом для нее дуализме формальной и содержательной стороны эмоционального.

В терминах классической социологии (с поправкой на некоторую условность такого обобщения) эмоция может выступать двояким образом. Содержательно она может лежать в основании действия — вспомним, например, рассуждения Т. Гоббса о том, что страсть является первоосновой действия, или «словари мотивов» Р. Миллса. Формальная, экспрессивная сторона эмоционального выступает на первый план в явлении, которое И. Гофман обозначал как «выход из себя» (flood-out): «Человек терпит крушение как субъект взаимодействия и... не способен взять себя в руки и сосредоточиться, хотя бы временно, для исполнения других элементов организованной роли... во всех обществах индивид может впасть в состояние неудержимого смеха,

² Следует в первую очередь упомянуть работы Н. Элиаса.

³ Луц предпочитает говорить о работах Т. Гоббса и Ж.-Ж. Руссо, но упоминает и античную и христианскую средневековую философию.

⁴ Арли Хохшильд — профессор социологии Калифорнийского университета (Беркли, США), сфера интересов: гендерная социология, экономическая социология, социология эмоций.

⁵ Рэндалл Коллинз — профессор социологии Пенсильванского университета (США), сфера интересов: теоретическая социология, социология конфликта, микросоциология, социология эмоций.

⁶ Джек Барбалет — профессор социологии Университета Западного Сиднея (Австралия), до этого — профессор социологии Лейстерского университета (Великобритания), специалист в области теоретической социологии, социологии эмоций и политической социологии.

⁷ На русском языке см. реферат книги Дж. Барбалета «Эмоция, социальная теория и социальная структура: макросоциологический подход» [6].

плача или гнева, либо в панике и ужасе бежать от какого-то происшествия, одним словом, „сорваться“ (flooding out)» [1, с. 441].

И тому и другому предметному аспекту соответствует методологическая проблема социологии эмоций. Эмпирицистская установка в сочетании с методологическим индивидуализмом заводит рассуждения в тупик. Наиболее обсуждаемый в социологии эмоций пример тупиковой ситуации — снижение интенсивности эмоций (вплоть до невозможности ее идентифицировать). Там, где такое изменение индивидуальной эмоции все еще оставляет поле для рассмотрения в терминах психологии, социологический разговор теряет смысл: действие становится рациональным, а вышедший из себя берет в себя в руки. Этот методологический момент наглядно демонстрирует сложности социологической трактовки эмоций. Большой ясности требует и вопрос о том, в какой момент эмоции становятся «видимыми» для социологии и попадают в сферу ее интереса.

Одна из попыток преодолеть эту проблему связана с решением предметных вопросов через методологические — путем перенесения центра внимания с индивидуальных эмоций на коллективные. Такой методологический ход становится возможным благодаря ревизии идей Э. Дюркгейма относительно коллективных эмоций в ритуальном взаимодействии. Здесь необходимо сделать несколько оговорок.

«Коллективные эмоции» — важное для социологии эмоций понятие. Принимая во внимание методологические проблемы, неудивительно, что формирование проекта социологии эмоций началось в конце 70-х годов, в частности, с дискуссии вокруг статьи Т. Шеффа⁸ относительно роли эмоций в ритуале⁹. Термин «коллективные эмоции» (collective emotions) является общеупотребительным в англоязычной традиции, но даже в ее рамках зачастую требует уточнения: «разделяемые коллективные эмоции» (shared collective emotions)¹⁰. В русскоязычной традиции он имеет весьма специфические коннотации — читатель, незнакомый с обсуждаемой проблематикой, может с готовностью трактовать упоминание о «коллективных эмоциях» как приглашение к разговору о безумствующей толпе в духе Г. Ле Бона. Подобное непонимание было бы особенно печальным, учитывая, что для социологии эмоции вызовом является скорее рассмотрение противоположной ситуации — людей, спокойно погруженных в совместное практическое занятие, например прогулки художников, рисующих с натуры.

Дабы избежать неверной интерпретации, мы будем использовать термин «разделяемый аффект». Но это не единственная причина для того, чтобы предлагать подобный термин. Понятие аффекта в зарубежных социологических исследованиях зачастую используется через запятую с понятиями «эмоция» и «чувство». Но если мы не хотим нивелировать очевидные связи, которые существуют между социологией эмоций и идеями Гофмана, необходимо указать на возможное соотношение аффекта

⁸ Томас Шефф — профессор социологии Калифорнийского университета (США), сопредседатель секции социологии эмоций Американской социологической ассоциации, сфера интересов: теоретическая социология и социология эмоций.

⁹ Речь идет о статье, опубликованной на страницах «Current Anthropology», а также публикации реплик на нее и ответа автора [20; 29].

¹⁰ См. [34], далее мы рассмотрим этот вопрос более подробно.

и эмоции¹¹. В тех направлениях современной социологии эмоций, где различие аффекта и эмоций является значимым, аффект трактуется как более общее понятие, а эмоция — как частный случай аффектов — культурно маркированная аффективная реакция на произошедшее событие¹². Таким образом, говоря об аффекте, мы сможем избежать обычного для социологии эмоций спора о культурно специфическом маркировании конкретных эмоций, который мог бы увести от сути рассматриваемого вопроса. Кроме того, использование термина «аффект» указывает на очевидные параллели между социологически значимыми характеристиками эмоций, такими как интенсивность эмоций и отстраненность/вовлеченность и их психологическими версиями, где интенсивность эмоций становится сопряженной с их физиологической составляющей, а вовлеченность понимается как доминирование над другими психическими процессами.

В свете этого термин «разделяемый аффект» позволит, с одной стороны, сохранить исходно заданную теоретическую рамку, с другой — применить ее к постдюркгеймианской проблематике изучения коллективных эмоций. При этом понятие аффекта оказывается более широким, чем понятие эмоции. «Разделяемый аффект» скорее сопоставим с понятием «*effervescence*», которое отсылает к рассуждениям Дюркгейма относительно коллективных эмоций в ритуальном взаимодействии.

Дискуссия, рассматриваемая в данной работе, а также ее возможные итоги лежат в плоскости рассуждений американской школы социологии эмоций, в значительной степени способствовавшей институционализации дисциплины и повлиявшей на ход аналогичных споров в европейской традиции. Тем не менее существуют и другие версии решения этого вопроса, которые заслуживают отдельного рассмотрения.

Какие решения вопроса о предмете и методе социологии эмоций дает обращение к коллективным эмоциям и дюркгеймианской проблематике? И представляют ли интерес такие решения для теоретической социологии?

Основания

Использование термина «эмоция» предполагает обязательную отсылку к социальному: психофизиологическая сторона эмоционального в пределе сводима к инстинкту и объединяет человека с другими живыми существами, во фрейдистской традиции она же толкуется как влечение. Рассматриваемый феномен «перестает быть исключительно психофизиологическим и может быть обозначен как *эмоция* именно тогда, когда «становится частью коммуникации», элементом «взаимозависимости между людьми» [32, p. 92].

Анализ эмоций позволяет выделить две различные стороны эмоционального: переживание и экспрессию, обозначающие, соответственно, внутренний опыт эмо-

¹¹ Этого требует и традиция отечественных работ в области психологии, где принято достаточно жестко разграничивать эти понятия, апеллируя в первую очередь к интенсивности и телесной детерминанте аффекта.

¹² Как это делается, например, в рамках *affect control theory* — одного из направлений в социологии эмоций (см.: *Robinson D. T., Smith-Lovin L., Wisecup A. K. Affect Control Theory // Handbook of the Sociology of Emotions / ed. by J. E. Stets and J. H. Turner. New York: Springer, 2008. P. 179–202*).

ционального и проявление (или выражение) этого опыта¹³. Форма выражения эмоций — распознаваемые нами телесные изменения представляют собой символы, или, как их называет Т. Парсонс, экспрессивные символы. Они предполагают рядоположенность означаемого и означающего, т. е. определенные экспрессивные символы связываются с определенными эмоциональными переживаниями¹⁴. Парсонс обращает внимание на то, что экспрессивные символы не сводятся к «телесным изменениям», экспрессивные символы многообразны [28, р. 384]. Так, ребенок, радующийся тому, что ему подарили игрушку, невольно передает свою радость улыбкой. Взрослый, не столь остро переживающий радостный момент обретения аналогичной игрушки, может не улыбнуться. Но может и улыбнуться, обозначая благодарность дарящему. Мы видим, как экспрессивный символ становится коммуникативным элементом, обозначая эмоцию, а не спонтанно выражая ее.

В данном случае возникает только одна проблема — физическое и психическое выносятся за скобки. В то же время проект социологии эмоций возник в том числе и как попытка отказаться от исключительно социологической интерпретации эмоций, где альтернативной видится рассмотрение эмоций как того, что сводит в одну точку физическое (в том числе и физиологическое), психологическое и социальное [30]. Но варианты подобной работы непосредственно связаны с тем, о каких эмоциях идет речь. Традиции веберовской теории действия, а также работы У. Джеймса предполагают рассмотрение индивидуальных эмоций. Постдюркгеймианская традиция в социологии эмоций в первую очередь ставит вопрос о коллективных, разделяемых эмоциях [34].

Термин «коллективные эмоции» обозначает не эмоции внутри группы (т. е. эмоции между ее участниками), а именно разделяемое эмоциональное состояние [9, р. 5]. Ключ к пониманию этого состояния лежит в понятии, которое использует в работе «Элементарные формы религиозной жизни» Дюркгейм, — *effervescence* («волнения», «бурления») в ритуале. Именно оно позволяет акцентировать различия между индивидуальными и коллективными эмоциями. Если индивидуальные эмоции соответствуют прежде всего обычному течению жизни, то коллективные возникают в ритуале. Они «вызваны и направляются внешней силой, которая заставляет человека мыслить и действовать иначе, чем в обычное время» [15, р. 163].

Различение внутреннего-внешнего продолжает работать применительно к коллективным эмоциям, но в них оно приобретает новое измерение. С одной стороны, в ритуале переживание и экспрессия могут снова обрести единство, в том числе

¹³ Подобное разделение основано на различных факторах. В числе наиболее значимых для социологии необходимо назвать подход к изучению эмоций У. Джеймса, основанный на примате соматического и важности роли наблюдателя (как внешнего, так и внутреннего — т. е. самого субъекта эмоций). По Джеймсу, эмоцией является «наше переживание [телесных] изменений, в то время как они происходят» [23, р. 189–190].

¹⁴ У Парсонса эта рядоположенность символов ложится в основу разделения экспрессивного и инструментального действий. Как пишет Парсонс, «в «чистом» виде они [экспрессивные символы] образуют культурные паттерны действий экспрессивного типа, в которых главной является заинтересованность в немедленном удовлетворении первичных потребностей, а не инструментальные или оценочные соображения. Главное, что само по себе выражение потребности является первичным, а не подчиняется достижению какой-то цели вне этой ситуации или сдерживающей норме» [28, р. 384].

единство пространства и времени. Дюркгейм особо подчеркивает, что состояние *effervescence* должно быть проявлено, выражено, более того, оно требует сильной экспрессии [15, р. 283]. В этом, в частности, заключается отличие коллективных эмоций, возникающих в ритуале, от индивидуальных эмоций, возникающих в потоке обыденной жизни: коллективные эмоции не нужно подавлять, напротив, они являются собой ту витальность, которая требуется для возникновения и поддержания солидарности.

Но есть и другая сторона коллективных эмоций. Ритуал стирает грань между переживанием и экспрессией, и он же делает особенно очевидным их разделение. Дюркгейм эксплицирует это через анализ ритуала оплакивания. Рассмотрим этот пример подробнее. Плач — один из экспрессивных символов эмоции, сцепленной с болью; в контексте оплакивания на траурной церемонии такая эмоция может быть обозначена как «горе». Но ритуальное оплакивание, говорит Дюркгейм, не является спонтанным выражением личной утраты [15, р. 295]. Конечно, возможны и исключения, но «в целом нет никакой взаимосвязи между теми чувствами, которые испытывают участники церемонии, и теми, которые они выражают». Участники такого ритуала выражают горе, но вполне способны в случае необходимости отвлечься на интересный разговор, немедленно отказавшись от использования набора соответствующих экспрессивных символов [15, р. 295].

То, о чем идет речь в примере Дюркгейма, в терминах Гофмана могло бы быть обозначено как «переключение фрейма». Напомним, что Гофман предлагает понимать «фрейм» как форму организации взаимодействия различных миров (например, мира повседневности и мира ритуального взаимодействия). При этом Гофман предлагает отличать первичные и вторичные фреймы. «Когда... человек распознает какое-либо конкретное событие, во всех случаях он вкладывает в свое восприятие одну или несколько систем фреймов или схем интерпретации, которые можно назвать первичными» [1, с. 81]. В качестве такой первичной схемы интерпретации в ритуале оплакивания выступает переживание, вызванное смертью кого-либо (оно может быть обозначено как «горе») и выраженное через экспрессивный символ, который может быть назван «плачем». В гофмановских терминах события, уже осмысленные в терминах базовой системы фреймов, с помощью определенного набора конвенций могут быть трансформированы в иной, с точки зрения участников, вид деятельности [1, с. 104, 106]. Ритуал коллективного оплакивания умершего вторичен по отношению к личному горю, вызванному утратой. Учитывая, что каждая ситуация взаимодействия является «многослойной»¹⁵, в ритуале оплакивания, который описывает Дюркгейм, явственным становится «переключение»: переход от оплакивания умершего к повседневному обмену репликами, где разговор на обыденные темы и прекращение выражения эмоций обозначают границу и указывают на *ритуальный* (как вторичный по отношению к собственно плачу по умершему) характер оплакивания.

Представляется, что идеи Гофмана относительно переключения фреймов существенно проясняют возможности соотношения индивидуальных и коллективных эмоций во взаимодействии. Как справедливо отмечает К. Шиллинг, каждый из теоретиков, чьи работы являются ключевыми для социологии эмоций, работает с моделью

¹⁵ Здесь речь идет о гофмановском понятии ламинации [1, с. 143].

индивидуального, аналогичной *homo duplex* у Дюркгейма, где сущность человеческого бытия предполагает выход за пределы природного «Я» [34, р. 25]. Если для Дюркгейма эта модель раскрывается в различении сакрального/профанного, то у Зиммеля — это мотив неполноты обобществления, у Вебера — аффективное/инструментальное, у Парсонса — экспрессивное/инструментальное. В данном случае модель *homo duplex* развернута применительно к коллективным эмоциям. Посмотрим, какие дальнейшие ходы эта модель предоставляет.

С одной стороны, она еще раз обозначает проблему разорванности переживания и экспрессивного символа — теперь уже на уровне соотношения индивидуальных и коллективных эмоций. Для некоторых исследователей эмоций (в их числе Т. Кемпер¹⁶ и те, кто опирался на его работы) это возможность поставить вопрос о «подлинных», «настоящих» эмоциях в противоположность «неподлинности» экспрессивных символов, отделенных от эмоционального переживания. Это не столько ведет к противопоставлению индивидуальных и коллективных эмоций, сколько позволяет сформулировать вопрос о том, при каких условиях (в рамках данной системы координат) коллективные эмоции следует считать «настоящими», «подлинными», «реальными». Такую постановку вопроса предполагает, в частности, программа коллективных эмоций, предложенная Р. Коллинзом.

С другой стороны, модель *homo duplex* может указать на направление изучения взаимосвязи психофизиологического и социального в эмоциях. Отличие ритуалов, о которых говорит Дюркгейм, заключается не только в разорванности или единстве экспрессии и переживания, но и в отсутствии или наличии «бурления». В то же время здесь остается больше вопросов, чем ответов. Что есть *effervescence* в терминах социологии эмоций? Любой ли ритуал означает его присутствие?

Социология эмоций чувствительна к постановке подобных вопросов. Но поиск ответов на них зачастую осложняется тем, что наиболее очевидным ходом становится изучение ритуалов, организованных вокруг сакрального события. Физические рождение и смерть, инициация — вот события, ритуальное взаимодействие вокруг которых традиционно позволяет говорить о разделяемом аффекте. Работы Гофмана расширяют поле дискуссии и обращают внимание на повседневное взаимодействие. Постдюркгеймианская традиция в социологии эмоций, в значительной мере испытавшая его влияние, демонстрирует принципиальную универсальность анализа коллективных эмоций. Их анализ строится вокруг разделяемого аффекта театральной аудитории, детской игры, курения сигарет, военных действий, социальных движений — список может быть продолжен. И в каждом из этих случаев использование категории эмоционального оказывается необходимым для полного понимания каждого феномена.

На наш взгляд, особенно наглядным может стать пример взаимодействия, где присутствие эмоционального фактора не является очевидным. Представим себе группу людей, делающих зарисовки с натуры. Они работают не в помещении, а на открытом воздухе. Это городской пленэр. В то же время это не только пленэр, но и прогулка. Они не рисуют долго в одном месте, а сделав короткий десятиминутный

¹⁶ Теодор Кемпер — профессор социологии университета St. John (США), один из основоположников социологии эмоций.

набросок, идут дальше, к следующему месту остановки. Допустим, что это не разовое событие и его структура как последовательности взаимодействий является для участников предсказуемой.

Этот сюжет может быть рассмотрен в различных плоскостях: как повседневная практика (прогулка) и как действие в сфере искусства (создание рисунка). Но можно ли с уверенностью утверждать, что мы наблюдаем ритуальное взаимодействие? Для начала попробуем понять, какие черты такого взаимодействия могут отделить его от сходных с ним и позволить заострить внимание на интересующей нас теме. Во-первых, исключение институциональной составляющей — рисование членами этой группы не связано с обязательными практиками какого-либо художественного учебного заведения. Это не означает, что рассмотрение взаимодействия в институциональном контексте было бы невозможным. Но, оставив этот контекст за скобками или вообще исключив, нам легче будет говорить об эмоциональной составляющей без дополнительных оговорок. Во-вторых, минимизация рациональных мотивов взаимодействия — хотя рисующие могут существенно отличаться по степени мастерства (от профессиональных художников до тех, кто не занимался художественными практиками систематически), в группе нет обучающихся и обучаемых, наставников и учеников, каждый работает самостоятельно. Наконец, роль чистого общения в таком взаимодействии также нельзя поставить на первое место, если многие из участников взаимодействия практически не знакомы или даже видят друг друга в первый раз. Какие решения в данном случае может дать следование постдюркгеймианской линии в социологии эмоций и насколько они удовлетворительны?

Фоновые эмоции в ритуальном взаимодействии

В первую очередь необходимо понять, в какой мере взаимодействие, о котором шла речь выше, может считаться ритуальным. Упомянув пленэр, мы утверждаем, что это нечто большее, чем прогулка. В то же время передвижение также играет немаловажную роль для такого взаимодействия. Но и то и другое не важно, если считать, что прогулка-пленэр — всего лишь слепок другого взаимодействия, рационально предпринимаемого учения ради. Однако почему все-таки такое взаимодействие возможно? Наличие двух-трех организаторов, назначающих встречу, ничего не объясняет — почему к встрече раз за разом присоединяются другие люди?

В действительности вопросы о возможности подобного взаимодействия и его ритуальном характере в постдюркгеймианской традиции социологии эмоций воспринимаются как разные стороны одной медали. И сакральный ритуал перехода (например, получение статуса дипломированного художника), и ритуал приветствия оказываются частью взаимосвязанных цепочек ритуальных взаимодействий¹⁷, пронизывающих повседневность. Р. Коллинз, чей интерес лежит в плоскости изучения подобных взаимодействий, полагает, что «такие цепочки микровзаимодействий лицом-к-лицу дают жизнь ключевым элементам социальной организации — власти,

¹⁷ В оригинале используется термин «interaction ritual chains».

праву собственности, принадлежности к группе¹⁸ — создавая и воспроизводя „мифические“ культурные символы и эмоциональную энергию¹⁹» [13, p. 985].

Необходимо упомянуть о некоторых важных особенностях подхода, который предлагает Коллинз. В качестве рабочего он отталкивается от определения ритуала как «механизма создания на короткое время с помощью сконцентрированного внимания и эмоций общей реальности, порождающей тем самым солидарность» [14, p. 7]. Как признается сам Коллинз, его интерпретация ритуала относится к числу тех радикальных вариантов, когда невольно возникает вопрос: что же тогда не ритуал? [14, p. 15]. Подобное признание, справедливо замечает Барбалет, не мешает автору постараться уйти от каких-либо более точных определений [10, p. 447]. Тем не менее Коллинз описывает ритуальное взаимодействие через его составляющие (или, иначе, его условия) и результаты. К составляющим ритуального взаимодействия он относит:

- физическое соприсутствие;
 - границы, отделяющие участников от не-участников ритуала;
 - кратковременное осознание общей концентрации внимания на объекте или событии;
 - разделяемые эмоции («общее настроение или эмоциональный опыт») [14, p. 48].
- В качестве результатов ритуального взаимодействия Коллинз называет:
- чувство общности и, как следствие, групповой солидарности;
 - связанные с взаимодействием в ритуале индивидуальные эмоции;
 - символы (знаки, слова, жесты), в которых проявляется коллективный опыт группы;
 - моральное единство (которое проявляется, например, в уважении к символам).

Взаимодействие художников из нашего примера, таким образом, обладает первыми тремя из перечисленных составляющих (или, по Коллинзу, условий) ритуального взаимодействия. Момент остановки является также и моментом осознания общей концентрации внимания на выборе объекта изображения, вычленения его из окружающего пространства. И если выбор является индивидуальным актом и совершается каждым из рисующих отдельно, момент поиска и необходимости сделать выбор является общим для всех участников взаимодействия. Хотя во время создания рисунков художники могут находиться на большом расстоянии друг от друга, вскоре они снова собираются вместе.

Есть ли здесь место коллективным (разделяемым) эмоциям? В том виде, в котором предлагает их дюркгеймианская теория, нет: ни явного «бурления», ни осознан-

¹⁸ Здесь проявляется влияние на развитие подхода Коллинза к изучению эмоций идей Кемпера. Через девять лет после публикации цитируемой статьи, вписывающей изучение эмоций в широкий методологический и теоретический контекст («*Microfoundation of Macrosociology*») [13], он в соавторстве с Т. Кемпером опубликовал статью «*Dimensions of Microinteraction*», где эмоции рассматриваются уже преимущественно в рамках концепции «власть-статус» Кемпера [26].

¹⁹ Использование термина «эмоциональная энергия» предполагает необходимость обширного экскурса в значение этого понятия в работах Коллинза, что в данном случае уведет от интересующей нас темы. Следует лишь отметить, что понятие «эмоциональная энергия», жестко критикуемое как органицистское, у Коллинза отсылает к индивидуальным эмоциям и рассматривается как один из результатов, эффектов ритуального взаимодействия. Далее оно будет переводиться как «индивидуальные эмоции».

ного использования сходных экспрессивных символов. Но в рамках коллинзовской трактовки ритуала эмоции в таком ритуальном взаимодействии, несомненно, присутствуют.

Анализируя ритуал, Коллинз предлагает говорить об эмоциях не как о содержании взаимодействия, но как об обязательном условии, для того чтобы взаимодействие состоялось. Опираясь на Гофмана, он указывает, что заявленным содержанием взаимодействия обычно не являются эмоции, которые в него включены²⁰. Это может предполагать сосредоточенность на какой-то практической работе или на общении, в любом случае эмоции оказываются «не содержанием взаимодействия, но той степенью, в которой участники могут поддерживать общую деятельность, сосредоточившись на ее содержании» [13, р. 998]. Здесь имеют место два важных момента. Во-первых, разделяемым эмоциям отводится роль фона во взаимодействии. Во-вторых, степень эмоциональной аффектации связана со степенью вовлеченности во взаимодействие.

Необходимо уточнить, как такой подход к пониманию эмоционального может быть соотнесен с понятием знака эмоций, т. е. их обычного маркирования как «положительных» или «отрицательных». Ведь дюркгеймианский подход явно предполагает «бурление» не только «позитивных», но и «негативных» эмоций. Коллинз вполне отдает себе в этом отчет, особо оговаривая, что солидарность предполагает не только позитивные эмоции, она создается и конфликтной ситуацией, так как солидарности противопоставлен не конфликт, а безразличие [2, с. 128]. Более точным в контексте его концепции ритуала является вывод о том, что безразличие представляет собой противоположность «бурлению» как коллективной разделяемой аффектации.

Для нашего примера полное отсутствие «бурления» означало бы, что художники просто прервали прогулку и разошлись. Каждый участник взаимодействия может прервать его в любой момент несколькими способами: пойти по другому маршруту отдельно от группы; остаться рисовать не на десять минут, а на час; не рисовать во время очередной остановки (как вариант — сделать перекур, сбежать за мороженым — все это будет означать лишь временный выход из ритуального взаимодействия). Чтобы взаимодействие полностью завершилось, так должен поступить каждый участник. Однако они продолжают воссоздавать свой коллективный опыт творчества через художественную практику рисования с натуры вне студии, используя соответствующие материальные атрибуты (в терминах Гофмана — «оснащение» (equipment): бумага, картон, карандаш, планшет, блокнот и т. п.) и символы (короткий рисунок, набросок, отсутствие постановки, модель в повседневных условиях, отсутствие заданного объекта изображения), и, напомним, делают это вне институциональных рамок, вне рациональных мотивов и общения. По Коллинзу, это является прямым указанием на присутствие разделяемых эмоций во взаимодействии. Но каких? Этот момент далеко не очевиден и требует внимательного рассмотрения.

Если на одном конце континуума интенсивности находится *effervescence*, а на другом — безразличие, то важно хотя бы обозначить нижнюю границу интенсивности эмоций, когда мы все-таки можем утверждать, что эмоция есть. Для социологии эмо-

²⁰ В этих выводах Коллинз апеллирует уже не к Дюркгейму, а к Зиммелю.

ций это нетривиальный вопрос, применительно к индивидуальным эмоциям с ним связана проблема распознавания и маркировки эмоций, а также проблема искренности²¹. В контексте обсуждения разделяемых эмоций он также важен, ведь, по Коллинзу, отсутствие эмоций означает завершение ритуала. Как о такой нижней границе интенсивности он предлагает говорить об «эмоциональном тоне» [13, р. 999].

С одной стороны, в работах Коллинза *effervescence* выступает как аналитическая категория, противопоставляемая отсутствию эмоций, безразличию, аффективной нейтральности во взаимодействии. В таком случае «бурление» предполагает фоновые эмоции любой интенсивности. С другой стороны, собственно *effervescence* — высшее проявление коллективной аффектации, и, как подчеркивает Коллинз, это кратковременное состояние вызывает длительный эффект, воплощаясь (т.е. в буквальном смысле обретая плоть, поскольку речь идет о телесности участников ритуального взаимодействия) в чувстве групповой солидарности, символах и священных объектах, а также индивидуальных эмоциях участников взаимодействия.

Понятие интенсивности эмоций, которое использует Коллинз, напрямую выводит к пониманию соотношения физиологического и социального в ритуальном взаимодействии. «Бурление» — момент высшего сопряжения эмоций как феномена, имеющего своим субстратом человеческое тело, с пространством социального. Экспрессивный символ, в пределе являющийся физиологическим маркером и неотделимый собственно от эмоционального переживания, в *effervescence*, понимаемом как разделяемый аффект, рядоположен семиотическому пространству ритуала.

Снижение или рост интенсивности эмоций определяется в терминах качественных и количественных (улыбка — смех, слеза — плач) характеристик экспрессивных символов. Но оно же, по Коллинзу, определяется через степень сфокусированности на содержательной стороне ритуала. И здесь Коллинз подводит к важному выводу: порог нашего восприятия не позволяет точно установить нижнюю границу интенсивности коллективных эмоций. Более точным критерием наличия или отсутствия эмоционального переживания должно выступать само взаимодействие, а точнее, то, состоялось ли оно.

Вернемся к другому важному вопросу, оставшемуся без внимания — ритуалам, в которых отсутствует *effervescence*. По логике Коллинза, такие ритуалы следует признать неудачным взаимодействием. Коллинз напрямую опирается на выводы Дюркгейма, а ход мысли в его работах является сейчас обычным для социологии эмоций. Целый ряд феноменов не может быть описан без указания на определенную эмоцию. Чествование тех, кто одержал победу — в Олимпийских играх, игре в нарды, военном конфликте, — немыслимо без указания на такую эмоциональную составляющую, как «гордость». Оно же может предполагать другие эмоции, например, радость, стыд, печаль, но уже с определенными оговорками. Коллинз понимает это, и рассматривая фоновые эмоции ритуального взаимодействия, делает интересное замечание: «В действительности группа фокусируется на собственных разделяемых эмоциях, т.е. на ощущении того, что эмоции разделяются с другими, но нет способа передать это ощущение общности, кроме как через воплощение его в объекте. Объект ритуала

²¹ Авторы, идеи которых обсуждаются в данном тексте, не раз обращаются к этой теме, см. подробнее в работах Хохшильд, Кемпера, Шеффа [22; 24; 30].

овеществляет этот опыт, делая его знаком общности, существующей постоянно (в отличие от эмоций. — *М. Д.*)» [14, р. 37].

Тем не менее классический пример Дюркгейма о ритуале оплакивания не до конца вписывается в эту схему. Участники такого ритуала могут и не разделять эмоциональный опыт, но они разделяют использование экспрессивных символов. Их вовлеченность во взаимодействие формируется скорее благодаря использованию этих символов, а не вопреки ему. Остаются ли разделяемые эмоции фоновыми в таком ритуале? Вопрос можно переформулировать: являются ли эмоции разделяемыми в таком ритуале? По всей видимости, ответ должен быть отрицательным в рамках логики рассуждений, которую предлагает Коллинз, — здесь остается место только для индивидуальных эмоций, а внимание переносится на экспрессивные символы. Но такой вывод не может рассматриваться как окончательный.

Определение центра внимания тесно связано с пониманием эмоций как осознанных либо бессознательных. В этом смысле подход Коллинза вполне логичен. Рассуждения автора связаны с фоновыми эмоциями, которые, по его мнению, являются неосознанными. Фокус внимания перенесен на содержание взаимодействия, в какой-то момент становится осознанной общность концентрации внимания, но не общность эмоций. Осознаны скорее моменты входа в каждую из ситуаций — Коллинз рассматривает цепочку ритуальных взаимодействий не только в терминах коллективных эмоций, но и культурных ресурсов. Благодаря культурным ресурсам ритуала люди могут размышлять о том, что с ними происходит, но осознание в конечном счете не влияет на ситуации ритуального взаимодействия [13, р. 1005].

И здесь оказывается, что в теоретические построения Коллинза заложена небольшая мина замедленного действия. Разделяемые эмоции являются необходимым условием ритуала. Но разрушение ритуального взаимодействия само по себе свидетельствует, что это условие далеко не всегда выполняется. По мнению Коллинза, участники ритуала «должны желать создать солидарность хотя бы на какой-то момент» [13, р. 999]. «Должны» — их желание возникновения общности опосредуется эмоциями, но если этих эмоций нет? Это как раз другой вариант ритуального взаимодействия, который мы уже обсуждали и который не рассматривается в работах Коллинза. Другой вариант, также не вписывающийся в его схему, — тот, о котором упоминает Хохшильд, критикуя коллинзовский подход. Это вариант сбоя взаимодействия, когда необходимость разделять эмоции — причем вполне определенные эмоции — с другими его участниками становится осознанной.

Отстраненность/вовлеченность

Итак, подход Коллинза дает несколько продуктивных теоретических ходов. Хотя коллективные эмоции и являются условием возникновения солидарности, но и для них нужны определенные условия. Солидарность дает возможность говорить о социологическом измерении разделяемого аффекта, где интенсивность фоновых эмоций оказывается связанной с самой возможностью взаимодействия. Но давая общую схему анализа коллективных эмоций через призму ритуального взаимодействия, концепция Коллинза имеет и явные ограничения. Последовательное использование

ресурсов теории Гофмана, к которой постоянно апеллирует Коллинз, требует более внятной интерпретации таких характеристик ритуального взаимодействия, как кратковременное осознание общей концентрации внимания на объекте ритуала или событии, физическое соприсутствие, границы ритуала. Для нас же более важно, что эти физические характеристики ритуала могут быть тесно взаимосвязаны с физиологическим аспектом эмоционального. По крайней мере, немаловажными являются собственно момент осознания общей концентрации внимания на объекте ритуала или событии, а также физические характеристики ритуального взаимодействия, которые непосредственно создают возможность для возникновения коллективных эмоций и поддерживают их. Рассмотрим еще один вариант развертывания дюркгеймианской темы в социологии эмоций.

Свой подход к дюркгеймианской проблематике предлагает Шефф. Если для Коллинза общие эмоции являются условием ритуала, то Шефф утверждает, что ритуал позволяет установить необходимую дистанцию по отношению к эмоциям. Термин «дистанцирование» указывает на степень вовлеченности или отстраненности отдельного индивида в коллективные эмоции в ритуале²².

В системе координат, предлагаемой Дюркгеймом, отстраненность от коллективных эмоций отсылает к ритуалу, в котором отсутствует *effervescence*, но который требует присутствия эмоций. Вовлеченность — к ритуалу, в котором есть *effervescence*. В то же время вовлеченность в разделяемые эмоции предполагает, что они являются неосознанными, а отстраненность делает их осознанными. Предельный случай — осознанное использование экспрессивных символов.

Шефф задает более широкие рамки изучения ритуального взаимодействия, обозначая континуум, на одном конце которого находится чрезмерная вовлеченность в коллективные эмоции, на другом — чрезмерная отстраненность от них²³. Чтобы показать, каким образом реализуется дистанцирование от эмоций²⁴, Шефф выделяет в ритуальном взаимодействии три ключевых элемента: повторяющееся разделяемое эмоциональное напряжение, механизмы отстранения и эмоциональная разрядка [29, р. 488].

Как Шефф интерпретирует данные понятия? Под повторяющимся разделяемым эмоциональным напряжением он понимает собственно коллективные эмоции, которые конституируют тот или иной ритуал: «Так боль временной разлуки дает жизнь ритуалу прощания, а горе от разлуки навсегда с тем, кто умер, — ритуалу оплакивания» [29, р. 488]. Механизмы отстранения — это приемы, которые позволяют каждому из участников ритуала одновременно разделять коллективные эмоции и наблюдать за ними со стороны.

²² В оригинале у Шеффа термин «*distancing*» («помещение на определенном расстоянии») обозначает скорее процесс, нежели состояние.

²³ В оригинале, соответственно, «*underdistancing*» и «*overdistancing*».

²⁴ Обсуждение этой концепции вне контекста ритуального взаимодействия и коллективных эмоций уводит нас от рассматриваемой темы и предполагает несколько иную трактовку соотношения между сознательным и неосознанным. В значительной мере такая интерпретация апеллирует скорее к теории катарсиса, которую развивает Шефф, нежели к развитию дюркгеймианской проблематики.

Шефф не предлагает внятного описания приемов дистанцирования, но указывает на то, что они могут включать слова и/или жесты, могут выражаться в манипулировании пространственными характеристиками ритуального взаимодействия. В качестве самого простого и наглядного примера он описывает то, как мать и ребенок играют в «ку-ку»²⁵. Мать прячется (изменение пространственной конфигурации), имитируя свое исчезновение, следует ритуальная фраза («ку-ку»), и она вновь появляется, к общей радости. Момент исчезновения, по Шеффу, имитирует и одновременно воссоздает пугающую ситуацию одиночества и потери значимого другого — для обоих участвующих (исходные эмоции). Момент возвращения — устраняет угрозу, сменяя переживание страха на радость (которая в данном случае рассматривается как разрядка исходных эмоций) [29, р. 484]. Слова, дающие название игре; то, что тот, кто прячется, не скрывается полностью (он может частично скрыться за каким-то предметом или просто закрыть лицо руками) — собственно ритуалы дистанцирования.

По Шеффу, для каждого ритуала существует собственная оптимальная (или, как он ее называет, «эстетическая») дистанция, предполагающая некий баланс между отстраненностью и вовлеченностью, неосознанным переживанием эмоций и их осознанием. В примере с игрой в «ку-ку» описывался случай достижения такого равновесия. Но прослеживая эту цепочку рассуждений, можно восстановить варианты развития событий, соответствующие полной вовлеченности в разделяемые эмоции и полной отстраненности от них. Ребенок может посчитать, что его мать или другой играющий действительно покинули его. Тогда финалом игры будут слезы, а не смех, и даже немедленное возвращение игрока не сможет сразу их остановить. Если пример с чрезмерной вовлеченностью достаточно нагляден, то проиллюстрировать пример с чрезмерной отстраненностью не так просто. Скорее всего, это будет означать невозможность игры: допустим, ребенок капризничает и не желает переключаться с собственных индивидуальных эмоций на эмоции, общие с кем-то другим. Игра не вызовет у него эмоционального отклика — если на самом деле никто никуда не исчезает, что ж, тем лучше.

Вернемся к примеру с художниками на пленэре. Если исчезновение общего эмоционального тона (как и чрезмерная дистанция) означало бы полное прекращение совместного рисования, то чем бы стало в данном случае уменьшение дистанции и полная вовлеченность в разделяемый аффект? Ответ на этот вопрос позволит одновременно прояснить, чем же, собственно, является разделяемый в данном взаимодействии эмоциональный тон. По-видимому, он является *интересом* к потенциальным объектам художественного изображения. Чрезмерная вовлеченность, вероятно, означала бы сложность переключения с интереса к уже найденному объекту изображения к поиску нового. Так, особенно интересный объект изображения может заслуживать более длительной работы — например, полутора часов вместо десяти минут. Но тогда это означало бы, что взаимодействие, которое начиналось как пленэр с коротким рисунком, разрушено. Можно уже говорить о длительной работе, требующей гораздо более глубокой вовлеченности, но с первоначальным взаимодействием это будет иметь мало общего.

²⁵ В оригинале — игра «peekaboo» (peek-a-boo).

В художественной прогулке есть также механизмы дистанцирования, сходные с произнесением «ку-ку» в одноименной игре. Это контроль за временем, которое каждый из рисующих посвящает объекту изображения, находящемуся в общей зоне соприсутствия. Там, где в других схемах взаимодействия временные ограничения подобного рода устанавливаются заранее (длительность академического часа, контроль над временем педагогом, руководящим коллективной работой художников, и т. д.), в данном случае они являются гибкими. Тем не менее их существование заранее оговаривается и поддерживается одним или несколькими людьми в группе (или, ситуативно, любым из участников) и состоит в напоминании о завершении времени короткого наброска («десять минут прошло», «сидим здесь уже полчаса вместо десяти минут»).

Концепция Шеффа существенным образом дополняет понимание разделяемых эмоций. Ритуальное взаимодействие уже не выглядит мифическим триггером коллективных эмоций; его описание дополняется важными механизмами возникновения и поддержания разделяемого аффекта. При этом Шефф постулирует важную с социологической точки зрения особенность разделяемого аффекта: абсолютная поглощенность участника взаимодействия разделяемыми эмоциями не является неотъемлемой чертой ритуала. Напротив, полная вовлеченность (отсутствие дистанции, по Шеффу) разрушительна для ритуала, и предотвратить ее призваны элементы ритуала, сходные с теми, которые позволяют вовлеченность увеличить.

Обращая внимание на эти важные особенности коллективных эмоций, Шефф все же больше внимания уделяет отстранению от эмоций, когда вовлеченность в них слишком велика. Его концепция не проясняет полностью вопрос о ритуальном взаимодействии, где вовлеченность в эмоциональное переживание может быть минимальной, а на первый план выходит использование экспрессивных символов. Точно так же в его концепции обозначается, но не решается проблема сбоя в ритуальном взаимодействии, когда отдельные участники не разделяют эмоций других. Дополнить представление о ресурсах дюркгеймианской проблематики в социологии эмоций может критика исследований коллективных эмоций А. Хохшильд с позиций изучения индивидуальных эмоций.

«Работа над эмоциями»

Итак, фоновое «бурление» эмоций в ритуале противопоставляется ритуальному вниманию к эмоциям и ритуальному использованию экспрессивных символов. Для Коллинза коллективные эмоции существуют только в первом случае, во втором — эмоций просто нет, и в этом существенное ограничение его подхода. Шефф в своих рассуждениях об отстраненности/вовлеченности в ритуале идет дальше, демонстрируя, что именно лежит между двумя полюсами ритуального взаимодействия. Тем не менее и в его работах ритуальное использование экспрессивных символов оказывается вне зоны внимания.

Такая ситуация во многом объясняется особенностями исследовательского подхода. По-видимому, эмоции могут быть названы коллективными благодаря тому, что они разделяются с другими участниками взаимодействия. Можно ли говорить о такой общности, если каждый из взаимодействующих лишь демонстрирует эмоцию, а

не переживает ее? Но действительно ли речь идет только о демонстрации? Приводя пример с ритуалом оплакивания, Дюркгейм отмечает, что участники взаимодействия могут на самом деле переживать те чувства, которые выражают. Легкость переключения на другое взаимодействие демонстрирует, что они их *не переживают*: в терминах Шеффа это означало бы, что, будучи сосредоточены на эмоциональной форме взаимодействия, они сохраняют *отстраненность* от его эмоционального содержания. А там, где присутствует подобная отстраненность, остаются только индивидуальные эмоции.

Однако такой вывод не может быть окончательным. Он только показывает ограничения подходов, которые мы обсуждали, и необходимость искать другую оптику анализа. Направление может задать одно из описаний ритуалов оплакивания, предлагаемых М. Моссом, где выражение эмоций также оказывается в центре внимания. Это пример того, как «посреди обычных занятий, банальных разговоров вдруг, в точно установленные часы или дни, или в строго определенных обстоятельствах, группа... начинает выть, кричать, петь... И затем, после этого взрыва тоски и гнева, все селение, кроме, может быть, нескольких специально назначенных носителей траура, возвращается к обычному ходу своей жизни» [4, с. 77]. Внимание здесь сконцентрировано не на наличии или отсутствии дистанции между индивидуальными и коллективными эмоциями, а на том, какую важную роль играет *выражение* эмоций в подобных ритуалах. Мосс подчеркивает, что «коллективные, одновременные выражения чувств индивида и группы, обладающие моральной ценностью и принудительной силой, — это не просто демонстрация, это знаки, понятные выражения». Эмоции в таком случае не просто проявляют, «их проявляют для других, поскольку они должны быть выказаны» [4, с. 82]. И то, что именно выражение эмоций оказывается в центре ритуального взаимодействия, особым образом меняет соотношение между переживанием и экспрессией. Во-первых, экспрессия приобретает «стереотипность, ритм, тональность», которые, как говорит Мосс, представляют собой явления одновременно физиологические и социологические [4, с. 80]. Это означает, что экспрессивные символы здесь «в значительной мере отлиты в коллективную форму» [4, с. 81]. Во-вторых, те, кто непосредственно участвует в ритуале, используют (или могут использовать) определенные приемы, для того чтобы добиться соответствия между переживаемым и выражаемым: «Большую часть времени эти плачи, крики и песнопения сопровождаются умерщвлением плоти, часто весьма жестоким, которому... подвергают себя как раз для того, чтобы поддерживать боль и крики» [4, с. 79].

Эти рассуждения дают возможность посмотреть на ритуалы вне «бурления» с другой стороны. Кроме того, становятся более прозрачными важные параллели между концепциями индивидуальных эмоций Джеймса и коллективных эмоций Дюркгейма. Помимо общих мест относительно разделения переживания и экспрессии, оба автора говорят о тесном переплетении в эмоциональном социального и физического. Можно сказать, что Дюркгейм «создал в коллективном измерении аналог джеймсовской соматической теории эмоций» [11, р. 14]. В первую очередь речь идет об идее, согласно которой «согласование физических действий и жестов в ритуале создает связанные с ними эмоции» [11, р. 13].

В социологии эмоций эта линия выстраивается не в рамках исследований коллективных эмоций как таковых, но в контексте исследований индивидуальных эмоций. Наиболее важным ресурсом в этом смысле являются работы Хохшильд. Говоря преимущественно об индивидуальных эмоциях, она рассматривает их через призму сбоев разделяемых эмоций. Коллинз указывает на необходимость изучения данной темы: «[Ритуал как] триггер [эмоций] в данном случае — скорее метафора, так как сам социальный объект без возможности (потенциальной) проявления в нем той или иной эмоции немыслим, это фактически его часть. Человеческий опыт фрагментирован возможностью проявления тех или иных эмоций» [13]. Там, где рассуждения Коллинза заканчиваются, Хохшильд видит исходную точку своих исследований. Проблематичность эмоций в ритуале, отсутствие эмоциональной общности там, где она должна быть, «неприемлемые» эмоции — вот что в первую очередь привлекает ее внимание.

Остановимся подробнее на той линии рассуждений, которая возникает благодаря одной из центральных концепций, предложенных Хохшильд, — «работа над эмоциями». Под ней она понимает «действие, являющееся попыткой изменить интенсивность или качественные характеристики эмоций (тип эмоций). „Работа над эмоциями“ является более широким понятием, чем „эмоциональный контроль“ и „подавление эмоций“, которые связаны скорее с попыткой остановить или предотвратить эмоциональное переживание; она включает также действия, связанные с вызыванием и изменением эмоций. Можно говорить о двух основных типах эмоциональной работы: вызывание эмоции, где сознание сфокусировано на желательных эмоциях, которые отсутствуют в данный момент, и подавление — где когнитивный фокус приходится на нежелательные эмоции, которые в данный момент присутствуют» [21, p. 561].

Здесь возникают два различных сюжета — индивидуальная «работа над эмоциями» и «работа над эмоциями» в ритуальном взаимодействии. Хохшильд преимущественно интересуется первым из них, тем не менее в ее работах присутствуют и продуктивные рассуждения, имеющие отношение к дюркгеймианской тематике. Она обращает внимание на физические характеристики ритуала, напрямую связанные с возникновением и поддержанием разделяемых эмоций. Речь идет об определенных техниках тела, которыми должны владеть или которым обучаются участники ритуалов. Игроки одной спортивной команды, верующие — все они используют подобные техники.

Во-первых, это попытка понять, что есть *приемлемые* эмоции и каковы критерии, по которым их можно отделить от *неприемлемых*. Концепция «работы над эмоциями» — это прежде всего разговор о том, какие возможности использует человек, чтобы подчиниться правилам чувствования, где «правила чувствования» синонимичны «приемлемым» эмоциям в ритуале [21, p. 554].

По Хохшильд, приемлемость эмоций определяется в терминах *типа эмоции* (печаль-радость, страх-гнев) и ее *интенсивности*: «Все мы действуем как доморощенные психиатры, используя суждения, которые не могут быть проверены, в попытке определить, какие условия оправдывают такую интенсивность эмоций такого типа» [21, p. 559]. Помимо типа и интенсивности эмоций Хохшильд выделяет в качестве

важной характеристики *длительность* эмоций [21, р. 564]. Важность данных понятий для социологии эмоций отмечают и другие авторы, однако соотношение ритуала и эмоций именно в таких терминах не рассматривается подробно ни одним из них.

Во-вторых, именно Хохшильд проблематизирует *осознанность* разделяемых, коллективных эмоций. Хотя различение осознанного-неосознанного для социологии эмоций является одной из ее основ, акцент дискуссий по этому поводу перенесен на индивидуальные эмоции. С коллективными эмоциями дело обстоит несколько сложнее. В работах Шеффа вопросу о собственно механизмах увеличения отстраненности/вовлеченности уделяется мало внимания. Коллинз же сознательно ограничивает свои рассуждения неосознанными коллективными эмоциями. Осознанность коллективных эмоций, причем, что особенно важно, осознанность в терминах определенных их характеристик — интенсивности, длительности, типа эмоций — вот что оказывается ключом к интерпретации обсуждаемого нами примера с ритуалом оплакивания у Дюркгейма.

Казалось бы, другой пример — с прогуливающимися художниками — никак не может быть дополнен благодаря этим новым соображениям. Однако зададимся вопросом: каким образом завершается подобное взаимодействие? Что происходит после того, как время, отведенное участниками на совместную прогулку, истекло? Предположение, что они просто разойдутся, далеко от реальности. Коллективное рисование с натуры, если оно осуществляется в институциональных рамках, завершается совместным просмотром работ по завершении длительного цикла (несколько месяцев, полгода, год и т. д.). В данном случае мы говорим не о процедуре обсуждения и оценки этих работ экспертами-наставниками, а о совместном просмотре рисунков теми, кто их создавал. И если в институционализированном процессе обучения рисованию эта стадия предваряет собственно просмотр и считается менее значимой, то для любого совместного рисования вне институционализированных рамок просмотр самими художниками является неотъемлемым элементом взаимодействия и естественным финалом каждого из циклов взаимодействия (в конце дня, в конце прогулки). Процедура раскладки рисунков организует пространство совместного просмотра. Собственно просмотр предполагает, что каждый из присутствующих должен подойти к полосе работ каждого художника и взглянуть хотя бы один раз на каждую из них. Экспрессивный символ интереса к объекту изображения, в данном случае проявленном через призму видения другого художника, необязательно выражает интерес участника. Но то, что происходит в этот момент с участниками взаимодействия, — не только *демонстрация* интереса.

Отталкиваясь от обратного, т. е. от использования экспрессивных символов в рассматриваемом ритуале, мы можем восстановить полноту картины. В значительной степени этот процесс может быть описан в терминах того, что Хохшильд называет «работой над эмоциями». Эмоциональная работа, отмечает она, может вестись на когнитивном, экспрессивном и телесном уровнях — как одновременно на всех, так и на каждом в отдельности. На когнитивном уровне телесная работа представляет собой «попытки изменить образы, идеи, мысли, для того чтобы изменить чувства, с ними связанные». На телесном уровне эта работа связана с физическими симпто-

мами эмоций²⁶. Сюда Хохшильд относит контроль над дыханием, частотой пульса и т. п. Она подчеркивает, что при работе на соматическом уровне можно говорить о попытке как изменить наличествующие эмоции (например, человек пытается сдержать дрожь страха), так и вызвать отсутствующие или недостаточные эмоции. И, наконец, на экспрессивном уровне эмоциональной работы Хохшильд анализирует использование экспрессивных символов, для того чтобы изменить внутренние переживания, с ними связанные (например, попытка улыбаться, плакать и т. п.). Они отличаются от простого изображения тем, что направлены на изменение переживаний, а не на их имитацию. Три эти техники различимы теоретически, но на практике, конечно, часто используются вместе [21, p. 562].

Опираясь на Хохшильд, мы можем утверждать, что использование таких экспрессивных символов одновременно формирует интерес и увеличивает его интенсивность. Кроме того, это еще раз возвращает всех участников ритуального взаимодействия к каждому из моментов совместного фокусирования интереса на потенциальном объекте изображения. У каждого художника будет, по меньшей мере, один набросок, имеющий аналог у других участников взаимодействия. Аналог в том смысле, что он отсылает всю группу к конкретному моменту остановки в пути и поиска объекта изображения (например, «это было нарисовано, когда мы останавливались у Чистых прудов»), и кроме того — единства фоновых эмоций. Именно эта часть ритуала формирует солидарность группы и не только создает символы данного ритуального взаимодействия (связанного с изображением с натуры), но и воссоздает принадлежность участников взаимодействия к миру искусства.

Заключение

Постдюркгеймианский подход позволяет по-новому определить основания социологического интереса к эмоциям. Взаимодействие, в котором эмоции *не* находятся в центре внимания, определяются как заслуживающие тщательного изучения. Присутствие разделяемого аффекта связывается с наблюдением не отдельных экспрессивных символов, а состоявшегося взаимодействия. Эмоции здесь не фокус взаимодействия, но его необходимое *условие*.

При обсуждении взаимодействия, которое выстраивается вокруг эмоциональной экспрессии, но на первый план выходит сосредоточенность на его форме и отстраненность от содержания, предполагающие сознательное использование экспрессивных символов. Те же приемы, которые используются индивидами при сбоях в фоновых эмоциях, осознанно используются целыми группами в других взаимодействиях. В данном случае эмоциональные техники, в том числе и телесные, могут рассматриваться как самостоятельный объект изучения. Речь идет о техниках не только, усиливающих эмоции, но и видоизменяющих их, а также устанавливающих и поддерживающих оптимальную дистанцию по отношению к эмоциям.

²⁶ Речь идет о тех симптомах, которые в первую очередь являются внутренними; если они доступны внешнему наблюдателю, то скорее рассматриваются как индикаторы эмоций, а не как экспрессивные жесты.

Одним из любопытных теоретических следствий такого прочтения является то, что отказ от жесткого противопоставления внутреннего/внешнего и анализ коллективных эмоций в терминах постдюркгеймианской традиции приводят к позиции, сильно приближающейся к прагматистской. По крайней мере, на такую мысль наводит максима, сформулированная Дж. Барбалетом, одним из блестящих критиков американской школы эмоций, интегрировавшего ее идеи в собственную теоретическую схему, характеризуемую формулой: «Об эмоции можно судить по тому, какой социальный эффект она оказывает» [8].

Постдюркгеймианский подход существенно меняет как методологические, так и предметные акценты, обычные для социологии эмоций. В его контексте излишним кажется накал взаимных обвинений в позитивизме и конструктивизме, которыми традиционно обмениваются представители разных школ (в том числе и те, идеи которых мы объединили в рамках данного текста). Ибо разговор уже идет не о том, какой смысл придают эмоциям или что кроется за экспрессивным символом, — важным становится то, как эмоциональное соотносится с символическим.

Описание всех этих любопытных деталей не должно заслонять собой основной эффект применения постдюркгеймианской логики теоретизирования в социологии эмоций. Сделанные выводы представляют интерес не только для узкой предметной области. Социология эмоций оказывается важным ресурсом для теоретической социологии, по меньшей мере, для постдюркгеймианской традиции, возвращая интерес к эмоциям как к своеобразному связующему звену, способному заполнить безвоздушное пространство между мифом и ритуалом.

Литература

1. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта / пер. с англ. Р. Е. Бумагина и др. М.: Институт социологии РАН, 2003.
2. Коллинз Р. Мой путь в социологии / пер. с англ. П. А. Максимова // Социологические исследования. 2006. № 11. С. 125–132.
3. Коллинз Р. Социология: наука или антинаука? / пер. с англ. А. Д. Ковалева // Теория общества / под ред. А. Ф. Филиппова. М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 1999.
4. Мосс М. Обязательное выражение чувств (австралийские погребальные словесные ритуалы) // Мосс М. Общества. Обмен. Личность: труды по социальной антропологии / пер. с фр. А. Б. Гофмана. М.: Наука, 1996. С. 74–82.
5. Мосс М. Физическое воздействие на индивида коллективно внушенной мысли о смерти // Мосс М. Общества. Обмен. Личность: труды по социальной антропологии / пер. с фр. А. Б. Гофмана. М.: Наука, 1996. С. 224–241.
6. Николаев В. Г. Джек М. Барбалет. Эмоция, социальная теория и социальная структура: макросоциологический подход // Социологическое обозрение. 2002. Т. 2. № 2. С. 3–9.
7. Элиас Н. О процессе цивилизации: социогенетические и психогенетические исследования. В 2 тт. / пер. с нем. А. М. Руткевича. М.; СПб.: Университетская книга, 2001.
8. Barbalet J. M. Emotion, Social Theory, and Social Structure: A Macrosociological Approach. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
9. Barbalet J. M. Why Emotions Are Crucial // Emotions and Sociology / ed. by J. M. Barbalet. Oxford: Blackwell Publishing, 2002. P. 1–9.

10. *Barbalet J. M.* Emotional Payoff of Ritual // *European Journal of Sociology*. 2006. Vol. 47. № 3. P. 446–451.
11. *Barbalet J. M.* Classical Pragmatism, Classical Sociology: William James, Religion and Emotion // *Pragmatism and European Social Theory* / ed. by P. Baert and B. S. Turner. Oxford: Bardwell Press, 2007. P. 17–45.
12. *Berezin M.* Secure States: Towards a Political Sociology of Emotions // *Emotions and Sociology* / ed. by J. M. Barbalet. Oxford: Blackwell Publishing, 2002. P. 33–52.
13. *Collins R.* On the Microfoundations of Macrosociology // *American Journal of Sociology*. 1981. Vol. 86. № 5. P. 984–1014.
14. *Collins R.* *Interaction Ritual Chains*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
15. *Durkheim E.* *The Elementary Forms of Religious Life* / transl. by K. E. Fields. New York: Free Press, 1995.
16. *Goffman E.* On Face-Work // *Goffman E.* *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. New York: Pantheon Books, 1982. P. 5–45.
17. *Goffman E.* The Nature of Deference and Demeanor // *Goffman E.* *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. New York: Pantheon Books, 1982. P. 47–95.
18. *Goffman E.* Embarrassment and Social Organization // *Goffman E.* *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. New York: Pantheon Books, 1982. P. 97–112.
19. *Goffman E.* Alienation from Interaction // *Goffman E.* *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. New York: Pantheon Books, 1982. P. 113–136.
20. *Hochschild A. R.* Comments on T. Scheff «The Distancing of Emotions in Ritual» // *Current Anthropology*. 1977. Vol. 18. № 3. P. 494–495.
21. *Hochschild A. R.* Emotion Work, Feeling Rules and Social Structure // *American Journal of Sociology*. 1979. Vol. 85. № 3. P. 551–575.
22. *Hochschild A. R.* *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press, 1983.
23. *James W.* What Is an Emotion? // *Mind*. 1884. Vol. 9. P. 188–205.
24. *Kemper T.* Social Constructionist and Positivist Approaches to the Sociology of Emotions // *American Journal of Sociology*. 1981. Vol. 87. № 2. P. 336–362.
25. *Kemper T.* How Many Emotions Are There? Wedding the Social and the Autonomic Components // *American Journal of Sociology*. 1987. Vol. 93. № 2. P. 263–289.
26. *Kemper T., Collins R.* Dimensions of Microinteractions // *American Journal of Sociology*. 1990. Vol. 96. № 1. P. 32–68.
27. *Lutz K.* Emotion, Thought, and Estrangement: Emotion as Cultural Category // *Cultural Anthropology*. 1986. Vol. 1. № 3. P. 287–309.
28. *Parsons T.* *The Social System*. London: Routledge, 1991.
29. *Scheff T.* The Distancing of Emotions in Ritual // *Current Anthropology*. 1977. Vol. 18. № 3. P. 483–505.
30. *Scheff T.* Toward Integration in the Social Psychology of Emotions // *Annual Review of Sociology*. 1983. Vol. 9. P. 333–354.
31. *Scheff T.* Shame and Conformity: The Deference-Emotion System // *American Sociological Review*. 1988. Vol. 53. № 3. P. 395–406.
32. *Scheff T.* Shame and the Social Bond: A Sociological Theory // *Sociological Theory*. 2000. Vol. 18. № 1. P. 84–99.
33. *Sheff T., Retzinger S.* *Emotions and Violence: Shame and Rage in Destructive Conflicts*. iUniverse, 2001.
34. *Shilling C.* The Two Traditions in the Sociology of Emotions // *Emotions and Sociology* / ed. by J. M. Barbalet. Oxford: Blackwell Publishing, 2002. P. 10–32.

«Сильная программа» в культурсоциологии: историко-социологические, теоретические и методологические комментарии. *Послесловие редактора спецвыпуска*

*Дмитрий Куракин**

Аннотация. В работе представлен теоретический, методологический и историко-социологический анализ «сильной программы» в культурсоциологии. Тематически текст организован в виде серии развернутых комментариев, посвященных таким проблемам, как историко-социологический контекст «сильной программы»; ее базовые тезисы и оппозиции; анализ методологического арсенала и обзор основных направлений исследований; обоснование особой роли теоретического ресурса дюркгеймианства, и в первую очередь теории сакрального для культурсоциологии; примечания к русскому переводу основных понятий и общий комментарий к спецвыпуску.

Ключевые слова. Культурсоциология, «сильная программа», автономия культуры, сакральное, эмоции, смысл, «поздняя программа» Дюркгейма, амбивалентность сакрального, осквернение.

Историко-социологические комментарии и примечания к переводу некоторых ключевых понятий

«Сильная программа» в культурсоциологии — теоретический проект, который берет начало в относящихся к середине 1980-х годов работах Дж. Александера и его коллег. В течение 1990-х проект принимает все более отчетливые очертания, что находит отражение в ряде программных текстов: во введении к сборнику «Культура и общество» [41; 2], в «эталонном» исследовании, посвященном анализу технического дискурса [38]¹ и главным образом в первом «манифесте» сильной программы культурсоциологии [29]². Особенность этих работ в том, что основные тезисы теоретического проекта не только сформулированы в явном виде, но и помещены в широкий контекст социальной теории. При этом стиль теоретизирования Дж. Александера и Ф. Смита представляет «сильную программу» культурсоциологии в качестве идеального типа, общетеоретической максимы, предопределяющей имплицитный план ее постепенного воплощения. Этому, в частности, способствует организация материала «манифеста», в котором историко-теоретический материал выстроен в форме генеалогии поэтапной реализации этого имманентного плана, последовательного приближения актуальных исследований и теоретических разработок к идеальному типу «сильной программы». Таким образом, работы Александера и его коллег позициони-

* **Куракин Дмитрий Юрьевич** — старший научный сотрудник Центра фундаментальной социологии ГУ-ВШЭ, faculty fellow Йельского Центра культурсоциологии. Email: kourakine@gmail.com

© Куракин Д., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

¹ Русский перевод работы готовится к изданию.

² Русский перевод см. в настоящем выпуске. Осенью 2010 г. авторы опубликовали второй манифест «сильной программы» культурсоциологии.

руются ими лишь как наиболее полная на сегодняшний день версия развертывания «сильной программы» культурсоциологии.

В логике организации материала, как и в выборе собственных исследовательских ориентиров, мы исходим именно из такого представления культурсоциологии. «Сильная программа», таким образом, рассматривается нами и как объект историко-социологической реконструкции, и как теоретическая перспектива. Различие между двумя модусами рассмотрения заключается в том, что в первом случае мы лишь фиксируем и анализируем сформулированные положения, тогда как во втором — исходим из примата теоретической логики программы, выходя за пределы корпуса работ американских культурсоциологов. С этим выбором связаны и принятые нами терминологические решения.

Прежде всего, если не ограничиваться в перспективе работами Александра и его коллег, целесообразно избежать неологизма в русском переводе названия исследовательской программы, поскольку термин «cultural sociology» неспецифичен для нее. Среди трех зафиксированных в отечественной литературе вариантов перевода: «культурная социология», «культуральная социология» и «культурсоциология», последний — единственный, имеющий устойчивое русскоязычное научное словоупотребление, не ограничивающееся программой Дж. Александра.

Помимо этого, наш выбор перевода, в отличие от упомянутых терминологических альтернатив, воспроизводит англоязычный научный узус: «cultural sociology» нередко используется попросту как синоним «sociology of culture», но в соответствующих контекстах, напротив, используется, чтобы подчеркнуть содержательные отличия первого от второго. Аналогичным образом обстоит дело с русскими терминами «культурсоциология» и «социология культуры»³ [17; 5; 6; 7; 8; 22; 1; 9 и др.]. Не менее важно и то, что указанные отношения соответствуют немецкоязычному научному словоупотреблению, оригинальному по отношению к германизмам «культурсоциология», «культурфилософия», «культурантропология» и пр.: речь идет об оппозиции «Kultursoziologie»⁴ и «Soziologie der Kultur».

Наконец, германизм «культурсоциология» фиксирует важнейшую линию теоретической преемственности. Термин «Kultursoziologie» появляется и закрепляется в узусе благодаря работам А. Вебера⁵, М. Адлера и др., принадлежащим к разным традициям, однако имеющим общность в части аллюзии к немецкой философской

³ Как гласит словарная статья одной из социологических энциклопедий, «в первом значении (социология культуры) подразумевается специальная социологическая теория (отрасль социологического знания), во втором (культурсоциология) — специфическая парадигмальная область социологического знания». И далее: «В первом случае предпринимается попытка описания и анализа культуры на уровне теории среднего уровня... Во втором же случае речь идет об изучении культуры социологическими средствами на метатеоретическом уровне анализа, а тем самым культурсоциология претендует на статус фундаментального знания об обществе, в котором само социальное начинает пониматься, трактоваться и интерпретироваться в терминах культурного...» [1].

⁴ Начиная с 1970-х годов культурсоциология активно институционализируется в Германии, благодаря работам Ф. Тенбрука, В. Липпа, Й. Вайса и др. В настоящее время культурсоциологии посвящена отдельная секция Германского социологического общества.

⁵ В частности, в работе «История культуры как культурсоциология» [100].

традиции «критики культуры»⁶, для которой характерно рассмотрение культуры не как объекта исследования, а как общей теоретической рамки. Замысел Александра в точности воспроизводит эту логику: и с содержательной точки зрения, и в конкретно-историческом аспекте. В качестве истоков проекта Александр недвусмысленно указывает на немецкую философскую и социологическую традицию⁷. План сильной программы культурсоциологии зарождается в программе В. Дильтея, понимающей социологии М. Вебера, задающих основные ориентиры рассуждения, которые позднее, через посредство американской социологии, социальной антропологии, структурализма и работ П. Рикёра, при решающем воздействии теории Э. Дюркгейма, приводят к «сильной программе» Дж. Александра [29; 3]. Таким образом, германизм «культурсоциология» в качестве перевода «cultural sociology» оправдан и в теоретической, и в историко-социологической перспективе.

Необходимость принятия терминологических решений обусловлена тем, что в отечественной социологии еще не сложились устойчивые нормы перевода основных понятий «сильной программы» культурсоциологии. Несмотря на то, что этот научный проект развивается уже около двадцати пяти лет и число исследований, выполняемых в его русле ежегодно увеличивается, он относительно мало известен в России, а современный этап деятельности его основателя — Дж. Александра до сих пор зачастую ассоциируется с проектом неофункционализма, завершенным более пятнадцати лет назад. Путаница усугубляется тем обстоятельством, что, по признанию самого Александра, в течение десяти лет после решительной смены курса в сторону культурсоциологии⁸, проект неофункционализма продолжал развиваться в силу своего рода инерции⁹ [47], и лишь подробное разъяснение позиции в книге «Неофункционализм и после» [28] позволило расставить все точки над «i».

Другой важной проблемой является перевод английского термина «meaning», который переводится на русский язык и как «смысл», и как «значение». Эти понятия восходят к разным традициям, в связи с чем конкретный смысл термина в ряде случаев может быть закамouflирован. Однако программные тексты основателей «сильной программы» культурсоциологии, а также дополнительные комментарии, сформулированные Дж. Александром, исчерпывающим образом проясняют этот вопрос. Интенцией основоположников «сильной программы» культурсоциологии является

⁶ Культурфилософия как немецкий философский проект в наиболее влиятельных своих версиях также позиционируется не как раздел философии, но как общая философская программа.

⁷ В плане социологического бэкграунда Дж. Александра стоит упомянуть культурную версию марксизма, также имеющую непосредственное отношение к истории термина «Kultursoziologie».

⁸ Конечно, все проекты Дж. Александра: и культурный марксизм, и метатеоретические работы, и неофункционализм, и, наконец, культурсоциология — обнаруживают определенное сходство базовых интуиций и дотеоретических интенций. Однако с точки зрения теоретических средств их реализации правомерно говорить о разрыве континуальности — и на уровне деклараций [47], и на уровне реальной теоретической преемственности. Вместе с тем этот разрыв не является абсолютным: определенная связь с предыдущими теоретическими проектами сохраняется — в основном через скрытое влияние Т. Парсонса. В ряде случаев это порождает проблему, поскольку входит в противоречие с теоретической логикой культурсоциологии.

⁹ Сам Дж. Александр указывает на отношения противоречия между этими двумя программами, развивающимися параллельно на протяжении десяти лет [47, p. 525].

совмещение в рамках этого термина целого ряда традиций, в первую очередь понимающей социологии, герменевтики, структурализма и семиотики. В связи с этим мы остановили выбор на термине «смысл» — понимаемом в расширительной форме — с учетом упомянутых выше примечаний¹⁰.

Помещение категории смысла в фундамент концепции, позиция в споре о методе и постулирование особого типа объяснения — определяют идентификацию «сильной программы» в качестве интерпретативистской теории¹¹. Не менее важно и то, что таково устойчивое самоопределение этого социологического проекта, прописанное во всех программных текстах [2; 3; 4]. При этом в качестве одного из двух фундаментальных оснований теоретизирования Александер указывает на теорию Э. Дюркгейма [3]. Среди характеристик, традиционно приписываемых социологии Э. Дюркгейма — «натуралистическая», «объективистская», «позитивистская», «функционалистская» и т. п., — едва ли можно обнаружить хотя бы одну, которая бы не находилась в прямой оппозиции к понимающей, интерпретативистской традиции [2; 10; 20]. Это порождает проблему такой интерпретации социологического ресурса теории Дюркгейма, которая бы позволила разрешить указанный парадокс. В качестве формулы такой интерпретации выступает «поздняя программа» Дюркгейма.

Вопрос о периодизации социологии Дюркгейма представляет собой предмет, в отношении которого у исследователей, интерпретаторов и комментаторов отсутствует консенсус. Позиция, отстаиваемая Дж. Александером и его единомышленниками, заключается в том, что из наследия классика правомерно выделить внутренне консистентную «позднюю программу», которая начала складываться с конца 1890-х годов и находится в конфликте с более ранними работами. Идея прерывания континуальности и радикальной смены ориентиров теоретизирования у Дюркгейма подвергается критике с момента ее первых формулировок (в частности, зафиксированных в работах Т. Парсонса) и по сей день. Вопрос о том, насколько справедливым с точки зрения историко-социологической реконструкции является такое прочтение, служит предметом отдельного исследования, а найденное решение, по-видимому, не может рассматриваться как окончательное. В связи с этим мы рассматриваем «позднюю программу» как факт перцепции, формулу освоения теоретического ресурса Дюркгейма — вне оценок историко-теоретической правомерности такого решения.

Комментарии к базовым тезисам и оппозициям «сильной программы» культурсоциологии

«Сильная программа» культурсоциологии представляет собой радикальный антиредукционистский проект интерпретативной социологии, впервые объединивший такие разнородные теоретические ресурсы, как поздняя программа Дюркгейма и

¹⁰ Аналогичное переводческое решение принято в обзорной аналитической работе, посвященной неофункционалистскому этапу работы Дж. Александера [18].

¹¹ Если ориентироваться, в частности, на критерии, предложенные И. Ф. Девятко в качестве обобщения наиболее принципиальных положений разных авторов [10]. Если далее эксплицировать связь культурсоциологии с одной из «сильных версий теории интерпретации» [10], в качестве таковой следует выделить концепцию П. Рикёра, на что неоднократно указывает Дж. Александер [3; 4].

восходящие к ней семиотическая традиция от Ф. де Соссюра, развитая Р. Якобсоном, К. Леви-Стросом и Р. Бартом, и символическая антропология в лице К. Гирца, М. Дуглас и В. Тёрнера; а также традиция *Geisteswissenschaft* В. Дильтея и проистекающее из нее герменевтическое направление, развитое и дополненное П. Рикёром, и понимающая социология Вебера. Помимо этого, культурсоциология в существенной степени опирается на критическую переработку наследия Т. Парсонса и его последователей, таких как Э. Шилз, Р. Белла, М. Салинз и др., а также таких социальных теоретиков, как И. Гофман и Г. Гарфинкель (см. вступительную статью Дж. Александра в настоящем выпуске [3]).

Антиредукционистская интенция зафиксирована в центральном тезисе культурсоциологии — принципе «автономии культуры». В основе этого принципа лежит признание того обстоятельства, что логика культурных содержаний имеет свою автономию и что сфера символических классификаций обладает причиняющей силой. Благодаря этому культурсоциология, отмечает Дж. Александер, представляет многомерную перспективу, в которой социальные элементы «не могут более рассматриваться натуралистически», поскольку они опосредованы культурными кодами [38, р. 294]. Такой модус анализа возвращает нас в область собственно социологического теоретизирования, ограничивая экспансию внесоциологических метафор, таких как политэкономическая метафора обмена, сводящая логику социальных процессов к объективированной логике максимизации эффективности калькулируемых операций. Рассматриваемый язык описания предоставляет продуктивные возможности для социологического анализа в ряде областей знания, что открывает широкие исследовательские перспективы¹².

Базовой оппозицией, с опорой на которую представители этого проекта позиционируют себя в пространстве современной социологии, является противопоставление культурсоциологии и социологии культуры. В своей программной статье, послужившей манифестом исследовательской программы, Дж. Александер и Ф. Смит уточняют: «Когда мы говорим о „социологии культуры“, подразумевается, что культура — это нечто, что должно быть объяснено посредством чего-то другого, полностью отделенного от области смысла как таковой, и что объяснительной силой обладают „жесткие“ переменные социальной структуры. Так, смысловые комплексы выступают как надстройки или идеологии, направляемые более „реальными“ и осязаемыми социальными силами. При таком подходе культура определяется как „мягкая“, зависимая переменная, ее роль более или менее сводится к участию в воспроизводстве социальных отношений» [4].

Учитывая принципиальное противопоставление различным версиям социологии культуры, понимаемым как редукционистские версии теоретизирования, культурсоциология вынуждена неустанно акцентировать эту теоретическую оппозицию — как в самом названии, путем маркирования лексической конструкции перестановкой терминов «culture» и «sociology», так и при помощи уточняющих дефиниций. Последнее тем более актуально, что благодаря широкой трактовке соединения прилагательного «cultural» с существительным «sociology» в английском языке представители

¹² См., например [38; 60; 67; 70; 88].

социологии культуры зачастую используют этот термин для характеристики собственных концепций, поскольку непроблематично относятся к исходной оппозиции. Уточняющую дефиницию удалось обнаружить, обратившись к понятию, выработанному в рамках социологического направления научно-технических исследований (STS). Речь идет о понятии «сильная программа» («strong program»), предложенном Дэвидом Блуром [46] и развитым в широко известном исследовании Брюно Латура и Стива Вулгара [76]. Искомый параллелизм состоит в том, что эти исследователи рассматривали научные представления не как конформное отображение объективных процессов и естественно-научных процедур, а как культурные и языковые конвенции — подобно тому, как культурсоциология переподчиняет социальные процессы, объясняемые действием внешних причиняющих факторов, — каузальным рядам, лежащим в области смысла. Комментируя это ключевое сходство, Дж. Александер и Ф. Смит отмечают: «Наука понимается не столько как „открытия“, на которых держится зеркало, отражающее природу [81], сколько как коллективное представление, языковая игра, которая отражает главную модель смыслообразующей деятельности. Иными словами, в социологии науки понятие сильной программы предполагает радикальное различие когнитивного содержания и реальной детерминации. Наше предложение состоит в том, чтобы сильная программа появилась также в социологических исследованиях культуры» [4].

Благодаря этой параллели культурсоциология обретает еще одно орудие демаркации: уточняя свои границы, она противопоставляет «сильную программу» культурсоциологии — «слабым программам» социологии культуры¹³. Поэтому «сильная программа» культурсоциологии приобретает вид логического завершения процесса формирования плана, начало которому было положено в 1960–1970-е годы в первую очередь работами Бирмингемской школы, Пьера Бурдьё и Мишеля Фуко.

Исследования, проведенные в рамках Центра современных культурных исследований, существенно усилили традицию чувствительного к культуре теоретизирования и обогатили науку в части объяснительных схем, образцов рассуждения и стиля теоретизирования. Однако неомарксизм, даже его культурные формы¹⁴, имманентно противостоит принципу автономии культуры, что автоматически закрепляет за всей соответствующей традицией статус «слабой программы». Бурдьё, демонстрируя существенное внимание к культуре и методологическую изощренность, тем не менее представляет культуру в качестве зависимой переменной, которая является лишь орудием более существенных процессов¹⁵. Что касается Фуко, в его работах, наиболее

¹³ «Сильная программа», разрабатываемая в Йельском центре культурсоциологии, полагается своими основателями основным воплощением этого плана, однако опознает в качестве родственных ряд концепций, действительно обнаруживающих сходство в базовых интенциях и их реализациях [3]. Среди них работы Вильяма Сивелла, Вивианы Зелизер, Робина Вагнер-Пацифиси и Мишель Ламон (см., например [16; 83; 97; 98; 99; 74; 75]).

¹⁴ Культурный поворот в прочтении марксизма опирается на идеи А. Грамши, Д. Лукача и Л. Альтюссера. Комментируя истоки этой традиции (приверженцем которой он и сам в свое время являлся), Дж. Александер подчеркивает важную идейную преемственность гегельянского прочтения марксизма Грамши — по отношению к Дильтею и Веберу — через посредство Б. Кроче.

¹⁵ Критика подхода Бурдьё развернута Александером в большом разделе его книги, имеющем красноречивый подзаголовок «Реальность редукции: провалившийся синтез Пьера Бурдьё» [32].

важных для культурсоциологии, атака на автономию культуры принимает наиболее тонкие формы¹⁶.

Основные положения «сильной программы» культурсоциологии, ее перспективы и принципы самопозиционирования в контексте современной социальной теории изложены в ряде программных статей, среди которых выделяется упомянутый «Манифест сильной программы культурсоциологии». На сегодняшний день авторами манифеста подготовлен обновленный вариант программной статьи, который открывает изданный этим летом сборник «The Handbook of Cultural Sociology» [30]. В рамках манифеста «Сильная программа-2», как его неофициально называют авторы — Дж. Александер и Ф. Смит, помимо подведения итогов и обозначения ориентиров зафиксирована попытка сделать новый шаг в развитии культурсоциологии. Речь идет о так называемой теории культурного перформанса, посредством которой Дж. Александер и его коллеги пытаются придать культурсоциологии культурно-прагматическое измерение [27; 40], в том числе опираясь на следующий после «Элементарных форм» важный теоретический ресурс Дюркгейма — курс лекций «Социология и прагматизм», прочитанный им в 1913/14 академическом году [57]. Надежды на достижение нового измерения возлагаются на оппозицию перформанс/коллективное представление: согласно замыслу Александера и его коллег, первое должно расширить и дополнить понимание второго. Такая постановка вопроса выдает попытку достижения «нового синтеза» между двумя традициями — прагматизмом и структурализмом, что роднит ее с рядом классических для лингвистики социальных наук оппозиций: язык/речь (Ф. де Соссюр), компетенция/перформанс (Н. Хомский) и т. д.

В социологической и антропологической традиции корни этой оппозиции ведут к социологии религии, теории сакрального и концепции исследования ритуалов, а через них — к богословским спорам между католиками и протестантами о роли ритуала. К моменту выхода «Элементарных форм» эта оппозиция, по сути, уже была оформлена и сводилась к дискуссии о том, какое из двух понятий «миф» и «ритуал», является первичным. В первом случае ритуал определяется как «разыгрывание» символического порядка, зафиксированного в мифе; во втором — как начало, порождающее смысл, первичное по отношению к «мифологическим обработкам». Дюркгейму принадлежит одна из первых серьезных попыток синтеза: в «Элементарных формах» он отстаивает позицию, что в ходе ритуала происходит одновременно и «овнешнение» мифических структур (это заложено в определении ритуала через понятие сакрального), и «овнутрение» действий (как реализация принципа принципиальной пространственности референтов коллективных эмоций).

Что касается теории культурного перформанса, то на сегодняшний день она скорее находится в стадии декларации о намерениях, нежели предлагает продуктивные теоретические решения. Фактически она не простирается дальше утверждений о существовании связи и взаимозависимости между коллективными представлениями, акторами, символическим контекстом, отношениями власти и подобными понятиями.

¹⁶ Культурсоциологической критике Фуко посвящено одно из наиболее ярких и репрезентативных для культурсоциологии в целом исследований — работа Ф. Смита об экспертном и популярном дискурсе о гильотине [21].

ми, консистентность которых только должна стать предметом надлежащей теоретической проработки. Показателен даже нестрогий стиль теоретизирования, в котором на первый план выходят не вполне концептуализированные понятия-интуиции, такие как «деятельность, обнаруживающая черты ритуала» (ritual-like activity), являющаяся конституирующим признаком культурного перформанса.

На сегодняшний день теория культурного перформанса Дж. Александера играет значимую роль — но не в теоретическом плане, а в институциональном: расширяя спектр приемлемых для «сильной программы» культурсоциологии способов рассуждения, она позволяет объединять усилия большого числа исследователей. В результате этого параллельно теоретической работе осуществляются многочисленные попытки положить соответствующие разработки в основу исследований. Так, теория культурного перформанса, весьма симптоматичным образом соединяясь с понятием «агентность», реализована в разработках в сфере культурсоциологии искусства, целый ряд из которых проанализирован в настоящем выпуске.

Комментарии к дюркгеймианским основаниям культурсоциологии

В 1992 г. Дж. Александер сформулировал основания особого статуса, придаваемого теории Дюркгейма в качестве базового ресурса для ориентированного на смысл (meaning oriented) исследования символических процессов. Отсылая к собственным интенциям Дюркгейма, который усматривал продуктивность изучения символических классификаций в перспективе исследования иных, нерелигиозных сфер социальной жизни, Александер уточнял, что эти сферы также «структурированы напряжением между полями сакрального и профанного; их центральные социальные процессы — ритуалистские; наиболее значимая структурная динамика связана с конструкцией и деконструкцией социальной солидарности» [34, р. 3]. Религия, подчеркивает Александер, так важна для Дюркгейма потому, что в ней он обнаружил «модель того, как символические процессы работают в *собственных терминах*» [34, р. 3] (курсив мой. — Д. К.). Это позволяет усмотреть в дюркгеймианстве теорию символических процессов.

В рамках этого провокативного и не вполне проясненного утверждения Дж. Александеру удалось выразить предмет имплицитного консенсуса, объединяющего социальных теоретиков, чувствительных к дюркгеймовской теории. За два десятка лет до этого Виктор Тернер подчеркивал, что базовые компоненты ритуала могут быть отделены от архаичных сообществ и рассмотрены как фундаментальные аспекты человеческого поведения как такового [93, р. 3]. При этом характерно, что этот консенсус в большинстве случаев обходится без прямых ссылок на классика. Этот факт, в частности, подчеркивает Эрик Ротенбухлер (Eric W. Rothenbuhler), рассуждая о наследии Дюркгейма: «Эдвард Шилз, Мэри Дуглас, Клиффорд Гирц и Виктор Тернер очевидно работают под влиянием Дюркгейма, не ощущая даже потребности в цитировании или обсуждении. Для этих авторов и их читателей дюркгеймианская логика совершенно проблематична и воспринимается как само собой разумеющееся». И добавляет, что такое знание, как «само собой разумеющееся», всегда оказывается неполным и требует экспликации [82, р. 66].

Формулировка Александра требует дополнительных пояснений. Прежде всего возникает вопрос: в каком смысле можно утверждать, что в рассматриваемой Дюркгеймом сфере первобытных ритуалов символические процессы предстают перед нами именно в собственных терминах? Отмечает ли такая постановка вопроса особый тип теоретизирования, и если да, как он может быть охарактеризован? И что могло бы означать социологическое рассмотрение символических процессов не «в собственных терминах»?

Некоторые пояснения мы можем обнаружить, обратившись к дюркгеймовской работе «Моральное воспитание». Дюркгейм пишет: «В начале данной работы мы сформулировали замысел раскрыть рациональные формы тех моральных верований, которые к настоящему моменту редко когда выражались в формах, отличных от религиозной. Преуспели ли мы в этом? Чтобы ответить на этот вопрос, давайте взглянем на моральные идеи, нашедшие более или менее адекватное выражение в религиозном символизме» [56, р. 103]). Позже Дюркгейм заключает: «...очевидно, мы преуспели в выражении всех этих моральных реальностей *в рациональных терминах*» [56, р. 104] (курсив мой. — Д. К.).

Два высказывания — Дюркгейма и Александра — проясняют друг друга. Дюркгейм характеризует статус концептов, которые наука приобретает, обращаясь к религиозной жизни, как «рациональные». Тем самым он переносит акценты рассуждения с объектов, обнаруживаемых исследователем в религиозной жизни, на общие характеристики исследовательской оптики. Сакральное, миф, ритуал, «бурление» и пр. — это не столько объекты исследования, требующие истолковывающего объяснения, сколько рациональный способ организации научного рассуждения. Если вернуться к эксплицированным выше причинам обращения Дюркгейма к наиболее примитивным религиям в работе «Элементарные формы», то можно уловить общность с высказыванием Александра. Согласно Дюркгейму и его интерпретаторам, символические образцы, обнаруженные в религиозной жизни первобытных сообществ, не имеют предыстории — т. е. не могут быть объяснены через влияние предшествующих форм; и наиболее просты с точки зрения логического устройства. Именно в этом смысле про ключевые понятия теории Дюркгейма можно сказать, что они представляют символические процессы «в собственных терминах».

Комментарии к методологическому арсеналу «сильной программы»

Анализируя методологические средства «сильной программы», мы ориентируемся на «флагманы» культурсоциологического анализа: исследование Дж. Александра, посвященное анализу технического дискурса [38], а также анализ дискурса Французской революции, предпринятый Ф. Смитом [21]. Прежде всего это образцы эмпирических исследований, ориентированных на теорию. Обращение к эмпирическому материалу в обоих случаях преследовало цели разрешения ключевых для программы теоретических дилемм. Кроме того, поставленные и решаемые задачи в обоих случаях являются исключительно претенциозными: Смит, критикуя Фуко, противостоит доминирующей традиции в той дисциплинарной области, в которую вторгается; а Александр отстаивает торжество культурсоциологического метода, опровергая по-

ложения об одностороннем влиянии технического прогресса на социальную жизнь, давно являющиеся «общим местом» в социальных науках. Наконец, не последнюю роль играет и институциональное обстоятельство: Александер и Смит, сформулировавшие два «манифеста» сильной программы культурсоциологии и написавшие несколько программных статей, — это, безусловно, лидеры исследовательского направления. Именно поэтому указанные исследования наиболее показательны в методологическом отношении: они задают дисциплинарный стандарт.

Каковы ключевые объяснительные схемы, лежащие в основе этого стандарта? Прежде всего это анализ символических классификаций; акцентуация границ, регламентация их пересечения (как позитивная, так и негативная) и символические механизмы, воздействующие на это пересечение («заражение» и «подобие»); сведение схемы восприятия к прецедентному религиозному нарративу, а также (хотя и в существенно меньшей степени) амбивалентность сакрального. Эти принципы реализуются как при анализе символических образцов, рассматриваемых в статическом аспекте, так и при анализе коллективного или индивидуального действия. В последнем случае ключевым объяснительным средством является ритуал; при этом сами объяснительные схемы аналогичны. Все они опираются на ресурс теории сакрального. Рассмотрим каждую из схем подробнее.

Анализ символических классификаций как метод социологического объяснения опирается на классическое исследование Дюркгейма и Мосса, посвященное первобытным классификациям [13]. Центральный аргумент здесь — сходство между символическими и социальными формами. Для того чтобы реализовать этот прием в эмпирическом исследовании, чаще всего приходится прибегать к анализу границ и их пересечения. Схема акцентуации границ ярко представлена в упомянутом исследовании Дж. Александера. Он демонстрирует, что популярный компьютерный дискурс 1940–1970-х годов изобилует репрезентациями разграничений, соответствующих фундаментальной оппозиции «сакральное—профанное». Часть из них апеллирует к социальным разграничениям, утверждая закрытый и обособленный статус специалистов, работающих с вычислительными машинами, снабжая их такими эпитетами, как «новая раса ученых» («Newsweek», 1949, № 9), «небольшое, практически обособленное сообщество особо одаренных, которые будут постигать основы своего мастерства с раннего детства» («Time», 1974, № 1), «священное жречество компьютера» («Time», 1965, № 4) [38, р. 310]. Эта социальная обособленность маркирована лингвистическими и стилевыми признаками: популярные статьи повествуют об «особом эзотерическом языке» и акцентируют особый стиль одежды и даже телодвижений представителей закрытого сообщества посвященных.

Помимо этого, акцентируются и чисто пространственные аспекты обособления компьютера и того, что с ним связано. В частности, это разного рода констатации визуальной разграниченности, непроницаемости для взгляда, равным образом отражающих и непроницаемость для понимания загадочного мира вычислительных машин. «Сокрытое диво» («Time», 1965, № 4), электрический мозг, «шуршащий за полированными панелями» («Popular Science», 1944, № 10), или скрытый «загадочными 50-футовыми блоками из кнопок, проводов, датчиков, аппаратов и переключателей»

(«Time», 1944, № 8) — таким предстает компьютер перед публикой, начиная с 1940-х, и этот образ сохраняет характерные черты в течение как минимум двадцати лет.

Заражение и подобие как эффективные механизмы, сообщающие значимость, эмоциональную наполненность и, следовательно, действенность символическим процессам, широко представлены в исследовании дискурса Французской революции, предпринятом Ф. Смитом. Эти механизмы соответствуют типам магии, «контагиозной» и «имитативной», известными со времен Джеймса Джорджа Фрезера [23; 24], получившим социологическое объяснение в работах Дюркгейма. В качестве одного из многочисленных примеров заражения стоит упомянуть кропление толпы кровью жертв гильотины, о котором свидетельствуют очевидцы и историки. Эта кровь рассматривается как имеющая чудодейственную силу (даже прикосновение к машине убийства считалось благотворным). Символический механизм подобия представлен в самой конструкции гильотины, отсылающей к эстетике Просвещения [88, р. 33–34]. Другой пример анализируемого нами эффекта — это тот факт, что изображения гильотины люди носили на груди, вместо крестов, о чем свидетельствует еще Ч. Диккенс в «Повести о двух городах»¹⁷. Анализ символических процессов через призму подобия и заражения, активно используемый в культурсоциологических исследованиях не является методологическим новшеством «сильной программы» и в почти неизменном виде заимствуется из антропологических исследований [93; 95; 91 и др.].

Амбивалентность, или двойственность сакрального, подразумевающая сосуществование его благих и губительных форм, находящихся между собой в отношениях неопределенности и проецирующие эту неопределенность на социальную жизнь, является одним из базовых свойств сакрального. Чистое и скверное — бинарная оппозиция, соответствующая этой двойственности, отлична от оппозиции «сакральное—профанное». Несмотря на это, в культурсоциологических исследованиях, как правило, эти две пары понятий используются как аналогичные¹⁸, что не только не соответствует фактам антропологических исследований, зафиксированных всеми известными мировой антропологии и социологии специалистами, от Уильяма Робертсона Смита¹⁹, которому приписывается открытие этого фундаментального свойства сакрального, до Эмиля Дюркгейма, Луи Дюмона, Мэри Дуглас и др., но и серьезно ограничивает продуктивность теории сакрального в социологии²⁰.

В большинстве случаев амбивалентность сакрального в культурсоциологических исследованиях тематизируется в виде построения этически и эстетически полярных бинарных оппозиций. Компьютеры наряду с благами обнаруживают губительные свойства, становясь «монстрами» и обнаруживая «кошмар пульсирующей, конвуль-

¹⁷ «Гильотина стала символом возрождения человечества, она заменила собой крест. Кресты снимали с шеи и на груди носили маленькие изображения гильотины; ей поклонялись, в нее веровали, как когда-то веровали в крест» [11].

¹⁸ См., например, характерное для «сильной программы» употребление этих терминов у Энн Кейн, уподобляющей «разделение мира на сакральное и профанное» и «более распространенное переложение чистое/скверное» [70, р. 75].

¹⁹ Говоря о негативном полюсе сакрального, Робертсон Смит использует прежде всего термин «uncleanness», но помимо этого еще и «impurity» [80, р. 446–451].

²⁰ Причиной этого ошибочного толкования и его методологическим последствиям мы посвятили отдельное исследование.

сивной и сверкающей комплексности» [38, р. 312–313]. Гильотина соединяет в себе прогресс и мистический ужас [21]. Структурирование нарративов, перформансов и событий по оси «благое—губительное», «сакральное—профанное», «добро—зло», по сути, возвращает нас к анализу бинарных оппозиций. Между тем понятие амбивалентности сакрального несет в себе принципиально иной, более продуктивный ресурс социологического объяснения.

Скверное, или нечистое, возникает из запретного смешения сакрального и профанного. Сила и эффективность, которую несет в себе нечистое, проистекает именно из актуального или потенциального осквернения — нарушения табу, существующего культурного порядка. Продуктивным для культурсоциологии вариантам концептуализации осквернения посвящены работы Р. Жирара, М. Дуглас и В. Тернера²¹. Культурный механизм осквернения является мощным объяснительным средством, лишь в незначительной степени задействованным в методологическом арсенале современной культурсоциологии. В наиболее полной форме он реализован в анализе механизмов культурного воображения, предпринятого Ф. Смитом [21; 89]. В частности, Смит рассматривает готический дискурс как главный арсенал воображения амбивалентности в западной культуре XVIII в.

Представленная нами картина ставит на первый план методологические средства, в наибольшей степени интегрированные в теоретические основания «сильной программы». Расставляя акценты таким образом, мы стремимся реконструировать центральный аргумент программы, которому она обязана своей объяснительной силой и специфичностью, не претендуя на исчерпывающую инвентаризацию. Нетрудно убедиться, что все эти средства связаны с дюркгеймовской теорией сакрального, критически значимой как для теоретических, так и для методологических достижений «сильной программы».

Обратившись ко всему корпусу культурсоциологических исследований, мы обнаружим и другие исследовательские приемы и объяснительные схемы. Среди них анализ культурной травмы, сведение объясняемого символического образца к прецедентному нарративу, анализ агентности с опорой на теорию культурного перформанса и пр. Однако, во-первых, эти схемы частично или полностью сводятся к ресурсу теории сакрального (культурная травма, анализ нарративов²², теория культурного перформанса). Во-вторых, часть из них (теория культурного перформанса и «иколический поворот») на сегодняшний день существует в большей степени как теории среднего уровня или «идеологические» максимы, нежели укорененные в социальной теории методологические средства.

²¹ См., например [14; 15; 12; 93; 94; 95; 96].

²² И в исследовании компьютерного дискурса, и в большинстве других культурсоциологических исследований «прецедентными» оказываются именно религиозные нарративы. Более того, даже когда прецедентный нарратив является религиозным лишь косвенно, следующим методологическим шагом оказывается структурирование исследуемого нарратива бинарными оппозициями, соответствующими сакральному и профанному в исходных религиозных текстах. Собственно, это и составляет базовую линию аргументации. Именно так обстоит дело с анализом политических нарративов американской «гражданской религии» в исследовании скандала Уотергейта [31], которое заявляется как культурсоциологическая инновация в политическом анализе.

Итак, позволяя связать на уровне социальной теории смыслы с социальным субстратом, дюркгеймовская теория сакрального исключительно важна и для базовой концептуализации «сильной программы», и для ее методологического арсенала. Эта связь реализуется в моделях социальных процессов, имеющих отношение к сакральному: ритуалах, табу и прочих религиозных, магических и повседневных практиках. Сакральное — это одновременно единица смысла и эффект, воплощающий коллективное действие особой интенсивности. Метафоризируя, можно сказать, что сакральное — это одновременно смысловое и «энергетическое» ядро социальной жизни. Смысл рождается из особой энергии социального взаимодействия и способен вновь вызывать эту энергию. Чтобы объяснить эту взаимосвязь и одновременно вернуться к более конвенциональным для социологии терминам, необходимо обратиться к дюркгеймовскому понятию коллективных эмоций.

Комментарии к «эмоциональному аргументу» Дюркгейма

Важность эмоций для социальной жизни показана Дюркгеймом в рамках социологической теории познания и теории сакрального, в наиболее полной мере развернутых в поздних работах классика. Сознательная жизнь состоит из различий, которые становятся осмысленными только тогда, когда они связаны с эмоциональными переживаниями особого рода. Особыми эти эмоции делают два обстоятельства: они имеют социальное происхождение, т. е. производятся в социальных взаимодействиях; и они имеют внеобыденную степень интенсивности, отличающую их от переживаний индивидуального бытия. То, что второе вытекает из первого, является эвристической предпосылкой Дюркгейма, лежащей в основании его теории.

В области морали любые культурные различия были бы бессмысленными, если бы они не были подтверждены эмоционально. Эмпирически это означает, что морально окрашенные действия (не являющиеся нейтральными с точки зрения морали) вызывают сильные эмоции. Это особенно ясно в случае нарушения моральных предписаний. Аналогичным образом дело обстоит и в эстетической сфере: красивое и безобразное — это не просто семиотические коды, позволяющие атрибутировать наблюдаемым объектам соответствующие ярлыки. Это различие опирается на эмоционально-определенные значения. Существование прекрасного и безобразного как кибернетических меток никак не объясняет стремления к одному из полюсов и отвращение, испытываемое по отношению к другому, эмоциональную силу эмоций восхищения прекрасным и меньшую силу, вызываемую безобразным. Может показаться, что логическая жизнь никак не связана с эмоциями, но рассуждения Дюркгейма позволяют заключить, что это не так. Логически-валидные операции не являются реализацией произвольно проведенной системы различий: они навязывают себя любому здравомыслящему человеку²³. Убедительность логического доказательства и обличение ошибок в процедуре вывода сопряжены с эмоциями, которые лишь ка-

²³ В более ранних работах Дюркгейм уделяет особое внимание тому факту, что безумие и преступление отделились друг от друга лишь с ходом истории.

жуются необязательными и дополнительными. Словом, смысловая жизнь является эмоционально размеченной²⁴.

Почему это так важно для культурсоциологии? Потому что исследование смыслов социальной жизни как базовая формула этой исследовательской программы подразумевает социологическую расшифровку механизмов, связывающих две части этой формулы: «смыслы» и «социальную жизнь». Если же мы сосредоточиваемся на исследовании смыслов, не проблематизируя их связь с социальной жизнью, мы оказываемся в тесных рамках семиотической перспективы, которая ограничивается исследованиями элементов пространства значений и связей между ними. Иными словами, автономия культуры должна быть обоснована социологически, а не просто провозглашена. Именно коллективные эмоции, согласно эвристической гипотезе Дюркгейма, позволяют связать культурные смыслы с социальными взаимодействиями, социальной структурой, пространственной организацией сообществ и другими аспектами социальной жизни.

Обращение теоретиков «сильной программы» к теории Дюркгейма оправдано тем, что перед ним стояла во многом схожая задача. Центральное понятие его теории, «общество», не является ясным и непроблематичным. Как отмечает Роберт Белла, чтобы исчерпывающим образом определить дюркгеймовское понятие «общество», необходимо эксплицировать почти всю социологическую концепцию классика. В первом приближении понятие общества обнаруживает два разных значения: совокупность фактов социальной морфологии и коллективные представления как сущность *sui generis*. Первое из значений перекликается с более привычным для современного социолога понятием социальной структуры; второе соответствует понятию культуры. Чтобы объединить эти понятия в рамках единого термина «общество», требуются серьезные основания. Дюркгейм решает эту проблему с помощью социологической теории познания, которая устанавливает связь между социальными взаимодействиями и коллективными представлениями. Эта теория предлагает набор принципиальных механизмов, посредством которых коллективная реальность как сущность *sui generis*, несводимая к реальности индивидуальной жизни и бесконечно превосходящая ее, становится осмыслена в качестве таковой в качестве сакральных объектов, которые являются чувственно-сверхчувственными сущностями. Этот шаг не является добавочным, уточняет Дюркгейм, так как только в процессе такого осмысления коллективная реальность и обретает жизнь. Так два значения понятия общества обретают единство.

Действенность этих механизмов обуславливается тем, что социальные взаимодействия, достигнув особой степени интенсивности, способны породить особые эмоции, которые навязываются наблюдению как качественно превосходящие обычные. Так в эмоциональной разметке смысловой жизни возникают особые полюса, сакральное и профанное. Они соответствуют соотношению между коллективной и индивидуальной реальностью, а также между формами социальных взаимодействий. Сакральные объекты и соотносимые с ними элементы смысловой жизни связаны с особыми эмоциональными состояниями, и поэтому сами являются потенциальными

²⁴ Вот почему мы можем говорить, что осмысленной является только человеческая жизнь, а животное, которому также ведомы различения, чуждо миру смыслов.

источниками сильных эмоций. И наоборот: особые эмоциональные состояния, возникающие при определенных конфигурациях социальных взаимодействий (ритуал, праздник, экстатические практики, особые символические действия), могут порождать сакральные объекты. Встраивая это рассуждение в социологическое объяснение, мы указываем на те социальные силы, которые стоят за оппозицией сакрального и профанного, на ту эмоциональную энергию, которая кроется за смысловыми различиями и при определенных условиях может быть реализована в действии. Это позволяет нам в каждом конкретном случае объяснить то воздействие, которое эта бинарная оппозиция оказывает на протекание социальных взаимодействий.

Комментарии к некоторым направлениям культуросоциологических исследований

У культуросоциологии нет объекта исследования преимущественного внимания. Это объясняется статусом теоретизирования, ставящим ее в ряд общих социологических теорий. Помимо социологии наказания и социологии техники, которые мы рассмотрели, рассуждая о методологическом арсенале «сильной программы», культуросоциологические исследования охватывают множество сфер социальной жизни: политику, медиапространство, войны и насилие, проблемы расы, гендера, интеллектуальных движений, культурную географию, проблематику искусства, историческую память и др.

В количественном отношении среди сфер приложения культуросоциологического анализа одно из лидирующих мест занимает политика: этой области социальной жизни посвящено значительное число исследований. Анализ политических ритуалов и прецедентных событий, включая такие формы организованного поведения, как забастовки, демонстрации и стачки, продолжает традицию, заложенную знаменитыми неоджоркгеймианскими авторами в 1950–1970-х годах: Э. Шилзом, М. Янгом, Р. Беллой, Л. Уорнером и др. Вслед за классической работой Шилла и Янга, посвященной коронации [85], и анализом инаугурационных речей американских президентов, предпринятом Беллой в ходе исследования гражданской религии [45], современные исследователи сосредоточивают внимание на отдельных элементах конструкции политических событий. Одним из примеров такого рода объектов являются ритуализированные практики надзора и безопасности в рамках инаугурационных мероприятий в США. В частности, В. Байк вводит понятие метафрейма безопасности, отсылая к работам Дюркгейма, Мосса и Гофмана [43; 44]. Для Дж. Александера и Ф. Смита одной из главных сфер теоретизирования является публичная сфера и гражданское общество [42; 37]. Среди других работ, близких к культуросоциологии, — исследования, посвященные проблемам политической культуры, глобализации, демократии и прав человека [78; 79]. В некоторых работах на первый план выходит категория сакрального в политической науке [48]. Для ряда работ характерно внимание к сфере этики, в частности к проблемам социальной справедливости [55].

Исследования близкой направленности, выделенные в отдельное направление, объединены в рамках «теории культурной травмы»²⁵. «Культурная травма» — широкое понятие, опирающееся на разработки целого ряда авторов, среди которых Э. Дюркгейм, М. Хальбвакс, В. Тернер и др. Понятие культурной травмы рассматривается как ключевое обстоятельство формирования коллективной идентичности [39]. При этом культурные модели сочетаются с психологическими [86], а культурно-социологическое теоретизирование расширяется до таких метатеоретических построений, как теория социального изменения [90]. Вместе с тем актуальность теории культурной травмы в современном социологическом теоретизировании усиливается ее политической остротой. На первый план выходят такие темы, как Холокост [35; 36; 62], трагедия 11 сентября [87; 33], проблематика посткоммунистических обществ [90], проблемы политкорректности и положение афроамериканцев в США [58] и др. В обширной работе «Триумф и травма» Бернард Гизен конструирует символические модели осмысленного поведения, охватывающие такие формы, как преступник и жертва, герой и победитель. С помощью этих механизмов он исследует воздействие культурной травмы на коллективную память современной Германии [63]. В институциональном отношении теория культурной травмы играет роль, схожую с моделью культурной прагматики: будучи весьма неопределенной в теоретическом отношении, она представляет собой «площадку» для широкого диалога, существенно расширяя собственно культурсоциологическую теоретическую рамку. Этой работе, ключевой для проблематики памяти и теории культурной травмы, в нашем номере посвящена рецензия Дарьи Хлевнюк.

Теория культурной травмы играет существенную роль в этнографических исследованиях, объектом которых выступают незападные общества. Эти исследования продолжают одну из центральных тем социологии в целом: проблему столкновения традиции и модерна. В духе классических постановок Дюркгейма одной из ключевых проблем, которые ставятся в этом поле, является проблема солидарности [65]. Помимо Дюркгейма такого рода работы традиционно апеллируют к наследию М. Мосса, К. Леви-Строса, М. Дуглас и В. Тернера. В качестве объектов исследования могут выступать такие разнородные объекты, как сельская жизнь в современной Африке [54], трансформация корейской народной медицины [73], процессы, происходящие в исламском мире [72] и др.

Целый ряд исследований связан со сферой медиа, анализ которой, с одной стороны, перебрасывает мостик к обширному методологическому направлению визуальных исследований, с другой стороны, во многих случаях опирается на ресурс теории сакрального, и в первую очередь на понятие ритуала. Это направление отмечено напряженной полемикой. В частности, С. Коттле ввел понятие медиатизированного ритуала (*mediatized ritual*) [49; 50], которое, в свою очередь, подвергается критике со стороны Н. Коулдри и Э. Ротенбухлера за статичность модели и приверженность к функционалистским образцам рассуждения [52]. В противоположность Коттле Коулдри отстаивает собственную теорию медиа ритуалов, опирающуюся на теоретиче-

²⁵ Обзор этого исследовательского предприятия см. в работе Х. Йоаса [69].

ский ресурс дюркгеймовской социологии [51]. Работе Ника Коулдри «Медиа ритуалы: критический подход» в настоящем выпуске посвящена рецензия Наталии Комаровой.

Одним из приоритетных направлений развития культурсоциологии является сфера искусства. Теоретико-методологической предпосылкой обращения к проблематике искусства служит возможность представления любой осмысленной деятельности в виде текста, провозглашенная П. Рикёром и подхваченная Дж. Александером [19; 3]. В свою очередь, расширение сферы знаковых систем далеко за пределы вербальной коммуникации является общим местом для исследования ритуалов уже к 1960-м годам. Отстаивая социологический взгляд на искусство, ориентированный на категорию смысла, теоретики культурсоциологии вступают в полемику с господствующей сегодня традицией производства культуры (см., например [59; 25]). Оппозиции автономии культуры и концепции культурного производства в нашем спецвыпуске посвящена обзорная статья Наила Фархатдинова.

Полемики вокруг социологического анализа искусства занимают центральное место в современной культурсоциологии, им посвящен ряд сборников и выпусков журналов²⁶. В числе недавних разработок Центра культурсоциологии Йельского университета стоит выделить сборник «Миф, смысл и перформанс: на пути к новой культурсоциологии искусства» под редакцией содиректора Центра Рона Айермана и Лизы МакКормик. Этому сборнику в нашем номере посвящен блок аналитических рефератов, выполненных Анной Волик, Екатериной Грибовой, Марией Поликашиной, Наилем Фархатдиновым, Екатериной Фень и Анной Чистяковой.

Расширяя поле дискуссии, специалистам Йельского центра культурсоциологии удалось привлечь к коллективной работе знаменитых европейских исследователей социологии искусства, таких как Тиа ДеНора, Роберт Уиткин и др. [53; 101; 26]. Среди разработок в сфере социологии искусства — теория художника, основанная на дюркгеймианской концепции души [84], анализ музыкальных практик эпохи Бетховена, рассмотренных как особый тип агентности [53], анализ национальных художественных школ [102] и пр.

Наконец, культурсоциологические исследования не обходят вниманием и гендерную проблематику, которая также является одной из сфер, где эта исследовательская программа продемонстрировала свою продуктивность. Исследования касаются феминистских движений, «кризиса маскулинности» и других классических для этой сферы сюжетов [77]. Конструирование и деконструкция идентичности, а также телесные практики, разрабатываемые в рамках этого направления, в свою очередь, тесно связаны с анализом медицинских дискурсов.

Помимо этого, культурсоциологические исследования охватывают проблематику права (в частности, проблему «реэмоционализации» права, которая ставится в духе теории Дюркгейма) [71], игры [61], ритуалов повседневности [64], рынка и потребления [92; 66], практик новой мобильности [68]. Таков лишь далеко не полный перечень тем, охватываемых современными культурсоциологическими исследованиями.

²⁶ Среди последних см. июльский выпуск журнала «Cultural Sociology» за 2010 г.

Комментарии к настоящему спецвыпуску

Данный спецвыпуск «Социологического обозрения» является результатом коллективных усилий исследовательской группы по культурсоциологии, действующей в рамках Центра фундаментальной социологии ГУ-ВШЭ, а также наших ближайших коллег и партнеров²⁷. Каждый из текстов этого номера — плод продолжительных и интеллектуально насыщенных дискуссий, в ходе которых мы принимали теоретические, терминологические и переводческие решения и продвигались в понимании возможностей и перспектив, раскрывающихся перед культурсоциологией. Представляя собой естественную арену для споров и полемики, многие из этих текстов стали поводами, сподвигнувшими нас к дополнительным изысканиям, результаты которых выходят далеко за пределы представленного здесь материала. В этом смысле спецвыпуск отражает лишь один из этапов нашей работы, соответствующий рекогносцировке, выбору ориентиров и построению «системы координат». Этот шаг не является самоцелью. Он подчинен задаче выработки и критического переосмысления собственных позиций — не столько в качестве комментаторов, критиков и полемистов, сколько в качестве исследователей. Мы надеемся, что эту установку разделяют и наши читатели.

Мы благодарны Джеффри Александеру, любезно предоставившему текст специально для нашего номера, за внимание, проявленное к нашей группе, оказываемую поддержку, а также крайне продуктивные советы и комментарии, высказанные в многочисленных беседах и письмах, начиная с 2008 г. Дискуссии с Филиппом Смитом оказались чрезвычайно ценны для уточнения позиций в методологической полемике, а также в работе над проектами совместных исследований. Рон Айерман существенно способствовал пониманию особой роли, которую играют в культурсоциологии исследования искусства²⁸. Мы многим обязаны беседам с Мишель Ламон, Гордоном Линчем, Роном Джакобсом, Джонатаном Робержем и многими другими сотрудниками и партнерами Йельского Центра культурсоциологии, которые сформулировали ценные замечания и комментарии к нашему выступлению на воркшопе Центра и в ходе ежегодной культурсоциологической конференции в Нью-Хейвене в апреле 2010 г. В совокупности эта широкая коммуникация позволила уловить живой пульс исследовательской жизни и существенно прояснить связь программных текстов «сильной программы» с практикой исследований.

Мы также благодарны И. Ф. Девятко за ценные полемичные аргументы, связанные с «сильной программой» культурсоциологии; Э. А. Орловой, В. А. Куренному, А. Б. Гофману и В. Г. Николаеву за комментарии и замечания в части соотношения культурсоциологии с классическими и современными элементами контекста социальной теории; А. С. Титкову за дополнительные комментарии к переводу манифеста «сильной программы».

Мы рады случаю выразить искреннюю признательность всем тем, кто интеллектуально, морально и эмоционально поддерживал нас в нашей работе, позволяя пре-

²⁷ В эту коллективную работу были вовлечены все авторы опубликованных текстов и переводов.

²⁸ Дж. Александер, Ф. Смит и Р. Айерман являются содиректорами Центра культурсоциологии Йельского университета, официального партнера ЦФС и нашей исследовательской группы.

одолевать сложные привходящие обстоятельства. Мы не можем перечислить здесь всех этих коллег и друзей поименно, но именно им мы обязаны продолжением научной коммуникации.

Этот спецвыпуск, равно как и работа нашей группы в целом, был бы невозможен без поддержки всех сотрудников и партнеров Центра фундаментальной социологии и его руководителя А. Ф. Филиппова — дирижера и интеллектуального камертона разноголосого оркестра нашего коллектива. Все недостатки, ошибки и «фальшивые ноты» остаются на нашей совести и являются полноценной и «законнорожденной» частью исследовательского процесса.

Литература

1. Абушенко В. Л. Социология культуры, культурсоциология // Социология: энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, В. Л. Абушенко, Г. М. Евелькин, Г. Н. Соколова, О. В. Терещенко. Минск: Книжный дом, 2003.
2. Александер Дж. Аналитические дебаты: понимание относительной автономии культуры / пер. М. Шуровой под науч. ред. Д. Куракина // Социологическое обозрение. 2007. Т. 6. № 1. С. 17–37.
3. Александер Дж. Об интеллектуальных истоках «сильной программы»: предваряя спецвыпуск журнала Центра фундаментальной социологии «Социологическое обозрение», посвященный культурсоциологии / пер. с англ. Д. Куракина // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. № 2. С. 3–8.
4. Александер Дж., Смит Ф. Сильная программа в культурсоциологии: элементы структурной герменевтики / пер. с англ. С. Джакуповой под ред. Д. Куракина // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. № 2. С. 9–28.
5. Генхарт В. Память и святое: к значению воспоминаний о Холокосте, образующих идентичность, для Федеративной Республики // Социология права в Германии: Сборник научных трудов. М.: ИНИОН РАН, 2008. С. 147–149.
6. Генхарт В. Места правосудия: судебная архитектура между сакральными и профанными строениями / пер. с нем. В. Гиряевой под ред. А. Филиппова // Социологическое обозрение. 2007. Т. 6. № 3. С. 21–32.
7. Генхарт В. Право как культура: к социокультурному анализу права // Социология права в Германии: Сборник научных трудов. М.: ИНИОН РАН, 2008. С. 41–45.
8. Генхарт В. Ритуалы наблюдения ритуалов: от «effervescence» Эмиля Дюркгейма через «fait total» Марсея Мосса к «acte d'institution» Пьера Бурдьё // Социология права в Германии: Сборник научных трудов. М.: ИНИОН РАН, 2008. С. 56–60.
9. Давыдов Ю. Н. Альфред Вебер и его культурсоциологическое видение истории // Вебер А. Избранное: Кризис европейской культуры. СПб.: Университетская книга, 1998. С. 537–552.
10. Девятко И. Ф. Модели объяснения и логика социологического исследования. М.: ИСО-TEMPUS/TASIS, 1996.
11. Диккенс Ч. Повесть о двух городах / пер. с англ. С. П. Боброва и М. П. Богословской // Диккенс Ч. Собрание сочинений в 30 тт. Т. 22. М. Художественная литература, 1960.
12. Дуглас М. Чистота и опасность / пер. с англ. Р. Громовой под ред. С. Баньковской. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2000.
13. Дюркгейм Э., Мосс М. О некоторых первобытных формах классификации. К ис-

- следованию коллективных представлений // *Мосс М. Общества. Обмен. Личность: труды по социальной антропологии* / пер. с фр. А. Б. Гофмана. М.: Наука, 1996. С. 6–73.
14. *Жиран Р. Козел отпущения* / пер. с фр. Г. Данишевского. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010.
 15. *Жиран Р. Насилие и священное* / пер. с фр. Г. Данишевского. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
 16. *Зелизер В. Социальное значение денег: деньги на булавки, чеки, пособия по бедности и другие денежные единицы* / пер. с англ. А. В. Смирнова и М. С. Добряковой под науч. ред. В. В. Радаева. М.: Дом интеллектуальной книги, ГУ ВШЭ, 2005.
 17. *Ионин Л. Г. Социология культуры*. М.: Издательский дом ГУ-ВШЭ, 2004.
 18. *Николаев В. Г. Непарсонсианство 80-х годов XX века: Дж. Александер* // *Личность. Культура. Общество*. 2006. Т. VIII. Вып. 2. С. 219–235.
 19. *Рикёр П. Модель текста: осмысленное действие как текст* / пер. с англ. А. В. Борисенковой под ред. А. Ф. Филиппова // *Социологическое обозрение*. 2008. Т. 7. № 1. С. 25–43.
 20. *Ритцер Дж. Современные социологические теории* / пер. с англ. А. Бойкова и А. Лисицыной. СПб.: Питер, 2002.
 21. *Смит Ф. Рассуждения о гильотине: карательная техника как миф и символ* / пер. с англ. И. Тартаковской под ред. Д. Куракина // *Социологическое обозрение*. 2008. Т. 7. № 2. С. 3–23.
 22. *Филиппов А. Ф. Вернер Гепхарт. Право как культура. К культурсоциологическому анализу права*. Франкфурт-на-Майне, 2006 // *Социологическое обозрение*. 2007. Т. 6. № 1. С. 64–70.
 23. *Фрэйзер Дж. Дж. Золотая ветвь. Дополнительный том* / пер. с англ. А. П. Хомик. К.: Рефл-бук, 1998.
 24. *Фрэйзер Дж. Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии* / пер. с англ. М. К. Рыклина. М.: АСТ, 1998.
 25. *Acord S. K. Beyond the Code: New Aesthetic Methodologies for the Sociology of the Arts* // *Sociologie de l'Art: OPUS*. 2006. № 9-10. P. 69–86.
 26. *Acord S. K., DeNora T. Culture and the Arts: From Art Worlds to Arts-in-Action* // *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. 2008. Vol. 619. № 1. P. 223–237.
 27. *Alexander J. C. Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy* // *Sociological Theory*. 2004. Vol. 22. № 4. P. 527–573.
 28. *Alexander J. C. Neofunctionalism and After*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
 29. *Alexander J. C., Smith Ph. The Strong Program in Cultural Sociology* // *The Handbook of Sociological Theory: Elements of Structural Hermeneutics* / ed. by J. Turner. New York: Kluwer, 2001. P. 135–150.
 30. *Alexander J. C., Smith Ph. The Strong Program: Origins, Achievements, and Prospects* // *Handbook of Cultural Sociology* / ed. by J. R. Hall, L. Grindstaff, M.-C. Lo. New York: Routledge, 2010. P. 13–24.
 31. *Alexander J. C. Culture and Political Crisis: Watergate and Durkheimian Sociology* // *Durkheimian Sociology: Cultural Studies* / ed. by J. C. Alexander. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. P. 187–224.
 32. *Alexander J. C. Fin-de-Siècle Social Theory: Relativism, Reduction and the Problem of Reason*. New York: Verso, 1995.
 33. *Alexander J. C. From the Depths of Despair: Performance and Counter-Performance on September 11th* // *Sociological Theory*. 2004. Vol. 22. № 1. P. 88–105.

34. *Alexander J. C.* Introduction: Durkheimian Sociology and Cultural Studies Today // *Durkheimian Sociology: Cultural Studies* / ed. by J. C. Alexander. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 1–22.
35. *Alexander J. C.* On the Social Construction of Moral Universals: The «Holocaust» from Mass Murder to Trauma Drama // *European Journal of Social Theory*. 2002. Vol. 5. № 1. P. 5–86.
36. *Alexander J. C.* On the Social Construction of Moral Universals: The «Holocaust» from War Crime to Trauma Drama // *Cultural Trauma and Collective Identity* / ed. by J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Geisen, N. Smelser, P. Sztompka. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 196–263.
37. *Alexander J. C.* *The Civil Sphere*. New York: Oxford University Press, 2006.
38. *Alexander J. C.* The Promise of a Cultural Sociology: Technological Discourse and the Sacred and Profane Information Machine // *Theory of Culture* / ed. by R. Munch and N. J. Smelser. Berkeley: University of California Press, 1992. P. 293–323.
39. *Alexander J. C.* Toward a Theory of Cultural Trauma // *Cultural Trauma and Collective Identity* / ed. by J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Geisen, N. Smelser, P. Sztompka. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 1–30.
40. *Alexander J. C.* Towards a New Macrosociological Theory of Performance // *Theory*. 2003. Spring. P. 3–5.
41. *Alexander J. C.* Understanding the «Relative Autonomy» of Culture // *Culture and Society: Contemporary Debates* / ed. by J. C. Alexander and S. Seidman. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 1–27.
42. *Alexander J. C., Smith Ph.* The Discourse of American Civil Society // *Alexander J. C. The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. New York: Oxford University Press, 2003. P. 121–154.
43. *Bajc V.* Introduction: Debating Surveillance in the Age of Security // *American Behavioral Scientist*. 2007. Vol. 50. № 12. P. 1567–1591.
44. *Bajc V.* Surveillance in Public Rituals: Security Meta-ritual and the 2005 U.S. Presidential Inauguration // *American Behavioral Scientist*. 2007. Vol. 50. № 12. P. 1648–1673.
45. *Bellah R.* Civil Religion in America // *Daedalus*. 1967. Vol. 96. № 1. P. 1–21.
46. *Bloor D.* *Knowledge and Social Imagery*. London: Routledge, 1976.
47. *Cordero R., Carballo F., Ossandon J.* Performing Cultural Sociology: A Conversation with Jeffrey Alexander // *European Journal of Social Theory*. 2008. Vol. 11. № 4. P. 523–542.
48. *Corten A., Doran M.-C.* Immanence and Transcendence in the Religious and the Political // *Social Compass*. 2007. Vol. 54. № 4. P. 565–571.
49. *Cottle S.* Mediatizing the Global War on Terror: Television's Public Eye // *Media, Terrorism and Theory: A Reader* / ed. by A. P. Kavoori and T. Fraley. Oxford: Rowman & Littlefield, 2006. P. 19–48.
50. *Cottle S.* Television Agora and Agoraphobia Post September 11 // *Journalism Post September 11* / ed. by S. Allan and B. Zelizer. London: Routledge, 2002. P. 178–198.
51. *Couldry N.* *Media Rituals: A Critical Approach*. London: Routledge, 2003.
52. *Couldry N., Rothenbuhler E.W.* Review Essay: Simon Cottle on «Mediatized Rituals»: A Response // *Media, Culture, Society*. 2007. Vol. 29. № 4. P. 691–695.
53. *DeNora T.* Music as Agency in Beethoven's Vienna // *Myth, Meaning, and Performance: Toward a New Cultural Sociology of the Arts* / ed. by R. Eyerman and L. McCormick. Boulder: Paradigm Publishers, 2006. P. 103–121.
54. *Doughty K. C.* Book Review: Danielle de Lame, *A Hill Among Thousand: Transformations and Ruptures in Rural Rwanda*, 2005, translator Helen Arnold // *Journal of Asian and African Studies*. 2007. Vol. 42. № 3-4. P. 349–351.

55. *Dubet F.* Injustice at Work. Boulder: Paradigm Publishers, 2009.
56. *Durkheim E.* Moral Education: A Study in the Theory and Application of the Sociology of Education / trans. by E. K. Wilson and H. Schnurer. New York: Dover Publications, 2002.
57. *Durkheim E.* Sociology and Pragmatism / trans. by J. C. Whitehouse. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
58. *Eyerman R.* Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity // Cultural Trauma and Collective Identity / ed. by J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Geisen, N. Smelser, P. Sztompka. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 60–111.
59. *Eyerman R.* Toward a Meaningful Sociology of the Arts // Myth, Meaning, and Performance: Toward a New Cultural Sociology of the Arts / ed. by R. Eyerman and L. McCormick. Boulder: Paradigm Publishers, 2006. P. 13–34.
60. *Garland D.* Frameworks of Inquiry in the Sociology of Punishment // British Journal of Sociology. 1990. Vol. 41. № 1. P. 1–15.
61. *Giddings S. A* «Pataphysics Engine»: Technology, Play, and Realities // Games and Culture. 2007. Vol. 2. № 4. P. 392–404.
62. *Giesen B.* The Trauma of Perpetrators: the Holocaust as the Traumatic Reference of German National Identity // Cultural Trauma and Collective Identity / J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Geisen, N. Smelser, P. Sztompka. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 112–154.
63. *Giesen B.* Triumph and Trauma. Boulder: Paradigm Publishers, 2004.
64. *Giorgi S., Padiglione V., Pontecorvo C.* Appropriations: Dynamics of Domestic Space Negotiations in Italian Middle-Class Working Families // Culture Psychology. 2007. Vol. 13. № 2. P. 147–178.
65. *Goodman T.* Staging Solidarity: Truth and Reconciliation in a New South Africa. Boulder: Paradigm Publishers, 2009.
66. *Hirschman E. C.* Metaphor in the Marketplace // Marketing Theory. 2007. Vol. 7. № 3. P. 227–248.
67. *Hunt L.* The Sacred and the French Revolution // Emile Durkheim: Critical Assessments of Leading Sociologists. Vol. 2 / ed. by W. S. F. Pickering. London: Routledge, 2001. P. 74–91.
68. *Jansson A.* A Sense of Tourism: New Media and the Dialectic of Encapsulation/Decapsulation // Tourist Studies. 2007. Vol. 7. № 1. P. 5–24.
69. *Joas H.* Cultural Trauma? On the Most Recent Turn in Jeffrey Alexander's Cultural Sociology // European Journal of Social Theory. 2005. Vol. 8. № 3. P. 365–374.
70. *Kane A.* Analytic and Concrete Forms of the Autonomy of Culture // The New American Cultural Sociology / ed. by Ph. Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 73–87.
71. *Karstedt S.* Explorations into the Sociology of Criminal Justice and Punishment: Leaving the Modernist Project Behind // History of the Human Sciences. 2007. Vol. 20. № 1. P. 51–70.
72. *Khosrokhavar F.* Inside Jihadism: Understanding Jahadi Movements Worldwide. Boulder: Paradigm Publishers, 2009.
73. *Kim J.* Alternative Medicine's Encounter with Laboratory Science: The Scientific Construction of Korean Medicine in a Global Age // Social Studies of Science. 2007. Vol. 37. № 6. P. 855–880.
74. *Lamont M.* Money, Morals and Manners: The Culture of the French and the American Upper-Middle Class. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
75. *Lamont M., Fournier P.* Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality. Chicago: Chicago University Press, 1993.

76. *Latour B., Woolgar S.* Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts. Princeton: Princeton University Press, 1986.
77. *Magnuson E.* Changing Men, Transforming Culture: Inside the Men's Movement. Boulder: Paradigm Publishers, 2008.
78. *Matynia E.* Performative Democracy. Boulder: Paradigm Publishers, 2009.
79. *Nash K.* Contemporary Political Sociology: Globalization, Politics, and Power. Oxford: Blackwell, 2000.
80. *Robertson Smith W.* Religion of Semites. London: Transaction Publishers, 2002.
81. *Rorty R.* Philosophy and the Mirror of Nature. Princeton: Princeton University Press, 1979.
82. *Rothenbuhler E. W.* The Liminal Fight: Mass Strikes as Ritual and Interpretation // Durkheimian Sociology: Cultural Studies / ed. by J. C. Alexander. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 66–90.
83. *Sewell W.* A Theory of Structure: Duality, Agency and Transformation // American Journal of Sociology. 1992. Vol. 98. № 1. P. 1–30.
84. *Sherwood S.* Seeker of the Sacred: A Late Durkheimian Theory of the Artist // Myth, Meaning, and Performance: Toward a New Cultural Sociology of the Arts / ed. by R. Eyerman and L. McCormick. Boulder: Paradigm Publishers, 2006. P. 81–101.
85. *Shils E., Young M.* The Meaning of the Coronation // Sociological Review. 1953. Vol. 1. № 2. P. 63–81.
86. *Smelser N. J.* Psychological Trauma and Cultural Trauma // Cultural Trauma and Collective Identity / ed. by J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Geisen, N. Smelser, P. Sztompka. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 31–59.
87. *Smelser N. J.* September 11, 2001, as Cultural Trauma // Cultural Trauma and Collective Identity / ed. by J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Geisen, N. Smelser, P. Sztompka. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 264–282.
88. *Smith P.* Narrating the Guillotine: Punishment Technology as Myth and Symbol // Theory, Culture and Society. 2003. Vol. 20. № 1. P. 27–51.
89. *Smith Ph.* Punishment and Culture. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
90. *Sztompka P.* The Trauma of Social Change: A Case of Post-Communist Societies // Cultural Trauma and Collective Identity / ed. by J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Geisen, N. Smelser, P. Sztompka. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 155–193.
91. *Tambiah S. J.* The Magical Power of Words // Man. 1968. Vol. 3. № 2. P. 175–208.
92. *Tognato C.* Market Reenchantment and its Theoretical Significance. Working Paper, Center for Cultural Sociology, Yale University, May 10th, 2007.
93. *Turner V.* The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine, 1969.
94. *Turner V.* Metaphors of Anti-Structure in Religious Culture // Turner V. Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society. Ithaca and London: Cornell University Press, 1975. P. 272–299.
95. *Turner V.* Passages, Margins and Poverty: Religious Symbols of Communitas // Turner V. Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society. Ithaca and London: Cornell University Press, 1975. P. 231–271.
96. *Turner V.* Social Dramas and Ritual Metaphors // Turner V. Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society. Ithaca and London: Cornell University Press, 1975. P. 23–59.
97. *Wagner-Pacifici R.* Discourse and Destruction: The City of Philadelphia versus MOVE. Chicago: University Chicago Press, 1994.
98. *Wagner-Pacifici R.* Theorising the Standoff: Contingency in Action. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

99. *Wagner-Pacifici R., Schwartz B.* The Vietnam Veterans Memorial: Commemorating a Difficult Past // *American Journal of Sociology*. 1991. Vol. 97. № 2. P. 376–420.
100. *Weber A.* *Kulturgeschichte als Kultursoziologie*. Leiden: Sijthoff, 1935.
101. *Witkin R.* Chewing on Clement Greenberg: Abstraction and the Two Faces of Modernism // *Myth, Meaning, and Performance: Toward a New Cultural Sociology of the Arts* / ed. by R. Eyerman and L. McCormick. Paradigm Publishers, 2006. P. 35–50.
102. *Zhang J. C.* The Meaning of Style: Postmodernism, Demystification, and Dissonance in Post-Tiananmen Chinese Avant-Garde Art // *Myth, Meaning, and Performance: Toward a New Cultural Sociology of the Arts* / ed. by R. Eyerman and L. McCormick. Boulder: Paradigm Publishers, 2006. P. 51–79.

Jeffrey C. Alexander. On the Intellectual Origins of “Strong Program”

In the short preface to the special issue of “Sociological Review” one of the key contemporary sociologists, Jeffrey Alexander, casts a look on the intellectual origins of so called “strong program” in cultural sociology. In particular, Alexander directs his attention to Dilthey’s hermeneutical project which was developed further in the works of Ricoeur. Alexander shows briefly that in the masterpieces of classical sociology, i.e. in the famous Weber’s book “The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism,” there are already elements of hermeneutical program. However, Alexander believes that a critical role in the making of cultural sociology belongs to Durkheim’s “The Elementary Forms of the Religious Life.” Then Alexander describes a reception of Durkheimian ideas in the social science of the XXth century. Alexander also considers the making of cultural sociology as a part of his intellectual biography and in conclusion presents his view on the perspectives of cultural sociology.

Jeffrey C. Alexander, Philip Smith. Strong Program in Cultural Sociology

In the paper, which pretends to be a program manifesto, its authors justify a necessity of the new theoretical approach to culture which they call a “strong program” in sociology of culture. While the existing sociological approaches to culture (“weak programs”) bear a reductionist character, the “strong program” treats culture in terms of its autonomy. After a general review of the sociological conceptions of culture authors analyze the most significant approaches within the “weak program.” In the core section of the paper they discuss the required steps that will make a “strong program” possible on the grounds of synthesis of structuralism and hermeneutics.

Clifford Geertz. Art as a Cultural System

The paper is one of the four central texts where Clifford Geertz summarized his ideas. Geertz suggests an understanding of art as a social phenomenon and gives a social anthropological account of aesthetic experience. In opposition to structuralism, which analyzes art as a closed sign system developing according to its inherent logic, and to radical functionalism, which attempts to study art as if its main function was to maintain established institutions of culture, Geertz proposes to view a work of art as a symbolical expression of the significant experience of its creator. In this case the ability of aesthetic perception of the work of art is treated as the ability to recognize the symbols it contains — the ability that results from involvement in the relevant cultural (religious, commercial, ceremonial, etc.) practices. Author illustrates his argument by the examples from the studies of that time: studies of Abelam tribe of New Guinea, Yoruba people of Western Africa, Quattrocento Italia, and modern Morocco.

Nail Farkhatdinov. The Autonomy of Painting: From the Field of Art Production to the Picture’s Frame

The paper deals with key issue of sociology of art — the problem of autonomy. Analysis of origins and overview of main theoretical and methodological approaches in sociology of arts in regard to the autonomy problem is given. Within the production of culture perspective autonomy is reduced to social conditions of art production and is regarded in terms of an ideology of dominant social groups. The limits of this approach are discussed. Cultural sociological program presented by Robert Witkin’s research aims to overcome the reductionist perspective by redefining the notion of aesthetic and turning to anthropological dimension of art perception.

Ekaterina Fen. Ron Eyerman. Toward a Meaningful Sociology of the Arts

In the introductory chapter to “Myth, Meaning, and Performance: Toward a New Cultural Sociology of Arts” Ron Eyerman states meaningful sociology of arts as a new approach. He posits the interactional nature of art and considers art as independent variable that allows him to overcome the culture production paradigm. The acceptance of new sociological approach is possible if the sociologists of arts will take into consideration the concept of meaning. Inclusion of this notion into the theoretical framework extends the possibilities for the arts analysis as an object, notion, practice and field of aesthetic experience. Meaning allows to explicate the communicative nature of art, that appears in the art work fundamental openness toward the multiple interpretations. Following Adorno and Bourdieu Eyerman outlines interpretative and representational concepts of meaning and truth in the artistic work. Taking these conceptions as a base he postulates the meaningful sociology of arts research principles.

Nail Farkhatdinov. Robert W. Witkin. Chewing On Clement Greenberg: Abstractions and the Two Faces of Modernism

This is the summary of Robert Witkin's paper where he analyses the shift occurred in the American art in 1960s from the abstract expressionism to pop-art and minimalism. His analysis shows that the tension between two different modernist strategies in art caused this shift. While abstract expressionists followed the ideas of Clement Greenberg about the definition of high art in opposite to mass culture (and failed to resist the invasion of mass culture), pop-art aimed to involve mass culture in their art and tried to blur the borders of art. To describe and explain this shift Witkin elaborates the anthropological ideas of perception and abstraction.

Anna Chistyakova. Julia Chi Zhang. The Meaning of Style: Postmodernism, Demystification, and Dissonance in Post-Tiananmen Chinese Avant-Garde Art

Julia Chi Zhang analyzes the Chinese avant-garde movement and in particular focuses on the transformations of artistic style after 1989. She emphasizes that approaches in contemporary sociology of art reduce art and culture to external phenomena of political and economical life. She argues that these approaches are not applicable to avant-garde which is to a considerable degree autonomous art and operates with regard to the motion "art for art's sake." To analyze Chinese avant-garde she develops alternative approach — meaningful sociology of art. Julia Chi Zhang studies the social and cultural meanings of style and its transformations after the events on the square Tiananmen.

Ekaterina Gribova. Steve Sherwood. Seeker of the Sacred: A Late Durkheimian Theory of the Artist

Steeve Sherwood proposes a new theory of artists and criticizes the mainstream approaches of contemporary sociology of art (for instance, those which ground on the ideas of P. Bourdieu, H. Becker, G. Pollock and G. Kubler) for avoiding theoretical discussions. He attempts to improve the situation and uses the Durkheim's classical "The Elementary Forms of the Religious Life" as a theoretical ground for the discussion of artist's person. New theory bases on the analysis of relations between art work and artist in a similar way to the relations between totem and members of the tribe. Sherwood argues that art work embodies sacred power and artist is continuously seeking for this power and that is why Sherwood uses the Durkheimian concept of soul.

Anna Volik. Tia DeNora. Music as Agency in Beethoven's Vienna

Tia DeNora points out the shortcomings of theoretical approach in sociology of music which considers music primarily as a reflection of social reality. She argues that it is inappropriate to reduce music and its function in society to its reflective properties. Following cultural sociological approach she regards music as "an independent variable" and thus endows it with causing power. Searching for theory which combines advantages of several approaches Tia DeNora focuses on the idea of agency understood as "capacities, modes, and opportunities for action," which were shaped within a musical environment. By the example of Beethoven's work she analyzes the process of how his music, its reception and performance produced new modes of agency in musical world of Vienna of the XIXth century and outside. On the one hand DeNora looks at musical critical discourse, and on the other hand she focuses on the embodiment of ideas in the performance of Beethoven's works. By doing this DeNora investigates the connection between philosophical ideas of those times, Beethoven's music and forms of agency, which were reproduced by music.

Maria Polikashina. Lisa McCormick. Music as Social Performance

Lisa McCormick pays attention to the fact that music is a matter of research primarily in two disciplines: musicology and sociology of music. While musicologists focus on the analysis of the elements of musical text, sociologists generally concentrate on the structures of production and consumption of music. However neither musicology nor sociology considers music as a performing art. McCormick proposes to put in a centre the idea of musical performance understood as a social performance. Within this research framework performance of music is an activity which looks like ritual that is social interaction connected with collective representations and at the same time with standard patterns of behaviour. As the most relevant source of inspiration McCormick studies the theory of cultural (social) performance proposed by Jeffrey Alexander.

Daria Khlevnyuk. Bernard Giesen. Triumph and Trauma

The reviewed work is a book by one of the most significant scientists of the cultural sociology paradigm. It is the analysis of cultural trauma in Germany. Author shows that national identity in the post-nazi Germany is constructed around the figure of perpetrator. The complex of guilt of the Holocaust has spread beyond Germany and the Holocaust itself became the iconic representation of the evil.

Nail Farkhatdinov. "Culture and Method." One More Product of Cultural Sociological Factory

The book under consideration (*Meaning and Method: The Cultural Approach to Sociology* / ed. by I. Reed and J. C. Alexander. Boulder: Paradigm Publishers, 2009) is a collection of papers published by Yale school of cultural sociology. The book attempts to provide methodological grounds of cultural sociology. It is argued that, while theoretically strong program is declared as a relevant framework, empirical research still inclines to so-called weak program of sociology of culture.

Nataliya Komarova. Myth about Mediatized Center: Post-Durkheimian Approach in the Media Analysis

In the book (Couldry N. *Media Rituals: A Critical Approach*. London: Routledge, 2003) there is a critique and further development of the approach in media studies based on the concept of ritual. The author once again turns the original Durkheimian approach and formulates the idea of the myth about media that is crucial for the functioning of contemporary society. The work is analyzed in relation to the context of traditional media studies approach to the analysis of a myth functioning.

Maria Deeva. From Individual to Shared Affect: Post-Durkheimian Tradition in the Sociology of Emotions

The article analyses theoretical resources of post-Durkheimian tradition in the sociology of emotions. The author proposes to use concept "shared affect" as theoretical frame. Being used on the context of key for sociology of emotions distinctions, such as "feeling/expression," "consciousness/unconsciousness emotion," "involvement/distancing of emotions," this concept lets to highlight relation of specific problems of sociology of emotions and ones of theoretical sociology.

Dmitry Kurakin. Editor's Afterword: The Strong Program in Cultural Sociology: Commentaries on Theory, Methodology, and History

The paper summarizes development of the special issue and provides framework for perception of broadening project of cultural sociology with special emphasis on the "strong program." The paper's basic issues embrace historical context of the program's development, its crucial points in theory, overview of main research areas, analysis of key methodological means and our own suggestions concerning ways of the program's improvement. The peculiarities of Russian translations and reception of the terms used in the strong program are also discussed. The paper proceeds from the assumption that Durkheimian sociology is the most promising ground for cultural sociology in theory as well as in methodology. That is why it reconstructs the main argument of cultural sociology with special regard to Durkheim's theory of sacred and his heuristic hypothesis on collective emotions. The "effervescence" as well as other models that are closely connected with the sacred use to assert causal power of the meaning and hence to insure performing the prime task of the program which is to obtain autonomy of culture in sociological way. In terms of methodology those models inform cultural sociology with the most relevant and demanded means of explanations. Finally the paper suggests current misinterpretations of the concept of the sacred and outlines how its overcoming can reinforce the overall explanatory power of the program.