

**ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ
СОВРЕМЕННЫХ ТЕОРИЙ СОЦИАЛЬНОГО:
КРИТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

Ю. С. Малик

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 25 декабря 2021 г.

Аннотация: *в статье рассматриваются критические подходы к пониманию социальной природы искусства. В качестве общей концептуальной рамки анализа гуманистического, культурологического и постмодернистского подходов предлагается метафизическая теория искусства. Автор показывает, что социальные теории критического понимания искусства способствуют пониманию, в котором предметы искусства и художественные практики переживаются как ценностно-значимые источники чувственного знания.*

Ключевые слова: *философия искусства, социальные теории, эстетика, история искусства.*

Abstract: *the article discusses critical approaches to understanding the social nature of art. The metaphysical theory of art is proposed as a general conceptual framework for the analysis of humanistic, cultural studies and postmodern approaches. The author shows that social theories of critical understanding of art contribute to an understanding in which art objects and artistic practices are experienced as value-significant sources of sensory knowledge.*

Key words: *philosophy of art, social theories, aesthetics, history of art.*

Как писал Пьер Бурдьё [1], социальная теория и искусство составляют странную пару. Если искусство бунтует против научных образов мира, то социальная теория процветает на демистификации прекрасного в социальной жизни. Искусство склонно бунтовать против материалистических объяснений жизни, в то время как социальная теория склонна ликовать, разоблачая единичное и уникальное как социально сконструированное и социально воспроизводимое. Прежде чем начать рассмотрение смысловой связки «социальность – искусство», необходимо остановиться на некоторых важных аспектах наиболее влиятельных концепций искусства, предшествовавших появлению социологических и социально-исторических концепций искусства в конце XIX и XX вв.

Метафизические представления о красоте в западной мысли об искусстве восходят к наследию древнегреческой философии. Платон утверждал, что если искусство должно способствовать благу государства, то необходимо, чтобы искусство возвышало умы людей к вечной красоте космоса наряду с вечной истиной, к которой стремятся философы, и вечной справедливостью, к которой стремятся государственные деятели и законодатели. Отныне искусство, по мнению Платона, должно ста-

раться воспроизводить жизнь человека, являться подражанием жизни, поскольку «...человек мерный, приступая <...> к изложению речей или действий мужа доброго, захочет изобразить его таким, каков он сам, и не будет стыдиться этого подражания ...» [2, с. 91]. Указанный антропологический вектор, таким образом, согласуется с тем, что «mimesis» выдвигается «...в качестве принципа художественного творчества, и это подражание мыслится здесь главным образом как подражание живому...» [3, с. 76].

В итальянском Ренессансе XV–XVI вв. платоновские идеи красоты были связаны с античными принципами меры, пропорции и перспективы в живописи и скульптуре. В барочный период XVI–XVII вв. греческие принципы рисунка и композиции были институционализированы и стали основанием для обучения в королевских академиях искусств, которые активно утверждали иерархию визуальных форм.

Таким образом, концепция красоты, провозглашенная в академиях Ренессанса и барокко, оставалась в высшей степени идеализированной и предписывающей. Она покоилась на платоническом понимании красоты как чего-то вечного, абсолютного и трансцендентного, заключающего в себе космологическое содержание. Это противоречит более современному пониманию красоты как не абсолютной, а относительной к меняющимся историческим контекстам восприятия и существующей только «в глазах смотрящего» в некотором общем смысле.

В частности, как в языческой, так и в христианской космологии считалось, что искусство достигает красоты в силу своего подражания изначальной красоте природы. Природа рассматривалась как образ совершенства, а искусство – как цель подражания этому совершенству. Аристотель в своем трактате «Поэтика» учил, что эпическая поэзия и трагедия, а также комедия и большая часть музыки, исполняемой на флейте и лире, – это всё, в коллективном смысле, имитации (mimesis). Получается, что Аристотель выделяет гносеологическую функцию искусства, иллюстрируя, что знакомство с произведениями искусства дает возможность приобретать знания о том, что изображено, поскольку «...взирая на них, могут учиться и рассуждать, например, что это – такой-то; если же раньше не случалось видеть, то изображение доставит удовольствие не подражанием, но отделкой, или краской, или другой причиной того же рода» [4, с. 27]. Идеи mimesis в искусстве переплетены с концепциями натуралистической «правдоподобности» в живописи, где картины рассматриваются как имеющие целью создание копий реальности или подобий между изображениями и объектами, которые они «представляют». Однако ни о какой картине нельзя сказать, что она является полностью нейтральным воспроизведением своего объекта, поскольку глаз художника не подобен фотообъективу. В самом своем обрамлении и выборе объектов изображения художники всегда производят интерпретацию действительности, которая отражает что-то от них самих и их мира. Так, Эрнст Гомбрих в своей работе «Искусство и иллюзия» [5] показывает, что, хотя многие западные художники со времен Ренессанса могут

рассматриваться как совершенствующие технику натуралистической перспективы, это развитие всегда принимало форму прерывистой последовательности. Художники всегда работали в рамках предшествующего стиля и никогда постепенно не продвигались к некоему «невинному глазу», свободному от социальных условностей.

В XVIII в. большая часть метафизического содержания этих ранних доктрин начала отступать перед лицом растущего исторического сознания и постепенного смещения внимания к субъективным «чувствам» восприятия вещей как прекрасных. Именно этот сдвиг привел к возникновению идеи эстетической науки в европейском Просвещении. Идея о том, что произведение искусства нужно смаковать и созерцать, была чем-то новым и специфическим для секуляризирующего духа Просвещенной Европы. Рождение эстетики сопровождалось духом скептического исследования по отношению к общепринятому пониманию общего блага, определяемому Церковью и Библией.

Однако наиболее систематическое выражение точки зрения эстетического анализа приходит к нам из Кантовской «Критики способности суждения». Эстетические воззрения И. Канта, опирающиеся на критическое мышление, находят основания для развития из анализа о предмете эстетики, который процветал в XVIII в. Как отмечает А. Банфи: «Оставив область исследования структуры объективности искусства, закономерности которой она пыталась установить с всеобщей рационалистической точки зрения, эстетическая мысль обращается к анализу субъективной оценки самого искусства, и эта оценка выступает не как результат методической критики в соответствии с определенными принципами, а как непосредственный спонтанный акт духа» [6, с. 176].

Таким образом, формируется «проблема вкуса» как попытка установить взаимосвязь между субъективностью и всеобщим характером, которые способны выработать константный критерий оценки искусства. По мысли Канта, это ведет к тому, что процесс художественного творчества способен развиваться диалектически. «Но так как вкус есть в сущности способность суждения о чувственном воплощении нравственных идей <...> выводится то удовольствие, которое вкус объявляет значимым для человечества вообще, а не только для личного чувства каждого, – то ясно, что истинной пропедевтикой к утверждению вкуса служит развитие нравственных идей и культура морального чувства; только в этом случае, когда чувственность приведена в согласие с этим чувством, настоящий вкус может принять определенную, неизменную форму» [7, с. 281]. Кант ясно дал понять, что при рассмотрении суждений о вкусе человек не претендует строго на то, чтобы утверждать, что представляет собой объект, в смысле научного утверждения о его свойствах или причинах, или на то, насколько «достоин» или «полезен» объект, в смысле суждения о его моральной целостности или суждения о его практической полезности, – Человек просто претендует на удовольствие, которое он вызывает при «бескорыстном созерцании». В этом смысле был установлен автономный характер эстетических суждений.

В XIX в. идеи автономии эстетических суждений переросли в идею автономии искусства *per se*. Искусство теперь рассматривалось как опирающееся на собственную самоочевидную ценность. Среди немецких идеалистов искусство считалось сообщением особого рода понимания мира, не уступающего ни религии, ни философии. Эти идеи нашли свое воплощение у Гегеля. Философия «...рассматривает определение, поскольку оно существенно; не абстрактное или недействительное – ее стихия содержание, а действительное, само-себя-полагающее и внутри-себя-живущее, наличное бытие в своем понятии» [8, с. 48–49]. Гегель ставил искусство рядом с религией и философией как три формы доступа к высшей истине, которую он называл «абсолютным духом». Позднее, в XIX в., многие мыслители рассматривали искусство как последний источник духовного спасения для общества, развращенного материализмом и научным рационализмом. Таким образом, указанные идеи представляют собой метафизические представления об искусстве.

Хотя в XVIII и XIX вв. можно различить несколько разрозненных нитей социологического и социально-исторического мышления об искусстве, только с начала XX в. мы можем говорить об институционализированном корпусе социологических исследований проблемы искусства.

Гуманистические подходы к изучению искусства связаны с развитием искусствоведения в первые десятилетия XX в. Немецкие искусствоведы разработали методы живописного анализа, ориентированные на оценку формальных композиционных структур в произведениях искусства. Они считали, что беспристрастное историческое понимание способствует обогащению человеческой личности. Вельфлин считал [9], что живопись можно изучать с точки зрения определенных типов формы и стиля. Он предположил, что картины могут быть проанализированы как с точки зрения их региональной исторической среды, так и с точки зрения формальных полярностей между линейной формой и живописной формой, плоскостью и глубиной.

Разнообразие подходов, связанных с «культурологическими теориями», базируется на стремлении уточнить и объединить марксистские идеи с другими теоретическими источниками. К ним относятся теории психоанализа, структуралистские и постмодернистские воззрения. Единство этих подходов можно суммировать в понятии «культурный материализм» – термин, впервые введенный Р. У. Лайтингом [5]. В отличие от исторического материализма К. Маркса культурный материализм не считает классовую борьбу единственным и окончательным источником обуславливающей власти над культурной жизнью. Культурный материализм подчеркивает иные места борьбы за признание в культуре, имеющие отношение к вопросам пола, этнической принадлежности и гендера. Поэтому культурный материализм рекомендует более смягченное понятие идеологии, чем то, которое используется в классическом марксистском анализе. В указанном подходе отвергаются ортодоксальные марксистские концепции культурных «надстроек», определяемых эконо-

мическим «базисом», а эстетическая и культурная ценность не сводится к трудовой.

Специфика постмодернистской концепции широко обсуждается в рамках современного философского дискурса. По мнению Жана Бодрийера, «искусство вовсе не является машинальным отражением позитивных или негативных состояний мира. Искусство – это его обостренная иллюзия, его гиперболическое зеркало» [10, с. 255]. Иначе говоря, искусство утрачивает «истинность», поскольку приобретает функциональный статус того, чем становится современный мир. Бодрийер убежден, что искусство «истинно» только в статусе проявления собственной иллюзорности, которая держала в плену человечество на протяжении всего его становления.

Иными словами, можно заметить, что постмодернизм «играет» с художественными формами и стилями, представляя собой эклектику стереотипов, фрагментов, цитат, иронически обращаясь к различным сюжетам, в попытке «высветить» их аномальное состояние. Релятивизм в понимании художественного текста имеет своим основанием концепцию деконструкции Ж. Деррида, которая заключается в выявлении в тексте невыразимых смыслов, ускользающих как от читателя, так и от самого автора. По этому поводу А. А. Грякалов отмечает, что «...в основной интенции деконструкция близка представлению предела – ее возможности Деррида соотнес с особым эстетическим опытом: задолго до того, как появились тексты С. Малларме, А. Арто, Ж. Батая, Ф. Соллерса, – задолго до текстов “модерна” существовала особого рода литературная практика, которая по своей общей конфигурации намечала и выстраивала структуру сопротивления системе философских концептов, притязующих на господство над ними и на их охват...» [11, с. 405]. В тексте, согласно принципу деконструкции, отсутствует какой-либо единый направляющий принцип, некий магистральный смысл, в итоге представляя как конгломерат маргинальных элементов. Деконструируя анализируемый текст, исследователь не заостряет внимание на общепринятом смысле, а пытается открыть в нем новые скрытые мотивы, которые порой случайно проникли в текст. Принцип деконструкции лег в основу постмодернистской эстетики и методологии критики искусства и литературы. Художественная практика постмодернизма не ставит целью создание нового видения проблематики искусства, анализ художественного произведения сводится представителями этого направления к детальной проработке текста с последующим поиском в нем осколочных фрагментов, многообразием смыслов.

Мы рассмотрели ряд подходов к социальному пониманию искусства, ставящих под сомнение давние метафизические концепции искусства. Эти вызовы выявляют недостатки метафизических идей, которые стремятся определить искусство в терминах односторонних предписывающих норм и сущностей. Метафизические концепции основываются на попытках определить искусство в терминах набора критериев, которые

не могут быть удовлетворены в социально-исторической реальности без искажающих и исключаяющих последствий. Напротив, социологические подходы, как правило, обладают более сильным чувством материальных предпосылок, исторического потока и культурного разнообразия дискурсов, практик и институтов искусства.

Таким образом, социальные теории искусства стремятся к посредничеству между методами дистанцирования ценностей в социальной науке и ценностно-утверждающими импульсами тех гуманитарных дисциплин, в которых предметы искусства и практики признаются источниками экзистенциального понимания жизни и опыта.

Литература

1. *Bourdieu P. Questions de sociologie* / P. Bourdieu. – Paris : Minuit, 1980. – 268 p.
2. *Платон. Государство* / Платон. – СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2016. – 352 с.
3. *Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон* / А. Ф. Лосев. – М. : АСТ ; Харьков : Фолио, 2000. – 846 с.
4. *Аристотель. Поэтика. Риторика* / Аристотель. – СПб. : Азбука ; Азбука-Аттикус, 2013. – 352 с.
5. *Harrington A. Art and social theory : sociological arguments in aesthetics* / A. Harrington. – Cambridge, United Kingdom ; Malden, Massachusetts : Polity, 2004. – 237 p.
6. *Банфи А. Философия искусства* / А. Банфи. – М. : Искусство, 1989. – 384 с.
7. *Кант И. Критика способности суждения* / И. Кант. – СПб. : Наука, 1995. – 512 с.
8. *Гегель Г.-В.-Ф. Феноменология духа* / Г.-В.-Ф. Гегель. – СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2019. – 704 с.
9. *Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств : проблема эволюции стиля в новом искусстве* / Г. Вельфлин. – СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2019. – 352 с.
10. *Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства* / Ж. Бодрийяр. – М. : РИПОЛ классик : Панглосс, 2019. – 348 с.
11. *Грякалов А. А. Письмо и событие : эстетическая топография современности* / А. А. Грякалов. – СПб. : Наука, 2004. – 488 с.

Воронежский государственный университет

Малик Ю. С., аспирант кафедры онтологии и теории познания

E-mail: malik304qwe@rambler.ru

Voronezh State University

Malik Yu. S., Post-graduate Student of the Department of Ontology and Theory of Knowledge

E-mail: malik304qwe@rambler.ru