

УДК 111.852:316.74:7.011

В. І. Гриб*кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри правових наук та філософії
Вінницького державного педагогічного університету***СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ПІДХІД У СОЦІОЛОГІЇ МИСТЕЦТВА**

В історії соціології мистецтва ХХ ст. є дві загальні риси: перша полягає в тому, що теоретичні дослідження соціологів перетворювались фактично у філософію історії мистецтва, бо предметом дослідження було саме мистецтво, тоді як соціологія своїм предметом мусить мати суспільство; друга – усі основні тенденції соціології в галузі мистецтва можна звести до трьох типів: 1) соціологічний редукціонізм; 2) інституційний підхід; 3) емпірична соціологія. Ці типи також вважають хронологічними етапами еволюції ідей у галузі соціологічного вивчення мистецтва [3; 4]. Метою дослідження є інституціональний підхід, у якому застосовувалась загальносоціологічна методологія структурно-функціонального аналізу.

Інституційний підхід розвивався переважно в межах мистецтвознавчо-естетичної проблематики та займався пошуками соціологічного еквівалента мистецтва, або, інакше кажучи, пошуком аналогів художніх форм безпосередньо у виробничих відносинах суспільства. Але згодом поступово перейшов із пошуків соціального еквівалента мистецтва на аналіз публіки та її смаків, як це видно на прикладі праці проф. Лейпцизького університету Левіна Шюккінга «Соціологія літературного смаку» [9]. Він відійшов від розгляду соціальних інститутів у межах системи детермінації буття свідомості і в такий спосіб позбавив їх самостійного значення, натомість вважав, що зміна стилів і напрямів у мистецтві здійснюється через зіткнення смаків, а вже боротьба смаків і є боротьбою класів і груп, що є їхніми носіями. Соціальні інститути, вважав Л. Шюккінг, – це художній ринок, реклама, сім'я, художня критика; їх потрібно розуміти як механізми формування громадських смаків, а вже через них і динаміки самого мистецтва, а тому вивчення мистецтва потрібно здійснювати через аналіз особливостей публіки.

Серед досліджень представників цього напрямку значими за глибиною розроблення ідей є праці Шарля Лало й Арнольда Гаузера. Соціологія мистецтва стала головною темою чисельних творів французького естетика Ш. Лало, який на базі велетеньського практичного матеріалу доводив існування зв'язків мистецтва з іншими соціальними інститутами (політикою, сім'єю), стверджував наявність подвійного активного зв'язку: «суспільство – мистецтво» та «мистецтво – суспільство» [6]. Ш. Лало, апелюючи до Е. Дюркгейма, казав, що мистецтво, як соціальний факт, не є сумою індивідуальних фактів, а є креатурою колективної організації суспільства. Дві групи факторів, що оформлені в інститути, детермінують мистецтво: 1) соціальна організація (вона породжує анестетичні інститути, такі як класи, виробництво, сім'я, держава); 2) колективність (вона породжує естетичні інститути: техніка мистецтва, школи, критика тощо). Ці інститути задають мистецтву тему, проблеми, техніку. Але інститути самі автоматично не породжують мистецтво, вони лише простір, у якому працює художник. Ш. Лало виділяє два типи художників: а) художник, який приймає дійсність, та б) художник, що не приймає дійсність. Недоліком системи Ш. Лало було те, що суспільні умови й інститути були лише як фон для діяльності художників, а самі типи художників позбавлені інституційного аналізу.

Схожий комплекс проблем ставиться у працях угорського вченого А. Гаузера «Соціальна історія мистецтва та літератури» і «Філософія історії мистецтва» [14], надрукованих у 50-х роках ХХ ст. Соціологічний аналіз мистецтва постає тут як філософія його історичного розвитку та функціонування. Мистецтво, вважає А. Гаузер, – це явище соціальне, а тому специфіку суто соціологічного підходу до мистецтва

він шукає у сфері дослідження багатоманітних відносин, які склались між мистецтвом і суспільством, мистецтвом і класами, а також у діяльності інститутів, що опосередковують ці відносини. Він хотів знайти основу історичної динаміки й диференціації художньої культури в соціальній, перш за все класовій, структурі суспільства. Історичну детермінацію мистецтва вчений ділить на три рівні: 1) суто соціальний; 2) суто художній; 3) психологічний. Кожен із них має свою специфіку і тому не може бути зведеним до іншого, але водночас вони єдині, бо суто художня та психологічна детермінації у знятю вигляді містять у собі соціальне. А. Гаузер вважав, що аналіз інститутів може підвести до розуміння соціальної зумовленості діяльності художника. Але інституційний аналіз сфери мистецтва виявився протиставленим психологічній мотивації, і А. Гаузер зупинився перед неспівмірністю інститутів і мотивацій. За своїм походженням художньо-естетичні норми тлумачаться як соціальні, але змістовне розкриття природи цієї соціальності знову виявилось суперечливим: дослідження об'єктивної детермінованості норм поєдналось із визнанням їхнього конвенціонального характеру.

Завідувач кафедри соціології мистецтва в Практичній школі вищих досліджень у Парижі П'єр Франкастель виклав власну методологічну програму в праці «Етюди із соціології мистецтва» [17], де він писав, що соціологія мистецтва мусить бути пошуком знань не лише про мистецтво, але й про все соціальне. Причини для цього він вбачав у тому, що мистецтво узгоджується з основними законами діяльності людини. Оскільки соціальне виявляється у створюваному людиною штучному середовищі існування, то і всі його форми повинні мати спільний спосіб відносин із соціальним простором і часом. Цю спільність П. Франкастель встановлює через взаємини мистецтва з такими соціальними інститутами, як наука й техніка. За такої «інтелектуалізму» його критикував відомий французький учений, автор низки досліджень із соціології театру, Ж. Дювіньо. У цьому ж напрямі працювали такі відомі дослідники: Р. Байо, А. Гелен, Л. Левенталь, Дж. Дікі та інші. Загалом, інституційний підхід – це спроба переходу від редукціонізму до діяльності суспільних суб'єктів (художників, публіки, інститутів), але саме поняття «інститут» ще не конкретизується.

Після бурхливого розвитку емпіричних досліджень мистецтва американськими соціологами 1950-х років (Д. Мюллер, Р. Вілсон, Д. Неш, Р. Інліс, Б. Берельсон, П. Салтер, М. Альбрехт, Л. Ловенталь та інші) на початку 1960-х років Дж. Барнетт говорить про необхідність реорієнтації соціології мистецтва в бік структурно-функціонального аналізу [1]. На межі 1960–1970-х років криза охопила і європейську соціологію мистецтва, а прикладом цьому є відкриті дискусії між Т. Адорно, який наполягав на теоретичному спрямуванні соціології, з одного боку, та К. Поппером і А. Зільберманом, які наполягали на емпіричній орієнтації, – з іншого [7, с. 23–26; 16].

Причина кризи була в незадоволеності цілої низки дослідників мистецтва на Заході емпірико-формальними розмірковуваннями, які були спрямовані виключно на вдосконалення аналітико-стилістичних процедур, що й було характерно для емпіричної соціології мистецтва. Для прикладу візьмомо один із напрямів сучасного західноєвропейського мистецтвознавства – «іконологію», яка негативно прореагувала на емпірико-формальний метод: «спробувала створити універсальні смислові критерії для інтерпретації художнього твору, які були спрямовані на його цілісне синтетичне розуміння, що й зумовило орієнтацію іконології на

виявлення внутрішніх смислів творів мистецтва, які розглядались як концентрований вираз духовної історії людства» [8, с. 101].

Насправді іконологія – це не що інше, як структурно-функціональний підхід до мистецтва. Її представники Е. Панофський, М. Шапіро, Ч. де Толне, Р. Вітквер висунули вимогу адекватного розуміння смислу художніх творів через їхню інтерпретацію в контексті культури та духовної традиції людства. Культуру ж вони розуміють як схему, принцип формотворення, який потрібно зрозуміти й усвідомити. Уся багатоманітність духовної культури людства пов'язується разом через певну загальну функцію, суть якої й повинен розкрити іконолог. Тобто ставиться завдання системно-функціонального аналізу культурно-історичних передумов формування художнього образу. Але спроби зрозуміти цілісний зміст художнього твору виявилися невдалими, бо присутність позитивістської методології в методах іконологів не давала повністю позбавитись від формалізму в аналізі художніх явищ, а лише перетворювала «повзучий емпіризм» у «раціоналістичний емпіризм».

Потрібно зауважити, що йдеться лише про використання ідеї соціології структурно-функціонального аналізу, а не про її адекватне застосування, адже структурується й виводиться залежність між елементами не щодо суспільства як єдиної цілісності, а щодо мистецтва як соціальної цілісності. Має місце своєрідний синтез інституційного підходу до мистецтва з ідеями школи структурно-функціонального аналізу, який натомість не нехтує деякими прийомами емпіричної соціології в межах їхніх несуперечності й поєднаності з методологічною платформою.

Сучасний підхід до мистецтва в соціології складається із двох аспектів дослідження соціального інституту мистецтва: 1) структурний (мистецтво розглядається як соціальний інститут, що складається з груп, між якими існують відносини субординації, наприклад: художник і критика, критика і публіка, художник і адміністрація виставкових залів); 2) функціональний (передбачається з'ясування того, за допомогою чого можна було б регулювати поведінку представлених вище груп; у ролі таких регуляторів розглядаються норми, цінності, традиції, що, загалом, дає можливість зрозуміти художню культуру як функціональну єдність). Наприклад, представник Чиказької соціологічної школи Г. Беккер зробив предметом аналізу кооперацію художників зі службовим персоналом виставкових і концертних залів, куди входять як управлінці (адміністрація), так і прості службовці (наприклад, виконавці-музиканти в оркестрі, диригент і так далі). Таку кооперацію він називає «конвенцією», тобто спільною згодою стосовно умов, цілей і меж їхніх дій. Така конвенція є предметом досліджень як соціологів, так і мистецтвознавців. Конвенція близька до таких суто соціологічних понять, як культурна й соціальна норма та цінність. Але Г. Беккер ізолює конвенцію між членами груп, що складають інститут, від впливу політики й ідеології на характер цінностей і норм, які були результатом цієї конвенції. Отож міжгрупові відносини соціального інституту не залежать від економічних, політичних, ідеологічних і класових відносин суспільства [11; 12].

Г. Данкан, американський дослідник мистецтва, з позицій соціального інституту, розглянувши його структуру, дійшов висновку, що в системі «художник – критик – публіка» вирішальна роль належить критику як посереднику між глядачем і художником, бо він у своїй особі презентує цінності, необхідні для виживання групи. Але в Г. Данкана аналіз інституту через компоненти (структурні ланки) «художник – критик – публіка» є неповним, бо він обходиться без основного – художнього твору, який ніби випав із предмету дослідження [2, с. 546–565; 11].

Такий підхід викликав багато нарікань із боку сучасників Г. Данкана. Наприклад, М. Альбрехт не погоджується з тим, що інститут мистецтва тожоний за своєю структурою іншим соціальним інститутам, бо в такому разі ми втрачимо специфіку мистецтва як соціального явища. Тому М. Альбрехт вважає, що основою для виділення самого поняття

мистецтва як соціального інституту повинен бути художній витвір як цінність, тобто вже за самим твором мистецтва закріплюється роль критерію чи субординатора інституційної структури суспільства. Метою дослідження М. Альбрехта є аналіз відносин виключно внутрішньоінституційних (тобто відносин між структурними компонентами) [10]. Недоліком його методології, як і в Г. Беккера та Г. Данкана, є автономність, відірваність мистецтва як соціального інституту від відносин з іншими соціальними інститутами. Страх вульгаризації тут призводить до повного нівелювання зв'язку мистецтва й суспільства, зв'язку, який тлумачиться як детермінація з боку домінуючих соціальних відносин. Але ця детермінація неповинна ігноруватися, вона має правильно розумітися, тобто не вульгарно, не як односторонній автоматизм. Вплив домінуючих відносин у суспільстві на мистецтво відбувається не прямо, а через систему внутрішньо-професійних відносин, сприяючи закріпленню одних художніх цінностей і розвитку інших. Політичні, ідеологічні, юридичні відносини, що домінують у суспільстві, діють як мутаційний фактор, який призводить до різних (видових, жанрових, формальних, змістовних) новацій у мистецтві. Цей важливий момент випадів зі сфери досліджень і в Г. Беккера, і в Г. Данкана, і в М. Альбрехта.

Спробу вийти з глухого кута, до якого потрапила абстрактно-спекулятивна естетика, коли вона зіткнулась із непоборною для себе проблемою – пояснити нову модерністську художню культуру (бо традиційні естетичні критерії виділення об'єкта як витвору мистецтва стосовно модернізму й постмодернізму діють саме навпаки, тобто не виділяють витвори ні першого, ні другого як такі що належать до мистецтва), здійснив Дж. Дікі у книзі «Мистецтво й естетика. Інституційний аналіз» [13]. Він виділив дві основні риси художнього твору: 1) соціальність (якість, завдяки якій об'єкт стає витвором мистецтва); 2) створеність (те, що відрізняє його від явищ природи). Дж. Дікі акцентує увагу на дослідженні того механізму в суспільстві, який відповідає далі за рису соціальності, бо без неї об'єкт, незважаючи на жодну досконалість, неперевершеність і так далі за однією ознакою – створеність, ще витвором мистецтва не стане, або, точніше, не набуде його статусу. Саме цей механізм, що перетворює об'єкт у мистецтво (наділяє його таким статусом), у Дж. Дікі називається соціальним інститутом, а його аналіз має дати відповідь на запитання, що хвилюють мистецтвознавців, критиків і, нарешті, просто любителів природи сучасного мистецтва (модернізму й постмодернізму). Використовуючи таку методологію, Дж. Дікі висновує, що питання про те, бути чи не бути об'єкту витвором мистецтва, повністю залежить від тієї інституційної структури, у якій він міститься, тобто від тих соціальних груп, які відповідають за зміст, розповсюдження (продаж) і сприйняття твору, і саме вони й наділяють його статусом мистецтва [15, с. 229–232].

В інституційному аналізі Дж. Дікі є сильна та слабка сторони. Перша полягає в тому, що дослідник точно описав механізм (практику) сучасного модерністського й постмодерністського мистецтва. Друга – методологічний недолік соціології мистецтва Дж. Дікі – це суб'єктивізм. Модернізм, як напрям у художній культурі, визнається рівноцінним щодо всіх раніше існуючих і тепер існуючих у мистецтві напрямів. Через суб'єктивно проінтерпретований детермінізм «себе через себе» всі напрями в мистецтві визнаються ним рівноцінними. Слушним у зв'язку із цим буде характеристика методології функціоналізму, зроблена авторитетним дослідником у галузі художньої культури Ю.М. Давидовим: «Функціональне розуміння культури не судить, але описує, описуючи – пояснює, пояснюючи – згоджується, погодившись – виправдовує» [5, с. 154]. Критерій для надання об'єкту статусу мистецтва, за Дж. Дікі, закладений у середині системи цього соціального інституту мистецтва, він же для кожного твору й вирішує, «бути чи не бути» йому мистецтвом. Зважаючи на історичні відмінності між інститутами мистецтва, зрозуміло чому в епоху Відродження мистецтвом вважалося одне, а у ХХ ст. – інше. Жод-

них об'єктивних критеріїв для виділення об'єкта творчості як витвору мистецтва немає, а існує лише істеблшмент (самобутній для кожної історичної доби), наділений правом оцінювати об'єкт як мистецтво або як не мистецтво. Тобто вимальовується картина певного автономно існуючого соціального інституту мистецтва, історично ізольованого, вивраного із загальної історії духовного розвитку людства та ще й перетвореного в певний абсолют зі своїми внутрішніми законами, що не можуть вийти назовні.

Отже, можна зробити висновок, що сучасна ситуація в соціології мистецтва – це результат нагальної потреби подолати наповнене ілюзіями уявлення про те, що соціологічні проблеми можуть бути розв'язані лише шляхом удосконалення формальних та аналітичних процедур. Теоретичні пошуки соціологів, мистецтвознавців і філософів зумовлені об'єктивною потребою дати відповідь на актуальні запитання, які ставить перед ними практика художнього життя сучасного суспільства.

Література

1. Барнетт Дж. Социология искусства. Социология сегодня. Проблемы и перспективы. М.: Прогресс, 1965. С. 217–236.
2. Беккер Г., Босков А. Современная социологическая теория в ее преамбулах и изменениях. М., 1961.
3. Гриб В.І. Становлення соціології мистецтва: логічний і історичний аспекти розгляду. Вісник Черкаського університету. Черкаси, 2004. Вип. № 56. С. 135–143.
4. Гриб В.І. Сучасна наука про мистецтво: інтегративні процеси та тенденції розвитку. Sententiae: наук. праці дослідників модерної філософії (Паскалівського товариства). 2004. Спецвип. № 1: «Феномен раціональності». ВНТУ «УНІВЕРСУМ-Вінниця». С. 357–361.
5. Давыдов Ю.Н. Эстетика нигилизма. М., 1975.
6. Лало Ш. Введение в эстетику. М., 1975.
7. Перов Ю.В. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. Л., ЛГУ 1980. 188 с.
8. Рубцов Н.Н. Иконологическая концепция современной буржуазной науки об искусстве. Вопросы философии. 1987. № 6.
9. Шюккинг Л. Социология литературного вкуса. Л.: Academia, 1928. 177 с.
10. Albrecht M., Barnett J., Griff M. The Sociology of Art and Literature. L., 1970. 575 p.
11. Becker H.S. Art Collective Action. American Sociological Review. 1974. Vol. 39. № 6.
12. Becker H.S. Art Worlds. Berkley, 1982.
13. Dickie G. Art and the Aesthetic: An institutional Analysis. Ithaca, N.Y., 1975.
14. Hauser A. Soziologie der Kunst. Munchen, 1974.
15. Lord C. Indexicality, not Circularity: Dickie's New Definition of Art. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Philadelphia, 1987. Vol. 456. № 3. P. 229–232.
16. Silberman A. Empirische Kunstsoziologie. Stuttgart, 1973.
17. Francastel P. Etudes de sociologie de l'art. Paris, 1970.

Анотація

Гриб В. І. Структурно-функціональний підхід у соціології мистецтва. – Стаття.

У статті розглядається інституціональний підхід у соціології мистецтва ХХ ст. як приклад застосування загальносоціологічної методології структурно-функціонального аналізу до вивчення мистецтва. «Інституціональний підхід»

досліджується як напрям, що історично продовжує тенденції розвитку соціології мистецтва; аналізується його зв'язок з іншими течіями в соціології мистецтва: «соціологічним редукціонізмом» та «емпіричною соціологією»; вказується на суперечливий характер поєднання філософсько-естетичної, соціологічної та мистецтвознавчої методології. Резюмується, що сучасна ситуація в соціології мистецтва – це результат нагальної потреби подолати наповнене ілюзіями уявлення про те, що соціологічні проблеми можуть бути розв'язані лише шляхом удосконалення формальних та аналітичних процедур, а теоретичні пошуки соціологів, мистецтвознавців і філософів зумовлені об'єктивною потребою дати відповідь на актуальні запитання, які ставить перед ними практика художнього життя сучасного суспільства.

Ключові слова: структурно-функціональний підхід, соціальний інститут, мистецтво, мистецтвознавство, соціологія мистецтва.

Аннотация

Гриб В. И. Структурно-функциональный подход в социологии искусства. – Статья.

В статье рассматривается институциональный подход в социологии искусства ХХ в. как пример применения общесоциологической методологии структурно-функционального анализа к изучению искусства. «Институциональный подход» исследуется как направление, которое исторически продолжает тенденции развития социологии искусства; анализируется его связь с другими течениями в социологии искусства: «социологическим редукционизмом» и «эмпирической социологией»; указывается на противоречивый характер сочетания философско-эстетической, социологической и искусствоведческой методологии. Резюмируется, что современная ситуация в социологии искусства это результат необходимости преодолеть наполненное иллюзиями представление о том, что социологические проблемы могут быть решены только путем совершенствования формальных и аналитических процедур, а теоретические поиски социологов, искусствоведов и философов обусловлены объективной потребностью дать ответ на актуальные вопросы, которые ставит перед ними практика художественной жизни современного общества.

Ключевые слова: структурно-функциональный подход, социальный институт, искусство, искусствознание, социология искусства.

Summary

Gryb V. I. Structural-functional approach in the sociology of art. – Article.

The article considers the institutional approach in art sociology of the 20th century as an example of the application of the general sociological methodology of structural-functional analysis to the study of art. «Institutional approach» is studied as a trend that historically continues the trends of the development of sociology of art; it's connection with other currents in the sociology of art: «sociological reductionism» and «empirical sociology»; indicates the contradictory nature of the combination of philosophical and aesthetic, sociological and art-study methodology. It is summarized that the current situation in the sociology of art is the result of the urgent need to overcome the illusion of the idea that sociological problems can only be solved by improving formal and analytical procedures, and the theoretical searches of sociologists, art critics and philosophers are conditioned by the objective need to respond to the actual questions put forward by them practice of artistic life of modern society.

Key words: structural-functional approach, social institution, art, art criticism, sociology of art.