

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 акторам 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). Замыкая 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. Beraud. 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.