

Aesthetica Universalis

**Special Volume /
СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВЫПУСК**

Москва

МГУ имени М.В. Ломоносова,
философский факультет,
кафедра эстетики

2019

УДК 1
ББК 87
А23

Московский государственный университет имени
М.В.Ломоносова / Философский факультет / Кафедра
эстетики / Ежеквартальное теоретическое издание / Адрес
издателя: 119234, Москва, Ломоносовский проспект, д.27,
корпус 4 (учебно-научный корпус МГУ имени М. В.
Ломоносова «Шуваловский»), аудитория Г 551.

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

Aesthetica Universalis

A23 Special Volume / Специальный выпуск / Aesthetica
Universalis. — Москва : МГУ имени М.В. Ломоносова,
философский факультет, кафедра эстетики, 2019. — 354 с.
ISBN 978-5-0050-7014-2

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова / Фило-
софский факультет / Кафедра эстетики / Ежеквартальное теоретическое из-
дание / Включено в базу данных Web of Science / Lomonosov Moscow State
University / Faculty of Philosophy Department of Aesthetics / Theoretical
Quarterly / A Web of Science listed edition

**УДК 1
ББК 87**

12+

В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

ISBN 978-5-0050-7014-2

ISSN 2686-6943

© Aesthetica Universalis, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

IX ОВСЯННИКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ (ОМЭК IX)	7
IX OVSIANNIKOV INTERNATIONAL AESTHETIC CONFERENCE (OIAC IX)	9
РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	13
ОМЭК IX: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ЭКСПОЗИЦИОННЫХ ИНСТИТУЦИЙ В ПОСТСОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ	13
EDITORIAL	14
OIAC IX: AESTHETIC FUNCTIONS OF EXPOSITIONAL INSTITUTIONS IN POSTMODERN CULTURE	14
НАУЧНЫЕ СТАТЬИ / PROCEEDINGS	15
ВИОЛА ХИЛЬДЕБРАНД-ШАТ	17
К ВОПРОСУ О МЕДИАЛЬНОМ ПОЛОЖЕНИИ КНИГИ ХУДОЖНИКА В ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОМ И АКАДЕМИЧЕСКОМ ОПОСРЕДОВАНИИ	17
ИЛЛЮСТРАЦИИ / ILLUSTRATIONS	34
ANTANAS ANDRIJAUSKAS	39
PIERRE BOURDIEU'S CONTRIBUTION TO THE SOCIOLOGY OF ART	39
АНТАНАС АНДРИЯУСКАС	65
ВКЛАД ПЬЕРА БУРДЬЕ В СОЦИОЛОГИЮ ИСКУССТВА	65
СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ	93
ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРОСТРАНСТВ ЭКСПОЗИЦИИ ИСКУССТВА В ПОСТСОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ	93
SERGEY DZIKEVICH	109
INSTITUTIONAL TRANSFORMATION OF EXPOSITIONAL ART-SPACES WITHIN POST- MODERN CULTURAL MEDIA	109

ИРИНА ЛИСОВЕЦ	123
ЭКСПОЗИЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО	
CONTEMPORARY ART: МУЗЕЙ, ГАЛЕРЕЯ, УЛИЦА	123
ИРИНА ЛISOVETS	134
EXHIBITION SPACES OF CONTEMPORARY ART:	
MUSEUM, GALLERY, STREET	134
ВАЛЕРИЙ ДИДЕНКО, ЮЛИЯ ТАТИЩЕВА	144
КОММУНИКАТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ	
В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И МУЗЕЙНО-	
ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	144
VALERIY DIDENKO, JULIA TATISCHEVA	161
COMMUNICATIVE TECHNOLOGIES	
IN CONTEMPORARY ART AT MUSEUM AND	
EXHIBITION ACTIVITIES	161
ИРИНА ХАНГЕЛЬДИЕВА	176
СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЕЙ В УСЛОВИЯХ	
КОНКУРЕНТНОЙ СРЕДЫ: ТРАНСФОРМАЦИЯ	
ФУНКЦИЙ И ПРИНЦИПОВ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	176
ИРИНА KHANGELDIEVA	185
MODERN MUSEUM IN THE CONDITIONS	
OF COMPETITIVE ENVIRONMENT:	
TRANSFORMATION OF FUNCTIONS AND PRINCIPLES	
OF ACTIVITY	185
МАРИЯ КОЗЬЯКОВА	193
ЭСТЕТИКА МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ:	
ПОСТСОВРЕМЕННЫЙ ДИСКУРС	193
MARIA KOSYAKOVA	207
THE AESTHETICS OF THE MUSEUM EXHIBITION:	
A POSTMODERN DISCOURSE	207
ВИКТОР КРУТОУС	220
Х.-Г. ГАДАМЕР —	
ОППОНЕНТ КЛАССИЧЕСКОЙ КАНТОВСКО-	
ШИЛЛЕРОВСКОЙ ЭСТЕТИКИ	220

VICTOR KRUTOUS	239
HANS-GEORG GADAMER AS A CRITIQUE OF KANT AND SCHILLER'S CLASSICAL AESTHETICS	239
ЕКАТЕРИНА СТРУГОВА	256
МУЗЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ КАК «ДЕЛЕГИРОВАНИЕ» И ОПОСРЕДОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ ПЕРФОРМАТИВНЫХ ПРАКТИК	256
EKATERINA STRUGOVA	275
THE MUSEUM EXPOSITION AS «DELEGATION» AND MEDIATION IN THE CONTEXT OF PERFORMATIVE PRACTICES	275
ВАЛЕНТИНА СОРОКОВИКОВА	292
МУЗЕЙ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА	292
VALENTINA SOROKOVIKOVA	303
MUSEUM IN THE POSTMODERN ERA	303
АРНОЛЬД ОГАНОВ	313
САМОСТОЯНИЕ МУЗЕЙНОГО ПРОСТРАНСТВА	313
ARNOLD OGANOV	322
SELF-STANDING OF MUSEUM SPACE	322
ЕЛЕНА БОГАТЫРЕВА	330
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ	330
ELENA BOGATYREVA	337
AESTHETIC FUNCTIONS OF MODERN MUSEUM EXPOSITIONS	337
ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ	343
СКУЛЬПТУРА ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ	343
EVGENY KONDRATYEV	348
SCULPTURE IN THE OPEN AIR	348

**IX ОВСЯННИКОВСКАЯ
МЕЖДУНАРОДНАЯ
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ
(ОМЭК IX)**

**IX OVSIANNIKOV
INTERNATIONAL
AESTHETIC
CONFERENCE (OIAC IX)**



*Профессор М. Ф. Овсянников, основатель кафедры эстетики
на философском факультете МГУ имени М.В. Ломоносова /
Professor M.F. Ovsyannikov, the founder of Aesthetics Department
at Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy*

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM

Международный редакционный совет / International Editorial Council

Noel Carroll, USA /

Ноэль Кэрролл, США

Antanas Andrijauskas, Lithuania /

Антанас Андрияускас, Литва

Peng Feng, China /

Пен Фен, Китай

Beata Frydryczak, Poland /

Станислав Станкевич, Польша /

Sebastian Stankiewicz, Poland

Беата Фридричак, Польша

Mateusz Salwa, Poland /

Матеуш Салва, Польша

Christoph Wulf, Germany /

Кристоф Вульф, Германия

Marat Afasizhev, Russia /

Марат Афасижев, Россия

Marija Vabalaite, Lithuania /

Мария Вабалайте, Литва

Max Ruunänen, Finland /

Макс Риинанен, Финляндия

Редакционная коллегия /

Editorial Board

Сергей Дзикевич, главный редактор /

Sergey Dzikevich, Editor-in-Chief

Евгений Кондратьев, заместитель

главного редактора /

Evgeny Kondratyev, Deputy

Editor-in-Chief

Елена Богатырева /

Elena Bogatyreva

Степан Ванеян /

Stepan Vaneyan

Александр Лаврентьев /

Alexander Lavrentyev

Евгений Добров, редактор-секретарь /

Evgeny Dobrov, Editorial Secretary

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

ОМЭК IX: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ЭКСПОЗИЦИОННЫХ ИНСТИТУЦИЙ В ПОСТСОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Экспозиционные институты превратились за последние 50 лет из общественных учреждений с узким профилем музеефикации, образования, рекреации и развлечения в ключевые центры формирования паттернов социального взаимодействия, кластеры генерации креативных трендов во всех видах деятельности. В основе этого лежат постепенно накапливавшиеся изменения, произошедшие за это время и простирающиеся от изменения эстетического режима взаимодействия публики с экспонируемыми объектами до смены самих организационных оснований повседневной деятельности экспонирующих институций. ОМЭК IX имеет целью теоретически интерпретировать изменения эстетических функций экспозиционных институций в постсовременной культуре.

*Сергей Дзикович,
главный редактор АУ,
сопредседатель Оргкомитета ОМЭК IX*

EDITORIAL

OIAC IX: AESTHETIC FUNCTIONS OF EXPOSITIONAL INSTITUTIONS IN POSTMODERN CULTURE

For last 50 years expositional institutions have transformed from narrowly profiled societal settlements with functions of museefication, education, recreation, entertainment into key centers elaborating new patterns of social interaction and clusters generating creative trends of all kinds of activity. These transformations are based on slow changes of that period starting from contacts of the audience with exposed objects and finishing with the very organizational foundations of expositional institutions everyday activity. OIAC IX has the aim to give theoretical interpretation of the changes in aesthetic functions of expositional institutions in postmodern culture.

Sergey Dzikevich

AU Editor-in-Chief,

OIAC IX Organizing Committee Co-chairman

**НАУЧНЫЕ СТАТЬИ /
PROCEEDINGS**

ВИОЛА ХИЛЬДЕБРАНД-ШАТ¹

К ВОПРОСУ О МЕДИАЛЬНОМ ПОЛОЖЕНИИ КНИГИ ХУДОЖНИКА В ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОМ И АКАДЕМИЧЕСКОМ ОПОСРЕДОВАНИИ

Перевод с немецкого Евгения Доброва²

Абстракт

Книга художника представляется сложным предметом для рассмотрения по многим причинам. С одной стороны, почти невозможно выявить художественные особенности, характерные для этого рода арт-объектов, с другой — необходимо ответить на вопрос, какой тип книги полноправно может считаться книгой художника. Прежде всего стоит отметить, что понимание книги как произведения искусства быстро достигает своих пределов. Трудности этого рода влияют и на академическую среду, являющуюся в данном случае своеобразным посредником, медиатором. В течение многих лет ни искусствоведческие, ни литературоведческие исследования, ни даже исследования, посвященные книге как таковой, не были способны определить объект, находящийся как бы

¹ *Виола Хильдебранд-Шат* — искусствовед и литературовед. Препо-
дает в Университете Гете, Франкфурт-на-Майне, Германия и в МГУ
имени М.В.Ломоносова. Среди ее основных научных интересов —
взаимоотношения текста и изображения, в частности, художе-
ственная экспертиза книги, э-почта viola@hdschat.de

² *Евгений Добров* — член редколлегии АУ.

между книгой и произведением искусства. В недавнем прошлом различные проекты стремились восполнить обозначенную лауну, работая одновременно с вопросами индексации и опосредования, предлагая различные варианты обозначения конкретной формы книги, книги художника.

Ключевые слова

Книга, произведение искусства, художественное издание. произведение книжного искусства. экспонирование произведений книжного искусства.

Книга художника представляется предметом, сложным для рассмотрения в контексте ее восприятия. Являясь дорогой книгой, она недоступна большинству библиотек. Будучи по сути своей произведением искусства, она не всегда признается таковым. Подобное амбивалентное положение она занимает и в академическом дискурсе, где ее гибридная природа — книга и художественный объект — препятствует указанию ее принадлежности. Подобное неоднозначное положение зиждется на категориальных вопросах, таких как характеристика объекта и формулировка его понятийного содержания. Данное противоречие может влиять на восприятие, однако существенной роли при этом не играет. Причины этого кроются в характеристиках книги художника: хотя она и является книгой, одной формой книга художника не ограничивается, что выводит ее за рамки традиционного (например, для библиотечных реестров) понимания книги. Отсутствие некоторых элементов, характерных для книг в привычном понимании, объясняется еще и тем, что книгу художника прежде всего следует рассматривать как арт-объект, где она создает свою собственную форму искусства наряду с живописью, скульптурой, архитектурой и инсталляцией. Как произведение искусства, книга художника противопоставляет себя тому вектору рассмотрения, который предполагает в ней прежде всего текстовую среду и выводит тем самым ее за пределы художественного контекста. Ги-

бридная природа данного предмета, сопряжение форм книги и объекта искусства, частично вывели книгу художника за пределы поля интересов отраслей знания, изучающих искусство, а также тех дисциплин, которые исследуют книги. Подобные коммуникативные трудности повлияли и на историю коллекционирования книг художника, а также на экспонирование и опосредование данных предметов. Последний факт отражает ситуация, когда объект, обозначенный как книга художника, отсутствовал в базах музеев и библиотек, не имея своей реестровой кодировки, и, соответственно, не выводился через соответствующий поисковой запрос.

О проблемах институционального положения

Возможность нахождения книг художника во многом зависит от их расположения в библиотечных и музейных каталогах и системах классификации, другими словами, от их описания и категоризации в данных системах. До тех пор, пока вопрос с определением книги художника остается открытым и нет четкой формулировки, какой именно предмет следует соотносить с термином «Книга художника», правовое положение и классификация книг художника не могут быть определены и установлены.

Если в словосочетании «книга художника» мы ставим акцент на слове «книга» и пытаемся обратиться к библиотеке как к ее институции, то мы сталкиваемся с проблемой приобретения библиотеками подобных книг. Хрестоматийным примером является ситуация, когда библиотека Конгресса отклонила книгу Эда Рушея «Двадцать шесть заправочных станций», отправленной им туда по почте. Книга, сегодня являющаяся общепризнанным произведением искусства, вернулась к своему автору по причине того, что не соответствовала библиотечным стандартам. Особенности данной книги, выделявшие ее из числа обычных томов (например, использование упаковочной бумаги в структуре книги) вы-

звали откровенное раздражение библиотечных экспертов. Данная специфичность была маркирована словосочетанием «недостойная библиотеки», и книга была отклонена¹.

Однако даже в материальном плане книга художника может обладать особенностями, препятствующими ее соотнесению с книгой как таковой. Например, книги художника в рамках движения Флюксус выходят за пределы формы книги и являются де-факто ящиками, чемоданами и другими контейнерами, в которых печатные материалы составляли лишь небольшую часть контента. Эти формы, появившиеся в 1960-х годах, подхватывались молодыми художниками. Также можно вспомнить выпуски журнала «Tigel & Tumult», лишь немногие из которых можно соотнести с традиционной печатной продукцией². [Илл. 1] Асимметрия и материалы, нестандартные для печати, являются лишь незначительным отклонением на фоне номера, выполненного из консервной банки. [Илл. 2] Подобные издания сложно отделить от множества других форм искусства, почти не соприкасающихся с книжными формами или же шире — с формами публикации. Как и прочие формы публикаций, книги художника не соответствуют понятию произведения искусства, так как произведение искусства должно обладать таким качеством как един-

¹ См. Gespräch Hans Eckert mit Christian Scheffler, ehemaliger Mitarbeiter der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main am 16. Februar 2014, цит. по: *Hildebrand-Schat, V., Schnellling, H.* Handverlesen. Künstlerbücher und Pressendrucke aus der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main. Berlin: Erzeugnisse der Eremitenpresse von V.O., 2015. S. 18.

² Zeitschrift für Tiegel & Tumult. Überkulturell, offenherzig, handgedruckt. Kassel 1.1986 — 22.1991; 24.1992 — 25.1992, vorhanden unter der Signatur Wm 636 in Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main.

ственность оригинала, или же уникальность. Именно поэтому признание в качестве произведений искусства таких книг, как книги движения Флюксус или номера журнала «Tiegel & Tumult», также встречает сопротивление.

Несомненно, издания, которые не поддаются библиографической кодификации, сталкиваются с определенного рода сложностями при их включении в библиотечный архив. Редкие и в особенности дорогие и «хрупкие» экземпляры не могут покидать библиотеку, и читатель может познакомиться с ними исключительно в читальных залах. Тот факт, что ряд книг подпадает под это правило без убедительных оснований, может объясняться конкретными принципами отдельно взятой библиотеки. Еще большей заботы требуют книги, чья сохранность изначально затруднена из-за формата издания. Такова, например, книга «Дерево кодов» американского писателя Джонатана Сафрана Фоера. Страницы, из которых вырезаны отдельные слова и целые строки, требуют чрезвычайно бережного обращения. [Илл. 3] Прорези в листах всегда могут расширяться от неверного или резкого открытия или простого перелистывания. Несмотря на свои особенности, книга была допущена к обычной продаже и использованию ее в домашних условиях¹. Можно долго спорить о том, стоит ли рассматривать «Дерево кодов» как книгу художника и можно ли брать подобные необычные книги и книги художника домой. Факт остается фактом, книга Сафрана Фоера — яркий пример того безвыходного положения, с которым сталкивается оценка подобных книг по их материальным и медиальным составляющим.

Некоторая терминологическая неопределенность и правила обработки и внесения книг в каталоги влияют друг

¹ На данный момент книга находится в рассматриваемой библиотеке только в читальном зале.

на друга и тем самым усугубляют положение книги художника, а также затрудняют исследования ее феномена в целом. Отсутствие четкой, однозначной категоризации, следовательно, оказывает влияние и на опосредование, потому что опосредование доступно лишь тогда, когда его объект выражен в терминах. Однако этот объект ускользает от пристального внимания исследователя. Зачастую в ситуации, когда книга художника является частью коллекции, она помечается совершенно разными терминами, например, «иллюстрированная книга», «красивая книга» или же слишком широким понятием «специальная коллекция». Общим для данных терминов является только факт того, что все они могут включать в себя книгу художника¹. При поиске по указанным ключевым словам список найденных объектов будет длинным, и среди них не будет специального обозначения для книги художника.

Проблема заключается в библиотечной системе классификации. Она располагает недостаточным количеством возможностей для выявления исключительных особенностей, выходящих за рамки обычной спецификации книг. Действенным средством распознавания художественных книг является RDA (Resource Description Access) — библиотечный стандарт для работы с каталогом. В своей работе он учитывает также музейную спецификацию, которая работает как дополнение к библиотечной, выходя за рамки тех характеристик, от которых отталкиваются библиотечные программы². Сегодня RDA становится все более доступным для ши-

¹ Под индексом Wm, например, также стоят книги, которые считаются «ценными» из-за их стоимости, но которые совершенно не соответствуют критериям книги художника, за исключением оригинальных печатных произведений и факсимиле.

² Первый перечень основных понятий RDA был опубликован в августе 2011 года в Реестре открытых метаданных (OMR).

рокого использования¹. Таким образом, сегодня различные сферы могут быть объединены одной программой поиска, что помогает в конкретизации поискового запроса.

Возникающие в отдельных институциях вопросы о статусе книги художника свидетельствуют об открытии самого объекта. На протяжении многих лет книга художника не была предметом отдельной учебной дисциплины. По разным причинам полиграфическое дело, литературоведение и искусствознание игнорировали книгу художника как явление, не рассматривая ее в рамках отдельных семинаров или же лекций. Однако в последнее время книга художника начала попадать в фокус различных исследований. Было распознано особое ее качество сочетать в себе одновременно материальные и медиальные компоненты семиотических процессов. О потребности в опосредовании книги, подчеркивающей ее материальность и медиальность, говорит сотрудница Рурского университета Моника Шмитц-Эманс. Как литературовед, она фокусируется на текстах книг художника. Данные тексты уже в процессе своего создания взаимодействуют с книгой как с предметом, определяя ее материальные и медиальные свойства². Аннет Гилберт исследует книжное пространство на примере репринтных *изданий* и *переизданий*³. Также достойно упоминания краковское объединение «Литература», значение которого подкрепляется новыми публикациями и вы-

¹ См. Пресс-релиз Немецкой национальной библиотеки от 1.10.2015 <http://www.dnb.de/DE/Aktuell/Presse/erschliessungRDastart.html> (дата обращения: 30.06.2018).

² Одна из самых последних публикаций: *Schmitz-Emans, M. Wendebücher — Spiegelbücher. Über Kodexarchitekturen in der Buchliteratur.* Berlin: 2018.

³ *Gilbert, A. Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern — Wiesbaden: 2014.*

ступлениями¹. Кроме того, книга художника как художественный объект все чаще становится объектом научных исследований. Примерами могут служить научные проекты Шмитц-Эманс и Ульриза Эрнста, а также становящиеся многочисленными справочные пособия и сборники работ, посвященных данному предмету. Подобные проекты можно найти в контексте исследований, посвященных игре и движению, в Берлинской государственной библиотеке. В них в качестве примера средства художественного выражения приводится ряд форм публикаций².

Методический плюрализм и опосредование в контексте книги художника

Названные аспекты создают основу для академического опосредования. Оно может использовать методы различных дисциплин применительно к исследованию книги художника. Понятийно-методологический аппарат искусствознания, включающий в себя подходы к живописи, архитектуре, скульптуре и инсталляции, содержит концептуальный каркас, который может быть применен к любому художественному объекту (обладающему своим образом и наделенному пространством), в том числе и к книге художника. Дальней-

¹ Ср. *Bazarnik, K. Liberature. A Book-bound Genre. — Prag: Joyce & Liberature, 2011. Fajfer, Z. Liberature. Collected Essays 1999—2009, ed. by Katarzyna Bazarnik. — Krakau: 2010.*

² В качестве примеров: *Hildebrand-Schat, V. Die Kunst schlägt zu Buche. Das Künstlerbuch als Grenzphänomen. Lindlar: 2013; Kunst verbucht. Handschriften und frühe Drucke als Quelle der Inspiration für das Künstlerbuch. Berlin: 2015; Schmitz-Emans, M., Bachmann Christian, A. Bücher als Kunstwerke. — Berlin: 2013; Schulz CH.-B. Poetik des Blätterns. NY: Hildesheim, Zürich, 2015; Bachmann Christian, A., Emans L., Schmitz-Emans, M. Bewegungsbücher. Berlin: 2016; Barbarino, Ch. Das Buchkunstwerk von Gerhard Altenbourg. Berlin: 2018*

шие точки соприкосновения находятся в исследованиях кино- и медиа-пространства, чьи методы исследования технических моментов могут быть приложены к такому объекту как книга художника.

Широкий методологический аппарат, необходимый для исследования книги художника, тем более важен, что художественные компоненты подобных книг отнюдь не являются исключительно внешними проявлениями. Об этом неоднократно упоминалось в исследованиях, в той или иной степени посвященных книге художника и книжной форме в целом¹. Джоанна Друкер говорит о «книжности» («bookness»), чтобы подчеркнуть смыслообразующее значение совокупности художественных, материальных и медиальных качеств книги². Джессика Прессман использует сходный термин («bookishness») для обозначения особенностей, вытекающих из внешней концепции текста, которая включает в себя связанные с книгой и образующие, конституирующие книгу факторы³. Выбранные ими термины подчеркивают взаимосвязь материальной и нематериальной составляющих, образующих то, что в конечном

¹ Под заголовком «Книжная литература» Моника Шмитц-Эманс называет такие тексты, которые были написаны с целью их публикации на книжном носителе или в пространстве медиа.

² Специфика книжной среды состоит в ее «книжности», своеобразной идентичности, вытекающей из эстетических аспектов, культурного и метафизического пространства, а также формального облика см. *Drucker, J. The Century of Artists' Books.* — NY: 1995. — P. 9.

³ *Pressman, J. The Aesthetic of bookishness in the twenty-first-century literature // The Michigan Quarterly Review. V. XLVIII*⁴. I. 4. Bookishness: The New Fate of Reading in the Digital Age, Fall 2009. P. 465—482.

⁴ <https://quod.lib.umich.edu/m/mqr/act2080.0048?c=mqr;c=mqrarchive;g=mqrg;rgn=main;view=fulltext;xc=1>

итоге будет названо книгой художника или же книгой вообще¹.

Поскольку форма и облик книги непосредственно связаны с ее восприятием, вопросы о подготовке материальной составляющей книги, так сказать, книжного тела, остаются актуальными. В частности, интерес представляет содержание, то есть «формы чтения», созданные автором в тексте, а также его понимание формы и материала будущей книги.

Такие соображения приобретают все большую актуальность благодаря распространению новых форм медиа, а также дигитализации среды в целом, которая изменяет условия производства, распространения и восприятия книг. Будущее положение книги относительно практической информационной среды и чувственного опыта, последствия этого положения для концептуализации и облика будущих медиа пока не определены.

Из сопоставления материальной и нематериальной составляющей книги становится очевидным различие в обращении с ней. Отдаляясь от вопроса, какой из двух форматов лучше, стоит отметить, что неоспоримым является тот факт, что материал и среда определяют восприятие книги. Помимо того факта, что выбору шрифта и бумаги всегда придавалось большое значение для читательского опыта, очевидно, что перформативные аспекты книги тоже играют не последнюю роль. В контексте книги художника данные приемы зачастую используются осознанно, преследуя определенные художественные цели. Таким образом, становится ясно, что эти книги не просто служат средством чтения или контейнером для содержания, а являются объектами, содержатель-

¹ В то время как термин «книга художника» был введен, но не был четко определен, Моника Шмитц-Эманс использует термин «книжная литература» для литературных текстов, высказывания которых существенно выигрывают от дизайна книги.

ность которых совпадает с их предметностью.

Поэтому при опосредовании книги художника возникает вопрос об основополагающем для предмета принципе, который в то же время должен учитывать специфические для коллекций особенности. В данном контексте принципиального значения не имеет факт того, является ли книга художника частью библиотечной или музейной коллекции, поскольку критерии для работы с этими книгами должны быть определены данным принципом. Принимая во внимание тот факт, что библиотеки открывают доступ к особым книгам, что означает не только ознакомительный просмотр этих книг, но и работу с ними, было бы целесообразно рассмотреть вопрос о том, не следует ли применять к книгам художника особые, специальные правила, отличные от тех, что применяются к книгам другого типа, находящимся в архиве.

Здесь мы сталкиваемся с попыткой пересмотреть статус книг художника. Определяя данные книги как произведения искусства, институция, возможно, разрешит дилемму, вытекающую из консервативных предписаний, с одной стороны, и необходимостью регламентированного обращения — с другой. Это означает, что прагматические факторы касательно данного типа книг должны рассматриваться наряду с факторами эстетическими.

На этом фоне, в свою очередь, видно, что каким бы значением не обладала терминологическая фиксация для исследовательских систем, ее смысл практически утрачивается, когда речь заходит о конкретном предмете. Ведь название книги, имя художника по сути своей мало что говорят о внутренних закономерностях самой книги. В основе каждой книги лежит концепция, заданная ее создателем — автором или художником. Эта концепция всегда направлена на то, чтобы вызвать у реципиента определенные чувства или же передать некоторую мысль. Таким образом, отдельные концепции, реализованные в книге, могут отличаться

друг от друга также сильно, как, например, средневековая фигура Мадонны от современных серийных статуэток.

Для опосредования это означает, что каждая книга художника должна индивидуально рассматриваться, в то время как характерные для нее особенности должны быть исследованы и изложены. В редких случаях для этого достаточно обратиться к развороту книги. В лучшем случае можно привести в качестве примера стилистическое своеобразие книги. В то же время концепция должна вмещать в себя не только эстетические качества, но и учитывать материальные и функциональные свойства. Это можно сделать, например, описывая книгу через ее изобразительную канву, отраженную на некотором количестве страниц.

Следует также отметить, что книга, выходящая за пределы просто текстовой среды (что опять-таки означает ее опосредование или медиальность), должна обладать материальными параметрами, дабы читатель, ее реципиент, мог иметь возможность через разные каналы восприятия познаться с материальными параметрами и пропорциями книги. [Илл. 4].

Однако как может проявляться или быть выражено, артикулировано опосредование в узком контексте отдельной лекции или семинара? Поскольку в идеале в рамках подобных академических образовательных проектов должны быть представлены оригиналы книг, то данные мероприятия должны проводиться в пространстве конкретных библиотечных или музейных коллекциях. Это, разумеется, потребует известной готовности обозначенных пространств, качества и количества их платформ.

Особые книги, представляющие гордость библиотек и музеев, обычно доступны исключительно в читальных залах. Читальный зал отличается по своей организации от привычного библио-музейного пространства — там нельзя громко говорить, что затрудняет проведение там лекционных и семинарских занятий. В целях сохранности

и согласно правилам библиотек подобные книги нельзя выносить. Таким образом, занятия, посвященные книгам художника, возможны в пределах библиотеки, если только библиотека готова предоставить отдельное помещение для подобных занятий. В дополнение к этому, для дополнительной сохранности книги она выдается под присмотром сотрудника библиотеки. Все вышеизложенные процедуры требуют от библиотек дополнительных расходов, и далеко не все могут позволить себе подобного рода мероприятия.

Примеры академической работы с книгой художника

В качестве примеров устойчивого сотрудничества между библиотечной и академической институциями можно привести два крупных проекта: во-первых, парижскую платформу, известную под аббревиатурой LivrEsC, существующую на базе Библиотеки Жака Дусе¹, а во-вторых, систему OPAC, в которой записаны периодика и книги художника в составе университетской библиотеки Иогана Кристиана Зенкенберга.

LivrEsC (Livre: Espace de Création) стала результатом сотрудничества между Библиотекой Жака Десе и Университетом Париж III в период между 2010 и 2014 годами. Благодаря этому проекту было оцифровано множество книг художника и были собраны исследования о создании и происхождении большинства из них. Основное внимание уделялось вместимости текстов, а также пространству книги как области взаимодействия между изображением и текстом². Сейчас на сайте проекта можно просмотреть отдельные страницы книг и получить соответствующие библиографические дан-

¹ <http://my.yoolib.com/bubljdllec/>. (дата обращения 11.01.2019).

² www.livresc.org. Ответственными за проект были Софи Лесевич (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet) и Элен Кампейноль-Катель (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, CNRS).

ные. Каждая книга сопровождается подробным анализом, который дополняет контекстуализацию книг наряду с исследованиями генезиса и концепции.

Данные, включенные в ОРАС Библиотеки Франкфуртского университета, основаны на плодотворном сотрудничестве с Институтом истории искусств при Университете Гете в период с 2012 по 2015 годы¹. Теоретическая работа с книгами привела к более широким вопросам опосредования, так как скоро стало очевидно, что книги данной группы можно найти в библиотеке, прибегнув к поиску, отталкиваемому от специально заданных параметров: название книги и имя автора. Из группы обозначений Wm (где Wm означает ценный и современный; группа отличается своей неоднородностью) были выбраны названия, подпадающие под категорию книги художников. Основными критериями отбора были экспериментальные формы дизайна, которые особым образом характеризуют взаимодействие текста, изображения, материала и высказывания. Было показано, что различие между печатными изданиями и книгами художников, которое часто используется в вопросах определения, не является показательным. Это было видно по описаниям, созданным студентами к выбранным объектам. Эти описания помимо анализа и интерпретации также контекстуализировали книги художника. Для более полного исследования каталог предоставляет следующую возможность: возможна выдача интересующего экземпляра по утвержденному проекту. Этот проект служит некоторым руководством для использования обработанной части каталога, маркированной индексом Wm.

¹ Проектом руководила Виола Хильдебранд-Шат. Он финансировался за счет средств Фонда культуры Гессена, университетской библиотеки Иоганна Кристиана Зенкенберга, Фонда немецкой науки, Фонда Хайнца Никсдорфа и ассоциацией друзей Гете-Института.

В процессе исследования книг художников стало ясно, что описания, которые дополняют библиографические данные, способны передать идею, но, разумеется, их недостаточно, чтобы охватить книгу в полном объеме. Иные особенности воспринимаются только тогда, когда взаимодействуешь с книгой напрямую, например, листая ее, а иногда и листая в определенном темпе или же с определенным ритмом, заданными самой книгой. Например, вы можете подумать о кинематографических эффектах и звуках, которые создаются различными типами книжной бумаги. Это характерно и для перформативных аспектов книги, которые были важной частью художественной манеры таких художников, как Вольф Фостель. Например, совместный перформативный роман Фостеля и Питера Факке «Postversandroman» (1971) предлагает преодолеть рамки книги, разобрав ее и используя каждую из ее частей как руководство к действию¹. Для удобного разделения книги на части художники отказались от методов стандартной публикации, используя для соединения страниц книжные винты. Авторы других проектов могут, наоборот, усложнить открывание книги. Примерами подобных работ являются книги Томаса Баенша и Вероники Шэперс, которые использовали упаковку книг как часть смыслового содержания своих работ². Можно продолжить этот иллюстративный ряд примеров, но стоит сказать, что приведенных уже достаточно, чтобы показать, что смысл и форма подобных книг давно вышли за пределы их переплета.

¹ Vostell, W., Faecke, P. Postversandroman. Neuwied: Luchterhand, 1972, 170 Seiten, 22 x 31 cm.

² Работы Томаса Баенша, см. По ссылкам: <https://www.bartlebybooks.com/> (дата обращения: 29.12.2018) и <http://bartlebybooks.eu/>, их обозревает Вероника Шеперс: Schäpers, V. Bücher / Books. Berlin/Offenbach: 2014.

— — —
— — —

Итоговые выводы по академическому опосредованию

Даже если не брать во внимание приведенные масштабные проекты, можно определить спектр критериев, которые могут быть полезны для академического опосредования. Поскольку книги художников часто не предоставляют информацию о себе через вспомогательный аппарат введений и комментариев, нарушаются стандартные процедуры предписания книге исключительно текстовой среды, наделяющая статусом носителя текста, что, возможно, является первым шагом к пониманию книги художника как произведения искусства.

Первичный этап исследования возможен на базе методов, общих для произведений искусств. Другими словами, сначала проводится формальное описание, а затем, уже на следующем этапе, исследователь стремится выяснить, почему задействовались те или иные материалы и каково их значение в общем контексте. Кроме того, анализа также требуют отдельные элементы наполнения и оформления — текст, изображения, материал.

В любом случае изучение книги должно сопровождаться постоянным переходом от описания основных результатов к работе с побочными, расширяющими ветками исследования, например, сопоставлением информации о предмете исследования, книге художника, с личностью ее автора, а также его методах, характерных подходах и насущных проблемах, с которыми автор работал. Здесь возникает вопрос, в какой мере существующие представления о художнике, создателе книги, должны переноситься на эту книгу, или шире на произведение в целом. При этом идет работа и с фактическими данными (годом выпуска и пр.), что определяет контекст происхождения книги (например, является ли она результатом работы одного художника или перфо-

манса группы людей).

Данная процедура может обобщаться через анализ содержания и контекстуализации отдельных факторов и элементов книги как таковой. Какие конкретные аспекты данных художественных объектов будут рассмотрены по отдельности и какое значение им будет придаваться, определяется в каждом конкретном случае.

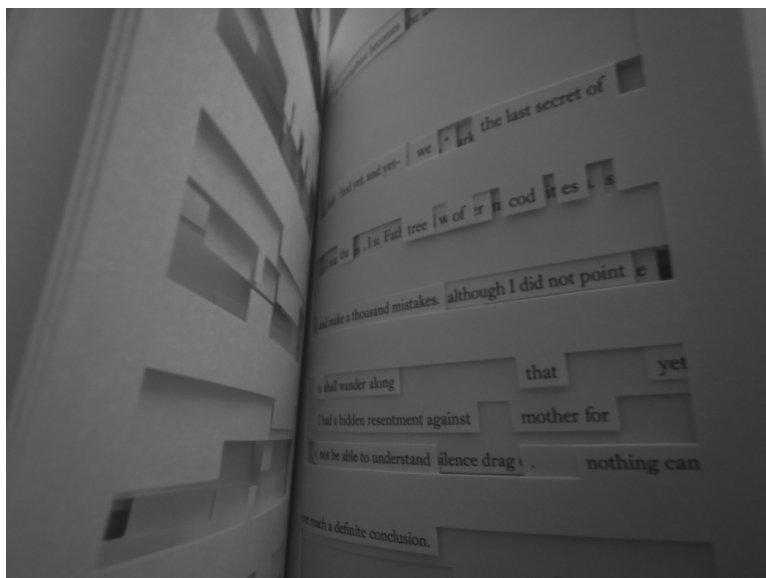
ИЛЛЮСТРАЦИИ / ILLUSTRATIONS



Илл. 1. Журнал *Mullets & Tumult*. №1 / Ill. 1



Илл. 2. Журнал Tiegel & Tumult. №24.



Илл. 3. Джонатан Сафран Фоер. «Дерево кодов». Лондон, 2011.



Илл. 4. Семинар в Институте истории искусств Университета Гете по книге художника при сотрудничестве с музеем Клингспора, летний семестр 2009 г.



Илл. 5. Семинар в Институте истории искусств Университета Гете по книге художника при сотрудничестве с музеем Клингспора, летний семестр 2009 г. Открытие выставки.

ANTANAS ANDRIJAUSKAS

PIERRE BOURDIEU'S CONTRIBUTION TO THE SOCIOLOGY OF ART

Abstract

The article considers Pierre Bourdieu's principles of sociological analysis, his sociology of art, and its relations with earlier traditions of art sociology. It starts by discussing Bourdieu's major works and paying peculiar attention to his concepts of socialization, social space, art, habitus, cultural field, artistic field, field of literature, nomos, cultural capital, symbolic capital, and taste. The article also considers Bourdieu's sociology of meditation, the expertize of art consumers, the formation of personal symbolic capital, and the power games on the fields of art and literature. The author claims that the originality of Bourdieu's sociology of art consists in its concentration on the social environment of an artist rather than on his personality and work. Such an approach is new in comparison with the earlier tradition of art sociology which orients itself to scientific methodology and rests on ideas of art history and the philosophy of art history. In other words, the tradition underlines the word «art» in the title of the discipline Art sociology whereas Bourdieu amplifies the importance of what encompasses the meaning of the second word – «sociology». This shift signifies radical changes in the history of art sociology and methodology.

Key words

Bourdieu, Francastel, sociology of art, socialization, habitus, nomos, capital, taste.

— — —

— — —

A glance at the origins of French sociology of art

The sociology of art did not emerge in a straight line but developed in waves with peaks and troughs. In this wavy line, the main peaks — which are especially clear in the French tradition, which became the leader in this field — are primarily connected with the rise of strong personalities and the schools they developed during the main periods of theoretical thought. For this reason, we will focus on the development of French sociological thought, which has the greatest unbroken traditions and which most consistently reflects not only the unfolding of new ideas and methodological approaches but also the main stages in the development of the sociology of art into an independent field of scholarly research.

During the early stage of French sociological aesthetics and of the sociology of art that was crystallizing within it, these ideas were those of the Enlightenment about the social conventions of art. They were further developed during the 19th century by culture and art historians, of whom Hippolyte Taine stood out in influence during the second half of this century.

During the first half of the 20th century, in France, Germany, Hungary, Russia, and other countries, sociological aesthetics emerged and was gradually transformed into an independent scholarly discipline — the sociology of art. At this time, Charles Lalo and Étienne Souriau — the leading representatives of French sociological aesthetics — developed their conceptions. Distinguishing the relatively independent field of the sociology of art, the proponents of sociological aesthetics also grasped that art does not exist in isolation from social processes, but develops in close interaction with the economic and cultural level of a society, its needs and dominant ideals, and many other factors that determine the need for works created by artists and the patterns in how they are valued, how they function, and how they affect social consciousness. After adopting these views, the

founders of the sociology of art focused on researching the relationship between society and artistic activity, the function of art in civilization, culture, and society, the various social functions of art, the institutional connections of art, art and its apprehenders, and many other problems in the relationship between art and society.

As the sociology of art developed, two basic tendencies eventually emerged: one of them theoretical and the other empirical, *or* applied. The proponents of the first tendency further developed the theoretical and methodological positions that had emerged in works by Hippolyte Taine, Jean-Marie Guyau, Émile Durkheim, Max Weber, Georg Simmel, and other founders of the sociology of art. They focused on how art is socially determined, how civilization, culture, and art are interrelated, how the government, institutions, and various social groups affect the development of art, and other theoretical aspects of the relationship between art and society.

During the postwar years, alongside the so-called social history of art (Arnold Hauser, Michael Baxandall, Francis Haskell, Enrico Castelnuovo), which was developing in other countries, as the sociology of art was splitting off from the sociology of culture and art history, another highly influential figure emerged — the famous French art historian Pierre Francastel, whose research theoretically grounding the independent status of the sociology of art was developing under the powerful influence of the strategies, methods, and categories of art history and other historical disciplines.

Francastel and institutionalization of sociology of art

Pierre Francastel (1900–1970) is the leading founder of the fundamental principles of the French sociology of art. He was one of the few thinkers of his time who did not yield to the popular wave of empiricism and sought to preserve a high theoretical level in the study of the sociology of art. He applied his theoretical principles in many of the works he devoted

to various artistic problems. Setting aside the question of what is aesthetic, Francastel mainly focused on the relationships within the complex «society-art-society,» on the interaction of technique, science, the plastic arts, and social structures, and on how a work of art functions amid these various social structures. In 1948, in Paris, he founded the most influential center for the study of the sociology of art. Because of intense scholarly activity by Francastel and his followers, this discipline, formerly called sociological aesthetics, ultimately came to be known in the scholarly world as the sociology of art (Francastel 1970, 8). Francastel was critical in his assessment of earlier sociological aesthetics and emphasized its methodological immaturity and the vagueness of its problematics. He aptly noted the paradox that the most important ideas in this field were developed not by aestheticians, but by sociologists. The main defect of his studies was purportedly that he sought to apply the problematics of the sociology of art to other disciplines.

Francastel sought to establish the sociology of art as a field of learning, to summarize the protracted discussions about its goals, methods, and possibilities, and to determine its relationship to other allied fields. He interpreted the sociology of art not as an auxiliary field in between art history, aesthetics, and sociology, but as an independent discipline with its own specific object of study, structure, apparatus of categories, and methods for researching art.

He considered the sociological method an extremely important instrument for knowing art — one that helps define the historically developing patterns in artistic creation and that reveals the multifaceted connections between art and society. Here, art is primarily interpreted as a language of plastic structures and an organic part of the artificial milieu around man. Moreover, as it develops the plastic language of each age, it is also an important means of human communication. Finally, as a distinctive system of signs that reflect the patterns in the

external world, it organically combines two aspects, the spiritual-symbolical and the material, which depends on the level of technical development. Because art has many strata, it cannot be interpreted only in terms of itself or be studied separately from the complex of social relationships that affect it.

Moreover, Francastel understood a work of art not only as a natural object but also as the product of certain systems of visual models and different symbols and signs (Francastel 1979, 11). He qualified this assertion by indicating that one should not connect the distinctive nature of art exclusively with systems of language and signs because art is, first of all, a form of ideology, and different systems of signs are only the way in which this form is expressed. Because, he maintained, there is a direct connection between ideology and social structures, art, by reflecting the spiritual needs of an age and its economic and technical level, allows the researcher to know the inner mechanisms of how artistic culture functions in a society.

On the basis of his understanding of the social functions of art, Francastel formulated the main tasks of the sociology of art in this way: 1) to explicate, in sociological terms, a typology of groups and civilizations; 2) to create a sociology of the work of art as an object of civilization; 3) to explain the characteristics of figurative objects and of the means of artistic expression; 4) to study the sociology of various forms of expression and the relationship of individual aspects of a work of art to the world around it; 5) to solve the problems of the comparative sociology of art (of symbol and sign); and 6) to define the place of the sociology of art in an industrial society.

Pierre Bourdieu and sociology of the artistic field

In France, after a routine ebb following the stormy events of 1968 and Francastel's death in 1970, the leading figure of the second half of the 20th century in sociology and the sociology

of art emerged — the polymath Pierre Bourdieu (1930–2002), whose conceptual work of a high theoretical level on the problems of the sociology of art attests that this discipline had entered a qualitatively new stage of development. In works by Bourdieu and the proponents and followers of his school, *the sociology of art is already a discipline dominated by methodological approaches and research strategies adopted not from history, but from sociology*. From now on, in France and in other countries, a marked part of the research conducted in the sociology of art can be classed with the ever-growing torrent of studies being developed under the influence of sociological methodology. These radical changes are clearly shown by the specific sociological methods (statistics, questionnaires, interviews, observations) widespread in studies on the sociology of art and by the various interdisciplinary approaches employed using the methodologies of the humanities and the social and exact sciences. From our viewpoint, the maturity and specific nature of the sociology of art as a field are not primarily shown by its object of study nor only by its dominant system of specific categories and their hierarchy. Rather, they are shown by its methods for studying its object — methods that do not ignore the importance of empirical statistical data, questionnaires, observation, and other interdisciplinary methodological approaches and research strategies.

This fundamental shift in the sociology of art can be clearly seen in Bourdieu's «sociology of the artistic field» (*sociologie du champ artistique*) and in the works of his school and followers. It attests that the creators of the now mature sociology of art had grasped the distinctive nature of their goals, object, structure, system of fundamental categories, methodological approaches, and research strategies. Furthermore, they had liberated themselves from the influence of allied systems of sociological knowledge: the social history of art, which is part of history; sociological aesthetics, which is part of philosophy; and cultural history, which is part of culturology. They were working on the

level, now dominant, of sociological knowledge. Among all these disciplines — history, philosophy, the history of civilizations, culturology, anthropology, ethnology, art history, etc. — there are many areas of mutual contact, but each of these fields has tasks, goals, basic categories, priorities, and methods that differ in many specific respects.

The name of Pierre Bourdieu and the rise of the school he created are connected with a new stage in the development of the sociology of art — one characterized by many innovative ideas. The universality of his scholarly interests and creative activity is manifestly attested by an impressive bibliography that includes 47 books and over 500 articles. Bourdieu distinguished himself not only with his exceptional industriousness but also with his unique ability to work with others, to gather around himself promising young people, and to infect them with his creative enthusiasm. This latter ability helped him form one of the most influential contemporary schools of the sociology of art. Works by the proponents of this school amaze us with the diversity of their themes, the originality of their formulations and treatments, and the abundance of their interdisciplinary research methods.

In the pleiad of famous French postmodern thinkers, Bourdieu is one of the leading figures in the social sciences, for he achieved much in establishing the academic status of the sociology of art. This scholar developed *the idea of the absolute hegemony of sociology in today's humanities*. In his sociology of art, this tendency unfolds through the unconditional subordination of aesthetics, the philosophy, history, psychology, and criticism of art, and other fields that study the relationship between art and society to the questions answered by this young discipline.

Moreover, in Bourdieu's works we see a reaction against both abstract theorizing and shallow positivism — an attempt to overcome these extreme positions. He was a conceptual thinker of a high theoretical level and with philosophical

ambitions. In connection with poststructuralism and postmodernism he developed many of the theoretical concepts, methodological approaches, and research strategies that have become established in today's humanities and especially in the social sciences. Bourdieu's sociological methodology *integrates the fundamental principles of theoretical and empirical sociology; he worked on a high level not only as a conceptual theoretician but also as a practitioner who professionally employed various empirical research methods.*

After more than a decade since this thinker's death, we can now dispassionately assess his contribution to the social sciences and humanities. When looking back at the history of the sociology of art during the second half of the 20th century, we must acknowledge that *many of the concepts, methods, ideas, and categories that Bourdieu developed several decades ago have preserved their relevance and become an important turning point in the further growth of today's sociology of art.* Not many contemporary thinkers, more than a decade after they have died, are so widely commented on both in their own countries and abroad. Pulsating with lively ideas, Bourdieu's texts stir the reader's imagination to this day and provoke heated polemics between his passionate followers and opponents.

In France and the French-speaking cultural space, the impact of the ideas developed by this thinker is powerful and multifaceted, and during the last two decades of his life it was felt far beyond the borders of his country. «Pierre Bourdieu,» Craig Calhoun writes, «was the greatest sociologist of his generation. His work has had a profound influence not only in France but also throughout the world. In the United States, this influence was undergoing a great resurgence at the very moment when Bourdieu passed away, in January 2002.»¹

¹ «Pierre Bourdieu a été le plus grand sociologue de sa génération. Son œuvre a eu une influence profonde non seulement en France, mais dans

(Calhoun 2005, 441)

In a discussion of Bourdieu's contributions to contemporary scholarship, Nathalie Heinich justifiably states that his work is «central to the sociology of art»² (Heinich, 2008, p. 57). Indeed, the influence on today's sociology of art of the works and ideas of this universal man of learning, of the concepts he introduced into scholarly discourse, is profound and multilayered because he gave the sociology of art the status of a solid academic discipline, influenced the development of this field in many new directions, and armed it with promising new ideas and interdisciplinary methodological approaches.

Bourdieu studied at the famous forge of French intellectuals, the École normale supérieure [³ (ENS), where he attended lectures given by Louis Althusser, Gaston Bachelard, and Alexandre Koyré and took an interest in Marxism, poststructuralism, and the classics of sociology. In 1964, he formed a close relationship with the scholars working at the prestigious École pratique des hautes études (EPHE), and probably under the influence of the historians of the Annales School, he plunged into the study of everyday culture. Starting in 1975, he worked with a group of scholars at the prestigious École des hautes études en sciences sociales (EHESS). That same year, with the support of the historian Fernand Braudel, he established a journal that achieved broad international recognition and is considered the best publication in its field — *Actes de la recherche en sciences sociales*, which he edited until he died. In 1981, he became a professor of sociology at the

le monde entier. Aux États-Unis, cette influence était en plein renouveau au moment même où Bourdieu disparaissait, en janvier 2002.»

² «l'œuvre de Pierre Bourdieu est centrale pour la sociologie de l'art»

³ [http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_normale_sup%C3%A9rieure_\(Paris\)#cite_note-7#cite_note-7](http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_normale_sup%C3%A9rieure_(Paris)#cite_note-7#cite_note-7)

Collège de France, and in 1985 — director of the *Centre de sociologie européenne*. In 1993, he founded the *Merleau-Ponty Club*, and in 2000, at the *Collège de France*, he began teaching a seminar devoted to Monet and French painting.

Bourdieu developed his conception of the sociology of art from a covert polemic with the proponents (Arnold Hauser, Frederick Antal, Michael Baxandall, Francis Haskell, Enrico Castelnuovo) of the then dominant Francastel School and of the so-called social history of art — proponents in whose works the specifically *sociological* aspects of the sociology of art constantly «drown,» as it were, in the torrent of art-historical problems arising under the influence of historical methodology.

From Bourdieu's viewpoint, the sociology of art has all the characteristics that define it as an independent field of scientific knowledge. This view is based on the conviction that the sociology of art is effective when it clearly defines the limits of its competence and clarifies the distinctive nature of its object of study and its methodological approaches. Indeed, as it follows the path trodden by sociology as a whole, it achieves an ever-firmer grasp of its specific object of study, structure, tasks, research strategies, methods, and main problems. «As I see it,» Bourdieu explains:

the sociology of cultural works must take as its object the totality of relationships (objective and also conducted in the form of interactions) *between the artist and other artists*, and, beyond that, the totality of agents engaged in the production of the work or, at least, of the *social value* of the work (critics, gallery directors, patrons, etc.)¹

¹ «Selon moi, la sociologie des œuvres culturelles doit prendre pour objet l'ensemble des relations (objectives et aussi effectuées sous forme d'interactions) *entre l'artiste et les autres artistes*, et, au-delà, l'ensemble des agents engagés dans la production de l'œuvre ou, du moins, de la *valeur sociale* de l'œuvre (critiques, directeurs de galeries,

(Bourdieu 1980, 209).

Thus, Bourdieu saw the main object of study in this discipline as *knowledge not of the nature of art, but of the social milieu around it*. Hence follows what is characteristic of his conception of the sociology of art — special attention to those social (cultural, economic, political, ethical, aesthetic, etc.) factors that are reflected in works of art, accompany them, and determine their specific features.

An important advantage of the *sociological* analysis of literature and art, according to Bourdieu, is the possibility of avoiding the alternative of subjectivism as opposed to objectivism, i.e. of avoiding the subjectivity of aesthetic consciousness typical of traditional aesthetic theories. By focusing on the specific social factor of milieu, with a broad reliance on interdisciplinary and comparative approaches, the scholar is able to comprehensively analyze what falls within his field of study — social ties, tensions between agents, the relationships between their positions — and to grasp the circumstances behind their origin and functioning.

Apart from this shift of attention from art itself to various aspects of its social context, Bourdieu's conception also contains other principles that attest to his movement away from the earlier tradition of the sociology of art. First of all, this scholar fundamentally changed the strategies for doing sociological research, refined the methods for working with statistics in sociological questionnaires, and introduced into survey questions a greater range of different answers. Hence follow new and broader possibilities of scientific interpretation and, moreover, a greater number of different ways in which to analyze the data obtained. This shift toward an empirical and statistical methodology led to more precise and balanced

mécènes, etc.).»

conclusions when researching literature and art and opened up broader possibilities for a more varied interpretation of the data obtained from sociological analysis.

— — —
— — —

Les règles de l'art and habitus

In 1992, Bourdieu's fundamental work on the sociology of art, *Les règles de l'art* (The Rules of Art), saw the light of day. In this book, he develops earlier ideas as well as a new project for a science of art, according to which «The true subject of the work of art is nothing other than the properly artistic manner of apprehending the world, that is, the artist himself, his manner and his style, infallible marks of the mastery that he has of his art»¹ (Bourdieu 1992, 412). Here, he deals with various aspects of the different rules, unarticulated but rigorous, that define literature and art and with the complicated relationships between many of the participants in these fields.

In Bourdieu's texts, the field emerges as *a clearly structured social space containing different positions, and the characteristics of each position directly depend on the place it occupies in the field and not on the subject that occupies it*. The focus of his sociology of art gradually shifts to the highly complex hierarchical relationships that involve the main participants in the literary and artistic fields (artists, the works they create, critics, collectors, historiographers, the custodians of art, its consumers, and dealers), the most diverse cultural and artistic institutions (museums, exhibition halls, galleries, salons, art schools, courses, art academies), and many other agents

¹ «Le véritable sujet de l'œuvre d'art n'est rien d'autre que la manière proprement artistique d'appréhender le monde, c'est-à-dire l'artiste lui-même, sa manière et son style, marques infaillibles de la maîtrise qu'il a de son art.»

in these fields. Thus, the metaphorical concept *field* here refers to *the complex fabric in the social space of various relationships between different positions*.

In our treatment of Bourdieu's sociology of art, we are primarily interested in those fields that pertain to the aesthetic sphere; therefore, we will now consciously ignore the economic, political, legal, and other fields and concentrate on analyzing the literary and artistic ones. «The literary field (etc.),» Bourdieu writes:

is a force field acting on all who enter it, and [it does so] in a differentiated manner according to the positions they occupy (i.e., to take some very distant points, that of the author of successful plays or that of an avant-garde poet), [and] at the same time as a field of competitive struggles that tend to preserve or transform this force field¹

(Bourdieu 1991, 4–5).

From the sociologists of art who analyze the social ties that function in the fields of literature and art, Bourdieu demanded three necessary interconnected operations that are also closely connected to levels of social reality. The first is an analysis of the positions of the literary and artistic fields within the broader field of power, to which these positions are related as microcosms to a macrocosm. The second is an analysis of the inner structure of specific literary and artistic fields, which are understood as universes subject to their own distinctive laws of functioning and transformation. In other words, *this is an*

¹ «Le champ littéraire (etc.) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces.»

analysis of the structural relationships between positions or between different individuals or institutions acting in a specific field and competing among themselves for artistic legitimacy. Finally, the third level of analysis consists of explaining the formation of the various *habitus* that occupy the different positions of the agents in the fields being analyzed — positions that are the consequences of a specific social trajectory.

Thus, Bourdieu radically reformulated and changed the main accents of the problems dealt with in the earlier tradition of the sociology of art. Instead of the traditional explication by followers of the sociology of art of how one or another creator became what he is, he interpreted the tasks of the sociology of art in an essentially different way — tasks that follow from the fundamental positions of sociological methodology. These positions, Bourdieu was convinced, are presupposed specific historical states of the literary or artistic field and open up for the creator the opportunity to express himself to the potencies lying in these positions.

The originality of Bourdieu's thinking is also highlighted by his distinctive system of fundamental categories in the sociology of art and by his special attention to the subtlest connotations of highly individual, often metaphorical and contextual concepts. The creation of a system of concepts markedly differing from earlier ones expresses this scholar's desire to better know various aspects of the interaction between art and society and to connect their analysis with personal experiences. What follows is Bourdieu's style of writing texts — closely connected to his concepts, sometimes criticized, complex, often bogged down, and enriched with unusual metaphorical concepts reflecting various philosophical subtexts.

In comparison to earlier conceptions, Bourdieu's sociology of art stands out for its system of original fundamental categories, of which the most important are socialization, social space, artistic space, *habitus* (Latin, «appearance, exterior of an organism»), cultural field, artistic field, literary field, *nomos*

(Greek, «law’), cultural capital, symbolical capital, taste, penchant, etc. (he adopted the concepts *cultural capital* and *habitus* directly from his teacher Louis Althusser). Like this scholar’s conception of the sociology of art, this system of categories, the complex hierarchical interdependent relationships between its segments, and its inner structural connections developed gradually in texts on different problems until it acquired the form of an open mutable system of contextual and situational categories with many connotations of meaning.

The point of departure for this system of categories in the sociology of art is *socialization* and the allied category of *social space*, which by connecting the world of literary and artistic works with the cultural history of humankind and the transmission of knowledge open up from one generation to another the space for the unfolding of other categories. First of all, Bourdieu defined the relationship of social space to the different economic, political, legal, cultural, scientific, artistic, literary, etc. fields unfolding in it. Here, each specific field is a microcosm that comprises a certain part of the macrocosm — the shared social space. Moreover, each of these fields has its own set of rules, of which the most important is the *nomos*, which cannot be mechanically transferred to the space of another field of activity. For example, in the artistic field, which interests us the most, the nature of the *nomos* is revealed in the so-called «art for art’s sake» movement, which emerged in Western artistic culture during the second half of the 19th century.

Ultimately, social space or milieu gives birth to *habitus* — a system of unyielding innate penchants that later become personal preconceptions that determine specific social practices. This category of Bourdieu’s with its many different meanings and connotations primarily refers to the fundamental principle that in cultural and artistic history regulates people’s attitudes, penchants, actions, perception of the world,

mentality, judgments, manner of speech, main forms of creative activity, so-called «good» taste, lifestyle, etc. The purpose of *habitus* is to overcome the superficiality of structuralist approaches and the exaggerated psychologism of phenomenology.

— — —
— — —

Species of capital and symbolic power

Social space combines within itself many different fields, each of which — for example, those of science, art, literature, fine art, etc. — is relatively independent of the others. Moreover, each specific agent can, at one and the same time, be in several different fields. Finally, the inner structure of these fields influences, in one way or another, the behavior of each subject that enters their space. For this reason, every field in Bourdieu's conception is an arena of diverse battles between the subjects or social groups within it. The people who occupy dominant positions in a specific field usually make an all-out effort not only to keep them but also to expand the spheres of their power and influence. Conversely, the persons who have been marginalized seek by all available means to change the existing levers and other sources of power.

In order to reveal the distinctive nature of Bourdieu's conception of the sociology of art, we must unavoidably ascertain the meanings of other fundamental concepts — *cultural capital*, *artistic capital*, *symbolical capital* — because they help us better understand the social processes taking place in the fields of literature and art. In the battle between competing forces within a specific field, people employ different types of capital: 1) *economic*, which consists of material and financial resources; 2) *cultural*, which consists of knowledge recognized by society, the quality of one's education (scientific or academic capital), and knowledge of various cultural codes; 3) *social*, which is directly related to membership in a specific

social group; 4) *artistic*, which is connected with a profound and multifaceted knowledge of the world of art; and finally, 5) highly complex *symbolical* capital, which consists of the social prestige accumulated during a lifetime of activity, of the renown and recognition one has acquired.

Of all these types of capital, the most important is the symbolical, which is interpreted as a kind of economic and cultural capital that is widely recognized by society. It is known through specific prestigious categories recognized in a specific cultural field. These can be special ancestry supported by historical memory or documents, prestigious institutions of higher education, distinguished names, various academic regalia, diplomas, awards, association with prestigious institutions, membership in an academy, etc. In any discussion of symbolical capital, one should also remember the so-called academic aristocracy, which stands out for its special regalia, names, and significant academic and cultural capital. In the academic milieu and other social organisms it stands out for its essentialism, its conscious rejection of a definition of its nature, the freedom of its opinions, and its liberation from petty and insignificant rules.

The growing complexity of literature and art, authorial emphasis on descriptions of the inner experiences of their heroes, and the emergence of formal plastic problems in fine art are also directly connected with new challenges for the apprehenders of works of art. For this reason, ever-greater importance pertains to the specific abilities of apprehenders and critics to analyze, with the professionalism of a specialist, the hidden meanings encoded in works of art. However, this is only one half of the problem under consideration because, apart from the growing complexity of works of art, no less complicated games also develop among the agents in a specific field — the struggle for a privileged position in the space of that field. Hence follows the increasingly important role of various *mediators* — between the artist and the apprehender, between

the artist and the dealer.

This complex of problems is related to the *sociology of mediation*, which is considered a separate field in today's sociology of art, and to the totality of agents and various social relationships acting in it. Hence arise new concepts that in postmodern culture, in the fields of literature and art, define the ever-growing world of *mediators between the creators of art, its apprehenders, and dealers*. These mediators in the field of art are the important connecting link that is alone qualified and able to bestow recognition (which is directly connected with symbolical capital) on a specific creator and value on the works he has created.

In this way, Bourdieu plunges into a discussion of the role and functions of art critics, the managers of publishing houses and art galleries, etc. in the social processes that unfold in the spaces of these cultural, literary, and artistic fields. Here, mediators acquire the functions of double agents, as it were, and it is precisely through their efforts that economic logic penetrates into the elite core of a specific field. Mediators have to coordinate the conflicting interests of the participants in a field: those of creators, for whom economic considerations are often alien, and those of dealers, who must sell the products of artistic creation in a commercial marketplace. In the cultural, literary, and artistic fields, this interaction includes many functioning mechanisms — social hierarchy, patronage, commissions, advertising, and other activities hidden from the eyes of ordinary people.

In Bourdieu's sociology of art, apprehension is interpreted as a distinctive form of cultural decipherment that is directed toward revealing the meanings of various literary and artistic codes. In this part of Bourdieu's sociology of art, we can discern analogies to Aby Warburg's and Erwin Panofsky's theory of iconological interpretation. In brief, in the act of apprehension the cultural code of the author of a work of art must coincide with the apprehender's code; otherwise, a danger

of misunderstanding arises. Thus, in this sense a work of art as a totality of symbolical codes comes alive and reveals itself only to an apprehender who is able to assimilate these codes, i.e. decipher their hidden symbolical meanings. Moreover, the apprehender's competence is determined by mastery of the auxiliary instruments necessary for authentic apprehension, i.e. knowledge of the interpretive schemata for various works of art as well as the many other factors that are a precondition for acquiring artistic capital. This competence is determined by advance knowledge of rigorous artistic principles and the ability to place apprehended phenomena in specific classes and systems of symbols. Here, competence is also connected with the classification of artistic images according to their stylistic attributes.

From Bourdieu's viewpoint, the emergence of a competent connoisseur of a specific cultural or artistic field as of the art of living and thinking is a more complex phenomenon than the simple assimilation of theoretical and practical principles. In his treatment of these problems, he elevated the direct relationship, widespread in traditional Eastern (Indian, Chinese, Japanese) systems of aesthetic education, between a teacher and his students. In this relationship, the student follows a teacher to whom he has completely entrusted himself and through constant close association unconsciously absorbs his teacher's way of thinking, norms of behavior, views of life and the world, and basic principles for apprehending and evaluating cultural and artistic phenomena. Moreover, this way of nurturing competence is inseparable from knowing the history of each specific field of culture and art and from being able to discern the traditions, movements, and schools of the past as well as the great masters with their distinctive styles, the inner structures of a work of art, and the means of artistic expression and to sense tendencies that hold promise for the future as well as many other matters. Hence follows one of the main features of those personalities who stand out for their

competence: *the emergence of a personal opinion qualified to evaluate phenomena* — an emergence inseparable from personal effort and the quality of the education acquired. When educational opportunities are equal, Bourdieu was convinced that qualitative differences in cultural and artistic competence are determined by one's social origin, the family milieu in which one matured, and the quality of the various institutions of learning in which one was formed.

Moreover, the social processes taking place in the fields of culture, literature, and art fundamentally differ in almost nothing from the ones in economics, politics, and other fields. The same power games take place here (a constant struggle directed toward transformation or the preservation of stability), and competition often acquires highly refined, subtly masked forms. In these fields there are painful encounters with the assessments of various socially engaged persons and groups who claim «absolute objectivity» and with their decisions to «reject» or «accept» works submitted for various competitions, projects, and programs. Here, the most convoluted mechanisms operate to form cultural and symbolical capital. Some receive laudatory reviews, tendentious attributions of greater merit, shrewd advertising, regalia, and awards, i.e. they score more points. Others, in contrast, receive anonymous negative reviews, or the results of their work are otherwise belittled, and the size of their symbolical capital is thus tendentiously formed.

Hence follows the special problem of the legitimization of any kind of creative activity. For this reason, one of the main difficulties in the struggle in literature and art is to clearly set the boundaries of these fields and the legitimacy of the participants in this struggle. To say about a specific work, for example, that it is not science, not literature, not painting or not a promising subject for analysis, not the real problem, etc. means in reality, through the use of various instruments of power, to question or reject the legitimacy of its existence or,

in other words, to eliminate it from the competitive space, to excommunicate it, to thrust it into the margins of the literary or artistic field. Such cleverly manipulative social games connected with isolation and marginalization are *an effective way of eliminating a competitor from a specific field or devaluing his symbolical capital when other, more honorable means of competition do not work*. In the cultural history of the human race, this tendentious method of expulsion from a field to its margins has often been employed by conservative ideologues and functionaries at centers of power in their struggle with new phenomena in culture, science, literature, and art and with the proponents of these innovations, who have threatened the privileged positions occupied in a specific field by those at the top of the old hierarchy. By appealing to many examples drawn from the history of civilization, Bourdieu showed that, usually, the higher a country's intellectual and humane culture, the more powerful its mechanisms of social legitimization and cultural self-preservation. In these instances, a clearer system of cultural hierarchy is dominant, and symbolical capital is less connected with the structures and personalities at the top of the political and business hierarchy.

Thus, Bourdieu's sociology of art primarily developed directly from his general sociology, of which it is an inseparable part. In comparison to the theories of his predecessors, it stands out for its manifestly sociological orientation, its organic combination of empiricism and theory, and its employment of many new sociological methods and concepts, of which the most important are socialization, social space, field, *habitus*, and various forms of capital. Emphasizing the special importance of sociology among the social sciences and humanities, Bourdieu directly connects it with the special role of *socialization* in the history of the civilization, culture, literature, and art of the human race. The function of socialization is in essence to transmit the knowledge accumulated in the history of human culture — and thus, too,

of art and literature — to new generations. Hence emerges the most important specific object of the sociology of art — *the social milieu in which works of literature and art function*.

First of all, what we see in Western scholarship since Bourdieu's death is the dominance of a new *sociological* trend in the sociology of art and the gradual displacement of the earlier *art-historical* approach to the margins of academic discourse. This process has primarily been influenced by changes in the cultural and aesthetic consciousness of postmodern society, by the emergence of new cultural and artistic practices, by the growing commercialization of art, and by shifts in the hierarchy of the arts and in research strategies and methods. On a purely sociological level, this process is directly connected with Bourdieu, with the establishment in various fields of sociological research of the ideas and methodologies propagated by the journal he edited and the school he founded. Hence follows *the dominant view in the academic world that the sociology of art is not an art-historical discipline, but an inseparable part of sociological knowledge*.

Moreover, there have been rapid developments in France and other Western countries during this period: a fundamental change in conceptual theoretical attitudes, the emergence of new fields and problems to be studied, the growing differentiation of research in the sociology of art, the specialization and professionalization of scholarship in specific fields of research, the growth of interdisciplinary interests, and the intensifying contacts between this discipline and other fields in the humanities and social and exact sciences (history, aesthetics, philosophy, literary studies, art history, anthropology, political science, law, etc.). There has been special growth in the role of economists and statisticians, who were formerly ignored by researchers in the sociology of art, for example, in the popular study of the economic activities of the painting market (*le marché de la peinture*) and art industry as well as of museums, galleries, and many other mediators

(dealers, collectors, experts, etc.). The economic and statistical methods that Bourdieu emphasized are widely employed by his followers. Fundamental changes are emerging in the growing torrent of research in the sociology of art; ever-greater importance is attributed to various aspects of the culture and art industry: the politics and administration of art; its market, evaluation, and institutions (museums, galleries); the singularity, social status, and identity of the artist; the criteria for selecting works of art for collections; the reasons behind increases in the market value of art; the patterns in these increases; etc.

During the last few decades, studies on the reception and mediation of art have grown in importance and become almost classical themes in today's sociology of art. The spread of these studies has been markedly promoted by the growing activity of scholarly research centers and the cultural and educational services at the great museums of various countries and by the growing number of workers at these institutions — people with diverse academic backgrounds for whom sociological research is an important part of their activity. The strategies of great museums are also changing because their curators, aware of the economic benefit, are changing their traditional ways of serving a passive stream of visitors and are devoting ever-greater attention to various untraditional events that attract public interest and to sociological studies of their economic effectiveness.

This orientation toward economic goals and toward increasing the number of visitors is also changing the nature and goals of the research being performed by the scholars connected with these museums. For this reason, alongside the study of art history, which has traditionally been dominant at the research centers associated with great museums, increasing importance is being attached to what is connected with the successful day-to-day economic operations of these museums — the practical and applied sociological problems of the reception

and mediation of art. Thus, what is changing at museums is not only the proportion of traditional art historians to sociologists of art but also the understanding of the importance of researching the reception and mediation of art. These changes are elevating the academic status of research into the sociology of art, and they are promoting an increase in the number of specializations and workers in this field, in their professionalization, and thus in the financing of effective research and in the stream of scholarly works connected with various aspects of museum activity.

While Bourdieu was still at the peak of his renown, some of his followers, who were doing empirical, statistical, and various applied research, broke with his emphatically conceptual methodology with its powerful charge of poststructuralist and critical thought. This tendency to make the sociology of art more empirical and to bring it closer to other, applied fields has emerged in the more than twenty monographs published during the last two decades by Bourdieu's most talented disciple, Nathalie Heinich. Unlike Bourdieu, who always emphasized the superiority of sociology, its style of research, and its methodology in regard to other social and humane disciplines, Heinich is more moderate in this respect. Her position is closer to that of relativism, which recognizes the value of various systems of scientific knowledge, the tools they employ, and the information they provide. She delves more deeply than Bourdieu into other problems posed by the sociology of art and enjoys, as it were, the intellectual freedom that comes with being liberated from her teacher's powerful influence. At the center of her attention is a clearly visible shift toward the fine arts, comparativism, the artist's identity, his social status, the reception of art, meditation, and various aspects of the activities of museums. In recent years, Heinich has mainly worked on commissioned research projects that lead to various monographs.

— — —

— — —

Conclusions

Thus, unlike the earlier tradition in the sociology of art, which developed under the influence of aesthetics and the philosophy and history of art and was oriented toward the methodologies of philosophy and history, in Bourdieu's conception the focus shifts from an analysis of the artist and his works to a sociological study of his milieu. In consequence, in the two parts of the name of this discipline — the *sociology of art* — not only is there a fundamental shift from the second part, *art*, to the first, *sociology*, but the principles of sociological analysis also become completely dominant. In Bourdieu's conception, this shift spreads in various directions and marks a radical change in the ideas and methods of the sociology of art.

In addition, in the poststructuralist aspects of Bourdieu's sociology of art we will easily encounter many features of postmodern thinking. They are primarily connected with an emphatically critical view of earlier traditions in the social sciences and humanities and with the goal of radically reassessing these traditions. For this reason, in Bourdieu's works we immediately notice the demolition of the artificial boundaries and partitions set up by universities between different fields of the humanities and social sciences and a special attention to phenomena on the margins of academic study as well as an untraditional interpretation of many of these phenomena and the creation of a distinctive system of highly individual and contextual categories.

Finally, in comparison to his predecessors' conceptions, Bourdieu's sociology of art attaches markedly greater importance to interdisciplinary studies and different complementary research strategies and methods. Here, the patterns opened up by one discipline demand that other fields of learning enhance their research tools. Bourdieu recognized

this close interaction between different disciplines only on the condition of the unconditional hegemony of sociology. The world he draws of unfolding forces and tensions in the development of culture, literature, and art at the turn of the 21st century is not a carpet collage of unambiguous fragments, but a clearly defined *hierarchical structure* formed by the logical activity of many factors and penetrating all the pores of the social organism of postmodern culture.

References

- Андрияускас, А. 1985. Проблема социальности искусства в современной французской эстетике // Вопросы философии. №5. С. 65–72.
- Bourdieu, P. 1979. *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. 1980. *Questions de sociologi*. P.: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. 1991. *Le champ littéraire // Actes de la recherche en sciences sociales*. №89 (Septembre 1991). P. 3–46.
- Bourdieu, P. 1992. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. P.: Seuil.
- Calhoun, C. 2005. «Bourdieu en pièces détachées. La réception de Bourdieu aux États-Unis,» in *Rencontres avec Bourdieu*, P. ed. Gérard Mauger. Bellecombe en Bauges: Éditions du Croquant. P. 441–52.
- Francastel, P. 1970. *Études de sociologie de l'art*, P.: Gallimard.
- Francastel, P. 1979 [1964]. *Art et technique au XIXe et XXe siècles*. P.: Gonthier.
- Francastel, P. 1987. *Problèmes de la sociologie de l'art // La sensibilité dans l'histoire*, Brionne: Gerard Monfort. P. 144–165.
- Heinich, N., Julien. 2006. *La sociologie à l'épreuve de l'art: Première partie*. Collection Entretien. Paris: Aux Lieux d'être.
- Heinich, N. 1998a *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. P.: Minuit.
- Heinich, N. 1998b. *Ce que l'art fait à la sociologie*, P.: Minuit.
- Heinich, N. 2008. «Sociologie de l'art: avec et sans Bourdieu // Pierre Bourdieu: Son œuvre, son héritage. P.: Éditions Sciences Humaines.

АНТАНАС АНДРИЯУСКАС¹

ВКЛАД ПЬЕРА БУРДЬЕ В СОЦИОЛОГИЮ ИСКУССТВА

Перевод с английского Александры Папченковой²

Абстракт

В статье рассматриваются принципы социологического анализа Пьера Бурдьё, его социология искусства и ее связь с более ранними традициями социологии искусства. Статья начинается с обсуждения основных работ Бурдьё, особое внимание уделяется его концепциям социализации, социального пространства, искусства, габитуса, культурного поля, художественного поля, поля литературы, номоса, культурного капитала, символического капитала и художественного вкуса. В статье также рассматриваются социология медиации Бурдьё, экспертиза потребителей искусства, формирование личного символического капитала, игры сил на полях искусства и литературы. Автор утверждает, что своеобразии социологии искусства Бурдьё состоит в ее сосредоточении на социальной среде художника, а не на его личности и творче-

¹ Антанас Андрияускас — Академик Литовской академии наук, профессор гуманитарных наук (по профилю «история философии»), заведующий отделом компаративистской культурологии Литовского исследовательского института культуры, профессор Вильнюсской художественной академии, президент Литовской эстетической ассоциации.

² Александра Папченкова — аспирант кафедры философии политики и права философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

стве. Такой подход является новым по сравнению с более ранней традицией социологии искусства, которая ориентируется на научную методологию и опирается на идеи истории искусства и философии истории искусства. Иными словами, традиция подчеркивает слово «искусство» в названии дисциплины «социология искусства», тогда как Бурдьё усиливает значение того, что заключает в себе значение второго слова — «социология». Этот сдвиг знаменует радикальные изменения в истории социологии и методологии искусства.

Ключевые слова

Бурдьё, Франкастель, социология искусства, социализация, габитус, номос, капитал, вкус.

Взгляд на истоки французской социологии искусства

Социология искусства развивалась не по прямой линии. В этой волне спадов и подъёмов главные вершины, особенно ярко проявившиеся во французской традиции, ставшей лидером в этой области, связаны прежде всего с подъёмом сильных личностей и школ. По этой причине мы остановимся на развитии французской социологической мысли, имеющей неразрывные традиции и наиболее последовательно отражающей не только развертывание новых идей и методологических подходов, но и основные этапы превращения социологии искусства в самостоятельную область научного исследования.

На раннем этапе развития французской социологической эстетики и кристаллизовавшейся в ней социологии искусства основные идеи были идеями Просвещения о социальных условиях искусства. Они развивались в течение 19-го века историками культуры и искусства, из которых особым влиянием во второй половине этого века выделялся Ипполит Тэн.

В первой половине XX века во Франции, Германии, Венгрии, России и других странах *социологическая эстетика* возникла и постепенно трансформировалась в самостоя-

тельную научную дисциплину — *социологию искусства*. В это время Шарль Лало и Этьен Сурио — ведущие представители французской социологической эстетики — разрабатывали свои концепции. Выделяя относительно самостоятельную область социологии искусства, они понимали, что искусство не существует в отрыве от социальных процессов, а развивается в тесном взаимодействии с экономическим и культурным уровнем общества, его потребностями, идеалами, а также многими другими факторами, определяющими социальную потребность в произведениях, созданных художниками. Их интересовали закономерности оценки искусства, особенности функционирования искусства и его воздействие на общественное сознание. Приняв эти взгляды, основатели социологии искусства сосредоточились на исследовании взаимосвязи общества и художественной деятельности, роли искусства в культуре и обществе, различных социальных функциях и институциональных связях искусства.

По мере развития социологии искусства, в конечном счете, появились две основные тенденции: одна из них *теоретическая*, а другая *эмпирическая*, или *прикладная*. Сторонники первой тенденции развивали теоретические и методологические положения, возникшие в работах Ипполита Тэна, Жана-Мари Гюйо, Эмиля Дюркгейма, Макса Вебера, Георга Зиммеля и других основоположников социологии искусства. Они были сосредоточены на том, как искусство социально детерминировано, интересовались как цивилизация, культура, общество и искусство взаимосвязаны, и том, как государство, институты и различные социальные группы влияют на развитие искусства, а также на других теоретических аспектах взаимоотношений искусства и общества.

В послевоенные годы наряду с так называемой *социальной историей искусства* (Арнольд Хаузер, Майкл Баксендолл, Фрэнсис Хаскелл, Энрико Кастельнуово), развивавшейся в других странах, по мере отделения социологии искусства

от социологии культуры и истории искусства, появилась еще одна весьма влиятельная фигура — известный французский искусствовед Пьер Франкастель, чьи исследования, теоретически обосновывающие самостоятельный научный статус социологии искусства, развивались под влиянием исследовательских стратегий, методов и категорий истории искусства и других исторических дисциплин.

Пьер Франкастель и институционализация социологии искусства

Пьер Франкастель (1900—1970) — основоположник фундаментальных принципов французской социологии искусства. Он был одним из немногих мыслителей своего времени, кто не поддавался популярной волне эмпиризма и стремился сохранить высокий теоретический уровень в изучении проблем социологии искусства. Франкастель применил свои теоретические принципы во многих работах, посвященных различным художественным проблемам. Оставляя в стороне вопрос о том, что такое эстетика, он в основном сосредоточился на отношениях внутри комплекса «общество-искусство-общество», на взаимодействии техники, науки, изобразительного искусства и социальных структур, а также на том, как произведение искусства функционирует среди различных социальных структур. В 1948 году в Париже он основал влиятельный центр по изучению социологии искусства. Благодаря интенсивной научной деятельности Франкастеля и его последователей эта дисциплина, ранее называвшаяся социологической эстетикой, в конечном счете, стала известна в научном мире как социология искусства (Francastel 1970, 8). Франкастель критически оценивал предшествующую социологическую эстетику и подчеркивал ее методологическую незрелость и расплывчатость ее проблематики. Он точно отметил парадокс, что *важнейшие идеи в этой области разрабатывались не эстетиками, а социологами.*

Франкастель стремился утвердить социологию искусства как зрелую область научного познания, подвести итог затянувшимся дискуссиям о ее целях, методах и возможностях, определить ее связь с другими смежными областями научного познания. Он трактовал социологию искусства *не как вспомогательную область между искусствоведением, эстетикой и социологией, а как совершенно самостоятельную дисциплину со своим специфическим объектом изучения, структурой, аппаратом категорий и методами исследования искусства.*

Франкастель считал социологический метод важным инструментом познания искусства — таким методом, который помогает определить исторически складывающиеся закономерности в художественном творчестве и раскрывает многогранные связи между искусством и обществом. Здесь искусство трактуется, прежде всего, как язык пластических структур и органическая часть искусственной среды вокруг человека. Более того, по мере совершенствования пластического языка в каждом этапе развития искусство также становится важным средством человеческого общения. Наконец, как своеобразная система знаков, отражающих закономерности во внешнем мире, оно органично сочетает в себе два аспекта, *духовно-символический и материальный*, который зависит от уровня технического развития. Поскольку искусство имеет много слоев, оно не может интерпретироваться только в терминах самого себя или изучаться отдельно от комплекса социальных отношений, влияющих на него.

Более того, Франкастель понимал произведение искусства не только как природный объект, но и как продукт определенных систем визуальных моделей и различных символов и знаков (Francastel 1979, 11). Он обосновывал это утверждение указанием на то, что не следует связывать природу искусства исключительно с системами языка и знаков, потому что искусство — это прежде всего форма идео-

логии, а различные системы знаков — это только способ выражения этой формы. Поскольку существует прямая связь между *идеологией* и *социальными структурами*, искусство, отражая духовные потребности эпохи и ее экономический и технический уровень, позволяет исследователю познать внутренние механизмы функционирования художественной культуры в обществе.

Исходя из своего понимания социальных функций искусства, Франкастель сформулировал основные задачи социологии искусства следующим образом: 1) эксплицировать в социологических терминах типологию групп и цивилизаций; 2) создать социологию произведения искусства как объекта цивилизации; 3) объяснить особенности образных объектов и средств художественного выражения; 4) изучить социологию различных форм выражения и отношения отдельных аспектов произведения искусства к окружающему миру; 5) решить проблемы сравнительной социологии искусства (символа и знака); 6) определить место социологии искусства в индустриальном обществе.

Пьер Бурдьё и социология художественного поля

После бурных событий 1968 года, захлестнувших Францию, и смерти Франкастеля в 1970 году, ведущей фигурой второй половины XX века в социологии и социологии искусства — стал эрудит Пьер Бурдьё (1930—2002). Концептуальные работы его, обладающие высоким теоретическим уровнем, свидетельствуют о том, что социологии искусства вступила в качественно новый этап развития. В работах Бурдьё, а также сторонников и последователей его школы, *социология искусства уже является дисциплиной, в которой доминируют методологические подходы и исследовательские стратегии, заимствованные не из истории, а из социологии*. Отныне во Франции и в других странах значительная часть исследований, проводимых в области социологии искусства, может быть отнесена к постоянно растущему потоку

исследований, разрабатываемых под влиянием социологической методологии. Эти радикальные изменения ярко проявляются в конкретных социологических методах (статистика, анкетирование, интервью, наблюдения), широко распространенных в исследованиях по социологии искусства, а также в различных междисциплинарных подходах, применяемых с использованием методологий гуманитарных и точных наук. С нашей точки зрения, зрелость и специфичность социологии искусства как области исследования проявляются прежде всего не в объекте ее изучения и не только в доминирующей системе конкретных категорий и их иерархии, а, скорее, в ее методах изучения объекта — методах, не игнорирующих важность эмпирических статистических данных, анкетирования, наблюдения и других междисциплинарных методологических подходов и исследовательских стратегий.

Этот фундаментальный сдвиг в социологии искусства отчетливо прослеживается в «социологии художественного поля» (*sociologie du champ artistique*) Бурдьё и в работах его школы и последователей. Это свидетельствует о том, что создатели ныне зрелой социологии искусства осознали своеобразие своих целей, объекта, структуры, системы фундаментальных категорий, методологических подходов и исследовательских стратегий. Кроме того, они освободили себя от влияния родственных систем социологического знания: социальной истории искусства, которая является частью истории; социологической эстетики, которая является частью философии; и истории культуры, которая является частью культурологии. Они работали на уровне социологического знания, ныне доминирующем. Среди всех этих дисциплин — истории, философии, истории цивилизаций, культурологии, антропологии, этнологии, истории искусств и др. — есть много областей взаимного контакта, но каждая из этих областей имеет задачи, цели, основные категории, приоритеты и методы, которые отличаются во многих

отношениях.

Имя Пьера Бурдьё и расцвет созданной им школы связаны с новым этапом в развитии социологии искусства — этапом, характеризующимся множеством новаторских идей. Об универсальности его научных интересов и творческой деятельности наглядно свидетельствует внушительная библиография, включающая в себя 47 книг и более 500 статей. Бурдьё отличался не только исключительным трудолюбием, но и уникальной способностью работать с другими, собирать вокруг себя перспективных молодых людей, заражать их своим творческим энтузиазмом. Эта последняя способность помогла ему сформировать одну из самых влиятельных современных школ социологии искусства. Работы приверженцев этой школы поражают нас разнообразием своих тем, оригинальностью формулировок и трактовок, обилием междисциплинарных методов исследования.

В плеяде известных французских мыслителей постмодерна Бурдьё является одной из ведущих фигур в социальных науках, ибо он многого добился в установлении академического статуса социологии искусства. Этот ученый развил *идею абсолютной гегемонии социологии в современных гуманитарных науках*. В его социологии искусства эта тенденция разворачивается через безусловное подчинение эстетики, философии, истории, психологии, критики искусства и других областей, изучающих отношения между искусством и обществом, вопросам, на которые отвечает эта молодая дисциплина.

Более того, в работах Бурдьё мы видим реакцию как против абстрактного теоретизирования, так и против поверхностного позитивизма — попытку преодолеть эти крайние позиции. Он был концептуальным мыслителем высокого теоретического уровня и с философскими амбициями. В русле идей постструктурализма и постмодернизма он разработал многие теоретические концепции, методологические подходы и исследовательские стратегии, которые

утвердились в современных гуманитарных и особенно социальных науках. Социологическая методология Бурдьё объединяет фундаментальные принципы теоретической и эмпирической социологии; он работал на высоком уровне не только как теоретик-концептуалист, но и как практик, профессионально применявший различные эмпирические методы исследования.

По прошествии более десяти лет после смерти этого мыслителя мы можем беспристрастно оценить его вклад в общественные и гуманитарные науки. Оглядываясь на историю социологии искусства второй половины XX века, мы должны признать, что многие концепции, методы, идеи и категории, разработанные Бурдьё несколько десятилетий назад, сохранили свою актуальность и стали важным поворотным пунктом в дальнейшем развитии современной социологии искусства. Не многие современные мыслители, более чем через десять лет после своей смерти, так широко комментируются как в своих странах, так и за рубежом. Пульсируя живыми идеями, тексты Бурдьё и по сей день будоражат воображение читателя и провоцируют бурную полемику между его страстными последователями и противниками.

Во Франции и франкоязычном культурном пространстве влияние идей, разработанных этим мыслителем, является мощным и многогранным, и в течение последних двух десятилетий его жизни оно ощущалось далеко за пределами его страны. ” Пьер Бурдьё, — пишет Крейг Кэлхун, — был величайшим социологом своего поколения. Его творчество оказало глубокое влияние не только во Франции, но и во всем мире. В Соединенных Штатах это влияние переживало большой подъем в тот самый момент, когда Бурдьё скончался в январе 2002 года.»(Calhoun 2005, 441)

Обсуждая вклад Бурдьё в современную науку, Натали Хайних справедливо утверждает, что его работа является «центральной в социологии искусства» (Heinich 2008, 57). Действительно, влияние на современную социологию ис-

куства произведений и идей этого великого ученого, его концепций, которые он ввел в научный дискурс, является глубоким и многослойным, поскольку он придал социологии искусства статус солидной научной дисциплины, повлиял на развитие этой области во многих новых направлениях, вооружил ее перспективными новыми идеями и междисциплинарными методологическими подходами.

Бурдые учился в знаменитой кузнице французских интеллектуалов, Высшей нормальной (педагогической) школе (*École normale supérieure*), где он посещал лекции Луи Альтюссера, Гастона Башляра, а также Александра Койре и интересовался марксизмом, постструктурализмом и классикой социологии. В 1964 году у него сложились тесные отношения с учеными, работавшими в престижной Практической школе высших исследований (*École pratique des hautes études*), и, вероятно, под влиянием историков школы «анналов» он углубился в изучение повседневной культуры. Начиная с 1975 года, он работал с группой ученых в престижной Высшей школе социальных наук (*École des hautes études en sciences sociales*). В том же году при поддержке историка Фернана Броделя он создал журнал, получивший широкое международное признание и считающийся лучшим изданием в своей области — *Actes de la recherche en sciences sociales*, который редактировал до самой смерти. В 1981 году он стал профессором социологии в Коллеж де Франс, а в 1985 году — директором Центра европейской социологии. В 1993 году Бурдые основал клуб Мерло-Понти, а в 2000 году в Коллеж де Франс он начал преподавать курс, посвященный Моне и французской живописи.

Бурдые развил свою концепцию социологии искусства из скрытой полемики с сторонниками (Арнольд Хаузер, Фредерик Анталъ, Майкл Баксендолл, Фрэнсис Хаскелл, Энрико Кастельнуово) господствовавшей тогда Школы Франкфурта и так называемой социальной истории искусства — сторонниками, в работах которых социологические аспекты

социологии искусства постоянно «тонут» в потоке художественно-исторических проблем, возникающих под влиянием исторической методологии.

С точки зрения Бурдые, социология искусства обладает всеми характеристиками, определяющими ее как самостоятельную область научного знания. Эта точка зрения основана на убеждении, что социология искусства эффективна тогда, когда она четко определяет границы своей компетенции и проясняет отличительный характер своего объекта исследования и своих методологических подходов. Действительно, следуя по пути, пройденному социологией в целом, она достигает все более четкого понимания своего конкретного объекта исследования, структуры, задач, исследовательских стратегий, методов и основных проблем. «По моему мнению», — объясняет Бурдые:

социология культурных произведений должна рассматривать в качестве своего объекта весь комплекс отношений (объективных, а также осуществляемых в форме взаимодействий) между художником и другими художниками, и, помимо этого, всех агентов, занятых производством произведения или, по крайней мере, социальной ценностью произведения (критиков, директоров галерей, меценатов и т.д.)

Таким образом, главным объектом исследования Бурдые видел знание *не природы искусства, а социальной среды вокруг него*. Отсюда следует то, что характерно для его концепции социологии искусства — особое внимание к тем социальным (культурным, экономическим, политическим, этическим, эстетическим и т.д.) факторам, которые отражаются в произведениях искусства, сопровождают их и определяют их специфические особенности.

Важным преимуществом социологического анализа литературы и искусства, по мнению Бурдые, является возможность избежать альтернативы субъективизма в противовес объективизму, т. е. избежать субъективности эстетического

сознания, характерной для традиционных эстетических теорий. Сосредоточив внимание на специфическом социальном факторе среды, широко опираясь на междисциплинарный и сравнительный подходы, ученый способен всесторонне проанализировать то, что входит в его область исследования — социальные связи, напряженность между агентами, отношения между их позициями — и понять обстоятельства, стоящие за их происхождением и функционированием.

Помимо этого смещения внимания с самого искусства на различные аспекты его социального контекста, концепция Бурдье содержит и другие принципы, свидетельствующие о его отходе от более ранней традиции социологии искусства. Прежде всего, этот ученый коренным образом изменил стратегии проведения социологических исследований, усовершенствовал методы работы со статистикой в социологических анкетах, ввел в вопросы опроса больший спектр различных ответов. Отсюда вытекают новые и более широкие возможности научной интерпретации и, более того, большее количество различных способов анализа полученных данных. Этот сдвиг в сторону эмпирической и статистической методологии привел к более точным и взвешенным выводам при исследовании литературы и искусства и открыл более широкие возможности для более разнообразной интерпретации данных, полученных в результате социологического анализа.

«Les règles de l'art» u габумус

В 1992 году увидела свет фундаментальная работа Бурдье по социологии искусства *Les règles de l'Art* (Правила искусства). В этой книге он развивает не только ранние известные идеи, но также создает новый проект для науки об искусстве, согласно которому «истинным предметом художественного произведения является не что иное, как собственно художественная манера восприятия мира, то есть

сам художник, его манера и его стиль, безошибочные знаки мастерства, которым он владеет в своем искусстве» (Бурдые 1992, 412). В этой работе Бурдые рассматривает различные аспекты разных правил, разрозненных, но строгих, которые определяют и литературу, и искусство, а также сложные отношения между многими участниками этих полей.

В текстах Бурдые «поле» предстает как *четко структурированное социальное пространство, содержащее различные позиции, причем характеристики каждой позиции напрямую зависят от места, которое она занимает в поле, а не от занимающего ее субъекта*. Центр его социологии искусства постепенно смещается к очень сложным иерархическим отношениям, в которых участвуют основные участники литературного и художественного полей (художники, создаваемые ими произведения, критики, коллекционеры, историографы, попечители искусства, его потребители и дилеры), самые разнообразные культурные и художественные учреждения (музеи, выставочные залы, галереи, салоны, художественные школы, курсы, художественные академии) и многие другие агенты этих полей. Таким образом, метафорическое концептуальное поле относится к *сложной ткани в социальном пространстве различных отношений между разными позициями*.

В нашей трактовке социологии искусства Бурдые нас интересуют прежде всего те поля, которые относятся к эстетической сфере; поэтому мы сейчас сознательно проигнорируем экономическое, политическое, правовое и другие поля и сосредоточимся на анализе литературного и художественного. «Литературное поле», — пишет Бурдые:

это поле сил, действующее на всех, кто входит в него, и оно делает это дифференцированным образом в зависимости от занимаемых позиций (например, если брать некоторые очень отдаленные точки — это автор успешных пьес или поэт-авангардист), и в то же время это поле конкурентной борьбы, которая стремится сохранить или преобразо-

вать это поле сил (Bourdieu 1991, 4—5).

От социологов искусства, анализирующих социальные связи, функционирующие в полях литературы и искусства, Бурдьё требовал три необходимые взаимосвязанные операции, которые также тесно связаны с уровнями социальной реальности. Первая такая операция — это анализ позиций литературного и художественного полей в рамках более широкого поля власти, к которому эти позиции относятся как микрокосмы к макрокосму. Вторая — анализ внутренней структуры конкретных литературных и художественных полей, понимаемых как вселенные, подчиненные своим особым законам функционирования и трансформации. Иными словами, *это анализ структурных связей между позициями или между различными индивидами или институтами, действующими в определенном поле и конкурирующими между собой за художественную легитимность*. Наконец, третий уровень анализа состоит в объяснении формирования разнообразных *габитусов*, которые занимают различные позиции агентов в анализируемых полях — позиции, вытекающие из определенной социальной траектории.

Таким образом, Бурдьё радикально переформулировал и изменил основные акценты проблем, рассматривавшихся в более ранней традиции социологии искусства. Вместо традиционного объяснения последователями социологии искусства того, как тот или иной творец стал тем, кем он является, он трактовал задачи социологии искусства принципиально иначе — как задачи, вытекающие из фундаментальных положений социологической методологии. Эти позиции, по убеждению Бурдьё, предполагают конкретные исторические состояния литературного или художественного поля и открывают Творцу возможность самовыражения до потенциально достижимых позиций.

Оригинальность мышления Бурдьё подчеркивается также его своеобразной системой фундаментальных категорий в социологии искусства и особым вниманием к тончайшим

коннотациям сугубо индивидуальных, часто метафорических и контекстуальных понятий. Создание системы понятий, заметно отличающейся от ранее существующих, отражает стремление Бурдые тщательнее исследовать различные аспекты взаимодействия искусства и общества и связать их анализ с личным опытом. Что касается стиля написания текстов Бурдые, то он тесно связан с его концепциями, иногда критикуется, так как является сложным, часто запутанным, насыщенным необычными метафорическими концептами, отражающими различные философские подтексты.

По сравнению с более ранними концепциями социология искусства Бурдые выделяется своей системой оригинальных фундаментальных категорий, наиболее важными из которых являются социализация, социальное пространство, художественное пространство, *габитус* (лат. «внешний вид»), культурное поле, художественное поле, литературное поле, *номос* (греч. «закон»), культурный капитал, символический капитал, вкус, предрасположенность и др. (он перенял понятия *культурного капитала* и *габитуса* непосредственно у своего учителя Луи Альтьюссера). Подобно концепции социологии искусства, эта система категорий, сложные иерархические взаимозависимые отношения между ее сегментами и ее внутренние структурные связи постепенно развивались в текстах по различным проблемам, пока не приобрели форму открытой изменчивой системы контекстуальных и ситуационных категорий со многими коннотациями смысла.

Отправной точкой для этой системы категорий в социологии искусства является *социализация* и связанная с ней категория *социального пространства*, которая, соединяя мир литературных и художественных произведений с культурной историей человечества и передавая знания, открывает от одного поколения к другому пространство для развертывания других категорий. Прежде всего, Бурдые определил отношение социального пространства к различным эконо-

мическим, политическим, правовым, культурным, научным, художественным, литературным и др. полям, раскрывающихся в нем. Здесь каждое конкретное поле — это микрокосм, который включает в себя определенную часть макрокосма — общего социального пространства. Более того, каждое из этих полей имеет свой набор правил, из которых наиболее важным является *номос*, который не может быть механически перенесен в пространство другого поля. Например, в интересующем нас больше всего художественном поле природа *номоса* раскрывается в так называемом движении «искусство ради искусства», возникшем в западной художественной культуре во второй половине XIX века.

В конечном счете, социальное пространство или среда порождает *габитус* — систему непоколебимых врожденных предрасположенностей, которые впоследствии становятся личными предубеждениями, определяющими конкретные социальные практики. Эта категория Бурдье с ее множественностью различных значений и коннотаций прежде всего относится к фундаментальному принципу, который в культурно-художественной истории регулирует отношения людей, предрасположенности, поступки, восприятие мира, менталитет, суждения, манеру речи, основные формы творческой деятельности, так называемый «хороший» вкус, образ жизни и т. д. Задача *габитуса* — преодолеть поверхностность структуралистских подходов и преувеличенный психологизм феноменологии.

Виды капитала и символическая власть

Социальное пространство объединяет в себе множество различных полей, каждое из которых — например, наука, искусство, литература, изобразительное искусство и др. — относительно независимо от остальных. Кроме того, каждый конкретный агент может одновременно находиться в нескольких различных полях. В конечном счете, внутренняя структура этих полей так или иначе влияет на поведение

каждого субъекта, входящего в их пространство. По этой причине каждое поле в концепции Бурдьё является ареной разнообразных битв между субъектами или социальными группами внутри него. Люди, занимающие доминирующие позиции в определенном поле, обычно прилагают все усилия, чтобы не только сохранить их, но и расширить сферы своей власти и влияния. И наоборот, маргинализованные лица стремятся всеми доступными средствами изменить существующие рычаги и источники власти.

Для того чтобы выявить отличительный характер концепции социологии искусства Бурдьё, мы неизбежно должны установить значения других фундаментальных понятий — культурного капитала, художественного капитала, символического капитала, — поскольку они помогут нам лучше понять социальные процессы, происходящие в полях литературы и искусства. В борьбе между конкурирующими силами в рамках определенного поля люди используют различные виды капитала: 1) экономический, который состоит из материальных и финансовых ресурсов; 2) культурный, включающий в себя признанные обществом знания, качество образования (научный или академический капитал) и знания различных культурных кодов; 3) социальный, непосредственно связанный с принадлежностью к определенной социальной группе; 4) художественный, который связан с глубоким и многогранным знанием мира искусства; и, наконец, 5) чрезвычайно сложный символический капитал, состоящий из социального престижа, накопленного за всю жизнь, приобретенной известности и признания.

Из всех этих видов капитала наиболее важным является *символический*, который трактуется как вид экономического и культурного капитала, получивший широкое признание в обществе. Он узнаваем через престижные категории, признанные в определенном культурном поле. Это может быть особая родословная, подкрепленная исторической памятью или документами, престижные высшие учебные заведения,

выдающиеся имена, различные академические регалии, дипломы, награды, ассоциации с престижными учебными заведениями, членство в академии и др. При любом обсуждении символического капитала следует также помнить о так называемой академической аристократии, которая выделяется своими особыми регалиями, именами и значительным академическим и культурным капиталом. В академической и других социальных средах она также выделяется своим эссенциализмом, сознательным отказом от определения своей природы, свободой своих мнений, освобождением от мелких незначительных правил.

Возрастающая сложность литературы и искусства, авторский акцент на описаниях внутренних переживаний своих героев, появление формально-пластических проблем в изобразительном искусстве также напрямую связаны с новыми вызовами для восприятия произведений искусства. По этой причине все большее значение приобретает характерная способность воспринимающих и критиков анализировать с профессионализмом специалиста скрытые смыслы, закодированные в произведениях искусства. Однако это лишь половина рассматриваемой проблемы, поскольку, помимо усложнения произведений искусства, не менее сложные процессы развиваются и среди агентов в поле — происходит борьба за привилегированное положение в пространстве этого поля. Отсюда вытекает все более важная роль различных посредников — между художником и воспринимающим, между художником и торговцем.

Этот комплекс проблем связан с социологией медиации, которая в современной социологии искусства считается отдельным полем, включающим в себя совокупность действующих в нем агентов и различных социальных отношений. Отсюда возникают новые концепции, которые в постмодернистской культуре, в полях литературы и искусства, определяют постоянно растущий мир посредников между творцами искусства, его воспринимающими

и дилерами. Эти посредники в области искусства являются важным связующим звеном, которое само по себе квалифицировано и способно даровать признание (которое непосредственно связано с символическим капиталом) конкретному Творцу и ценность созданным им произведениям.

Таким образом, Бурдьё погружается в обсуждение роли и функций искусствоведов, руководителей издательств и художественных галерей и т. д. в социальных процессах, которые разворачиваются в пространствах культурного, литературного и художественного полей. Здесь посредники приобретают как бы функции двойных агентов, и именно благодаря их усилиям экономическая схема проникает в ядро элиты конкретного поля. Посредникам приходится согласовывать противоречивые интересы участников того или иного поля: творцов, которым зачастую чужды экономические соображения, и дилеров, которым приходится продавать продукты художественного творчества на рынке. В культурном, литературном и художественном полях это взаимодействие включает в себя множество функционирующих механизмов — социальную иерархию, патронаж, коммиссии, рекламу и другие виды деятельности, скрытые от глаз простых людей.

В социологии искусства Бурдьё восприятие трактуется как своеобразная форма культурной дешифровки, направленной на раскрытие смыслов различных литературных и художественных кодов. В этой части социологии искусства Бурдьё мы можем обнаружить аналогии с теорией иконологической интерпретации Аби Варбурга и Эрвина Пановски. Таким образом, в акте восприятия культурный код автора произведения искусства должен совпадать с кодом воспринимающего, иначе возникает опасность непонимания. Более того, в этом смысле произведение искусства как совокупность символических кодов оживает и раскрывается только тому воспринимающему, который

способен усвоить эти коды, т. е. дешифровать их скрытые символические значения. Также компетентность воспринимающего определяется владением вспомогательными инструментами, необходимыми для подлинного восприятия, т. е. знанием интерпретационных схем для различных произведений искусства, а также многими другими факторами, которые являются предпосылкой приобретения художественного капитала. Эта компетентность определяется передовым знанием строгих художественных принципов и умением распределить постигаемые явления в определенные классы и системы символов, а также связана с классификацией художественных образов по их стилистическим признакам.

С точки зрения Бурдые, становление компетентного эксперта и знатока определенной культурной или художественной сферы, живущего и мыслящего искусством, — явление более сложное, чем простое усваивание теоретических и практических принципов. В своей трактовке этой проблематики он возвысил прямую связь между учителем и его учениками, широко распространенную в традиционных восточных (индийских, китайских, японских) системах эстетического воспитания. В таких отношениях ученик следует за учителем, которому он полностью доверил себя и через постоянное тесное общение бессознательно впитывает образ мышления своего учителя, нормы поведения, взгляды на жизнь и мир, основные принципы восприятия и оценки культурных и художественных явлений.

Кроме того, этот способ воспитания компетентности неотделим от знания истории каждой конкретной области культуры и искусства и от способности различать традиции, движения и школы прошлого, в том числе отличительные стили великих мастеров с их внутренними структурами произведения искусства и средствами художественного выражения, а также от умения чувствовать тенденции, которые сулят будущее и т. д. Отсюда вытекает одна из главных

особенностей тех личностей, которые выделяются своей компетентностью: *появление личного мнения, квалифицированного для оценки явлений*, появление, неотделимое от личных усилий и качества полученного образования. Бурдые был убежден, что когда образовательные возможности равны, качественные различия в культурной и художественной компетентности определяются социальным происхождением человека, семейной средой, в которой он рос, и качеством учебных заведений, в которых он учился и формировался как эксперт.

Более того, социальные процессы, происходящие в сфере культуры, литературы и искусства, практически ничем не отличаются от процессов, происходящих в экономике, политике и других сферах. Здесь происходят те же самые столкновения сил (постоянная борьба, направленная на преобразование или сохранение стабильности), а конкуренция часто приобретает весьма утонченные, тонко замаскированные формы. В этих полях случаются болезненные столкновения оценок различных социально ангажированных лиц и групп, претендующих на «абсолютную объективность», и их решений «отклонить» или «принять» произведения и работы, представленные на различные конкурсы, проекты и программы. Здесь действуют самые запутанные механизмы формирования культурного и символического капитала. Некоторые получают хвалебные отзывы, тенденциозные приписывания больших заслуг, проницательную рекламу, регалии и награды, т. е. набирают больше очков. Другие, напротив, получают анонимные отрицательные отзывы, результаты их работы тем или иным образом умаляются, а размер их символического капитала формируется предвзято и необъективно.

Отсюда вытекает особая проблема легитимации любого вида творческой деятельности. По этой причине одной из главных трудностей борьбы в литературе и искусстве является четкое определение границ этих полей и леги-

тимности участников этой борьбы. Говорить о конкретном творческом произведении, что это не наука, не литература, не живопись или не перспективный предмет для анализа, не реальная проблема и т. д. в действительности означает подвергать сомнению или отвергать законность его существования, используя различные инструменты власти, или, другими словами, исключать его из конкурентного пространства, отлучать от общества, загонять на задворки литературного или художественного поля. Такие хитроумные манипулятивные социальные игры, связанные с изоляцией и маргинализацией, являются *эффективным способом устранения конкурента из определенного поля или девальвации его символического капитала, в случае, когда другие, более благородные средства конкуренции, не работают*. В истории культуры этот тенденциозный метод изгнания с поля на его окраины часто использовался консервативными идеологами и чиновниками в их борьбе с новыми явлениями в культуре, науке, литературе и искусстве и со сторонниками этих инноваций, которые угрожали привилегированным позициям, занимаемым в определенной области теми, кто находился на вершине старой иерархии. Обратившись ко многим примерам из истории цивилизации, Бурдьё показал, что, как правило, чем выше интеллектуальная культура страны, тем мощнее ее механизмы социальной легитимации и культурного самосохранения. В этих случаях доминирует более четкая система культурной иерархии, а символический капитал менее связан со структурами и личностями на вершине политической и деловой иерархии.

Таким образом, социология искусства Бурдьё развилась непосредственно из его общей социологии, неотъемлемой частью которой она является. По сравнению с теориями его предшественников она отличается ярко выраженной социологической направленностью, органическим сочетанием эмпиризма и теории, использованием многих новых социо-

логических методов и концепций, из которых наиболее важными являются социализация, социальное пространство, поле, *габитус* и различные формы капитала. Подчеркивая особое значение социологии среди гуманитарных наук, Бурдьё прямо связывает ее с особой ролью *социализации* в истории цивилизации, культуры, литературы и искусства человечества. Функция социализации, по сути, заключается в передаче новым поколениям знаний, накопленных в истории человеческой культуры — а значит, и искусства, и литературы. Отсюда возникает важнейший специфический объект социологии искусства — *социальная среда, в которой функционируют произведения литературы и искусства*.

Прежде всего, то, что мы видим в западной науке после смерти Бурдьё, — это доминирование нового *социологического* направления в социологии искусства и постепенное вытеснение прежнего художественно-исторического подхода на периферию академического дискурса. В первую очередь, на этот процесс повлияли изменения в культурном и эстетическом сознании постмодернистского общества, появление новых культурных и художественных практик, растущая коммерциализация искусства, сдвиги в иерархии искусств и в исследовательских стратегиях и методах. На чисто социологическом уровне этот процесс непосредственно связан с Бурдьё, с установлением в различных областях социологических исследований идей и методологий, пропагандируемых издаваемым им журналом и основанной им школой. Отсюда следует *господствующее в академическом мире мнение, что социология искусства — это не художественно-историческая дисциплина, а неотъемлемая часть социологического знания*.

Более того, в этот период во Франции и других западных странах произошли стремительные перемены: коренное изменение концептуальных теоретических установок, появление новых областей и проблем, требующих изучения, усиление дифференциации исследований в области социологии

искусства, специализация и профессионализация научных исследований в конкретных областях, рост междисциплинарных интересов, активизация контактов между этой дисциплиной и другими областями гуманитарных и точных наук (история, эстетика, философия, литературоведение, история искусства, антропология, политология, юриспруденция и др.). Особенно возросла роль экономистов и статистов, которые ранее игнорировались исследователями в области социологии искусства, например, в популярном исследовании экономической деятельности рынка живописи (*le marché de la peinture*) и художественной индустрии, а также музеев, галерей и многих других посредников (дилеров, коллекционеров, экспертов и др.). Экономические и статистические методы, которые выделял Бурдьё, широко используются его последователями. Фундаментальные изменения происходят в растущем потоке исследований в области социологии искусства; все большее значение придается различным аспектам культуры и художественной индустрии: политике и менеджменту искусства; его рынку, оценке и институтам (музеям, галереям); уникальности, социальному статусу и идентичности художника; критериям отбора произведений искусства для коллекций; причинам увеличения рыночной стоимости искусства; закономерностям в этих увеличениях и т. д.

За последние несколько десятилетий исследования восприятия и медиации искусства приобрели все большее значение и стали почти классическими темами в современной социологии искусства. Распространению этих исследований заметно способствовала растущая активность научно-исследовательских центров и культурно-просветительских служб при крупных музеях различных стран, а также растущее число работников этих учреждений — людей с различным академическим образованием, для которых социологические исследования являются важной частью их деятельности. Политика крупных музеев меняется еще и потому, что их кураторы, осознавая экономическую выгоду, меняют

свои традиционные способы обслуживания пассивного потока посетителей и уделяют все большее внимание различным нетрадиционным мероприятиям, вызывающим общественный интерес, а также социологическим исследованиям их экономической эффективности.

Эта ориентация на экономические цели и на увеличение числа посетителей также меняет характер и цели исследований, проводимых учеными, связанными с этими музеями. По этой причине наряду с изучением истории искусства, которая традиционно доминировала в исследовательских центрах при крупных музеях, все большее значение придается тому, что связано с успешной повседневной хозяйственной деятельностью этих музеев — практическим и прикладным социологическим проблемам восприятия и медиации искусства. Таким образом, в музеях меняется не только отношение традиционных искусствоведов к социологам искусства, но и понимание важности исследования восприятия и медиации искусства. Эти изменения повышают академический статус исследований в области социологии искусства, способствуют увеличению числа специальностей и работников в этой области, их профессионализации, а значит, и финансированию эффективных исследований и потока научных работ, связанных с различными аспектами музейной деятельности.

В то время как Бурдые был еще на пике своей славы, некоторые его последователи, занимавшиеся эмпирическими, статистическими и различными прикладными исследованиями, порвали с его подчеркнуто концептуальной методологией с ее мощным зарядом постструктуралистской и критической мысли. Эта тенденция сделать социологию искусства более эмпирической и приблизить ее к другим прикладным областям проявилась в более чем двадцати монографиях, опубликованных за последние два десятилетия самым талантливым учеником Бурдые, Натали Хайних. В отличие от Бурдые, который всегда подчер-

квивал превосходство социологии, ее стиль исследования и ее методологию по отношению к другим социальным и гуманитарным дисциплинам, Хайних в этом отношении более умеренна. Ее позиция ближе к позиции релятивизма, который признает ценность различных систем научного знания, используемых ими инструментов и предоставляемой ими информации. Она глубже, чем Бурдые, вникает в другие проблемы социологии искусства и наслаждается, так сказать, интеллектуальной свободой, которая приходит с освобождением от мощного влияния ее учителя. В центре ее внимания — отчетливо видимый сдвиг в сторону изобразительного искусства, компаративизм, самобытность художника, его социальный статус, восприятие искусства, медитация, различные аспекты деятельности музеев. Натали Хайних в последние годы работала в основном над заказными исследовательскими проектами, которые привели к различным монографиям.

Заключение

Таким образом, в отличие от более ранней традиции в социологии искусства, которая развивалась под влиянием эстетики, философии и истории искусства, а также была ориентирована на методологию философии и истории, в концепции Бурдые акцент смещается с анализа художника и его произведений на социологическое исследование его окружения. В результате в двух частях названия этой дисциплины — *социологии искусства* — происходит не только фундаментальный сдвиг от второй части, *искусства*, к первой, *социологии*, но и принципы социологического анализа становятся полностью доминирующими. В концепции Бурдые этот сдвиг распространяется в различных направлениях и знаменует радикальное изменение идей и методов социологии искусства.

Кроме того, в постструктуралистских аспектах социологии искусства Бурдые мы легко столкнемся со многими осо-

бенностями постмодернистского мышления. Прежде всего, они связаны с категорично критическим взглядом на более ранние традиции в социальных и гуманитарных науках и с целью радикальной переоценки этих традиций. По этой причине в работах Бурдьё мы сразу же замечаем разрушение искусственных границ и перегородок, установленных университетами между различными областями гуманитарных и социальных наук, и особое внимание к явлениям на периферии академического изучения, а также нетрадиционную интерпретацию многих из этих явлений и создание своеобразной системы сугубо индивидуальных и контекстуальных категорий.

Наконец, по сравнению с концепциями его предшественников, социология искусства Бурдьё придает заметно большее значение междисциплинарным исследованиям и различным взаимодополняющим исследовательским стратегиям и методам, то есть модели, открытые одной дисциплиной, требуют, чтобы другие научные области улучшали свои исследовательские инструменты. Бурдьё признавал это тесное взаимодействие между различными дисциплинами только при условии безусловной гегемонии социологии. Мир, который он изображает разворачивающимися силами и напряжениями в развитии культуры, литературы и искусства на рубеже XXI века, — это не коллаж из недвусмысленных фрагментов, а четко очерченная *иерархическая структура*, сформированная логичной активностью многих факторов и пронизывающая все поры социального организма постмодернистской культуры.

Ссылки

Андрияускас, А. 1985. Проблема социальности искусства в современной французской эстетике // Вопросы философии. №5. С. 65–72.

Bourdieu, P. 1979. La Distinction: Critique sociale du jugement. Paris: Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. 1980. Questions de sociologi. P.: Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. 1991. Le champ littéraire // Actes de la recherche en

- sciences sociales. N°89 (Septembre 1991). P. 3–46.
- Bourdieu, P.* 1992. Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire. P.: Seuil.
- Calhoun, C.* 2005. «Bourdieu en pièces détachées. La réception de Bourdieu aux États-Unis,» in *Rencontres avec Bourdieu, P.* ed. Gérard Mauger. Bellecombe en Bauges: Éditions du Croquant. P. 441–52.
- Francastel, P.* 1970. Études de sociologie de l'art, P.: Gallimard.
- Francastel, P.* 1979 [1964]. Art et technique au XIXe et XXe siècles. P.: Gonthier.
- Francastel, P.* 1987. Problèmes de la sociologie de l'art // La sensibilité dans l'histoire, Brionne: Gerard Monfort. P. 144–165.
- Heinich, N., Julien.* 2006. La sociologie à l'épreuve de l'art: Première partie. Collection Entretiens. Paris: Aux Lieux d'être.
- Heinich, N.* 1998a Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques. P.: Minuit.
- Heinich, N.* 1998b. Ce que l'art fait à la sociologie, P.: Minuit.
- Heinich, N.* 2008. «Sociologie de l'art: avec et sans Bourdieu // Pierre Bourdieu: Son œuvre, son héritage. P.: Éditions Sciences Humaines.

СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ¹

ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРОСТРАНСТВ ЭКСПОЗИЦИИ ИСКУССТВА В ПОСТСОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ

Абстракт

В настоящей статье предпринимается попытка анализа ключевых аспектов изменения важнейших аспектов функционального положения экспозиционных пространств, представляющих произведения искусства обществу, в постсовременной культурно-социальной ситуации. Эти пространства перестали быть точками только точками образования, развлечения и рекреации, но превратились в важнейшие источники формирования представлений о должностующей шкале актуальных социальных ценностей, распространяемых через каналы эстетической коммуникации. В этом смысле произошел фактический кардинальный пересмотр позиций экспозиционных институций в социальной инфраструктуре со вторичных и дополнительных на первичные и системообразующие. Сначала новые продвинутые галереи, а затем творческие кластеры и музеи традиционного типа стали пространствами, продуцирующими инновационные социальные паттерны человеческого существования, взаимодействия и отношения к окружающему миру. Основные процессы этого рода получают в настоящем сооб-

¹ Сергей Дзикевич — заместитель заведующего кафедрой эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова по научной работе, главный редактор АУ.

щении форму эстетико-концептуального выражения.

Ключевые слова

Эстетическое, дискурсивное, формы жизни, формы мышления, культурно-психический тип личности, экспозиционная триада в постсовременный период.

Эстетическое и дискурсивное, слои исследований эстетического

Прежде, чем приступит к обсуждению трансформированного функционала пространств экспонирования произведений искусства, нам следует внести ясность в базовую концептуальную терминологию, касающуюся любой области эстетической аналитики. В этой области мы поддерживаем в области фундаментальной эпистемологии проблематики эстетического поля [Berleant, 1970] разведение всей информации две принципиальные позиции. Их мы имели уже несколько случаев экспонировать подробно в различных аспектах [Дзикевич, 1998, 2004, 2011, 2015], здесь мы формулируем исключительно самое существенное, из того что к ним относится. Во-первых, мы понимаем *эстетическое* как неотчуждаемое от эмоционального опыта субъекта, во-вторых, *онтологический статус эстетического* в связи с этим таков, что он является производным от онтологического статуса психического мира субъекта. Эти положения с неизбежностью подразумевают, что реальные феномены эстетического находятся при его критическом помышлении в пределах гипотетической логической единицы, которую мы можем назвать объемом понятия «эстетический опыт». Онтологическими и эпистемологическими коррелятами этой логической реальности является все многообразие эстетического опыта реальных субъектов, засвидетельствованное как в непосредственной форме, экспрессии (*эстетическая коммуникация*), так и в опосредованной форме, объяснении (*дискурсивная коммуникация*), между которыми располагается промежуточная коммуникативной неопределен-

ности, реминисценции (*нарративная квазикоммуникация*). Очень важно с точки зрения фундаментальной теории коммуникации и нашего способа мышления различий указать на то, почему реминисценция эстетического опыта и связанная с ним нарративная практика не являются коммуникацией в строгом смысле слова: получающая сторона здесь полностью не отделена от сообщающей стороны, а потому невозможна фиксация обратной связи, которая если она присутствует в подобном опыте является не более, чем гипотетической реальностью, продуцированной игрой воображения самой сообщающей стороны. Основания подобного разведения впервые отчетливо упоминаются Кантом в его введении к «Критике чистого разума» [Кант, 2007].

Указанные положения требуют немедленного дополнения разделения гипотетического класса феноменов эстетического, составляющего объем понятия «эстетический опыт» на два гипотетических подкласса, виды в этом роде, «*интерсубъективный эстетический опыт*» и «*чисто субъективный эстетический опыт*». Мы должны понимать под первым необходимые для осуществления человека как привилегированного субъекта [Маритен, 1988] базовые адаптационные возможности, делающие возможным подобный онтологический статус. В упомянутой нами первой «Критике» Канта изучение этих возможностей относилось к тому, что он в своей терминологии называл трансцендентальной эстетикой. Прежде всего, это относится, как и зафиксировано в этой части «Критики чистого разума» к переживаниям времени и пространства, позволяющим человеческому субъекту бытийственно позиционировать себя. К этому относятся затем и некоторые позже появляющиеся переживания фундаментальных социальных обстоятельств (как, например, переживание необходимости морального закона), которые сейчас обсуждать мы не будем из-за специального характера подобного обсуждения. Под вторым же мы понимаем те многообразные эмоциональ-

ные данные, сопровождающие чисто индивидуальный характер осуществления человеческого субъекта в мире, связанный с его уникальной когнитивной структурой, которая в необходимом нам эпистемологическом аспекте должна быть зафиксирована термином «порог эстетической чувствительности», означающим уникальную точку перехода локальных эмоций в генерализированное состояние.

Эстетическое включает в себя как явления первого, так и явления второго рода, которые различаются чисто аналитически, то есть дискурсивно, причем в дискурсе в высокой степени специализированного, в непосредственном же эстетическом опыте они практически неразличимы. В исследовательском отношении интерсубъективный и чисто субъективные аспекты эстетического различаются также далеко не всегда, хотя первый аспект, собственно и обозначенный Кантом как предмет трансцендентальной эстетики представляет собой, вне всякого сомнения, *теоретически первенствующий с эпистемологической точки зрения слой исследований*, дающий методологические основания для изучения проблематики второго аспекта.

В области исследований эстетико-экспозиционной проблематики для нас должны сложиться на основании сказанного две эпистемологические доминанты: 1) с коммуникативной точки зрения любая экспозиция относится в первую очередь к *эстетической*, а не дискурсивной форме коммуникации и 2) поскольку экспозиционная коммуникация является публичной, то есть адресована не индивидуально-реальному с психологической точки зрения реципиенту, а реципиенту, представляющему собой модель определенной текущей социальной психики, то в исследовательской эстетико-экспозиционной проблематике акцент должен быть сделан на *интерсубъективном аспекте* эстетического.

— — —
— — —
— — —

Современное, постсовременное и пост-современное

Далее мы сталкиваемся с основаниями построения модели текущей социальной психики реципиентов экспозиционных сообщений, которая даст нам ключ к пониманию тех интересусубъективных признаков эстетического, к которым эстетическое сообщение экспозиции реферировать, для того, чтобы быть максимально ясно распознаваемым и получить наивысшую эффективность. Эти основания лежат в области изучения культурной психики, если говорить точнее — в области *культурно-психологической типологии*. Здесь мы должны иметь дело со сложной и, более того, усложняющейся к текущему историческому времени, проблематике исторической культурно-психологической типологизации, к которой мы имели возможность обратиться в связи с другими задачами в одной из работ [Дзикевич Е. А., Дзикевич, С.А., 2016, 7—25]. Не повторяя всей аргументации, приведенной в этом издании, обратимся к тому, что относится к экспозиционно-эстетической проблематике.

Мы должны отдавать себе ясный отчет в том, что любая экспозиция призвана вовлекать в свое пространство реципиентов для передачи им насыщенного эстетического сообщения, изменяющего их эмоциональное состояние в определенном направлении, чтобы изменить отношение к кругу проблем, связанных с контентом экспозиции и ее дизайном. Подобный отклик возможен только в том случае, если контент и дизайн экспозиции соответствуют надлежащим образом содержанию эмоционального опыта субъекта, которое, собственно, подразумевается при критическом употреблении термина «эстетический опыт».

Для того, чтобы обеспечить максимальную эффективность эстетического сообщения экспозиционного проекта, его авторы должны на ранней стадии подготовки проекта предусмотреть тот тип эмоциональных референций, который наиболее соответствует ожидаемому направлению эмоциональных перемен в психике реципиентов и в наиболь-

шей степени характерен и распространен в данном месте и в данное время в возможной аудитории экспозиции. Разумеется, в этом случае речь идет о об интересубъективном аспекте эстетического опыта, поскольку чисто субъективные его стороны прогнозировать невозможно с процессуальной точки зрения, а также нецелесообразно с точки зрения возможного коммуникативного объема аудитории любого публичного экспозиционного проекта.

Однако интересубъективное содержание эстетического опыта весьма неоднородно и придется выстроить некоторую иерархию элементов его содержания, для того, чтобы выявить среди них существенные, и, используя их как доминанты, получить средства влияния и на другие элементы, связанные с ними ассоциативными связями для создания той относительно завершенной картины мира, ради которой эстетический опыт и складывается в психике человеческого субъекта в результате *эволюционно приобретенных адаптивных свойств* психофизиологической структуры человеческого типа. Это — *фундаментальная онтологическая характеристика* человеческого субъекта как актуально существующей сущности, и поэтому не учитывать ее при расчете референций эстетического сообщения не представляется возможным, поскольку с этим прямо связаны как его *эмоциональная распознаваемость*, так и *эмоциональная идентификация*, что, собственно, и обеспечивает *коммуникативный успех* всякого эстетического сообщения, и, в том числе, экспозиционного проекта.

В результате оказывается, что если источники эстетического сообщения, например, экспонирующие институции, планируют события в своих пространствах как успешные в эмоциональном влиянии на реципиентов, им остается только выстроить некоторую сетку критериев, характеризующих содержание интересубъективного эстетического опыта аудитории. Это требует моделирования инвариантных, или *диспозиционных* характеристик этого опыта, что, в свою оче-

редь, возможно только на основании *культурно-психологического* инструментария исторического характера.

Основной критерий, который дает подобный инструментарий заключается в понятии *культурно-исторического типа личности*, который предполагает, в том числе и инвариантные контенты эстетического опыта, хотя в культурно-исторической аналитике они могут обозначаться другими терминами. К культурно-историческим характеристикам интерсубъективного эстетического опыта относятся прежде всего те, которые устанавливаются на основании анализа характерных *пиковых переживаний* [термин А. Маслоу: Маслоу, 1997]. К ним относится, прежде всего, не имеющий дискурсивных коррелятов, опыт внутреннего эмоционального освоения темпоральных и пространственных обстоятельств существования человеческого субъекта в мире. Пиковые переживания, если иметь в виду формы их внешнего выражения, в культурно-исторической аналитике имеют, как мы и заметили выше, не эстетическую терминологическую фиксацию и обозначаются, например, как *формы жизни* и *формы мышления* [термины Й. Хейзинги: Хейзинга, 1988] представляют собой *иррациональные, недискурсивно мотивированные аспекты* материальных и интеллектуальных укладов социального взаимодействия людей для сосуществования в определенное время на определенной территории.

Сравнительное культурно-психологическое исследование форм жизни и форм мышления и позволяет предположить некоторые устойчивые исторически преемственные диспозиции характеристик эстетического опыта, которые и фиксируются как известные историко-культурные типы личности, характерные преимущественно для Европы: *человек Античности, человек Средневековья, человек Нового времени*. Все эти типы длительны во времени, имеют фазы генезиса, включая *становление, кульминацию и дезинтеграцию*. Историческая длительность этих фаз различна, но составляет в Европе для каждого типа примерно около тыся-

чи лет, фазы генезиса имеют различную динамику, причины и исторические проявления, однако для них характерны и некоторые сравнительно устанавливаемые общие закономерности. Так, поздние фазы, фазы дезинтеграции характеризуются напряженной внутренней рефлексией, скепсисом, меланхолией, чувством конца времени вообще и стремлением закрепиться во времени как через формализованное цитирование наследия прошлого, так и через попытки создать анахронические эвристические проекты будущего. Именно это, в частности, показывает Й. Хейзинга в своем упомянутом тексте, анализируя то, как «в одно и то же время и на одной и той же территории» прекращались формы жизни и мышления Средних веков и зарождались формы жизни и мышления раннего Нового времени. Последнее и было процессом зарождения культурно-психологического типа личности Нового времени, или современного европейского человека, который через культурную экспансию распространился затем и на другие культурные регионы.

Поскольку культурно-психологический тип личности Нового времени является на настоящий момент актуально существующим, мы можем обоснованно реконструировать только, собственно, ту раннюю ее фазу, фазу *становления*, которую анализировал Й. Хейзинга и многие другие авторы, посвятившие свои исследования этому периоду. О процессах, границах и хронологии фазы *кульминации* говорить все еще проблематично, поскольку Новое время остается еще открытым и культурно-психический тип личности, характерный этому историческому периоду, видимо, переживает фазу *дезинтеграции*. Эмпирическая фиксация процессов дезинтеграции, выразившаяся в свойственных поздним фазам прежних исторических периодов *интерсубъективных переживаниях конца времени*, необходимости закрепиться в бытии через *формальное цитирование опыта прошлого* и *эkleктическое моделирование* из его элементов прототипов форм жизни и мышления будущего. *Открытость* этого пе-

риода, представляющего собой незавершенную *переходную эпоху* [термин Т.Н.Грановского: Грановский, 2017], определяет сложность ее внешней и внутренней хронологизации, а также идентификацию текущих культурно-психических процессов, и, следовательно, диспозиционных характеристик intersубъективного эстетического опыта, свойственных реципиентам позднего современного типа.

Главная трудность определения ключевых референций эстетических сообщений в текущий период позднего Нового времени заключается именно в культурно-психологической периодизации Нового времени, которая остается во многом открытой проблемой потому, что этот период остается *незавершенным*. Именно поэтому обычные — *ретроспективные* — методологии исторической идентификации форм жизни и мышления, связанные с установлением *исторической дистанции* невозможно корректно применить в данном случае. Это обстоятельство определяет принципиальную научную предварительность терминологии, связанной с исторической и культурно-психологической идентификацией явлений позднего Нового времени.

Напомним, что в этом отношении закономерно остаются дискуссионными базовые маркерные наименования этого текущего периода, предложенные в свое время Ф. Лиотаром (*postmodern, postmodernism*) [Лиотар, 1998] и Ч. Дженксом (*post-modern, post-modernism*) [Дженкс, 1987]. Эти терминологические различия, только филологически связанные с особенностями языков происхождения, в действительности определены двумя факторами: специфическими методологическими различиями континентального и англо-саксонского дискурсов и различиями в понимании культурно-психической динамики в рамках Нового времени в его самому близкому к текущему моменту периоду, который мы можем назвать *новейшим*, или *современным* этапом истории человечества. Следует заметить, что это — в сущности различные термины, поскольку они обознача-

ют понятия, выражающие как существенные принципиально различные процессы культурной психики позднего Нового времени.

Ч. Дженкс подчеркивает в своей аналитике, что Ж.-Ф. Лиотар, используя слитное написание в своем термине *postmodern* в силу самой природы этой языковой конструкции вольно или невольно фиксирует внимание на процессах *завершения* тенденций, аутентичных для Нового времени, поэтому с таким же успехом вместо термина *postmodernism* в версии Лиотара вполне мог бы быть использован термин *late modernism*. Сам же Дженкс предлагает сосредоточить внимание на *возникновении альтернативных тенденций*, отличающихся от всех тех, которые были характерны для Нового времени, в том числе и его поздней фазы, именно этим целям, по его мнению, и соответствует разделяющая конструкция *post-modernism*. Мы помним позицию Й. Хейзинги, фиксирующую *синхронность* и *параллельность* тенденций завершения старых форм жизни и мышления и зарождения новых в переходные эпохи, и теперь мы можем хорошо понять, что конструкция *postmodernism* предполагает отражение и изучение тенденций первого типа, а конструкция *post-modernism* предполагает отражение и изучение тенденций второго типа.

В стратегических целях развития экспозиционных институций, конечно, стоит сосредоточить свое внимание именно на тенденциях второго типа, более детализированному рассмотрению которых и посвящено дальнейшее содержание настоящего сообщения. Разумеется, речь пойдет об общей диспозиционной оценке коммуникативной деятельности экспозиционных пространств в общей информационной среде, указываемые параметры эстетических референций конкретных экспозиционных институций и их проектов должны корректироваться в соответствии с культурно-региональной спецификой их локализаций.

— — —

Коммуникативные функции пост-современных экспозиционных пространств

Прежде всего, следует обратить внимание на то, что коммуникационный анализ деятельности экспозиционных институций и эстетических референций конкретных проектов не может рассматриваться вне контекста базовых параметров доминирующих форм и средств публичной коммуникации, свойственных анализируемому культурно-психическому этапу истории. Поэтому далее коммуникативные функции пост-современных экспозиционных пространств будут рассматриваться в непосредственной связи с общими параметрами циркуляции публичной информации в социуме пост-современного типа.

Мы уже имели возможность сформулировать некоторые позиции в отношении заявленной проблематики ранее, причем в отношении очень конкретных эстетических позиций, например, таких, как отношение субъекта к макропространственным параметрам культурного пейзажа в связи с паттернами эстетических отношений, сложившимися внутри современного искусства [см.: Дзикович, 2019]. В указанной публикации обсуждалась проблема, с одной стороны, связи эстетических отношений, ставших важными внутренними проблемами современного искусства с обстоятельствами существования общества в целом, а с другой стороны, проблема существенного посредничества современного искусства в *распространении паттернов эстетического отношения альтернативного типа* к социальной действительности вообще и к непосредственной среде человеческого существования в частности, например, к городскому пейзажу. Именно эти проблематические аспекты, но в более обширном контексте предполагается проанализировать в заключительной части нашего текущего рассуждения.

В некотором отношении весьма целесообразно напомнить то обстоятельство, что любой экспозиционный проект

(как институция, так и конкретная экспозиция) вписан в превышающий их эстетико-коммуникативный контекст. Это базовое, исходное для коммуникативистики обстоятельство — то, что всякое сообщение циркулирует в условиях определенного *фона* и распознается в условиях *среды* однородных сообщений — мы намерены рассмотреть при помощи инструментария *системной, структурной* и, отчасти, *семиотической* аналитики. Указанное обстоятельство, вне всякого сомнения, распространяется и на все эстетические сообщения, и расчет их эффективности невозможен без указанных аналитических компонентов.

Прежде всего, обратим внимание на то, что любая (как институция в пространственном отношении, так и дизайн конкретной экспозиции) представляют собой системы эстетических сообщений, вовлеченные в более крупные системы эстетических сообщений, в отношении которых они выступают как подсистемы. Эта иерархия не является формальной, поскольку все эти сообщения подпадают под меру эстетического восприятия, становятся фактами их эстетического опыта, причем, следует особо отметить, что речь идет об одних и тех же людях. Давайте рассмотрим это на примере только одного канала доставки эстетической информации, визуального, который мы избираем в силу его беспрецедентной важности для распространения социально значительной информации.

В этом отношении весьма показателен пример так называемой *визуальной экспозиционной триады*, на которую считается целесообразным ориентироваться в среде профессиональных кураторов. Предполагается, что *первый элемент* этой триады — визуальное представление экспозиционной институции и ее проектов в *архитектурной городской среде*. Это относится как к визуальному облику самой экспозиционной институции, который должен давать отчетливый сигнал публике о ее особых функциях в городской инфраструктуре и городских культурных коммуникациях, но это также

касается и информационного сопровождения всех проектов галереи, прежде всего, в непосредственной близости институции. Эти информационные меры направлены на привлечение визуального внимания и на перестройку психики реципиентов в режим восприятия насыщенных эстетических сообщений. *Второй элемент* экспозиционной триады — параметры внутреннего дизайна точки, представляющей произведения искусства, в систему которых как подсистема вписывается *третий элемент* — дизайн конкретной экспозиции (детали так называемой экспозиционной архитектуры, специально разработанные схемы развески и установки артефактов, демонстрации медиа-арта, размещения сопроводительной информации, тематического зонирования экспозиции и другие способы оккупации экспозиционного пространства, обеспечивающие предусмотренный институцией режим контакта реципиентов с экспозицией).

Эти параметры остаются базовыми, их невозможно игнорировать ни при каких обстоятельствах, их можно лишь учитывать с той или иной степенью коммуникативной эффективности. Далее, мы должны проанализировать изменения в действии этих инвариантных параметров эстетической коммуникации в пост-современной культурно-психической ситуации. Мы должны сразу и очень отчетливо сформулировать одно доминирующее обстоятельство определяющее набор диспозиционных компонентов интересубъективного опыта пост-современного периода. Это обстоятельство заключается в наличии *экстерриториально передаваемых паттернов визуально-эстетических норм*, которые в начальной стадии пост-современной культурно-психической динамики начали распространяться *кинматографом*, затем приобрели устойчивый коммуникативный характер благодаря *телевидению*, и окончательно закрепились в качестве доминирующего визуально-эстетического фактора в *Интернет-коммуникации*, особенно в социальных сетях.

Первый элемент триады предполагает принципиально

иные способы эстетической навигации реципиентов пост-современного типа в городской среде. Навигация происходит не столько путем непосредственного зрительного контакта с городским ландшафтом, сколько через сличение городских информационных систем с системами Интернет-навигации. Большинство целевых посетителей экспозиционных институций и их проектов планирует свой визит заранее, уточняет схемы расположения на сетевых ресурсах и контролирует свое движение при помощи смартфона. Следовательно, эта часть визуально-эстетической триады пост-современной информационной среде в значительной степени приобретает виртуальный характер. Работа с ней предполагает создание визуальной идентичности урбанистического облика через, фотографии, видеоролики и инфографику на основном сайте институции в Интернете и поддержку ее в социальных сетях, агрегаторах профильных новостей и создание специализированных *приложений* для смартфонах на платформах iOS и Android. Именно элементы дизайна виртуальной коммуникации в Сети составляют в пост-современный период основу визуально-эстетической инсталляции экспозиционных институций в городскую социальную инфраструктуру.

Второй элемент триады связан со стратегиями оккупации конкретных экспозиционных пространств, созданием гибридных дигитально-физических композиций, использующих как экспозиционно-архитектурные, так и электронные средства тотального вовлечения реципиентов в систему эстетических сообщений конкретного проекта. Электронные компоненты должны достраивать реальность физической экспозиции до того, стандарта, который пост-современный реципиент привык получать в Сети: ссылки, возможность немедленно дополнять статические изображения движением, звуками, откликами публики, возможностью вступать с ними в диалог и виртуальное взаимодействие в режиме реального времени.

Третий элемент триады включает в себя активное использование в экспозициях как произведений, созданных при традиционных художественных техниках, так произведений, в создании которых были использованы альтернативные художественные технологии всех происхождений, а также новые и новейшие медиа. Последнее создает тот необходимый режим эстетических референций, который является сложившимся консенсусом пост-современного публичного вкуса.

Адаптация экспозиционной триады к диспозиционным параметрам интересубъективного эстетического опыта пост-современного культурно-психического типа позволит экспозиционным институциям диверсифицировать те социальные функции, которые сложились в предшествующие периоды. Обычно среди таких функций перечисляются такие, как образование, расширение кругозора, развлечение, иногда альтернативные инвестиции. Пост-современные эстетические параметры экспозиций дают возможность, сохраняя указанные функции дополнить их функциями адаптации к сложным сочетаниям разнородной информации различного уровня и различной природы, катартической коррекции избыточных социальных напряжений, синергетического управления новыми импульсами в различных видах деятельности в условиях пост-современных переизбытков информации и дефицита свободного времени.

Ссылки

1. *Berleant, A.* 1970). *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience.* Springfield, Illinois: Charles C.Thomas.
2. *Дзикевич, С.А.* 1998. Введение в эстетику. М.: Книжный дом "Университет"; *Дзикевич, С.А.* 2004, 2017. Эстетика рекламы. Эстетическая структура рекламной коммуникации. М.: Гардарики; Екатеринбург: Ridero; *Дзикевич, С.А.* 2011. Эстетика: начала классической теории. М.: Академический проект; *Дзикевич, С.А.* 2015. Эстетика онтологии. Эпистемологическая аналитика знания бытия. (Второе издание). М.: URSS.

3. Кант, И. 2007. Критика чистого разума / Пер. с нем. Н. Лосского сверен и отредактирован Ц.Г.Арзаканяном и М. И. Иткиным; Примеч. Ц.Г. Арзаканяна. М.: Эксмо.
4. Маритен, Ж. 1988. Краткий очерк о существовании и существующем // Проблема человека в западной философии: Переводы / Сост. и послесл. П. С. Гуревича. Общ. ред. Ю. Н. Попова. М.: Прогресс. С. 229 — 260.
5. Дзикевич, Е.А., Дзикевич, С. А. 2016. Введение в проблематику современной философии // Современная философия (XX — XXI в.в.). М.: Согласие.
6. Маслоу, А. 1997. Психология бытия / Пер. О. Чистякова М.: Рефлбук — К.: Ваклер, 1997.
7. Хейзинга, Й. 1988. Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Пер. Д.В.Сильвестрова. Статья А. В. Михайлова. Комментарии Д. Э. Харитоновича. Отв. ред. С.С.Аверинцев. М.: Наука.
8. Грановский, Т. Н. 2018. Лекции по истории Средневековья. М.: Юрайт.
9. Лиотар, Ж.-Ф. 1998. Состояние постмодерна / Пер. с Н. А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии. Спб.: Алетейя.
10. Jencks, Ch. 1987. Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture. N.Y.: Rizzoli, L.: Academy.
11. Дзикевич, С.А. 2019. Современное искусство как эстетический интерфейс человеческого существования в пейзаже: Историческое путешествие к теоретическим истокам раннего Берланта и обратно к настоящему времени // Aesthetica Universalis (Всеобщая эстетика). Ежеквартальный теоретический журнал кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова. Т. 6. №2. С. 62—76.

SERGEY DZIKEVICH¹

INSTITUTIONAL TRANSFORMATION OF EXPOSITIONAL ART-SPACES WITHIN POST-MODERN CULTURAL MEDIA

Abstract

This article is an attempt of re-thinking the situation with art-spaces under post-modern conditions in culture. Scholars must pay attention to the fact that psychical types of the role that art plays in societal connections and social affairs is permanently changing and now days it's the result of fundamental transformation that can't be divided from other institutional changes in culture. These changes could hardly be understood without reconstruction of psychical dispositions that are characteristic for different periods of history. Here we try to do such a work that could help to evaluate the place of art-spaces in the contemporary type of society.

Ключевые слова

The aesthetic, the discursive, forms of living, forms of thinking, cultural-psychological type of personality, expository triad in the post-modern period.

The aesthetic and the discursive, layers of aesthetic research

¹ *Sergey Dzikevich* — PhD, Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Associate Professor, AU Editor-in-Chief.

Before starting to discuss the transformed functionality of the spaces for exhibiting works of art we should clarify the basic conceptual terminology relating to any area of aesthetic analytics. We support in the field of fundamental epistemology of the problems of the aesthetic field [Berleant, 1970] dividing information of all types into two fundamental kinds. We have already had several cases to expose this point of view in detail in various aspects [Dzikevich, 1998, 2004, 2011, 2015] and so here we formulate only the most essential of conclusions from it. First of all we understand *the aesthetic* as inalienable from the emotional experience of a human subject and the second that must be mentioned is that we propose *the ontological status of the aesthetic* in this regard is such that it is derived from the ontological status of the psychical world of a human subject. These provisions inevitably imply that the real phenomena of the aesthetic are, in the critical mode of thinking, within the limits of a hypothetical logical circle, which we can call the volume of the concept «aesthetic experience». In ontological and epistemological aspects correlates of this logical reality is the whole variety of aesthetic experience of real human subjects revealed both in direct form of expression (*aesthetic communication*) and in an indirect form of explanation (*discursive communication*) between which there is an intermediate area of communicative uncertainty, reminiscence (*narrative quasicommunication*). It is very important from the point of view of the fundamental theory of communication and we would like to say that in this way of thinking reminiscences of aesthetic experience and associated narrative practices are not cases of communication in the ex sense of this term: the receiving side here is not completely separated from the communicating side, and therefore it is impossible to fix the feedback which if it is present in such an experience is nothing more than a hypothetical reality produced by the play of imagination of the very source of communication. The grounds for such division were first clearly mentioned by Kant

in his introduction to «Critique of Pure Reason» [Kant, 1998].

This classification of human information needs immediate addition in division of the abovementioned hypothetical class of aesthetic phenomena constituting the volume of the term «aesthetic experience» in two hypothetical subclasses, kinds in this genus, «*intersubjective aesthetic experience*» and «*purely subjective aesthetic experience*.» We must understand that the first kind of aesthetic experience includes information that is necessary for the implementation of a human being as a privileged subject [Maritain, 1988], the basic adaptive capabilities that constitute the very ontological status of a human subject. Mentioned in the first «Critique» of Kant the study of these possibilities was related to what he is in his terminology called transcendental aesthetics. First of all it refers as it's supposed in this part of his «Critique of Pure Reason» to the experiences of time and space enabling human subjects to position themselves in existence. To this area also belong some later appearing in Kant's critical analytics experiences of fundamental social circumstances (as, for instance, experience of necessity of the moral law) that we won't discuss now because of the special nature of such discussions. Under the second we suppose the diverse emotional data accompanying the purely individual nature of the implementation of human subjects in the world associated with their unique cognitive structure which in the epistemological aspect we need must be fixed with the term «the border of aesthetic sensitivity» meaning a unique level where local emotions are coming into generalized state. The aesthetic includes both the phenomena of the first and of the second kind, they are practically indistinguishable in direct aesthetic experience being differed analytically only, or discursively, and moreover, in a highly specialized mode of discourse. In research perspectives intersubjective and purely subjective aspects of the aesthetic are also rarely divided although the first aspect which Kant actually designated as the subject-matter

of transcendental aesthetics is without a doubt a *theoretically superior layer of research from the epistemological point of view* that provides methodological grounds for studying the problems of the second aspect.

In the field of research on aesthetic and expositional issues, two epistemological dominants should constitute for us on the basis: 1) from a communicative point of view any exposure refers primarily to an *aesthetic* rather than discursive form of communication, and 2) since exposure communication is public, that is, addressed not to a recipient as separated person but to a recipient which is a model of a certain current social psyche then in an aesthetic investigation of expositional activities the emphasis should be placed on the *intersubjective aspect* of the aesthetic.

Modern, postmodern and post-modern

The next that we face is the reason of constructing a model of the current socio-psychical attitude of the public of expository messages which will give us the key to understanding those contents in the intersubjective aesthetic that the message of an exhibition must be addressed to in order to be clear and recognizable. These grounds lie in the field of study of the cultural psyche, or to speak more precisely – in the area of *cultural-psychological typology*. Here we have to deal with complex and, moreover, very complicated to the current historical time problems of historical cultural and psychological character that we have had an opportunity to discuss with different purposes [Dzikevich, E.A., Dzikevich, S.A., 2016, 7–25]. Not repeating the whole argumentation provided in that publication let's turn to this kind of problems as it refers to expositional aesthetics.

We must make clear that any exposition is designed to involve recipients into its space to convey a rich aesthetic message that could their emotional state in a certain direction in order to change the attitude to the circle of problems related

to the content of the exposition and its design. Such a response is possible only if the content and design of the exposition correspond appropriately to the content of the emotional experience of the subject which, in fact, is covered with the critical use of the term «aesthetic experience».

However, the intersubjective content of aesthetic experience is highly heterogeneous and we'll have to build some hierarchy of elements of its content in order to identify among them the most significant ones, and using them as dominants we'll have to provide influence on other elements to create the kind of relatively complete picture of the world for which aesthetic experience develops in the psyche of the human subject as an *evolutionary acquired adaptive properties* of physiological structure of human type. This is a *fundamental ontological feature* of the human subject as relevant to existing wholeness of the universe and therefore it's impossible not take it into account when calculating the aesthetic references of a message because this is directly related to both his *emotional recognition* and *emotional identification* which, in fact, determines *communicative success* of every aesthetic message including an expositional project.

As a result it turns out that if sources of aesthetic communication, for example, exhibiting institutions, plan events in their spaces as successful in emotionally influencing for recipients they are supposed to build up a certain grid of criteria characterizing the content of the intersubjective aesthetic experience of the audience. This requires modeling the invariant, or *dispositional*, characteristics of this experience which, in turn, is possible only on the basis of *cultural and psychological* tools of a historical character.

The main criterion that such a toolkit provides is the concept of a cultural-historical type of personality which presupposes among other properties invariant contents of aesthetic experience although in cultural-historical analytics they can be marked by other terms. Cultural and historical

characteristics of intersubjective aesthetic experience include, first of all, those that are established on the basis of the analysis of characteristic *peak experiences* [A. Maslow's term: Maslow, 1997]. They before all presuppose having no discursive correlates emotional experiences of temporal and spatial circumstances of the existence of a human subject in the world. Peak experiences, if we take into account the forms of their external expression, in cultural-historical analytics, as we have noted above, have no aesthetic terminological fixation and are marked, for instance, as *forms of living* and *forms of thinking* [terms of J. Huizinga: Huizinga, 1988] represent *irrational, non-discursively motivated aspects* of the material and intellectual ways of social interaction of people for co-existence at a certain time in a certain territory.

Comparative cultural-psychological study of forms living and forms of thinking suggests some sustained historical continuity of the dispositional characteristics of aesthetic experience which is recorded as a well-known historical and cultural types of personality, characteristic mainly for the Europe: *a man of Antiquity, a man of the Middle Ages, a man of the Modern Time*. All these types have long time history with phases of genesis including the *becoming, culmination* and *disintegration*. In Europe the historical duration for each type have about for thousands of years, the phases of genesis have different dynamics, causes and historical manifestations but also they are characterized with some relatively general processes. So, late phase, phase of disintegration is characterized with intense internal reflection, skepticism, melancholy, sense of the end of times in general and the desire to gain a foothold in time both through formal citation of the heritage of the past, and through attempts to create heuristical anachronistic projects future. This, in particular, shows J. Huizinga in his aforementioned text analyzing how «at the same time and on the same territory,» were going on the forms of living and thinking of the Middle Ages and were becoming

form of living and thinking of the early Modernity. The last was the birth of cultural-psychological type of personality of the Modern Time, or a modern European man which through cultural expansion later spread to other cultural regions.

Since the cultural-psychological type of personality of the Modern Time is currently existing we can reasonably reconstruct only its early phase, the formation phase which was analyzed by J. Huizinga and many other authors who devoted their researches to this period. It is still problematic to talk about the processes, boundaries, and chronology of the *culmination* phase, since the Modern Time is still open and the cultural-psychological type of personality that is characteristic for this historical period seems to be undergoing a phase of *disintegration*. The empirical fixation of the processes of disintegration, expressed in intersubjective *experiences of the end of times* characteristic for the late phases of the previous historical periods, the need to gain a foothold in being through *formal quoting of the experience of the past* and *eclectic modeling* of prototypes of forms of living and forms of thinking for future from its elements. *The openness* of this period which is an incomplete *transitional era* [term of T.N. Granovsky: Granovsky, 2017], determines the complexity of its external and internal chronologization as well as identification of current cultural and mental processes, and, therefore, dispositional characteristics of intersubjective aesthetic experience of recipients belonging to the late modern type of personality.

The main difficulty in determining the key references of aesthetic messages in the current period of the late Modern Time lies precisely in the cultural and psychological periodization of the Modern Time, which remains largely an open problem because this period remains *incomplete*. That is why the usual — *retrospective* — methodologies of historical identification of forms of living and thinking related to establishment of *historical distance* cannot be correctly applied in this case. This circumstance determines fundamental

scientific preliminaryness of the terminology associated with the historical and cultural-psychological identification of the phenomena of the late Modern Time.

Let's remind that it's characteristic in this respect that the base marker names for the current period, proposed by F. Lyotard (*postmodern, postmodernism*) [Lyotard, 1998] and Ch. Jencks (*post-modern, post-modernism*) [Jenks, 1987] are subjects of discussion. These terminological difference, only philologically associated with the peculiarities of the languages of origin, is in fact determined by two factors: the specific methodological differences between continental and Anglo-Saxon discourses and differences in the understanding of the cultural and psychical dynamics in terms of the Modern Time into its closest to the current time period which we may call the latest or namely modern stage in the history of mankind. It should be noted that in this case we actually deal with different terms conceptually denoting fundamentally different processes of the cultural psyche of the late Modern Time.

Ch. Jencks emphasizes in his analysis that F. Lyotard using fusion in his *postmodern* term due to the very nature of this language construction voluntarily or involuntarily fixes his attention on the processes of *completing* trends that are authentic for the Modern Time therefore the term *late modernism* could well be used instead of the *postmodernism* term in the Lyotard version. Jenks himself proposes to focus on the emergence of *alternative trends* that differ from all those that were characteristic for the Modern Time, including its late phase, these goals, in his opinion, are consistent with the separating construction of *post-modernism*. We remember the position of J. Huizinga which fixes the *synchronism* and *parallelism* of tendencies of completion of the old forms of living and thinking and the emergence of the new ones in transitional eras, and now we can well understand that the construction of *postmodernism* involves the reflection and study of the trends of the first type, and the construction of *post-modernism*

assumes a reflection and the study of trends of the second type.

For the strategic purposes of developing exhibition institutions, of course, it is worth focusing attention precisely on the trends of the second type and so the further content of this article is devoted to a more detailed consideration of them. It's natural that because we will talk about a general dispositional assessment of the communicative activity of exposition spaces in the general information environment, the indicated parameters of aesthetic references of specific expositional institutions and their projects should be adjusted in accordance with the cultural and regional specifics of their localizations.

Communicative functions of post-modern exhibition spaces

First of all, one should pay attention to the fact that the communication analysis of the activities of expositional institutions and aesthetic references of specific projects cannot be considered outside the context of the basic parameters of the dominant forms and means of public communication that are characteristic for previously analyzed cultural and psychological stage of history. Therefore, the communicative functions of post-modern exhibition spaces will be considered in direct connection with the general parameters of public information circulation in a post-modern type of society.

We already had the opportunity to formulate some positions in relation to the stated problems earlier, and in relation to very specific aesthetic positions, for example, such as the subject's attitude to the macro-spatial parameters of the cultural landscape in connection with the patterns of aesthetic relations that have developed within contemporary art [see: Dzikevich, 2019]. This publication discussed the problem, on the one hand, of the relationship of aesthetic relations that have become important internal problems of modern art with the circumstances of the existence of society as a whole, and on the other hand, the problem of the significant mediation of modern

art in the *dissemination of patterns of aesthetic attitude of an alternative type* to social reality in general and to the immediate environment of human existence in particular, for example, to the urban landscape. It is these problematic aspects but taken in a broader context that are supposed to be analyzed in the final part of our current discussion.

In some respects it is very advisable to recall the fact that any exhibition project (both institution and specific exhibition) is inscribed in an aesthetic and communicative context that exceeds them. This is the basic circumstance that is initial for communicative science — that every message circulates on a specific background and is recognized in a homogeneous message environment — we intend to consider using tools of *systemic, structural* and, in part, *semiotic* analytics. This circumstance, without a doubt, applies to all aesthetic messages, and calculation of their effectiveness is impossible without these analytical components.

First of all, let us pay attention to the fact that any (both an institution in spatial terms and the design of a specific exposition) are aesthetic message systems involved in larger systems of aesthetic messages in relation to which they act as subsystems. This hierarchy is not formal, since all these messages fall under the measure of aesthetic perception become facts of their aesthetic experience, and it should be noted that we are talking about the same people that happen to be their recipients. Let's look at this using only one channel of delivery of aesthetic information, visual, which we choose because of its unprecedented importance for the dissemination of socially significant information.

In this regard, an example of the so-called *visual exposition triad*, which is considered advisable to navigate among professional curators, is very revealing. It is assumed that *the first element* of this triad is a visual representation of the exposition institution and its projects in *an architectural urban environment*. This refers to the visual appearance of the

exposition institution itself which should give a clear signal to the public about its special functions in urban infrastructure and urban cultural communications but this also applies to the information support of all gallery projects, especially in the immediate vicinity of the institution. These informational measures are aimed at attracting visual attention and at rebuilding the psyche of the recipients in the mode of perception of rich aesthetic messages. *The second element* of the exhibition triad is the parameters of the internal design of the point representing works of art into the system of which *the third element* fits in as a subsystem — the design of the specific exposition (details of the so-called exhibition architecture, specially designed schemes for hanging and installing artifacts, demonstrating media art, placing accompanying information, thematic zoning of the exposition and other methods of occupation of the exposition space, which ensure the regime of recipients' contacts with the exposition).

These parameters remain basic, they cannot be ignored under any circumstances, they can only be taken into account with varying degrees of communicative effectiveness. Next, we must analyze the changes in the action of these invariant parameters of aesthetic communication in the post-modern cultural and mental situation. We must immediately and very clearly formulate one dominant circumstance that determines the set of dispositional components of the intersubjective experience of the post-modern period. This circumstance consists in the presence of *extraterritorially transmitted patterns of visual and aesthetic norms* which in the initial stage of post-modern cultural and psychic dynamics began to spread by *cinema*, then acquired a stable communicative character thanks to television, and finally became established as a dominant visual and aesthetic factor in Internet communication, especially on social networks.

The first element of the triad involves fundamentally different ways of aesthetic navigation of post-modern recipients

in an urban environment. Navigation takes place not so much through direct eye contact with the urban landscape but through comparison of urban information systems with Internet navigation systems. Most target visitors to expositional institutions and their projects plan their visit in advance, specify location schemes on network resources, and control their movement using a smartphone. Consequently, this part of the visual-aesthetic triad of the post-modern information environment is largely acquiring a virtual character. Working with it involves creation of a visual identity of the urban look through, photos, videos and infographics on the institution's main website on the Internet and its support in social networks, profile news aggregators and the creation of specialized applications for smartphones on iOS and Android *applications*. It is the design elements of virtual communication on the Web in the post-modern period that form the basis of the visual and aesthetic installation of exhibition institutions in the urban social infrastructure.

The second element of the triad is associated with strategies for the occupation of specific exhibition spaces, creation of hybrid digital physical compositions using both exposure-architectural and electronic means of total involvement of recipients in the aesthetic message system of a particular project. Electronic components must complete the reality of physical exposure to the standard that a post-modern recipient is using on the Web: links, the ability to immediately supplement static images with movement, sounds, public feedback, the ability to engage in real-time dialogue and virtual interaction with them.

The third element of the triad includes the active use in the expositions of both works created using traditional art techniques, as well as works in creation of which alternative art technologies of all origins were used as well as new and latest media. The latter creates the necessary mode of aesthetic references, which is the prevailing consensus of a post-modern

public taste.

Adapting the exposition triad to the dispositional parameters of the intersubjective aesthetic experience of the post-modern cultural-psychological type will allow expositional institutions to diversify the social functions that developed in previous periods. Usually among such functions are listed such as education, broadening one's horizons, entertainment, sometimes alternative investments. Post-modern aesthetic parameters of expositions make it possible, while maintaining these functions, to supplement their functions of adaptation to complex combinations of heterogeneous information of various levels and different nature, cathartic correction of excess social stresses, synergistic control of new impulses in various activities in the context of post-modern oversupply of information and deficit free time.

References

1. *Berleant, A.* 1970. *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience.* Springfield, Illinois: Charles C. Thomas.
2. *Dzikevich, S. A.* 1998. *Introduction to Aesthetics.* Moscow (in Russian); *Dzikevich, S.A.* 2004, 2017. *Aesthetics of Advertising. Aesthetic Structure of Advertising Communication.* Moscow (in Russian); *Dzikevich, S.A.* 2011. *Aesthetics: the Beginnings of Classical Theory.* Moscow (in Russian); *Dzikevich, S. A.* 2015. *Aesthetics of Ontology. Epistemological Analytics of the Knowledge of Being.* (Second edition). Moscow (in Russian).
3. *Kant, I.* 1998. *Critique of Pure Reason /* Translated and edited by Paul Guyer and Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press.
4. *Maritain, J.* 1964. *Court traite de l'existence et de l'existant.* 2nd edition. Paris. P. 101–138).
5. *Dzikevich, E., Dzikevich, S.A.* 2016. *Introduction to the problems of contemporary philosophy // Modern Philosophy (XX – XXI centuries).* Moscow. (in Russian).
6. *Maslow, A. H.* 1962, 2014. *Towards a Psychology of Being.* Floyd, VA.
7. *Huizinga, J.* 1996. *The Autumn of the Middle Ages.* Chicago / Translated by R.Payton and U.Mammitzch.
8. *Granovsky, T. N.* 2018. *Lectures on the history of the Middle Ages.* Moscow (in Russian).

9. *Lyotard, J.-F.* 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translation by G.Bennington and B.Massumi. Foreword by F. Jameson. Minneapolis.
10. *Jencks, Ch.* 1987. *Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture*. N.Y.: Rizzoli, L.: Academy.
11. *Dzikevich, S. A.* 2019. *Contemporary Art as Aesthetic Interface of Human Living in The Landscape: A Historical Journey to Early Berleant's Theoretical Roots and Back too the Present // Aesthetica Universalis*. Vol. 2 (6). P. 49 – 61.

ИРИНА ЛИСОВЕЦ¹

ЭКСПОЗИЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО CONTEMPORARY ART: МУЗЕЙ, ГАЛЕРЕЯ, УЛИЦА

Абстракт

В статье рассматриваются особенности пространства, в котором экспонируется и органично существует contemporary art, в отличие от пространства музеефикации fine art.

При первых экспозициях художественного авангарда в художественных галереях в начале 20 века возникло противоречие с находящимися там художественными артефактами и органичным для них пространством. Оказалась очевидной необходимость изменения пространства экспонирования современного искусства. В конце века новые формы современного искусства, многообразные арт-практики выходят за пределы музеев и галерей, и осваивают неожиданные для художественного артефакта пространства: вышедшие из употребления и заброшенные промышленные и городские территории, улицы и площади городов. Но в это же время и в начале третьего тысячелетия современное искусство возвращается к традиционному, хотя и значительно измененному пространству экспонирования, устраиваясь в специально выстроенных галереях и арт-музеях многофункциональных культурных комплексов.

Каково влияние изменяющейся культуры на художественный

¹Ирина Лисовец — к.ф.н., доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия.

хронотоп contemporary art? Каковы художественно-эстетические основания пространственных трансформаций современного искусства и его позиционирования? И, наконец, как изменяется взаимодействие искусства с публикой в этих условиях? Таковы вопросы, к которым мы обращаемся в статье.

Ключевые слова

Contemporary art, актуальная культура, художественный хронотоп, современный арт-музей и галерея.

Ни один из крупных городов третьего тысячелетия не существует без галереи современного искусства. В начале каждого года из новостей на Артгиде мы узнаем о новых галереях, которые открываются в городах по всему миру и там, где они уже есть, и где раньше их не существовало. Чем определяется такое настойчивое институциональное развитие современного искусства в пространстве городов, культуре и жизни человека третьего тысячелетия? Почему современный город невозможен без современного искусства, представленного не только в галереях, но и практически на всех городских территориях? Как изменилось и продолжает меняться позиционирование искусства, и какими эстетическими и социокультурными параметрами это определяется?

Каждая историческая, национальная, региональная культура имеет свой хронотоп, пространство-время существования, выстраиваемое в соответствии с доминантными ценностями, традициями и перспективами, как и местом человека в ней. Эти параметры культуры достаточно точно определяют искусство, его художественно-эстетический хронотоп и выражаются им. Композиционно-выразительные особенности живописи Возрождения (и итальянского, и северного) в период зарождения культуры Нового времени обусловлены радикальным изменением ценностной доминанты культуры с теоцентрической на антропоцентрическую, возвращением к природе в качестве основы и понима-

нием человека равным Богу-творцу. Живопись новой эпохи могла существовать и развиваться, выстраивая композицию в прямой перспективе как выражении взгляда на мир и особенностей восприятия земного человека.

Пространственно-временные параметры являются основанием разделения искусства на виды. Это разделение определяет особенности воплощения и существования художественного образа. Но доминирование пространства или времени в структуре образа не отменяет целостности художественного хронотопа. Литература и музыка как временные виды искусства не лишены пространственной характеристики образов: возникновение «зримых образов» в литературе и восприятие высоты, глубины и объема музыкального звучания. Пространственные виды искусства — живопись, скульптура и архитектура соответственно обладают и временной характеристикой в зависимости от последовательности развертывания и освоения образа, что представлено в движении зрителя относительно представленного артефакта. В связи с этим, статус искусства, его художественно-эстетическая ценность и адекватное художественное восприятие определяются экспозиционными институциями, которые обеспечивают условия его взаимодействия с публикой.

Экспозиционная история искусства начинается с наскальной живописи в пещерах верхнего палеолита, затем продолжается в пространстве древнегреческих амфитеатров и, наконец, в галереях живописи, возникающих в эпоху итальянского Возрождения в палаццо флорентийских герцогов. Искусство не могло жить вне особой, специально для него созданной среды и более того, становилось искусством, будучи помещенным в эту среду. Этот опыт экспонирования был продолжен в эпоху Просвещения при формировании Лувра как музейного пространства художественных шедевров. Великолепные дворцовые залы, превращенные в музейные комплексы, красотой интерьеров активно поддержива-

ли эстетический статус искусств. Совершенное пространство утверждало красоту живописи и скульптуры, живущей в этих условиях.

Для современного искусства, начало которого мы обозначим первым авангардом (1910-1920-е годы), его художественный статус поддерживается и так же в значительной степени определяется пространством, в котором оно встречается с публикой. Известный предмет стал художественным артефактом, будучи представлен Марселем Дюшаном в художественной галерее под именем «Фонтан». Здесь сработал эффект автономного поля символических ценностей, которое рассматривал Пьер Бурдьё в своем исследовании рынка символической продукции (Бурдьё П., 1993): обычный предмет превратился в художественный артефакт, благодаря символизации именем и размещению в галерее. Интересно, что Дюшан затем несколько раз «повторил» свой «шедевр» по заказу различных музеев, включая Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду (Ковалев А., 2008, с.78).

Решающее влияние стратегии экспонирования для современного искусства отмечает Б. Гройс, обращаясь к его топологии: «Modern art работало на уровне индивидуальной формы. Contemporary art работает на уровне контекста, формата, фона или новой теоретической интерпретации. Поэтому contemporary art не столько индивидуальная продукция, сколько манифестация индивидуального решения, включить или исключить вещи и образы, анонимно циркулирующие в нашем мире, — дать им новый контекст или лишить его: частный выбор, который одновременно публично доступен и через это манифестирован, представлен, ясно определен» (Гройс Б., 2006, с. 14).

Таким образом, любое искусство и классическое (fine art), и современное (contemporary art) нуждается в особых пространственно-временных условиях коммуникации со зрителем, но современное искусство радикально меняет

традиционную музеефикацию и экспонирование искусства. Такое изменение связано с сущностной и существенной трансформацией современной культуры и выражающего ее искусства. Искусство такой культуры модифицирует все свои параметры: художественное творчество, созданное художественное произведения и, конечно, художественное восприятие.

Для современного искусства характерно радикальное размывание границ, изменение языка, функционирования, что связано, прежде всего, с теми социокультурными трансформациями, которые происходят в XX веке.

Начиная с конца XIX века, формируется культура, которая затем получит именование массовой, популярной, общедоступной и вызовет к жизни институции, в том числе и художественные, которые могли бы обеспечить ее функционирование и развитие. Вместе с этим в культуре начинается выделяться феномен, названный культурой повседневности, который искусство начнет осваивать и представлять. И, конечно, технократическая доминанта культуры начала прошлого века, развиваясь, проникает в художественный мир, активно использующий информационные технологии и технику. Уже в рамках модерна появляются направления в искусстве, отдающие дань превосходству техники и меняющие эстетические ценности и язык в этом направлении. Конструктивизм в пространственных видах искусства, активно развернутый в начале прошлого века, стилистически утвердил доминанту техники, и не случайно вновь активно вспоминается в начале века нынешнего в условиях дальнейших технократических вызовов. Второй художественный авангард (1950-1960-е годы) продолжил техническое «первооружение» искусства и утвердил его обновление на этой основе.

К названным особенностям художественной культуры с начала второго авангарда необходимо добавить ее функционирование в рыночных условиях и переход искусства

на «язык денег» (Б. Гройс), что существенно меняет экспонирование contemporary art в условиях галерей и музеев.

В России рынок художественной культуры начинает развиваться много позже, с 90-х годов прошлого века (Гительман Л. И., 2004). В это время появляются частные галереи, музеи современного искусства, где публика может его видеть, оценить эстетически и как участника рынка «символической продукции» и прицениться в том числе.

На западном арт-рынке с 60-х годов XX века развитие «индустрии галерей» (К. Чухров, 2010) приводит к открытию новых и изменению прежних музеев и галерей современного искусства. Под новое позиционирование искусства меняется функциональная наполненность пространств музеев классического искусства, позволяющая перевести в товар художественный артефакт и выразить в цене его ценность.

Современная галерея, где экспонируются и историческое, и современное искусство, как правило, дает возможность купить «сопутствующие» товары разного рода (шарфы, сумки, ручки, закладки и т.п.), которые воспроизводят представленные экспонаты и будут о них напоминать, так же, как и о посещении галереи в повседневной жизни. Такого рода бизнес существует в настоящее время практически во всех галереях и музеях. И это очень важно: купив в Галерее современного искусства Пегги Гутенхайм в Венеции шелковый шарф, где воспроизведена картина Gino Severini «Sea=Dancer» из представленной коллекции, я прочно закрепила этим предметом всю гамму зрительных, эстетических, и тактильных ощущений, пережитых при восприятии изумительного полотна. Эстетическое наполнение моей повседневной жизни, этот шарф, конечно же, изменил.

Во второй половине XX века галерея становится институцией арт-бизнеса и ее цель не просто экспозиция оригинальных художественных артефактов, но развитие экономики художественной культуры за счет расширения круга

потребителей искусства. Галерея становится местом, где широкая публика приобщается к современному, достаточно неожиданному в сравнении с традиционным искусству. Привлечь публику возможно, оснащая современную галерею медийным дополнением и перформативным оснащением представленного артефакта, который превращается в событие. Осмотр экспозиции становится не просто созерцанием, но вовлечением в действие.

Уже в начале прошлого века искусство, активно развиваясь в условиях своей «технической воспроизводимости» (Беньямин В.), предполагает новое экспозиционное бытование, значительно расширяющее коммуникацию с публикой. Галерейные и музейные институции широко реализовали эти возможности, используя в экспозиции современные информационные технологии. В уже наступившем третьем тысячелетии в качестве отдельного экспонирования искусства получили распространение IT перформансы живописи классических музеев и галерей. Оцифрованная и развернутая на экранах живопись от Возрождения до рубежа XIX — XX веков открывается по-новому и привлекает современного зрителя.

Авангард начала 20 века отменил миметичность образа в стремлении убрать посредника между художником и зрителем — видимый мир и обратился к деконструкции эстетической формы, ликвидируя доминанту гармонии и прекрасного, что вполне соответствовало мозаичной и противоречивой культуре века. Разрыв с видимым миром окончательно закрепляется к концу 20 века в развитии таких направлений искусства как арт-брют и трэш арт, экспонирование которых органично в современных галерейных пространствах.

К концу 20 века происходит закрепление деформации материала, языка и публики искусства в культуре постмодернизма. В последнюю треть прошлого XX века главным инструментом и содержанием модернизации культуры для

постмодернизма становится деконструкция всех традиционных ценностей, пространств и отношений, которая определяет новый язык, форму и стиль искусства, что будет наглядно выражено, прежде всего, архитектурой и даст ей имя — деконструктивизм.

Именно архитектура деконструктивизма найдет органичное для современного искусства пространство музея и галереи.

Одна из первых галерей современного искусства — Музей Гугенхайма в Нью-Йорке Фрэнка Ллойд Райта (1956—1959 гг.), коллекции беспредметной живописи Соломона Гугенхайма. Архитектор создал здание, точно соответствующее и представляющее современное искусство (Хассел Э., 2010, с. 50—55). Форма здания, напоминающая морскую раковину, раскрывающуюся к небу и стеклянный купол, дают возможность максимальной освещенности естественным светом, а зал, окруженный большой спиральной лестницей, идя по которой посетители разглядывают произведения искусства, становится оптимальным пространством, в котором простор, естественный свет, открытость создают необходимые условия восприятия искусства как бы в естественной для него среде.

Затем до конца 20 века будут созданы шедевры архитектуры деконструктивизма, оптимально соответствующие экспозиции современного искусства: Центр Помпиду в Париже Ричарда Роджерса и Ренцо Пьяно (1972—1976), Музей дизайна «Витра» в Вайль-ам-Рейне (1987—1989) и Музей Гугенхайма в Бильбао (1997) Фрэнка Гэри. В проектировании Музеев и Галерей современного искусства, создании новых и расширении уже существующих, принимали участие практически все звезды архитектуры постмодернизма: Жак Нувель, Норман Фостер, Ренцо Пиано, Заха Хадид.

Самая престижная международная награда в области архитектуры — Притцкеровская премия за 2019 год присуждена японскому архитектору, теоретику искусства и градо-

строителю Арате Исодзаки. 87-летний архитектор за свою творческую жизнь создал более 100 проектов зданий, в числе которых Музей современного искусства в Лос-Анжелесе и Музей центральной академии художеств в Пекине (<http://artguide.com/news/6284> дата обращения 08.03.2019).

Признанный новатор архитектуры постмодернизма Заха Хадид участвовала и в конкурсе проектов Музея современного искусства в Перми «PermmuseumXXI Horizon», который проходил в 2008 году. Этот город в первое десятилетие 21 века стал практически уральской столицей современного искусства, в особенности арт-практик — стрит-арта, лэнд-арта, паблик-арта. Так возникла необходимость и идея создать современный музей, используя территорию набережной Камы и здание бывшего речного вокзала. Первое место в этом конкурсе занял московский архитектор Борис Бернаскони. В своем проекте он представил новый графический язык и навигацию в музейном пространстве: начиная от входа, пространство само ведет посетителя, ему остается только выбрать маршрут из предложенных вариантов графической навигации (Б. Бернаскони 2009, с. 42—43). Этот масштабный проект реализован не был по понятным причинам финансового толка, но все-таки идея нового масштабного графически развернутого и точно ориентирующего посетителя пространства получила воплощение. В Екатеринбурге на набережной Исети в 2015 году был открыт многофункциональный культурный комплекс «Ельцин-центр», архитектуру которого «довел» Борис Бернаскони. Одним из масштабных и выразительных пространств этого комплекса является Галерея современного искусства.

Язык современного искусства столь своеобразен, что вступить воспринимающему в коммуникацию, «заговорить» на этом языке возможно при условии, что пространство художественного общения способствует органичному существованию в нем искусства. В отличие от классического искусства, представляющего другую, вторую реальность

и живущего в особом пространстве парадных дворцов, современное искусство, неразрывно связанное с миром повседневности и его языком, совместимо с просторными, нейтральными по колориту и интерьеру, но дающими возможность внимательно осмотреть экспозицию залами.

Важнейшей стратегией музеефикации и музейного экспонирования contemporary art в постсовременной культуре является его встраивание и органичное сосуществование с музеями, концертными залами, магазинами (книжными, сувенирными), ресторанами и кафе в пределах крупных мультифункциональных культурных центров, каковыми являются, например, Центр Жоржа Помпиду в Париже и Ельцин-Центр в Екатеринбурге.

Кроме того, во второй половине прошлого тысячелетия в западном культурном мире появляются художественные проекты, озаглавленные «...стремлением вывести произведение не только из галерейного, выставочного пространства, но и из музея» (К. Чухров, 2010, с. 81), что определяется развитием акционистских художественных практик. В это же время возникает и новое позиционирование развивающегося современного искусства: использование заброшенных производственных территорий, депрессивных городских районов как пространства арт-экспозиции. Для российского актуального искусства такое территориальное перемещение начинается в третьем тысячелетии. Арт-практики и самые неожиданные артефакты, относимые к современному искусству, находясь на границах художественного и профанного миров, хорошо вписываются, например, и в пространство Арсенала на Венецианских Биеннале современного искусства, и в здания бывших заводов и типографий на Уральских Индустриальных Биеннале современного искусства в Екатеринбурге.

Изменение эстетической формы — деконструкция в качестве формообразующего приема практически во всех видах современного искусства, функций — изме-

нение социальных практик, политических отношений, событий в социуме, и языка современного искусства является ответом на новейшие культурные трансформации. Все это определяет и принципы организации пространства арт-галерей и музеев для создания условий актуальной коммуникации современного искусства с публикой.

Ссылки

Бурдые, П. 1993. Рынок символической продукции // Вопросы социологии. №1/2. С. 49–62.

Бернаскони, Б. 2009. Архитектура — это интерфейс. Бернаскони, 2000–2009 // TATLIN MONO, 1|14|70. С.11–15.

Гройс, Б. 2006. Топология современного искусства // Художественный журнал. 61/62, №1–2. С.11–18.

Гительман, Л.И. 2004. Формирование и современные тенденции развития российского арт-рынка. Художественный рынок: Вопросы теории, истории, методологии. СПб.: СПбГУП, 232 с. Гл.2.

Ковалев, А. 2008. Вторичность современного и другие мифы художественного рынка // Арт-хроника. Художник как менеджер. №4. С.76–83.

Чухров, К. 2010. Производство искусства в эпоху contemporary art — генеалогия и ориентиры. Логос, №4 (77), с.72–86.

Хассел, Э., Бойл, Д., Харвуд, Дж. 2010. Современная архитектура. М.: Арт-родник.

IRINA LISOVETS¹

EXHIBITION SPACES OF CONTEMPORARY ART: MUSEUM, GALLERY, STREET

Abstract

The article describes features of the space where contemporary art can be exhibited and installed organically, as contrasted with the space of museification reserved for the fine art. When avant-garde art was first exhibited in galleries in the early 20th century exhibitions, the new art clashed with the pre-existing artworks and the exhibition space itself. It became obvious that contemporary art needs different kinds of spaces to be shown properly. By the end of the century, new forms of contemporary art and widely ranging art practices have left galleries and museums to explore the unusual spaces: decommissioned and desolate industrial and urban territories, as well as city streets and squares. At the same time, contemporary art of the early 21st century has re-discovered traditional — although considerably changed — exhibition spaces in specially designed galleries and art museums of multi-purpose cultural complexes. How does the changing culture influence the chronotope of contemporary art? What grounds, artistically and aesthetically, the spatial transformation of contemporary art and its positioning? Finally, how do these conditions influence the public's interaction with the art? These are the questions addressed in this article.

¹ *Irina Lisovets* — PhD, Associate Professor, Department of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics, and Culute Theory, Ural Federal University, Ekaterinburg, Russia.

Keywords

Contemporary art, current culture, chronotope of art, contemporary art museum and gallery.

No major city of the third millennium can exist without a contemporary art gallery. Each year Artguide lists new galleries opening in cities all over the world, both in places that already have such institutions and in places where they never previously existed. What drives this persistent institutionalized development of contemporary art within urban spaces, as well as within the human life and culture of the 21st century? Why is contemporary city impossible without contemporary art, which is represented not only in galleries but almost everywhere in urban spaces? How has the positioning of art changed and continues to change, and what aesthetic or sociocultural factors are driving this process?

Each historical, national or regional culture possesses its own *chronotope*: a time-space of its existence structured according to the given culture's dominant values, traditions and expectations, as well as according to the individual's positioning within culture. These cultural characteristics shape art in sufficiently precise manner determining its artistic and aesthetic crhonotope. They are also reflected back in art. In early modern period, compositional and expressive features of Renaissance painting (both in its Italian and Northern form) were determined by the radical shift, when the dominant cultural value changed from theocentric to anthropocentric one, accompanied by the return to nature as a conceptual foundation, and by a re-imagining of human being as equal to the creator God. The art of the new age could exist and develop based on linear perspective that expressed human earthly worldview and perception.

Spatio-temporal parameters are used to classify different types of art. This classification describes the ways in which art symbols are presented and continue to function. However, the

dominance of either space or time within the image structure does not negate the holistic nature of chthonotope in the work of art. Despite their time-based character, literature and music still possess an ability to express their images in spatial forms, such as the «visual images» of literary texts or the perceived height, depth and dimensional qualities of musical sounds. For their part, spatial arts – painting, sculpture and architecture – can be expressed temporally depending on the sequential unfolding of an image or its perception based on the viewer's movements relative to the artwork. Consequently, the social position of art, its artistic and aesthetic value and its proper reception are determined by the institutions that provide settings in which an interaction between the audience and the artworks can occur.

Exhibitionary history of art begins with Upper Paleolithic cave paintings, continues through the spaces of ancient Greek amphitheatres and finally emerges within the art galleries that first appear within Florentine aristocratic palaces of the Italian Renaissance. Art could never exist without an environment created specifically for this purpose – moreover, it could only *become* art when placed into such environment. This exhibitionary experience continued in the Age of Enlightenment, when Louvre was transformed into a museum space housing artistic masterpiece. Turned into museum complexes, magnificent palatial halls provided through their beauty an excellent support for an aesthetic positioning of the arts. The perfect space affirmed the beauty of canvases and sculptures placed into this environment.

Contemporary art, whose emergence here is traced back to the first avant-garde of 1910s–1920s, also to a large extent relies for its artistic status on a space where it meets with the public. A common object became an artwork when Marcel Duchamp exhibited it in an art gallery under the title «Fountain». This effect relied on the autonomous field of symbolic values described by Pierre Bourdieu in his study

of the market of symbolic goods (Bourdieu P., 1993): an ordinary object was turned into an object of artistic value by symbolically naming it and placing it in a gallery. Characteristically, Duchamp later repeated his «masterpiece» several times on commission from different museums, including Musée National d'Art Moderne (Centre Georges Pompidou) (Kovalev A., 2008, p. 78).

Boris Groys notes the crucial role that the exhibition strategy has for contemporary art by describing its topology: «Modern art worked at the level of individual forms. Contemporary art works at the level of context, format, background or new theoretic interpretation. Therefore, contemporary art is less an individual product than a manifestation of an individual decision: to include things and images existing in this world or to exclude them; to provide them with a new context or to deprive them. It is a personal choice that is simultaneously publicly accessible and manifested as such, represented, clearly determined.» (Groys 2006, p. 14)

Consequently, any art, whether it's fine art or contemporary art, needs special spatio-temporal conditions under which it can communicate with the audience. However, contemporary art engages in radical transformations of traditional museification and exhibition practices. This shift is based on the deep transformation, on a fundamental level, of contemporary culture and the art that expresses this culture. Within this culture, art modifies everything about itself: the creative process, the act of artistic production and, of course, the act of viewing.

Contemporary art is characterized by the radical blurring of boundaries, the shifts in its language and its functions; these changes are rooted, first and foremost, in the socio-cultural transformations of the 20th century.

The so-called mass, or popular, or generally accessible culture first emerged in the late 19-hundreds; it facilitated the development of its own institutions, including art institutions,

that provided its evolution and functioning. At the same time, there is the assertion of the so-called everyday culture gradually embraced and represented within art. Finally, the technocratic cultural dominant of the early 20th century unfolds and penetrates the world of art that begins to actively utilize information technologies and techniques. Modernism already launches art movements that promote technology and change their aesthetic values and language accordingly. Constructivism, which began to spread vigorously within the spatial arts of the early 20-hundreds, stylistically affirmed the dominance of technology — it is not a coincidence that constructivism is referenced so often today, when we are faced with the new technological challenges. The second avant-garde (1950s–1960s) continued technological «re-armorment» of art and affirmed its renewal through these means.

In addition to the features of contemporary artistic culture listed above, it also functions today under the market conditions, when art is translated into the «language of money» (Boris Groys) — a factor that influences significantly the way contemporary art is exhibited in galleries and museums.

In Russia, art market developed late compared to the West, starting only in the 1990s (Gitelman L.I., 2004). This was the period when the first private galleries and museums of contemporary art emerged: the spaces where the viewers could see this art, evaluate it aesthetically and, among other purposes, assess its value in their role of the participants of «symbolic goods» market.

As for the Western art market, there development of the «galleries industry» (K.Chukhrov, 2010) in the 1960s creates facilitates the creation of the new galleries of contemporary art and changes pre-existing institutions. The new positioning of art changes functional arrangement of the spaces of the traditional museums so as to transform an artwork into a marketable good and represent its value in monetary terms.

Contemporary gallery, which exhibits both classical and

contemporary art, usually allows its visitors to buy various merchandise (scarves, bags, pens, bookmarks etc.) that represent the exhibited artworks and create lasting memories both about the works themselves and the visit to the gallery. These memories continue to exist in everyday life. Today this line of business is present practically everywhere in galleries and museums. This is important: by buying a silk scarf decorated by the reproduction of Gino Severini's «Sea=Dancer» at the Peggy Guggenheim Collection in Venice, I anchored firmly an entire scope of visual, aesthetic and tactile impressions evoked in me when viewing this remarkable canvas. This scarf has inevitably changed an aesthetic context of my everyday life.

In late 20-hundreds, gallery becomes an art business institution: its goal is not only to exhibit original artworks but to facilitate the economy of art by expanding the number of art consumers. Gallery becomes a place where the general public gets acquainted with the contemporary art, which is so strikingly unlike the classical art. The public can be attracted if the gallery provides an additional media context and performative setting for the exhibited artworks, which as a result are transformed into an event. Visiting an exhibition means not just viewing but becoming a participant.

Already in the early 20th century, art was developing rapidly within the context of its «mechanical reproduction» (Walter Benjamin), which created the new modes of exhibiting expanding considerably art's interaction with the public. Gallery and museum institutions have widely utilized these opportunities by using new information technologies to exhibit art. Today classical museums and galleries increasingly turn to the IT performances to show their painting collections. Represented on screens, digitalized paintings from the Renaissance to the late 19th — early 20th centuries look differently and attract contemporary audience.

The avant-garde movement of the early 20th century rejected

mimetic imagery in its attempts to eliminate visible world as an intermediary between an artist and a viewer. Instead, it turned to the deconstruction of aesthetic forms eliminating the dominance of harmony and beauty. These trends fitted well within the mosaic and contradictory culture of the 20th century. The break with the visual world became final by the end of the century, as evidenced by the development of such movements as art brut and trash art, which suited very well the spaces of contemporary galleries.

By the end of the 20th century, the postmodern culture consolidated the deformation of art materials, its language and its audience. During the last three decades of the 20th century, postmodernism promoted deconstruction of all traditional values, spaces and relationships as the main tool and content of the modernisation of culture. This trend determined a new language, form and style of art, as evidenced especially in the architecture and reflected in a name «deconstructivism».

Architectural deconstructivism succeeded in creating organic museum and gallery organic for contemporary art.

One of the first galleries of contemporary art was the Guggenheim Museum in New York built by Frank Lloyd Wright in 1956–1959 to house Solomon R. Guggenheim's collection of abstract art. The architect designed the building in perfect correspondence with and representation of contemporary art (Hassel A., 2010, pp. 50–55). The shape of the building, which resembles a seashell opening into the sky and crowned with the glass dome, produces maximum amount of natural light, and the exhibition space itself, encircled by a large spiral staircase that guides the visitors who are looking at the artworks, becomes an optimal space where the expanse, the natural light and the openness provide optimal conditions for experiencing art in its natural environment.

In later decades and until the end of the century, a number of deconstructivist masterpieces emerge ideally suited for the task of exhibiting the contemporary art: Centre Georges

Pompidou in Paris (by Renzo Piano and Richard Rogers in 1972–1976), Vitra Design Museum in Weil am Rhein (1987–1989) and Guggenheim Museum in Bilbao (1997) by Frank Gehry. Almost all leaders of architectural postmodernism contributed to the design of museums and galleries of contemporary art, either by building the new ones or by expanding the existing ones: Jean Nouvel, Norman Foster, Renzo Piano, Zaha Hadid.

The most prestigious international award in the field of architecture — the Pritzker Prize for 2019, according to Artgid, was awarded to Japanese architect, art theorist and town planner Arata Isozaki. For his creative life, the 87-year-old architect has created more than 100 building projects, including the Museum of Modern Art in Los Angeles, the Museum of the Central Academy of Arts in Beijing (<http://artguide.com/news/6284> the date of circulation is 03/03/2019).

And the leader of postmodern architecture Zaha Hadid also participated in the Perm Museum XXI Horizon contest for the design of the contemporary art museum in Perm (2008). This Russian city has recently (within the first decade of the 21st century) become almost an unofficial capital of contemporary art in the Urals, especially in art practices (street art, land art, public art). This created a demand for and an idea of a contemporary art museum built at the bank of the Kama river by utilizing the building of the former river boat station. The contest for the building design was won by Moscow architect Boris Bernaskoni. His project presented a new visual language and navigation system within the museum space: right from the entrance, the space itself would guide the visitors offering them an easy option of selecting a route based on the pre-existing visual navigation (B. Bernaskoni 2009, p. 42–43). This large-scale project failed to materialize due to the predictable financial difficulties. However, it managed to present an idea of a new vast space visually organized in such a way that it can guide the visitor precisely. The building of Yeltsin Center was opened in Ekaterinburg in 2015, on the

bank of the Iset river. It is a new multi-functional cultural complex completed by Boris Bernaskoni. Within this complex, the Gallery of Contemporary Art provides one of the biggest and most expressive places.

The language of contemporary art is so idiosyncratic that a new viewer can begin communicating, «speaking» this language only if the space where this interaction takes place facilitates the organic functioning of art. Unlike classical art that represented another, secondary reality and existed in special palatial spaces, contemporary art, with its deep connections to the everyday world and its language, fits into the spacious, neutrally colored and furnished interiors, which, nevertheless, provide conditions for an attentive viewing.

The most important strategy used for museification and museum exhibition of contemporary art in postmodern culture is its organic co-existence with the museums, concert halls, shops (book stores and souvenir shops), restaurants and cafés within the multi-purpose cultural centers — for example, Center Georges Pompidou in Paris or Yeltsin Center in Ekaterinburg.

Also, the last decades of the 20th century saw the emergence of the new art projects in the West «... aiming to take a work of art not only out of a gallery or an exhibition space but also out of museum altogether» (Keti Chukhrov, 2010, p. 81). This tendency was reflected in the development of the Actionist art practices. Within the same time frame, we see the new positioning of the developing contemporary art: the use of desolate industrial spaces or depressed urban districts as the spaces where art can be exhibited. For Russian contemporary art, this territorial shift has begun in the third millennium. Existing between the world of art and the world of everydayness, art practices and unexpected artefacts of contemporary art fit very well into such spaces as the Arsenale at the Venetian Biennials of Contemporary Art, or the former industrial factories and printing houses at the Ural Industrial Biennials of Contemporary Art in Ekaterinburg.

The change in aesthetic form — deconstruction as a formative device in almost all types of modern art, functions — a change in social practices, political relations, events in society, and the language of contemporary art are the answers to the latest cultural transformations. All this determines the principles of organizing the space of art galleries and museums to create the conditions for the actual communication of modern art with the public.

References

Bourdieu, P. 1993. The Market of Symbolic Goods // *Voprosy sotsiologii*. No. 1/2. 1993. P. 49—52.

Bernaskoni, B. 2009 Architecture is Interface // *Bernaskoni*, 2000–2009 // *TATLIN MONO*. 1|14|70. P. 11—15.

Groys, B. 2006. Topology of Contemporary Art In: *Khudozhestvennyi zhurnal*, 61/62, No.1–2, 2006, pp.11—18.

Gitelman, L.I. 2004. Formation and Contemporary Tendencies of Development of Art-market in Russia // *Khudozhestvennyi rynek: Voprosy teorii, istorii, metodologii*. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State University Publishing, 2004. Ch.2.

Kovalev, A. 2008. Secondaryness of the Contemporary and other Myths of Art-market // *Art-khronika. Khudozhnik kak manager*. No.4. 2008. P.76—83.

Chukhrov, K. 2010. Work of Art in the Age of Contemporary art: Genealogy and Points of Reference» // *Logos*. No. 4 (77). 2010. P. 72—86.

Hassel, A., Boyle, D., Harwood, J. 2010. *Modern Architecture*. (Russian transl.) M.: Art-rodnik Publishers, 2010.

ВАЛЕРИЙ ДИДЕНКО, ЮЛИЯ ТАТИЩЕВА¹

КОММУНИКАТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Абстракт

Статья посвящена теме применения современных коммуникативных технологий в сфере современного искусства. Авторы рассматривают и анализируют такие понятия как художественная коммуникация и художественное восприятие применительно к сфере современного искусства. Более подробно представлены способы применения современных коммуникативных технологий в современном искусстве и музейно-выставочной деятельности.

Ключевые слова

Коммуникативные технологии, современное искусство, художественная коммуникация, художественное восприятие, арт-рынок, выставочный зал, интерактивность.

За последние десятилетия учреждения культуры и искусства стали активно осваивать новые коммуникативные

¹ Валерий Диденко — доктор философских наук, профессор; Юлия Татищева — аспирант; оба автора представляют Государственный университет управления, Москва, Россия.

технологии: такие виды социальной коммуникации, как «паблик рилейшнз», реклама, возможности сети Интернет. При адаптации возможностей коммуникативных технологий к определенной отрасли научного знания, области культуры или искусства необходимо учитывать специфику данной сферы. На сегодняшний день для успеха на рынке произведений искусства мало быть талантливым художником важно создать свой яркий и органичный бэкграунд. Это касается как отдельно взятого автора, так и всего отечественного искусства. Существует мнение, что «нет никакого смысла производить искусство, если его не выставлять и не продавать: достаточно тогда внутреннего созерцания и медитации. Искусство ориентировано на создание ценностей и их сбыт» [2].

Проблема продвижения на внутреннем и международном арт-рынках, а также популяризация русского искусства в России и за ее пределами остается актуальной.

Для решения этой проблемы осуществляются определенные целенаправленные шаги. Среди них можно выделить: проведение выставочных мероприятий; открытое обоснование цены на произведение искусства; информирование зрительской аудитории о событиях, происходящих в мире искусства, появлении новых имен и произведений, успешных продаж, уровне художественных произведений; создание образа художника, имиджа автора и его картин, а также применение инновационных коммуникативных технологий для популяризации современного русского искусства в России и за ее пределами.

Все эти действия происходят в рамках художественной коммуникации. Понятие художественной коммуникации оформилось в рамках теории коммуникации и стало неотъемлемой частью современных коммуникативных технологий.

Процесс коммуникации, происходящий в сфере искусства и культуры, является важным для правильной подачи

и представления художника и его работ публике. В современном обществе данный вид коммуникации имеет несколько взаимосвязанных целей — культурного обмена, духовного развития общества и личности, а также коммерческого продвижения автора.

Целью коммуникации является достижение publicity, то есть известности и узнаваемости, которые, в свою очередь, в дальнейшем гарантируют рост спроса на работы автора.

При этом следует еще раз отметить, что именно коммерческий успех на рынке обеспечивает художнику материальные условия для дальнейшего творчества, финансовую независимость музеев, галерей, выставочных залов, отдельных авторов и стабильное существование самого арт-рынка со всеми его субъектами, функциями и происходящими в его рамках процессами.

Задача субъектов арт-рынка состоит не только в том, чтобы удовлетворить существующий спрос на произведения искусства, но и участвовать в формировании этого спроса, расширять целевую аудиторию, увеличивать объемы продаж. В качестве инструмента реализации этих целей как раз и выступают современные коммуникативные технологии, знания о которых сформировались в рамках теории коммуникации и стали ее практической прикладной частью.

Искусство, благодаря техническому прогрессу, стало массовым явлением, перестало быть элитарным. Современные арт-проекты, как правило имеют коммерческие цели наравне с социально-культурными, при этом демонстрируя хорошие финансовые результаты. Успех деятельности галереи, музея или отдельно взятого художника напрямую зависит от позитивного отношения публики — Goodwill (благорасположенность). Это понятие приобретает статус неявного актива, а некоторыми организациями даже оценивается в стоимостном выражении и отражается в годовых отчетах. Правильно организованная и систематиче-

ски осуществляемая деятельность в сфере коммуникативных технологий становится стратегическим ресурсом для учреждения культуры.

Весь творческий процесс с момента создания произведения искусства и последующего его воздействия на публику составляет процесс художественной коммуникации. Важным звеном такого вида коммуникации выступает художественное восприятие, которое представляет собой понимание художественного смысла, его прочтение в контексте социальной реальности и художественной культуры. Восприятие художественного образа — это умение «читать» язык искусства, знаки, за которыми стоят смыслы передаваемые произведением искусства. В семиотическом плане художественный образ есть ни что иное как знак, средство коммуникации в рамках культурного контекста, при помощи которого художник воздействует на аудиторию.

Искусство само по себе — художественная коммуникация. И это отмечали многие исследователи, такие как Г. Лессинг, И. Гердер, С. Лангер, Каган и многие другие. Искусство передает информацию посредством знаков, языка искусства.

Как и любой другой вид коммуникации, художественная коммуникация опирается на базовые элементы. Выделяют четыре базовых элемента процесса коммуникации:

— коммуникатор — отправитель информации. В данном случае это сам художник или посредник. В роли коммуникатора может выступать арт-дилер, художественная галерея, центр современного искусства, т.е. либо специалист в области искусства, либо учреждение культуры и искусства.

— вторым базовым элементом является сообщение. В случае художественной коммуникации — это как само произведение искусства, так и любая информация о нем (выставочный каталог, информация в СМИ или Интернете и др).

— канал коммуникации или средство передачи инфор-

мации. Каналом коммуникации могут быть печатные или электронные издания СМИ, выставочные мероприятия, инсталляции, перформансы, а также средства Интернет, директ-мэйл, веб-сайты, виртуальные музеи, социальные сети. Кроме прямых сообщений, которые передают информацию непосредственно от отправителя получателю, существуют косвенные сообщения, которые передаются в различных дискуссиях, ток-шоу, презентациях и тп.

— четвертым элементом коммуникативного процесса является целевая аудитория, получатель информации — посетители, зрительская аудитория, воспринимающая и интерпретирующая искусство.

При передаче информации отправитель и получатель сообщения проходят несколько этапов.

Во-первых — этап создания сообщения, это и сам процесс создания произведения искусства, а также информация о нем. Особенностью художественной коммуникации является то, что само по себе произведение является сообщением, переданным в качестве визуальной информации.

Второй этап — выбор канала коммуникации, кодирование и передача сообщения. Произведение искусства само по себе — закодированное посредством художественных символов сообщение. При передаче сообщения получателю сообщение подвергается определенному искажению. Получатель декодирует сообщение, переводит символы, выбранные отправителем на язык, понятный для себя лично. Отправитель сообщения лишь тогда может увидеть результат инициированной им коммуникации, когда получит обратную связь.

Третьим этапом является получение обратной связи. При этом получатель превращается в отправителя ответного сообщения и своим действием или высказыванием разъясняет то, как он понял сообщение. Это и есть обратная связь. Наличие обратной связи является важным показателем эффективности коммуникации, достижения цели, по-

ставленной в коммуникативном процессе.

Подводя итог вышеизложенному можно сделать вывод о том, что коммуникативные технологии — это комплекс приемов и методов передачи информации от коммуникатора получателю с целью воздействия и взаимодействия с индивидуальным получателем (зрителем), группой или массовой аудиторией. Коммуникативные технологии всегда направлены на те или иные изменения в сознании.

С другой стороны, коммуникативная технология — это модель информационного и поведенческого взаимодействия заинтересованных сторон, созданная с целью получения определенного результата. Применение коммуникативных технологий позволяет искусству стать более открытым и отвечать запросам общества.

Коммуникативные технологии получили наиболее широкое применение именно в двадцатом веке с переходом к информационному обществу и развитию информационных технологий. Достижения в области коммуникативных технологий становятся все более востребованными для сферы культуры и искусства.

Коммуникация является одной из ключевых составляющих в работе учреждений культуры, проникая во все направления этой работы. В связи с этим необходимо изучить и систематизировать процессы коммуникации на арт-рынке. Изучить структуру коммуникации и ее особенности в рамках сферы культуры и искусства.

Среди традиционных технологий в сфере ПР и коммуникации, применяемых в данной сфере, можно выделить: отношения со средствами массовой информации (пресс-конференции; подготовка и рассылка пресс-релизов в СМИ; статьи в специализированных изданиях, а также непрофильной прессе; теле- и радиопередачи; печатная продукция (различные бланки, визитные карточки и прочие печатные материалы, играющие важную роль при формировании запоминающегося фирменного стиля компании; обще-

ственная и благотворительная деятельность; специализированные мероприятия (для сферы искусства это могут быть кинопоказы, концерты, спектакли, перформансы, хэппенинги, презентации, биеннале, выставки, вернисажи, экскурсии, детские мероприятия). Участие в рейтинговых информационно-образовательных событиях, например для учреждения сферы культуры и искусства, в таких глобальных мировых форумах, как Венецианская биеннале [2]. Это традиционный для любой организации набор инструментов ПР-кампании.

Но стоит отметить, что сфера культуры и искусства наряду с традиционными каналами коммуникации и инструментами публичных отношений обладает еще своими специфическими возможностями коммуникации. Несомненно, одним из важных элементов художественной коммуникации является арт-пространство, галерея, музей, центры современного искусства. Учреждения культуры как пространство коммуникативного проекта в области искусства определяют стратегию работы, политику, направленную на взаимодействие со зрительской аудиторией.

Важным компонентом художественной коммуникации является построение арт-пространства, площадки, комфортной для проведения досуга зрительской аудитории.

Музеи и галереи перестают быть лишь местом для экспонирования произведений искусства. На их территории проводятся концерты, презентации, появляются интерактивные зоны. Посетителям дается возможность быть не просто наблюдателем, но и активным участником действия. Коммуникативная стратегия определяет направления деятельности галереи, задает ориентиры развития, принципы работы и определяет конкретные методики деятельности.

Произведения искусства, включенные в экспозицию несут дополнительную смысловую нагрузку, помимо собственного значения. По мнению М. С. Кагана, с помощью системы взаимосвязей, собственных выразительных воз-

возможностей музейные предметы служат визуализацией идей, переводу логики отношений в пластику пространственного решения экспозиции [4].

Посредством применения коммуникативных технологий выстраивается взаимоотношение художника и зрителя, искусства и публики с учетом потребностей социокультурной среды. Применение современных технологий коммуникации позволяет учреждениям культуры выступать в роли организатора социально-культурной жизни общества.

Современная культурная жизнь больших городов уже немыслима без таких очагов культуры, как музей, выставочный зал, художественная галерея. Внимание средств массовой информации к культурному пространству жизни общества подтверждает тот факт, что оно является неотъемлемой частью нашей жизни [6].

Центры современного искусства становятся значимыми социальными институтами, оказывающими значительное влияние на жизнь общества, занимающимися не только выставочной деятельностью, но и образовательной, коммерческой, развлекательной. Исследователями отмечается, что тенденция к возрастанию рекреационных потребностей современного общества сказывается и на устройстве арт-пространства. Темы выставочных экспозиций, особенности построения пространства, проводимые в рамках выставочной деятельности, мероприятия начали меняться в сторону развлекательных, ориентированных на создание более эффективных коммуникаций. На базе ЦСИ появляются: театры, библиотеки, кафе, магазины, проводятся не только выставки искусства, но лекции, семинары, дискуссии на тему искусства и многое другое.

Арт-галерея становится пространством, где искусство транслирует многогранное видение и углубленное понимание современной действительности. В отличие от музея, который хранит наследие прошлого, галереи становятся местом активного обращения произведений современного

искусства. Сфера искусства становится той коммуникативной площадкой, где происходит взаимодействие человека с современной культурой и актуализация нужного обществу социально-культурного опыта [64].

ЦСИ выступают не только в качестве выставочных залов, но и в качестве образовательного пространства, при этом образуется некое подобие диалога между посетителями и авторами произведений искусства. Зритель становится активным участником коммуникативного процесса. Такое вовлечение зрителя в творческую деятельность способствует культурному и духовному росту личности, формированию мировоззрения.

Впервые образовательный элемент в деятельности музеев, галерей и центров современного искусства начали изучать исследователи в США и Германии. Директор Южно-Кенсингтонского музея Г. Коль утверждал, что пока музеи и галереи не поставят перед собой образовательные цели, они представляют собой скучные и бесполезные учреждения [8].

Директор Музея Науки и Промышленности (Museum of Science and Industry, сокращенно MSI) предпринял попытку вовлечения посетителей в процесс демонстрации, назвал это непосредственным участием [13].

В рамках теории коммуникации оформилось такое понятие как «музейная коммуникация» [7].

Канадский исследователь Д. Ф. Камерон использовал кибернетический подход для изучения коммуникативной системы музея. Коммуникативная модель включает три элемента: работник музея (передатчик); музейный экспонат (посредник); зрительская аудитория (приемник). По мнению исследователя существует несколько уровней музейной коммуникации. Первый уровень — «посетитель — сотрудник музея».

Второй уровень — «посетитель — произведение искусства». Автор в своих исследованиях говорит о том, что при

создании выставочной экспозиции, ее необходимо рассматривать как коммуникативную систему, принимая во внимание визуальную и пространственную составляющие. Поступая таким образом, коммуникатор отправляет аудитории невербальное сообщение, наделенное определенным смыслом.

И третий уровень включает в себя «feedback» или обратную реакцию посетителя [3].

Еще одним исследователем коммуникации в рамках музейного или галерейного пространства был К. Хадсон. Он рассматривал коммуникативный процесс с позиции зрительской аудитории. По его мнению, посетитель при посещении выставки вступает в контакт с работниками музея, получая тем самым новые знания. Автор ставил посетителей во главу своей коммуникативной модели. Именно для аудитории работает выставка. Хадсон разделял коммуникацию на массовую и индивидуальную [14].

Дальнейшее развитие теории коммуникации в рамках музейного пространства, получила в работах Э. Хупер-Гринхилл. Исследовательница отмечала, что модель Камерона недостаточно эффективна и рассматривает одну сторону, не учитывая вклада публики в коммуникативный процесс. Публика является источником новых смыслов, а процесс коммуникации является двусторонним, когда не только работник музея и автор картины наделяют смыслом произведение искусства, а и сам зритель вносит свое понимание, исходя из собственного опыта [1].

Модель Э. Хупер-Гринхилл включает источник информации, кодирующее устройство, содержащее сообщение, направленное получателю, и декодирующее устройство, которое стимулирует циркуляцию сообщения. Наиболее важным условием является наличие специальных кодов, с помощью которых в музее осуществляется коммуникация, передается информация между всеми участниками [14].

Такого же мнения придерживаются и отечественные ис-

следователи. Применение современных коммуникативных технологий открывает новые возможности трансляции информации в сфере современного искусства. Главным ориентиром и полноправным участником коммуникации, по мнению Г. Л. Тульчинского становится зрительская аудитория. Существует глубокая взаимосвязь между коммуникацией и искусством. Выставки, ярмарки, биеннале становятся поводом для налаживания личных и деловых контактов [9].

Модель коммуникации становится связующим звеном между арт-галереей и зрителями, способствует созданию необходимой атмосферы. Эта модель должна быть двунаправленной: с одной стороны, галерея, ее работники и произведения искусства, с другой — зрительская аудитория. Исследователи рассматривают арт-пространство как коммуникативную систему, включающую разные уровни и коммуникативные модели.

Специфика применения коммуникативных технологий для арт-пространства имеет сложный характер. Для его понимания необходимо учитывать те принципы, которые способствуют стабильности коммуникативного процесса и возможностей их использования в дальнейшем.

Успех художника и галереи во многом зависит от грамотной коммуникативной стратегии. Под коммуникативной стратегией понимается разработка и реализация конкретного плана действий, посредством применения определенных коммуникативных технологий.

Коммуникативная политика учреждения культуры должна быть четко структурирована и направлена на удовлетворение духовных и интеллектуальных потребностей целевой аудитории. Коммуникативная стратегия для учреждения культуры и искусства опирается на коммуникативные технологии, направленные на реализацию социально-культурных целей, задач, на привлечение как можно большего числа посетителей, на стимулирование интереса публики к экспозициям и образовательным мероприятиям.

А также — формированию потребности и намерения действовать в соответствии с коммуникативными воздействиями на сознание и подсознание людей.

По мнению В. В. Литвинова, современные галереи могут давать «возможность зрителю не только созерцать, но и свободно участвовать в экспозиции, превращая посетителей галереи из пассивных зрителей в активных участников [5].

Повсеместное применение современных коммуникативных технологий в художественной культуре формирует вкусы и предпочтения публики, а также порождает и новые направления в искусстве, новые формы подачи художественного замысла. Возрастающая роль диалога в культуре и искусстве в XX—XXI вв. повлекла за собой поиск новых форм и содержания эстетического объекта. А также новых видов взаимодействия между объектом и субъектом, автором и зрителем, зрителем и произведением искусства. Произведение искусства из законченной формы превращается в развивающуюся систему.

Появились новые виды экспонирования произведения искусства и выражения творческой задумки художника, выставки стали интерактивными. Это привело к новому типу взаимодействия автора художественного произведения и публики.

Отрасль искусства, которая позже стал называться интерактивной, зародилась в конце восьмидесятых годов двадцатого века с появлением достаточно мощных технических приборов. Первая попытка осмысления термина «интерактивное искусство» в западной прессе, в журнале «Kunstforum» в 1989 году. Впоследствии данное понятие прочно закрепилось в западноевропейском искусстве.

Истоки интерактивного искусства находятся в более раннем периоде. Еще в 1957 году, Марсель Дюшан, на своей лекции в Техасском университете сформулировал мысль о том, что художник является посредником, а зритель

не просто пассивным наблюдателем перед произведением искусства, а активным участником процесса творчества. Именно в результате этого процесса и определяется смысл представленного произведения. В шестидесятые годы проводились многочисленные выставки, хэппенинги и акции, которые содержали ту или иную степень интерактивности. Для примера можно вспомнить «Искусство — действие и участие» Франка Поппера или «Шесть лет: дематериализация предметов искусства» Люси Липпард.

Попытки применения интерактивности предпринимались еще в 1963 г. Айвен Сазерленд. Был представлен карандаш, которым можно было рисовать прямо на кинескопе, при помощи клавиатуры можно было изменять геометрические формы на экране. При этом интерактер не выступает лишь реципиентом.

Интерес искусства к достижениям науки и техники привел к экспериментам с компьютерами и новыми средствами коммуникации, а впоследствии, к использованию цифровой техники. Кибернетика и теория систем стали источником новых идей для художника, способствовали формированию нового художественного пространства, новых форм выражения художественного замысла.

Интерактивность подразумевает взаимосвязь компьютерной системы с внешней средой. Интерактивное произведение — это оцифрованный объект, которым кто-то или что-то помимо создателя этого произведения может манипулировать в реальном времени. Наиболее общее определение интерактивности дал Жан-Луи Буасье. Согласно исследователю, интерактивность — это принцип внутренних и внешних связей между информацией, содержащейся в компьютере. Слово было изобретено и впоследствии использовалось для этого. Но стоит отметить, что интерактивность не только отражает связь между зрителем и произведением искусства, она является частью, составляющей само произведение [11].

С появлением этих новых взаимосвязей между человеком и вычислительными системами и последующей трансформацией образов, идей, структур в рамках интерактивного действия происходит формирование новой художественной среды.

С появлением Интернета интерактивность становится значимым механизмом современной культуры, находя применение в электронном искусстве, в компьютерной графике. Объекты визуального восприятия в интерактивном действии являются атрибутами виртуальности, в отличие от воображаемых для объективной реальности. Виртуальная реальность появилась с развитием компьютерных технологий, став новой концепцией реальности и запустив стихийные коммуникативные процессы. Согласно концепциям большей части западных исследователей, в основе виртуальной реальности лежат инновационные технологии производства воображаемого [11]. Исходя из этой концепции, вся культурная практика, использующая знаки, образы, символы, является сферой виртуальной реальности. Интерактивное искусство представляет из себя запрограммированное произведение, которое обретает смысл, активизируется при участии зрителя. А зритель является таким же элементом произведения, как и другие составляющие. Зритель превращается в пользователя.

Эксперименты с интерактивностью выразились в различных инсталляциях, при которой посетители активно взаимодействуют с самими предметами, выставленными в художественном пространстве. В качестве примера можно привести выставку «Electroboutique. Реквием. Прощальная выставка», прошедшую в Мультимедиа Арт Музее. Выставка коллектива Electroboutique прославилась своими интерактивными инсталляциями в виде популярных гаджетов. Идея выставки заключалась в том, что в современном мире прежние модели взаимодействия художника и общества теряют актуальность и становятся востребованными новые, осно-

ванные на других коммуникационных, социальных, экономических принципах. Посетители сами «включали» и «выключали» экспозицию [12].

Все эти преобразования, которые раньше происходили лишь в рамках художественного авангарда, оказали влияние на экранное искусство в целом. В современном понимании взаимосвязи «автор-произведение-зритель» присутствует взаимное проникновение смыслов, происходит диалог, в ходе которого рождается произведение искусства.

Наиболее значимые отличительные черты (характеристики) современного искусства: такие, как неопределенность, фрагментарность, утрата «Я», игра, эксперимент, «открытость» произведения, — также связаны с усилением роли диалога. Интерактивность имеет дуалистическую природу, которая предполагает единство художественных и технических задач. В цифровом экранном произведении интерактивность — это, в первую очередь, средство организации диалога в рамках художественного творчества, но постепенно интерактивность становится специфическим выразительным средством, применяемым в цифровых экранных произведениях [10].

Интерактивность в искусстве, приобщение зрителя к творческому процессу неизменно влечет за собой накопление знаний о культуре и искусстве у зрителя, повышение культурного уровня публики. С другой стороны, многие исследователи отмечают снижение качества художественных произведений. Часто ведутся споры о том, возможно ли вообще отнести подобные произведения к искусству.

Бесспорным является то, что в определенной степени любое искусство является интерактивным. Неважно, что перед нами произведение изобразительного искусства или динамичная система в виртуальном пространстве. Даже при традиционном взаимодействии зрителя с произведением искусства, созерцании картины или скульптуры происходит взаимодействие между художником и публикой.

Содержание работы создает впечатление у зрителя, обретая новые смыслы. Что же касается интерактивного искусства, посредником в котором выступает компьютерная техника, некоторые исследователи говорят о том, что подобного рода интерактивность достигла пика своего развития, прогнозируют стадию упадка, аргументируя это тем, что развитие цифровой компьютерной техники и ее влияние на творчество художника «свело искусство к некоей форме ремесла, в котором отшлифованная техника или виртуозное программирование с его потрясающими спецэффектами заменили создание собственно содержания» [11].

В любом случае интерактивность является значимой составляющей современного искусства. Исследование интерактивности как культурного и социального явления имеет важное значение для современной науки. В эпоху, когда стремительное развитие компьютерных технологий во многом определяет культурное и духовное развитие общества, исследование интерактивного способа трансляции художественного замысла и организации музейно-выставочной деятельности стала одной из актуальных тем философии культуры и эстетики.

Ссылки

Беззубова, О. В. 2004. Теория музейной коммуникации как модель современного образовательного процесса// Коммуникация и образование. СПб.

Венецианская биеннале [Электронный ресурс]. Электрон. дан. — М., сор. 2013. Режим доступа: <http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/artists/>

Дашкова, Е. В. 2009 Музееведение: учеб. пособие для вузов / Е.В.Дашкова, Е.Б.Ивушкина. — Шахты: ГОУ ВПО «ЮРГУЭС».

Каган, М. С. 1994. Музей в системе культуры. // Вопросы искусствознания. №4. С. 454.

Литвинов, В. В. 1989. Практика современной экспозиции. М.

Мигунов, А. С. 2008. Многоликий мир современного искусства // Теоретическая виртуалистика: новые проблемы, подходы и решения / Ин-т философии РАН. М. С. 195—217.

- Ракитов, А. И.* 1991. *Философия компьютерной революции.* М.
- Суворов Н.* 2006. *Галерейное дело. Искусство в пространстве галереи: уч. пособие.* СПб. С. 17.
- Тульчинский, Г. Д., Шекова Е. П.* 2003. *Менеджмент в сфере культуры.* СПб.: Лань.
- Чичканов, Е. С.* 2011. *Интерактивность как форма диалога в пространстве цифрового экранного произведения: дисс... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Чичканов Егор Сергеевич.* СПб. 2012. *Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей/отв. ред. К. Э. Разлогов.* — СПб.: Дмитрий Буланин.
- Electroboutique. Реквием. Прощальная выставка // Мультимедиа Арт- музей [Электронный ресурс]. Электрон. дан. — М., сор. 1997—2013. — Режим доступа: <http://www.mamm-mdf.ru/exhibitions/requiem/>*
- Hooper-Greenhill, E. A* 1991. *New Communication Model for Museums // Museum Languages: Objects & Texts.* Ed. G. Kavanagh. Leicester Univ. Press. P. 59—60.
- Hudson, K. A.* 1975. *Social History of Museums: What the Visitors Thought.* London and Basingtone: The Macmillan Press LTD.

VALERIY DIDENKO, JULIA TATISCHEVA¹

COMMUNICATIVE TECHNOLOGIES IN CONTEMPORARY ART AT MUSEUM AND EXHIBITION ACTIVITIES

Abstract

The article is devoted to the use of modern communication technologies in the field of modern art. The authors consider and analyze such concepts as artistic communication and artistic perception in relation to the field of modern art. The ways of using modern communication technologies in modern art and museum and exhibition activities are presented in more detail.

Keywords

Communication technologies, modern art, art communication, art perception, art market, museum, interactivity.

Over the past decades, the institutions of culture and art have begun to actively develop new communication technologies: such types of social communication as public relations, advertising, and the possibilities of the Internet. When adapting the possibilities of communicative technologies

¹ *Valeriy Didenko* — professor; *Julia Tatischeva* — post-graduate student; the both authors represent State University of Management Moscow, Russia.

to a certain branch of scientific knowledge, the field of culture or art, it is necessary to take into account the specifics of this sphere. Today, it's not enough to be a talented artist in order to succeed in the art market. It is important to create your own bright and organic background. This applies to both the individual author and the entire domestic art. There is an opinion that «there is no point in producing art if one does not exhibit it and does not sell it: then internal contemplation and meditation are enough. Art is focused on creating value and selling it» [2].

The problem of promotion in the domestic and international art markets, as well as the popularization of Russian art in Russia and abroad, remains relevant.

To solve this problem, certain targeted steps are taken. Among them are: the holding of exhibitions; open justification of the price of a work of art; informing the audience about events taking place in the world of art, the emergence of new names and works, successful sales, the level of artistic works; creation of the image of the artist, the image of the author and his paintings, as well as the use of innovative communication technologies for the popularization of contemporary Russian art in Russia and abroad.

All these actions take place within the framework of artistic communication. The concept of artistic communication took shape within the framework of the theory of communication and became an integral part of modern communication technologies.

The communication process taking place in the field of art and culture is important for the proper presentation and presentation of the artist and his works to the public. In modern society, this type of communication has several interrelated goals – cultural exchange, the spiritual development of society and the individual, as well as the commercial promotion of the author.

The goal of communication is to achieve publicity, that is,

fame and recognition, which, in turn, further guarantee the growth of demand for the author's work.

It should again be noted that it is the commercial success on the market that provides the artist with the material conditions for further creativity, the financial independence of museums, galleries, exhibition halls, individual authors and the stable existence of the art market itself, with all its subjects, functions and events taking place within it. processes.

The task of the subjects of the art market is not only to satisfy the existing demand for works of art, but also to participate in the formation of this demand, to expand the target audience, to increase sales. As a tool for realizing these goals, modern communicative technologies, the knowledge of which was formed within the framework of the theory of communication, became its practical applied part.

Art, thanks to technical progress, has become a mass phenomenon, ceased to be elitist. Modern art projects tend to have commercial objectives on a par with socio-cultural, while demonstrating good financial results. The success of the gallery, museum or an individual artist depends on the positive attitude of the public — Goodwill (benevolence). This concept acquires the status of an implicit asset, and is even valued by some organizations in terms of value and is reflected in annual reports. Properly organized and systematically carried out activities in the field of communication technology is becoming a strategic resource for the establishment of culture.

The whole creative process since the creation of a work of art and its subsequent impact on the public is the process of artistic communication. An important link in this type of communication is artistic perception, which is an understanding of the artistic meaning, its reading in the context of social reality and artistic culture. The perception of an artistic image is the ability to «read» the language of art, signs that stand behind the meanings conveyed by a work of art. In semiotic terms, an artistic image is nothing more than a sign,

a means of communication within the cultural context with which the artist influences the auArt in itself is artistic communication. And this was noted by many researchers, such as G. Lessing, I. Herder, S. Langer, Kagan, and many others. Art conveys information through signs, the language of art.

Like any other form of communication, artistic communication relies on basic elements. There are four basic elements of the communication process:

— communicator — the sender of information. In this case, it is the artist himself or an intermediary. An art dealer, an art gallery, a modern art center, i.e. either an expert in the field of art, or an institution of culture and art.

— the second basic element is the message. In the case of artistic communication, this is both the work of art itself and any information about it (exhibition catalog, information in the media or the Internet, etc.).

— communication channel or medium. The communication channel can be printed or electronic media publications, exhibitions, installations, performances, as well as Internet tools, direct mail, websites, virtual museums, social networks. In addition to direct messages that transmit information directly from the sender to the recipient, there are indirect messages that are transmitted in various discussions, talk shows, presentations, and so on.

— the fourth element of the communicative process is the target audience, the recipient of information — visitors, the audience, perceiving and interpreting art.

When transmitting information, the sender and recipient of the message go through several stages.

Firstly — the stage of creating a message, this is the process of creating a work of art, as well as information about it. A feature of artistic communication is that the work itself is a message transmitted as visual information.

The second stage is the choice of the communication channel, coding and transmission of the message. The work

of art itself is a message coded by means of artistic symbols. When sending a message to the recipient, the message is subject to a certain distortion. The recipient decodes the message, translates the characters selected by the sender into a language understandable to himself. The sender of the message can only see the result of the communication initiated by him when he receives feedback.

The third step is to get feedback. In this case, the recipient turns into the sender of the response message and, by his action or statement, explains how he understood the message. This is feedback. The presence of feedback is an important indicator of the effectiveness of communication, the achievement of goals set in the communicative process.

Summarizing the above, we can conclude that communication technologies are a set of techniques and methods for transmitting information from a communicator to a recipient in order to influence and interact with an individual recipient (audience), group or mass audience. Communicative technologies are always focused on certain changes in consciousness.

On the other hand, the communicative technology is a model of information and behavioral interaction of stakeholders, created with the aim of obtaining a certain result. The use of communication technologies allows art to become more open and meet the needs of society.

Communication technologies are most widely used in the twentieth century with the transition to the information society and the development of information technology. Achievements in the field of communication technologies are becoming increasingly popular in the field of cu Communication is one of the key components in the work of cultural institutions, penetrating into all areas of this work. In this regard, it is necessary to study and systematize the communication processes in the art market. To study the structure of communication and its features within the sphere of culture

and art.

Among the traditional technologies in the field of PR and communications used in this field, we can distinguish: relations with the media (press conferences; preparation and distribution of press releases in the media; articles in specialized publications, as well as non-profile press; television and radio programs; printed materials (various forms, business cards and other printed materials that play an important role in the formation of a memorable corporate identity; public and charitable activities; specialized events (for the sphere of art, this may be film screenings, concerts, performances, performances, happenings, presentations, biennials, exhibitions, openings, tours, children's events). Participation in rating informational events, such as the establishment of the sphere of culture and art, in such global world forums like the Venice Biennale [2]. This is a traditional set of PR campaign tools for any organization.

But It is worth noting that the sphere of culture and art, along with traditional communication channels and tools of public relations, also has its specific communication capabilities. Undoubtedly, one of the important elements of artistic communication is the art space, gallery, museum, centers of modern art. Institutions of culture as a space of a communicative project in the field of art determine the strategy of work, the policy aimed at interacting with the audience.

An important component of artistic communication is the construction of an art space, a platform comfortable for the leisure audience.

Museums and galleries are no longer just a place to exhibit works of art. Concerts, presentations are held on their territory, interactive zones appear. Visitors are given the opportunity to be not only an observer, but also an active participant in the action. Communicative strategy determines the direction of the gallery, sets development guidelines, principles of work and

determines specific methods of activity.

Works of art included in the exhibition carry an additional meaning, in addition to its own meaning. According to M. S. Kagan, with the help of a system of interconnections, his own expressive capabilities, museum objects serve as visualization of ideas, translating the logic of relations into the plastic of a spatial solution of an exposition [4].

Through the use of communicative technologies, a relationship is built between the artist and the viewer, art and the public, taking into account the needs of the socio-cultural environment. The use of modern communication technologies allows cultural institutions to act as an organizer of the modern cultural life of big cities is unthinkable without such cultural centers as a museum, exhibition hall, and art gallery. The attention of the media to the cultural space of society confirms the fact that it is an integral part of our life [6].

Contemporary art centers are becoming significant social institutions that have a significant impact on the life of society, engaged not only in exhibition activities, but also in educational, commercial, and entertainment. The researchers note that the tendency towards an increase in the recreational needs of modern society also affects the structure of art space. The themes of exhibition expositions, features of space construction, carried out within the framework of exhibition activities, events began to change in the direction of entertainment, focused on creating more efficient communications. On the basis of the SRC appear: theaters, libraries, cafes, shops, not only art exhibitions, but lectures, seminars, discussions on the topic of art and much more.

The art gallery becomes a space where art translates a multifaceted vision and in-depth understanding of contemporary reality. Unlike the museum, which preserves the heritage of the past, galleries become a place of active circulation of works of modern art. The sphere of art becomes the communicative platform where a person interacts with

modern culture and actualizes the sociocultural experience that society needs [64].

SRCs act not only as exhibition halls, but also as an educational space, and a kind of dialogue is formed between visitors and authors of works of art. The viewer becomes an active participant in the communicative process. Such involvement of the viewer in the creative activity contributes to the cultural and spiritual growth of the personality, the formation of the worldview.

For the first time, researchers in the United States and Germany began to study the educational element in the activities of museums, galleries and centers of contemporary art. G. Kohl, director of the South Kensington Museum, argued that as long as museums and galleries do not set educational goals for themselves, they are boring and useless institutions [8].

The director of the Museum of Science and Industry (Museum of Science and Industry, abbreviated MSI) attempted to involve visitors in the demonstration process, called it direct participation [13].

Within the framework of the theory of communication, such a notion as «museum communication» [7] took shape.

Canadian researcher D.F. Cameron used a cybernetic approach to study the museum's communication system. The communicative model includes three elements: a museum employee (transmitter); museum exhibit (mediator); audience audience (receiver). According to the researcher, there are several levels of museum communication. The first level is «visitor – museum employee».

The second level – «visitor – a work of art.» The author in his research says that when creating an exhibition, it should be considered as a communicative system, taking into account the visual and spatial components. By doing so, the communicator sends the audience a non-verbal message, endowed with a certain meaning. And the third level includes

«feedback» or a visitor feedback [3].

Another researcher of communication within the museum or gallery space was K. Hudson. He viewed the communicative process from the perspective of an audience. In his opinion, the visitor, when visiting the exhibition, comes into contact with the museum staff, thereby obtaining new knowledge. The author put visitors at the head of his communicative model. The exhibition is for the audience. Hudson divided communication into mass and individual [14].

Further development of the theory of communication within the museum space, received in the works of E. Hooper-Greenhill. The researcher noted that the Cameron model is not effective enough and considers one side, not taking into account the contribution of the public to the communication process. The public is a source of new meanings, and the communication process is two-sided, when not only the museum employee and the author of the picture give meaning to a work of art, but the viewer himself contributes his understanding based on his own experience [1].

Model E. Hopper-Greenhill includes the source of information, the encoder, containing the message sent to the recipient, and the decoding device that stimulates the circulation of the message. The most important condition is the presence of special codes with the help of which communication is carried out in the museum, information is transmitted between all participants [14].

The same opinion is shared by domestic researchers. The use of modern communication technologies opens up new possibilities for the transmission of information in the field of contemporary art. The main guideline and a full participant in communication, according to G.L. Tulchinsky becomes the audience. There is a deep relationship between communication and art. Exhibitions, fairs, biennials become a reason for establishing personal and business contacts [9].

The communication model becomes a link between the art

gallery and the audience, helps create the necessary atmosphere. This model should be bidirectional: on the one hand, the gallery, its employees and works of art, on the other — the audience. Researchers view art space as a communicative system that includes different levels and communicative models.

The specificity of the use of communicative technologies for art space is complex. To understand it, it is necessary to take into account the principles that contribute to the stability of the communicative process and the possibilities of their use in the future.

The success of the artist and the gallery is largely dependent on a competent communication strategy. Under the communicative strategy refers to the development and implementation of a specific action plan, through the use of certain communication technologies.

The communicative policy of a cultural institution should be clearly structured and aimed at meeting the spiritual and intellectual needs of the target audience. A communicative strategy for the establishment of culture and art relies on communicative technologies aimed at the realization of socio-cultural goals, objectives, attracting as many visitors as possible, and stimulating public interest in expositions and educational events. And also — the formation of the needs and intentions to act in accordance with the communicative influences on the consciousness and subconsciousness of people. According to V. V. Litvinov, modern galleries can give «the opportunity for the viewer not only to contemplate, but also to freely participate in the exposition, turning visitors of the gallery from passive spectators into active participants [5].

The widespread use of modern communication technologies in artistic culture shapes the tastes and preferences of the public, as well as generates new directions in art, new forms of presentation of artistic design. The growing role of dialogue

in culture and art in the XX—XXI centuries. entailed the search for new forms and content of the aesthetic object. As well as new types of interaction between the object and the subject, the author and the audience, the audience and the work of art. A work of art is transformed from a finished form into a developing system.

New types of exhibiting works of art and expressing the creative ideas of the artist have appeared, the exhibitions have become interactive. This led to a new type of interaction between the author of the artwork and the public.

The branch of art, which later became known as interactive, was born in the late eighties of the twentieth century with the advent of powerful enough technical devices. The first attempt to understand the term «interactive art» in the Western press, in the magazine «Kunstforum» in 1989. Subsequently, this concept is firmly entrenched in Western European art.

The origins of interactive art are in an earlier period. Back in 1957, at his lecture at the University of Texas, Marcel Duchamp formulated the idea that the artist is an intermediary, and the viewer is not just a passive observer of a work of art, but an active participant in the process of creativity. It is as a result of this process that the meaning of the presented work is determined. In the sixties, there were numerous exhibitions, happenings and promotions that contained one or another degree of interactivity. For example, we can recall the «Art — action and participation» by Frank Popper or «Six years: dematerialization of art objects» by Lucy Lippard.

Attempts to use interactivity were made as early as 1963 by Ivan Sutherland. A pencil was presented, which could be drawn directly on the kinescope, with the help of a keyboard it was possible to change the geometric shapes on the screen. At the same time interakter does not act only as a recipient.

The interest of art in the achievements of science and technology led to experiments with computers and new means of communication, and subsequently, to the use of digital

technology. Cybernetics and systems theory became the source of new ideas for the artist, contributed to the formation of a new artistic space, new forms of expression of artistic design.

Interactivity implies the relationship of the computer system with the external environment. An interactive work is a digitized object that someone or something other than the creator of this work can manipulate in real time. The most general definition of interactivity was given by Jean-Louis Boissier. According to the researcher, interactivity is the principle of internal and external communication between information contained in a computer. The word was invented and subsequently used for this. But it is worth noting that interactivity not only reflects the connection between the viewer and the work of art, it is part of the work itself [11]. With the advent of these new relationships between man and computing systems and the subsequent transformation of images, ideas, structures in the framework of interactive action, a new artistic environment is being formed.

With the advent of the Internet, interactivity becomes a significant mechanism of modern culture, finding application in electronic art, in computer graphics. Objects of visual perception in interactive action are attributes of virtuality, as opposed to those imagined for objective reality. Virtual reality emerged with the development of computer technology, becoming a new concept of reality and launching spontaneous communication processes. According to the concepts of most Western researchers, the basis of virtual reality is based on innovative production technologies of the imaginary [11]. Based on this concept, all cultural practices that use signs, images, and symbols are the realm of virtual reality. Interactive art is a programmed work that makes sense, is activated with the participation of the viewer. And the viewer is the same element of the work, as well as other components. The viewer turns into a user.

Experiments with interactivity were expressed in various

installations, in which visitors actively interact with the objects themselves exhibited in the art space. As an example, the exhibition «Electroboutique. Requiem. Farewell Exhibition», held in the Multimedia Art Museum. The exhibition of the Electroboutique team has become famous for its interactive installations in the form of popular gadgets. The idea of the exhibition was that in the modern world, the old models of interaction between the artist and society are losing relevance and new ones become popular, based on other communication, social, economic principles. Visitors themselves «turned on» and «turned off» the exposure [12].

All these transformations, which previously occurred only within the artistic avant-garde, had an impact on the screen art as a whole. In the modern understanding of the relationship «author-work-viewer» there is a mutual penetration of meanings, a dialogue takes place, during which a work of art is born.

The most significant distinctive features (characteristics) of contemporary art: such as uncertainty, fragmentation, loss of the «I», game, experiment, «openness» of the work — are also associated with the strengthening of the role of dialogue. Interactivity has a dualistic nature, which presupposes the unity of artistic and technical tasks. In a digital screen work, interactivity is, first of all, a means of organizing a dialogue within the framework of artistic creation, but gradually interactivity becomes a specific expressive tool used in digital screen works [10]. Interactivity in art, introducing the viewer to the creative process invariably entails an accumulation of knowledge about culture and art among the viewer, and an increase in the cultural level of the public. On the other hand, many researchers have noted a decline in the quality of works of art. It is often argued whether it is possible at all to attribute such works to art.

Indisputable is that to a certain extent, any art is interactive. It does not matter that we have a work of art or

a dynamic system in virtual space. Even with the traditional interaction of the viewer with a work of art, the contemplation of a painting or sculpture, there is an interaction between the artist and the public. The content of the work creates an impression on the viewer, finding new meanings. As for interactive art, mediated by computer technology, some researchers say that this kind of interactivity has reached its peak, predicting a decline stage, arguing that the development of digital computer technology and its influence on the artist's work «reduced art to a certain form of craft, in which a polished technique or masterly programming with its amazing special effects replaced the creation of the actual content»[11].

In any case, interactivity is a significant component of modern art. The study of interactivity as a cultural and social phenomenon is important for modern science. In an era when the rapid development of computer technology largely determines the cultural and spiritual development of society, the study of an interactive way of transmitting artistic design and the organization of museum and exhibition activities has become one of the topical themes of the philosophy of culture and aesthetics.

References

Bezzubova, O.V. 2004 Theory of museum communication as a model of the modern educational process // Communication and education. SPb. (In Russian).

Venice Biennale [Electronic resource]. Electron. Dan. M., sor. 2013. — Access mode: <http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/artists/>

Dashkova, E.V. 2009. Museology: studies. manual for universities / E.V. Dashkova, E. B. Ivushkina. — Mines: GOU VPO «YURGUES». (In Russian).

Kagan, M.S. Museum in the system of culture. // Questions of art. 1994. №4.

Litvinov, V.V. Practice modern exposure. M. (In Russian).

Migunov, A.S. 2008 The many-sided world of contemporary art // Theoretical virtualistics: new problems, approaches and solutions / Institute of Philosophy, RAS. M.: Science. p. 195–217. (In Russian).

- Rakitov, A.I.*. 1991 The philosophy of the computer revolution. M. (In Russian).
- Suvorov, N.* 2006 Gallery business. Art in gallery space. SPb. P. 17. (In Russian).
- Tulchinsky, G.D., Shekova, E.* 2003. Management in the field of culture. St. P.: Lan. (In Russian).
- Chichkanov, E.S.* 2011. Interactivity as a form of dialogue in the space of a digital on-screen piece: diss... cand. art history: 17.00.09 / Chichkanov Egor Sergeevich. SPb. (In Russian).
2012. Screen culture. Theoretical problems: collection of articles / Ed. K.E. Razlogov. SPb. (In Russian).
- Electroboutique. Requiem. Farewell Exhibition // Multimedia Art Museum [Electronic resource]. Electron. Dan. — M., 1997—2013. — Access mode: <http://www.mamm-mdf.ru/exhibitions/requiem/>
- Hooper-Greenhill, E. A.* 1991 New Communication Model for Museums // Museum Languages: Objects & Texts. Ed. G. Kavanagh. Leicester Univ. Press. P. 59—60. (In Russian).
- Hudson, K. A.* 1975. Social History of Museums: What the Visitors Thought. London and Basingtone: The Macmillan Press LTD. (In Russian).

ИРИНА ХАНГЕЛЬДИЕВА¹

СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЕЙ В УСЛОВИЯХ КОНКУРЕНТНОЙ СРЕДЫ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ФУНКЦИЙ И ПРИНЦИПОВ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Музей: воскресная резиденция масс. Видоизмененный.
В. Лоранц

Если хорошенько подумать, то супермаркет — тоже нечто вроде музея.
Э. Уорхол

Абстракт

Статья посвящена особенностям функционирования современных музеев в конкурентной среде и ее влиянии на основные функции музея.

Ключевые слова

Музей, функции музея, клиенториентированная модель, интро-

¹ Ирина Хангельдиева — доктор философских наук, профессор, Москва, факультет педагогического образования МГУ имени М. В. Ломоносова, кафедра истории и философии образования.

вертная и экстравертные функции музея.

За последние три десятка лет российский музей прошел очень сложный путь: от резкого падения интереса к нему во времена начала рыночных реформ до новой волны возрождения потребности в различных музейных практиках, иными словами,

произошли кардинальные социальные изменения. Подобные процессы характерны для всего постсоветского пространства. Чего нельзя сказать о ситуации в развитых странах. Спад интереса к музейным практикам на постсоветском пространстве происходил на фоне мирового музейного бума. Музеи Европы и США были востребованы как никогда, что продолжается в определенной степени и сегодня. Новые обороты набирают музейные инициативы на Ближнем Востоке, в частности ОАЭ, а также в Китае, где происходят принципиальные сдвиги в этом направлении. Значительным образом усиливается влияние западной музейной и выставочной традиции, включая интенсивное развитие арт-рынка. Западные и ряд восточных музеев, являясь неотъемлемой частью рыночных отношений, развиваются весьма динамично.

Международный совет музеев¹ обозначает музей как «некоммерческое учреждение, находящееся на службе общества и его развития»². В условиях рынка его законы действуют универсально и в коммерческом, и в некоммерческом секторе. Элементы коррекции возникают под воздействием макроэкономических факторов в конкретных локальных пространствах.

Переменные макросреды во всем мире накладывают отпечаток на модели и принципы деятельности музеев,

¹ ICOM Международный совет музеев — неправительственная профессиональная международная организация, созданная в 1946 году.

² Статья 2 п. 1 Устав ICOM от 1995 г. www.icom.org.ru

усложняя их конкретными обстоятельствами. Изменения касаются не только концептуальных моделей музейной деятельности, но и конкретной работы с аудиторией по предоставлению музейных услуг. Работа с целевой аудиторией выходит на первый план в конкурентной среде.

Ко времени наших реформ постиндустриальное общество вступило в период информационных трансформаций, несколько позднее они дополнились трансформациями цифровыми.

На музейные практики оказали влияние процессы глобализации и глокализации, мультикультурности, дополненные поиском новых форм идентичности, унификации в различных конфигурациях. Появились новые поколения: «X», «Y», «Z», для которых виртуальный мир, в том числе и музейный, нередко ближе и понятнее реального. Крупные музеи оцифровали колоссальное количество артефактов и представили их в открытом доступе. Наряду с этим все известные музеи создали множество виртуальных туров. Музеи в эпоху Интернета стали еще доступнее. Произошло изменение социальных норм поведения, образов и стилей жизни, возник запрос на различные формы индивидуального обращения к музейным практикам. Музеи мира впервые представили такой уникальный продукт, как «Ночь музеев», который позднее был подхвачен представителями разных областей творческой деятельности.

Общеизвестно, что индустриальное общество было больше ориентировано на потребление товаров, а постиндустриальное — на потребление услуг. Свободное время стало чрезвычайно важным фактором для современного человека. Объем времени досуга у жителей развитых стран лишь незначительно уступает рабочему времени и имеет тенденцию к росту. По ценности и привлекательности досуг стал все заметнее превышать притягательность труда (многие люди предпочитают меньше зарабатывать, но иметь больше свободного времени). Увеличение досуго-

вого времени вызвало развитие новых отраслей экономики, разветвленную досуговую инфраструктуру. Современный досуг — не праздного бездействия, а перемена различных форм активного и заинтересованного времяпрепровождения. Досуг носит самоценный, самодостаточный характер. Это новые возможности и условия самореализации, часто творческого самовыражения. Коренное изменение отношения к досугу — свидетельство наступления одноименной цивилизации¹. Представители постиндустриального общества жаждут впечатлений, неслучайно экономику досуга часто называют экономикой впечатлений. В самом понятии экономики впечатлений акцентируется эмоциональная составляющая, впечатление интерпретируется как эмоциональное удовольствие. В досуговом удовольствии практически всегда заложен эстетический эффект.

В результате преобразований, которые произошли в период постиндустриализма, в сфере музейных практик стали прорастать принципиальные изменения. Это коснулось модификации функций, принципов организации пространства и эстетических параметров атмосферы. Они стали значительно многообразнее. Традиционно «основными функциями музея представители отечественной школы музееведения называют, как правило, собирание, документирование и хранение предметов, а также образовательно-воспитательную функцию»². Подобная исторически сложившаяся концепция развития музея базируется на социальной функции музея в обществе, которая сочетает в себе элементы ар-

¹ Дюмазедье, Ж. Р. На пути к цивилизации досуга // Вестник Московского государственного университета. Серия 12. Социально-политические исследования. №1. 1993

² Беззуглова, О. Г. Некоторые аспекты теоретического осмысления музея как феномена культуры // Триумф музея? СПб., 2005. С. 6.

хива, научно-исследовательского и образовательно-просветительского центра. Однако такая структурная организация не предусматривает рассмотрение музея в контексте рынка, не учитывает прикладного аспекта музейной деятельности. Между тем, сегодня это имеет широкую востребованность и значительно усиливает конкурентоспособность музеев. Не учитывает эта концепция и эстетическую составляющую, которая в современных обстоятельствах в любой музейной практике обязательно должна присутствовать в самых разных формах проявления, независимо от профильности музея. Эстетический фактор — это универсальный фактор в музейной деятельности. Он присутствует как элемент творческого восприятия всего контекста экспозиции, включая ее особую атмосферу, а также в опытах интерактивных практик, погружаясь в которые посетитель музея способен получить удовольствие.

Долгое время для музеев нехудожественного профиля эстетическая функция была маргинализована. Ей не придавали особого значения, практически не упоминали, что отнюдь не является правильной позицией. Эстетическая функция подчас в скрытом виде реализуется в любом музее: через архитектурное сооружение, в котором располагается музей, дизайн интерьера его публичного пространства, концепт организации выставочной территории, экспонаты, которые являются носителями духа времени и многими другими моментами. Сегодня в силу укоренения тенденции расширения эстетического, его присутствие в музейной практике актуализируется через интерактивно-креативные и игровые формы взаимодействия музея и публики.

Под влиянием новых обстоятельств рыночного бытия в музейной среде произошли значительные трансформации:

- изменилась иерархия функций музея;
- выработалась потребность в новых типах и формах музейной экспозиции;

- произошла переориентация принципов коммуникации с акцентом на функцию организации досуга;
- сместилась роль музеев из политико-социальной в экономико-культурную сферу, где эстетическое начало обрело новый более значимый статус.

В условиях цивилизации досуга у музея как социальной институции возник целый спектр конкурентов, с которыми музеем необходимо вступать в состязание за публику. Если западные музеи существовали в данном контексте давно, то российские музеи на коротком отрезке времени пережили элементы шокового воздействия рынка. Российские музеи, как столичные, так и региональные, осваивали рыночные обстоятельства поэтапно и с большими сложностями.

А. Долгин предлагает выделить в музейной практике два основных типа функций: интровертные (хранение, изучение), а также экстравертные (репрезентация результатов деятельности музейной публике)¹. Традиционно интровертные функции реализуются в непубличном пространстве, экстравертные — в публичном. Именно в нем посетитель, как правило, получал максимум удовольствия и удовлетворения своих запросов широкого спектра. Но в последнее время посетитель в ряде музеев чаще стал попадать в музейное закулисье, ранее скрытое от него. Таким образом произошло частичное расширение публичного пространства, и посетители музея смогли получить дополнительные впечатления не только от представленных обзорно экспозиций, но и от хранящихся в запасниках образцов. В интровертном пространстве музея в основном сосредоточена деятельность музейных сотрудников. Тут реализуются следующие музейные социокультурные функции:

- сохранения (хранительная);

¹ Долгин, А. Капитализация сакрального // Музей и личность. М.: 2007. С. 15.

- документирование;
- научно-исследовательская;
- эвристическая;
- охранную;
- информационная.

Музейная организация, которая ограничивается перечисленными выше функциями, как правило, редко работает с посетителями и является социокультурным институтом в чистом виде. Она представляет интровертный тип и чаще всего занята внутрикorporативными делами, решает проблемы для других музейных структур, а возможно, иных юридических и физических лиц (осуществляет экспертизы, реставрационные работы, ведет научно-исследовательскую деятельность различного толка, информирует музейное сообщество о неких новациях или событиях...) Примером подобного музея может быть Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И. Э. Грабаря. Музеи подобного рода иногда открывают свои пространства для проведения каких-либо тематических выставок, в которых представляются результаты их непосредственной работы.

В экстравертном пространстве музея находят свое воплощение следующие функции:

- гуманистическая;
- имиджево-символическая;
- экономическая функции.

Последняя функция в данном контексте мало интересна. В первых двух в разной степени и форме репрезентации выражено эстетическое начало. В гуманистической функции эстетическое проявляется различным образом, в частности, формировании культурной среды и ее эстетизации, в которую вписан музей, в эстетизации экспозиционного пространства, в последнее время часто в развлекательном элементе, связанном с созданием практико-ориентированного музейного продукта, который в числе прочего способствует

активизации творческого начала в среде посетителей музея, отчасти, превращая их из созерцателей в акторов.

В имиджево-символической функции музейной деятельности эстетическое может быть «запаковано» в образной форме символа, знака, через который транслируется образ государства, региона, города, национальной культуры и т. д. Это способность вызывать ряд ассоциаций через музейный продукт. Музейный продукт в этом отношении имеет уникальную возможность порождать конкретные цепочки образов и закреплять их в общественном сознании, например: Третьяковская галерея — Москва — Россия.

Имиджево-символическая функция содействует формированию и поддержанию общественных ценностей, моделей поведения и образа жизни, в них находит свое отражение широкий спектр эстетических ценностей и вкусовых предпочтений. Имиджево-символическая функция музея — важный инструмент вхождения в мировое культурное пространство.

Предлагаемая классификация функций причинно-обусловлена системным подходом. Нельзя вычленить одну из функций и на ее базе строить модель развития музея. Модель музея должна базироваться на междисциплинарном подходе. Сегодняшние музеи встроены в более широкий социальный контекст, в котором они взаимодействуют с образованием, экономикой, городским планированием и другими сферами человеческой деятельности. Музеи всех профилей и типов могут и должны вносить свой вклад не только в развитие общества, повышение уровня и качества жизни, но и в развитие эстетического вкуса и эстетических идеалов современного человека. Практикам отечественной музейной деятельности важно понять, что музей, превращаясь в субъект рынка, не должен входить в антагонизм с музеем как социокультурным институтом. Может быть в конкурентной среде, сотрудники музея чаще будут задумываться и искать решения в вопросе достижения ба-

ланса между прагматически незаинтересованным и прагматически заинтересованным опытом.

IRINA KHANGELDIEVA¹

**MODERN MUSEUM IN THE CONDITIONS
OF COMPETITIVE ENVIRONMENT:
TRANSFORMATION OF FUNCTIONS AND
PRINCIPLES OF ACTIVITY**

Museum: Sunday residence of the masses. Modified.
V. Lorantz.

*If you think carefully, the supermarket is also something
like a museum.*
A. Warhol

Abstract

The article is devoted to the peculiarities of the functioning of modern museums in a competitive environment and its impact on the main functions of the museum.

Key words

Museum, museum functions, client-oriented model, introverted and extrovert museum functions.

Over the past three decades, the Russian museum has gone

¹ *Irina Khangeldieva* — Doctor of Philosophy, Professor, Lomonosov Moscow State University, Faculty of Pedagogical Education, Department of History and Philosophy of Education.

through a very difficult path: from a sharp drop in interest in it at the time of the beginning of market reforms to a new wave of reviving the need for various museum practices, in other words, there have been dramatic social changes. Similar processes are characteristic of the entire post-Soviet space. What can be said about the situation in developed countries. The decline in interest in museum practices in the post-Soviet space occurred against the backdrop of the world museum boom. The museums of Europe and the USA were in demand more than ever, which continues to a certain extent today. New momentum is gaining museum initiatives in the Middle East, in particular the UAE, as well as in China, where fundamental changes are taking place in this direction. The influence of the western museum and exhibition traditions, including the intensive development of the art market, is significantly increasing. Western and a number of eastern museums, being an integral part of market relations, are developing very dynamically.

The International Council of Museums¹ designates a museum as a «non-profit institution in the service of society and its development.»² Under market conditions, its laws operate universally in the commercial and non-profit sector. Elements of correction arise under the influence of macroeconomic factors in specific local spaces.

Variable macroenvironment all over the world leave an imprint on the models and principles of museums, complicating them with specific circumstances. The changes concern not only the conceptual models of museum activities, but also specific work with the audience on the provision of museum services.

¹ ICOM International Council of Museums is a non-governmental professional international organization established in 1946.

² Article 2, paragraph 1 of the ICOM Charter of 1995 www.icom.org.ru

Working with the target audience comes to the fore in a competitive environment.

By the time of our reforms, the post-industrial society entered the period of information transformations, and a little later they were complemented by digital transformations.

The museum practices were influenced by the processes of globalization and globalized, multiculturalism, supplemented by the search for new forms of identity, unification in various configurations. New generations have appeared: «X», «Y», «Z», for which the virtual world, including the museum world, is often closer and clearer than the real one. Large museums digitized a huge number of artifacts and presented them in the public domain. Along with this, all the famous museums have created many virtual tours. Museums in the Internet era have become more accessible. There has been a change in social norms of behavior, images and lifestyles, and a request has emerged for various forms of individual recourse to museum practices. For the first time, museums of the world presented such a unique product as «Night of Museums», which was later picked up by representatives of various fields of creative activity.

It is well known that industrial society was more focused on the consumption of goods, and post-industrial — on the consumption of services. Leisure time has become an extremely important factor for modern man. The amount of leisure time for residents of developed countries is only slightly inferior to working time and tends to increase. In terms of value and attractiveness, leisure has become increasingly noticeable than the attractiveness of work (many people prefer to earn less, but have more free time). The increase in leisure time has led to the development of new sectors of the economy, an extensive leisure infrastructure. Modern leisure is not idle inaction, but a change of various forms of active and interested pastime. Leisure is self-sufficient, self-sufficient. These are new opportunities and conditions for self-realization, often creative

expression¹. A fundamental change in attitudes toward leisure is evidence of the onset of a civilization of the same name. Representatives of the post-industrial society crave impressions, it is no coincidence that the economy of leisure is often called the economy of impressions. In the very concept of the economy of impressions, the emotional component is emphasized, the impression is interpreted as emotional pleasure. In the leisure pleasure is almost always laid aesthetic effect.

As a result of the transformations that took place in the post-industrialism period, fundamental changes began to sprout in the field of museum practices. This affected the modification of functions, principles of space organization and aesthetic parameters of the atmosphere. They have become much more diverse. Traditionally, «the main functions of the museum are representatives of the national school of museology called, as a rule, the collection, documentation and storage of objects, as well as the educational function»². Such a historical concept of the development of the museum is based on the social function of the museum in a society that combines elements of the archive, the research and educational center. However, such a structural organization does not provide for the consideration of the museum in the context of the market, does not take into account the applied aspect of the museum activity. Meanwhile, today it has a wide demand and significantly enhances the competitiveness of museums. This concept does not take into account the aesthetic component, which in modern circumstances in any museum practice must necessarily be present in various forms of manifestation,

¹ *Dumasedie, J.R.* Towards a civilization of leisure // Moscow University Bulletin. Series 12. Socio-political research. No. 1. 1993.

² *Bezzubova, O.V.* Some aspects of the theoretical understanding of the museum as a cultural phenomenon // Museum Triumph? SPb., 2005. P. 6

regardless of the profile of the museum. The aesthetic factor is a universal factor in museum activities. It is present as an element of creative perception of the entire context of the exhibition, including its special atmosphere, as well as in experiences of interactive practices, in which the museum visitor is able to enjoy.

For a long time for non-artistic museums, the aesthetic function has been marginalized. She did not attach much importance, almost did not mention that it is not the right position. Sometimes, aesthetic function in a hidden form is realized in any museum: through the architectural structure in which the museum is located, the interior design of its public space, the concept of organizing the exhibition area, the exhibits that carry the spirit of the times and many other moments. Today, due to the rooting of the aesthetic expansion trend, its presence in museum practice is actualized through interactive-creative and game forms of interaction between the museum and the public.

Under the influence of new circumstances of market being in the museum environment there were significant transformations:

- the hierarchy of museum functions has changed;
- developed a need for new types and forms of museum exposition;
- there was a reorientation of the principles of communication with an emphasis on the function of the organization of leisure.

Роль The role of museums shifted from the political and social to the economic and cultural sphere, where the aesthetic beginning acquired a new more significant status.

Under the conditions of civilization of leisure, the museum as a social institution had a whole range of competitors with which the museum needed to enter into a contest for the public. If Western museums have existed in this context for a long time, then Russian museums have experienced elements of the market shock impact for a short time. Russian museums, both

metropolitan and regional, mastered the market circumstances in stages and with great difficulty.

A. Dolgin proposes to highlight in the museum practice two main types of functions: introverted (storage, study), and extraverted (representation of the results of the museum's activity to the public)¹. Traditionally introverted functions are implemented in a non-public space, extroverted functions are implemented in a public one. It is in it that the visitor, as a rule, received the maximum pleasure and satisfaction of his requests of a wide range. But lately, a visitor in a number of museums more often began to fall into the backstage of the museum, previously hidden from him. Thus, there was a partial expansion of the public space, and museum visitors were able to get additional impressions not only from the expositions presented to the survey, but also from samples stored in the depositories. In the introverted space of the museum is mainly focused on the activities of museum staff. Here the following museum sociocultural functions are realized:

- preservation;
- documentation;
- research;
- heuristic;
- security;
- informational.

The museum organization, which is limited to the above functions, as a rule, rarely works with visitors and is a sociocultural institute in its pure form. It is an introverted type and most often is occupied with internal corporate affairs, solves problems for other museum structures, and possibly other legal entities and individuals (carries out examinations, restoration works, conducts research activities of various kinds,

¹ *Dolgin, A. Capitalization of the Sacred // Museum and Personality. M. 2007. P. 15.*

informs the museum community about certain innovations or events...) An example of such a museum could be the All-Russian Art Research and Restoration Center. Academician I.E. Grabar Museums of this kind sometimes open their spaces for holding any thematic exhibitions in which the results of their direct work are presented.

The following functions are embodied in the extrovert space of the museum:

- humanistic;
- image-symbolic;
- economic function.

The last function in this context is of little interest. In the first two, the aesthetic beginning is expressed in varying degrees and forms of representation. In the humanist function, the aesthetic is manifested in various ways, in particular, the formation of the cultural environment and its aestheticization, in which the museum is inscribed, in the aestheticization of the exhibition space, recently often in the entertainment element associated with the creation of a practice-oriented museum product activation of the creative beginning among the visitors of the museum, partly, turning them from the spectators into actors.

In the image-symbolic function of museum activity, the aesthetic can be «packed» in the form of a symbol, a sign through which the image of the state, region, city, national culture, etc. is broadcast. This is the ability to cause a number of associations through the museum product. In this respect, the museum product has a unique opportunity to generate specific chains of images and fix them in public consciousness, for example: the Tretyakov Gallery – Moscow – Russia.

The image-symbolic function contributes to the formation and maintenance of social values, patterns of behavior and lifestyle, they reflect a wide range of aesthetic values and taste preferences. The image and symbolic function of the museum is

an important tool for entering the world cultural space.

The proposed classification of functions is causally determined by the systems approach. It is impossible to isolate one of the functions and on its base to build a model of the development of the museum. The model of the museum should be based on an interdisciplinary approach. Today's museums are embedded in a wider social context in which they interact with education, economics, urban planning and other areas of human activity. Museums of all profiles and types can and should contribute not only to the development of society, raising the level and quality of life, but also to the development of the aesthetic taste and aesthetic ideals of modern man. It is important for practitioners of domestic museum activities to understand that a museum, turning into a subject of the market, should not enter into antagonism with the museum as a sociocultural institute. Maybe in a competitive environment, museum staff will often think and look for solutions in the matter of achieving a balance between pragmatically disinterested and pragmatically interested experiences.

МАРИЯ КОЗЬЯКОВА¹

ЭСТЕТИКА МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ: ПОСТСОВРЕМЕННЫЙ ДИСКУРС

Абстракт

Один из старейших институтов культуры — музей, пройдя долгий и сложный путь развития, значительно трансформировался. Он приобретает новые функции, возникает новая конфигурация эстетического поля. На историческом материале в статье исследуются закономерности развития музейной экспозиции, в том числе изменения в экспозиционном дизайне, в организационных основаниях экспонирования, в режиме взаимодействия публики с объектом.

Ключевые слова:

Музей, «музейность», экспозиция, экспозиционный дизайн, коллекция, эстетика.

Музей — один из старейших институтов культуры. Греческий мусейон — храм Муз. Мусейонами именовались пифагорейские дома, в которых культ Муз символизировал и поддерживал научные занятия и исследования: «Мусейон был первым университетом мира». [1, С. 54] Самый известный из них — Мусейон в Александрии. Кроме залов для лек-

¹ Мария Козьякова — д.ф.н., к.э.н., профессор кафедры философии и культурологии, Высшее театральное училище (институт) имени М.С.Щепкина при Малом театре.

ций и для работы, обсерватории и анатомического театра в ботаническом и зоологическом саду были собраны первые коллекции — растений и животных. С падением античного мира древний мусейон исчезает. Возродившийся столетия спустя под этим же названием Музей стал хранилищем природных и культурных объектов — хранителем Истории, которому суждено было совершить долгий и сложный путь развития.

Музей собирает, хранит, экспонирует исторически и художественно значимые артефакты. Прямое или опосредованное воздействие на этот культурный объект всегда оказывали разнообразные социальные, политические, общекультурные факторы. Значительно видоизменившись за несколько столетий, музейные институции, тем не менее, сохраняли на протяжении своего существования присущее им субстанциональное ядро. Их онтологическая сущность — сохранение и показ — музейность, в том числе исследование, рекреация и просвещение, позволяла дефинировать музей в качестве определенного феномена культуры. И она оставались в течение долгого времени неизменной. Однако в настоящее время, под воздействием мощного потока трансформаций постмодернистского толка, феномен преобразился, границы данной институции утратили четкость очертаний, они чрезвычайно расширились, включив многие элементы, объекты, существовавшие ранее в автономном режиме. Во многом изменились и представления о самом содержании музея: из хранилища исторических, художественных, природных раритетов он превращается в важнейший коммуникационный центр с обширной программой деятельности, центр, способный генерировать новые, креативные тенденции культурного развития. Музей «не сосредоточен более на фетишизации отдельного произведения, а на являемых произведениями стилях жизни и „возможных мирах“, музей должен превращаться в центр самой разнообразной, связанной с искусством деятельности». [2]

В результате подобного развития господствующей стала многовекторная ориентация музейных институций, при которой акцент их деятельности переносится из сферы музеефикации в общегуманитарную сферу. При этом важнейшая часть музейного комплекса — экспозиционная — также коренным образом трансформировалась. Изменяются формы, методы, модели экспозиционных практик, их цели, интерпретация базовых принципов экспонирования. Возникает новая конфигурация эстетического поля. В этой связи возникает настоятельная потребность исследовать закономерности развития музейной экспозиции, в том числе изменения в экспозиционном дизайне, в организационных основаниях экспонирования, в режиме взаимодействия публики с объектом.

Постсовременные экспозиционные практики и их режимы, как представляется, лучше всего рассматривать как результат определенного эволюционного развития, в историческом контексте, учитывая характерные черты и формы, свойственные определенным историческим периодам. Каждому из них была присуща собственная парадигма музейного экспозиционного дизайна, изменения которой можно проследить в четкой хронологической последовательности. Смены тенденций были связаны с факторами социальной, идеологической, музеологической и общехудожественной жизни, формирующими экспозиционное построение.

Собирание предметов роскоши было присуще господствующим классам в разные исторические эпохи, но «музейность» как особый тип коллекционирования, особый тип отношения к предметам культуры возникает сравнительно поздно. Роскошь в средние века встречается довольно редко и, как правило, она имеет религиозную, христологическую сигнификацию. Экспонирование символов веры и литургических атрибутов являлось важным компонентом храмового синтеза — так называемое «протомузейное экспонирование». Здесь ведущей тенденцией была

функционально-утилитарная регламентация, а первые экспозиционные приемы представления коллекций исторических, естественнонаучных и художественных предметов носили зрелищный и открытый характер.

В эпоху Ренессанса появляется пышное, торжественное и величественное декорирование. В отличие от Средних веков господствует новый взгляд: великолепные вещи и их коллекции должны выполнять презентационную функцию, демонстрируя вкус и могущество знати. Роскошь используется теперь в политике как средство управления. Собрания скульптур, картин, керамики представляли собой неотъемлемую часть нового образа жизни. Многие из итальянских князей известны не только как покровители искусств, но и как коллекционеры, в том числе представители фамилий Медичи, Гонзага, д'Эсте, Монтефельтро. Лоренцо Медичи, например, обладал знаменитой коллекцией монет, камней и медалей, а также великолепной библиотекой. Подобное экспонирование было органически связано с декоративным ансамблевым построением: первая форма архитектурного пространства — галереи обеспечивали удобный и функциональный процесс осмотра.

В эпоху Возрождения появляются первые музеи-кунсткамеры — «кабинеты искусств», «кабинеты редкостей». Их появление подготовил начавшийся в эпоху Ренессанса интерес к античности, изучение ее письменных и предметных источников, освоение национальных культур. Подбор экспонатов зависел от вкусов, интересов владельцев: критериями выбора являлись как художественные достоинства, красота или редкость, так и технические или научные достижения, а также всевозможные патологии. Рядом с картинами могли выставляться инструменты, рядом с вазами — черепа. Собрания кунсткамер позволяли «поучать, развлекая», что соответствовало идеям эпохи.

Успехи науки оказали в дальнейшем значительное влияние на развитие музейного дела. С XVIII в. универсальные

музеи уступают место специализированным коллекциям, музей обретает новую функцию научной лаборатории. Прогресс в научной сфере и открытия в естествознании определяют экспозиционный выбор, определенным образом структурируют пространство музея. Коллекции состоят из однородных объектов, принадлежащих к определенной сфере, они получают соответствующее оформление, будь то минералогия, археология или живописные произведения.

В Новое время постепенно складывался гармоничный экспозиционный ансамбль в интерьере европейских дворцов. Он строился по принципу классицистических интерьерных схем: главными композиционными принципами были симметрия, осевое расположение экспонатов, визуальное равновесие объемов, шпалерная или ковровая развески произведений искусств. Наиболее интересны в этом плане дворцовые интерьеры европейских столиц — Парижа и Лондона, Санкт-Петербурга, Вены.

XIX в. по праву получил название «века музеев»: интерес к истории стимулировала эпоха Просвещения с ее расширившимся культурным горизонтом, который в полной мере проявился в следующем столетии. Характерным явлением первой половины XIX в. стало формирование экспозиционной среды в системе неоклассического канона, что, в свою очередь, связано было с доминировавшим в это время ампиром, с созданием интерьерной ансамблевой аранжировки дворцовых собраний.

Вторая половина XIX в. ознаменовалась стилизационными интенциями, эклектичностью экспозиционного построения, попытками реконструкции утраченного исторического контекста. Общество было охвачено манией историзма: мода на тот или иной исторический стиль возникала с необычайной легкостью. [3, С. 183] Она охватила состоятельную публику настолько, что и частные жилища превращались как бы в маленькие музеи, где мебель, интерьер были стили-

зованы под определенную эпоху (так называемое викторианское жилище). Художники пытались воспроизвести в интерьере, в декорациях отдельные черты и формы тех или иных исторических стилей, произвольно и беспорядочно смешивают готику, ренессанс, барокко, рококо. Элита стала искать по всей Европе и скупать подлинные исторические реликвии: массивную бронзу, старинные гобелены, мебель, живопись и скульптуру прославленных мастеров.

Изменяется конфигурация музейного пространства, его восприятие. Множатся проекты «идеальных музеев», строительство специальных комплексов становится приметой времени. Пространственная организация музея должна была выражать идеи исторического развития, связи времени — прошлого, настоящего и будущего. Торжественный вход в музей, его портал должны были восприниматься как пространство перехода из настоящего в прошлое, что предполагало линейность движения с точкой начала и точкой конца. В XX в. эта схема все более начинает размываться, поскольку европоцентристские концепты линейного развития человечества сменяются идеями о самостоятельном развитии локальных цивилизаций.

Формируясь первоначально как дворцовые коллекции, художественные музеи XIX в. постепенно приобретают статус социального института — экспозиций, открытых для публики. Такова история парижского Лувра, мадридского Прадо, московской Оружейной палаты; в этот период создаются Национальная галерея в Лондоне, Старая пинакотекa в Мюнхене и другие всемирно известные художественные музеи. После эпохи буржуазных революций разнообразные коллекции становятся доступны широкой публике — музей демократизируется. Возникает необходимость объяснения представленного материала, появляются экскурсоводы и экскурсионные маршруты. В период романтизма античность перестает восприниматься как единственный и непререкаемый образец культуры, другие эпохи и цивили-

лизации потеснили ее, отвоевывая право быть представленными в европейских музеях.

Музейное сознание специалистов и публики, «музейность» окончательно формируется в начале XIX в. под доминирующим влиянием идей историзма. Экспозиционная эстетика в духе «воссоздания прошлых эпох» выразила пафос музейного строительства, легитимизировав в общественном сознании парадигму музея как храма науки. Феномен музея в его современной трактовке полностью складывается именно в этот период, дополняя коллекционные, репрезентативные функции этого института научными и образовательными.

Постепенно, однако, появлялось некая усталость от грандиозных программ музейной деятельности. Как скупой у А. Пушкина, перебирают они свои несметные сокровища, и превращая столетия истории в анфилады залов. Музеи того времени казались многим просто пыльными и скучными хранилищами древностей. А. де Ламартин выразил это в своей известной фразе: «Мне надоели музеи, эти кладбища искусств». Высказывание Ламартина припомнил Х. Зедльмайр в книге «Утрата середины» сделав ее тем самым широко известной. [4]

В XIX в. встреча старого и нового искусства в музеях происходила редко, поскольку музеи не собирали и не экспонировали творчество своих современников. Они подвергали сомнению музейную значимость их произведений: господствовало убеждение, что их творения должны были пройти проверку времени, отстояться, созреть, как созревает марочное вино. Лишь искусство древних эпох было достойно оказаться в музейной экспозиции, приобретая таким образом статус образца

С другой стороны, само новое искусство, авангард не просто критически, но уничижительно отзывались о музеефикации, достаточно вспомнить лозунги футуристов, призывавших сжигать музеи, да и заодно засыпать каналы

Венеции или же идеи дадаизма о Великом ничто. Знаменитый М. Дюшан, создатель не менее знаменитых эпатажных произведений типа «Фонтана», к концу жизни убедился в тщетности идейной борьбы с традиционными культурными институциями. Институциональные формы оказались неколебимы и свой восьмидесятилетний юбилей он отмечал персональной выставкой в Филадельфийском Музее.

Тем не менее, ниспровергая традиционные ценности, представители авангарда уже в 1910-1920-е гг. ратовали за строительство музеев, предназначенных для нового искусства. Так, с подобной идеей на заседании петроградской Музейной конференции (февраль 1919 г.) выступил В. Кандинский. Он предлагал устроить в России музеи живописной культуры для экспонирования произведений левого фронта искусств. Эта идея оказалась плодотворной: позднее, действительно, музеи нового искусства стали возникать в России.

Важнейшей стратегической задачей музейной и выставочной работы становится идеология — идея противопоставления старого и нового режима, дореволюционного и послереволюционного. Эта тема подчиняет себе всю систему экспозиционных программ. Музеи должны были стать понятными, найти общий язык со своим новым, малообразованным зрителем, который, однако, стал хозяином своей страны. Ему нужно было так показать экспозицию, чтобы он ее понял и чтобы «ему это понравилось». В этой адаптации к зрительскому восприятию и состояла сложность, которую преодолели при помощи обращения к фольклорным принципам и мотивам. Формы и художественные приемы были заимствованы у ярмарки, массового гулянья, балагана — то есть отличались простотой, незамысловатостью, даже наивностью, и одновременно — праздничностью, яркостью, эмоциональностью. Именно такой колорит мог быть воспринят подавляющей массой новых посетителей, хорошо знакомых с ярмарочной массовой

культурой и владеющих ею. Нарядность, яркость и праздничность выставок как бы противостояла и противопоставлялась трудной и полной лишений жизни людей послереволюционного периода. И именно образность, праздничность выставочной экспозиции придавали музею доходчивость, притягивали посетителей — доходчивость и простота, которая порой граничила с китчем, о чем свидетельствует, например, название одной из выставок своего времени: «Какие шляпки любила носить буржуазия».

Проблемы строительства музеев современного искусства стали актуальными и на Западе — в 1930-е гг. появляется большое число проектов, в том числе свои предложения выдвигали такие крупные архитекторы, как Ле Корбюзье, В. Гроппиус, Л. Мис ван дер Роэ. Проекты были чрезвычайно разнообразными, в них отсутствовала идея стилистического единства музейной архитектуры, характерная для XIX в.

Новизна содержания требовала обновления экспозиционного выражения. Новации можно проследить в наличии композиционной режиссуры; в выделении тематических зон в залах; в организации маршрута при помощи ведущих, наиболее значимых и эффектных экспонатов; в создании выразительных средств, сделанных специально к данной экспозиции. [5] В сфере авангардного искусства экспозиция сращивается с самим произведением в жанрах поп-арта, оп-арта, становясь не только формой его репрезентации, но и формой выражения, тяготея к станковизации.

В первой половине XX в. продолжается процесс научно-го изучения коллекций, их систематизация. На первый план выдвигается сам экспонат, что обусловило одновременно утрату интереса к художественному оформлению среды, отказ от ее эстетической организации.

Для экспозиционного комплекса характерной тенденцией становится внедрение унифицированных систем модульного оборудования, мобильных экспозиционных полей, а также создание «нейтрального пространства», то есть

чрезвычайно аскетичной, «голой» экспозиционной среды с нейтральной цветовой тональностью. Композиционные принципы включали в себя, как правило, асимметрию, режиссуру освещения, пространственную и световую фокусировку на предлагаемых к осмотру экспонатах.

Вторая половина XX в. характеризуется так называемым «музейным бумом», который активизировал внимание к экспозиционной культуре, подготовив условия для новаций в развитии экспозиционного дизайна современности. В этот период происходит разработка экспозиции в режиме создания экспозиционного ансамбля с использованием сценографических принципов построения композиционных тематических комплексов, сценарной аранжировкой художественно — образной среды. Акцент делается на эмоциональном, экспрессивном представлении музейной тематики, сюжетно образной репрезентации.

Развитие современной экспозиционной практики детерминировано теми же трансформациями, что происходят в жизни общества: новыми информационными технологиями, распространением визуальной информации. Дизайн музейной экспозиции определяется в настоящее время в качестве самостоятельного жанра, основным принципом которого становятся яркая и эмоциональная образность. Вместе с разработкой экспозиционного образа в системе художественного контекста меняется статус экспозиционного построения. Из функционально-утилитарного, декоративно иллюстрирующего фактора оно превращается в самостоятельный творческий проект, приобретает выразительность художественного произведения.

Музейная экспозиция становится отдельной, самостоятельной творческой сферой для активной деятельности архитектора, художника, дизайнера. Специфика художественного построения музейных экспозиций утверждается в качестве самостоятельного жанра искусства, со всеми присущими им свойствами. Область проектирования со-

временной экспозиционного пространства складывается из органического синтеза различных видов искусств — архитектуры, сценографии, драматургии, изобразительного станкового и прикладного искусства и, безусловно, дизайна. Современный экспозиционный дизайн, в свою очередь, базируется на технологических достижениях. В рамках инновационных стратегий совершается переход от экспозиции как прямой информации к экспозиции как интерпретатору — в данном процессе рождается новое знание, повышая тем самым значение информации как социально значимой культурной ценности.

В последние десятилетия отчетливо проявляется свойственное современному музею тяготение к театрализации, к сюжетному действию — зрелищу. Активизация коммуникативных принципов экспозиционной работы музея учитывает особенности восприятия современного зрителя. Бурное развитие экранной коммуникаций повлекло за собой изменением характера восприятия современного человека, происходит переход от вербального к визуальному восприятию и мышлению. Зритель включается в своеобразное зрелищно-игровое действие, что создает атмосферу сопереживания и понимания, предоставляет возможность индивидуального подхода, свободного выбора. Этому подходу также отвечает тенденция к акцентированию информативности и яркой зрелищности, авторского творческого решения. Таким образом, можно отметить два основных направления, в рамках которых и происходит развитие экспозиционного дизайна. Первое из них — активное построение образа, это направление можно отнести к сценографическому дизайну. Второе — более традиционное, ориентированно на формирование эстетической среды музея, его можно определить как конструктивно-функциональный дизайн.

Одной из доминантных тенденцией современного этапа развития музейной экспозиции представляется отказ от су-

хого научного языка, свойственного музею на предыдущих этапах его существования. Экспозиционный язык переходит в совершенно иную сферу культуры, в жанр художественного творчества, создавая тем самым новые, самостоятельные культурные значения и расширяя аудиторию музея. Таким образом, музей из хранителя культурного наследия превращается в создателя исторических и предметных ценностей. Через систему своего специфического художественного языка — экспозиционного дизайна и экспозицию становится ретранслятором духовных ценностей, открывая возможность субъективного использования потенциала интерпретации музейного объекта.

Музей в терминах постмодерна может быть определен как нелинейный текст: у Ж. Деррида — нелинейное письмо, нелинейный текст: «сама историчность связана с возможностью письма — письма как такового...» Письмо для Деррида — это фундаментальная категория, [6, С. 144] оно осуществляет коммуникацию между прошлым и будущим. Это же характеризует и музей. Современный музей, сохраняя свои традиционные фундаментальные функции собирания, хранение, изучение и популяризация исторического и культурного наследия, активизирует коммуникационные функции. Основную роль при этом играет экспозиционный дизайн. Средствами экспозиционного дизайна можно создавать и интерпретировать ассоциативный ряд, придавать экспонируемым артефактам определенный культурный и временной контекст.

В ситуации постмодерна идея культурного и исторического наследования в определенной степени утрачивает смысл: прошлое, какой-либо его период можно поместить в новый контекст, перенести в настоящее или в будущее, деконструировать и собрать в новом порядке. Культура воспринимается как музей, как беспорядочное и хаотичное хранилище огромного исторического наследия, а музеефикация становится метафорой творчества. Постмодерн из-

меняет пространство музея, саму музейную экспозицию. Она может не предполагать ни программы, ни определенной интерпретации и зритель волен сам интерпретировать, деконструировать, играть с предложенным объектом. Постмодерн — игра, многополярность и многомерность, возможность выбора и одновременно — неопределенность, отсутствие любых регулирующих, ценетрирующих координат. Все рядоположено, как товары на полке универсама, и все артефакты равны друг другу: и шедевры старых мастеров, и писсуар Дюшана.

За эпохой «конца истории» начало проглядывать ее возрождение, тем более что «тоска по истории» так же характерна для постсовременности, как и уходящая в прошлое культура подделки, копии. Весьма вероятно, что постмодерн идет к концу, так как наступает усталость от дурной и бесконечной неопределенности. Возможно, круг замкнется, и в ближайшем будущем на место стохастических пульсаций придут некие новые закономерности. В настоящее время в обществе идет возврат к подлинности, к общепризнанным шедеврам, высок статус музея, о чем, например, свидетельствует колоссальная популярность выставок старых мастеров.

Одновременно с ростом возможностей виртуального посещения музея растет потребность непосредственного контакта с подлинными ценностями. Репродукции, видео-арт заменяют необходимость физического присутствия человека в музее, но посещение музея является значимым социальным ритуалом, и вряд ли в ближайшее время он будет изменен. Музей создает некую эстетическую ауру, ауру «эстетического благополучия», [7] служит источником эстетического удовольствия, которое отнюдь не смогут заменить видеопросмотры. Конечно, в XXI в. уже возникли и будут дальше развиваться технологии, связанные с приемом и передачей информации. Старый лозунг — «искусство принадлежит народу» — наполняется новым содержанием. Интер-

активные и виртуальные музеи будут прогрессировать, создавая художественные формы на основе технологических новаций, в том числе в экспозиционных практиках.

1. *Боннар, А.* 1991 Греческая цивилизация. От Еврипида до Александрии. Т3. М.
2. *Ваттимо, Дж.* Музей и восприятие искусства в эпоху постмодерна. <http://moscowartmagazine.com/issue/74/article/1601> (15.03.2019).
3. *Мак-Коркодейл, Ч.* 1990. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. М.
4. *Зельдмайр, Х.* 2008. Утрата середины. М.
5. *Майстровская, М. Т.* 2015. Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля. М.
6. *Деррида, Ж.* 2000. О грамматики. М.
7. *Турчин, В. С.* 2003. Музеи, музеи... // XX век в зеркале коллекции Московского музея современного искусства. М.: Художник и книга.

MARIA KOSYAKOVA¹

**THE AESTHETICS OF THE MUSEUM
EXHIBITION: A POSTMODERN DISCOURSE**

Abstract

One of the oldest cultural institutions — the Museum, having passed a long and difficult path of development, has significantly transformed. It acquires new functions, there is a new configuration of the aesthetic field. On the historical material in the article the regularities of the development of the Museum exposition, including changes in the exhibition design, in the organizational basis of exposure, in the mode of interaction of the public with the object.

Key words

Museum, «museality», exposition, exposition design, collection, aesthetics.

The Museum is one of the oldest cultural institutions. Greek Museion — temple of Muses. Masanami was called the Pythagorean houses in which the cult of the Muses symbolized and supported by scientific studies and research: «the Museion was the first University in the world.»[1, p. 54] the Most famous of them — the Museion in Alexandria. In addition to the lecture and work halls, the Observatory and the anatomical theatre, the

¹ *Maria Kosyakova* — M.S.Schepkin High Theatre School, Department of Philosophy and Culture Theory, professor.

Botanical and Zoological gardens have collected the first collections of plants and animals. With the fall of the ancient world ancient Museyon disappears. Revived centuries later under the same name, the Museum became a repository of natural and cultural objects – the Keeper of History, which was destined to make a long and difficult path of development.

The Museum collects, stores, exhibits historically and artistically significant artifacts. Direct or indirect impact on this cultural object has always had a variety of social, political, cultural factors. Having significantly changed over several centuries, Museum institutions, however, preserved their inherent substantial core throughout their existence. Their ontological essence-preservation and display – Museum, including research, recreation and education, allowed to define the Museum as a certain phenomenon of culture. And it remained unchanged for a long time. Currently, however, under the influence of a powerful stream of transformation of the postmodern persuasion, the phenomenon has changed, the boundaries of this institution has lost its clarity of outline, they are extremely broadened to include many elements, objects that previously existed in standalone mode. In many ways, the ideas about the content of the Museum have changed: from a repository of historical, artistic, natural rarities, it turns into an important communication center with an extensive program of activities, a center capable of generating new, creative trends in cultural development. The Museum «is no longer focused on the fetishization of an individual work, but on the lifestyles and» possible worlds"represented by the works, the Museum should become the center of the most diverse art-related activities.»[2]

As a result of this development, the multi-vector orientation of Museum institutions has become dominant, in which the emphasis of their activities is transferred from the sphere of museumification to the General humanitarian sphere. At the same time, the most important part of the Museum complex –

the exposition — was also radically transformed. Change the forms, methods, models, exhibition practices, their purpose, the interpretation of the basic principles of exposure. There is a new configuration of the aesthetic field. In this regard, there is an urgent need to investigate the patterns of development of the Museum exposition, including changes in the exhibition design, in the organizational basis of exposure, in the mode of interaction of the public with the object.

Post-modern exhibition practices and their regimes seem to be best viewed as the result of a certain evolutionary development, in a historical context, taking into account the characteristic features and forms peculiar to certain historical periods. Each of them had its own paradigm of Museum exposition design, the changes of which can be traced in a clear chronological sequence. Changes in trends were associated with the factors of social, ideological, museological and General artistic life, forming the exposition structure.

The collection of luxury goods was inherent in the ruling classes in different historical periods, but the «Museum» as a special type of collecting, a special type of attitude to cultural objects occurs relatively late. Luxury in the middle ages is quite rare and, as a rule, it has a religious, Christological signature. The exhibition of symbols of faith and liturgical attributes was a significant component of the temple synthesis — the so-called «protomateria exposure». Here the leading trend was functional and utilitarian regulation, and the first exhibition methods of presenting collections of historical, natural science and artistic objects were spectacular and open.

In the Renaissance there is a magnificent, solemn and majestic decoration. Unlike the Middle ages, a new view prevails: magnificent things and their collections should perform a presentation function, demonstrating the taste and power of the nobility. Luxury is now used in politics as a means of governance. Collections of sculptures, paintings, ceramics were an integral part of the new way of life. Many of the Italian

princes are known not only as patrons of the arts, but also as collectors, including representatives of the names of Medici, Gonzaga, d'este, Montefeltro. Lorenzo de ' Medici, for example, had a famous collection of coins, cameos and medals, as well as an excellent library. Such exhibiting was organically connected with the decorative ensemble construction: the first form of architectural space — galleries provided a convenient and functional process of inspection.

In the Renaissance there are the first museums — the *Kunstkammer* — «Cabinet», «cabinets of curiosities». Their appearance was prepared by the interest in antiquity that began in the Renaissance era, the study of its written and subject sources, the development of national cultures, the Selection of exhibits depended on the tastes and interests of the owners: the criteria for choice were both artistic merits, beauty or rarity, and technical or scientific achievements, as well as various pathologies. Next to the paintings could be exhibited tools, next to the vases-skulls. Assembly of cabinets of curiosities allowed to «teach while entertaining» that conformed to the ideas of the epoch.

The success of science has had a significant impact on the development of the Museum business in the future. From the XVIII century universal museums give way to specialized collections, the Museum acquires a new function of a scientific laboratory. Progress in the field of science and discoveries in the natural Sciences determine the exposure choice in a certain way structure the space of the Museum. The collections are composed of homogeneous objects that belong to a certain field, they get the appropriate design, whether that be Mineralogy, archaeology or paintings.

In Modern times, gradually formed a harmonious exposition ensemble in the interior of European palaces. It was built on the principle of classic interior schemes: the main compositional principles were symmetry, axial arrangement of exhibits, visual balance of volumes, trellis or carpet hanging of works of art. The

most interesting in this regard are the Palace interiors of the European capitals — Paris and London, St. Petersburg, Vienna.

The XIX century is rightly called «the century of museums»: an interest in history stimulated the Enlightenment, with its expanded cultural horizon, which fully manifested in the next century. A characteristic phenomenon of the first half of the XIX century was the formation of the exposition environment in the system of the neoclassical Canon, which, in turn, was associated with the dominant Empire at that time, with the creation of an interior ensemble arrangement of Palace collections.

The second half of the XIX century was marked by stylization intentions, eclectic exposition construction, attempts to reconstruct the lost historical context. The society was seized by the mania of historicism: the fashion for a particular historical style arose with extraordinary ease. [3, P. 183] It covered the wealthy public so much that private dwellings turned into small museums, where the furniture and interior were stylized under a certain era (the so-called Victorian dwelling). Artists tried to reproduce in the interior, in the scenery of individual features and forms of certain historical styles, randomly and randomly mixed Gothic, Renaissance, Baroque, Rococo. The elite began to search all over Europe and buy genuine historical relics: massive bronze, ancient tapestries, furniture, paintings and sculptures of famous masters.

Changes in the configuration of the Museum space, its perception. Multiplying the projects of the «ideal Museum», the construction of special-purpose systems becomes a sign of the times. The spatial organization of the Museum was to Express the ideas of historical development, the connection of time — past, present and future. The ceremonial entrance to the Museum, its portal had to be perceived as a space of transition from the present to the past, which assumed the linearity of movement with the starting point and the end point. In the twentieth century. this scheme is becoming increasingly

blurred, as the Eurocentric concepts of linear development of mankind are replaced by ideas about the independent development of local civilizations.

Originally formed as Palace collections, art museums of the XIX century gradually acquire the status of a social institution — expositions open to the public. This is the history of the Louvre in Paris, the Prado in Madrid and the Moscow Armoury chamber; during this period the national gallery in London, the old Pinacoteca in Munich and other world-famous art museums were created. After the era of bourgeois revolutions, a variety of collections become available to the General public—the Museum is democratized. There is a need to explain the material presented, there are guides and sightseeing routes. In the period of romanticism antiquity ceases to be perceived as the only and indisputable example of culture, other epochs and civilizations pushed it, winning the right to be represented in European museums.

Museum the consciousness of professionals and the public, «Museum quality» is finally formed in the beginning of XIX century under the dominant influence of the ideas of historicism. Exposition aesthetics in the spirit of «reconstruction of past eras» expressed the pathos of Museum construction, legitimizing the paradigm of the Museum as a temple of science in the public consciousness. The phenomenon of the Museum in its modern interpretation is fully formed in this period, complementing the collection, representative functions of the Institute scientific and educational.

Gradually, however, there was a certain fatigue from the grandiose programs of Museum activity. As the miser in A. Pushkin, sorted out they are your treasure, and transforming centuries of history into a Suite of rooms. Museums of that time seemed to many simply dusty and boring repositories of antiquities. A. de Lamartine expressed this in his famous phrase: «I'm tired of museums, these cemeteries of arts.» The

saying of Lamartine remembered H. Sedlmayr in the book «Losing the middle» making it widely known. [4]

In the XIX century, the meeting of old and new art in museums was rare, because museums did not collect and exhibit the work of their contemporaries. They questioned the Museum value of their works: dominated by the belief that their creations had to pass the test of time, settle, Mature as Matures vintage wine. Only the art of the ancient eras was worthy to be in the Museum exhibition, thus acquiring the status of a sample

On the other hand, the new art itself, the avant-garde is not just critical, but pejoratively spoke of museumification, it is enough to recall the slogans of futurists who called for the burning of museums, and at the same time to fill the canals of Venice or the idea of Dadaism about the Great nothing. The famous M. Duchamp, the Creator of no less famous outrageous works such as «Fountain», by the end of his life convinced of the futility of ideological struggle with traditional cultural institutions. Institutional forms were unshakable and his eightieth birthday he celebrated a personal exhibition in the Philadelphia Museum.

However, casting down the traditional values of avant-garde already in the 1910-1920-s. he advocated the construction of museums for a new art. Thus, a similar idea at a meeting of the Petrograd Museum conference (February 1919) was made by V. Kandinsky. He proposed to arrange museums of painting culture in Russia to exhibit works of the left front of arts. This idea proved to be fruitful: later, indeed, museums of new art began to emerge in Russia.

The most important strategic task of the Museum and exhibition work is the ideology-the idea of contrasting the old and new regime, pre-revolutionary and post-revolutionary. This theme dominates the entire system of exhibition programs. Museums had to become clear, to find a common language with their new, poorly educated audience, which, however, became the master of their country. He had to show the exposition

in such a way that he understood it and that «he liked it». In this adaptation the audience perception was the difficulty that predoledi with reference to the folklore of the principles and motives. Forms and artistic techniques were borrowed from the fair, mass festivities, farce — that is, they were simple, uncomplicated, even naive, and at the same time — festive, bright, emotional. It is this color could be perceived by the overwhelming mass of new visitors who are familiar with the mass culture of the fair and owning it. Elegance, brightness and conviviality of exhibitions as if opposed and contrasted difficult and full of deprivation of life of people of the post-revolutionary period. And it was the imagery, conviviality of the exhibition that gave the Museum clarity, attracted visitors-clarity and simplicity, which sometimes bordered on kitsch, as evidenced, for example, by the name of one of the exhibitions of its time: «what hats the bourgeoisie liked to wear.»

The problems of building modern art museums have become relevant in the West in the 1930s, there is a large number of projects, including its proposals to put forward such major architects as Le Corbusier, V. Gropius, L. Mies van der Rohe. Projects were extremely diverse, they lacked the idea of stylistic unity of Museum architecture, characteristic of the XIX century.

The novelty of the content required an update of the exposition expression. Innovations can be traced in the presence of compositional direction; in the allocation of thematic areas in the halls; in the organization of the route with the help of leading, the most significant and spectacular exhibits; in the creation of expressive means made specifically for this exhibition. [5] in the field of avant-garde art, the exposition is fused with the work itself in the genres of pop art, op art, becoming not only a form of its representation, but also a form of expression, tending to machine-tool.

In the first half of the XX century, the process of scientific study of the collections, their systematization. The exhibit itself comes to the fore, which caused at the same time the loss

of interest in the artistic design of the environment, the rejection of its aesthetic organization.

For the exposition complex, a characteristic trend is the introduction of unified systems of modular equipment, mobile exposition fields, as well as the creation of a «neutral space», that is, an extremely ascetic, «bare» exposition environment with a neutral color tone. The compositional principles included, as a rule, asymmetry, direction of lighting, space and lighting focus on the offer to inspect the exhibits.

The second half of the XX century is characterized by the so-called «Museum boom», which intensified the attention to the exhibition culture, preparing the conditions for innovations in the development of contemporary exhibition design. During this period, the development of the exposition in the mode of creation of the exposition ensemble with the use of scenographic principles of compositional thematic complexes, scenario arrangement of artistic and imaginative environment. The emphasis is on the emotional, expressive representation of the Museum theme, subject-figurative representation.

The development of modern exhibition practice is determined by the same transformations that occur in the life of society: new information technologies, the dissemination of visual information. The design of the Museum exposition is currently defined as an independent genre, the main principle of which is bright and emotional imagery. Together with the development of the exposition image in the system of artistic context, the status of the exposition structure changes. From the functional-utilitarian, decorative illustrating factor it turns into an independent creative project, acquires the expressiveness of the work of art.

The Museum exposition becomes a separate, independent creative sphere for the active activity of the architect, artist, designer. The specificity of the artistic construction of Museum exhibitions is approved as an independent genre of art, with all

its inherent properties. The design area of the modern exhibition space consists of the organic synthesis of various arts — architecture, scenography, drama, visual easel and applied art and, of course, design. Modern exhibition design, in turn, is based on technological achievements. Within the framework of innovative strategies, the transition from exposure as direct information to exposure as an interpreter is made — in this process, new knowledge is born, thereby increasing the importance of information as a socially significant cultural value.

In recent decades, the characteristic attraction of the modern Museum to theatricalization, to the plot action — spectacle is clearly manifested. The activation of the communicative principles of the Museum exposition takes into account the peculiarities of the modern viewer's perception. The rapid development of on-screen communication has led to a change in the nature of the perception of modern man, there is a transition from verbal to visual perception and thinking. The viewer is included in a kind of entertainment and game action, which creates an atmosphere of empathy and understanding, provides an opportunity for an individual approach, free choice. This approach is also consistent with the tendency to emphasize the informative and vivid entertainment, the author's creative solutions. Thus, we can note two main directions, within which the development of exposition design takes place. The first of them is the active creation of the image, this direction can be attributed to the scenographic design. The second — more traditional, focused on the formation of the aesthetic environment of the Museum, it can be defined as a constructive and functional design.

One of the dominant trends of the modern stage of development of the Museum exposition is the rejection of the dry scientific language peculiar to the Museum at the previous stages of its existence. The exposition language passes into a completely different sphere of culture, into the genre

of artistic creativity, thereby creating new, independent cultural values and expanding the audience of the Museum. Thus, the Museum turns from the Keeper of cultural heritage into the Creator of historical and substantive values. Through the system of its specific artistic language — exposition design and exposition becomes a relay of spiritual values, opening the possibility of subjective use of the potential of interpretation of the Museum object.

Museum in terms of the postmodern can be defined as non-linear text: J. Derrida — letter non-linear, non-linear text: «the historicity associated with the possibility of letter — writing as such...» Letter to Derrida is the fundamental category [6, p. 144] it realizes the communication between the past and the future. The same characterizes the Museum. The modern Museum, preserving its traditional fundamental functions of collecting, storing, studying and popularizing historical and cultural heritage, activates communication functions. The main role is played by the exposition design. By means of exposition design it is possible to create and interpret an associative series, to give the exhibited artifacts a certain cultural and temporal context.

In a postmodern situation, the idea of cultural and historical inheritance loses some sense: the past, any period of it can be placed in a new context, transferred to the present or the future, deconstructed and collected in a new order. Culture is perceived as a Museum, as a chaotic and chaotic repository of a huge historical heritage, and museumification becomes a metaphor for creativity. Postmodern changes the space of the Museum, the Museum exhibition itself. It can not assume any program or a certain interpretation and the viewer is free to interpret, deconstruct, play with the proposed object. Post — modern- the game, multipolarity and multidimensionality, the ability to select and at the same time — the uncertainty, the absence of any regulatory, znamirovski coordinates. All ryadopolozhenno, as goods on the shelf of the supermarket, and all artifacts are equal to each other: the masterpieces of old

masters, and Duchamp's urinal.

Behind the era of the «end of history» began to look through its revival, especially since the «longing for history» is as characteristic of post-modernity, as the culture of forgery, a copy of the past. It is very likely that the postmodern is coming to an end, as there comes fatigue from the bad and endless uncertainty. Perhaps, the circle will be closed, and in the near future some new regularities will come to the place of stochastic pulsations. Currently, the society is returning to the authenticity, to the generally recognized masterpieces, the high status of the Museum, as evidenced by the enormous popularity of exhibitions of old masters.

Simultaneously with the growth of opportunities for virtual visits to the Museum, the need for direct contact with the real values is growing. Reproductions, video art replace the need for the physical presence of a person in the Museum, but a visit to the Museum is a significant social ritual, and it is unlikely in the near future it will be changed. The Museum creates a kind of aesthetic aura, the aura of "aesthetic good fortune», [7] serves as a source of aesthetic pleasure, which can not be replaced by video reviews. Of course, in the XXI century technologies related to the reception and transmission of information have already emerged and will continue to develop. The old slogan — «art belongs to the people» — is filled with new content. Interactive and virtual museums will progress, creating art forms based on technological innovations, including exposition practices.

1. *Bonnard, A* 1991.. Greek civilization. From Euripides to Alexandria. T3. Moscow. (In Russian).
2. *Vattimo, G.* Museum and perception of art in the postmodern era. <http://moscowartmagazine.com/issue/74/article/1601> (15.03.2019).
3. *Mac-Corcodel, H.* 1990. The Decoration of residential interiors from antiquity to the present day. Moscow. (In Russian).
4. *Sellmair, H.M.* 2008. The Loss of the Middle. Moscow. (In Russian).
5. *Maistrovskaya, M.T.* 2015. Museum as an Object of Culture. Moscow. (In Russian).

6. *Derrida, J.* 2000. On grammatology. Moscow. (In Russian).
7. *Turchin, V. S.* 2003. Museums, museums ... // XX century in the mirror of the Moscow Museum of modern art collection. Moscow. (In Russian).

ВИКТОР КРУТОУС¹

Х.–Г. ГАДАМЕР — ОППОНЕНТ КЛАССИЧЕСКОЙ КАНТОВСКО- ШИЛЛЕРОВСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Абстракт

Главный труд Ханса–Георга Гадамера (1900–2002) «Истина и метод» (ориг. изд. — 1960, рус. перевод — 1988) имеет подзаголовок: «Основы философской герменевтики». Этот главный контент его наследия изучен весьма добротнo. Что касается содержащейся в том же труде критики классической эстетики Канта — Шиллера, то ей до сих пор уделялось явно недостаточное внимание. Автор настоящего доклада стремится в меру своих сил восполнить этот пробел. Он привлекает внимание слушателей и читателей к предложенному самим Гадамером альтернативному варианту эстетики — современной, неклассической, анти-субъективистской, онтологической.

Ключевые слова

Эстетическое отношение (в контексте смежных отношений), «чистое» эстетическое сознание, эстетика вкуса (природы), эстетика гения (художника, искусства), этапы «эстетики совершенства», «переживания» и др., эстетическое бытие.

¹ *Виктор Крутоус* — доктор философских наук, профессор кафедры эстетики философского факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, e-mail: victor.krutous@gmail.com.

Х.–Г. Гадамер обратился к вопросам эстетики не ради нее самой, а с целью обоснования новой, философской герменевтики, реализующей поворот Хайдеггера и самого Гадамера к онтологии, к учению о бытии. Конечно, до тех пор тоже существовала герменевтика — традиционная (Шлейермахер, Дильтей и др.), но она ограничивалась только сферой научного познания, оторванной от проблем онтологии. И потому впадала она в одностороннее акцентирование применения субъектом чисто гносеологических установок и принципов, узко-научных понятий и методов. Необходимо было, по мнению Гадамера, развенчать и преодолеть этот сложившийся стереотип субъективизма, открывший дорогу в философию и эстетику натуралистическому психологизму и другим субъективным методам познания и ориентации.

Один из наиболее ярких, влиятельных и живучих образов подобного субъективизма Гадамер увидел в эстетике И. Канта и его последователя Ф. Шиллера. Поэтому он счел необходимым начать свое обоснование новой герменевтики с критики классической, кантовско-шиллеровской эстетической теории, по его мнению — насквозь субъективированной, субъективистской.

Вся эстетика Канта построена, утверждает он, на абстракции. Но это не просто некое изобретение мыслителя XVIII века, у нее есть предыстория. И Гадамер подробнейшим образом прослеживает, как целая цепочка понятий, привлекаемых Кантом к процессу анализа эстетического вкуса («способность суждения», «здравый смысл», «общее чувство» и др.), постепенно, от античности до XVIII века, утрачивала свою связь с практикой, человеческим житейским опытом, укорененностью в жизненном укладе, социальных отношениях и взаимосвязях людей.

Здоровые еще начала и корни этой эволюции, позднее ставшей негативной, следует, согласно Гадамеру, вспомнить, оживить, возродить. С особым пиететом в данной

связи Гадамер упоминает шестую книгу «Никомаховой этики» Аристотеля, а также акцентируемое им понятие «фронесис» (практический ум или мудрость). «Великая подоплека традиции практической (и политической) философии, господствующей от Аристотеля до начала XIX столетия — если рассмотреть ее философски — состоит в независимости того познавательного вклада, который относится к практике». «Шестая книга „Никомаховой этики“ оставила нам лучшее введение в эту забытую проблематику»¹. То же, что получилось в сухом остатке после такой возгонки, и составило упомянутую «абстракцию», с которой работал Кант, считает Гадамер. Он называет ее «эстетическим сознанием». Кантовские «вкус» и «гений» — узловые компоненты последнего.

В «третьей Критике» Канта сосуществуют, констатирует Гадамер, два раздела: «эстетика вкуса» (направленная на всё совершенное и прекрасное) «эстетика гения» (художника, способного создавать бесконечно расширяющиеся «эстетические идеи»). Эти разделы плохо стыкуются друг с другом, они по существу взаимно альтернативны. Кант логикой вещей был вынужден расширять первую позицию до масштабов второй. Однако — сохраняя в глубине верность своему исходному принципу вкуса.

Вкус обращен лицом к природе. Естественно-прекрасное составляет идеальный для него предмет. В центре же учения о гении — искусство. Несоответствие, нестыковка указанных двух частей сказывается в целом ряде существенных моментов. Так, вкус ограничивает широту творчества гения своей установкой на «прекрасноцентризм». Область вкуса — это безмолвная естественная, природная красота, тогда как в искусстве первенствует красота «зна-

¹ Гадамер, Х.–Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 621.

чимая», адресуемая от человека к человеку и в этом смысле более многообразно-содержательная.

То, что Кант неявным образом отдает предпочтение эстетике вкуса и, соответственно, стоящей за ним природе, Гадамер считает данью кенигсбергского мыслителя отжившей свое метафизике Просвещения. Он не забывает напомнить, что вторая часть «Критики способности суждения» посвящена собственно телеологии — учению о реализации целей в природе. По мнению Гадамера (с которым, может быть, не все согласятся), для Канта природа — прежде всего объект естественнонаучного знания. И это тоже рудимент «просвещенчества».

Поворотным пунктом для Канта на пути от вкуса к гену Гадамер считает параграф третьей Критики «Об идеале красоты». Именно он, по мнению комментатора, исподволь готовит переход Канта «на позицию искусства».

В этом переходе также сказалось влияние идей Просвещения, но уже позитивным образом. Как известно, Кант сопоставляет понятие «нормы красоты» с понятием «идеала красоты». Норма человеческой красоты — это некий усредненный вариант его физического облика, фигуры. В докантовскую эпоху, начиная с античности, господствовала так называемая «эстетика совершенства», которая ставила человека в один ряд со всеми другими творениями природы, измеряя их красоту единым критерием «совершенства в своем роде»¹.

Однако то, что последователи эстетики совершенства

¹ Отзвук подобных воззрений сохранился и у некоторых современных эстетиков. См., например, концепцию Е. Г. Яковлева, изложенную в его книге «Эстетическое как совершенное. Избранные работы». М.: 1995, а также в Философско-энциклопедическом словаре «Человек» (М.: Наука, 2000); словарные статьи «Совершенство» (с. 248–249) и «Эстетика» (с. 246–247).

считали собственно красотой, ведущие теоретики XVIII века нарекли только «*нормой красоты*», составляющей не более чем ее предпосылку — «правильность», еще не обладающую эстетическим характером. Учение об «*идеале красоты*», свойственном *только человеку* и состоящем в выражении духовно-нравственного содержания, обосновали, констатирует Гадамер, И. И. Винкельман и Г. Э. Лессинг; Кант использовал в своих целях их разработку. Только искусство способно воплотить идеал человеческой красоты.

Вот каким образом совершился переход Канта «на позицию искусства», позицию, расширившую изначальные пределы возможностей эстетики вкуса. (Кстати, тот шаг вперед, который сделали в данном случае эстетики XVIII века, был, думается, не в последнюю очередь обусловлен переходом Европы от язычества к христианству, с его возвышением личного начала).

Так получилось, поясняет Гадамер, что в эстетике Канта вкус и гений, природа и искусство стали объектами выбора и предпочтений. Кант при всех своих сдвигах «слева направо», сделал свой выбор в пользу вкуса и, соответственно, природы. В отличие от него Гегель, высоко ценимый Гадамером, решительно перенес акцент на искусство. (Недаром он определял эстетику как «*философию искусства*»). И тем самым положил начало новой традиции, новой линии развития эстетики, продолжающейся и в наше время.

Несмотря на этот сдвиг Канта-эстетика в сторону искусства, его взгляд на искусство имеет существенный изъян — отсутствие онтологических оснований данного феномена. Так, он не исследует бытийные различия прекрасного в природе, с одной стороны, и прекрасного в искусстве — с другой. А такие различия есть, и они существенны. В этом плане свои преимущества, как и ограниченности, есть у каждой из указанных двух модификаций. Гадамер, со своей стороны, отмечает, что прекрасное в природе способно вызвать нравственный интерес к естественным объектам

созерцания, к мирозданию в целом. Но оно не обладает *выразительностью*, и в этом смысле немо по отношению к человеку. Зато искусство обращается к человеку от имени другого человека — *на своем языке*. Гадамер не раз повторяет, видимо, полюбившееся ему положение Гегеля из знаменитых «Лекций по эстетике» о том, что «в искусстве человек встречается с самим собой», рефлекслируя по поводу своего опыта бытия.

Гадамер считает определенной заслугой Канта перед теорией искусства то, что он попытался отграничить область, занимаемую искусством, от смежных с ним сфер (и тем самым узаконил философский интерес к нему). И, тем не менее, у Канта, по мнению его критика, нет подлинной философии искусства¹. Ибо в кантовских воззрениях, повторяет он, превалирует субъективизм и нет должного внимания к объективным, бытийным основаниям художественной деятельности и творчества.

Как последователь хайдеггеровского учения о человеческом бытии *во времени* (и сам герменевт новой формации), Гадамер отмечает еще один недостаток теории эстетического вкуса у Канта: ее внеисторичность. Реальную изменчивость, эволюцию вкусов Кант, по мнению Гадамера, сжимает до одного-единственного момента — сиюминутного, совершающегося «здесь и сейчас». В кантовском учении о вкусе господствует симультанность, стирающая все исторически складывающиеся различия. Сколько в свое время, в XVIII веке, было сказано пафосных слов о плюрализме эстетических вкусов, не сводимых к «единственно истинному» — не без иронии напоминает Гадамер, — а к чему все свелось? В русле кантовско-шиллеровской традиции победил принцип музейной экспозиции, где собирается и выставляется «все, что кому-либо, когда-либо и почему-

¹ Гадамер, Х.-Г. Истина и метод. С. 99.

либо нравилось». Критерий индивидуального отбора и предпочтения художественных произведений в таких соображениях реально заменен «образовательным каноном» осведомленности о различных этапах развития искусства. Налицо странный переход декларируемого в свою противоположность.

Насколько же более выигрышно выглядит в глазах Гадамера известное учение Гегеля о закономерной смене «художественных мировоззрений» (обычно именуемых «историческими формами развития искусства»)!. Впрочем, основателю философской герменевтики очевиден и серьезный недостаток гегелевской периодизации — ее финалистский характер. Ведь по Гегелю все различия ступеней искусства снимаются в чистой понятийности философского мышления, вершине эволюции абсолютного духа.

Со своей стороны, Гадамер подчеркивает, что нужда в герменевтике возникает именно там, где непосредственного понимания художественного произведения уже недостаточно. Появляется темпоральная дистанция, которую следует преодолеть, уравнивая горизонты видения прошлого и настоящего. Герменевтика, таким образом, проникнута идеей историзма. Согласно Гадамеру, эволюция искусства (динамика «художественных мировоззрений») теснейшим образом связана с историческим сознанием.

Философско-эстетическая рефлексия об искусстве, само собой, тоже исторична. Та периодизация ее, которую предлагает и отстаивает Гадамер, включает в себя, как отчасти уже говорилось, «эстетику совершенства» (от античности до Нового времени); кантовско-шиллеровскую «эстетику переживания» (XVIII век и его инерция); «эстетику выразительности и символизма» (под их знаком, пишет он, прошло все XIX столетие); и, наконец, будущую «новейшую эстетику» как подчиненную составную часть философской герменевтики.

Кантовское выделение эстетического начала Гадамер

считает абстрактивистским, а ввиду этого — формализованным, поверхностно-универсалистским. Осуществляя эту интенцию, автор «Критики способности суждения» прибегает, говорит Гадамер, к приему «эстетического разделения», словно лезвием бритвы отделяющему всё «заслуживающее в данном случае внимания» от всего «не заслуживающего его», т. е. внеэстетического, практического, утилитарного в широком смысле. Такую процедуру герменевтик считает искусственной и для него неприемлемой. В подтверждение своей позиции он приводит самые разные аргументы. В том числе использует критику одностороннего «эстетизма», содержащуюся в известном труде Сёрена Кьеркегора «Или-или» (1843), где эта критика ведется с альтернативной позиции некоего Этика. В подтексте всех рассуждений Гадамера на темы третьей Критики Канта звучит мотив фактического сведения последним эстетического критерия — к более или менее рафинированному гедонизму.

Касается ли Гадамер в своей критике Канта основных, базовых категорий традиционной эстетики? Центральной из них, прекрасного, несомненно, да. Причем интерпретирует ее в своем специфическом ракурсе (о чем отчасти уже говорилось). А то, что классическая эстетика обычно относит к «возвышенному», он походя затрагивает уже в Послесловии к своему труду, в связи с анализом продолжений риторической традиции древних в так называемых «эминентных текстах» (от *eminens* — высокий).

Зато «трагическому» автор уделил особое внимание в посвященном ему, весьма содержательном параграфе. Дело в том, что трагическое в трактовке, восходящей в своих истоках к «Поэтике» Аристотеля, является, по мысли Гадамера, эвристичнейшей моделью эстетического бытия вообще. Принципиальную заслугу Стагирита он видит в том, что тот включил в эту модель зрителя — в качестве полноправного, и даже ведущего, компонента целостной системы искусства. Подчеркнув при этом специфический харак-

тер воздействия трагедии на него, — в виде «катарсиса» (очищения).

Трагическое, отмечает Гадамер, существует не только в искусстве — в реальной жизни тоже. Но начинается он свой анализ с художественного феномена, который становится мерилom и для самой действительности. (Этот прием, воспринятый и развитый также современной неклассической эстетикой постмодернизма, я для краткости обозначаю как «инверсию»).

Привычный для традиционной эстетики термин «эстетическое отношение» Гадамер не использует — видимо, считая его то ли заведомо субъективистским (идущим от «Я»), то ли вызывающим упрощенные натуралистические, перцептивистские, миметические ассоциации. Но по сути дела речь идет именно о нем.

Его понимание эстетического бытия последовательно выдержано в духе присущего ему онтологизма, оно противоположно стереотипу кантовско-шиллеровского «эстетического сознания». В этом учении, да и во всей позднейшей традиционной эстетике, акцент ставится на *дистанции*, отделяющей эстетическое от неэстетического, утилитарного (уже упоминавшееся нами «эстетическое разделение»). Необходимость зрительской дистанции в «замкнутой смысловой сфере» трагического¹ и вообще эстетического Гадамер не отрицает. Без некоторой отстраненности от объекта созерцания не могло бы быть никакой рефлексии, никакой свободы выбора и, соответственно, никакой оценки. Но если абстрактивистское «эстетическое сознание» жестко закрепляет отлёт своей фантазии от действительности, то Гадамер, напротив, подчеркивает момент преодоления указанной изолированности, особенно наглядный и явный, по его убеждению, в трагедии и трагическом. Сущностью трагиче-

¹ Там же. С. 176.

ского, утверждает он, является такой ход событий, который неприемлем для нас, зрителей, — и, тем не менее, мы вынуждены его принять как факт действительности. Отсюда раздвоение чувств и сознания воспринимающего субъекта. Однако такая ситуация не единична, она повторяется из раза в раз; можно сказать, «таков закон жизни». Восприятие трагедии (и эстетического начала вообще) носит не характер поверхностной, чисто субъективной реакции («страха и сострадания», по Аристотелю), а глубинного «приобщения». В результате этого процесса зритель достигает интимнейших глубин самопознания, и одновременно — глубин бытия. На место прежнего раздвоения личности возникает новая, жизнеутверждающая цельность субъекта восприятия.

Как герменевтик, Гадамер в полной мере сознает и учитывает в своих суждениях ту многоэтапную эволюцию, которую претерпел жанр трагедии со времен великих греческих служителей Мельпомены и теории Аристотеля. В частности, он усматривает созвучие своим мыслям у Кьеркегора, в его сопоставительном анализе аттической и нововременной трагедии. В анализе, который выявил постепенное умаление объективного начала, присутствовавшего у древнегреческих трагиков, и нарастание тенденций субъективизма у драматургов позднейших, современных.

Общую линию гадамеровской критики субъективизма в эстетике продолжает его развенчание концепций трагического в духе «теории нравственной вины». Уравнивание нравственной вины преступника и возмездия за нее мельчит трагедию, считает он. (Эта теория в большом ходу и ныне; я называю ее образчиком «этизации трагического»). Причем попытки такого рода нередко переводят проблему в элементарный криминально-правовой план). Сущностью трагедии, по Гадамеру, является именно *неравенство, несоответствие субъективной вины деятеля и многообразных последствий его поступков, последствий неисчислимых и непредсказуемых.*

Гадамер подвергает критике преувеличение роли субъективного момента и в творчестве современных драматургов. Свобода их фантазии, говорит он, не безгранична. Не об этом ли свидетельствуют их обращения к древним архетипам, мифам, бродячим сюжетам, в которых отложился на все времена исполненный горьких ошибок, заблуждений и жестоких, преступных деяний опыт человечества? «... Даже до сегодняшних дней сохраняется нечто от старого фундамента теории мимесиса, — утверждает он. — Свободное творчество автора — это изображение общей для всех истины, которая сковывает и его самого»¹.

Вообще говоря, называть определенный жанр драматического и сценического искусства аналогом и мерилom эстетического вообще — дело несколько рискованное. Но Гадамер не просто отваживается — он настаивает на этом. Причин тому, полагаю, две. Во-первых, Гадамер стремится подчеркнуть динамическую органичность связей между всеми составляющими эстетического бытия — как в трагедии между творцом—творением—исполнением—активностью зрителей—эффектом воздействия на них. Во-вторых, присущий трагедии мотив сценической *игры* он расширяет до эстетического принципа. При этом игровое начало Гадамер трактует отнюдь не в произвольно-субъективном духе. Произведение искусства в его концепции есть объективная игровая структура, властно втягивающая в себя воспринимающего человека. Таково же, в принципе, и эстетическое бытие. Получается своего рода парадокс: не человек, субъект ведет по своему «хотению» игру, а сама игра (игровая структура) играет с ним, разумеется, по ее же правилам.

Пока мною изложен лишь самый общий гадамеровский подход к проблемам эстетики. В дальнейшем он его, как мы увидим, активно конкретизирует, дополняет и углубляет.

¹ Там же. С. 179.

В противовес кантовской абстракции «эстетического сознания» Гадамер берет за основу понятие «эстетический опыт»¹. Опыт Хайдеггер назвал бытием. Он представляет собой экзистенцию. Опыт человеческого бытия состоит в самопознании. Бытие-экзистенция темпорально, временно. Оно длится, разворачивается; это — процесс. Он «континуален».

Каковы бы ни были различия философских установок Канта и его критика Гадамера, перед каждым из них встает задача — выявить *специфику* той области, к которой относятся эстетика и искусство, и указать на соотношение этой сферы со смежными областями. Решают они указанную задачу, естественно, разными методами (если пренебречь на время тем обстоятельством, что само слово «метод» имеет у Гадамера сугубо негативную коннотацию).

Авторитетный историк философии В. В. Соколов говорит: «В моем понимании Кант — самый обстоятельный классик субъект-объектной парадигмы философии, наиболее адекватной её предмету... Гносеологическая и эпистемологическая компонента кантианства остается наиболее обстоятельной и значимой за всю историю философии»². Его, на наш взгляд, бесспорную мысль по-своему продолжает современный французский философ М. Кастильо, подчеркивающая: «... Кантианская мысль нацелена на *отношения*»³. В «Критике способности суждения» автор видит свою задачу в том, чтобы «развести» друг с другом качественно различные виды отношений человека к действительности — познавательное, утилитарное, нравственное и, наконец, эстетическое⁴.

¹ Там же. С. 145.

² 100 этюдов о Канте. Ред., сост., вступ. ст. В. В. Васильева. Изд. стереотип. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2019. С. 64–65.

³ Там же. С. 158.

Для Гадамера эстетический опыт органически слит с другими видами взаимодействия человека с миром (практическим, обыденным, нравственным и т. д.). Однако это не означает полного растворения его в них. Эстетический опыт специфичен, он может быть пережит только в общении с искусством и реальной жизнью. Главное возражение Гадамера против Канта — это, по его мнению, недостижимый, искусственный характер «чистоты» эстетического начала, достигаемый путем исключения из него всех познавательных, нравственных и других подобных компонентов. Такое «эстетическое отношение» становится, по его убеждению, бессодержательным, формалистичным.

Но как совместить специфику эстетического бытия с его многоаспектной содержательностью? Примирить эти противоположные полюса можно, на мой взгляд, только одним способом: признав *синкретичный, интегративный характер* эстетического опыта (этот вывод в прямой форме у самого Гадамера, к сожалению, отсутствует, он лишь подводит нас к нему). Эстетический опыт должен быть рассматриваем в ряду иных, смежных видов; но он не только номинально рядоположен с ними, как у Канта, но в некотором отношении на ступеньку выше них. Эстетический опыт внутренним образом выявляет сложные соотносительные, согласительные, координационные связи между всеми иными видами жизненного опыта, отнюдь не изгоняя их из обители своей абстрактной «чистоты».

⁴ Кстати сказать, позднейшая традиционная эстетика приняла эту логику Канта. Типичный пример: известный чешский эстетик и искусствовед Ян Мукаржовский именно через аналогичную дифференциацию видов отношений выходит на главный предмет своего интереса — эстетику (*Мукаржовский, Я. Значение эстетики / Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 121–136.*

В подтверждение именно такого понимания позиции Гадамера по данному вопросу сошлюсь на следующую цитату из «Истины и метода». «Должно или не должно познание быть заложенным в искусстве? — вопрошает автор. — Не содержится ли в познании искусства требование истинности, отличной, разумеется, от истинности науки... Познание <средствами> искусства — это тип познания своего рода..., но также отличающийся и от нравственно-разумного познания, оставаясь все же познанием, то есть опосредованием истины»¹.

Этимология термина «эстетика» восходит, как известно, к древнегреческому слову αἰσθητικός, что означает «чувственный», «чувственно воспринимаемый». В гадамеровском «эстетическом опыте» этот смысловой оттенок номинально сохраняется. Но его никоим образом нельзя сводить к непосредственному чувственному восприятию. Эстетический опыт включает в себя понимание смысла, рефлексивность. Он герменевтичен. В нём содержится познание истины. Таким образом, это опыт самопостижения уже, так сказать, второго порядка, «второго этажа».

Конкретизируя далее понятие эстетического опыта, Гадамер обращается и к некоторым достижениям эстетики Канта и эстетики Гегеля, развивая и одновременно переосмысливая их. Кант, как известно, считал основой эстетического вкуса так называемую «рефлектирующую способность суждения», когда для единичного восприятия интуитивно ищется общее понятие или правило, которые заведомо не сформулированы, не даны. Впоследствии Гегель, пишет Гадамер, показал неправомочность разделения «определяющей» и «рефлектирующей способности суждения», но не это главное. Ключом к постижению эстетической сферы он считает диалектику согласования единичного со всеобщим. А этот момент, при всех

¹ Там же. С. 143.

издержках, все-таки верно нащупали философские предшественники герменевтика.

В связи со сказанным Гадамер дает свой собственный, очень тонкий анализ эстетического вкуса. Может быть, эти страницы «Истины и метода» — лучшее, что можно прочесть на данную тему в современной эстетической литературе. Эстетический вкус, по Гадамеру, очень близок с *нравственным тактом*. У них общая основа — интуитивное угадывание, интуитивное предпочтение одной из многих возможных оценок (или линий поведения) в проблемной ситуации, когда четкий понятийный регулятив человеку заведомо не задан. Здесь в полной мере проявляет себя игровой характер эстетического бытия. Вкус носит личностный, но отнюдь не произвольный характер, ибо он реализуется не в безвоздушном пространстве, а в обществе.

«... Вкус по самой сокровенной своей сущности не есть нечто приватное; это общественный феномен первого ранга»¹.

Вкус, по Гадамеру, имеет также немало общего с *модой*, однако в ней свобода выбора гораздо более ограничена. Мода по-своему деспотична.

В эстетическом бытии единичное (индивидуальный жизненный и художественный опыт) интуитивно соотносится с общим и всеобщим (опытом всего человеческого бытия, миром в целом). В этом, кстати, мы видим разъяснение того парадокса, что критик кантовско-шиллеровской «эстетики переживания» сам утверждает «переживательный», экзистенциально-причастный характер эстетического бытия. Есть переживание и переживание. Гадамеровское «переживание» своей глубиной и весомостью намного превосходит кантовско-шиллеровское «чувство прекрасного», с его более или менее гедонистическим акцентом.

¹ Там же. С. 79.

Впрочем, эстетическая палитра самого Гадамера включает в себя не только драматический и трагический опыт рассогласования / согласования единичного и всеобщего, но и достижение их гармонического единства. Об этом говорит название одной из его обширных статей «Актуальность прекрасного», вынесенное в заглавие целой его книги¹.

Для самопроверки адекватности нашего изложения оригиналу приведем еще одну, на наш взгляд, очень показательную цитату из книги Гадамера «Истина и метод»: «Как кажется, определением художественного произведения можно считать его свойство становиться эстетическим переживанием, что, однако, означает, что переживающий одним ударом вырывается благодаря власти искусства из последовательности своей жизни, но одновременно с этим ему указывается связь со всей целокупностью его бытия. В переживании искусства присутствует полнота значения, принадлежащая не только данному особому содержанию и предмету, но скорее представляющая смысловое целое жизни. Эстетическое переживание всегда содержит познание бесконечного целого именно потому, что не смыкается с другими в единстве открытого процесса познания, а непосредственно представляет целое; в силу этого его значение бесконечно»².

Попробуем подвести некоторые итоги предпринятого анализа.

Несмотря на предупреждение автора «Истины и метода» о том, что его цели главным образом критические, связанные с расчисткой поля от наслоений просвещенческого субъективизма и переходом к обоснованию философской

¹ Гадамер, Г. Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»)

² Ук. соч. С. 114.

герменевтики, объективно мы имеем в его исполнении контуры собственной эстетической теории. Главным инновационным моментом здесь является то, что эстетика перестает быть самостоятельной философской дисциплиной (как было во времена Баумгартена, Канта и Гегеля), становясь составной частью гадамеровской философской герменевтики. Но если даже на время отвлечься от этого принципиального факта, ясно, что перед нами — совершенно новая эстетика. Антитрадиционная, не классическая. Об этом свидетельствуют следующие её характерные черты.

1. Понятия «эстетическое» и «художественное» переосмыслены, углублены в бытийном, онтологическом ракурсе. Они у него теснейшим образом связаны с реальным, экзистенциальным бытием человека, его жизненной практикой.

2. Система традиционных эстетических категорий (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое и др.) отчасти распадается, отчасти же превосходится — благодаря тому, что «эстетическое» основывается теперь на радикально новом принципе: интуитивном, свободном, игровом соотношении единичного, локального опыта с всеобщим, с целым человеческого бытия и мира. Категории трагического и прекрасного хотя и сохраняют свою силу, но их содержание радикально переосмысливается и обогащается.

3. Во взаимоотношениях эстетики жизни («эстетики природы») и эстетики искусства происходит качественное изменение (инверсия): статус искусства как человеческой творческой деятельности («технэ» древних) оказывается выше, чем у самого по себе природного начала, взятого как простая эмпирическая данность (рудимент, инерция Просвещения).

4. Отныне, пожалуй, нельзя будет сказать, как ранее, что «художественное» составляет часть или ядро «эстетического»; скорее художественное задает вектор или меру эстетического.

5. Характерный для традиционного понимания эстетического «переживательный» момент отнюдь не сводится к простым впечатлениям эмпирического восприятия и «чистым» эмоциям по их поводу. Эстетическое переживание мыслится как углубленное, рефлексивное, экзистенциальное по своему характеру.

6. Специфика эстетического ищется не на путях исключения из него всех познавательных, нравственных и утилитарных моментов (как у Канта), а в русле признания его синтезирующей интегративной природы и функций.

7. В таком понимании эстетическое расширяется до максимального масштаба, становясь синонимом творчества, инновационности, искусности вообще, в любых видах человеческой деятельности. (Не исключая иногда и заведомо «левополушарных», односторонне рационалистических. Пример — концептуальное искусство, «искусство идей»).

Согласны ли мы с ходом принять такой новый облик и статус эстетики, или нам есть что возразить? Это должно выясниться в коллективном обсуждении поставленных Гадамером принципиальных вопросов относительно эстетического бытия и его исторического развития.

Ссылки

Афасижев, М. Н. 1998. Альтернативы модернизма. М.

Афасижев, М. Н. 1975. Эстетика Канта. М.

Бычков, В. 2010. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. М.

Гадамер, Г.-Г. 1991. Актуальность прекрасного. М.

Гадамер, Г. Г. 2000. Диалектическая этика Платона (феноменологическая интерпретация «Филеба»). СПб.

Гадамер, Х.-Г. 1998. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.

Гадамер, Х.-Г. 2007. Пути Хайдеггера: исследования позднего творчества. Минск.

Лишаев, С. А. 2008. Эстетика Другого. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во С.-Пб-ского ун-та, 2008.

Мукаржовский Я. 1994. Исследования по эстетике и теории искус-

ства. М.: Искусство, 1994.

Мухамадиев, Р. Ш. 2007. Круг основных проблем герменевтики. М. 2019. 100 этюдов о Канте / Ред., сост., вступ. ст. В. В. Васильева. Изд. стереотип. М.

Фалёв, Е. В. 2008. Герменевтика Хайдеггера. СПб.

Шишков, И. З. 2019. Современная западная философия. Очерки истории. Изд. стереотип. М.

Яковлев, Е. Г. 1995. Эстетическое как совершенное. Избр. работы. М.

VICTOR KRUTOUS¹

HANS-GEORG GADAMER AS A CRITIQUE OF KANT AND SCHILLER'S CLASSICAL AESTHETICS

Translated from Russian by Evgeny Dobrov²

Abstract

Hans-Georg Gadamer's (1900–2002) «Truth and Method» is subtitled «Foundations of philosophical hermeneutics». This work, the main component of his legacy, has been well researched. Insufficient attention has been paid to the critics of the classical aesthetics of Kant-Schiller. The author of the present report tries, to the best of his abilities, to fill this gap. He draws the attention of the reader to an alternative variant of aesthetics, proposed by Gadamer, — a form of modern, non-classical, anti-subjective, ontological aesthetics.

Key words

Aesthetical attitude (in the context of related attitudes), «pure» aesthetic conscience, aesthetics of taste (nature), aesthetics of genius (artist and art), stages of «the aesthetics of perfection», «experience», aesthetic being.

¹ *Victor Krutous*, Ph. D, Professor of Aesthetic Department, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University. e-mail: victor.krutous@gmail.com

² *Evgeny Dobrov* — a member of the Editorial Board of AU.

Hans-Georg Gadamer turned to issues of aesthetics not for their own sake, but for the purpose of substantiating new philosophical hermeneutics. These hermeneutics implemented Heidegger and Gadamer's turn to ontology, to the study of being. Hermeneutics had certainly existed before Gadamer (the traditional hermeneutics — Schleiermacher, Dilthey etc.), but it was limited by the sphere of scientific knowledge, separated from ontology and its issues. And therefore it was limited by the restricted emphasis of using (by subject) the gnoseological modes and arrangements, narrow scientific terms and methods. In Gadamer's opinion, it was necessary to overthrow and overcome this developed stereotype of subjectivity. For subjectivity had opened the floodgates for a naturalistic subjectivity, and similar subjective approaches and methods of knowledge that imposed upon philosophy and aesthetics.

One of the most vivid, representative, and enduring examples of such subjectivity was found by Gadamer in Immanuel Kant's aesthetics and also in the aesthetics of his follower Friedrich Schiller. Gadamer deemed it essential to start his justification of new hermeneutics by criticizing the classical aesthetic theory of Kant and Schiller, which, in his opinion, was pervaded by subjectivity.

According to Gadamer, the whole corpus of Kant's aesthetics is built on abstraction. This it is not an invention of the great 18th-century thinker, but it has its own backstory. Gadamer explains in great detail the long chain of concepts (such as «judgment», «common sense», «communal sense» etc. which Kant brought to the analysis of aesthetic taste) from antiquity to 18th century little by little disconnected with the practice, the human experience of life, the rootedness in the livelihood, social relationships and norms.

The healthy origins of this evolution then became negative, and needed to be recollected, reintroduced and resurrected. To this end, Gadamer mentions with great respect, Book VI

of Aristotle's «Nicomachean Ethics,» and also the term «Phronesis» (practical mind or wisdom), which was emphasized by Aristotle. «The background of the great tradition of practical (and political) philosophy reaching from Aristotle to the turn of the 19th century is that practice represents an independent contribution to knowledge.» Book VI of Aristotle's «Nicomachean Ethics» left us the best introduction to this long-forgotten issue¹. Gadamer considers, that the essence, distilled in the process of such volatilization from that issue, really is the process of «abstraction,» which was developed by Kant. Kant called it «aesthetic consciousness.» Kant's «taste» and «genius» are key components of that concept.

Gadamer notes that in Kant's «Critique of Judgment,» there are two main sections: «the aesthetics of taste» (which aims to observe everything perfect and beautiful) and «the aesthetics of genius» (the artist, who is capable of creating aesthetic ideas, each of which can be expanded upon indefinitely). These sections cannot readily be reconciled or compared, and in fact are antithetical to each other. Logically, Kant had to expand the «aesthetics of taste» to the size of the «aesthetics of genius.» He remained true to his initial concept of taste.

Taste reflects Nature. Natural beauty forms the perfect subject. At the same time, art is at the core of the study of genius. The discrepancy between two identified sections influences several issues. Taste limits the range of the genius' creativity and his art by its orientation to «beauty-centrism.» Beauty in the field of taste, is a mute, natural beauty, while in art, beauty acting as a signifier of meaning holds the polar opposite position. This beauty addresses the message from one human being to another and, in this regard, it is more substantial and many-sided.

¹ *Gadamer, H.-G. Truth and Method. Londond, NY: Continuum, 2006. — P. 560.*

The fact that Kant obliquely prioritizes the aesthetics of taste and, therefore, the nature behind it, Gadamer regarded as tribute by the Königsberg thinker to the metaphysics of the Enlightenment, which had become a thing of the past. He didn't forget to point out that the second segment of «The Critique of Judgment» is dedicated to teleology itself, which is a doctrine of implementation of purposes in nature. According to Gadamer (not all of us may agree with his view), Nature, is for Kant, first of all, the object of scientific knowledge. And it is also an unnecessary holdover of the Enlightenment.

Gadamer identified the paragraph of the Critique of Judgment, which is entitled «Of the Ideal of beauty,» as the turning point for Kant from taste to genius. According to Gadamer, this precise paragraph subtly qualified Kant's shift «to the position of Art.»

In this transition, some positive aspects of the Enlightenment's ideas can be seen. Kant, as is well known, juxtaposes concepts of «standards of beauty» with «ideal of beauty.» This standard of human beauty is an averaged version of a person's physical image and composition. In the pre-Kant's age, from classical antiquity, the so-called «aesthetic of perfection» had dominated, which placed humans on the same footing as other creatures of Nature. This aesthetic measured their beauty with the help of the criteria of «perfection sui generis.»¹

¹ We can find this kind of thoughts in texts of some contemporary aestheticians, i.g. Evgeny Yakovlev's conception, see *Yakovlev, E. G. Esteticheskoe kak sovershennoe. Izbr. raboty* [Aesthetics as Perfection. Selected works]. Moscow, 1995; also *Yakovlev, E. G. Filosofsko-entsiklopedicheskii slovar' ««Chelovek'»* [«Human', Encyclopedic Dictionary on Philosophy] (Moscow: Nauka, 2000), articles ««Sovershenstvo'» [Perfection] (pp. 248–249) and ««Estetika'» [Aesthetics] (pp. 246–247).

But what the followers of aesthetic of perfection regard as beauty, the leading aestheticians of 18th century named only «the standard of beauty,» which is nothing more than its prerequisite — a conformity, which yet has no aesthetic features. Gadamer acknowledges, that Johann Winckelmann and Gotthold Lessing substantiated the study of ideal beauty, which is natural only for human beings and grounded in expressions of a moral and spiritual nature; and Kant in this context only exploited their elaboration. Only art can embody the ideal of human beauty.

Thus, in this way, Kant's transition to «the art position» was accomplished, the position, which expanded the initial field of the study of aesthetics of taste. (On a related note, this step forward, which was made by aestheticians in the 18th century, seems to be conditional on another transition — the European transition from pagan culture to Christianity, with its greater emphasis on individualism).

Then, Gadamer described, that in Kant's aesthetics, taste and genius, Nature and art became objects of choice and preference. For all his shifts from left to right, Kant opted for taste and, therefore, Nature. By contrast, Hegel, very highly valued by Gadamer, decisively shifted his focus to art. (Not without reason he defined aesthetic as 'the philosophy of art'). He initiated a new tradition, the new line of aesthetic development, which is relevant nowadays.

Despite this transition of Kant's towards art, his attitude towards art has a fundamental flaw — the lack of an ontological basis of this phenomenon. Thus, he did not research the being differences (and these differences are crucial) between beauty in nature and beauty in art. In this context both modifications have their advantages and limits. For his part, Gadamer marked, that the beauty of nature is able to cause moral concern to natural objects of spectatorship, and to the universe itself. It has no *expressiveness*, and in that case, it is mute in relation to any person. Art addresses its message to one person on

behalf of another — it addresses *on its pure language*. Gadamer several times repeats one thesis of Hegel's «Lectures on Aesthetics»: that in the field of art one person can meet himself by reflecting his experience of being.

Gadamer considers that Kant's effort of limiting the art field from similar spheres is his service to the theory of art (and thereby Kant constituted a philosophical interest to the art). Gadamer believes that Kant has no actual philosophy of art¹. He repeats, that in Kant's thought, subjectivism prevails and there is no due attention to objective, ontological basis of artistic reality and creative activity.

As a follower of Heidegger's study of human existence in *time*, and also a hermeneut of the new school, Gadamer notes one more disadvantage of Kant's theory of aesthetic taste: its ahistoric nature. According to Gadamer, Kant compresses the real inconstancy, the evolution of taste, into one single moment — the immediate one, which takes place here and now. In Kant's study of taste, simultaneousness prevails, and it disregards all historically formed differences. How many pompous words were said in 18th century concerning the pluralism of aesthetic tastes, which could not be reduced to 'the only right one', — reminds us Gadamer wryly, — but what is the result of all these words? In line with Kant-Schiller's tradition, the principle of museum exposition won, where everything, adored, for some reason, by everyone, is collected and exhibited. The criteria of perfect selection and preference of art objects is changed by the educational standard» of awareness of different stages of art development. There are strong indications of the strange shift of the declared position to the opposite one. How much more advantageous the Hegel's well-known study of systematic and natural shifts of creative worldview (usually titled 'forms of art development') looks in Gadamer's eyes.

¹ *Gadamer, H.-G. Truth and Method. P. 49.*

Nevertheless, the founder of philosophical hermeneutics apparently sees the crucial disadvantage of Hegel's periodization — its finalist formation. Since, according to Hegel, every difference between stages of art are neglected in the pure notionalness of philosophy and its way of thinking, at the top of spiritual evolution. For Gadamer's part, he underscores, that the need in hermeneutics appears when the direct understanding of a piece of art is not enough. Temporal distance appears, and it should be overcome with equalling the horizons of past and present's vision. Thus, hermeneutics is imbued with the idea of historicism. According to Gadamer, the evolution of art (the dynamics of art worldviews) is strongly connected to historic consciousness.

The philosophical-aesthetic reflection concerning art is naturally pierced by historicism. The periodization, proposed by Gadamer, includes, and it was already stated, 'the aesthetics of perfection' (from classical antiquity to the early modern period); Kant's-Schiller's aesthetics of experience (18th century and its inertia); the aesthetics of expression and symbolism (the aesthetics of 19th century), and future «new aesthetics» as a part of philosophical hermeneutics.

Gadamer considers Kant's identifying of aesthetic basis as too abstractive, i.e. formal, superficial and universalist. Gadamer marks, that the author of «Critique of Judgment» uses the method of 'aesthetic division', which, like the razor blade, can separate relevant objects and irrelevant ones, i.e. non-aesthetic, practical and utilitarian in general. Such operations are regarded by Gadamer as farfetched and unacceptable. In support of his position he raises different arguments. He includes a critical comment concerning unilateral aestheticism, which was deliberated by Søren Kierkegaard in his work «Either/Or,» where this critic comment sounds coming from some Ethician. The subtext of all Gadamer's thoughts concerning the Critique of Judgment contains a leitmotif of Kant's reduction of the aesthetic criteria to a more or less refined hedonism.

Does Gadamer in his criticism of Kant touch upon the fundamental traditional aesthetic categories? He explores the central one, which is beauty, whereas it interpreted by him from a different angle (which was already mentioned above). He also mentions en passant the category of the sublime concerning the analysis of ancient rhetorical tradition in so-called 'eminens.»

He pays particular attention to the category of tragedy in the paragraph, which is dedicated to this category. That is because the tragedy (in interpreting dated back to Aristotle's Poetic) according to Gadamer is a heuristic model of aesthetic reality itself. Gadamer sees Aristotle's signal merit in including by him the spectator to this model as a rightful and even leading component of holistic framework of art. And he also underscores the specific nature of the impact, when tragedy affecting the audience: the catharsis.

Gadamer points out that tragedy exists not only in art, but also in real life. He analyses the artistic phenomenon, which becomes a measure of reality itself. (This tool, also used by non-classical post-modern aesthetics, is denoted by me as 'the inversion').

The aesthetic attitude, which is the concept of common place for the traditional aesthetics, is not used by Gadamer, who apparently regards it as either knowingly subjectivistic, or causing naturalistic or mimetic associations. This question is precisely about the aesthetic attitude.

His reading of aesthetic existence conforms with the spirit of inherent ontologism. It is opposite to the stereotype of Kant-Schiller's «aesthetic consciousness». In this study and in the whole latest traditional aesthetics the focus is on the aesthetic *distance*, which separates aesthetic and non-aesthetic or utilitarian (this separation was already mentioned above). The audience's need for distance in the secluded «sphere of meaning» of tragedy¹ and aesthetics itself is not denied by Gadamer. Without a certain detachment from the object of spectatorship, there can be no reflection, no freedom

of choice, and hence, no evaluation. However, if the abstractistic 'aesthetic consciousness' strongly confixes the gap between fantasy and reality, Gadamer, in contrast, underscores the moment of overcoming the above-noted disconnectedness, which is peculiarly apparent and clear, according to Gadamer, in tragedy. The essence of tragedy, he argues, is a course of events, which is unacceptable to the audience, but which we, as the audience, are forced to accept completely. Hence, there is a dichotomy of subject's consciousness and feelings. Such a situation is not unique, and it repeats over and over; so it can be said that it is «the law of life». The perception of tragedy (and the act of aesthetic origin itself) does not have the nature of the superficial and purely subjective response (Terror and Compassion, according to Aristotle), but the nature of deep initiation. As a result of this process, the audience achieves the intimate depth of the self-knowledge and simultaneously the depth of existence. Where we had previously the above-mentioned dichotomy, now the new life-upholding wholeness of the subject of perception appears.

As a hermeneut, Gadamer awares and takes into account in his judgments the multistep evolution of the tragedy as a genre since the greatest ancient theatrical authors and performers, and the Aristotle's theory. In particular, he finds some concord of thoughts in Kierkegaard's comparative analysis of attic and modern tragedies. This analysis revealed the gradual reduction of objective nature of greek tragedy, and the increase of subjective trends of modern tragedy.

The general line of Gadamer's criticism of subjectivism in aesthetics is continued by dispelling of conceptions of tragedy in the vein of «Theory of Moral Guilt». He considers, that the equalization of criminal's moral guilt and the punishment diminishes the tragedy. (This theory now is in great

¹ *Gadamer, H.-G. Truth and Method. P. 126.*

request, and I name it the perfect example of «the Ethisation of tragedy». Moreover, such efforts usual transfer the problem into the field of criminal law). According to Gadamer, the essence of tragedy is the *nonequivalence* and the *noncorrespondence* between the subjective guilt of the actor and the variety of consequences of his actions.

Gadamer criticizes the exaggeration of subjective aspect in plays of modern dramatists. He says, that the freedom of their imagination is limited. Isn't this the evidence that the playwrights regularly addresses to the ancient archetypes, myths, migratory subjects, where the experience of great delusions and crimes is embodied? Gadamer confirms: «Rather, even today the mimesis theory still remains something of its old validity. The writer's free invention is the presentation of a common truth that is binding on the writer also»¹.

Generally speaking, identifying the certain genre of dramatic or performance art with the absolute measure of aesthetics itself involves risk. Gadamer did not just have courage, but he even insists on it. There are two reasons of it, I suppose. Firstly, Gadamer tries to underscore the dynamic wholeness (or organicity) of relations between all parts of aesthetic being: as for tragedy with its author, the creation itself, the performance, the audience and its activity, and the effect to the audience. Secondly, he expands the motive of stage *playing*, which is natural for tragedy, to the aesthetic principle. And Gadamer defines playing not in the subjective way. According to Gadamer, the masterpiece is objective structure of playing, which forces the person to start the perceiving. This also applies to aesthetic existence. It so happens that the paradox appears: the person does not play, but only the play forces people to take part in those games, and to follow the rules of the play.

¹ Gadamer, H.-G. Truth and Method. P. 129.

I have yet exposed only a very general approach of Gadamer to the aesthetic issues. He actively, as we shall see, concretized, elaborated and deepened it.

In contrast to Kant's abstraction of «aesthetic consciousness», Gadamer uses the concept of «aesthetic experience» as a basis of his reasoning¹. Heidegger named the experience a being. The experience is an existence. The experience of human existence is the self-understanding. The existence is temporal. It continues and unfolds. It is a process, and it is «contiguous».

Whatever the differences between philosophical conceptions of Kant and Gadamer, they both face the task: they need to identify the *specificity* of the field, to which the art and the aesthetics relate, and to specify the relation of this and other close fields. They handle this task by using different methods (aside from the fact, that the term «method» is characterized by Gadamer in a negative light).

Vasily Sokolov², the historian of philosophy, report, that in his opinion, «Kant is the most insightful critic of the subject-object approach of philosophy... Gnosiological and epistemological aspects of Kantianism stay the most relevant in the history of philosophy»³. This undeniable thought was continued by Monique Castillo, French philosopher, who underscored that Kant's thought was focused on *attitudes*⁴. In «Critique of Judgment» Kant separated different attitudes to the reality: such as utilitarian, moral and

¹ Gadamer, H.–G. Truth and Method. P. 86.

² A well-known Russian historian of philosophy. He wrote a great number of works on Western philosophy of all periods.

³ 100 etudov o Kante [100 Etudes about Kant] / Red., sost., vstup.st. V. V. Vasil'eva. Publ. stereotip. Moscow: Kn. Dom «LIBROKOM», 2019. P. 64–65.

⁴ Ibid. P. 158.

aesthetic¹.

For Gadamer the aesthetic experience is strongly connected to other types of interaction of people and the world (these types are: practical, trivial, moral, etc.). This connection does not mean the dissolution of the aesthetic experience in this interaction. The aesthetic experience is very peculiar. It can be lived only in communicating with art and the real life. The main Gadamer's objection to Kant – the unattainable artificial nature of purity of the aesthetic dimension, which can be achieved only by excluding all knowledge, moral and other similar components. According to Gadamer, such «aesthetic attitude» becomes contentless.

How can we achieve harmony between the peculiarity of aesthetic being and its multifold content? In my opinion, we can reconcile these divergent poles only in one way: by recognizing the *syncretic* and *integrative nature* of aesthetic experience. Unfortunately, we cannot find this conclusion in Gadamer's text. He only leads us to this conclusion. The aesthetic experience should be considered in the line of other similar above-mentioned types. It is not only nominally located in this line (as we can see in Kant's texts), but it is also one step above. The aesthetic experience internally identifies the complicated, relative and coordinating linkages between all other types of lived experience, and not being banished from the «residence» of abstract «purity».

In order to confirm such understanding of Gadamer's position on this issue, I would like to quote from «Truth and

¹ Incidentally, the latest traditional aesthetic accepted this logic of Kant. In a typical example, Jan Mukařovský, the well-known Czech aesthetic theorist, approaches the issue of most importance for him, which is aesthetics, only by using the same differentiation. See Mukařovský Jan. *Cestami poetiky a estetiky* [Paths of Poetics and Aesthetics]. Praha: Českosl. Publ., 1971.

Method»: «Is there to be no knowledge in art? Does not the experience of art contain a claim to truth which is certainly different from that of science... the experience (Erfahrung) of art is a mode of knowledge..., and certainly different from all moral rational knowledge, and indeed from all conceptual knowledge – but still knowledge, i.e., conveying truth?»¹.

The etymology of the word «aesthetics», as is well known, goes back to the ancient Greek word «αἰσθητικός», which means «sensitive, sentient, pertaining to sense perception». As we can see, this connotation remains in Gadamer's «aesthetic experience» in name only. It could not be considered only in respect of the immediate sensual perception. The aesthetic experience includes the understanding of sense, and the reflexivity. It is completely sealed. It contains the knowledge of the Truth. Thus, this experience of reflection is on the «second level», so to speak.

Bringing more specificity to the aesthetic experience, he draws attention to Kant and Hegel's important gains, developing and redefining their aesthetics. Kant, as is well known, considered the «reflective judgment» as the basis of the aesthetic taste, when we seek to find unknown universals for given particulars. Hegel, afterward, according to Gadamer, demonstrated the wrongfulness of separation determinative and reflective judgments. It is not important. According to Gadamer, the key to achieving the understanding of aesthetics is the complex dialectics of harmony between universals and particulars. It is important to emphasize that this conclusion was made by the philosophic predecessors of Gadamer.

In that context, Gadamer provides his own detailed analysis of the aesthetic taste. These pages of «Truth and method» seem to be the best example of this topic, which can be found in contemporary aesthetic literature. According to Gadamer, the

¹ *Gadamer, H.-G. Truth and Method. P. 84.*

aesthetic taste is very similar to the *moral tact*. They have common ground — the intuitive comprehension or the intuitive judgment, aiming at the one of possible evaluations (or behaviour patterns) in some challenging situation when the moral regulativity is not specified. The playing nature of aesthetic existence manifests itself fully and wholly. The taste is of a personal nature, but it is not arbitrary, because it is not occurred in a vacuum, but in the society.

«... The mark of good taste is being able to stand back from ourselves and our private preferences. Thus, taste, in its essential nature, is not private but a social phenomenon of the first order»¹.

According to Gadamer, the taste also has much in common with the *fashion*, but the freedom of choice in fashion is far more limited. The fashion is somewhat of a tyranny.

Particulars, such as individual lived and artistic experience in the aesthetic existence, are correlated intuitively with universals, such as the experience of all humanity and the world itself). Here, as a matter of fact, we can find the answer to the apparent paradox, that the critic of Kant's-Schiller's «aesthetics of experience» (Erlebnisästhetik), at the same time, claims the «experienced», «existential-involved» nature of aesthetic being. Gadamer's experience is more advanced by its depth and weight than Kant's-Schiller's «sense of beauty» with its partial focus on hedonism.

Gadamer's aesthetic range includes not only dramatic and tragic experience of harmony/disharmony of particulars and universals, but also their fusion. The name of his article «the relevance of the beautiful», which is also the name of the whole book, indicates this fact².

¹ Gadamer, H.-G. Truth and Method. P. 32.

² Gadamer, H.-G. The Relevance of the Beautiful and Other Essays. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

In order to verify the adequacy of the submitted thoughts to those, which the original book «Truth and method» contains, we would like to make one more vital quotation from this book: «The work of art would seem almost by definition to be an aesthetic experience: that means, however, that the power of the work of art suddenly tears the person experiencing it out of the context of his life, and yet relates him back to the whole of his existence. In the experience of art is present a fullness of meaning that belongs not only to this particular content of object but rather stands for the meaningful whole of life. The aesthetic Erlebnis always contains the experience of an infinite whole. Precisely because it does not combine with other experiences to make one open experiential flow, but immediately represents the whole, its significance is infinite»¹.

Let us draw some conclusions of the analysis.

Despite the fact, that the author of «Truth and method» outlined, that his goals express criticism and clear the path to the justification of philosophic hermeneutics from old disabling positions of the Enlightenment and its subjectivity, and, what we have in his book is a contour of his own aesthetic theory. The main innovative point here we wish to restate is that the aesthetics is no longer separate philosophical discipline, which it was in the age of Baumgarten, Kant and Hegel. The aesthetics becomes the part in Gadamer's philosophic hermeneutics. Even without having regard to this crucial fact, it is now becoming clear that we face entirely new aesthetics. Non-traditional and non-classical one. This can be seen in the list of its following characteristics.

— The concepts of «aesthetic» and «artistic» are reinterpreted and deepened in existential and ontological planes. In Gadamer's reception they are strongly connected to the real presence of human being and our living practices.

¹ *Gadamer, H.-G. Truth and Method. P. 50—51..*

– The system of the traditional aesthetic categories (beauty, sublime, tragedy, comedy etc.) is partly shattered and partly overcome due to the fact, that aesthetics now is based on the radically new principal: intuitional and game correlation of the united, local experience and the global unity of human existence and existence of the world. The categories of tragedy and beauty remain, but they are rethought and enriched.

– In the relationships of natural aesthetics and art aesthetics the qualitative change (the inversion) takes place: the status of art as human artistic activity („Techne” as the ancient Greeks used to say) is higher than the natural origin itself, which is regarded as an empirical fact (the vestige of the Enlightenment).

– Henceforth, we cannot say, as we said before, that 'artistic' is a part or a core of «aesthetic», but now we should understand, that 'artistic' sets the direction or provides a measure for 'aesthetic'.

– The moment of «excitement,» which is natural for traditional aesthetic understanding, does not nearly reduce to simple traces of empirical perception and «pure» emotions on their subject. The aesthetic experience is understood as deep, reflective and existential one.

– The specificity of aesthetics is searched not by exceptions to educational, moral and utilitarian moments (how it was made by Kant), but within the framework of declaring its synthesizing integrative nature and functions.

– In this perception the aesthetics expands itself to the maximum scale, becoming a synonym of art itself, and innovativeness, and artificiality in every kind of human activity. (Sometimes without excluding unilateral rationalistic examples, e.g. conceptual art).

Do we agree to accept such an image and status of aesthetic at once, or can we argue with that? Shouldn't we have presented this problem, the issues, outlined by Gadamer, for collective discussion?

References

2019. 100 etyudov o Kante [100 Etudes about Kant] / Red., sost., vstup.st. V. V. Vasil'eva. Publ. stereotip. Moscow. (In Russian).
- Afasizhev M. N.* 1998. Al'ternativy modernizma [Alternatives of Modernism]. Moscow. (In Russian)..
- Afasizhev M. N.* 1975. Estetika Kanta [Kant's Aesthetics]. Moscow. (In Russian).
- Bychkov V.* 2010. Esteticheskaya aura bytiya. Sovremennaya estetika kak nauka i filosofiya iskusstva [Aesthetic Aura of Being. Contemporary Aesthetics as Study and Philosophy of Art]. Moscow. (In Russian).
- Falev E. V.* 2008. Germenevtika Khaideggera [Heidegger's Hermeneutics]. Saint-Petersburg. (In Russian).
- Gadamer H.-G.* 1994. Heidegger's Ways. New York: SUNY Press.
- Gadamer H.-G.* 1991. Plato's Dialectical Ethics. Phenomenological Interpretations Relating to the Philebus. Londond, New Haven: Yale University Press.
- Gadamer H.-G.* 1986. The Relevance of the Beautiful and Other Essays. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gadamer H.-G.* 2006. Truth and Method. Londond, New York: Continuum.
- Lishaev S. A.* 2008. Estetika Drugogo [Aesthetics of Other]. 2-e publ., ispr. i dop. Saint-Petersburg. (In Russian).
- Mukařovskiy Jan.* 1971. Cestami poetiky a estetiky [Paths of Poetics and Aesthetics]. Praha: Ceskosl. Publ. Moscow. (In Russian).
- Mukhamadiev R. Sh.* 2007. Krug osnovnykh problem germenevtiki [Range of Main Hermeneutics' Issues]. Moscow. (In Russian).
- Shishkov I. Z.* 2019. Sovremennaya zapadnaya filosofiya. Ocherki istorii [Contemporary Western Philosophy. Essays on History]. Publ. stereotip. Moscow. (In Russian).
- Yakovlev E. G.* 1995. Esteticheskoe kak sovershennoe. Izbr. raboty [The Aesthetic as Perfect. Selected works]. Moscow, 1995. Moscow. (In Russian).

ЕКАТЕРИНА СТРУГОВА¹

МУЗЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ КАК «ДЕЛЕГИРОВАНИЕ» И ОПОСРЕДОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ ПЕРФОРМАТИВНЫХ ПРАКТИК

Абстракт

Объектом исследования данной работы является феномен двух методов, получивших свое широкое распространение в современной медиальной эстетике и эстетике перформативного искусства, а именно стратегии «очуждения» в перформативной ситуации, которая обусловлена перекодированием отношений между участниками эстетического опыта, и так называемого «делегированного» поворота, который может осуществляться по нескольким сценариям: реенактмента, видеоинсталляции или привлечения для повторного исполнения художественного «действия» специально подготовленных художников-перформансистов. Таким образом, если при исследовании методики классического перформанса имеет смысл говорить о телесности в качестве самотождественности художника, нахождении в исчезающем или исчезнувшем времени часто никем не задокументированного события, то примерно начиная с 1980-х годов телесность как медиум продолжает применяться, то прежде всего как материал для воспроизведения перформанса в опосредованном в виде, а именно в виде видеоинсталляции. следовательно, наблюдается тенденция переквалифи-

¹ Екатерина Стругова —
Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, e-mail: st063206@student.spbu.ru

цирования авторов перформативных практик в постановщиков или даже участников чужого проекта. Доказательство подлинности буквально удостоверяется повторной фетишизацией, ибо аудитории реенактмента или перформанса с привлечением к работе специально нанятых артистов достаточно обладать информацией, что оригинальное действие перформанса подтверждает собственное «место» в повторении.

Ключевые слова:

Опосредование, видеоинсталляция, телесность, объективация, «вторичное» взаимодействие, реенактмент.

Усложнение эстетического опыта в перформативной ситуации делает трудноосуществимой задачу его определения, что в той же степени относится к проблеме определения смысла эстетических категорий, которые носят гетерогенный и процессуальный характер. Наиболее сильный интерес для анализа методов перформативных практик в последней четверти двадцатого века представляет собой явление повторного перформанса или реенактмента на примере таких представителей как Т. Сье, О. Кулик, К. Берден, О. Мавромати, Т. Сегал, Д. Уэринг, А. Жмиевский, где стирание различий между актуальным и виртуальным, перекодирование самой эстетической установки, постоянное балансирование между режимами происходит дважды и, более того, зачастую в цифровой или опосредованной форме взаимодействия.

Помимо практик «вторичного» взаимодействия, которые были подвергнуты тщательному анализу в исследованиях Х.-Т. Леманна, Э.Ф.Лихте, К. Бишоп, Ж. Рансьера, подобные трансформации типов перформанса приводят к перетеканию таких тенденций и в среду фотографического искусства. Так, открытие новых понятий или восстановление практически вышедших из употребления основывается на режиме «актуальности». В основе постколониального дискурса, который активно репрезентирует аутентичное «восточное» искусство, следует обратить пристальное вни-

мание на этическую проблему, касающейся достоверного изображения опыта определенной этнической общности. Творчество современного китайского художника Лю Болина становится отражением того, как эффект «экзотизации» реализуется в практике перформативного искусства через способ деконтекстуализации, а именно опосредования отношения к культурному «другому» через эстетические объекты. При локализации в ограниченном экспозиционном пространстве художественного жеста, критичность социального ориентированного «восточного» искусства превращается в самостоятельную художественную ценность, включаясь в систему глобального мира искусства.

Переходя к исследованию медиатизации «перформативного поворота» в эстетике, следует предварительно выявить область использования данного словосочетания в следующих направлениях. Во-первых, определить, какой именно элемент или стратегия современных перформативных практик свидетельствует о «переквалификации» ее статуса в эстетическом опыте. Во-вторых, обозначить предпосылки и причины смещения границ традиционных категорий перформанса и оценить их актуальность. В-третьих, затронуть проблему трансформации материально-телесного аспекта в процессе эстетического опыта на примере документации перформанса в форме инсталляции или видеопроекции в экспозиционном пространстве.

Перформативное искусство, или искусство спектакля, в основе своей не подчиняется принципам эстетической герменевтики, которая ориентируется на интерпретацию произведений искусства, поскольку фокус внимания сосредотачивается не на буквальном «прочтении» действий художников, а на коммуникативном эффекте, ощущениях, трансформациях, которые происходят со зрителями в процессе эстетического опыта. Эстетические события не интерпретируются аналогичными критериям, что и художественные произведения в традиционном смысле, а скорее

их действие оценивается с позиции успешности или неуспешности акта включения в них участников, изменения расстояния «субъекта-объекта» и телесно-материального и знакового измерения. Феномены «присутствие» и «репрезентация» в эстетической теории подразумевают значительное противоречие, в том смысле, что речь идет об «присутствии» актера, когда в данной ситуации зритель, буквально вынужден вступать в коммуникацию с «эстетическим объектом», преодолевая собственную незаинтересованность и дистанцированность. Знаковое наполнение оттесняется в область «вторичного» взаимодействия посредством постановки на первое место материально-телесного измерения. Так, происходит изменение центра представления художественных методов, и в конечном итоге статус репрезентации сменяет статус присутствия.

Одним из наиболее значительных препятствий для переосмысления современных художественных практик становится проблематика сериальности, «вторичности», поскольку унификация выразительных средств в определенных жанрах, а в особенно хэппенингах, формах акционизма и перформансах, приводит к реализации международных сценариев. В частности, Р. Майер утверждает: «Блеск „сегоднизма“, зрелищная мгновенность современного мира искусства угрожает подавить нашу способность критически осмыслять связь текущего момента с прошлым» [13, р. 281]. Следовательно, если предположить, что объект-свидетельство в качестве реенактмента требуется идентифицировать в качестве «вторичного» вида свидетельства, то практически неизбежно возникает «эффект ауры», предполагающий в самом своем названии эстетизацию и сакрализацию ранее экспонированного объекта или действия, ибо «фотографический процесс» внедряет актуальность в среду визуализации, где она приравнивается к возможности состояться в восприятии посетителя экспозиционного пространства в полном объеме, наделяясь при этом «очужден-

ной» достоверностью подлинника [2, с. 283]. В связи с этим Д. Агамбен отмечает: «Можно сказать, что как предпринимаемое автором действие дает силу доказательства тому, что само по себе не обладает этой силой, и жизнь тому, что само не могло бы жить, так и предшествующие ему несовершенное действие или неспособность, которое он должен восполнить, придают смысл действию или слову аuctor-свидетелю» [1, с. 192].

Тема отличия реенактмента, делегированного и «живого» формата перформанса в полном значении слова трудно-артикулируема, но, предварительно нужно выделить три направления в традиционном или «телесном» перформансе. В первом случае порядок действий автора высказывания опирается на его биографию, телесные манипуляции (к примеру, раннее творчество М. Абрамович, Ф. Би, Й. Бойса). Во втором — перформанс внедряется в жизненные условия художника, временные характеристики его существования (Т. Сье и творчество 1970-80-х годов Ф. Улая и М. Абрамович); в третьем — перформанс демонстрирует крайние возможные сценарии развития событий в форме действительной угрозы для физического состояния перформансиста, что было наиболее ярко проиллюстрировано такими представителями данного жанра как О. Мавромати, О. Кулик, К. Берден.

Один из наиболее известных представителей делегированного перформанса Т. Сегал, ставил акцент на том факте, чтобы его деятельность расценивалась вовсе не как перформативное искусство, но как «ситуации». В «ситуации» «Эта цель того объекта» Сегал предлагает посетителю строго детерминированный порядок манипуляций, а именно, при входе в экспозиционное пространство музея пять специально подготовленных артистов, сидящих к зрителю спиной, приглашают вступить в беседу о субъективности и объективности, где сторонний участник, то есть зритель, обретал новый статус, будучи лишенным выбора не участвовать

в дискуссии, становясь одним из «актеров» события. Следует пояснить, что намерением Сигала было обнаружение «лакун» в публичном пространственно-временном измерении, предлагая возможность через заранее определенные знаки получения доступа к актуальности, что также вводит в игру рецептивный аспект «делегированного» перформанса, который охарактеризовывался Д. Агамбеном как раскоординация времени, в то время как фиксация актуальности осуществляется через «асинхроническую несвоевременность» [2, с. 50].

Большая часть современных перформансов по сей день направлена на демонстрацию телесности как главного художественного средства выражения, однако, если телесность в качестве медиума сохраняется в использовании, то преимущественно как содержательное наполнение видеопроекции, в результате чего главные инициаторы событийного акта меняют свой статус на «режиссерский», и нередко сами становятся составляющими частями проекта другого художника. Статус подлинности в буквальном значении приобретает признаки фетиша, поскольку члену аудитории реенактмента как «вторичного» события достаточно обладать информацией о том, что предшествующий перформанс подтверждает свою документальность в акте повторении.

Таким образом, разговор идет скорее не о перформансе, а о перформативности, или, реенактменте, а если обращаться к терминологии исследователя К. Бишоп, «делегированном перформансе», возникшем как институциональная единица в самом конце 1980-х годов. Отмежевывается он от предшествовавшей формы реализации тем, что для проведения перформанса к участию привлекаются представители крайне противоположные по своей социальной, профессиональной и этнической принадлежности, в связи с чем целью перформанса как художественного события признается также создание по окончании акции разного рода ви-

деоматериалов для трансляции в музейном или другом общественном пространстве в формате видеоинсталляции [4, с. 78]. Можно упомянуть в данном случае также о примечательной тенденции в «опосредовании» перформанса, а именно о том, что некоторые художники, в частности С. Сьерра, стремятся добавлять в сопровождающие материалы своей работы информацию о размере оплаты перформансистов, превращая экономический аспект одной из своих главных проблем, где, следовательно, эстетическое суждение переходит не только в разряд этического, но и социально-экономического уровня.

Яркой иллюстрацией также становится проект реенактмента «Семь легких пьес» М. Абрамович, осуществленный в 2005 году, в процессе которого Абрамович повторяла два своих уже реализованных сценария, а также перформансы Й. Бойса, В. Экспорта, Д. Пана, В. Аккончи, Б. Наумана, а также перформансы в МоМА (2010), в Гараже (2011) где по инициативе художницы выстраивается определенная «иерархическая лестница», в которой каждый перформансист и впоследствии зритель вынужден осуществить серию повторных действий. Следующим примером может послужить не менее иллюстративный для явлений «сериальности» перформанс Ф. Коллинза «Лошадей пристреливают» (2004), для исполнения которого Коллинз выбрал девять подростков в Рамалле, оплатив их участие в проекте для того, чтобы они провели восемь часов, исполняя танец на фоне стены под наиболее популярные композиции последних четырех десятилетий. Подобным образом он намеревался минимизировать расхождения между действующими перформансистами, применяя разнообразные форматы современного искусства: портрет, body-art, реалити-шоу.

Третья тенденция современного перформанса предполагает включение в экспозиционное время также времени видеопроекции, представленная такими деятелями как Д. Уэринг и А. Жмиевский. Можно предположить, что в таком

случае, если обращаться к терминологии Вальтера Беньямина, «в процессе завершения произведение вновь порождает своего создателя» [3, с. 284]. Будучи составляющими экспозиционного материала, видеоматериалы служат общим знаменателем для автономных павильонов и национальных экспозиций в контексте биеннале, или галерей-участниц в контексте художественных ярмарок (художественная ярмарка «Фриз»: «Неправильная галерея» М. Кателана, перформанс «Сто китайцев» П. Пиви, проводившийся на протяжении 1998–2005 гг.). Поскольку временной отрезок посещения выставки не предполагает ознакомления со значительными по времени видеоматериалами в полном объеме, как это часто происходит, данный факт свидетельствует о том, что нарративные видео следует демонстрировать таким образом, чтобы удовлетворять специфическим формам их репрезентации, а также предельно интенсивными по своему содержательному характеру. Наиболее важно для «делегированного перформанса» в формате видеомонтажа делать упор не на инструментализацию времени, а на возможности перформативных практик изменять время, ставить акцент на его гетерогенных режимах и вводить в использование часто исключительные временные режимы, которые существуют сугубо в концептуальных рамках художественной акции.

Не прибегая к точке зрения на искусство как модели социальной среды, наиболее эффективным представляется смотреть на процесс концептуализации перформативных практик как на исключительно творческую инициативу. Именно поэтому перформанс или повторение его в экспозиционном пространстве является специфическим переосмыслением и интерпретацией истории современного искусства, ибо в случае, когда значение произведения современного искусства оказывается засвидетельствованным какой-либо художественной институцией, которая производит разъясняющие процедуры, и кураторскими про-

граммами, этот дополнительный шаг внедряет в жест художника необходимую прозрачность. Такие тенденции, по мнению Ж. Рансьера, противоречат «эстетическому режиму» перформанса или художественной акции, то есть такому режиму, в котором смысл произведения радикально недоопределен [8, с. 150]. В связи с этим, представляется необходимым сделать наблюдение о том, что современный перформанс использует различные модели и сценарии повторения, «переноса», медиации, но одновременно его представители продолжают делать акцент на фактор случайности, привлекая к своим акциям непрофессиональных исполнителей, представляющих отдельные социальные группы.

В качестве примера можно упомянуть работу А. Жмиевского «Они» 2007 года, которая выявляет определенный нарратив, направленный больше не на репрезентацию, но на прояснение значения изобразительного искусства в контексте идеологического противостояния. Так, Жмиевский организовал в Варшаве студии живописи для четырех групп: женщин католического вероисповедания, социалистов-радикалов, иудеев и польских националистов. Каждая группа создала символическое изображение ценностей, которое впоследствии было напечатано на предметах одежды, которые далее выдали всем без исключения членам группы аудитории перформанса, в результате чего Жмиевский, как инициатор перформанса, предложил группам любым способом отреагировать на созданные участниками изображения, позволяя им внедрять в них изменения произвольно. Как и в подавляющем большинстве видеоинсталляций Жмиевского, автор выполняет здесь двусмысленную роль, оставляя без оглашения то, насколько перформансисты руководят собственными действиями, а также, насколько они придерживаются предварительному сценарию.

При изучении стратегий и эстетического режима традиционного перформанса имеет смысл обсуждать телесность

как признак самореференциальности, обнаруживая его в исчезающем или исчезнувшем времени. «Вторичные» перформансы, наоборот, подвергаются кодификации в смысле заранее известного и даже клишированного набора смыслов, а процесс «оцифровки» пространства в режиме инсталляций в свою очередь свидетельствует о стремлении к «архивному импульсу», который неоднократно упоминался в работах Х. Фостера [11]. Помимо всего вышеперечисленного, возникает понимание того, что, чем глубже архивы или документации художественного произведения-события, тем сильнее случай «опосредованного» перформанса или помещения его в своеобразный архив выражает признак документа как нехватки подлинного свидетеля. Пространства архива соединяют референта и его означающее в одном измерении временного события, в котором, как и в инсталляционных пространствах, приходят к взаимодействию совершенно противоположные предметы и объекты, что подразумевает также встречу образов и нарративов.

Совместно с набирающей тенденцию к учащению «документализацией», при прогнозировании события, происходящего с определенной степенью неартикулируемости или неопределенности, деятели перформативных практик современности прибегают и к оговариваемой заранее форме подлинности. Тем самым, индивидуальное авторство подвергается пересмотру, потому что регулирование осуществления перформанса «делегировается» или передается полномочиям непрофессиональных перформансистов, в свою очередь формирующих сценарии ситуаций крайней реалистичности и достоверности, поскольку их результат не предопределяется возможным предопределить заранее.

Несмотря на то, что в различных культурах и цивилизациях обозначаются различные режимы пространственно-телесного дистанцирования, репрезентируемые различными видами или жанрами искусства, приближающие художника к пониманию ими своего творчества как отношений

с определенным местом, ландшафтом, городом, средой, другой заметной тенденцией становится опосредование перформативных практик другими формами искусства, такими как статичная фотография, располагаемая в пространстве экспозиции уже после при выполнении перформативных практик. Заметным примером таких явлений является «перформативный» лэнд-арт с участием человека. Территория обитания человека, история, человек и природа — минимальный тематический набор творчества Лю Болина, в частности серии его работ «Спрятаться в городе». В своем творчестве китайский художник Лю Болин сочетает различные жанры и техники, включая скульптуру, перформанс и фотографию.

Приступая к анализу работ Болина, может показаться, что на них запечатлены необычные пейзажи; однако, если присмотреться внимательней, то на каждой работе можно заметить силуэт стоящего человека, в фигуре которого есть что-то вызывающее вопросы. Лю Болин сохраняет в своем творчестве понятие «места», обозначая в своих работах относительно постоянную связь между группой людей и определенным местоположением, однако, подобным образом формируется концепт «чужого» или потерявшего пространственную идентичность человека глобального мира.

Интерпретация искусства зачастую связана с условиями социальной среды, где решающее значение приобретает то, что Б. Гройс назвал «документальной идентичностью» автора — его гендерная, этническая, региональная, классовая принадлежность [5, с. 107]. На ограниченность данного подхода указывает и то, что подобным образом формируется позиция художника как «постколониального субъекта», противостоящего тоталитарному дискурсу. Используя региональный материал для своих перформансов и фоторабот, Лю Болин высказывается в большей степени о человеческом состоянии как таковом и при этом применяет универсальные стратегии модернизма.

Насколько этическая позиция автора влияет на его собственные эстетические решения и на зрительское этическое и эстетическое восприятие? В случае творчества «постколониальных» художников представляется наиболее подходящим для сравнения тип свидетеля-автора. Д. Агамбен пишет: «Можно сказать, что как предпринимаемое актором действие дает силу доказательства тому, что само по себе не обладает этой силой, и жизнь тому, что само не могло бы жить, так и предшествующие ему несовершенное действие или неспособность, которое он должен восполнить, придают смысл действию или слову аuctor-свидетелю» [1, с. 158]. Достоверность искусства и факт имеет важное, но далеко не основное значение, ведь подключение исторического контекста к любому типу социально ориентированного искусства, предполагает противоречие, которое «заключается в несовпадении фактов и правды, несовпадении констатации и понимания» [1, с. 9].

Основным медиумом искусства рассматриваемого художника, как и в практике акционизма или перформанса, также выступает телесность, почти полностью освобожденная от атрибутов «документальной», социокультурной идентичности, единственной отсылкой к которой остается костюм китайского рабочего. В рамках социального подхода становится очевиднее оригинальность художественного метода Лю Болина, но в работах классиков социально ангажированного искусства, например, таких как Ай Вей-Вей, М. Абрамович, Т. Сегал, концептуальная сторона искусства изолируется от антропологического и социального контекста, используется как некий готовый образец, позволяющий поставить вопрос скорее о границах искусства, чем о границах концепта «человек».

Этическая составляющая работ Лю Болина становится еще более проблематичной с участием в его творчестве самих «свидетелей», его сограждан, ведь не производится ли таким способом в рамках художественного высказывания

объективация, то есть приравнивание материального свидетельства и свидетеля, точнее, его роли? Иными словами, уже не имеет значения, о чем высказывается свидетель, он сам свидетельствует о себе, работы обозначены «негативной индексальностью». Индекс, применительно к классификации Ч. Пирса, — это знак, конкретно указывающий на референта в реальности, негативная же индексальность — признак отсутствия. Во-первых, оригинальность объекта-свидетельства требует внешнего пояснения со стороны самого художника или арт-институций, которые экспонируют и распространяют сведения о его творчестве [7]. Во-вторых, такой акцент на телесной составляющей буквально фетишизируется, то есть происходит процесс сакрализации исторической проблематики в целом и эффекта свидетельства в частности.

Применительно к художественным практикам, в том числе и Лю Болина, лейтмотивом искусства становится конструирование определенного этического равновесия, расположенного за пределами репрезентации или артикулированного смысла — к примеру, в другом пространстве, в маскировке под ландшафт или внешнем отрицании эффекта, производимым искусством на актуальные социальные и экологические проблемы. Лю Болин делает акцент на безотносительности персонажей своих работ и потенциале выявления множественности форм искусства, что усугубляется утратой референтности, уже присутствующей в антропологизированной окружающей среде. Такая работа с пространственными отношениями делает своим следствием переосмысление этических норм, смещает фокус с локального на глобальное [12].

Подобный упор на перекодировании эстетического опыта ассоциируется с проблематичностью определения границ самого понятия «эстетического», поскольку в данном случае возникает вопрос о неоднозначности его обнаружения и конкретного приведения в действие, а затрудненность

трансляции чувственного опыта в художественном событии может интерпретироваться в качестве акта «непредставимого», поскольку опыт оказывается доступным только для взаимодействующих, которые составляют пространство перформативных практик. В таком смысле определение границ и их пути из преодоления приводит к проблеме прояснения границ эстетического опыта не столько как о возможности реципиента регистрировать ту или иную чувственность, сколько как о возможности помещения и восприятия данной чувственности в определенном месте — репрезентации или художественного жеста.

Изображения «мест-нигде» в искусстве Лю Болина находятся в процессе непрерывного переформатирования, на границе между изображением и объектом, что делает принципиальной интерпретацию его творчества не только с точки зрения того, что оно репрезентирует, но и какой эффект присутствия оно производит, то есть чем в действительности является. Персонажи, обычные жители китайской провинции, рабочие в контексте творчества Болина помещены в стадию совместного перехода в другое «состояние», именно в момент съемки они становятся «опредмеченными» вне зависимости от этического, интеллектуального, эстетического или какого-либо измерения. Итак, в том случае, если что-то в объекте искусства воспринимается реципиентом как немотивированное, неестественное и, следовательно, «иррациональное», это значит, что ему пока не удалось свести изображение к исключительно дифференциальным понятиям, что свидетельствует о режиме эстетического объекта, который указывает на отсутствие формы, непредставимого, демонстрирует «негативную» репрезентацию и акцентирует внимание на смещении и проблеме локализации предмета восприятия. Следовательно, различные семантические трудности связаны с тем фактом, что предмет в нашем видении перестает ассоциироваться со смыслом, который в состоянии

осуществить рефлексия.

Однако, помимо проблематики окружающей среды Лю интересуют и индустриальные пространства, использование привычных всем предметов в качестве отдельных элементов изображения: банки, бутылки, одежда и другие предметы повседневности, они начинают соседствовать с тем, с чем не должны по своему назначению. Подобный угол рассмотрения его творчества в нынешней художественной парадигме можно понимать как эстетическую установку приближения к проблематике «вещи»: «Ближайшее подручному свойственно как бы прятаться в своей подручности, чтобы быть собственно подручным», — утверждает в частности М. Хайдеггер, — и предмету до сих пор необходимо сломать свой контекст, чтобы выйти на свет своего распознавания нами» [9, с. 69]. Следовательно, этическое в «искусстве исчезновения» Лю Болина полностью совпадает с актуальной установкой на осознание скрытых мотивов популярного искусства: для распознавания объекта, следует в буквальном смысле пережить «опредмечивание»: начать мыслить и действовать, как предмет, чья структура до сих пор не до конца понятна.

Режим «стороннего наблюдателя» оказывается проблематичным в этическом аспекте, ведь опознаваемость, спектакулярность произведений искусства подразумевает, что зритель сконцентрирован на объекте взгляда. Фотографии Лю Болина способны приблизиться к зрителю, не предусматривая условной конвенции: субъект–зритель; объект–произведение. Как художники социально ориентированные, Болин вносит моменты непредсказуемости в контекст, где происходит восприятие его творчества, делает акцент на риске размещения режима видимости за границами этики репрезентации. В данном случае этическая критика объединяется с эстетической, поскольку именно эстетические константы вносят многообразие смыслов в каждую ситуацию, которую организует Болин.

С другой стороны, в творчестве Лю Болина весьма трудно разграничить, что в его работах соответствует исключительно художественному высказыванию, а что поддерживает риторику проблем сугубо экологических — обезлесение и деградация земель, эрозия почв, широкое использование невозобновляемых ресурсов, загрязнение вод мирового океана, участившиеся стихийные бедствия. В таком аспекте искусству не принадлежит привилегированная позиция: экология один из тех нечастых случаев, в которых искусство включается в обсуждаемый перечень вопросов. Работая над собственным проектом, Лю Болин решает проблему сочетания научных данных и того, чтобы потенциальный реципиент его искусства, обратив внимание на состояние экологии в Китае, не был перегружен информацией в текстуальной форме.

Глобальное мышление способно действовать и в качестве последствия эпохи глобализма, одновременно обнаруживая его скрытые характеристики [10]. Существует риск, что как экономическая, так и технологическая глобализация приведет к ускорению процесса универсализации культуры и сведению ее к «большим нарративам». Мотив «самодизайна», маскировки под окружающее пространство, который использует Лю Болин, перемещается в пространство глобального «архива» мира, у которого существует и видимая часть — набор образов и объектов, того, что доступно восприятию, готово для наблюдения, экспонирования. Другая, более значимая часть является тем, что еще, уже или совсем не обнаруживается, совмещает в себе многообразие не пришедших к употреблению соединений между вещами, то есть смыслов, которые еще не приняты во внимание миром художественной институции. Планетарный масштаб социально ориентированного искусства поэтому связан с невидимой частью «архива», как способа существования новой эстетики.

Во время, когда, по определению Ф. Берарди, «комплекс-

ность, которая слишком глубока, слишком густа, слишком интенсивна, слишком быстра, слишком стремительна, чтобы наш мозг мог расшифровать ее», — задачей эстетики должно стать осознание стремительно изменяющихся тенденций [10]. Деколониальное искусство основывается на проблематизации базы западной художественной культуры, совершая движение от противостояния негативной модели к воссозданию позитивных жизненных моделей, миров и самоощущения, снимающего противоречия между миром и его восприятием человеком.

Мотив «ускользания» в творчестве Лю Болина переносит мотив отрицания формы искусства в расширенное поле взаимодействия, перекодируя вертикальные и горизонтальные связи, что является осмыслением планетарности и незавершенности глобализации, места современного искусства в международном контексте. Художественная практика становится вариантом познавательной стратегии, который может наделять индивидуального субъекта ощущением конкретного места. Сообщение в творчестве рассматриваемого художника — это именно невозпроизводимость репрезентации того, что не является объектом, воспринимаемой реальностью, оно определяется как отсутствующая целостность, которая может быть воспринята лишь косвенно, посредством переосмысления глобальных нарративов. Только на основе анализа расширенного опыта восприятия пространства медиасреды можно прийти к заключению, что эстетический опыт реципиента переходит в соматическое и экзистенциальное измерения, а также претерпевает специфического вида деформацию в аспекте влияния скорости на способ распознавания эстетических объектов, что в конечном итоге приводит к исчезновению экспозиционного пространства, как комфортной для члена аудитории среды.

Следует предположить, что для практик современных перформансов демонстративно взаимное функционирование двух тенденций, а именно, перевод на знаковый или

конвенциональный уровень социального взаимодействия в экспозиционном или в ином публичном пространстве, а также все более заметное смещение в сторону определенных форм институционализации. Задача реенактмента или делегированного перформанса представляется зачастую не эпатированием аудитории, но в прогнозировании и реализации некоторого скептического расстояния. В случае документации и оцифровки перформативных практик, выполняя реенактмент, автор перформанса проектирует воспроизведение в восприятии своего потенциального зрителя нарушенного равновесия, смещения фокуса его внимания и эстетического интереса, так как, лишь при условии некоторого зрительного усилия, реципиент обнаруживает, что любая ситуация в определенной степени поменяла свои координаты в том числе и во временном измерении.

Также, радикальность и чрезвычайность перформанса в эпоху «делегированного поворота» остается в силе, пока она не будет использована на месте столкновения и взаимодействия в какой-либо институции художественных практик. Цифровое искусство в свою очередь, как дополнительный фактор, настолько совпадает с представлениями и «горизонтом» реальности зрителя, что перформативные события начинают наделяться смыслом вторичной, «опосредованной» актуальности художественного произведения или события.

Ссылки

1. Агамбен, Д. 2011. *Номо sacer*. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / Д. Агамбен; [Пер с ит. Д. В. Новикова]. Москва. С. 158—192.
2. Агамбен, Д. 2012. *Что современно?* / Д. Агамбен; [Пер с ит. А. Соколовски]. Киев. С. 50.
3. *Беньямин, В.* 2000. *Озарения* / В. Беньямин; [Пер с нем. Н. М. Берновской, Ю. А. Данилова, С. А. Ромашко]. Москва. С. 280—284.

4. Бишоп, К. 2014. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? / К. Бишоп; [Пер. с англ. О. Дубицкой]. Москва. С. 78.
5. Гройс, Б. 2003. Комментарии к искусству // Художественный журнал. Москва. С. 107.
6. Краусс, Р. 2014. Фотографическое: опыт теории расхождений / [Пер. с англ. и фр. А. Шестаков]. Москва. С. 157.
7. Пирс, Ч. С. 2Избранные философские произведения. URL: <http://bookre.org/reader?file=376032> (дата обращения: 18.02.2019)
8. Рансьер, Ж. 2007. Разделяя чувственное / Ж. Рансьер; [Пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова]. Санкт-Петербург, 2007. С. 150.
9. Хайдеггер, М. 2003. Бытие и время / М. Хайдеггер; пер. с нем. В. В. Бибихина. — Харьков. С. 69.
10. Berardi, F. After the Future. URL: <https://libcom.org/files/AfterFuture.pdf> (дата обращения: 20.02.2019).
11. Foster, H. An Archival Impulse URL: https://monoskop.org/images/6/6b/Foster_Hal_2004_An_Archival_Impulse.pdf (дата обращения: 5.02.2019).
12. Heize, U.L. Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global. URL: <http://bookre.org/reader?file=1090763> (дата обращения: 22.02.2019).
13. Meyer, R. 2013. What Was Contemporary Art? / R. Meyer. Cambridge. P. 281.
14. Shaviro, S. Post-Cinematic Affect. URL: http://www.xenopraxis.net/readings/shaviro_postcinematicaffect.pdf (дата обращения: 18.02.2019).

EKATERINA STRUGOVA¹

THE MUSEUM EXPOSITION AS «DELEGATION» AND MEDIATION IN THE CONTEXT OF PERFORMATIVE PRACTICES

Abstract

The object of this study is the phenomenon of two methods that have become widespread in modern medial aesthetics and aesthetics of performative art, namely the strategy of «alienation» in the performative situation, which is due to the transcoding of relations between the participants of the aesthetic experience, and the so-called «delegated» turn, which can be carried out in several scenarios: reenactment, video installation or involvement for the re-performance of the artistic «action» of specially trained performance artists. Thus, if in the study of the classical performance technique it makes sense to talk about physicality as the artist's self-identity, finding in the disappearing or disappeared time often by no one documented event, then approximately since the 1980s corporeality as a medium continues to be used, first of all as a material for reproducing the performance in an indirect form, namely in the form of video installation. Therefore, there is a trend of requalification of authors performative practices in directors or even members of another project. The proof of authenticity is literally confirmed by repeated fetishization, because the audience of the reenactment or performance with the involvement of specially hired artists is enough to have information that the original action of the performance confirms its

¹Ekaterina Strugova — Saint Petersburg State University, Russian Federation, e-mail | st063206@student.spbu.ru

own «place' in the repetition.

Key words

Mediation, video installation, corporeality, objectification, «secondary' interaction, reenactment.

The complexity of aesthetic experience in a performative situation makes it difficult to define it, which is equally true of the problem of determining the meaning of aesthetic categories that are heterogeneous and procedural in nature. The strongest interest for the analysis of methods of performative practices in the last quarter of the twentieth century is the phenomenon of repeated performance or reenactment on the example of such representatives as T. Sieh, O. Kulik, K. Burden, O. Mavromati, T. Segal, D. Wering, A. Zmijewski, where the blurring of the distinction between actual and virtual, recoding the most aesthetic setup, constant balance between modes occurs twice and, in fact, often in a digital or an indirect form of interaction.

In addition to the practices of «secondary' interaction, which were subjected to careful analysis in the studies of H.-T. Lehmann, E. F. Lichte, K. Bishop, J. Ranciere, such transformations of performance types lead to the overflow of such trends in the environment of photographic art. Thus, the discovery of new concepts or the restoration of virtually obsolete ones is based on the mode of «relevance'. At the heart of post-colonial discourse, which actively represents authentic «Eastern» art, it is necessary to pay close attention to the ethical problem concerning the reliable image of the experience of a certain ethnic community. The work of contemporary Chinese artist Liu Bolin becomes a reflection on how the effect of «exotization' is realized in the practice of performative art through the method of decontextualization, namely, mediating the relationship to the cultural «other' through aesthetic objects. When the artistic gesture is localized in a limited

exhibition space, the criticality of socially oriented «Oriental» art turns into an independent artistic value, being included in the system of the global art world.

Turning to the study of mediatization of «performative turn» in aesthetics, it is necessary to identify the area of use of this phrase in the following directions. First, to determine which element or strategy of modern performative practices testifies to the «requalification» of its status in the aesthetic experience. Secondly, to identify the prerequisites and reasons for the displacement of the boundaries of traditional categories of performance and assess their relevance. Third, to touch upon the problem of transformation of the material-physical aspect in the process of aesthetic experience on the example of performance documentation in the form of installation or video projection in the exposition space.

The performative art, or the art of performance, is basically not subject to the principles of aesthetic hermeneutics, which focuses on the interpretation of works of art, since the focus is not on the literal «reading» of the artists actions, but on the communicative effect, sensations, transformations that occur with the audience during the process of aesthetic experience. Aesthetic events are not interpreted by the same criteria as works of art in the traditional sense, but rather their action is evaluated from the standpoint of the success or failure of the act of inclusion of participants in them, the change in the distance of the «subject-object» and the bodily-material and symbolic dimension. The phenomena of «presence» and «representation» in aesthetic theory imply a significant contradiction, in the sense that we are talking about the «presence» of the actor, when in this situation the viewer is literally forced to enter into communication with the aesthetic object, overcoming his own disinterest and distance. The symbolic content is pushed into the field of «secondary» interaction by placing the material-physical dimension in the first place. Thus, there is a change in the center of representation of artistic methods, and

eventually the status of representation changes the status of presence.

One of the most significant obstacles to the rethinking of modern artistic practices is the problem of seriality, secondarity, as the unification of means of expression in certain genres, and especially in happenings, forms of actionism and performances, leads to the implementation of international scenarios. In particular, R. Meyer says: «Glitter of «today’, spectacular immediacy of the contemporary art world threatens to overwhelm our ability to comprehend critically the relationship of the current moment with the past’ [11, p. 281]. Therefore, if we assume that the object-evidence as a reenactment is required to identify as a secondary type of evidence, then almost inevitably there is an «aura effect’, assuming in its very name the aestheticization and sacralisation of the previously exhibited object or action, because the «photographic process’ introduces relevance in the visualization environment, where it is equated to the possibility to take place in the visitor’s perception of the exposition space in full, while being endowed with the «alien’ authenticity of the original [2, p. 283]. In this regard, G. Agamben notes: «We can say that as undertaken by the author of the action gives the strength of the evidence, that in itself does not possess this power, and the life that itself could not live, as the preceding imperfect action or failure of which he must fill and give meaning to the action or the word of the auctor-witness’ [1, p. 192].

The topic of the difference of reenactment, delegated and «live’ format of performance in the full meaning of the word is hard to define, but it should pre-allocates three areas in a traditional or «physical’ performance. In the first case, the order of actions of the author of the statement is based on his biography, physical manipulation (for example, the early work of M. Abramovich, F. Bi, Y. Boys). In the second-performance introduced into the living conditions of the artist, the time characteristics of its existence (T. Sie and creativity 1970–80s F.

Ulai and M. Abramovich); in the third — performance shows the extreme possible scenarios in the form of a real threat to the physical condition of the performer, which was most clearly illustrated by such representatives of the genre as O. Mavromati, O. Kulik, K. Burden.

One of the most famous representatives of the delegated performance T. Segal, put emphasis on the fact that his work was regarded not as a performative art, but as a «situation». In the «situation», which calls «This goal of that object» Segal offers the visitor a strictly deterministic order of manipulations, namely, at the entrance to the exhibition space of the museum five specially trained artists sitting with their backs to the viewer, are invited to enter into a conversation about subjectivity and objectivity, where a third-party participant, that is, the viewer, acquired a new status, being deprived of the choice not to participate in the discussion, becoming one of the «actors» of the event. It should be clarified that the intention of Segal was to detect lacunae in the public space-time dimension, offering the possibility through pre-defined signs of access to relevance, which also introduces into play the receptive aspect of the «delegated» performance, which was characterized by G. Agamben as the time coordination, while the fixation of relevance is carried out through «asynchronous untimely» [2, p. 50].

Most of the modern performances to this day is aimed at demonstrating the physicality as the main artistic means of expression, however, if the physicality as a medium is preserved in use, it is mainly as the content of the video projection, as a result of which the main initiators of the event act change their status to «directing», and often themselves become part of the project of another artist. The status of authenticity literally acquires the features of a fetish, since a member of the audience of the reenactment as a «secondary» event is enough to have information that the previous performance confirms its documentary character in the act

of repetition.

Thus, we are not talking about performance, but about performativity, or reenactment, and if we refer to the terminology of researcher K. Bishop, «delegated performance», which emerged as an institutional unit in the late 1980s. It is separated from the previous form of implementation by the fact that representatives of extremely opposite social, professional and ethnic affiliation are involved in the performance, and therefore the purpose of the performance as an artistic event is also recognized as the creation of various kinds of video materials for broadcasting in the museum or other public space in the format of video installation at the end of the action [5, p. 78]. It is possible to mention in this case also a remarkable trend in the «mediation» of the performance, namely that some artists, in particular S. Sierra, seek to add to the accompanying materials of their work information about the amount of payment for performances, turning the economic aspect of one of their main problems, where, consequently, aesthetic judgment lies not only in the category of ethical, but also socio-economic level.

A vivid illustration is also becoming the draft reenactment «Seven easy pieces» by M. Abramovich, carried out in 2005, in which Abramovich was repeated two its already completed script, and performances of J. Boys, V. Export, D. Pan, V. Akkonchi, B. naumana, as well as performances in MOMA (2010), in the Garage (2011) where, on the initiative of the artist, a certain «hierarchical ladder» is built, in which each performer and subsequently the viewer is forced to carry out a series of repeated actions. The following example can serve as no less illustrative for the phenomena of «seriality» performance F. Collins «Horses are shot» (2004), for which Collins chose nine teenagers in Ramallah, paying them to participate in the project in order to spend eight hours performing a dance against the wall under the most popular compositions of the last four decades. Similarly, he intended

to minimize the differences between the existing performance artists, using a variety of formats of contemporary art: portrait, body-art, reality show.

The third trend of modern performance intended to include the exposure time is also time video projection, represented by such figures as D. Waring and A. Zmijewski. It can be assumed that in this case, if we refer to the terminology of Walter Benjamin, «in the process of completing the work again generates its Creator' [3]. Being components of the exposition material, videos are the common denominator for Autonomous pavilions and national pavilions in the Biennale context, or the galleries participating in context art fairs (art fair «Frieze', «The Wrong gallery' M. Cattelan, performance «One Hundred Chinese' by P. Peavy, which was happened over the period 1998–2005). Since the time period of visiting the exhibition does not imply familiarization with significant video materials in full, as it often happens, this fact indicates that narrative videos should be shown in such a way as to satisfy the specific forms of their representation, as well as extremely intense in their content. The most important thing for the «delegated performance' in the video installation format is to focus not on the instrumentalization of time, but on the possibility of performative practices to change time, to focus on its heterogeneous regimes and to introduce into use often exceptional time regimes that exist purely in the conceptual framework of the artistic action.

Without resorting to the point of view of art as a model of the social environment, it seems most effective to look at the process of conceptualization of performative practices as an exclusively creative initiative. That is why the performance or its repetition in the exhibition space is a specific rethinking and interpretation of the history of modern art, because in the case when the value of a work of modern art is attested by any art institution that produces explanatory procedures, and curatorial programs, this additional step introduces the necessary

transparency into the artist's gesture. Such trends, according to Jacques Ranciere, contrary to the «aesthetic regime» of a performance or artistic action, that is, such a mode in which the meaning of the work is radically underdetermined [13, p.150]. In this regard, it seems necessary to make an observation that the modern performance uses different models and scenarios of repetition, «transfer», mediation, but at the same time its representatives continue to focus on the factor of chance, involving in their actions non-professional performers representing individual social groups.

As an example we can mention the work of A. Zmijewski, «They» in 2007, which identifies a specific narrative, more focused not on representation, but to clarify the values of fine art in the context of ideological confrontation. So, Zmijewski organized in Warsaw, Studio of painting for four groups: women, Roman Catholics, socialists, radicals, Jews and Polish nationalities. Each group created a symbolic image of values, which was subsequently printed on garments, which were then given to all members of the performance audience, without exception, as a result of which Zhmievsky, as the initiator of the performance, invited the groups to react in any way to the images created by the participants, allowing them to implement changes in them arbitrarily. As the vast majority of video installations Zmijewski, the author plays an ambiguous role, leaving no disclosure of how the performer manage my own actions and how they adhere to prior script.

When studying the strategies and aesthetic mode of traditional performance, it makes sense to discuss physicality as a sign of self-preference, revealing it in the disappearing or disappeared time. «Secondary» performances, on the contrary, are codified in the sense of a previously known and even cliched set of meanings, and the process of «digitization» of space in the mode of installations in turn indicates a desire for «archival impulse», which has been repeatedly mentioned in the works of H. Foster [7]. In addition to all of the above, there is an

understanding that the deeper the archives or documentation of the work of art-events, the stronger the case of «mediated» performance or placing it in a kind of archive expresses a sign of the document as a lack of genuine witness. The archive spaces connect the referent and its signifier in one dimension of the time event, in which, as in the installation spaces, completely opposite objects and objects come into interaction, which also implies the meeting of images and narratives.

Together with the growing tendency to increase «records» in predicting events with a certain degree of particularism or uncertainty, figures performative practices of contemporary resort to stipulate in advance the form of authenticity. Thus, individual authorship is subject to revision, because the regulation of the performance is «delegated» or transferred to the powers of non-professional performers, in turn, forming scenarios of situations of extreme realism and reliability, since their result is not possible to predetermine in advance.

Despite the fact that in different cultures and civilizations are designated different modes of spatial-physical distance, represented by different types or genres of art, bringing the artist to the understanding of their work as a relationship with a certain place, landscape, city, environment, another noticeable trend is the mediation of performative practices by other forms of art, such as static photography, located in the space of the exhibition after the implementation of performative practices. A notable example of such phenomena is the performative land art with human participation. The territory of human habitation, history, man and nature — the minimum thematic set of creativity Liu Bolin, in particular a series of his works «Hide in the city». In his work, the Chinese artist Liu Bolin combines various genres and techniques, including sculpture, performance and photography.

Starting to analyze the works of Bolin, it may seem that they depicted unusual landscapes; however, if you look closely, at each work you can see the silhouette of a man standing in the

figure of which there is something causing questions. Liu Bolin retains in his work the concept of place, denoting in his works a relatively constant connection between a group of people and a certain location, however, in this way formed the concept of alien or lost the spatial identity of the person of the global world.

Interpretation of art is often linked with the social environment where it is crucial that Boris Groys has called «documentary' identity of the author of gender, ethnic, regional, class [6, p. 107]. The limitation of this approach is also indicated by the fact that in this way the position of the artist as a «postcolonial subject' opposing totalitarian discourse is formed. Using regional material for his performances and photographs, Liu Bolin speaks more about the human condition as such and at the same time applies the universal strategies of modernism.

To what extent does the ethical position of the author influence his own aesthetic decisions and the audience's ethical and aesthetic perception? In the case of post-colonial artists, the type of witness-author is the most appropriate for comparison. D. Agamben writes: «It can be said that as the action taken by the actor gives the power of proof that it does not possess this power in itself, and life to that which itself could not live, so the imperfect action or inability preceding it, which he must fill, give meaning to the action or the word auctor-witness' [1, p. 158]. The authenticity of art and is an important but not primary importance, because the connection of historical context to any type of socially oriented art, and suggests a contradiction, which «lies in the discrepancy between the facts and the truth, the discrepancy between the statement and understanding' [1, p. 9].

The main medium of the art of the artist in question, as in the practice of actionism or performance, is also the physicality, almost completely freed from the attributes of «documentary', socio-cultural identity, the only reference

to which remains the costume of the Chinese worker. Within the framework of the social approach, the originality of Liu Bolin's artistic method becomes more obvious, but in the works of the classics of socially engaged art, such as Ai Wei-Wei, M. Abramovich, T. Segal, the conceptual side of art is isolated from the anthropological and social context, used as a ready-made model that allows us to raise the question more about the boundaries of art than about the boundaries of the concept of «human».

The ethical component of the works of Liu Bolin becomes even more problematic with the participation in his work of the «witnesses» themselves, his fellow citizens, after all, is not made in this way within the framework of artistic expression objectification, that is, the equalization of material evidence and witness, more precisely, his role? In other words, it does not matter what the witness speaks, he testifies, works marked «negative indexality». Index applied to the classification of Charles Sanders Peirce is a sign specifically pointing to a referent in reality, negative same indexselect sign of lack. First, the originality of the object-evidence requires an external explanation from the artist or art institutions that exhibit and disseminate information about his work [12]. Secondly, such an emphasis on the physical component is literally fetishized, that is, there is a process of sacralization of historical problems in General and the effect of evidence in particular.

With regard to artistic practices, including Liu Bolin, the leitmotif of art is the construction of a certain ethical balance, located outside the representation or articulated sense — for example, in another space, in disguise under the landscape or external negation of the effect produced by art on current social and environmental problems. Liu Bolin emphasizes the non-relativity of the characters in his works and the potential to reveal the multiplicity of art forms, which is compounded by the loss of reference already present in the anthropologized environment. Such work with spatial relations results

in a rethinking of ethical norms, shifting the focus from the local to the global [10].

Such an emphasis on the transcoding of aesthetic experience is associated with the problematic definition of the boundaries of the concept of «aesthetic», since in this case there is a question of ambiguity of its detection and specific actuation, and the difficulty of translating sensory experience in an artistic event can be interpreted as an act of «unrepresentable», since the experience is available only for interacting, which make up the space of performative practices. In this sense, the definition of boundaries and their ways of overcoming leads to the problem of clarifying the boundaries of aesthetic experience not so much as the possibility of the recipient to register this or that sensuality, but as the possibility of placing and perception of this sensuality in a certain place — representation or artistic gesture.

Images of «places-nowhere» in the art of Liu Bolin are in the process of continuous reformatting, on the border between the image and the object, which makes the fundamental interpretation of his work, not only in terms of what it represents, but also what the effect of presence it produces, that is what it really is. The characters, ordinary people of the Chinese province, working in the context of creativity Bolin placed in the joint stage of transition to another «state», precisely at the time of shooting they become «objectified», regardless of ethical, intellectual, aesthetic or any measurement. So, if something in the object of art is perceived by the recipient as unmotivated, unnatural and, consequently, «irrational», it means that he has not yet managed to reduce the image to exclusively differential concepts, which indicates the mode of the aesthetic object, which indicates the absence of form, unrepresentable, demonstrates negative representation and focuses on the displacement and the problem of localization of the object of perception. Consequently, various semantic difficulties are associated with the fact that

the object in our vision is no longer associated with the meaning that is able to carry out by reflection.

However, in addition to environmental issues, Liu is also interested in industrial spaces, the use of familiar objects as separate elements of the image: banks, bottles, clothes and other everyday objects, they begin to coexist with what they should not be for their intended purpose. Such an angle of consideration of his work in the current artistic paradigm can be understood as an aesthetic installation of approaching the problem of «things»: «The nearest assistant tend to hide in his hand, to be actually at hand», — argues in particular M. Heidegger, — and the subject still needs to break its context to come to light of its recognition by us' [8, p. 69]. Therefore, the ethical in the «art of disappearance' of Liu Bolin completely coincides with the actual installation on the awareness of the hidden motives of popular art: to recognize the object, you should literally go through «objectivation': start thinking and acting as an object whose structure is still not fully understood.

The mode of «outside observer' is problematic in the ethical aspect, because the recognition, the theatricality of works of art implies that the viewer is focused on the object of view. Photos of Liu Bolin are able to get closer to the viewer without providing for a conditional Convention: the subject—the viewer; the object—the work. As socially oriented artists, Bolin brings moments of unpredictability into the context where the perception of his work takes place, focuses on the risk of placing the regime of visibility beyond the boundaries of the ethics of representation. In this case, ethical criticism is combined with aesthetic, because it is aesthetic constants that bring a variety of meanings to every situation that Bolin organizes.

On the other hand, in the works of Liu Bolin it is very difficult to distinguish what in his works corresponds exclusively to the artistic expression, and what supports the rhetoric of purely environmental problems — deforestation and land desertion, soil erosion, widespread use of non-renewable

resources, pollution of the waters of the oceans, frequent natural disasters. In this aspect, art does not have a privileged position: ecology is one of those infrequent cases in which art is included in the list of issues under discussion. Working on his own project, Liu Bolin solves the problem of combining scientific data and ensuring that a potential recipient of his art, paying attention to the state of the environment in China, was not overloaded with information in textual form.

A global mindset able to operate in as a consequence of the era of globalization, at the same time discovering its hidden features [9]. There is a risk that both economic and technological globalization will accelerate the process of universalization of culture and reduce it to «big narratives». The motif of «self-design», disguising as the surrounding space, which uses Liu Bolin, moves into the space of the global «archive» of the world, which has a visible part — a set of images and objects that are available to perception, ready for observation, exposure. The other, more significant part is that it is still, already or not at all, combines a variety of unused connections between things, that is, meanings that have not yet been taken into account by the world of art institution. The planetary scale of socially oriented art is therefore associated with the invisible part of the «archive» as a way of existence of the new eco-aesthetics.

At a time when, according to F. Berardi, «complexity that is too deep, too thick, too intense, too fast, too rapid for our brain to decipher it» — the task of aesthetics should be the awareness of rapidly changing trends [4]. Decolonization art is based on the problematization of the base of Western art culture, moving from the confrontation of the negative model to the reconstruction of positive life models, worlds and self-perception, removing the contradictions between the world and its perception of man.

The motif of «escape» in the works of Liu Bolin transfers the motif of negation of the art form into an expanded field

of interaction, recoding vertical and horizontal connections, which is the understanding of the planetary and incomplete globalization, the place of contemporary art in the international context. Artistic practice becomes a variant of cognitive strategy that can give an individual subject a sense of a particular place. The message in the work of the artist in question is precisely the non-reproducibility of the representation of what is not an object, perceived reality, it is defined as the missing integrity, which can be perceived only indirectly, through the rethinking of global narratives. Only on the basis of the analysis of the extended experience of perception of the media environment space it can be concluded that the aesthetic experience of the recipient passes into somatic and existential dimensions, and also undergoes a specific type of deformation in terms of the influence of speed on the method of recognition of aesthetic objects, which ultimately leads to the disappearance of the exposition space as a comfortable environment for the audience member.

It should be assumed that for the practices of modern performances, the mutual functioning of two trends is demonstrative, namely, the transfer to a symbolic or conventional level of social interaction in the exhibition or other public space, as well as an increasingly noticeable shift towards certain forms of institutionalization. The task of reenactment or delegated performance is often not to shock the audience, but to predict and implement some skeptical distance. In the case of documentation and digitization of performative practices, performing a reenactment, the author of the performance projects the reproduction in the perception of his potential audience of disturbed balance, shifting the focus of his attention and aesthetic interest, since, only under the condition of some visual effort, the recipient finds that any situation to some extent changed its coordinates, including in the time dimension.

Also, the radicality and extremity of performance in the era

of «delegated turn» remains in force until it is used at the place of collision and interaction in any institution of artistic practices. Digital art in turn, as additional factor as same as the concept and the «horizon» of the reality of the audience that performative events are endowed with meaning is secondary, «indirect» relevance of the artwork or event.

References

1. *Agamben, D.* 2012. Homo sacer. Chto ostaetsya posle Osvencima: arhiv i svidetel' [Homo sacer. Homo sacer. What remains after Auschwitz: archive and witness]. Moscow. (In Russian).
2. *Agamben, D.* (2012). Chto sovremenno? [What is modern?]. Kiev: Dukh i Litera. (In Russian).
3. *Benjamin, W.* Illuminations: Essays And Reflections. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1999. Retrieved from <https://b-ok.xyz/ireader/692055>.
4. *Berardi, F.* After the Future. Retrieved from <https://libcom.org/files/AfterFuture.pdf>
5. *Bishop, K.* Radikalnaya muzeologiya. ili Tak li uzh «sovremenny» muzei sovremennogo iskusstva? [Radical museology, or is it really «contemporary» in museums of contemporary art?]. Moscow. (In Russian).
6. *Groys, B.* Kommentarii k iskusstvu [Comments on art] Moscow. (In Russian).
7. *Foster, H.* An Archival Impulse. Retrieved from https://monoskop.org/images/6/6b/Foster_Hal_2004_An_Archival_Impulse.pdf8. *Heidegger, M.* 2003. Bytiye i vremya [Being and time]. Kharkov: Folio. (In Russian).
9. *Heize, U.L.* Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global. Retrieved from <http://bookre.org/reader?file=1090763>.
10. *Krauss, R.* Fotograficheskoye: opyt teorii raskhozhdeniy [Photographic: experience of divergence theory]. Moscow. (In Russian).
11. *Meyer, R.* 2013. What Was Contemporary Art? / R. Meyer. Cambridge.
12. *Pirce, Ch. S.* Izbrannyye filosofskiyе proizvedeniya. [Selected philosophical works]. Retrieved from <http://bookre.org/reader?file=376032>
13. *Ransiere, J.* 2007. Razdelyaya chuvstvennoye [The Politics

of Aesthetics: The Distribution of the Sensible]. St.Petersburg.
(In Russian).

14. *Shaviro, S.* Post-Cinematic Affect. Retrieved from http://www.xenopraxis.net/readings/shaviro_postcinematicaffect.pdf

ВАЛЕНТИНА СОРОКОВИКОВА¹

МУЗЕЙ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

Абстракт

Статья посвящена современным музейным практикам (конца XX — начала XXI веков). Появление нового типа музея как «пост-музея» объясняется особенностями современной постмодернистской культурной ситуации: развитием медиакультуры и визуализацией. Данные тенденции рассматриваются автором на примерах деятельности музеев в России и за рубежом.

Ключевые слова

Музей, постмузей, эпоха постмодерна, культура постмодернизма, медиакультура, визуальная культура.

С Новым временем принято отождествлять период модернизации и эпоху модерна. Вера в познаваемость мира и его преобразования на основе Истины, Добра и Красоты составляла суть той эпохи. В основе таких ценностей были идеи восходящего прогресса и развития человеческой личности. Эпоха модерна была реализацией проекта эпохи Просвещения. Именно в это время появляются публичные музеи. Музейные коллекции должны были доказать суще-

¹ Валентина Сороковикова — кандидат филос. наук, доцент, зав. кафедрой общих гуманитарных и социально-экономических дисциплин Академии хорового искусства имени В. С. Попова (г. Москва)

ствование закономерностей прогрессивного развития. Просветители, являясь наследниками гуманизма эпохи Возрождения, верили, что великие творения науки и искусства проложат путь к созданию нового типа общества.

Если XIX век можно было назвать веком музея, то в XX веке в развитии музея обнаруживаются противоречивые тенденции. С одной стороны, традиционный классический музей подвергается критике представителями авангардных направлений в искусстве. С другой стороны, в последние десятилетия XX века резко возрастает интерес к музею со стороны широкой публики, что позволяет говорить о «музейном буме», который связан с новыми формами и принципами работы музеев.

Музей — это сложная многофункциональная система. При этом можно назвать три главных модели понимания его сути: музей как научно-исследовательское и образовательное учреждение, как коммуникативная система и как «институт памяти культуры», занимающийся документированием. Эти функции музея существовали в эпоху модерна, остаются они и в эпоху постмодерна, но при этом претерпевают радикальные преобразования.

Для обозначения новой институции, которая в XXI веке приходит на смену публичному просветительскому учреждению, возникшему в XIX в., принято использовать термин «постмузей». В отношении к этому новому музею прослеживаются две противоположных тенденции. На первый взгляд, с музеями все обстоит прекрасно: огромные инвестиции в строительство новых музеев (по всему миру наблюдается бум музейного строительства), в особенности музеев современного искусства (например, Музей фонда Louis Vuitton в Париже). Не забывают и о классических музеях (примером может быть открывшийся в 2017 году Лувр Абу-Даби). Посещаемость музеев в XXI веке растет год от году, это десятки, если не сотни миллионов посетителей в год. Особым успехом пользуются временные вы-

ставки, которые «сочиняются» креативными кураторами, привлекая к новым и неожиданным репрезентациям искусства все более широкую зрительскую публику.

В общемировой тенденции музеи понимаются как часть туристического бизнеса, так называемого культурного туризма. Это касается как прежних музеев, так и новых, при строительстве которых особое внимание уделяется исключительности проекта, проводятся специальные конкурсы. Так при строительстве Музея фонда Louis Vuitton его архитектор Френк Гери поставил перед собой задачу построить самое выдающееся здание XXI века.

Музеи активнее, чем когда либо занимаются просветительской и образовательной деятельностью, выстраивая циклы лекций и презентаций, приуроченных к временным выставкам и постоянным экспозициям. Причем эти программы становятся все интереснее. Примером может быть Программа лектория ГМИИ сезона 2018—2019 гг., в которой появляется изысканный Абонемент №16 ГМИИ «Гравюра укиё-э и искусство Франции второй половины XIX в.», где речь идет о диалоге двух живописных культур: французской и японской. Четыре лекции читались сразу же после огромного успеха одного из главных мероприятий 2018 г. как Года Японии в России — выставки «Шедевры живописи и гравюры эпохи Эдо». В этом же сезоне ГМИИ впервые предлагает слушателем повышенной сложности Абонемент №19 «Теория искусства от античности к постмодернизму», в котором философские проблемы эстетики рассматриваются с позиции искусства.

В памяти соотечественников надолго останутся выставки В. Серова и И. Левитана, сопровождавшиеся огромными очередями на январском морозе, выдвинутыми ко входу солдатскими кухнями с горячим чаем и настоящим штурмом галереи в последние дни работы. Такие реалии позволяют считать проводимые выставки своего рода блок-бастерами. Третьяковская галерея может гордиться доходностью

своих показов: за 2017 год было заработано 500 тысяч рублей.

При виде столь успешных результатов возникает тенденция связывать небывалый расцвет музея с постмодернизмом, который нередко квалифицировали в качестве именно музеефикаторской культуры, которая ни от чего не отказывается, ничего не отрицает, вбирает в себя все исторические варианты художественных практик. Сама постмодернистская культура становится гигантским музеем, достаточно бессистемным хранилищем ценностей. Неслучайно, что в качестве принципа постмодернистского творчества рассматривается понятие «нонселекции», как известно постмодернизм отказывается от градаций низкого и высокого. Таким образом, постмузей оказывается органичным новым типом культуры, культуры постмодерна и постмодернизма.

Однако с мнением об убедительном и неоспоримом успехе музейной деятельности, который очевиден последние десятилетия по всем миру, согласны далеко не все исследователи. Они утверждают, что на самом деле идет серьезное изменение музея, его формы и содержания, также связывая эти метаморфозы с эпохой постмодерна, но уже не в столь оптимистическом ключе.

На рубеже XX-XXI веков меняется сам поход к гуманитарному знанию. Эпоха постмодерна видит знание как исторически условное и зависимое от контекста. Постмодернизм не позволяет считать музей истиной в последней инстанции, представлять ему официальную точку зрения, самому быть главным интерпретатором своих коллекций. Позиция музея всего лишь одна из возможных. Взгляд на историю искусства предстает как полифоничный и неканоничный. Музейный рассказ о прошлом не может быть «большим нарративом», не имеет право расставлять приоритеты. Музей «не создает каноны и не расставляет приоритеты, которые прежде придавали документальность и достоверность фактам и циф-

рам, так необходимым для общего понимания кода истории. Объективность знания, непреходящий императив публичного музея, в новом музее заменяется неизбежной субъективностью, вытекающей из необходимости соответствовать потребности аудитории» [1].

Постмузей из энциклопедии культурной памяти превращается в презентационную площадку, на которой регулярно проводятся единичные тематические мероприятия. Статус музея как институции, близкой библиотеке или архиву, сменяется статусом центра по предоставлению культурных и зрелищных услуг. Это общемировой сдвиг, который с конца 2000-х утверждается и в российской музейной политике. Суть процесса автор уже цитировавшей книги «Как читать и понимать музей. Философия музея» Зинаида Бонами видит в том, что высокая культура уступает место массовой.

Безусловно, главную роль в этом процессе играет Интернет. Неслучайно постмодернизмом стали называть особое состояние духовной культуры, соответствующее современному этапу социально-экономического развития — информационному обществу, а главной чертой этого этапа является медийность.

Современный музей немислим без Интернета (обязательный сайт и обновляемый раздел новостей на нем, электронные билеты, программы сопровождающих мероприятий, многочисленные приложения). Концепция диалога с публикой реализуется в форме виртуального диалога. Можно утверждать, что виртуализация становится успешным ключом ко все более расширяющейся музейной аудитории. Цель постмузея в получении статуса средства массовой информации. Свое желание стать полноценным медиа постмузей реализует через прессу, телевидение и, в первую очередь, Интернет. Связь музея с медиа способствует его массовой популяризации.

Сами принципы работы с арт-объектами меняются, приобретая все большую медийность, и оказываются при этом

весьма разнообразными. В качестве примеров можно привести многолюдные московские мультимедийные выставки постимпрессионистов и русского авангарда («Ван Гог. Ожившие полотна», «От Монэ до Малевича», «Великие модернисты»), которые осуществлялись скорее в виде аттракционов, привлекая весьма нетребовательную публику и скорее могли навсегда отвлечь от созерцания «первоисточника», той подлинной картины, которая может только разочаровать неопытного зрителя после экспрессивного показа в ритмах слайд-шоу и звукового видео.

Еще один пример мультимедийности — серия выставок об истории России, приуроченных к 4 ноября, Дню народного единства. Начиная с «Рюриковичей» и «Романовых», все выставки (в дальнейшем «1914—1945: От великих потрясений к Великой Победе», «Россия — моя история: 1945—2017») готовились по инициативе Патриаршего совета по культуре. На основе экспозиций в Центральном Манеже, в 2015 г. был создан исторический парк «Россия-Моя история» в 57 павильоне ВДНХ. В 2017 году было открыто 15 исторических парков в нескольких регионах Российской Федерации. Отличительными чертами проекта являются многочисленные интерактивные решения. Идея парка заключалась в том, чтобы исторический материал заговорил на понятном и привлекательном для молодежи языке информационных технологий. Выставки получили неоднозначную оценку в научном сообществе историков, поскольку представляли скорее церковный взгляд на прошлое страны.

С точки зрения становления новых музейных практик интересна прошедшая в конце 2018-начале 2019 г. выставка в Еврейском музее и центре толерантности: «Русская тоска. Исаак Левитан и авторский кинематограф». Она сопровождалась виртуальным проектом, который зафиксирован на соответствующем сайте (<http://levitan.jewish-museum.ru/>). В экспозиции были представлены 30 пейза-

жей И. Левитана из разных музеев, а также прочтение его работ авторским отечественным кино: знаменитые «пейзажи настроения» интегрированные в контекст кинематографа (используются видео из фильмов С. Эйзенштейна, А. Довженко, А. Тарковского, Р. Балаяна, А. Звягинцева и других режиссеров). Выставка представляет собой объединение живописи и кино. Зритель открывает для себя, что выдающиеся отечественные режиссёры снимают фильмы, вдохновляясь пейзажами знаменитых художников. Так формируется особая черта российского кинематографа — его «излишняя пейзажность».

Возможно, что будущий музей будет стремиться почти целиком уйти в виртуальную сферу. Взамен прогулки по заданному экскурсоводом маршруту постмузей предлагает участвовать в разнообразных практиках и экспериментах.

Излюбленными медиа нового музея являются кино, видео и фотография: их легко хранить, легко выставлять, и во многих случаях они не требуют от зрителей особых интеллектуальных усилий. Видео и кино могут превратить целую анфиладу залов в виртуальную мультиплексную среду [2]. Многие теоретики, как например, австрийский исследователь медиаискусства, Петер Вайбель, предсказывают движение музея в сторону демократической системы отбора экспонатов, составления зрителями собственных кураторских проектов, чему должно способствовать перемещение музейных собраний в глобальную сеть.

Посетители приходят в музей не только для того, чтобы увидеть экспонаты, но и для коммуникации. Постмузей предстает как в первую очередь место досуга. Роль свободного времени все более возрастает в современной цивилизации. Будущий этап роботизации обещает сокращение рабочего дня и ставит вопрос о заполнении свободного времени. Постмузей предлагает свои возможности для организации досуга: в нем можно посетить магазин с сопутствующими товарами, вкусно поесть, послушать музыку и даже посмотреть

кино, пообщаться с друзьями. Слово *edutainment* фиксирует, что музей предстает как нечто среднее между образованием и развлечением, как «обучение с увлечением», а скорее даже «с развлечением». Причем речь идет не только о коммуникации с артефактами музея, но об общении зрителей друг с другом. Так, например, нью-йоркский Метрополитен-музей предлагает тематические музыкальные вечера (в залах мусульманского искусства можно неожиданно встретиться с музыкантом, исполняющим традиционную музыку на аутентичных музыкальных инструментах). LACMA, художественный музей Лос-Анджелеса, и MoMA, музей современного искусства Нью-Йорка, устраивают специальные открытые концерты в выходные дни. Эту же тенденцию реализует и ГМИИ с его «Пятницами в Пушкинском», и ГТГ, открывшая кинотеатр, где показываются как лучшие фильмы текущего репертуара, так и фестивали фильмов об искусстве.

Музей становится модным местом и вовлекается в мир моды. Стремление трактовать искусство как развлечение представлено и в завоевавших популярность выставках, связанных с модой. Выставки представляют собой эксперимент по включению искусства моды XX в. в общую историю искусств (в Москве проводились выставки, посвященные французским модедьерам Коко Шанель (2007), Кристиану Диору (2011) в ГМИИ им. А. С. Пушкина). В 2012 г. В Париже Музей Орсе показывал выставку «Импрессионизм и мода», соединившую воедино две популярнейших темы. Художественный музей Лос-Анджелеса LACMA в 2015 г. показал выставку, посвященную истории мужской моды.

Особая роль принадлежит музейному пиару. Если публичный музей основными формами работы с аудиторией считал выставки и публикации, образовательные программы, то постмузей в большей степени использует технологии пиара, усиливающие развлекательность музея. Уже понятие «индустрия культуры», введенное франкфуртцами, позволяло точно оценить нарождавшиеся процессы. Так М. Хорк-

хаймер и Т. Адорно писали, что «слияние культуры с развлечением приводит не только к деградации культуры, но и в такой же степени к неизбежному одухотворению развлечения. Развлечение само включается в число идеалов, оно занимает место высших благ» [3].

В постмузее временные выставки перестают быть вспомогательным средством по отношению к постоянной экспозиции, как это было ранее. Выставочная деятельность музеев стала такой интенсивной и масштабной, какой она не была никогда. Исследователи музеев говорят об «эре выставок» в эпоху постмодерна. Каждая выставка становится событием, осуществляя связь общества и времени. Во временных выставках принимают участие многочисленные музеи, так возникает совокупность артефактов, выходящая за пределы самого музея.

Измеряя успех количеством зрителей, прошедших сквозь выставочные залы, постмузей начинает конкурировать с другими индустриями массовой культуры. Новый музей стремится сделать свои выставки в первую очередь зрелищными. «Сегодня музеи не демонстрируют искусство, они демонстрируют себя», — писал Борис Гройс [4]. Подобно тому, как живопись изменилась с появлением фотографии, музей изменился с наступлением эпохи постмодерна. Он стал субъективным и событийным. Кураторские проекты выражают субъективное произвольное начало музеев, настоящий веер возможностей в интерпретации. А временные выставки носят исключительно событийный характер.

Художественный авангард, который мечтал о разрушении музея, сам приобрел институциональность. Появляются все новые музеи и центры современного искусства. Актуальное искусство стало частью новой музейной культуры сначала в США (МоМА, основанный в Нью-Йорке в 1929 г.), в Европе (с 1977 г. парижский Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, с 2000 г. лондонская современная галерея Тейт) и намного позже в России (с 2008 г.

Музей современного искусства «Гараж»).

Каково же будущее музея? Можно ожидать изменения отношений музея и посетителей. Сегодня посещение музея привязано к определённой времени и месту; впечатления от музея — это во многом впечатления от того места, где зритель в определённый момент стоит перед произведением искусства. Зритель может испытывать впечатление от произведения искусства в музее только во время посещения его здания, в часы его работы. Когда он уходит из музея, то с собой может захватить только каталог. Разумеется, сегодня можно также сходить на интернет-страницу музея и увидеть произведения. Но, соответствуя новым ожиданиям молодежной аудитории, нужно освободить музей от ограничений времени и места, а это значит, что в будущем человек сможет вступить в контакт с музеем и его произведением, даже если он не находится в музее; а это нечто иное, чем просто посещение веб-страницы. Такой виртуальный музей должен быть доступен круглосуточно.

Молодое поколение в возрасте до 30 лет активно осваивает новый тип поведения: они создают программы, совмещают музыкальные отрывки и видеоряд, монтируют фильмы и выставляют их в сети. Такой новый тип поведения онлайн также интересен и крайне важен для музеев. В будущем придется разрешить зрителям произведений искусства выставлять собственные произведения онлайн и становиться художниками и кураторами.

Если музеи будут предлагать исключительно культурные практики поведения посетителей прошлых веков, то они безнадежно устареют. Постмузеи идут по пути изменений, образцы которых показывают именно музеи современного искусства. Данные тенденции можно оценивать положительно, но не забывать при этом опасности превращения музея в очередное медиа, со свойственными ему опасностями массовизации, усреднения, доминирования визуализации и развлекательности. Рефлексия по поводу эволюции

музея необычайно важна и будет способствовать выбору правильных путей его развития.

Ссылки

Бонами, Э. А. 2018. Как читать и понимать музей. Философия музея.

Москва. С. 187.

Шуберт, К. 2016. Удел куратора. Концепция музея от Великой Французской революции до наших дней.-М. 2016. С. 197.

Хоркхаймер, М., Адорно, Т. 1997. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты.-М. С. 180—181.

Гройс, Б. 2012. Почему музей? // Художественный журнал. Т 88. С. 41.

VALENTINA SOROKOVIKOVA¹

MUSEUM IN THE POSTMODERN ERA

Abstract

The article is dedicated to the modern Museum practices (of the late XX- early XXI centuries). The emergence of new a new type of Museum as a postmuseum is explained by the peculiarities of the contemporary post-modern cultural situation: the development of media culture and visualization. These trends are considered by the author on numerous examples of t museum activity in Russia and abroad.

Keywords

Museum, postmuseum, the era of postmoder, postmodern culture, media culture, visual culture.

With the New time it is customary to identify the period of modernization and the era of modernity. Faith in the cognizability of the world and its transformation on the basis of Truth, Goodness and Beauty was the essence of that era. At the heart of such values were the ideas of the upward progress and development of the human personality. The modern era was

¹ *Valentina Sorokovikova* — Candidate Philos. Sciences, associate professor, head. Department of general humanitarian and socio-economic disciplines of the Academy of Choral Art named after V. S. Popov (Moscow)

a project of the Enlightenment. It is at this time that public museums appear. Museum collections were supposed to prove the existence of laws of progressive development. The educators, being heirs of the humanism of the Renaissance, believed that the great creations of science and art would pave the way for the creation of a new type of society.

If the XIX century could be called the century of the museum, then in the twentieth century in the development of the museum, contradictory trends are found. On the one hand, the traditional classical museum is being criticized by representatives of avant-garde art trends. On the other hand, in the last decades of the twentieth century, the general public has sharply increased interest in the museum, which makes it possible to speak of a «museum boom», which is associated with new forms and principles of the work of museums.

The museum is a complex multi-functional system. At the same time, there are three main models for understanding its essence: a museum as a research and educational institution, as a communicative system, and as a «memory institution of culture» engaged in documentation. These functions of the museum existed in the modern era, they remain in the postmodern era, but they undergo radical transformations.

To refer to the new institution, which in the 21st century comes to replace the public educational institution that emerged in the 19th century, it is customary to use the term «post-museums». In relation to this new museum, two opposite trends can be traced. At first glance, everything is fine with museums: a huge investment in the construction of new museums (there is a boom in museum construction around the world), especially modern art museums (for example, the Louis Vuitton Foundation Museum in Paris). Do not forget about the classical museums (an example is the Louvre Abu Dhabi, which opened in 2017). Attendance of museums in the XXI century is growing year by year, it is dozens, if not hundreds of millions of visitors a year. Temporary exhibitions, which are «composed»

by creative curators, are attracting particular success, attracting an ever wider audience to new and unexpected representations of art.

In the global trend, museums are understood as part of the tourism business, the so-called cultural tourism. This applies to both former museums and new ones, during the construction of which special attention is paid to the exclusivity of the project, special competitions are held. So during the construction of the Museum of the Louis Vuitton Foundation, his architect Frank Gehry set himself the task of building the most outstanding building of the 21st century.

Museums are more active than ever engaged in educational and educational activities, building cycles of lectures and presentations, timed to coincide with temporary exhibitions and permanent exhibitions. Moreover, these programs are becoming more interesting. An example would be the Program of the lecture hall of the Pushkin Museum of Fine Arts of the season 2018–2019, in which an exquisite Subscription No. 16 of the Pushkin Museum of Fine Arts «Ukiyou-et engraving and French art of the second half of the 19th century» appears, which deals with the dialogue of two beautiful cultures: French and Japanese. Four lectures were read immediately after the tremendous success of one of the main events of 2018 as the Year of Japan in Russia — the exhibition Masterpieces of Painting and Engraving of the Edo Age. In the same season, the Pushkin Museum of Fine Arts for the first time offers the listener of increased complexity Subscription No. 19 «The Theory of Art from Antiquity to Postmodernism», in which the philosophical problems of aesthetics are viewed from the perspective of art.

In the memory of compatriots, the exhibitions of V. Serov and I. Levitan will remain for a long time, accompanied by huge queues at the January frost, brought to the entrance by soldiers' kitchens with hot tea and a real assault on the gallery in the last days of work. Such realities allow us to consider the exhibitions

held as a kind of block-baster. The Tretyakov Gallery can be proud of the profitability of its hits: in 2017, 500 thousand rubles were earned.

Seeing such successful results, there is a tendency to associate the unprecedented flourishing of the museum with postmodernism, which was often qualified as a museum-setting culture, which does not refuse anything, does not deny anything, and incorporates all historical versions of artistic practices. Postmodern culture itself becomes a giant museum, a rather unsystematic repository of values. It is no coincidence that the concept of «non-selection» is considered as a principle of postmodern art, as it is well known that postmodernism rejects the gradations of low and high. Thus, the postmuseum turns out to be an organic new type of culture, the culture of postmodern and postmodernism.

However, far from all researchers agree with the opinion about the convincing and indisputable success of museum activities that have been evident over the past decades around the world. They argue that in fact there is a major change in the museum, its form and content, also linking these metamorphoses with the postmodern era, but not in such an optimistic vein.

At the turn of the XX–XXI centuries, the campaign to humanitarian knowledge is changing. The postmodern era sees knowledge as historically conditional and context dependent. Postmodernism does not allow to consider the museum as the ultimate truth, to represent the official point of view to it, to be the main interpreter of its collections. The position of the museum is just one of the possible. A look at the history of art appears as polyphonic and non-canonical. The museum story about the past cannot be «great narrative», it does not have the right to set priorities.

The museum «does not create canons and does not prioritize, which previously gave documentary and authenticity to facts and figures, so necessary for a common understanding

of the history code. The objectivity of knowledge, an indispensable imperative of a public museum, is replaced in the new museum by the inevitable subjectivity arising from the need to match the needs of the audience» [1].

Postmuseum from the encyclopedia of cultural memory is transformed into a presentation platform, where individual thematic events are held regularly. The status of the museum as an institution close to a library or archive is replaced by the status of a center for the provision of cultural and entertainment services. This is a global shift that has been affirmed in Russian museum politics since the late 2000s. The author of the book «How to read and understand the museum. Museum philosophy» Zinaida Bonami sees that high culture gives way to mass culture. Of course, the Internet plays a major role in this process. It is no coincidence that postmodernism has begun to call a special state of spiritual culture corresponding to the current stage of socio-economic development — the information society, and the main feature of this stage is media.

A modern museum is inconceivable without the Internet (a mandatory site and an updated news section on it, electronic tickets, programs for accompanying events, numerous applications). The concept of dialogue with the public is realized in the form of a virtual dialogue. Arguably, virtualization is becoming a successful key to an ever-expanding museum audience. The purpose of the postmuseum is obtaining the status of the media. He realizes his desire to become a full-fledged media post-museum through the press, television and, above all, the Internet. Communication of the museum with the media contributes to its mass popularization.

The principles of working with art objects themselves change, acquiring an ever-increasing media content, and turn out to be very diverse. Examples include the populous Moscow multimedia exhibitions of postimpressionists and the Russian avant-garde («Van Gogh. Revived canvases», «From Monet to Malevich», «Great Modernists»), which were carried out more

in the form of attractions, attracting a very undemanding audience and could forever turn away from the contemplation of the «original source», the genuine picture that can only disappoint an inexperienced viewer after expressive display in the rhythms of a slide show and sound video.

Another example of multimedia is a series of exhibitions about the history of Russia, timed to the 4th of November, the Day of National Unity. Starting with «Rurikovich» and «Romanovs», all exhibitions (hereinafter «1914–1945: From Great Upheavals to Great Victory», «Russia is My History: 1945–2017») were prepared on the initiative of the Patriarchal Council on Culture. On the basis of expositions in the Central Manezh, in 2015, the historical park «Russia-My Story» was created in Hall 57 of the Exhibition of Economic Achievements. In 2017, 15 historical parks were opened in several regions of the Russian Federation. Distinctive features of the project are numerous interactive solutions. The idea of the park was to speak the historical material in the language of information technology that is understandable and attractive to young people. The exhibitions received an ambiguous assessment in the scientific community of historians, since they presented rather a church view on the country's past.

From the point of view of the formation of new museum practices, the exhibition held at the end of 2018 and the beginning of 2019 in the Jewish Museum and the Center for Tolerance is interesting: «Russian melancholy. Isaac Levitan and author cinema». It was accompanied by a virtual project, which is fixed on the corresponding site (<http://levitan.jewish-museum.ru/>). The exhibition featured 30 landscapes by I. Levitan from various museums, as well as the reading of his works by author's domestic cinema: the famous «landscapes of mood» integrated into the context of cinema (videos from films by S. Eisenstein, A. Dovzhenko, A. Tarkovsky, R. are used Balayan, A. Zvyagintsev and other directors). The exhibition is a union of painting and film. The viewer discovers that

outstanding domestic directors make films, inspired by the landscapes of famous artists. This is how a special feature of Russian cinema is formed — its «excessive landscape».

It is possible that the future museum will strive almost entirely to go into the virtual sphere. In exchange for a walk along the route set by the guide, the post-museum offers to participate in various practices and experiments. «The favorite media of the new museum is cinema, video and photography: they are easy to store, easy to exhibit, and in many cases they do not require much intellectual effort from the audience. Video and cinema can turn a whole suite of rooms into a virtual multiplex environment [2]. Many theorists, such as Austrian media art researcher Peter Weibel, predict the museum's movement towards a democratic system for selecting exhibits, making curators' own projects for the audience, which should be facilitated by moving the museum collections to the global network.

Visitors come to museums not only to see the exhibits, but also for communication. Postmuseum appears as the first place of leisure. The role of free time is increasingly increasing in modern civilization. The future stage of robotization promises to reduce the working day and raises the question of filling free time. Postmuseum offers its own possibilities for organizing leisure: it is possible to visit a store with related goods, eat tasty food, listen to music and even watch a movie, chat with friends. The word *edutenment* fixes that the museum appears as something between education and entertainment, as «learning with passion», or rather even «with entertainment». And we are talking not only about communication with the artifacts of the museum, but about communicating the audience with each other. For example, the New York Metropolitan Museum offers themed musical evenings (in the halls of Muslim art, you can suddenly meet with a musician performing traditional music with authentic musical instruments). LACMA, the Art Museum of Los Angeles, and MoMA, the Museum

of Modern Art in New York, hold special open-air concerts at the weekend. The same tendency is implemented by the Pushkin Museum of Fine Arts with its Fridays in Pushkin, and the State Tretyakov Gallery, which opened a cinema, which shows both the best films of the current repertoire and festivals of films about art.

The museum is becoming a fashionable place and is involved in the fashion world. The desire to interpret art as entertainment is also presented in popular exhibitions related to fashion. Exhibitions are an experiment to incorporate the art of fashion of the twentieth century. to the general history of art (in Moscow there were exhibitions devoted to the French artists Coco Chanel (2007), Christian Dior (2011) in the Pushkin State Museum of Fine Arts). In 2012, in Paris, the Orsay Museum showed the exhibition «Impressionism and Fashion,» which combined the two most popular themes. The Los Angeles Art Museum LACMA in 2015 showed an exhibition dedicated to the history of men's fashion.

A special role belongs to the museum PR. If a public museum considered exhibitions and publications, educational programs to be the main forms of work with the audience, then the post-museums mostly use PR technologies that enhance the entertainment of the museum. The concept of «culture industry», introduced by Frankfurt, made it possible to accurately evaluate the emerging processes. So M. Horkheimer and T. Adorno wrote that «the fusion of culture with entertainment leads not only to the degradation of culture, but also to the inevitable spiritualization of entertainment. Entertainment itself is included in the number of ideals, it takes the place of the highest good » [3].

In a postmuseum, temporary exhibitions cease to be an auxiliary tool in relation to the permanent exhibition, as it was before. The exhibition activity of museums has become as intense and large-scale as it never was. Museum researchers talk about the «era of exhibitions» in the postmodern era. Each

exhibition becomes an event, carrying out the connection of society and time. Numerous museums take part in temporary exhibitions, this is how a collection of artifacts emerges that goes beyond the museum itself.

Measuring success by the number of viewers who have passed through the exhibition halls, the postmuseum begins to compete with other industries of mass culture. The new museum aims to make its exhibitions primarily spectacular. «Today, museums do not demonstrate art, they demonstrate themselves,» wrote Boris Groys [4]. Just as the painting has changed with the advent of photography, the museum has changed with the advent of the postmodern era. He became subjective and eventful. Curatorial projects express the subjective, arbitrary beginning of museums, a real fan of possibilities in interpretation. And temporary exhibitions are exclusively event-driven.

The artistic avant-garde, who dreamed of the destruction of the museum, itself acquired institutionalization. There are all new museums and centers of modern art. Actual art became part of the new museum culture, first in the USA (MoMA, founded in New York in 1929), in Europe (since 1977, the Paris National Center for Art and Culture Georges Pompidou, since 2000, the London modern Tate Gallery) and much later in Russia (since 2008, the Garage Museum of Contemporary Art).

What is the future of the museum? We can expect changes in the museum's relations with visitors. Today, a visit to the museum is tied to a specific time and place; impressions of the museum — this is largely impressions of the place where the viewer at a certain point is in front of a work of art. The viewer may experience the impression of a work of art in a museum only during a visit to his building, during his work hours. When he leaves the museum, only the catalog can take him. Of course, today you can also go to the museum's website and see the works. But, meeting the new expectations of the youth audience, it is necessary to free the museum from the

limitations of time and place, which means that in the future a person will be able to make contact with the museum and its work, even if it is not in the museum; and this is something other than just visiting a web page. Such a virtual museum should be available around the clock.

The younger generation under the age of 30 is actively developing a new type of behavior: they create programs, combine musical passages and video sequences, edit films and put them online. This new type of online behavior is also interesting and extremely important for museums. In the future, it will be necessary to allow viewers of works of art to exhibit their own works online and become artists and curators.

If museums offer exclusively cultural practices of the behavior of visitors of past centuries, they will hopelessly become obsolete. Postmuseums follow the path of change, the samples of which are shown by the museums of modern art. These trends can be assessed positively, but do not forget at the same time the dangers of turning the museum into another media, with its inherent dangers of massization, averaging, dominance of visualization and entertainment. Reflection on the evolution of the museum is extremely important and will contribute to the choice of the correct ways of its development.

References

1. *Bonami, Z.A.* 2018. How to read and understand the museum. The philosophy of the museum. Moscow. P. 187. (In Russian).
2. *Schubert, K.* 2016. Curator's assignment. The concept of the museum from the Great French Revolution to the present day. M. P. 197. (In Russian).
3. *Horkheimer, M., Adorno, T.* 1997. Dialectics of the Enlightenment. Philosophical fragments. — Moscow, St.Petersburgh. P. 180—181. (In Russian).
4. *Groys, B.* 2012 Why a museum? // Art magazine. 2012. T 88. P. 41. (In Russian).

АРНОЛЬД ОГАНОВ¹

САМОСТОЯНИЕ МУЗЕЙНОГО ПРОСТРАНСТВА

Абстракт

В статье акцентируются вопросы спецификации основных функций и пространственных характеристик музея. Особое внимание уделяется проблеме строго избирательного отношения к экспонируемому материалу. Отмечается тенденция непрофильного использования пространства музеев. Феномен художественной рамки.

Ключевые слова

Музей, искусство, функции музея, самостояние музейного пространства.

Культурные времена знаменательны тем, что они не умирают и не исчезают бесследно в потоке забвения, а наоборот, живут и обретают новые сущностные смыслы. Ценности культуры — художественные произведения, традиции и многое другое бережно хранятся в колодце социальной памяти. И новые поколения не перестают черпать из этого бездонного источника то, что именуется непреходящими ценностями духовного бытия.

¹ Арнольд Оганов — доктор философских наук, профессор, Москва, философский факультет МГУ имени М. В. Ломоносова.

Наш соотечественник Ю. М. Лотман писал, что прошлые времена постоянно забрасывают в будущее свои обломки: тексты, фрагменты, отдельные имена, памятники. Каждый из этих элементов имеет свой объем «памяти». Этот объем памяти, ее содержание меняются в зависимости от навыков, умений и потребностей представителей других поколений дешифровать, понять и усвоить прошлые культурные коды.

Культура обладает уникальной способностью противостоять быстротекущему времени. Музей представляет собой одну из таких самых распространенных и общедоступных форм актуализации социальной памяти. Русский философ Н. Ф. Федоров писал: «Музей — общественная память, означающая родство поколений с предками, со всем человечеством».

Само слово восходит к античной традиции и означает храм муз. Когда-то музы олицетворяли собой только некоторые искусства и науки. Сегодня же существует огромное количество музеев — хранилищ разнообразных образцов человеческой деятельности. И если музей был храмом, где поклонялись музам Аполлона, то теперь музей — это храм в котором собираются, хранятся и выставляются на обозрение особо значимые социокультурные ценности.

Наиболее популярны в наше время художественные музеи мира, в которых собраны уникальные коллекции произведений искусства. В переводе с языка сакрально-возвышенного на язык философско-метафорический музей — это «дом бытия» искусства. Особенность этого Дома в его устройстве, пространственной организации, архитектонике, обеспечивающей оптимальное функционирование и бессмертную жизнь художественных шедевров. Этим своим **предназначением** музейное бытие произведений принципиально не отличается от всех, без исключения, других форм бытия искусства, независимо от его видового многообразия. Способ существования художественного произведения (материальная атрибутика, окружающая среда) долж-

ны соответствовать его функциональному назначению, то есть наиболее полной реализации эстетических качеств.

Особое ценностное свойство искусства быть порожденным индивидуальностью и индивидуальности адресованным делает его произведения уникально неповторимыми. В этом его существенное отличие от объектов эстетического восприятия в природе и предметном мире человека. Явления природы и продукты человеческого производства достаточно общезначимы, и их эстетическая семантика мало чем разнится в сознании каждого из нас. В эстетической реакции на картины природы эта общность достигает величин, близких к максимальным. Более заметна дифференциация эстетических оценок продукции дизайнерской деятельности (мода, бытовая техника, автомобили, мебель). И, наконец, минимальна общность и максимально различие в отношении к произведениям художественного творчества. Эстетическая ценность результатов человеческой деятельности актуализируется, возрастает по мере снижения, угасания интереса к их утилитарно-функциональным свойствам.

Атмосфера общения с искусством предполагает уединенность и интимность, тайну переживаний, радостей и тревог. При всей публичности происходящего в музее или театре каждый из присутствующих остается наедине с самим собой и искусством. Как тонко и справедливо подметила Е. Волкова, что тропа, которой проходим мы по музею «вытаптывается» каждым зрителем самостоятельно. Надо ли говорить об особом, предельном случае таинства уединения с книгой, когда чтение становится самоисповедальным актом, глубоким погружением в себя. Конечно же, этот дар самопогружения дан не каждому читателю, зрителю. Для одних (их большинство) искусство — широко распахнутое окно в мир, для других это умом непостижимый путь к себе, «дорога к храму», который открывается в тебе.

Очевиднее всего выбор обусловлен индивидуальными

потребностями и интересами. Это своего рода экстраверты и интроверты аудитории искусства. Первые тяготеют к массовому искусству, ценностное качество которого во многом определяется степенью воплощенности идеала, мечты. Вторые предпочитают высокую классику, авангард. К ним примыкает художественная элита, для которой характерен позитивный эскапизм, уход от повседневной реальности, индифферентное отношение к идеалу, мечте. И те и другие в соответствии со своими устремлениями обретают духовную свободу. Это их объединяет, как и возможность такого обретения только через уединение с искусством, в котором сокрыто от всех разыгрывается воображение и драма переживаний.

В нем взрослые продолжают детские игры, произвольно импровизируют жизненные обстоятельства. Там ценности **обладания** сменяются ценностями **представления**, игрой воображения. Вследствие этого становятся возможными «царство видимости» и «игры» (Ф. Шиллер, И. Хейзинга), «иллюзорная реализация нереализуемых желаний» (Л. Выготский), «приращение бытия» (Г. Гадамер). Там даже этика перестает быть строгой дамой, позволяя себе порой столь не свойственную ей моральную раскрепощенность (эротические сцены, ненормативная лексика). Все это становится возможным благодаря психологической установки на входение в особый художественный мир, альтернативный миру реальному. Этот мир имеет свои границы, в которых он существует совершенно автономно и вполне самодостаточно.

В искусствоведении такая отграниченность от внешней среды терминологически обозначена обобщенным понятием «рамы». Она изолирует произведение искусства от его окружения, погружая тем самым зрителя в свой художественный мир, акцентируя его внимание на сюжетно-композиционной целостности.

В произведениях живописи, графики, художественной

фотографии — это оформление произведения по его периметру; в кинематографе — экранная отграниченность, в театре — зеркало сцены, в книге — обложка. Аналогичное свое пространственно-временное отграничение, зафиксированное во внешней форме, имеют скульптура, архитектура, музыка.

Вне зависимости от направленности и специализации музеев (культурно-исторических, этнографических, мемориальных, картинных галерей и т. д.) рамочный принцип для них является непреложным. Это обстоятельство необходимо максимально учитывать при экспонировании музейных ценностей в иной, нетрадиционной для них среде. В противном случае даже самые благие намерения популяризировать музейные шедевры, как правило, оборачиваются значительным обесцениванием их художественных качеств. Таковы неизбежные последствия нарушения условий и закономерностей адекватного восприятия музейных экспонатов.

В наши дни остро дискутируется вопрос о своего рода статусе исторических культурных памятников, религиозно-церковной атрибутики. С одной стороны, церковь, с другой — светские институты (изобразительные музеи) с одинаковым усердием предъявляют свои имущественные права на культовые ценности. Примечателен, в частности, долгий и непримиримый спор между Третьяковкой и Патриархией о судьбе знаменитой иконы Владимирской Божьей Матери.

Здесь уместно обратиться к характеристике иконописного произведения и рассмотреть на его примере ситуацию сближения эстетических и религиозных ценностей при явной разнонаправленности их функциональных свойств.

Иконографическое изображение — бифункционально, в нем органически сосуществует культовое и художественное, но главенствует религиозное содержание. Эстетическое, безусловно, присутствует, но не оно определяет значимость иконы. На этом настаивают практически все богословы. Те-

зис «иконой не любуются, ей молятся» является магистральным в отношении всего культового искусства: и архитектурного, и скульптурного, и живописного, и музыкального.

В высоких классических образцах иконописи мы имеем «паритет» между религиозным и эстетическим, но ввиду функциональной амбивалентности иконы, она может вызывать прямо противоположную реакцию. Обстоятельство это, на первый взгляд, малопримечательное, в действительности способно обернуться драматическими последствиями.

Исторически сложилось так, что икона Владимирской Божьей Матери стала достоянием музея, однако православные иерархи настаивают на переводе ее в лоно церкви. Искусствоведы обосновывают свою бескомпромиссную позицию, ссылаясь на художественно-эстетические качества иконописных творений. Служители церкви, напротив, акцентируют культовые, ритуальные функции икон.

Такой подход к рассматриваемому вопросу не имеет ничего общего с реальной практикой общения широких людских масс с величайшими ценностями изначально сакрального свойства. Зашоренность церковного чиновничества объяснима лишь претензиями на особую автономность религиозного сознания. Но сознание каждого индивида, в том числе и глубоко верующего, неделимо. Конечно, установка как бессознательно-психологический феномен у верующего и атеиста сильно отличаются. Однако даже при условии крайне несовпадающего настроения воспринимаемая информация, так или иначе, проецируется на богатую палитру сложившихся в жизнедеятельном опыте мироощущений, вкусов, пристрастий.

Молящийся не может не ощущать воплощенной в иконе красоты. Правда, для него она суть эманация божественного света, небесный исток прекрасного. Но это не умаляет его эстетического чувства, бессознательно испытываемого. Человек мирской видит в иконе, как и в храмовом зодчестве, фреске, мозаике, прежде всего произведение искусства. Он

с почтением относится к сакральному сюжету, хотя основное его внимание сосредоточено на художественных качествах рукотворного человеческого творения. Он наслаждается цветовой гаммой, композиционным совершенством, изысканным вкусом автора, часто безымянного. Приоритеты разные, но объединяет единое — потребность в духовно-возвышенном, прекрасном. И происходит это благодаря художественно — религиозной ценности культовых предметов.

В зависимости от того, в какой пространственной среде они находятся, бессознательно-психологическая установка на восприятие, акцентирует соответствующие им ценностные свойства. В музее оно — художественно-эстетическое, в храме — религиозное.

Начиная с язычества вера и искусство, взаимопроникая друг в друга, одарили мировую культуру непреходящими духовными ценностями. Яркое тому свидетельство скульптурные изваяния античных богов. Молельные дома, мечети, буддистские храмы являют собой образцы высокой архитектуры. Совершенно очевидно сближение церкви с модернистским искусством в архитектуре, скульптуре, фреске, музыке. Такая терпимость к современному искусству обусловлена неизбежностью признания церковью особой значимости для нее эстетических ценностей, необходимости их постоянного обновления.

В мире духовного есть три сферы человеческого бытия, не знающие логики, свободные от нее. Логика им просто противопоказана. Это — красота, вера и нравственность. Что было в начале, у истоков культуры, откуда пошли ее первые побеги? Никто на это однозначно не ответит. Очевидно одно — эти прародительницы муз навечно легли в основание культуры. Одни приходят к своей иконе в храм, другие идут на встречу с ней в музей.

Упомянутый частный, но отнюдь не случайный, пример представляет собой лишь один из ракурсов рассмотрения

вопроса о контексте бытия культурной ценности. Между тем совершенно очевидно насколько широк спектр проявлений этой проблемы.

В наше время необычайно широкое распространение получили различные формы выставочно-экспозиционной деятельности. Динамичность их развития, бесспорно, явление позитивное. Однако, вместе с тем произошло смешение функциональных отличий между ними и музеями. Ни те, ни другие не имеют четкого статусного определения, которое предусматривало бы как их пространственный, так и временные характеристики, отчего в конечном счете зависят способы и возможности презентации произведений искусства.

Музеи по природе своей консервативны, по сколько в большинстве своем являются открытыми хранилищами исторических собраний культурных ценностей. Другие формы экспозиционной институции ограничиваются преимущественно выставочной деятельностью. Экспонируемая ими продукция отличается постоянной сменяемостью и невелика вероятность повторной встречи с ней. В музеях, напротив, повторное обращение к хранимым в них ценностям всегда исполнимо и не зависит от календарного времени. Это лишь вскользь отмеченные различия, к которым следует отнести, в частности, вопросы комплектации коллекций, атрибуции произведений и, конечно же, разительно быстро обновляемые современные технологии их репрезентации.

Вызывает тревогу участвовавшие в последнее время использование музейных помещений не по прямому их назначению. В них нередко проводятся выставки и распродажи книг, сценических аксессуаров, изделий народных промыслов, различного рода артефактов. Подобного рода акции не совместимы, с исторически сложившейся сакральностью музейного пространства. Весьма своевременно замечено З. К. Церетели: «Музей — это не здание и это не просто кол-

лекция, которую соберешь и будешь показывать. Это можно и в галерее сделать. Каждый музей имеет свою уникальную философию»¹.

Уместно заметить, что в первые десятилетия прошедшего века, отечественная музеология занимала передовые рубежи мировой науки в области теории и практики музееведения. Сегодня приходится признать, что современная теория музейного дела у нас в стране заметно сдала свои прежние позиции. И в лучшем случае, находится на уровне прикладного знания. Между тем, постижение упомянутой в цитате философии современного музея возможно только при условии признания музеологии в качестве особой области гуманитарного знания, обретения ею теоретического академического статуса.

¹ *Церетели, З. К. Музей — храм искусства. // Актовые лекции 1999 — 2000 учебного года в Международном университете в Москве. — М.: Арда. 2000. С. 66.*

ARNOLD OGANOV¹

SELF-STANDING OF MUSEUM SPACE

Abstract

The article focuses on the specification of the main functions and spatial characteristics of the museum. Particular attention is paid to the problem of strictly selective attitude to the exhibited material. There is a tendency of non-core use of the space of museums. The phenomenon of artistic frame.

Keywords

Museum, art, museum functions, self-status of the museum space.

Cultural times are significant because they do not die and do not disappear without a trace in the stream of oblivion, but on the contrary, they live and acquire new essential meanings. Values of culture — works of art, traditions and much more are carefully preserved in the well of social memory. And new generations do not cease to draw from this bottomless source of what is called the eternal values of spiritual existence.

Our compatriot Yu. M. Lotman wrote that past times constantly cast debris into the future: texts, fragments, individual names, monuments. Each of these elements has its

¹ *Arnold Oganov* — Doctor in Philosophy, Professor, Moscow, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University.

own «memory». This amount of memory, its content varies depending on the skills, abilities and needs of other generations to decipher, understand and assimilate past cultural codes.

Culture has the unique ability to withstand quick time. The museum is one of the most common and accessible forms of social memory actualization. The Russian philosopher N.F. Fedorov wrote: «The museum is a public memory, meaning the relationship of generations with ancestors, with all of humanity.»

The word itself goes back to the ancient tradition and means the temple of the Muses. Once upon a time, muses personified only certain arts and sciences. Today there are a huge number of museums — repositories of various types of human activity. And if the museum was a temple where the Muses of Apollo was worshiped, now the museum is the temple in which especially significant sociocultural values are collected, stored and put on display.

The most popular in our time art museums in the world, which collected unique collections of works of art. Translated from the language of the sacred and the sublime into the language, the philosophical and metaphorical museum is the «home of being» of art. The peculiarity of this House is its structure, spatial organization, architectonics, ensuring the optimal functioning and immortal life of artistic masterpieces. ***By this purpose***, the museum being of works is not fundamentally different from all, without exception, other forms of the existence of art, regardless of its species diversity. The way of the existence of a work of art (material attributes, the environment) must correspond to its functional purpose, that is, the most complete realization of aesthetic qualities.

A special value property of art to be generated by individuality and individuality addressed makes his works uniquely unique. This is its essential difference from the objects of aesthetic perception in nature and the objective world of man. The phenomena of nature and the products of human

production are sufficiently generally significant, and their aesthetic semantics differ little in the consciousness of each of us. In aesthetic response to the pictures of nature, this community reaches values close to the maximum. More noticeable is the differentiation of aesthetic evaluations of products of design activities (fashion, household appliances, cars, furniture). And, finally, the commonality is minimal and the difference in relation to the works of artistic creativity is maximal. The aesthetic value of the results of human activity is actualized, increases with decreasing, declining interest in their utilitarian and functional properties.

The atmosphere of communication with art involves solitude and intimacy, the secret of experiences, joys and anxieties. With all the publicity of what is happening in the museum or theater, each of those present is left alone with himself and art. As subtly and fairly noted by E. Volkova, that the path through which we pass through the museum is «trampled down» by each spectator independently. Do I need to talk about a special, extreme case of the mystery of solitude with a book, when reading becomes a self-religious act, a deep immersion in oneself. Of course, this gift of self-immersion is not given to every reader, viewer. For some (their majority), art is a wide-open window into the world; for others, it is the mind an incomprehensible way to oneself, the «road to the temple» that opens in you.

The most obvious choice is determined by individual needs and interests. This is a kind of extroverts and introverts of the audience of art. The first to mass art, the value of which is largely determined by the degree of embodiment of the ideal, dreams. The latter prefer high classics, avant-garde. They are joined by the artistic elite, which is characterized by positive escapism, a departure from everyday reality, an indifferent attitude to the ideal, a dream. Both those and others in accordance with their aspirations acquire spiritual freedom. This unites them, as well as the possibility of such gaining only

through solitude with art, in which the imagination and the drama of experiences are hidden from everyone.

In it, adults continue children's games, involuntarily improvise life circumstances. There, the values of the balance of one another are replaced by the values of the imagination. As a result, the «kingdom of appearance» and «games» (F. Schiller, I. Huizinga), «the illusory realization of unrealizable desires» (L. Vygotsky), the «increment of being» (G. Gadamer) become possible. There, even ethics ceases to be a strict lady, allowing herself sometimes so uncharacteristic moral emancipation (erotic scenes, profanity). All this becomes possible thanks to the psychological attitude to enter into a special artistic world, alternative to the real world. This world has its limits, in which it exists completely autonomously and completely self-sufficient.

In art criticism, such delimitation from the external environment is terminologically designated by the generalized concept of «frame». It isolates a work of art from its environment, thereby immersing the viewer into its artistic world, emphasizing its focus on plot-compositional integrity.

In paintings, graphics, art photography — this design works on its perimeter; in cinema — screen delimitation, in the theater — a mirror of the scene, in the book — the cover. Sculpture, architecture, and music have a similar spatial and temporal demarcation, fixed in external form.

Regardless of the orientation and specialization of museums (cultural, historical, ethnographic, memorial, art galleries, etc.), the framework principle is immutable for them. This circumstance should be taken into account as much as possible when exhibiting museum valuables in a different, non-traditional environment. Otherwise, even the most good intentions to popularize museum masterpieces, as a rule, turn into a significant devaluation of their artistic qualities. These are the inevitable consequences of the violation of the conditions and laws of an adequate perception of museum

exhibits.

Nowadays, the question of a kind of status of historical cultural monuments, religious and church paraphernalia is sharply debated. On the one hand, the church, on the other — secular institutions (visual museums) with equal diligence impose their property rights to religious values. Notable, in particular, is the long and irreconcilable dispute between the Tretyakov Gallery and the Patriarchate about the fate of the famous icon of the Vladimir Mother of God.

It is appropriate here to refer to the characterization of the icon-painting work and to consider on its example the situation of a convergence of aesthetic and religious values with obvious different directions of their functional properties.

The iconographic image is bifunctional, cult and artistic organically coexist in it, but religious content prevails. Aesthetic is certainly present, but it does not determine the significance of the icon. Practically all theologians insist on this. The thesis «they don't admire the icon, they pray to it» is the main one in relation to all religious art: architectural, sculptural, pictorial, and musical.

In the high classical examples of icon painting, we have a «parity» between the religious and the aesthetic, but due to the functional ambivalence of the icon, it can cause the opposite reaction. The circumstances of this, at first glance, obscure, in fact, can lead to dramatic consequences.

Historically, the icon of the Vladimir Mother of God became the property of the museum, but Orthodox hierarchs insist on transferring it to the bosom of the church. Art critics substantiate their uncompromising position, referring to the artistic and aesthetic qualities of iconographic works. Servants of the church, by contrast, emphasize the iconic, ritual functions of icons.

Such an approach to the issue under consideration has nothing to do with the actual practice of communicating with broad masses of people with the greatest values of an initially

sacred nature. The ecstasy of ecclesiastical bureaucracy is explainable only by claims to the special autonomy of religious consciousness. But the consciousness of every individual, including the deeply religious, is indivisible. Of course, the installation as an unconsciously-psychological phenomenon between a believer and an atheist is very different. However, even under the condition of a very different mood, the perceived information is, in one way or another, projected onto a rich palette of attitudes, tastes and biases that have developed in life-experience.

Praying cannot but feel embodied in the icon of beauty. True, for him it is the essence of the emanation of divine light, the heavenly source of the beautiful. But this does not detract from his aesthetic sense, unconsciously experienced. A worldly person sees in an icon, as in a temple architecture, a fresco, a mosaic, first of all a work of art. He respects the sacred story, although his main focus is on the artistic qualities of man-made human creation. He enjoys the color scheme, compositional perfection, the refined taste of the author, often nameless. The priorities are different, but they are united by one thing – *the need for a spiritual, sublime, beautiful*. And this happens thanks to the withers' worthy value of cult objects.

Depending on the spatial environment in which they are located, the unconsciously-psychological attitude toward perception emphasizes the corresponding value properties. In the museum it is artistic and aesthetic, in the temple it is religious.

Starting from paganism, faith and art, interpenetrating each other, endowed world culture with eternal spiritual values. Vivid evidence of this is the sculptural statues of ancient gods. Prayer houses, mosques, Buddhist temples are examples of high architecture. The convergence of the church with the modernist art in architecture, sculpture, fresco, music is quite obvious. Such a tolerance for contemporary art is due to the inevitability of the church's recognition of its aesthetic values, the need for

their constant renewal.

In the spiritual world there are three spheres of human existence, not knowing logic, free from it. Logic is simply contraindicated. This is beauty, faith and morality. What happened at the beginning, at the origins of the culture, where did its first runners come from? No one will definitely answer this. One thing is obvious — these ancestors of the Muses forever formed the basis of culture. Some come to their icon in the temple, others go to meet her in the museum.

The aforementioned private, but by no means accidental, example is just one of the perspectives for considering the context of the existence of cultural value. Meanwhile, it is quite obvious how wide the spectrum of manifestations of this problem is.

Nowadays, various forms of exhibition and exhibition activities have become unusually widespread. The dynamism of their development is undoubtedly a positive phenomenon. However, at the same time, there was a confusion of functional differences between them and the museums. Neither of them have a clear status definition, which would provide for both their spatial and temporal characteristics, which ultimately determine the methods and possibilities of presenting works of art.

Museums are by nature conservative, for the most part they are open repositories of historical collections of cultural values. Other forms of exhibition institutions are limited mainly to exhibition activities. The products they exhibit are characterized by constant turnover and the likelihood of re-meeting with them is small. In museums, on the contrary, re-appeal to the values stored in them is always feasible and does not depend on calendar time. These are only casually noted differences, which should include, in particular, the issues of the collection of collections, the attribution of works and, of course, the rapidly modernized technologies of their representation.

It is alarming that the use of museum premises, which have

recently become more frequent, is not their intended purpose. They are often held exhibitions and sales of books, stage accessories, handicrafts, various artifacts. Such actions are not compatible with the historical sacredness of the museum space. Z.K. Tsereteli: «The museum is not a building, and it's not just a collection that you collect and show. This can be done in the gallery. Each museum has its own unique philosophy»¹

It is appropriate to note that in the first decades of the last century, domestic museology occupied the forefront of world science in the field of the theory and practice of museology. Today we have to admit that the modern theory of museum work in our country has noticeably surrendered its previous positions. And at best, it is at the level of applied knowledge. Meanwhile, the comprehension of the philosophy of the modern museum mentioned in the quotation is possible only if museology is recognized as a special field of humanitarian knowledge, and it gains theoretical academic status.

¹ *Tsereteli, Z. K. Museum — the temple of art // Act lectures of the 1999 —2000 school year at the International University in Moscow. M. (In Russian).*

ЕЛЕНА БОГАТЫРЁВА¹

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ

Абстракт

Подтверждение статуса современного искусства и отделение его от не-искусства являлось одной из функций музея в XX в. Вместе с тем под влиянием искусства XX в. эволюционировали сами музеи. На примере ранних вариантов музейной экспозиции (шпалерной развески) рассматривается влияние музейно-выставочной экспозиции на характер эстетической коммуникации. Уже ранняя версия музейной экспозиции свидетельствует о появлении в новом контексте новых художественных смыслов. Современная экспозиция рассматривается как продолжение и усложнение той модели эстетической коммуникации, которая сложилась под влиянием модернистского искусства начала XX в.

Ключевые слова

Музейная экспозиция, эстетическая коммуникация, эстетическое восприятие.

Важной функцией музейной экспозиции во второй половине XX в. была легитимация, подтверждение статуса со-

¹ Елена Богатырёва — доктор философских наук, Автономная некоммерческая организация высшего образования «Институт кино и телевидения (ГИТР)», Москва, Россия, проректор по научной работе, профессор.

временного искусства, функция признания художественных артефактов и отделение их от не-искусства. Вместе с тем под влиянием искусства XX в. эволюционировали сами музеи. В основе музейной экспозиции рубежа XX-XXI вв. лежит определённый сценарий [Гнедовский, 2006; Поляков, 1997], драматургия, сюжет, связанные с тематикой музея. Музейная экспозиция создаёт пространство коммуникации и предлагает зрителю перейти от созерцания к диалогу. В первые десятилетия XXI в. на эволюцию музейно-выставочных экспозиций повлияли новые информационные технологии и медиаискусство. Наряду с новыми возможностями появились и новые проблемы: тенденция к интерактивности и пониманию эстетического восприятия как непосредственного переживания размывает эстетическую дистанцию. И в этой ситуации выставочная концепция преодолевает, перерабатывает простые эмоции, «достраивая» восприятие до эстетической коммуникации. То есть музейно-выставочная экспозиция возвращает себе функцию контекста, превращающего артефакт в произведение искусства. Её эволюция в целом вписывается в логику изменений эстетического восприятия на протяжении XX в.

Шпалерная развеска как приём

В качестве общественного института музей появляется в культуре Нового времени как визуальный образ *другой культуры*. Этому событию предшествует эпоха Великих географических открытий, формирование исторического сознания и открытие целого мира «других», то есть неевропейских, культур. Поэтому в каждой историко-культурной ситуации музей представляет образ *другой культуры*, другой эпохи. Эта *другая культура* может быть культурой прошлого (чему посвящены исторические музеи) или сосуществующей во времени, но отдалённой в пространстве (этой теме посвящены, например, такие музеи, как музей Востока). Природный заповедник может быть рассмотрен как образ

своих данной культуре представлений о природе как форме «инобытия» культуры. Не случайна популярность музеев в постиндустриальном обществе с характерным для него интересом к проблематике межкультурных взаимодействий.

У художественных коллекций и собраний существует своя, относительно самостоятельная традиция, которая в целом вписывается в историю становления музейных экспозиций. Одним из первых видов художественных экспозиций, появившихся также в европейской культуре Нового времени, является шпалерная развеска. С эстетической и историко-культурной точек зрения шпалерная развеска — это не просто наивное размещение живописных полотен с целью занять ими стену огромного зала, а любопытный художественно-эстетический приём. Этот приём пространственного размещения коллекции позволил включить произведения разных эпох и стилей в контекст нового стиля эпохи. Этим новым стилем, практически совпадающим по времени с распространением шпалерной развески, оказался художественный стиль барокко.

Грандиозные барочные экспозиции тяготели к преодолению скромных форматов возрожденческой станковой картины. То есть барочная экспозиция в виде шпалерной развески продемонстрировала потребность в повороте от станковой живописи к монументальной. Даже не в повороте, а в возвращении, поскольку станковая живопись эмансипировалась сравнительно недавно: в эпоху Возрождения. Вся экспозиция воспринималась как масштабных размеров картина. Внушительные масштабы были характерны и для барочного портрета, и для натюрмортов, так что экспозиция в целом воспринималась как одна сплошная картина, главными выразительными средствами которой были ритм и цвет. Живопись для экспозиции подбиралась по принципу цветовых соответствий, и всё собрание напоминало одну монументальную роспись. Эстетическое воздействие дости-

галось благодаря возникновению интегративного качества. Шпалерная развеска продемонстрировала появление в новом контексте новых художественных смыслов. Именно благодаря этому итогу — возникновению нового интегративного качества — она может быть сопоставлена с современной экспозицией. На этом аналогия между шпалерной развеской и современной экспозицией можно считать исчерпанной. Тем более, что они ориентированы на разные модели эстетического восприятия.

В ситуации классического изображения, рассмотренного М. Фуко (Фуко, 1994) на примере картины Д. Веласкеса «Менины» (хрестоматийного образца стиля барокко), незримыми и невидимыми становились то объекты изображения, то автор. Единственным, кто оставался на своём месте, был зритель. В коммуникативных ситуациях, заданных современными вариантами художественных экспозиций, изменяется роль посетителя экспозиции — зрителя. И сама эстетическая коммуникация ориентирована уже не на модель восприятия живописи. Экспозицию рубежа XX-XXI вв. можно сравнить скорее с перформансом.

Перформанс как образ эстетической коммуникации

Рассмотрим на конкретных примерах модель эстетической коммуникации, которой следует перформанс. Перформанс связан с определённым представлением о пространстве и эстетической дистанции. Но осмысленно наблюдать перформанс, не будучи его участником, можно только с опорой на документирование. Документирование — это описание, а также фиксирование на кино- или фотоплёнку художественного события. Документирование — это не избыточный элемент по отношению к процессу эстетического восприятия, а необходимое опосредующее звено.

Отдельные перформансы 1960-1980-х гг. вообще не были рассчитаны на непосредственных наблюдателей. Зрителя они находили только в рамках выставочно-музейных экспо-

зиций. Например, некоторые перформансы известного художника Фр. Инфантэ, о которых зритель мог судить по документации — а именно, по фотографии. Как правило, на снимках были запечатлены композиции из природных и искусственных объектов: ландшафт и «вмонтированный» в него артефакт. Зафиксированное на фотографии произведение не нуждалось в оценивающем взгляде зрителя: предполагалось, что он уже состоялся. Произведение включало его в себя. Более того, состоявшийся взгляд становился условием существования самого художественного произведения, которое могло быть реализовано только при посредстве фотообъектива. Именно этот взгляд исполнял роль того непосредственного наблюдателя, который оказался вмонтирован в художественный объект. По аналогии с фотодокументацией можно рассмотреть фиксацию перформанса на киноплёнку. И в этом случае ситуация восприятия складывается как бы на пересечении двух визуальных потоков. Точка зрения непосредственного наблюдателя заменена кинокамерой. Ориентированность на сторонний взгляд запрограммирована уже в самом произведении. Его восприятие осуществляется с помощью визуального посредника, роль которого выполняет «киноглаз».

Рассматриваемая модель эстетического восприятия сложилась под влиянием модернистского искусства начала XX в. Её характеризует пространственное измерение. Согласно этой модели, непосредственное восприятие оказывается несамодостаточным, оно словно заключается в скобки и становится поводом для новой интерпретации. В структуре эстетического восприятия включается фигура посредника: «Поначалу в роли *посредника* выступал теоретический текст или манифест, впоследствии проявления посредничества усложнились, *посредник* эмансипировался и обрёл самостоятельное существование. В раннем авангарде роль посредника играли манифесты, декларации, трактаты, чаще всего авторского исполнения. Позднее место манифестов

и трактатов займёт фигура персонифицированного посредника: критика, постановщика, менеджера, опосредующих эстетическую коммуникацию. Функции посредника будут изменяться, проявления посредничества станут сложнее. Но примечательно то, что эта модель будет воспроизводиться и в последующие периоды» [Богатырёва, 2014: 205]. То есть деятельность автора экспозиционной концепции (куратора) представляет собой продолжение и усложнение той модели эстетической коммуникации, которая сложилась под влиянием модернистского искусства начала XX в.. С точки зрения эволюции пространственной модели эстетической коммуникации перформанс приближается к музейно-выставочной экспозиции, в основе которой — авторская концепция, сценарий, определённая драматургия.

Уже в 1980-е гг. художественная экспозиция рассматривается «как объект созерцания, за которым открывается как бы имеющая самостоятельное значение художественная картина мира» (Волкова, 1988: 203). К концу XX в. экспозиция становится не только объектом созерцания. Она тяготеет к интерактивности, создаёт новый смысловой контекст, в рамках которого уравнивается восприятие как непосредственное переживание (связанное, например, с медиаискусством) и неотрефлексированные эмоции. В экспозиционном контексте артефакты «обрастают дополнительными смыслами».

В начале XXI в. обозначилась также тенденция к конвергенции разных видов музейных экспозиций (художественных, естественнонаучных, исторических и т.д.). И эти особенности характеризуют и современную социокультурную ситуацию, и тенденцию изменения эстетических функций музейно-выставочной экспозиции.

Ссылки

Богатырёва, Е.А. 2014. Итоги дискуссий о постмодернизме и эстетическая теория //Философия современного искусства. Материалы

VI Овсянниковской международной эстетической конференции. 13—15 ноября 2014 г. М.. С. 201—206.

Волкова, Е.В. 1988. Производство искусства в мире художественной культуры. М.

Гнедовский, М.Б. 2006. Музейная коммуникация и музейный сценарий. М., 2006.

Поляков, Т.П. 1997. Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции). М

Фуко, М. 1994. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.

ELENA BOGATYREVA¹

**AESTHETIC FUNCTIONS OF MODERN
MUSEUM EXPOSITIONS**

Abstract

Validation of modern art through its distinction from non-art used to be one of the main functions of museums in the XX century. Evolution of museums themselves was driven by the artistic trends of the XX century at the same time. The article discusses the influence of museum and exhibition presentation patterns on the nature of aesthetic communication through the case study of the early exposition arrangement mode — hedgerow system. This early version of the exposition arrangement was already an evidence of the new artistic spirits arising from new contexts. The modern museum exposition pattern is scrutinized as an extension and sophistication of that mode of esthetic communication which has been established under the influence of the early XX century's modernistic arts.

Keywords

Museum exposition, aesthetic communication, aesthetic perception

In the second half of the XX century, the important function of museum exposition was to legitimize and validate the modern arts, recognize the pieces of art as distinguished from

¹ Elena Bogatyreva — Doctor in Philosophy, Institute for Cinema and Television (GITR), Moscow, professor, vice-rector for scholarly affairs.

what was not considered as such. Museums, in turn, were evolving under the influence of past century's arts. In the XX and XXI centuries, the museum exposition have been based on a certain scenario [Gnedovskiy, 2006; Polyakov, 1997], drama or plot derived from what the museum was mainly focused on. The museum exposition provides a communication environment by inviting visitors to proceed from contemplation to dialogue. During the first decades of the XXI century, the evolution of museum and exhibition presentation patterns was also driven by the advanced information technologies and media arts. New opportunities were coupled with unprecedented concerns: interactivity and understanding of aesthetic perception as unmediated experience tend to erode the aesthetic distance. At this stage, the exhibition conception works to override, elaborate the unfussy emotions by «tuning» the perception up to the level of aesthetic communication. As such, the museum and exhibition presentation pattern reemerges as the context which transforms an artifact into a piece of art. Its evolution generally fits the development trends of aesthetic perception typical for the XX century.

Genesis of hedgerow method

Institutional history of museums dates back to the New Times when they first appeared as visual representation of *other culture* — following the Age of Exploration, development of historical sense and discovery of the no-end realm of «other» (non-European) cultures. In any given historic and cultural settings, the museums have been representing the *different* cultures and epochs ever since. It may be any past culture (which history museums are focused on) or contemporary but remote culture (addressed, for instance, by museums of oriental art). A wildlife reserve, on the other part, may be viewed as representing the perception of nature in the given culture as a form of such culture's «otherness». It's not by coincidence that museums become popular in postindustrial society with its

typical focus on the issues of intercultural convergences.

Art collections have their own, relatively independent tradition which generally fits well into the history of museum expositions. Hedgerow system represents one of the first patterns of art expositions which also date back to the New Times in the European culture. Esthetically and in historic and cultural terms, the hedgerow system is not only a naïve way to display the paintings in order to fill up the wall in a huge space, but an intriguing artistic and aesthetic device. Such spatial layout helped to integrate the pieces attributed to various epochs and styles in the new stylistic context. This new style was the baroque style of art virtually synchronized with the expansion of the hedgerow system.

Grandiose baroque expositions were tending to override the modest format of the easel painting of Renaissance. By the hedgerow system, the baroque exposition was demonstrating the need in shifting from easel painting to monumental painting. Strictly speaking, it was not shifting but return to the monumental painting, because the easel painting has got emancipated just a while back — during the Renaissance. As such, the entire exposition was perceived as a large-scale painting. Impressive scale was typical both to baroque portrait and still life, so that the exposition was perceived in its entirety as a continuous picture with rhythm and color as key means of expression. Selection of pictures to be displayed was guided by color matching, and the whole collection resembled a single mural. The aesthetic impact was achieved through this integrative property of the exposition. The hedgerow system was demonstrating the fresh artistic spirits arising from new contexts. This fresh integrative quality makes it comparable with modern expositions, there being no further analogy between the hedgerow system and the modern exposition however, especially as they are oriented towards different modes of aesthetic perception.

A classic artwork as in the case of *Las Meninas* of Diego

Velasquez (a canonical sample of baroque style) discussed by Paul-Michel Foucault (Foucault, 1994) makes invisible and imperceptible a subject matter or an author, but not a spectator who is the only element staying where he is. Unlike to communicative situations proposed by the modern art display patterns, where the visitor or spectator is the player whose role is changed. At this point, the aesthetic communication seems to become careless of how the art is perceived. At the turn of the XXI century, the exposition can be rather compared with performance.

Performance as device of aesthetic communication

Below we will discuss the examples of the mode of aesthetic communication on which performance is based. The latter stems from specific understanding of space and aesthetic distance and may only be meaningfully observed, unless you take immediate part in it, with reference to documentation. «Documentation» includes description as well as shooting or video-recording of an event of art. In respect of the aesthetic perception, documentation is not an excessive element but rather a necessary intermediate link.

Performances sporadically presented in 1960s through 1980s were not targeting the direct observers at all. They were to face spectators in exhibition and museum settings only. Like, for example, certain performances of famous Francisco Infante-Arana which could be judged by spectators based on documentation such as photos depicting mainly the assemblages of natural and artificial items representing a landscape with some «inbuilt» artifact. The content of the picture seemed to call no appraising sight from visitors: it was supposed to have been accomplished already. The appraising sight was integrated in the artwork. More importantly, such accomplished sight was comprehended as a condition for existence of the artwork which could only be made existent with use of camera lens. The lens was playing the role of the

immediate observer turned out to be integrated in the object of art. Cinematographic shooting of performance works similarly to the photo-documentation. This is another case when perception seems to be formed at the junction of two visual streams. A sight of direct observer was substituted by a camera. The orientation towards an external sight is already preset in the artwork so that it is perceived through a visual mediator whose role is played by a «shooting eye».

The pattern of esthetic perception described above was developed under the influence of the early XX century's modernist art. Its inherent feature is spatial dimension. This pattern suggests that direct perception is not sufficient in itself, so it is enclosed in kind of parentheses and prompts novel interpretations. The structure of aesthetic perception now includes an intermediate element: «While at the beginning a *mediator's* role was played by conceptual text or manifest, later the traits of mediation became more sophisticated, the *mediator* got emancipated and gained independent existence. In the early avant-garde, the part of mediator is played by manifests, declarations, treaties, mostly performed by authors themselves. Subsequently, manifests and treatises were replaced by personalized mediators e.g. critics, directors, managers as intermediate elements of aesthetic communication. The functions of mediators were changing with time, and mediation was showing itself in the increasingly sophisticated manner. Remarkably, this pattern is expected to recur in future as well» [Bogatyreva, 2014: 205]. Therefore, the work of curator as originator of an exposition concept represents the extension and sophistication of the aesthetic communication pattern driven by the modernist art of the early XX century. In the evolution of the spatial model of aesthetic communication, performance stands quite close to a museum and exhibition presentation pattern based on the author's concept, scenario, or some kind of dramatic composition.

In as early as 1980s, the art exposition was considered «the

object of contemplation behind which there is an artistic view of the world with some sort of independent bearing in itself» (Volkova, 1988: 203). By late XX century, exposition ceased to be the object of contemplation alone. Today it is more oriented towards interactivity and creation of the new sense bearing context in which the perception as immediate experience (of media art, for example) is counterbalanced by non-reflected emotions. Placed within this exposition context, artifacts are gaining «additional meanings».

Another fresh trend of early XXI century is convergence between museum expositions of art, science, history etc. This trend is typical both to the current socio-cultural settings and the changing aesthetic roles of the museum and exhibition presentation patterns.

References

- Bogatyreva, E.A.* 2014. Itogi diskussiy o postmodernizme i esteticheskaya teoriya [The Results of Discussions on Postmodernism and the Aesthetic Theory]. Philosophy of contemporary art. VI Ovsiannikov International Aesthetic Conference. 2014/November 13–15. Moscow. P. 201–206. (In Russian).
- Volkova, E.V.* 1988. Proizvedenie iskusstva v mire khudozhestvennoy kultury [The Work of Art in the World of art culture]. M., 1988. (In Russian).
- Gnedovskiy, M.B.* 2006. Museynaya kommunikatsiya i museyny szenariy [Museum communication and museum script]. Moscow. (In Russian).
- Polyakov, T.P.* 1997. Kak delat musey? (O metodah projektirovaniya museynoy ekspositsii) [How to make a museum?]. Moscow. (In Russian).
- Foucault, P.-M.* 1994. Slova i veshchi. Arheologiya gumanitarnykh nauk [Words and things]. St. Petersburg. 1994. (In Russian).

ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ¹

СКУЛЬПТУРА ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ

Абстракт

Широко распространенным способом экспонирования современных скульптурных объектов является их расположение в открытом городском и ландшафтном пространстве, то есть вне специально подготовленной экспозиционной или музейной площадки. Современные скульпторы не часто задаются целью гармонично сочетать свое произведение с контекстом, но, напротив, стремятся сделать его морфологически отличным от окружения, а способы его размещения — контрастными и парадоксальными. Среди примеров современного подхода к экспонированию можно отметить работы скульпторов направления «Новая британская скульптура» («New British Sculpture»). «Новая британская скульптура» соединила как способ экспрессивного взаимодействия арт-объекта с природой (Г. Мур), так и абстрактную игру с пространством (минимализм).

Ключевые слова

Энвйронмент, восприятие, скульптурный объект, новая британская скульптура, экспонирование под открытым небом

Широко распространенным способом экспонирования

¹ *Евгений Кондратьев* — и.о. заведующего кафедрой эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова; заместитель главного редактора АУ.

современных скульптурных объектов является их расположение в открытом городском и ландшафтном пространстве, то есть вне специально подготовленной экспозиционной или музейной площадки. Скульптурные объекты, предназначенные для открытого пространства, как правило, имеют большой масштаб, чтобы соответствовать урбанистическому или садово-парковому окружению. Это меняет восприятие арт-объектов, позволяет более свободно варьировать ракурсы и дистанцию, подбирать для них разнообразный фон.

Способы позиционирования скульптурного объекта в открытом пространстве имеют большую культурную историю, на протяжении которой смысл такой презентации скульптуры существенно менялся. Если в эпоху Ренессанса монументальная скульптура являлась частью архитектурного целого, например, находилась в центре городской площади, то современное экспонирование скульптуры в открытом пространстве характеризуется свободой размещения, отсутствием предварительного целостного плана места, непредсказуемостью ее восприятия. Современные скульпторы не часто задаются целью гармонично сочетать свое произведение с контекстом, но, напротив, стремятся сделать его морфологически отличным от окружения, а способы его размещения — контрастными и парадоксальными. Использование необычных для скульптуры материалов также подчеркивает концептуальный и условный характер сочетания арт-объекта и окружения.

Среди примеров современного подхода к экспонированию можно отметить работы скульпторов направления «Новая британская скульптура» («New British Sculpture»). Один из представителей этого направления — всемирно известный скульптор Аниш Капур (Anish Kapoor). В своем творчестве он часто обращается к мотиву отражения, использует в своих скульптурах и инсталляциях большие искривленные зеркальные поверхности. Скульптурные объекты А. Капура

размещаются в знаковых или исторических локусах, что создает парадоксальное диалоговое взаимодействие между арт-объектом и контекстом. Работы А. Капура являются интерактивными, вокруг них и даже через них можно проходить.

Хорошо известная инсталляция А. Капура «Облачные ворота» («Cloud Gate», 2006) расположена в деловом центре Чикаго, в котором преобладает высотная офисная застройка. Масштабная 10-метровая работа А. Капура из нержавеющей стали имеет гиперболическую отражающую поверхность, в которой образ окружающих зданий радикально деформируется. В 2006 в Нью-Йорке рядом с Рокфеллеровским Центром, и в 2015 году в Версале А. Капур представил другую крупную инсталляцию — «Небесное зеркало» («Sky Mirror»), представляющую собой круглое вогнутое зеркало диаметром 6 метров. Зеркальные инсталляции А. Капура амбивалентны: внутреннее пространство отражения плавно перетекает во внешнее, поверхностные искажения искривляют перспективу. Отражение словно вытесняет из города объем, создает особые зоны визуальной непроницаемости. Гиперболические искажения также трансформируют двигательные ощущения реципиента.

Александр Колдер (Alexander Calder) в 1974 установил в Чикаго 16-метровую скульптуру-стабиль (*sculpture-stabile*) «Фламинго» («Calder's Flamingo»), красный цвет которой резко контрастирует с монотонным офисным урбанистическим окружением. Как и работа А. Капура, скульптура А. Колдера имеет нелинейную форму, два арт-объекта формируют специфическое диалоговое пространство в городе. Своеобразным синтезом отражающих поверхностей и линейных изгибов служит также деконструктивистский «Павильон Джея Притцкера» («Pritzker Music Pavilion», 2004) в Чикаго работы всемирно известного архитектора Фрэнка Гери (Frank Gehry). Эта работа также создает новые возможности для диалога между современной архитектурой и скульпту-

рой в урбанистическом пространстве.

Еще один представитель «Новой британской скульптуры», Тони Крэгг (Tony Cragg), является автором скульптурных работ, выполненных из самых разнообразных материалов. Форма его скульптур неопределенная, немного напоминает стремительный футуристический стиль Умберто Боччони (Umberto Boccioni). Зритель может проецировать свои образы на диффузные формы, в которых можно увидеть и черты лица и изгибы тела, и какие-то предметные мотивы. Работы Т. Крэгга часто можно видеть на открытых площадках музеев современного искусства. Энтони Гормли (Antony Gormley) — автор многих масштабных антропоморфных инсталляций, среди которых 26-метровая стальная инсталляция «Экспозиция» («Exposure», 2010), размещенная на берегу моря в Нидерландах. Издали работа выглядит антропоморфной, напоминающей глядящего в море человека, но по мере приближения она становится все более абстрактной. Пустоты между конструктивными элементами при приближении вытесняют фигуративные ассоциации. Бесконечное пространство неожиданно вторгается внутрь артефакта, смешивая реальное и виртуальное.

Работы представителей «Новой британской скульптуры» характеризуются обобщенностью форм и однородностью поверхностей. Это позволяет задать крупный масштаб, перевести арт-объект из ограниченного музейного пространства под открытое небо. «Новая британская скульптура» развивает идеи минимализма 60-70-х гг. XX в.. Тони Смит (Tony Smith), Дональд Джадд (Donald Judd), Сол Левитт (англ. Sol LeWitt) также выставляли свои работы на открытом пространстве: бетонные инсталляции и *конкретные объекты (specific objects)* Д. Джадда, *энвайронмент-скульптуры (environmental sculpture)* Т. Смита. Использование минималистами простых объемных форм имело большое значение для концептуального переосмысления энвайронмента, за-

ложило основу для аналитического структурирования пространства вокруг арт-объекта.

«Новая британская скульптура» также продолжает традиции Генри Мура (Henry Moore), специально создававшего многие работы для открытого, естественного, а не замкнутого экспозиционного пространства. Г. Мур придавал очень большое значение восприятию скульптуры, воздействию открытой пластической формы, изменениям зрительных ракурсов. Работы Г. Мура неразрывно связаны с пейзажем, в котором они размещены. Поместье Перри Грин (Великобритания), где жил скульптор, теперь является экспозицией под открытым небом. Его работы «Король и королева» («King and Queen»), «Две крупные формы» («Large Two Forms»), «Двойной овал» («Double Oval») размещены в различных парках скульптур под открытым небом. Скульптура, сливающаяся с пейзажем, напоминает человеку о значении естественного восприятия пространства. Пейзажные элементы оказываются частью скульптур Г. Мура, увеличивают их объем и масштаб.

«Новая британская скульптура» соединила как способ экспрессивного взаимодействия арт-объекта с природой (Г. Мур), так и абстрактную игру с пространством (минимализм). Обращение к новым материалам, игровое использование как природного, так и городского окружения вносит новые акценты в эстетическое восприятие скульптур и инсталляций под открытым небом. Как и в минимализме, концептуальная интерпретация «Новой британской скульптуры» не опосредована метафизическими или символическими предпосылками. Однако эстетический опыт, связанный с пространственным восприятием «Новой британской скульптуры», характеризуется большей неоднозначностью и парадоксальностью.

EVGENY KONDRATYEV¹

SCULPTURE IN THE OPEN AIR

Abstract

Presentation of contemporary sculptural objects outside a specially prepared exhibition or museum premises in open city or landscape spaces is a widespread way of exhibiting. Contemporary sculptors do not often set out to harmoniously combine their work with context, but, on the contrary, strive to make it morphologically different from the environment, and the ways of its placement are contrasting and paradoxical. The works of sculptors of the «New British Sculpture» trend can be noted among the examples of the contemporary approach to exhibiting. The «New British sculpture» combined both the method of expressive interaction of the art object with the nature (G. Moore), and an abstract game with a space (minimalism).

Key words

Environment, perception, sculptural object, New British Sculpture, open-air exhibition

Presentation of contemporary sculptural objects outside a specially prepared exhibition or museum premises in open city or landscape spaces is a widespread way of exhibiting. Sculptural objects intended for open space, as a rule, have

¹ *Evgeny Kondratyev* — Temporary Head of the Department of Aesthetics at Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy; AU Deputy Editor-in-Chief

a large scale to match the urban or landscape environment. The perception of such art objects changes and allows you to freely vary angles and distance and select a diverse background.

The methods of positioning a sculptural object in the open space have a great cultural history, during which the meaning of such a presentation of the sculpture has changed significantly. In the Renaissance, monumental sculpture was a part of the architectonic whole, for example, it was located in the center of the city square, then the modern exhibition of the sculpture in the open space is characterized by freedom of placement, the absence of a preliminary holistic plan of the place, and the unpredictability of its perception. Contemporary sculptors do not often set out to harmoniously combine their work with context, but, on the contrary, strive to make it morphologically different from the environment, and the ways of its placement are contrasting and paradoxical. The use of diverse materials also emphasizes the conceptual and conditional nature of the combination of the art object and the environment.

The works of sculptors of the «New British Sculpture» trend can be noted among the examples of the contemporary approach to exhibiting. One of the representatives of this trend is the world famous sculptor Anish Kapoor. In his work, he often turns to the motive of reflection, uses large curved mirror surfaces in his sculptures and installations. The sculptural objects of A. Kapoor are located in iconic or historical loci, a paradoxical dialogue interaction between the art object and the context is created. A. Kapoor's works are interactive, you can go around them and even through them.

The well-known installation of A. Kapoor «Cloud Gate» (2006) is located in downtown of Chicago, which is dominated by high-rise office buildings. The large-scale 10-meter work of A. Kapoor in stainless steel has a hyperbolic reflective surface in which the image of the surrounding buildings is radically deformed. In 2006 in New York City near the Rockefeller Center,

and in 2015 at Versailles A. Kapoor presented another large installation «Sky Mirror», which is a circular concave mirror with a diameter of 6 meters. A. Kapoor's mirrored installations are ambivalent: the internal space of reflection flows smoothly into the external, surface distortions transform the perspective. Reflection displaces volume, creates special zones of visual impenetrability. Hyperbolic distortions also transform the recipient's motor sensations.

Alexander Calder installed a 16-meter *stabile* «Calder's Flamingo» in Chicago in 1974, the red color of which contrasts with the monotonous office urban environment. Like the work of A. Kapoor, the sculpture of A. Calder has a non-linear shape, two art objects form a specific dialogue space in the city. The deconstructivist «Pritzker Music Pavilion» (2004) in Chicago, by the world-famous architect Frank Gehry, also serves as a kind of synthesis of reflective surfaces and linear curves. This work also creates new opportunities for dialogue between contemporary architecture and sculpture in the urban space.

Another representative of the «New British Sculpture», Tony Cragg, is the author of sculptures made from a wide variety of materials. The shape of his sculptures is uncertain, a bit like the swift futuristic style of Umberto Boccioni. The viewer can project his images onto diffuse forms in which you can see facial features and body curves, and some kind of subject motifs. The works of T. Cragg can often be seen in the open areas of museums of contemporary art. Antony Gormley is the author of many large-scale anthropomorphic installations, including the 26-meter steel figure «Exposure» (2010) located on the seashore in the Netherlands. From a distance, the work looks anthropomorphic, resembling a person looking at the sea, but as it approaches, it becomes more abstract. The voids between the structural elements, when approximated, crowd out figurative associations. Infinite space unexpectedly invades the artifact, mixing real and virtual.

The works of the representatives of the «New British

Sculpture» are characterized by a generalization of forms and uniformity of surfaces. This allows you to set a large scale, transfer an art object from a limited museum space into the open air. The «New British sculpture» develops the ideas of minimalism of the 60–70s XX century. Tony Smith, Donald Judd, Sol LeWitt also exhibited their works in the open air: *specific objects* of D. Judd, *environmental sculpture* of T. Smith. The use of simple three-dimensional forms by the minimalists was of great importance for the conceptual rethinking of the environment; it laid the foundation for the analytical structuring of the space around the art object.

The «New British Sculpture» also continues the tradition of Henry Moore, who specifically created many works for an open, natural, rather than a closed exhibition space. G. Moore attached very great importance to the perception of sculpture, the effects of an open plastic form, the changes of visual angles. The works of G. Moore are inextricably linked with the landscape in which they are located. The estate of Perry Green (Great Britain), where the sculptor lived, is now an open-air exhibition. His works «King and Queen», «Large Two Forms», and «Double Oval» are housed in various open-air sculpture parks. The sculpture merges with landscape, reminds people of the importance of the natural perception of space. Landscape elements are part of the sculptures of G. Moore, increase their volume and scale.

The «New British sculpture» combined both the method of expressive interaction of the art object with the nature (G. Moore), and an abstract game with a space (minimalism). The appeal to new materials, the playful use of both natural and urban surroundings brings new emphasis to the aesthetic perception of outdoor sculptures and installations. As in minimalism, the conceptual interpretation of the «New British sculpture» is not mediated by metaphysical or symbolic premises. However, the aesthetic experience associated with the spatial perception of the «New British sculpture» is

characterized by greater ambiguity and paradox.

Aesthetica Universalis

Special Volume / Специальный выпуск