

Н. Н. Суворов

Практики в поле художественной культуры

Художественная культура рассматривается как совокупность практик, имеющих своей целью создание субъекта, продукта и перцепиента деятельности. В художественных практиках используются универсальные технологии. Они включают в себя музейную, галерейную, кураторскую, коллекционерскую деятельность. Особенности разных видов практик имеют частный характер, но в каждой существуют повторяющиеся характеристики. Рассматриваются связи художественных практик и рынка искусств, на котором происходит одна из форм обращения художественных произведений.

Ключевые слова: художественная практика, обращение произведений, музей, галерея, куратор, коллекционер, аукцион, художник, автор, зритель

Nikolay N. Suvorov

Practice in field of artistic culture

Culture is considered as a set of practices whose purpose is the establishment of entity, product and percipient activities. In the artistic practices used versatile technology. They include Museum, gallery, curator, art collecting. Characteristics of different types of practices are private, but there are recurring characteristics. Discusses the relationship of artistic practices and the art market, which is one of the forms of circulation of works of art.

Keywords: artistic practice, the circulation of artworks, Museum, gallery, curator, collector, auction, artist, author, audience

Пространство художественной культуры является более узким, чем общее пространство культуры и ограничивается институциями и видами деятельности, устремленными в сферу искусства. Это пространство также наполнено произведениями искусства, уникальная особенность которых может рассматриваться как множество сингулярностей¹. Здесь же формируются особые культурные практики, основой которых является художественная деятельность художников, исполнителей, менеджеров, коллекционеров, галеристов, аукционеров, кураторов, критиков. Принятое в научной литературе понятие «художественное творчество», имеющее привкус романтического образа художника-одиночки, в понятии практики расширено анализом институций, текстов, перформативных коллективных действий, ассамбляжей. Таким образом, создание автором произведений дополняется и расширяется процессами продвижения, интерпретации, музейного хранения, аукционной и галерейной продажи, экспонированием на биеннале, распространением имиджей и текстов в Интернете, концертами, фильмами, которые выступают сферой обращения произведений искусства. Практики в художественной культуре осуществляют функцию отбора, оценки, активизируют межкультурную коммуникацию, прогнозируют изменение художественной сцены². Практики в своей совокупности превращаются в культурную индустрию, раскрывающуюся через

сумму технологий, которая по доступной цене предоставляет публике несложные произведения искусства, оформленные эффектно, словно политические лозунги³. Технологии изменили саму природу авторства, поскольку художник может использовать в своей работе сетевые тексты и гипертексты, объединяя различные художественные потоки, произвольно их изменяет и подстраивает произведения под групповые вкусы, стремясь превратиться их в бренды. Художник использует наработанные технологии из других видов искусства, например, графический роман, соединяющий литературу и графику⁴ или даже из неискусства, используя медиаресурсы и технические новации⁵. Теоретическое осмысление и культивирование практик и индустрий формирует определенные режимы художественной мысли, сменяемые друг друга в историко-культурном процессе.

Следует соотносить практики в сфере художественной культуры с пониманием природы эстетического, которое придает произведениям социокультурный статус. Эстетическое суждение вкуса лежит в основе абсолютного искусства (И. Кант). Если практики предполагают активную вовлеченность субъекта в сферу художественной деятельности, то эстетическое является характеристикой ценностных отношений субъекта и придает социокультурную направленность практикам и индустриям.

Дефиниции связаны с радикальными поворотами в культуре, ставшими отличительной

чертой современности – это лингвистический поворот, связанный с текстовым аспектом обращения артефактов, когда культура и ее проявления рассматриваются как тексты, а деятельность субъекта ограничена возможностями языка: «Границы моего мира суть границы моего языка» (Витгенштейн), трудовая деятельность и культурные практики превращаются в зону лингвистического взаимодействия (Вирно); и эстетический поворот, акцентирующий повышенное внимание к автономному субъекту, эстетическому вкусу, субъективному выстраиванию ценностей, к сингулярной судьбе, к индивидуальной «картине мира». Экология культуры – это не только практический, но и эстетический выбор. Эстетическое как модус субъективного проявляет себя в свободном выборе индивидуальных художественных практик.

Художественные практики осуществляются в культурном пространстве, которое не ограничивается географическими рамками, но может изменяться и пульсировать, покрываться складками – уходить в тень или зажигаться активным свечением. Пространство культуры существует во времени – в перекличке направлений и идей, реанимируя или заимствуя наследие прошлого или используя практические наработки из других культурных традиций. Примером может служить пространство культуры итальянского Возрождения, ориентированного на реанимацию античности. Пространство культуры неоднородно и проявляет себя в практиках, окруженных полями с энергетическими силами притяжения и отталкивания.

Множественность полей культуры и художественных практик заставляет думать об их теоретическом обособлении. Культурные практики складываются организованно на основе многообразия видов деятельности. «Человеческая деятельность понимается и осуществляется как культура»⁶. Несмотря на множественность культурных практик, можно увидеть в них универсальную структуру.

В исследованиях культурных практик существуют представления, что система культуры находится в виде случайной мозаики, состоящей из обрывков, не образующих системы (А. Моль), или в отношении соподчинения по принципу матрешки. Культура большей общности вбирает в себя как часть культуру меньшей общности. Так, локальные культуры включаются в региональные, которые, в свою очередь, включаются в национальные. Свободное многообразие или иерархия зависимостей становятся определяющими принципами. Такое понимание представляется упрощенным и механистичным, поскольку не учитывает взаимодействие различных культурных структур

между собой. Иерархии отношений между художественными практиками не существует. Так, работа галереи идет параллельно кураторским проектам и музейным выставкам, не подавляя и не подчиняясь. Выступление солиста может существовать в ином художественном измерении, чем симфонического оркестра. Культурные особенности складываются из культурных практик и полей, имеющих более динамичные отношения. Их взаимодействия возможно объяснить при помощи исследования полевого строения, пронизанного силовыми векторами и полями. Поле практики определяется как поле сил, воздействующих на всех вступающих и находящихся внутри полевой структуры в зависимости от занимаемой позиции⁷. Поле художественной практики понимается не только как пространственная структура/поверхность, но и как единство, пронизанное внутренними органичными силами. Между полями нет резкой границы, но существует постепенный спектральный переход одного поля в другое, при котором сила поля может ослабевать или усиливаться. Так, поле художественной практики может соотноситься с экономическим или политическим полями, испытывая их силовое воздействие, но также способно отвечать на это воздействие собственными силами. Художественные произведения становятся активными источниками социальной критики и воздействия на изменение политического поля – яркий пример неконформизма. Поле практики – место аккумулированной социальной энергии, определяется предметом нацеленности практики и субъективными усилиями, направленными на этот предмет. Каждый агент/ субъект практики участвует в формировании поля своими усилиями. Так, среда изобразительного искусства или театральная тусовка организуются участниками художественных или театральных событий, в которых участвуют художники, критики, коллекционеры, продюсеры, журналисты, постоянные посетители выставок и спектаклей.

В художественной практике создается особый символический капитал, становящийся главной целью и ценностью данной практики. Символический капитал становится энергетическим принципом, стимулирующим движение центробежных и центростремительных сил, организующих полевою среду. Символический капитал – капитал престижа, мастерства, художественности, признания, доверия, бескорыстия, привязанности к общему делу, продукт чистого творчества – капитал неэкономического интереса. Так, рыночная цена произведения искусства несопоставима с себестоимостью. Нельзя объяснить цену картины, сведя ее к цене холста, подрамника, красок и средней оплаты труда. Символический капитал нельзя смешивать с эко-

номическим капиталом, хотя между ними существуют сложные и тонкие взаимодействия. Доверие к производителю товара оборачивается его экономическим процветанием, или инвестиции в искусство создают условия для создания бесценных шедевров. Финансовые вложения в систему художественного образования, стипендии и гранты создают возможности для конкуренции художественных идей, возникновения креативной среды. Только в атмосфере творческого соперничества и свободных коммуникаций возможно появление шедевров. Символический капитал сосредоточен в ценностях, находящихся в обращении художественных практик и в обращении осуществляется его накопление.

Художественные практики следует рассматривать в пределах институций. Так, музейные практики организуются в музейном пространстве, которое становится местом собирания, хранения и экспонирования художественных ценностей. Музейные практики сосредоточены на научных исследованиях фондов, устройстве тематических, памятных и передвижных выставок, экскурсионном, лекционном и издательском просвещении. Современный музей принимает активное участие в международных выставочных практиках, создавая интерактивную среду. Художественные практики участвуют в создании символического капитала произведений. Появление картины в галерее сразу превращает ее в объект внимания, как прошедшего экспертизу на мастерство. Последующее экспонирование на музейной выставке превращает картину в ценное произведение мирового уровня. С каждым выставочным событием символический капитал произведения повышается. Картина превращается в объект коллекционирования и обретает высокий уровень символического и экономического капиталов. Аукционные торги демонстрируют историю произведений, фиксируются в каталогах, как и цены предыдущих продаж. В результате успешных торгов картина становится музейным экспонатом или украшает частную коллекцию. Произведения искусства зарабатывают свой художественный и эстетический вес с помощью практической работы галеристов, арт-дилеров, кураторов, критиков, аукционеров, коллекционеров, музейщиков. Художник является первым и главным в цепочке создателей символического капитала, но рост капитала от него не зависит. Успех первой выставки должен быть закреплен в галереях, и быстро становится понятным уровень успешности.

Выставка становится пространством, определяющим специфику художественной презентации и последующего обращения произведений искусства. Выставка может быть кратким высказыванием или площадкой для дискуссии.

Ее содержание, интерпретация, ценности и смыслы, цели и задачи определяют деятельность галериста или куратора.

Среди художественных практик выделяется галерейное дело, которое нацелено на создание и работу художественной галереи (реальной или виртуальной). Галерея является местом, где собираются и хранятся художественные ценности, и в этом смысле она напоминает музей. Кроме временных выставок, в галерее, как и в музее, может вестись исследовательская работа, связанная с изучением процессов в современном искусстве, творчеством отдельных художников и объединений, изменений на рынке, осмыслением результатов аукционов, движением цен, каталогизацией произведений художников, подготовкой печатных изданий.

В отличие от музея, галерея мобильна и занимается коммерческой деятельностью. Продажа художественных произведений выступает формой обращения. Для многих галерей продажа произведений является условием существования. Известно, что четыре из пяти новых галерей современного искусства не выдерживают конкуренции и пяти лет⁸. Но полная коммерциализация становится признаком смерти галереи, которая утрачивает основные функции и превращается в обыкновенный салон по продаже сувениров.

Галерея выступает как проявление первичного рынка произведений искусства – это работы, взятые непосредственно от авторов, впервые предлагаемые к продаже, но существуют вторичный рынок, где происходит перепродажа, обмен между коллекционерами, дилерами и галереями.

Коммерческий успех не является признаком процветания галереи, так же как истинная ценность произведения искусства не может быть выражена ценой. Денежный эквивалент для произведения искусства – величина переменная и зависит от многих, порой случайных причин. Поэтому престиж галереи основан не на количествах продаж, хотя забывать о них не следует, а на степени художественно-культурного резонанса, который галерея приобретает в процессе обращения современного искусства. В галерее осуществляется превращение произведения искусства в товар особого рода, в символический капитал; т. е. произведение, в силу своих художественных достоинств, приобретает адекватный условный ценовой эквивалент, оказывается как в поле искусства, так и обращения символического капитала.

Галерейная практика выполняет несколько функций: 1. Осуществляет хранение и репрезентацию произведений художников. Коммерческая

функция является одной из ведущих, поскольку здесь начинается оборот произведений искусства, их превращение в товар особого рода; 2. Выполняет просветительскую функцию, открывая художников зрителю, давая стимул для экспонирования работ и их печатного освещения; 3. Коммуникативная функция галерейной практики выражается в посредничестве между художниками, коллекционерами, музеями, прессой, аукционами, дилерами, кураторами, художественной критикой, меценатами. Галерейная практика стимулирует коммуникацию во всем поле изобразительного искусства; 4. Экспертная функция выявляет подлинность, делает оценку художественного и коммерческого качества; 5. Прогностическая функция направлена на изучение изменений в искусстве, на утверждение и поддержку художественных открытий. Поиск новых смыслов и форм в сфере искусства всегда нуждается в поощрении и в теоретическом осмыслении наиболее актуальных и значимых произведений и идей. У художника нет специальной задачи, объяснять вербально свои новации. Рассказ художника о своих произведениях, как правило, превращается в «еще одну параллельную историю». Галерист, возможно, первый, кто дает трактовку произведению, предлагая адекватное название и толкование. Галерист обязан увидеть новизну и оригинальность произведения, осмыслить его идею, оценить новаторство и мастерство художника, направить его творчество продуктивным советом, но также пустить произведение в процесс художественного обращения.

В художественной культуре XX в. нашла свое яркое выражение кураторская практика, которая является более мобильной по сравнению с галерейной практикой и выполняет специфические задачи⁹. В музейной работе присутствует куратор, который является хранителем отдельных музейных фондов. Но музейный куратор выполняет обязанности, соответствующие функциям музейного хранения и экспонирования.

Иное дело – кураторство, действующее в современном искусстве. Независимый куратор не связан с местом демонстрации художественного события, как галерист. Обладая развитым конструктивным мышлением, он свободно предлагает художественные проекты и произвольно подбирает художников для реализации своих идей. Куратор выступает: 1. Как гибкий коммуникатор, обнаруживая множество сетевых связей. Он, общаясь с нужными художниками, спонсорами, прессой, администрацией, увлекает возможностью сотрудничества; 2. Как художник, поскольку является создателем идеи совокупного произведения, находит образное и материальное воплощение; 3. Продюсер, поскольку

находит материальные средства для реализации проекта и целесообразно их распределяет; 4. Менеджер, поскольку создает условия для публичного обращения проекта, приспособивая к месту устройства художественного события, к возможному перемищению; 5. Арт-критик, способный представить вербальное описание и обоснование концепции. Мобильность/номадизм и способность к виртуозному общению – главные особенности работы куратора, способного быстро менять место для своих проектов, гибко приспособиваясь к изменившейся среде, убеждать в ценности своих проектов. Возникновение кураторской деятельности связано с феноменом биеннале и международных арт-фестивалей, нуждающихся в синтетическом специалисте, соединяющим художественность с социальным и политическим. Биеннале представляет образы мира как слияние разных культур, времен и мест, собранных как совместная репрезентация, как диалогические перформансы. Они очерчивают пространство разнообразного обращения искусства. Масштабные художественные практики, концептуальные проекты нуждаются в мобильном и гибком акторе. Результатом кураторской практики выступает выставка-произведение, состоящая из многих работ, объединенных концепцией. Абсолютным условием является необходимость рассматривать выставочную презентацию как единое целое. Кураторские проекты могут быть эпатажными, использовать провокацию. Провокативность почти всегда сопутствует художественному новаторству и допускается в практиках, а в современном искусстве она становится одним из главных критериев актуальности. Международные кураторские проекты вводят в мир искусства новые имена и идеи, которые проходят проверку в профессиональной среде. «Биеннале стала утверждением для верхних эшелонов – как среди художников, так и среди кураторов – мира искусства, отражая более общую тенденцию к установлению внутреннего ранжирования»¹⁰. Следует выделять различные кураторские подходы: 1. Художник развивается в сторону куратора, становится им и вовлекая в свою деятельность группу, подчиняет своим идеям. (Коллективное творчество); 2. Независимый куратор создает авторский текст выставки и подбирает художников для его исполнения. (Кураторский дискурс); 3. Смешанные формы кураторства и художественного творчества. Каждая выставка становится проявлением кураторского творчества при активном участии, сотворчестве всех участников.

В современном пространстве художественной культуры выставки из единичных явлений

все чаще превращаются в долговременную деятельность, соединяющую различные практики и объединяющие между собой художников, галеристов, свободных и музейных кураторов. Возможен выход из сферы художественности и заимствование иных видов практического опыта. Так искусство в своем обращении пересекает границы автономии и становится влиятельным участником процесса культурного и социального производства. Многие дизайнерские проекты были заимствованы из идей художников. Так, геометрический абстракционизм П. Мондриана стал прообразом современной архитектуры.

Аукцион также выступает проявлением художественной практики. Его природа заключается в раскрытии произведением искусства своей истинной ценности в непосредственном художественном и товарном обращении. Аукцион несет в себе момент непредсказуемости, когда точно неизвестно, какие произведения будут приобретены, по какой цене и кто станет покупателем. Неизвестны также цели приобретения: для последующих продаж, как средство вложения капитала, как предмет для личного наслаждения шедевром или как пополнение коллекции музея. Различные цели всегда сопровождают поле обращения произведений искусства – в галерее и на выставке. Аукцион служит определенным задачам – товарному обращению произведений искусства. Здесь ставятся задачи выявления провенанса, подлинности, определение стоимости и цены, их соотношения, динамики цен, истории владельцев. Неопределенность результатов аукциона подтверждает сугубо практическую сферу процесса. Аукционист сам не всегда представляет, с какими сюрпризами столкнется в процессе аукциона. Произведение искусства оказывается в свободном существовании – оно уже не принадлежит художнику или бывшему владельцу, но еще не принадлежит будущему обладателю. Результат продажи неизвестен и она, возможно, не состоится. Аукционист не является временным владельцем, он лишь организует процесс обращения произведения. Судьба произведения на какое-то время зависает.

К художественным практикам относится коллекционирование. Ю. Н. Тынянов назвал коллекционирование в любых его формах и видах проявлением инстинкта преемственности культуры¹¹. Действительно, коллекционеры, собирая произведения и артефакты, отбирают, исследуют и сохраняют их для потомков, реставрируют, проводят экспертизу. Частные коллекции становятся основой формирования музеев и архивов.

При анализе отношений агентов поля практики следует учитывать их позиции по отношению к полю искусства, к символическому

капиталу и участию в производстве. Агенты поля (художники, писатели, артисты, режиссеры, галеристы, кураторы, коллекционеры и т. д.) выстраивают полевые взаимодействия, которые в исследованиях сводятся к формам и видам коммуникаций. Однако именно здесь наблюдается культ различий. Существовать в художественном поле – значит различаться, сохранить свою индивидуальность. Художник выполняет уникальную задачу: «Именно художник странствует по лабиринтам или подполью социального мира»¹². Эстетическое – это игра различий. Художник, нацеленный на создание символов, становится творцом новых культурных текстов¹³. Имплотия художественных практик и индустрий не может конформировать оригинальное творчество большого мастера. Выдающийся художник всегда оригинал, он не принадлежит практике, он ее формирует и дает направление – и в этом его главная социокультурная ценность.

Поля культурных и художественных практик вступают во взаимодействие со слоями и стратами зрителей, ориентируясь на массового, среднего или элитарного реципиента. Так, ориентация художника на образ интровертного «пророка» заставляет отказаться от создания «благостных» произведений, востребованных массовым вкусом. Такой художник доверяется только интуиции и свободному воображению. И наоборот, склонность к комфорту и благополучию определяет ориентацию художника на классические мотивы, детализацию в живописи и понятность сюжетов. Художественные практики ориентируются на поле власти. Нюансы отношений с властью вариативны в культурном дискурсе и дифференцируются в зависимости от широты и силы полевых структур. Так, слабое поле апеллирует к власти как главному арбитру, рассчитывая на его поддержку, сильное, наоборот, стремится к независимости и свободному плаванию. Различными могут быть отношения между агентами и институциями, располагающими капиталом. Инвестиции представляют особую полевую среду с направленностью силовых векторов. Инвестиции создают возможности для реализации кураторских проектов, проведение биеннале и арт-фестивалей. В ряде стран инвестиции в художественные практики стали обязательным явлением успешного бизнеса. Инвестор ждет экономического результата от вложений, но наибольшим эффектом от его инвестиций становится возросший авторитет и влияние на экономический рынок. Символический капитал влияет на возрастание экономического. В результате возникает особая креативная индустрия, соединяющая различные системы ценностей.

Художественная деятельность, лежащая в основании практик, может иметь различные ориентации. Это, прежде всего, ориентация на продукт, когда художник создает произведение непосредственно для рынка. Художник становится зависимым от продаж, и рыночные отношения навязывают содержание произведениям, направляя вектор в массовую культуру. В данной ориентации возникают следующие практики: галерейная, кураторская, аукционная, художественная ярмарка, собирание коллекций.

Но возможна иная ориентация – на развитие, создающая пространство свободной коммуникации. Обществу художников подчиняются сугубо художественным целям, отвечающим принципу: «искусство для искусства». Выделяется решение чисто художественных задач – «представить мир иным», в результате включаются следующие практики: создание открытой мастерской, деятельность творческих союзов, независимых художественных групп, художественных фондов, создание некоммерческих выставок, деятельность независимых критиков. Эстетический критерий и высокая художественность становятся главными ориентирами. В большинстве случаев эти два вида художественной ориентации переплетаются. Художник стремится создать выдающееся произведение, но также ожидает успешности обращения на рынке. Можно выделить три главных отношения и три уровня в полях художественной культуры, оказывающих влияние на практики в сфере искусства: 1. Отношение поля искусства к полю власти, как микрокосм к макрокосму. Сюда же относится одобрительное/критическое отношение к власти; 2. Отношения между агентами поля искусства внутри структур. В каждой субкультуре существуют признанные мастера, знаковые произведения, выступающие авторитетом поля; 3. Отношения габитусов позиций агентов поля искусства, их предпочтения, трансформации и функционирование, соперничество и сотрудничество.

Понятие габитуса, активно используемое в современной социологии и культурологии, собирает в себе порождающий принцип, в соответствии с которым объективно классифицируется художественная практика, а также принцип классификации практик в представлении и сознании агентов. Габитус продуцирует практику, создавая в ней социальную потребность. Габитус подготавливает агента практики, формирует стиль жизни, вкусы и предпочтения. По сути, габитус в теории П. Бурдьё – это усложненная и расширенная теория психологической установки (аттитюда) Д. Н. Узнадзе¹⁴, формируемая потребностью, материальной или духовной, воз-

никшей в субъекте и ситуацией ее удовлетворения. Психологическая установка как механизм бессознательного регулирования деятельности распространяется не только на личность, но и на интересубъективность. Понятие «габитус» встретило в научной литературе активную дискуссию¹⁵. Между тем это понятие имеет давнюю научную традицию, его употреблял еще немецкий философ Г. Ф. Лейбниц (1646–1716), относил его к предметному миру, находящемуся в созвучном единстве с агентом действия. Габитус следует понимать как выражение практического знания, которое приобретает только посредством практики и выражается исключительно в практике.

Простое перечисление разрозненных элементов в пространственных и силовых полях культуры не прибавляет понимания их внутреннего строения. Логические связи внутри культурных практик прерываются неожиданным вторжением, например, субъективным фактором, борьбой интерпретаций, непредвиденным стечением обстоятельств, случайностью. «За практикой следует признать особую, нелогическую логику»¹⁶, поскольку края ее размыты и накладываются на пространства и силы других практик, пересекаются складками и швами. Здесь допускается принцип неопределенности – невозможность четкого видения границ. «Такая парадоксальная логика свойственна всякой практике или, вернее, всякому практическому чувству»¹⁷. Культурная практика вступает в состояние перформативности, непредсказуемости процесса и результата. Хайдеггер в связи с этим допускал: «все гуманитарные науки и все науки о жизни именно для того, чтобы остаться строгими, должны непременно быть неточными»¹⁸. Только в горизонте постоянных изменений выявляется полнота частных. Красноречивым примером расхождения практической логики являются обряд и миф, практики которых в силу своей двойственности подвергаются противоречивым интерпретациям. Обряд конечен и существует как сакральное событие во времени и пространстве, а миф бесконечен и существует как воображаемая реальность, но в истории культуры они постоянно сопрягались.

Существуют принципы, по которым выстраиваются силовые поля и культурные «перформативные» практики, определяющие многообразие художественной культуры. Пространство культуры предполагает выделение векторов, направленных по вертикали и по горизонтали. Так, вертикальное исследование намечает постепенное восхождение по путям профессионализма и усложнения образной и смысловой ткани предмета – произведения искусства, и

тогда пространство культуры предстает как направленность от массовых и народных форм художественных практик к элитарным и профессиональным. Такое восхождение практик от простых форм к более сложным объясняется специализацией по видам искусства. К исследованию культурных полей может быть применен «спектральный анализ» (М. Каган) – исследование переходных форм, лежащих между основными сферами практической деятельности. Спектральный анализ позволяет выделить и найти определенное и устойчивое место специальным практикам. Очевидно, что все практики имеют своей целью популяризацию и интерпретацию. Интерпретация в художественных практиках не всегда является упрощением образной сферы произведений искусства. Так, куратор лишь выявляет общие контуры произведений, подводя их к концептуальной схеме выставки, допускает их сингулярное существование. Режиссер создает концепцию спектакля исходя из собственного интереса или актуальности сюжета. Осовременивание классики порой встречает негативную реакцию публики, в интересах которой эта модернизация осуществлялась. В искусстве, как правило, новаторство получало признание лишь у меньшинства. Поэтому в целях успешного продвижения проекта галерист, куратор, режиссер должны оценивать степень риска на успех/неуспех предприятия. Следует четко представлять, на какую аудиторию рассчитан проект. Следовательно, художественной практике должен предшествовать и сопровождать ее тщательный маркетинг.

Существенным полюсом художественных практик должно быть прогнозирование. Практическая нацеленность художественной практики заключается в умении предвидеть результаты: насколько произведение искусства будет успешным во времени или является ответом на сегодняшний запрос. Многие художники удовлетворяются моментальным спросом. Художественные практики следует ориентировать на ближайшее/отдаленное будущее. Это вытекает из эстетической составляющей художественной деятельности, направленной на соотношение современных и общечеловеческих ценностей. Различия художественных практик осуществляются по степени зависимости от наличного спроса. Так, шоу-программы и кинематограф зависят от актуальности практики, быстрой реакции на ожидания публики. Профессиональное исполнение и бурный успех не спасут эстраду или кино от быстрого устаревания, в то время как отдельные произведения литературы, живописи, скульптуры, архитектуры и музыки имеют шанс сохраниться в истории искусства с

пометкой высокой ценности. Практики в сфере художественной культуры выступают как единство деятельности/творчества и коммуникации. Очевидно, что практики в сфере искусства могут иметь индивидуальный и групповой характер. Усложнение коммуникации усиливается в связи с изменчивостью условий выполнения поставленной задачи. Так, автономная коммуникация художника-одиночки не сопоставима с полифонией общения внутри кураторского проекта. Умение приспосабливаться к изменениям, мобильность и гибкость – условия успеха художественной практики.

Кроме целей практик, объединяющих между собой агентов, возникают также силы и энергии, объединяющие практики изнутри. Это – полевая среда культуры, которая предполагает рассмотрение силовых полей и выявление направлений энергий, связывающих поля воедино. В полях при помощи энергетических сил собираются произведения, образы и смыслы, возникшие и созданные – остающиеся в пространстве культуры или выталкиваемые в иные пространства и поля. Представление об особой силе – энергии поля, связано с явлением центростремительных и центробежных сил, направленных к центру поля данной практики или, наоборот, вытесняемой к ее периферии и даже выталкивания в пространство иной деятельности. Так, художник, погруженный в свое творчество, устремлен к центру поля, к месту концентрации символического капитала, преодолевая многие жизненные привязанности, и, наоборот, недостаток таланта или упорства становится причиной выталкивания художника на периферию поля и в режим иных ценностей. Центростремительные силы художественной деятельности захватывают, в частности, магические практики, превращая продукты социальной магии в художественный объект. Вслед за П. Бурдые отметим: «Художник, ставящий свою подпись на реди-мид, производит предмет, рыночная цена которого совершенно несоизмерима с его себестоимостью. Он коллективно уполномочен совершить магическое действие, которое ничего бы не значило без всей той традиции, воплощением которой является его деяние, вне мира священников... и верующих»¹⁹. Магическая функция вполне применима к светским по своему характеру работам. Магия здесь понимается как помещение в особый контекст и преобразование вещи/предмета и надделение расширяющимся смыслом. Например, «функциоколлажи» петербургского художника В. С. Воинова несводимы к прагматической

ценности предметов и превращаются в производство сверхпредметов, объединяющих в себе символику исторических и культурных событий. Художник наделяет бытовые вещи дополнительными смыслами. Этот сверх-смысл можно назвать социальной магией, несводимой к бытовой манипуляции становящейся главным критерием ценности произведения.

Поля и практики как сфера вещественного и объективного могут быть дополнены понятием картины мира²⁰, которая формируется как субъективное и интерсубъективное видение полевых процессов. М. Хайдеггер указывал на актуальность понятия «картина мира» в общей тенденции к практичности науки и в особенностях ментальных практик. «Картина мира, сущностно понята, означает, таким образом, не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины... Бытие сущего ищут и находят в представленности сущего»²¹. Хайдеггер утверждал, что формирование «представленности сущего» как мира воображаемого становится логическим итогом предшествующего развития: «Представление перед собой и в отношении к себе». Воображаемая реальность, таким образом, существенно дополняет и оживляет бытие. «Объясняющее представление» формирует предмет представления. Практики художественной культуры создают картину мира, подстраивая под нее свои действия, смыслы и цели. Для современной картины мира характерна оппозиция языка и реальности в бытийном смысле, для которой текст играет ключевую роль²². Картину мира активно видоизменяет воображаемая реальность, переводящая аспекты культурных практик в сферу виртуального. Картиной мира выступает устойчивая ментальная пространственная панорама, включающая в себя систему представлений человека о мире, комплексное представление о конкретной действительности и процессах взаимодействия. Понятие «картина мира» существенно дополняет представление о культурных практиках, внося меру воображаемого и виртуального.

Примечания

¹ В данном случае множество произведений искусства сравнивается с социальным множеством. Представляется, что сравнение корректно, поскольку отдельность и

уникальность произведений искусства можно квалифицировать как множество сингулярностей. К произведениям искусства все чаще применяется свойство квази-субъективности (Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015).

² Понятие «художественной сцены» характеризует место социального взаимодействия в условиях высокой мобильности, гиперкоммуникации, гибкости, особого внимания к креативности и успешности художника, выступает формой социальной организации (Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 110–111).

³ Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия: просвещение как способ обмана масс. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 89.

⁴ Исаева О. А. Эволюция стиля ранних графических романов Англии и США // Вестн. СПбГУКИ. 2016. № 2 (27). июнь. С. 165–168.

⁵ Сибрук Д. Nobrow: культура маркетинга, маркетинг культуры. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 146.

⁶ Хайдеггер М. Время и бытие: ст. и выступления. СПб., 2007. С. 58.

⁷ Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики. СПб., 2005. С. 368.

⁸ Томпсон Д. Как продать за \$ 12 млн чучело акулы: скандальная правда о современном искусстве и аукционных домах. М., 2015. С. 65.

⁹ Первым куратором в отечественной художественной культуре можно назвать С. П. Дягилева.

¹⁰ О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 124.

¹¹ Чудакова М. О. Рукопись и книга: рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей. М., 1986. С. 132.

¹² Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. 2-е изд. СПб., 2012. С. 36.

¹³ Хезмондалл Д. Культурные индустрии. М., 2014. С. 18.

¹⁴ Узнадзе Д. Н. Психология установки. СПб.; М., 2001.

¹⁵ Социоанализ Пьера Бурдые: альманах / Ин-т социологии РАН, Рос.-фр. центр социологии и философии. СПб., 2001.

¹⁶ Бурдые П. Практический смысл. СПб., 2001. С. 167.

¹⁷ Там же. С. 178.

¹⁸ Хайдеггер М. Указ. соч. С. 61.

¹⁹ Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики. С. 187.

²⁰ Жидков Б. С., Соколов К. Б. Искусство и картина мира. СПб., 2003. С. 56–79.

²¹ Хайдеггер М. Указ. соч. С. 69.

²² Жидков В. С., Соколов К. Б. Искусство и общество. СПб., 2005. С. 128.