

## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Елена Анатольевна БОГАТЫРЕВА / Elena BOGATYREVA

**| Креативность, арт-менеджмент и проблемы теории искусства / Creativity, Art-Management and Problems of Art Theory |**

Елена Анатольевна БОГАТЫРЕВА / Elena BOGATYREVA

*Академия медиаиндустрии, Москва, Россия  
Проректор, доктор философских наук*

*Academy of Media Industry, Moscow, Russia  
Vice-Principal, Doctor of Science in Philosophy  
elenabogat@yandex.ru*

### КРЕАТИВНОСТЬ, АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ И ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

Искусство эпохи модерна, модернизм и современное искусство объединены общей линией развития. «Модерн» и «модернизм» не являются синонимами. Под «модерном» подразумевается социокультурное явление, в рамках которого на рубеже XIX–XX вв. возникает новая эстетическая парадигма «модернизм». Искусство модернизма задаёт новую модель эстетического восприятия, характерной чертой которой становится фигура посредника. К установкам и принципам модернизма восходят также некоторые приёмы арт-менеджмента.

**Ключевые слова:** теория искусства, эстетическое восприятие, Ю. Хабермас, модернизм, арт-менеджмент.

### CREATIVITY, ART-MANAGEMENT AND PROBLEMS OF ART THEORY

Art of the modernity, modernism and contemporary art are all committed to a single line of development. Author distinguishes between “Modernity” and “Modernism” (modernist art). Art of the modernity stands for a socio-cultural environment which produced a new esthetic paradigm of “modernism” at the turn of the XXth century. The modernist art introduced a new pattern of esthetic perception with a role of an intermediary as its distinctive feature. Modernist principles and approaches are what the certain art-management methods can be traced back to.

**Key words:** art theory, aesthetic perception, J. Habermas, modernism, art-management.

События художественной жизни последних десятилетий XX в. являются следствиями не столько стилевых изменений, сколько изменений способов социокультурного функционирования искусства. Не случайно модификации в сфере художественной культуры (т.е. изменения, затрагивающие искусство и его институты) как бы по умолчанию рассматривались исследователями в качестве индикатора социокультурных изменений. В то же время трансформации общественной функции искусства на протяжении прошедшего столетия совпали со становлением и утверждением

такого явления, как арт-менеджмент. Отталкиваясь от этих исходных посылок, сформулируем ряд вопросов, постановке которых посвящён этот текст. Прежде всего, существует ли платформа, позволяющая объединить в рамках общей постановки проблемы, с одной стороны, вопросы технологии, а с другой – смыслополагающие вопросы, в разных аспектах затрагивающие проблемы бытия художественного произведения и природы искусства вообще? Что находится в ведении теории искусства в ситуации, для которой характерно включение менеджмента в процесс социокультурного функцио-



## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Елена Анатольевна БОГАТЫРЕВА / Elena BOGATYREVA

### | Креативность, арт-менеджмент и проблемы теории искусства / Creativity, Art-Management and Problems of Art Theory |

нирования продуктов художественного творчества? Каково соотношение таких институтов искусства, как, например, художественная критика и современные технологий арт-менеджмента? Какие принципы и установки художественного модернизма находят в нём своё неожиданное продолжение и развитие? И не являются ли технологии арт-менеджмента попыткой своего рода «ручного управления» в кризисной ситуации?

Этот текст не претендует на разрешение всех названных вопросов. Актуальными представляются уже их постановка и обсуждение.

#### 1. В перспективе культурологии

Оговорим сразу, что под такой дисциплиной, позволяющей удержать в поле зрения вопросы «как» и «для чего», то есть вопросы технологии и целеполагающие вопросы, подразумевается культурология. Речь идёт о дисциплине, об области знания, которая принципиально междисциплинарна и ориентирована на исследовательские программы. Сопоставление культурологии с такими гуманитарными науками, как, например, литературоведение, социология и даже культурная антропология (учитывая всё многообразие проявлений последней) было бы не совсем точным, поскольку речь идёт о явлениях разного порядка. Культурология возникает и институциализируется не в эпоху модерна и не в XIX в., а значительно позднее. Хронологически она восходит ко второй половине XX в., когда апелляция к культурологически ориентированным исследованиям становится характерной чертой гуманитарных наук вообще. В том смысле, что изучение специфических проблем той или иной дисциплины предполагает (в качестве условий возможности исследования) выявление, прояснение, изучение культурных предпосылок, культурного контекста, культурного фона этих рассматриваемых проблем. Причём данный ход рассматривается как возможность преодоления кризисной ситуации, проявившейся в различных гуманитарных дисциплинах.

В том числе в эстетике и в философии искусства, которые во второй половине столетия нашли свою новую роль в объяснении и обосновании того, почему нечто, что признано экспертами искусством, действительно им является. Такое положение дел можно считать ещё одним свидетельством изменения способов функционирования искусства в социокультурном контексте и показателем некоторой растерянности со стороны теории и философии искусства, которые были вынуждены спешно менять методы и приёмы взаимодействия с современной художественной практикой. Во второй половине XX столетия под вопросом оказались не только методы, но и область определения, и сам предмет эстетических исследований. Перед этой неопределённостью на второй план отступили различия между эстетикой и философией искусства, ещё не так давно считавшиеся самостоятельной проблемой исследований. Определённое оживление в сфере эстетики привнесли дискуссии о модернизме и постмодернизме, развернувшиеся в последние десятилетия ушедшего века и способствовавшие определённой интеграции исследовательских подходов эстетики, философии искусства и культурологии. Не менее отчётливо поворот в сторону культурологически ориентированных исследований проявился в обсуждении проблематики новых медиа, новых технологий коммуникации.

Что касается возможности анализировать трансформации в сфере искусства последних десятилетий, то переход к системе координат, которая позволила бы уловить, зафиксировать эти изменения и отразить сам момент перехода, предполагает междисциплинарность, которая не является недостатком, а служит скорее приметой времени.

#### 2. В социальном контексте

В качестве ориентиров, опорных точек в процессе интерпретации современного искусства будем рассматривать категории модерна как социокультурного явления и модернизма как явления художественного. Показательно, что в историко-



## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Елена Анатольевна БОГАТЫРЕВА / Elena BOGATYREVA

### | Креативность, арт-менеджмент и проблемы теории искусства / Creativity, Art-Management and Problems of Art Theory |

философских, историко-социологических исследованиях нововременное искусство и его институты представляли в качестве признаков общества определённого типа и воспринимались сквозь призму их функций в социальном контексте. Автономное нововременное искусство выступало одним из факторов, параметров в определении и описании специфики того общества, которое складывается в Новое время в европейских странах. Уже М. Вебер выделяет искусство и его институты в качестве характеристик и примет такого общества. Это обстоятельство подчёркивает Ю. Хабермас, анализируя теорию рационализации Вебера в первой части второй главы первого тома «Теории коммуникативного действия». То есть идентификация нововременного искусства осуществлялась посредством указания на социальный контекст и на его функции в этом контексте.

В соответствии с той же логикой описывает искусство эпохи модерна и сам Хабермас. Например, анализируя архитектуру функционализма и ее последующие трансформации в XX столетии, философ концентрируется прежде всего на проблеме социокультурного назначения данного направления. Архитектура функционализма выступает в исследовании Хабермаса как направление, самым тесным образом связанное с развитием модернизма<sup>1</sup>. История зарождения, распространения и последующей трансформации функционализма как архитектурного стиля предстаёт в качестве ответа на новые вызовы времени, которые обозначились уже в XIX столетии, и которые были связаны с потребностями переустройства старого средневекового европейского города. То есть, с появлением новых средств сообщения, новых строительных материалов и технологий, с необходимостью подчинения строительства «новым функциональным,

прежде всего экономическим, императивам»<sup>2</sup>. Потребность в зданиях нового функционального назначения, в «новых библиотеках и школах, оперных залах и театрах», философ связывает с появлением «широко образованной, интересующейся искусством публики»<sup>3</sup>. Новые средства сообщения, прежде всего, железные дороги, вызвали к жизни принципиально новые архитектурные решения: например, проектирование вокзалов. С экономической динамикой оказались в конечном счёте связаны не только работы по реконструкции рыночных залов и складских помещений, но и возникновение таких сооружений, как универмаг, ярмарочный павильон. Как опосредованное следствие всех этих новаций формируется новый стиль жизни («новые жизненные сферы»).

Несмотря на то, что в термине «функционализм» уже заложено представление о том, что формы одновременно выражают функции, эта архитектура, по словам философа, следовала и собственным эстетическим закономерностям<sup>4</sup>. Парадоксальность исходных установок функционализма Хабермас видит в том, что архитектура всегда была ориентирована на целесообразность и этим отличалась от живописи, поэзии, музыки и других искусств. Но в то же время функционализм вписывается в общую модернистскую парадигму и «как искусство вообще подчиняется принуждению радикальной автономии»<sup>5</sup>.

То есть архитектура модернизма, по выводу Хабермаса, адекватно ответила на те вызовы времени, которые были связаны с освоением новых материалов и технологий, с потребностью в новых сооружениях, однако «систематические зависимости от императивов рынка и планового управления она встретила скорее беспомощно»<sup>6</sup>. Поэтому в кризисе функционализма проявилось это более

<sup>1</sup> Habermas J. *Moderne und postmoderne Architektur // Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / Hrsg. von W. Welsch. 2 Aufl. Berlin, 1994. S.110-120*

<sup>2</sup> Habermas J. *Moderne und postmoderne Architektur. S.112*

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid. S.115

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid. S.116



## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Елена Анатольевна БОГАТЫРЕВА / Elena BOGATYREVA

### | Креативность, арт-менеджмент и проблемы теории искусства / Creativity, Art-Management and Problems of Art Theory |

общее противоречие, которое философ подробно проанализировал в теории коммуникативного действия. То есть, с одной стороны, архитектура функционализма удачно вписалась в общее течение художественного модернизма, а с другой – «модернизированные общества со своими системными связями простираются за пределы жизненного мира, который планировщик мог соизмерять со своей фантазией»<sup>7</sup>. Поэтому кризисные явления в архитектуре модернизма являются не столько проявлениями кризиса самой архитектуры, сколько следствием её «функциональной перегруженности».

Противоречие, как показывает Хабермас, кроется уже в неоднозначности самого слова «функциональный», поскольку функциональным называют обычно то, что является средством для достижения какой-либо цели. Однако то, что функционально для «системы», необязательно будет таковым в координатах «жизненного мира». Это противоречие Хабермас иллюстрирует ещё одним примером из области социокультурного функционирования архитектуры: «Что является в этом смысле системно-функциональным для экономики и управления, например, уплотнение центра города с возрастающими ценами земельных участков и растущими налоговыми сборами, в горизонте жизненного мира жителей, как владельцев прилегающих участков, ни в коем случае не может оказаться «функциональным». Проблемы городского планирования не являются проблемами оформления, но в первую очередь проблемами управления, проблемами локализации и преодоления анонимных системных императивов, которые вмешиваются в городские жизненные миры и грозят истощить их урбанистическую субстанцию»<sup>8</sup>.

Если некогда осуществление общественных функций городской жизни было *целью* «регулярного использования оформленных пространств», то

уже в XIX в., следуя Хабермасу, город превращается в систему абстрактных функциональных связей, которую невозможно представить наглядно, эстетически. Тему города как жизненного мира философ рассматривает в терминологии цели и средств, переводя проблемы архитектуры и городского строительства на язык классической этики: действительно функциональна (что означает: следует замыслу модерна) архитектура, целью которой являлось бы развитие городского жизненного мира. Но реальное развитие функционализма во второй половине столетия этой логикой не руководствовалось. В результате произошло то, что автор квалифицирует как новое разделение формы и функции: «городской жизненный мир всё больше опосредуется неоформленными системными связями...»<sup>9</sup>. Поэтому в кризисе функционализма Хабермас видит скорее проявление этого более общего противоречия.

В интерпретации социальной роли искусства у Хабермаса просматривается тенденция к объединению двух функций: социальной и компенсаторной. Так, в упомянутой второй главе первого тома «Теории коммуникативного действия» философ говорит о том, что автономное искусство находится в отношении дополнительности к «рационализации повседневности», исполняя тем самым компенсаторную роль «спасения» в условиях повседневного рационализма. То есть функции, которые чаще всего противопоставлялись, в трактовке Хабермаса могут быть интерпретированы как разные проявления социокультурной роли искусства.

Итак, на протяжении эпохи модерна социальная функция искусства обретала различные выражения, а к концу XX века, точнее, уже в 1980-1990-е гг., характерное для прошедшего столетия представление об общественной роли искусства оказалось почти что исчерпанным. Имитации и обыгрывания признаков социальной значимости только усиливали это впечатление. Параллельно,

<sup>7</sup> Ibid. S.116

<sup>8</sup> Ibid. S.117

<sup>9</sup> Ibid. S.118



## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Елена Анатольевна БОГАТЫРЕВА / Elena BOGATYREVA

### | Креативность, арт-менеджмент и проблемы теории искусства / Creativity, Art-Management and Problems of Art Theory |

как уже упоминалось, развивались технологии, отвечающие на вопрос «как», то есть включающие посредника в процесс социокультурного функционирования искусства. Причём сама возможность расширения ситуации «художник-публика» путём включения в неё посредника наметилась уже на этапе становления модернизма.

#### 3. В традиции модернизма

Показательно, что принципы, возникшие «незаинтересованно и без цели», обретут вполне утилитарное приложение, трансформировавшись в совокупность технологических приёмов. К примеру, образ автора в модернизме (авангарде)<sup>10</sup>. Начнём с того, что отношение «художник и его творение» в модернизме оказалось поводом для разворачивания некоторой интриги<sup>11</sup>. Схематично её можно представить следующим образом. С одной стороны, индивидуальность автора-художника рассматривалась в качестве подтверждения ценности художественного творения, а с другой – подлинность авторских проявлений тоже должна быть чем-то гарантирована. И если в романтизме, импрессионизме или уже собственно в модернизме гарантией авторской мифологии (используя современную терминологию) являлось созданное произведение, продукт художественного творчества, то в ряде течений второй половины XX в. единственной гарантией художественной ценности целого ряда произведений является исключительно фигура автора. То обстоятельство, что автор сможет обойтись и без собственно произведений, обнаружится уже во второй половине XX столетия<sup>12</sup>. Но в нача-

ле века, несмотря на всё культивирование образа автора-артиста, необходимость в существовании произведений сомнению не подвергалась. И хотя продукт творчества мог быть не самодостаточным без известной отрефлексированной авторской линии поведения, он всё же предполагался. Во второй половине столетия тема авторства будет развиваться скорее экстенсивно: путём детальной разработки авторских жестов и авторской мифологии, с целью заинтересовать не только специалистов, но и «широкие круги», средства массовой информации. То, что на рубеже XIX-XX вв. было определённым художественным открытием (даже учитывая, что модернизм продолжает романтическую линию в трактовке проблемы автора), во второй половине века превратится в совокупность технологических приёмов. Проблема оценки их креативного потенциала предполагает другой масштаб, нежели оценка продуктов художественного творчества.

Но дело не только в том, что некоторые основополагающие установки художественного авангарда нашли вдруг своё утилитарное применение. Хотя и эту тенденцию стоит отметить: ряд приёмов арт-менеджмента восходят к установкам и принципам модернизма. С его зарождением появилась онтологическая возможность вовлечения *посредника* в процесс социокультурного функционирования искусства. Дело в том, что новая художественная практика проблематизировала традиционную модель эстетического восприятия: оно оказалось не самодостаточным без поясняющих манифестов, трактатов, сопровождавших предъявление произведений искусства (прежде всего изобразительного искусства) публике. То есть восприятие искусства предполагало знакомство с поясняющим текстом. Искусство модернизма утвердило определённую рецептивную модель, включившую фигуру посредника в ситуацию эстетического восприятия. Чтобы проанализировать эту модель, обратимся к тем направлениям в изобразительном искусстве, которые возникли в XX столетии, и которые с точки зрения цели нашего исследования можно при-

<sup>10</sup> Не будем сейчас вдаваться в существо споров о соотношении понятий «модернизм» и «авангард» и в особенности аргументации представителей разных позиций. В этом тексте понятие «модернизм» рассматривается как более широкое по объёму, чем понятие «авангард».

<sup>11</sup> См. об этом: Богатырёва Е.А. Драммы диалогизма: М.М. Бахтин и художественная культура XX века. М., 1996.

<sup>12</sup> И даже раньше, поскольку первые эксперименты в этой области были поставлены уже Д. Хармсом.



## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Елена Анатольевна БОГАТЫРЕВА / Elena BOGATYREVA

### | Креативность, арт-менеджмент и проблемы теории искусства / Creativity, Art-Management and Problems of Art Theory |

знать репрезентативными. В работе «Слова и вещи»<sup>13</sup> М. Фуко реконструировал «изображение классического изображения» на примере знаменитой картины Д. Веласкеса «Менины». Изучая диспозицию расположенных на полотне фигур и траектории посылаемых ими взглядов, Фуко обнаруживает характеризующую классическое изображение игру видимого и невидимого, знаковую роль зеркала, охватывающего невидимое пространство за пределами изображения. Можно сказать, что импульс к развёрнутой интерпретации картины, своего рода сигнал, опознавательный знак был найден как бы внутри изображения. А что могло бы послужить принципом интерпретации, например, «Чёрного квадрата» Малевича?

Если сопоставить традиционную (условно) модель восприятия «произведение – зритель» и созерцание, к примеру, «Чёрного квадрата» Малевича, то первое, что фиксирует непосредственный взгляд (при всей условности слова «непосредственный» в данном контексте), это собственную недостаточность для охвата и оценки ситуации. Первичное восприятие даёт сбой, потому что опознавательный знак, сигнал к «расшифровке» находится в данном случае не внутри изображения, а вне его. Другими словами, в этой, заданной модернизмом, модели непосредственный взгляд дистанцируется, и в процесс эстетического восприятия вторгается *посредник*. Принципиально механизм считывания остаётся тем же, но обеспечивающий это считывание принцип, опознавательный знак, «предпосланный» произведению, оказывается вынесенным за пределы изображения. Событием восприятие становится только в перспективе возникновения этого опосредующего взгляда. В результате коммуникативная ситуация «произведение – зритель», приобретает пространственное измерение, так что «процесс восприятия» превращается в «ситуацию восприятия».

<sup>13</sup> См.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.

*Посредник* впоследствии эмансипируется, приобретает самостоятельное существование. В раннем авангарде эту роль играли манифесты, декларации, трактаты, зачастую авторского же исполнения, которые были «предпосланы» отдельным произведениям и служили условием их восприятия<sup>14</sup>. Поэтому восприятие упомянутого «Чёрного квадрата» предполагало, например, знакомство с текстом Малевича, посвящённым обоснованию нового художественного течения – супрематизма. Трактат окажется посредником в процессе восприятия-интерпретации, а сама интерпретация – восприятием уже второго порядка. Позднее место манифестов и трактатов займёт фигура персонифицированного посредника: критика, постановщика, организующего художественное событие в самом прямом смысле слова. На рубеже 1920-1930-х гг. приём посредничества проявится в несколько иной форме: фигурой персонифицированного посредника окажется теоретик-идеолог. Впоследствии функции посредника будут изменяться, а проявления посредничества станут сложнее: от манифестов и трактатов – к теории, а затем и к фигуре эксперта, менеджера. Неизменным останется только наличие фигуры посредника в той рецептивной модели, которая задана искусством модернизма. Собственно, её реконструкция также предполагает обращение к исследовательским подходам культурологии.

Одним из следствий изменения способов социокультурного функционирования искусства представляется изменившийся статус художественной критики. Поскольку модель «произведение – реципиент» трансформируется, и в роли *посредника* выступает уже менеджер, то не оказывается ли избыточным в этой ситуации институт критики, восходящий к эпохе Просвещения? Тем более, что на практике критические тексты нередко служат дополнением к пресс-релизам. И критика, и техно-

<sup>14</sup> О роли трактатов см., напр.: Харджиев Н. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976.



**ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ /  
HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS**

Елена Анатольевна БОГАТЫРЕВА / Elena BOGATYREVA

**| Креативность, арт-менеджмент и проблемы теории искусства / Creativity, Art-  
Management and Problems of Art Theory |**

логии арт-менеджмента опосредуют коммуникативную ситуацию «произведение – публика». Конечно, уместным был бы вопрос об оптимальных условиях их взаимодействия, а также о площадке, об общей теории, в рамках которой возможна его постановка. Пока приходится признать, что вопрос о перспективах художественной критики в ситуа-

ции, для которой характерно вовлечение менеджмента в процесс социокультурного функционирования искусства, остаётся открытым и дискуссионным. Как и вопрос об общей платформе, позволяющей сформулировать и поставить обозначившиеся проблемы. Такой областью знания могла бы быть культурология.

