

ТЕОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ

Н.В. БАСОВ, А.Е. НЕНЬКО, А.М. ХОХЛОВА

РЕАЛЬНОСТЬ ИСКУССТВА: КОММУНИКАЦИЯ И СОЗДАНИЕ ЗНАНИЯ¹

DOI: 10.19181/socjour.2015.21.4.3064

Аннотация. В статье предлагается теоретико-методологическая рамка анализа искусства как реальности, в которой конструируется знание. В частности, обосновывается возможность говорить о таком типе знания как об устойчивых, коллективно разделяемых смысловых структурах. Демонстрируется, что механизмы конструирования знания в искусстве являются коммуникативными по своей природе и характеризуются

Басов Никита Викторович — кандидат социологических наук, научный руководитель, Центр изучения Германии и Европы (СПбГУ — Университет Билефельда). **Адрес:** 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9, (Менделеевский центр). **Телефон:** +7 (812) 324-08-85.

Электронная почта: n.basov@spbu.ru

Ненько Александра Евгеньевна — кандидат социологических наук, научный сотрудник, Центр изучения Германии и Европы (СПбГУ — Университет Билефельда). **Адрес:** 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9, (Менделеевский центр). **Телефон:** +7 (812) 324-08-85.

Электронная почта: al.nenko@gmail.com

Хохлова Анисья Михайловна — кандидат социологических наук, доцент, факультет социологии, Санкт-Петербургский государственный университет. **Адрес:** 191124, Санкт-Петербург, ул. Смольного, д. 1/3, 9-й подъезд.

Телефон: 8 (812) 577-12-83.

Электронная почта: anisya_khokhlova@mail.ru

¹ Статья подготовлена при поддержке Санкт-Петербургского государственного университета, проект 10.23.476.2011 «Коммуникативные практики создания знания в социальном пространстве современного города»; Центра изучения Германии и Европы (СПбГУ, Университет Билефельда и DAAD); РГНФ, проект 15-03-00722 «Козволюция сетей знания и коммуникации: Структурная динамика креативных коллективов в европейских культурных столицах»; Министерства образования и науки РФ (грант Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых МК-3850.2014.6), проект «Креативные сообщества в пространстве города: коммуникативные механизмы создания знания (на примере современного искусства)».

динамичностью и неоднородностью. Доказывается, что возникающее знание должно рассматриваться не столько как проекция социальных отношений и конвенций, сколько как самостоятельные смысловые структуры, которые формируются в процессе социальной интеракции участников, делающей возможным сопряжение индивидуальных смысловых структур. Художественные произведения предлагается рассматривать в качестве поводов, посредников и продуктов коммуникации, порождающих интеллектуальные и эмоциональные резонансы между творцами и публиками и выступающих таким образом катализаторами и референтами процесса создания коллективно разделяемых смысловых структур. Описывается амбивалентность границ между реальностью искусства и реальностью повседневности, которые, с одной стороны, подвижны и проницаемы, а с другой – предполагают символическое и коммуникативное дистанцирование, что позволяет искусству сохранять автономию собственных структур знания и характерных коммуникативных паттернов, одновременно экспансивно вовлекая все новых участников в свою реальность.

Ключевые слова: интеракция, смысл, структура, сеть, объект, реальность искусства, реальность повседневности.

...Конечно, существует более чем одна реальность
Дж. Валерио

Введение

Задачей данной статьи является предложение теоретико-методологической рамки для анализа искусства как реальности, где социокоммуникативные структуры, включающие различных участников, генерируют разделяемые смыслы, составляющие структуры знания. Подобная постановка задачи связана со сложившейся в социальных науках традицией изучения того, как из социальных отношений возникают коллективные структуры знания и как они, в свою очередь, формируют социальные отношения. Исследования, в которых использовались различные подходы, продемонстрировали двойственность отношений между коллективно разделяемой смысловой и социальной структурами [4; 13]. При этом современный «культурный поворот» в социальных науках, связанный с усилением внимания к символам, значениям, текстам, культурным фреймам и когнитивным схемам, усиливает акцент на смысловом измерении и фокусирует внимание исследователей на том, что же, собственно, меняется в структуре смыслов под влиянием социальных взаимодействий и как конкретные трансформации влияют на социальные структуры [8; 21]. В свою очередь процессы трансформации знания в различных сферах общества, равно как и в отдельных сообществах и группах, рассматриваются как множественные, контекстуально обусловленные, коммуникативно

укорененные и по-разному эмоционально окрашенные — а значит, специфичные [35]. В результате внимание исследователей социальной природы знания, традиционно фокусировавшихся на научном знании [12], привлекают все новые области, в которых процессы создания знания более динамичны и многообразны, а для формирования конвенций не требуется прохождения столь сложной системы институциональных фильтров, как те, которые задаются этосом науки [5; 16; 32; 35].

В этой ситуации особенно интересным для изучения представляется искусство, где смыслы зачастую неоднозначны и эмоционально окрашены [32], а поток их трансформаций столь быстр, что даже часто представляется наблюдателю как набор хаотических изменений, не приводящий к формированию устойчивых разделяемых структур знания. К тому же зачастую трудно уловить, за счет чего меняются комбинации в коллективной структуре смыслов. Это усложняет выявление и анализ социальных механизмов создания знания в искусстве, тем самым, бросая вызов исследователям. В то же время креативная деятельность творческих профессионалов стимулирует стремительную трансформацию структур знания, интенсивную межличностную коммуникацию и активное вовлечение материальных объектов в коммуникативные и интеллектуальные практики, что дает возможность проследить максимальное число взаимных воздействий знаковых и коммуникативных структур в ограниченное время. Наконец, ориентация на продвижение креативных продуктов и сообщение определенных посланий публикам подразумевает, что коммуникация творцов характеризуется высоким уровнем открытости, доступностью креативных продуктов (зачастую принимающих форму материальных объектов) и во многих случаях большими объемами дискурса (текстовых произведений и нарративов). Все это обеспечивает богатство эмпирического материала и доступность объекта исследования.

Большинство исследователей знания в искусстве фокусируются на репрезентации социальных структур и механизмов в произведениях [5] или, напротив, влиянии последних на знание в обществе [19], а также на социальных нормах [6] и конвенциях [10], регулирующих социальные взаимодействия в искусстве. Лишь отдельные исследователи обращают внимание на то, каким образом в повседневных взаимодействиях творцов, кураторов, представителей арт-институций, широких публик²

² В данной статье мы используем множественное число слова «публика», хотя в обыденной речи это слово употребляется только в единственном числе (в английском языке — так же). Однако использование слова «публики» (publics) в качестве термина характерно для современной литературы по исследованиям публичной сферы и культуры. Оно подчеркивает множественность бэкграундов, вкусов, запросов и интересов людей и групп, представляющих собой как участников публичного дискурса, так и аудиторию искусства. Признанию

возникают смысловые конструкторы, складывающиеся в структуры знания [9]. В таких интеракциях, локализованных в конкретных социокультурных контекстах, где произведения работают скорее как мощные – но не единственные – коммуникативные медиумы и, более того, где со становлением диалогического искусства [23] сама коммуникация становится произведением [27; 14], эмерджентно рождаются специфические структуры знания, несомненно заслуживающие изучения. Однако на сегодняшний день отсутствуют как теоретико-методологические основы, так и методический комплекс, которые позволили бы изучать совместную динамику структур взаимодействий, протекающих на микроуровне, и структур смысла, возникающих в этих взаимодействиях, в специфическом контексте искусства. В данной статье мы постараемся отчасти заполнить эту лауну.

Структуры знания и коммуникации в искусстве

Открытие – а не просто репрезентация – мира и выявление новых измерений действительности рассматриваются в качестве задач искусства по крайней мере со времен маньеризма, усомнившегося в позитивном видении мира Ренессанса и намеренно уходившего от изображения гармонии в поисках новых смыслов. При этом художественная интерпретация подразумевает формирование и новых смысловых комбинаций (кубизм, дадаизм, абстракционизм, конструктивизм). Искусство «трансформирует, стилизует и идеализирует действительность, подобно самым точным наукам присваивая действительности свои собственные спонтанные творческие категории» [26, р. 6]; оно осуществляет даже не столько открытие разных сторон сущего, сколько активное «концептуальное конструирование» [14, р. 101], переосмысление, переинтерпретацию сущего – и создание альтернативной действительности. Среди современных художников даже фотореалисты отмечают подвижность, относительность, конструируемость действительности: «...я не считаю, что внешность мира является чем-то раз и навсегда установленным. Несмотря на то, что вы и я можем разделять некоторые конвенции по поводу того, как смотреть на вещи, анализ и реконструкция образа (arrangement) может быть только вопросом воображения» (Дж. Фиш, цит. по: [19, р. 98]).

Беспреданное переосмысление повседневности не подразумевает, однако, отсутствия у искусства связи с диктуемым повседневностью порядком. Напротив, практика искусства предполагает попытку понять себя и окружающий мир, она рефлексивна и сопровождается интенсивной мыслительной деятельностью. Это дает возможность видеть в искусстве путь познания человеком своего места в мире

правомерности такого словоупотребления предшествовала длительная дискуссия в зарубежной литературе между влиятельными авторами (Н. Фрезер, Х. Мерлин, С. Ливингстоун, А. Клудж) и Ю. Хабермасом.

и своей позиции как социально и контекстуально заданной. При этом рефлексивное концептуальное конструирование в искусстве следует определенным правилам, структурирующим творческий процесс. Воображение, на котором основана работа творца, — это одна из форм размышления, к которой применимы принципы когерентности, целостности и соответствия человеческому опыту так же, как и к другим формам познания, например науке [17, р. 96]. Следуя этим принципам, искусство создает свой «символический язык со специфическими законами ассоциации и связности, основанный на структурных соответствиях между этими законами и представлениями об истине и разуме» [17, р. 96–98], со своими собственными диспозициями истинного и ложного, а также собственными критериями успеха в изображении действительности [29, р. 257]. Ориентируясь на свои принципы и законы, искусство способно формировать собственные устойчивые смысловые структуры, разделяемые многими и составляющие специфичные для него структуры знания. Так, импрессионисты сконструировали образ Лондона с его коричневатými туманами, зловещими тенями и причудливыми видениями, а Дж.Р.Р. Толкиен создал целую вселенную со своими языками, географией, народами, социальными структурами и мифологиями. При этом «в создании знания искусство подразумевает дисциплину, логичность, тщательность и аккуратность не менее, чем наука, хотя и использует иные методы оценки» [17, р. 96–97]; оно создает особый «режим мышления», связанный, в том числе, с конструированием формальных логических систем [24, р. 83]. И хотя практики искусства в большей степени сфокусированы на поиске вариаций, чем на воспроизводстве уже найденного, а сети ассоциаций, связующие произведения, не слишком жестки [29, р. 216], как и наука, искусство имеет свои институциональные конвенции и традиции, поддержание которых требует хотя бы минимального уровня рутинности. Несмотря на создание большого числа новаций, фактически искусство трансформирует конвенции лишь постепенно и крайне редко радикально их меняет [26, р. 407–408]. Поэтому знание в искусстве характеризуется наличием устойчивого (хотя весьма широкого и непрерывно расширяющегося) спектра конвенциональных конфигураций смыслов и набора специфических тематических фокусов (например проблемы гармонии и трансформации формы, человеческие переживания, игры явного и тайного). Таким образом, можно утверждать, что искусство создает собственное знание.

Поддержание структур знания и их эволюция в искусстве возможны лишь при наличии устойчивых отношений между различными участниками (в терминологии Б. Латура, Дж. Ло и др.) — творцами, произведениями, техниками, посредниками, инструментами, материалами, объектами изображения, местами и публиками (см., например: [10]). Хотя в обыденном сознании творец традиционно — одиночка,

ориентирован на индивидуальное самопознание и саморефлексию, дерзко противопоставляет себя социальному окружению, работа творца подразумевает существование «сети людей, чье кооперативное взаимодействие, организованное их общим знанием конвенциональных подходов к тому, как действовать, обеспечивает создание художественных работ» [10, р. х]. Такое взаимодействие – независимо от конкретных организационных форм, будь то средневековая мастерская, артель, содружество свободных художников или Союз художников СССР, – включает множество измерений. Это и обсуждение техник и работ, и взаимное обучение, и совместное экспонирование произведений, и непосредственное совместное творчество. Разумеется, один из важнейших элементов социального окружения – это публики. Значимое окружение творца составляют также сети физических объектов: инструментов, материалов, экспозиционных и рабочих пространств. В последние же десятилетия с развитием диалогичного и партиципаторного искусства, а также «эстетики отношений» [27; 14] в процессах коммуникации публикам, местам и не маркируемым как произведения искусства материальным объектам отводится все более значимая роль. Примером может послужить проект “The deep of the modern”, в рамках которого целый шахтерский городок Лимбург превратился в площадку взаимодействия современных художников и их публик, а личные биографии шахтеров легли в основу выставленных художественных произведений [36]. Нередко взаимодействие художников, публик и объектов становится самим содержанием произведения и / или приводит к формированию идеи произведения [27]. Так, в ходе кураторского проекта “Do it!” Х.У. Обриста художники предоставляли зрителям материалы (например, куски ткани, одежду или пустые обложки книг), а зрители самостоятельно создавали из них произведения, руководствуясь самыми общими инструкциями. Итак, искусство все чаще фокусируется на мышлении не столько автора, сколько зрителя и таким образом вовлекает публики в процессы конструирования смыслов. Комплексные взаимодействия в разнообразных контекстах делают знание в искусстве «воплощенным, скрытым и контекстуализированным, неоднозначным и субъективным, скорее глаголом, нежели существительным» [9, р. 126]. Находящееся в процессе непрерывного становления оно трудноуловимо и гетерогенно.

Знание в искусстве функционирует и как спектр конвенций, регулирующих создание произведений и координирующих взаимодействия участников [10], и как набор предписаний, определяющих статусные (дис)позиции художников и публик [6]. Однако для нас не менее важно, что знание возникает и в микроинтеракциях – как множество коллективно разделяемых и при этом альтернативных друг другу интерпретаций реальности. Генерируемое во взаимодействии знание предстает как комплекс подвижных, взаимосвязанных фрагментов, состоящий

из подчас противоречивых, повторяющихся в разных сочетаниях смысловых единиц, то есть как поле знания, порожаемое искусством. Это поле включает уплотнения и разреженные области, конвенциональные и нестандартные структуры, быстро меняющиеся конфигурации и относительно статичные элементы. Смыслы, составляющие данное поле, могут выходить за пределы собственно сферы искусства и затрагивать также знание, не регулирующее непосредственно деятельность по созданию и распространению произведений. Различным участкам этого поля соответствуют определенные структуры коммуникации в искусстве, которые также непрерывно трансформируются.

Для описания искусства как подвижного комплекса отношений между участниками, в ходе которых рождаются и трансформируются более или менее устойчивые коллективно разделяемые структуры знания, мы используем термин «реальность искусства».

Не предлагая отказываться от таких понятий, как «мир искусства», используемое Беккером [10] для анализа конвенций, регулирующих социальные взаимодействия в искусстве, или «поле искусства», применяемое Бурдье для анализа формирования и влияния норм и ценностей на социальные взаимодействия в искусстве [6], мы полагаем, что эти термины и соответствующие им подходы существенно ограничивают исследовательские возможности при анализе создания знания в искусстве. Во-первых, их использование требует фокусироваться лишь на достаточно узком наборе сложившихся структур знания, которые уже воплощены во взаимодействиях и правилах, регулируя поведение участников (например, знание о принятых форматах взаимодействия творцов и публик, о способах взаимодействия творцов между собой). При этом множество вполне устойчивых разделяемых знаниевых структур, — относящихся собственно к содержанию идей, мировоззрений, посланий, выраженных в произведениях, — которые могут напрямую не задавать правил социального взаимодействия, и структур коммуникации, не следующих ключевым нормам, теряются из поля зрения и парадоксальным образом исключаются из социального анализа. Однако такие находящиеся в стадии формирования или трансформации структуры знания, которые могут стать основой для конвенций и нормативов, а могут не стать ей никогда, в любом случае связаны с самой сутью творчества, взглядов и размышлений творцов и публик. Они оказывают огромное влияние на содержание коммуникации между творцами и публиками (в том числе, содержание произведений), формирование аудиторий творцов, объединение творцов в рамках постоянных коллективов или отдельных проектов и выставок, — а потому должны включаться в анализ.

Во-вторых, от внимания исследователей, ведомых классическими подходами социологии искусства и фокусирующихся на конвенциях и нормативах, часто ускользают структуры знания и коммуникации,

играющие важную роль в реальности искусства, но не маркированные как относящиеся к этой реальности. Получается, например, что художник, ушедший из студии на обед, перестает быть причастным к созданию знания в искусстве. Однако не может ли он в этот самый момент продолжать обдумывать идею и ее воплощение? Подобным образом обстоит дело и с коммуникацией: не может ли литератор прийти к сюжету романа, читая газету или обсуждая со знакомым последние новости?

Нам представляется более продуктивным выделять и анализировать структуры знания и коммуникации отдельных общностей в реальности искусства (например, арт-сообществ, представителей художественных стилей или диаспор в искусстве) в их многообразии, не ограничиваясь сложившимися конвенциями или социальными отношениями, которые принято маркировать как относящиеся к искусству, именовать искусством. Структуры знания, вырабатываемые общностями, могут соотноситься с нормами или конвенциональными предписаниями, действующими в искусстве, а коммуникативные структуры внутри общностей — с внешними по отношению к ним сетями социальных взаимодействий в реальности искусства. Это предоставляет дополнительные познавательные возможности. В частности, выделяя в поле знания общности те структуры, которые отклоняются от норм (например, отрицание или игнорирование творцами существующих канонов и конвенций, полемизирование с ними), и анализируя соответствующие им структуры коммуникации, лонгитюдные исследования позволяют проследить становление и развитие инноваций в искусстве не ретроспективно, а непосредственно. Кроме того, открывается возможность анализировать те структуры знания и проследить те коммуникативные взаимодействия, принадлежность которых к искусству не очевидна, но которые, тем не менее, оказывают непосредственное влияние на творческий и другие процессы в реальности искусства. Это, например, позволит на равных включить публики в то, что исследователи рассматривают как сферу искусства: они могут исследоваться как участники взаимодействия в реальности искусства, которыми зачастую и являются, а не просто как пассивные внешние зрители. Может также изучаться влияние публики на поля знания, генерируемые искусством, и на коммуникацию творцов, что весьма актуально со становлением диалогичного партиципаторного искусства.

Роль произведений в реальности искусства

Специфичными для реальности искусства триггерами и одновременно результатами коммуникации являются систематически создаваемые художественные произведения. Последние можно рассматривать как способные вызывать интеллектуальные и эмоциональные резонансы артефакты, которые, во-первых, возникают в результате экспрессивного самовыражения творцов, во-вторых, признаются их

окружением оригинальными и значимыми для эстетического восприятия и, в-третьих, могут выступать коммуникативными медиумами между художниками и зрителями, способствующими сопряжению их картин мира, а также их эмоциональных состояний.

Произведение искусства, конечно, не обязательно является материальным или медийным объектом. Оно может оказаться и манифестацией концептуальной творческой практики художника (например «Фонтан» Марселя Дюшана является примером того, как бытовая вещь посредством концептуализации художника стала произведением искусства), и перформансом, и музыкальным произведением, и акцией, и интервенцией. Однако даже в подобных случаях произведение в значительной степени задействует материальные объекты: инструменты, носители, декорации и т. д. Это связано с тем, что материальные объекты являются данностью для людей, выступают в качестве самостоятельных «молчаливых сил», которые, будучи помещенными в пространство, действуют как «характерные персонажи» [7], в определенной степени навязывая форматы коммуникации, а также темы и ассоциации и используя способность материального вызывать в сознании смысловые ассоциации [2]. Уже самим фактом существования произведения закрепляют установившиеся отношения и границы, актуализируют позиции индивидов и институций, фиксируют и сообщают смыслы [22]. За счет материальности произведения искусства также могут «связывать время», если их удастся идентифицировать и узнать [29, р. 48]: они могут стимулировать воспоминания и эмоции и, таким образом, часто пробуждают сходные смысловые ассоциации даже в сознании представителей различных эпох и поколений. «Вбрасываемые» в пространство, используемые творцами материальные объекты также меняют (физическую) конфигурацию мира, вступая в отношения с существующими объектами и предлагаемыми ими ассоциациями, воспоминаниями, тематиками и способами коммуникации, «настаивая» на сдвиге значений и трансформации конвенций социального взаимодействия, используя непреложность данности физического. Поэтому, хотя электронные средства используются для создания и глобального распространения произведений все более широко, хотя создается впечатление делокализации творцов и публик, участникам реальности искусства по-прежнему необходимы материальные объекты, которые наполняли бы их физическое окружение, связывали время и пространство, возбуждали рефлексивное, укорененное в повседневности воображение через ассоциации с символически значимыми местами, в которых эти объекты размещены.

Наполняя пространства человеческой активности, материальные объекты способны провоцировать и фреймировать коммуникацию между художниками и публиками, если им удастся обеспечить интеллектуальный и эмоциональный резонанс участников взаимодействия

и за счет этого запустить трансформации существующих коллективных смысловых структур. Эта способность произведений столь важна, что даже если сама коммуникация составляет ткань произведения, заменяя холсты, краски, камень и другие материалы, как в случае диалогического искусства, творцы продолжают использовать материальные объекты для формирования контекста взаимодействия. Так, в 1994 г. арт-группа *Wochen Klausur* в качестве интервенции организовала серию многочасовых круизов по озеру Цюрих, собирая политиков, журналистов и активистов за круглым столом для решения проблемы бездомных наркозависимых людей, предоставляющих сексуальные услуги. Несмотря на то, что произведение носило нематериальный характер, именно корабль и озеро защитили участников от давления прессы, позволили вынести за скобки их официальные статусы за счет смены фрейма взаимодействия и таким образом обеспечили открытый диалог и решение проблемы социально уязвимой группы [27].

Возможность возникновения успешного интеллектуального и эмоционального резонанса в процессе коммуникации в реальности искусства зависит от ряда факторов. Прежде всего необходимо, чтобы новые смысловые комбинации в произведении были в определенной степени увязаны с существующими структурами знания за счет включения символических элементов или использования специфических техник, конвенциональных для реальности искусства. Кроме того, произведение должно содержать элемент оригинальности и новаторства, необычным образом сочетать символы и / или техники, предлагая новые смысловые комбинации, и за счет непривычного эстетического опыта воздействовать на структуры знания. Таким образом, с одной стороны, креативный процесс в искусстве всегда требует от индивидов и групп быть способными нестандартно отвечать на раздражители и переосмысливать каноны [25]. Однако, с другой стороны, «выпадение» из легитимного дискурса чревато исключением из профессионального сообщества. И наоборот, даже видимая лояльность канону не означает отсутствия креативности, поскольку индивиды всегда сохраняют возможность игры с общеразделяемыми кодами и символами и творческого переосмысления сложившихся иерархий и установившихся практик в соответствии с собственными нуждами [20].

Возможность сочетать оригинальность и конвенциональность позволяет произведению существовать как потенциально развертываемый оригинальный миробраз, обладающий собственной пространственностью и временным измерением, — поскольку оно одновременно соответствует существующему, а значит, может быть прочитано другими участниками коммуникации искусства, и отличается от существующего. Такой миробраз отчасти задается воображением художника, так как создан на основе переосмысления им реального опыта повседневности и предлагает определенную рамку видения

и понимания мира. Однако этот мирообраз может быть по-разному «развернут» в ходе взаимодействия в разных контекстах реальности искусства и с участием разных публик, «сочетая истину создателя и истину того, кто наблюдает работу» [17, р. 95]. Поэтому произведение скорее содержит элементы для конструирования воображаемой среды взаимодействия и развития дискурсов, связанных с осмыслением мира [15, р. 42], чем задает единственно возможный смысловой конструкт.

Конвенциональность, необходимая для поддержания структур знания, обеспечивается социально обусловленными навыками поведения и контроля (в материальном аспекте искусства это, например, умение держать кисти, обрабатывать камень, оформлять выставки, а в диалогичном его аспекте — навыки коммуникации, использования и «обыгрывания» физического пространства) и теми способами культурно-специфичного понимания, которые задает экспрессивность (какие эстетические переживания усматриваются во влиянии произведений, как конструируется оценка произведений). Использование конвенциональных техник и образов, представления о которых глубоко укоренены в структурах знания творцов и опытных публик и / или вызывают ассоциации с вполне определенными тематиками (будь то «Герника» Пикассо, танцовщицы Лотрека, работы Босха или многочисленные произведения на классические сюжеты), способствует нахождению точек соприкосновения между представлениями творцов о формовыражении и представлениями публик о содержании творческого высказывания. Способность гибко применять диспозиционные правила к конкретным ситуациям, осуществляя конкретные креативные практики и оценивая их результаты, поддерживает взаимопонимание между творцами разных поколений и направлений, а также между творцами и публиками с различными художественными вкусами. Творческая интуиция, в свою очередь, также становится возможной лишь при наличии обширного предшествующего опыта творчества, выкристаллизовавшегося в навыки.

В то же время варианты прочтения произведения многочисленны (даже работы на известные мифологические сюжеты могут быть интерпретированы как в соответствии с этими сюжетами, так и совершенно иначе: например, «Сатурн» Гойи, вполне может быть прочитан и как иллюстрация каннибализма), а его развитие в случае, скажем, диалогичного искусства — вариативно. Поэтому произведение не просто представляет собой контейнер, в котором закодировано знание, а срабатывает как стимул знаниепорождения по-разному в разных контекстах. Большое значение при этом имеет выбор языка форм, включающего как набор техник и методик, так и более сложных формообразующих приемов. Так, неопластицизм Пита Мондриана, который в своих работах передавал мирообраз самыми аскетическими средствами — основными, первичными красочными тонами, линиями,

формами — изменил «оптику» современного искусства. Зачастую творец стремится передать и вполне определенное послание. Например, социальное искусство стремится привлечь внимание публик к ущемленным социокультурным группам, представления о которых ранее оставались вне доминантного дискурса социума, посредством их эстетизации. Сходным образом, в произведениях искусства воплощаются фрагменты повседневной реальности, которые ранее были маргинализированными либо стереотипизированными; становятся живыми и осязаемыми абстрактные представления; профетически представляются фантастические образы. Предлагается особый фокус, комбинация смыслов и, возможно, тональность коммуникации. Однако поскольку одни и те же символы по-разному встраиваются в структуры знания художников и публик и оказываются в различном концептуальном окружении, их интерпретации могут быть столь различными, что практически невозможно предсказать, повлияет ли на конфигурацию знания включение в коммуникацию того или иного произведения.

Ввиду того, что коммуникативные процессы в реальности искусства фокусируются на произведениях, обычно так или иначе выражаемых в материальных объектах или событиях, на создание знания влияют не только — взаимодействующие участники, но и специфика контекстов и особенности моментов времени, в которые взаимодействия протекают [9]. Например, они происходят в рамках особых коллективных событий (таких, как выставки, спектакли, кинопоказы, перформансы, интервенции), включающих визуальный, аудиальный или тактильный контакт с произведениями, а иногда авторами и представителями публик. Такие взаимодействия могут реализовываться и отдельно от специальных событий — в ходе повседневной коммуникации по поводу произведений, их авторов, а также других участников реальности искусства, включая публики и институции. Комментирование, обсуждение и критика произведений и художников часто выходят далеко за пределы тематики самих работ, творчества авторов и даже искусства как такового. В подобном процессе «коммуникации искусства» (от лица искусства, по поводу искусства и посредством искусства) творцы и публики способны войти в интеллектуальный резонанс. Множества подобных резонансов, распределенных в пространстве-времени, порождают реальность искусства и соответствующее ей поле знания, укорененное в разнообразных контекстах, участниках коммуникации и моментах времени, в которых эти резонансы произошли. За пределами таких контекстов, в другие моменты времени, во взаимодействии других участников реальности искусства и его поля знания не существует. Таким образом, искусство конструирует особую систему коммуникации, живущую по собственным законам и генерирующую специфическое поле знания. Наполняя

физическую реальность произведениями, которые создают в физическом пространстве длящийся во времени след от произошедшего резонанса и которые, как показывает Н. Луман, увязаны между собой множеством скрытых и явных отсылок к единой сети смысловых ассоциаций, выступающей в роли сети взаимной поддержки, участники взаимодействий в реальности искусства способны породить интеллектуальную силу, отклоняющуюся от привычного [29]. С помощью этой силы участникам удастся последовательно изменять и расширять специфическое поле знания, которое создается реальностью искусства. Это происходит благодаря тому, что во все новых контекстах возникают стимулы для коммуникации, которые выступают триггерами трансформации знания. Например, с помощью произведений стрит-арт, отсылающих к забытому прошлому или маргинализированному настоящему города, осуществляются попытки формировать у публики новые представления о привычном городском пространстве как о пространстве, в котором может состояться общественная дискуссия.

Локальные взаимодействия важны и потому, что соприсутствие в физическом пространстве способствует пробуждению эмоциональных (со)переживаний творцов и публики. В свою очередь, острые эмоциональные переживания способствуют достижению интеллектуального резонанса. «Эстетический опыт, или художественная деятельность, является опытом выражения эмоций» [18, р. 275], и именно обладая повышенной экспрессивностью, художественные приемы способны преодолевать ограничения естественного языка, постигаться интуитивно и делать произведения особыми коммуникативными медиумами между публиками и творцами [см: 29, р. 24; 32]. Произведение позволяет публикам временно перейти в аффективно-когнитивное состояние, резонирующее с общим эмоционально-энергетическим состоянием его авторов, с их настроением непосредственно в процессе творчества. При этом прослеживается как интенсификация эмоций, связанных с ценностными установками творцов и публики, — ориентацией на сочувствие, героические поступки, свободу и т. д., — так и изменение эмоционально-энергетических состояний участников взаимодействия под влиянием произведения. Эмоции усиливают информационное воздействие произведения на публики, стимулируют конструирование смыслов в поле знания публики — как в рамках предложенного тематического фокуса, так и зачастую вне его, в сфере иных интерпретаций и ассоциаций. Так, социальное искусство в эстетизированном виде изображает ущемленные, непривилегированные социальные группы, от которых традиционно полагается дистанцироваться и которые нередко вызывают пренебрежение; такое искусство расставляет художественные акценты на не осознаваемых публиками качествах данных групп: например беззащитности, доброте и красоте. За счет этого публики начинают испытывать новые эмоции к предста-

вителям данных групп – сочувствие, эмпатию, жалость; могут формировать новые, позитивно окрашенные, смысловые ассоциации с ними и проявлять по отношению к ним сострадание и милосердие.

Претворение эстетической идеи в произведение искусства свидетельствует о наличии у творца конкретных рецептов художественного выражения, однако сила резонанса между творцами и публиками зависит именно от эмоционального переживания и воображения. Эмоциональная основа сопряжения – характерная составляющая искусства, так как произведения искусства, часто создаваемые на пике вдохновения, способствуют катарсическому переживанию у публик. Эмоциональная окрашенность создаваемого знания предполагает не только экзистенциальную самоотдачу художника, но и принятие им особого образа жизни, характерного для творческих профессионалов, и формирование приверженности определенному художественному стилю. Включенность участников во взаимодействия в сфере искусства означает, что все то, что составляет его реальность, с большей или меньшей степенью безусловности признается в качестве достоверного; такая включенность также предполагает подчинение правилам, по которым эта реальность конституируется, и вовлечение в существующие поля знания, порождаемые искусством. Такое включение переживается как эмоционально нагруженный и даже этически окрашенный опыт.

Границы реальности искусства

Творческая деятельность и приобщение к полю знания, возникающему в реальности искусства, перемещают людей в особую общую реальность, наделяя их иным (по сравнению с реальностью повседневности [4]) опытом. Создание и обсуждение произведений искусства подразумевает мощную интеллектуальную и эмоциональную вовлеченность участников, требующую на время забыть о повседневных проблемах и пережить опыт, принципиально отличный от опыта повседневности, а потому даже с трудом поддающийся вербализации. В то же время, «слова, которые использует поэт, это слова, используемые всеми; формы и цвета, используемые художниками и скульпторами, также являются частью повседневности <...> и они пробуждают в памяти как индивидуальные коннотации, так и универсальные значения, принимаемые целыми этническими и культурными группами, которые используют их и понимают их» [17, р. 97]. Контексты и материальные объекты задают арсенал возможных смысловых комбинаций, которые могут вызываться к жизни произведениями и перерабатываться в ходе взаимодействий. Осознание творцом этой двойственности накладывает отпечаток как на сам процесс создания произведения, так и на коммуникацию с публиками. Часто искусство перерабатывает или воспроизводит общезначимые смысловые конструкты, рефлексивует по поводу общесоциальных проблем, характера общества, его

структурных особенностей, институтов, конфликтов и т. д. При этом зачастую искусство представляет интересы тех или иных социальных групп, например, социально-экономической элиты [11], среднего класса [см.: 19, р. 84–109], или ущемленных групп [34].

Конечно, творец может действовать как бриколер, свободно и причудливо извлекающий и (ре)комбинирующий осколки личного биографического опыта, а также смыслы, созданные в предшествующих традициях, складывая уникальную мозаику значений собственного произведения. Однако тот факт, что взаимодействие в реальности искусства подразумевает дальнейшую коммуникацию на основе созданных произведений и создание знания, обычно вынуждает творцов рефлексировать о представлениях публик и соотносить свои смысловые структуры с их смысловыми структурами. В конечном итоге, абсолютное большинство публик все же не разделяет с творцом его структур знания. Однако подразумеваемая творцом будущая коммуникация в реальности искусства — даже если творец заинтересован в достижении взаимопонимания лишь с профессиональными публиками (критиками, кураторами) — предполагает необходимость использования определенного минимума общепонятных образов, технологий и объектов повседневности. Тем не менее делается это в операциональных границах искусства [29], в его логике. Так, Д. Крейн пишет, что американские фотореалисты изображают легко распознаваемые объекты, связанные у представителей среднего класса с сильными эмоциональными переживаниями и почитаемые ими как культурные иконы и объекты поклонения: гоночные автомобили, частные самолеты, мотоциклы, витрины магазинов, манекены, сладости. И в то же время объекты буквально переполняют работы фотореалистов, преобладая над изображениями людей и создавая впечатление, что артефакты подавляют персонажей, господствуют над ними. Так исподволь вводится идея о вторичности человека в обществе потребления. Вдобавок при изображении подобных объектов художники стремятся к исследованию природы формы: например, изображая один и тот же объект многократно в разных средах (в разном освещении, цвете, под разными углами зрения) [19, р. 88, 95]. Таким образом, ценности и задачи реальности искусства сочетаются с ценностями и характерными чертами реальности повседневности.

Необходимость комбинирования повседневных общеразделяемых смыслов и уникальных индивидуальных коннотаций обуславливает то, что границы между реальностью искусства и реальностью повседневности оказываются подвижными и проницаемыми.

Однако искусство, возникая как форма рефлексии над существующей реальностью, рекомбинируя, трансформируя и переоценивая ее смыслы, все-таки стремится отделить свою собственную реальность, дистанцировать произведение от природных и социальных объектов.

Но достичь полной автономии искусству никогда не удастся, поэтому оно вновь и вновь вынуждено обращаться к реальности повседневности, одновременно отрицая ее. Несмотря на попытки многих творцов освободиться от ограничений, навязанных природным окружением, а также экономическими, политическими, религиозными и прочими институтами, и выработать собственные каноны создания и оценки произведений искусства, оставаясь тем самым в границах реальности искусства и его поля знания, влияние повседневности никогда не прекращается полностью, а лишь не всегда рефлексивируется, а порой и просто игнорируется. «Художественные произведения порождаются эмпирическим миром и, выходя из него, противопоставляют ему собственную сущность, как если бы она тоже была реальной» [1, с. 6]. Реальность повседневности неизбежно «прорывается» в искусство, поскольку «...глубинные слои опыта, лежащие в основе мотивов, движущих искусством, родственны материально-предметному миру, от которого произведения стараются отделиться. Нерешенные антагонистические противоречия реальности вновь проявляются в произведениях искусства как внутренние проблемы их формы» [1, с. 11–12].

К тому же, как бы глубоко индивид ни был вовлечен в тот особый универсум смыслов, который порождает реальность искусства, повседневность настойчиво напоминает о себе через раздражители внешней материальной среды и потребности творца. В крайних случаях требования повседневности преобладают над логикой, задаваемой полем знания, существующего в реальности искусства. Это приводит к созданию ремесленнических произведений, которые предположительно будут гарантированно поняты максимально широкими публикациями. Такие произведения работают на закрепление рутинных комбинаций смыслов в поле знания искусства. В противоположных случаях произведения создаются как «чистые знаки», не использующие знакомые широким публикациям формы выражения и не предполагающие очевидного фокуса коммуникации. Понять такие произведения может только узкий круг профессиональных критиков и коллекционеров (особенно яркие примеры подобного искусства относятся к абстракционизму, как «Черный квадрат» Малевича). Между полюсами этого континуума располагаются более сложные формы сопряжения реальности искусства и повседневности в произведениях, которые подразумевают причудливое переплетение внешних по отношению к искусству и внутренних смысловых комбинаций. Например, анализируя романы-бестселлеры 1945–1975 гг., Лонг показывает, как одни творцы игнорировали общественные кризисы, другие – воспроизводили существующие взгляды на них, а третьи – реинтерпретировали их и выработывали новые смысловые коннотации [28].

Одновременно вследствие нормативной ориентации на новаторство важно, что творец зачастую готов заниматься неизвестными или мало популярными идеями даже вопреки сопротивлению среды,

непониманию и неприятию. Причем делается это не только с целью познания, экспрессивного самовыражения, из простого упрямства или по причине отсутствия интереса к реальности повседневности, но и из прагматического расчета на, во-первых, эффект потрясения (“wow”-эффект), производимый неожиданной комбинацией образов и вызываемых ими смысловых коннотаций и, во-вторых, на возможность продать оригинальный продукт по более высокой цене, умело воздействуя на публики и вовлекая их в соблазнительный процесс создания новых структур знания.

Одновременное существование творцов в двух реальностях – повседневности и искусства – зачастую отражается в знамиевых структурах искусства в виде оппозиции между «искусством как чистым знаком» и массовым искусством, воспроизводя границу «искусство – не искусство». По Бурдьё, эта граница динамически поддерживается комплексом практик и способов порождения знания, которые условно делят искусство на «поле массового производства символических благ» (мягкая граница) и «поле ограниченного производства символических благ» (жесткая граница) [6]. «Поле массового производства» обладает сравнительно низкой автономией, поскольку зависит от вкусов и предпочтений широких публик, оправдывает товарный характер творчества и мерилom успеха считает массовую популярность. Напротив, «поле ограниченного производства», творческий процесс в котором репрезентируется как спонтанный и зависящий исключительно от вдохновения, настойчиво стремится сформировать собственные креативные практики и мерилom успеха определяет признание узкого круга профессионалов. Например, галереи американского авангарда середины XX в. до обретения им широкой популярности оформлялись так, чтобы создавать впечатление полного отрыва от делового мира и мира вообще. Не имеющие окон, выкрашенные белой краской они выглядели как церковь, зал суда или стерильная лаборатория, как сцена, обставленная так, чтобы все внимание сосредоточивалось только на работе, а все возможные ассоциации работы с внешним миром тщательно пресекались. С приходом массового зрителя галереи стали оформляться как профанные пространства отдыха и потребления, подобные торговым центрам и рынкам [19, p. 111].

«Поле ограниченного производства» обладает эксклюзивной ролью по генерированию новых идей и, чтобы отгородиться от «мейн-стрима», стремится опережать внешнюю динамику знания. Эта конкурентная логика определяет, в частности, формы и техники создания произведений, практики их презентирования публикам и практики взаимного комментирования и оценивания. Пожалуй, можно было бы сказать, что «ограниченное производство» представляет собой ядро, в котором концентрируются возможности развития искусства, и одновременно область наиболее интенсивного генерирования знания:

здесь возникают новации, которые вряд ли могут быть предложены широкой публике в их изначальном виде. Произведения искусства, создаваемые в рамках «поля ограниченного производства», должны обладать такими признаками, как «чистота» (ожидание от коллег по цеху и публик исключительно эстетической диспозиции), «абстрактность» (потребность в научных подходах для корректного восприятия и интерпретации) и эзотерический характер (доступность для интерпретации только участниками поля) [6, с. 53–54]. Напротив, чтобы быть понятым широкой аудиторией, «поле массового производства» оперирует испытанными рецептами и приемами и создает произведения, легко поддающиеся массовому тиражированию. Действующие в нем творцы вынуждены постоянно искать компромисс между личным видением мира, стремлением к самовыражению и жесткими требованиями рынка. Однако «поле массового производства» выполняет важнейшую функцию, переводя новаторские идеи, порожденные «полем ограниченного производства», на язык широкой публики и тем самым превращая новации в инновации.

Таким образом, влияние социокультурного контекста определяет наличие в реальности искусства не только относящихся к ней «чистых» тематик, процессов и отношений, но и структур, диктуемых повседневностью. Одновременно реальность искусства функционирует относительно независимо от внешних воздействий и обладает способностью к их переопределению в соответствии с собственной логикой.

Пара «поле массового производства» и «поле ограниченного производства» должна рассматриваться как идеально-типическая конструкция, поскольку в реальности ни один творец, ни одна устойчивая структура интеракции и ни одна достаточно комплексная смысловая структура не обладают признаками принадлежности исключительно к полю ограниченного или массового производства символических благ, а лишь тяготеет к одному или другому. Вдобавок разделение, предложенное Бурдьё, ставится под сомнение бурным развитием диалогического и партиципаторного искусства. Современные творцы зачастую делают выбор не столько между профессиональными и профанными публиками, сколько между конкретными укорененными в определенном пространстве сообществами, которые изучаются творцами, влияют на процесс создания произведения и даже принимают в нем непосредственное участие, и глобальными публиками. Последние включают в себя абстрактные массовые публики, воспринимающиеся как пассивные и гомогенные, и профессиональные публики – небольшую сеть международных коллекционеров, критиков и дилеров, со строгой экономической иерархией и культурными привилегиями, которые зачастую оказываются парадоксально ограниченными во вкусах. В этой ситуации многие творцы стремятся избежать участия в глобальной системе неравенств, распределении богатства

и привилегий и ищут альтернативные способы создания и распространения произведений, менее зависящие от инстанций легитимации, таких как коммерческие галереи, музеи, биеннале, журналы и аукционы [27].

В формирующейся системе координат реальности искусства интерес представляют уже не столько границы «уникальное — массовое» и «сакральное — профанное», сколько границы, которые задаются комплексом взаимодействий. Эти взаимодействия направлены на укоренение произведений, инструментов и интеракций участников искусства в конкретных местах, где живут, работают и проводят досуг представители креативных профессий: арт-резиденциях, мастерских, галереях и других выставочных пространствах, «третьих» местах (социальных пространствах, которые в чистом виде не являются ни рабочими, ни домашними, но в которых зачастую разворачивается интеракция по поводу искусства, — барах, кафе, коворкингах, лофтах). Вне локализованных взаимодействий невозможно включиться в поле знания, которое порождается реальностью искусства. Эта реальность устанавливает свои границы за счет особых арт-практик (выставок, хэппенингов, перформансов, интервенций); маркирования произведениями физического пространства; ограничения физического доступа внешних акторов; организации тематически сфокусированных дискуссий. При этом выбор конкретных способов отграничения осуществляется творческими профессионалами, часто действующими рефлексивно и даже стратегически. Этот выбор влияет на особенности знания порождения и характер результирующих структур знания.

Устанавливая собственные границы, реальность искусства в то же время является экспансивной, расширяет их и покрывает сеть смысловых ассоциаций все более обширные участки реальности повседневности. Она наполняет повседневность типичными для себя произведениями, инструментами и другими объектами, специальными площадками (музеями, галереями, салонами и т. д.) и осуществляет прямые творческие интервенции в повседневную реальность. Это продиктовано не только задачей экспансии, но и необходимостью материального укоренения, делающего искусство, помимо всего прочего, материальным опытом, что является необходимым условием и средством порождения им знания, а не фантазий, не имеющих связи с реальностью. При этом участники реальности искусства нуждаются в специальных местах, где могли бы укореняться интеллектуальные традиции, принципы свободного творчества, реализовываться экономическая поддержка. Локализация в таких местах — чаще городских — обеспечивает участникам возможность поддерживать широкий спектр связей и способствует развитию коммуникативных сетей — одного из важнейших факторов культурной динамики [37]. Неформально взаимодействуя в физическом пространстве лицом к лицу, индивиды

вовлекаются в динамически структурируемые сети взаимозависимостей, в которых они совместно вырабатывают знание и получают эмоциональные заряды [33]. За счет пространственно локализованной интеракции творцы получают возможность предлагать другим участникам новые смыслы, которые могут развиваться в знание, а также вовлекать в эту реальность все новых участников, изменять их взгляд на действительность и генерировать альтернативную реальность – реальность искусства.

Заключение

В данной статье мы попытались очертить теоретическую рамку, позволяющую анализировать искусство как специфическую реальность, в которой создается знание, то есть где в ходе коммуникации, вовлекающей материальные объекты, коллективно генерируются подвижные, гетерогенные структуры смыслов. Мы показали, каким образом реальность искусства конституируется одновременно и структурой смыслов, и структурой социальных взаимодействий.

Классиками социологии искусства полноценно описано разномыслие «операционального» знания в искусстве, которое позволяет участникам взаимодействий вести себя эффективно, в соответствии с нормами, снижающими интеракционные издержки и обеспечивающими прибыли: от правил формирования художественного языка произведений до приемлемых схем их репрезентации. Процессы и структуры коммуникации описываются как поддерживающие целостность «поля искусства» и распределение власти в нем: они обеспечивают механизмы признания художников и арт-институций, контроль за качеством художественных работ; категоризацию форм искусства; воспроизводство правил поведения на арт-рынке. Хорошо изучено также, как смысловые структуры искусства оказываются проекциями социальных структур. Однако мы пришли к выводу, что смысловая структура, которая создается творцами с помощью произведений и является специфичной для реальности искусства, не может быть сведена исключительно к набору правил, конвенций или проекций социальных отношений. Реальности искусства свойственно переосмысление привычного образа повседневной реальности, вымысливание альтернативной реальности; она генерирует собственные смысловые структуры, характеризующиеся множественностью и противоречивостью семантик, ризоматичностью. Это связано с тем, что в искусстве снижены требования необходимого и достаточного, а творцам – как и публикам – предоставлена значительная свобода интерпретаций, что обеспечивает возможность конструирования смыслов в микровзаимодействиях за счет создания «мягкой» инфраструктуры коммуникации, формирования общего пространства опыта, эмоционально-энергетической поддержки. За счет такой поддерживающей коммуникации с другими творцы могут насыщать повседневность необычными прак-

тиками и воплощать этот опыт в произведениях, совместно создавая новые смысловые конфигурации.

При этом смысловая структура искусства не оторвана от реальности повседневности: для считываемости и соотнесения с существующим опытом в произведения искусства включены маркеры смысловых конфигураций, которые отсылают к привычным представлениям о тематике произведения или к конвенциональным способам презентации. Привязка к повседневности, диалог с публиками и совместное с ними конструирование реальности искусства происходят посредством материально-пространственного медиума — произведения искусства, — вокруг которого организуется и концентрируется взаимодействие художника, операторов реальности искусства и публик. Так как произведение воплощается не только в материальном, но и чувственном и семантическом измерениях, оно способно спровоцировать эмоциональный и смысловой резонанс соучастников его создания и восприятия.

Взаимодействуя с реальностью повседневности, реальность искусства одновременно отграничивает себя от первой за счет особой структуры смыслов, которые включают как специфические конвенции, касающиеся взаимодействий по поводу создания произведений искусства, так и уникальные смысловые конфигурации, которые конструируют альтернативные мирообразы. Кроме того, отграничивание обеспечивается за счет специфических практик и ситуаций коммуникации, которые насыщают необычным опытом жизнь творцов. В то же время реальность искусства экспансивна. Она представлена как физически, так и символически в других реальностях, прежде всего в реальности повседневности. При этом художественная практика преломляет и пересматривает повседневность, создавая альтернативный мир со своими правилами взаимодействия и представлениями о мироустройстве. Так реальность искусства конструирует свои границы, балансируя между повседневностью и ее альтернативами.

Методологически функционирование реальности искусства можно рассматривать как коэволюцию коммуникативных и знаниевых (смысловых) структур. В этом случае исследование реальности искусства может комбинировать анализ семантических [16; 3] и коммуникативных [31] сетей, а в фокусе анализа оказывается динамика связей между ними. Разработка соответствующих новых аналитических техник позволит во взаимозависимости проследить трансформации двух типов структур: (а) общих и специфичных смысловых конфигураций с их качественными и количественными характеристиками (плотность, фокусированность, тематика); (б) коммуникации. В частности, это даст возможность проверить наличие связей между интеллектуальной близостью и социальными отношениями участников реальности

искусства, а также наблюдать, как в воспроизводстве этой реальности задействуются произведения и другие материальные объекты.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.* Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. — 526 с.
2. *Барт Р.* Семантика вещи // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. М.: Изд-во им.Сабашниковых, 2003. С. 416–426.
3. *Басов Н.В., Василькова В.В.* Семантические сети социологического знания // Журнал социологии и социальной антропологии. 2014. № 17(1). С. 112–138.
4. *Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / Пер. с англ. Е.Д. Руткевич. М.: Медиум, 1995. — 323 с.
5. *Бурдьё П.* Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного / Пер. с фр. Ю.В. Марковой // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. С. 17–29.
6. *Бурдьё П.* Рынок символической продукции / Пер. с фр. Е.Д. Вознесенской // Вопросы социологии. 1993. № 1/2. С. 49–62.
7. *Серто М. де* Призраки в городе // Неприкосновенный запас. 2010. № 2(70). С. 108–121.
8. *Alexander J.* The meanings of social life: A cultural sociology. New York: Oxford University Press, 2003. — 296 p.
9. *Babon K.M.* Composition, coherence, and attachment: The critical role of context in reception // Poetics. 2006. No. 34(3). P. 151–179.
10. *Becker H.* Art worlds. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982. — 392 p.
11. *Berger J.* Ways of seeing. London: Penguin, 1972. — 166 p.
12. *Bloor D.* Science and social imagery. Chicago: University of Chicago Press, 1976. — 211 p.
13. *Bourdieu P.* Distinction: A social critique of the judgment of taste. London, New York: Routledge and Kegan Paul, 1986. — 640 p.
14. *Bourriaud N.* Relational aesthetics. Dijon, Quetigny: Les Presses du Reel, 2002. — 125 p.
15. *Burnett R.* How images think. Cambridge: The MIT Press, 2004. — 272 p.
16. *Carley K.* Extracting culture through textual analysis // Poetics. 1994. No. 22. P. 291–312.
17. *Chiari J.* Art and knowledge. London: Elek, 1977. — 132 p.
18. *Collingwood R.G.* The principles of art. Oxford: Oxford University Press, 1963. — 347 p.
19. *Crane D.* The transformation of the avant-garde: The New York art world, 1940–1985. Chicago: University of Chicago Press, 1989. — 204 p.
20. *Certeau M. de* The practice of everyday life. Berkeley: University of California Press, 1984. — 256 p.

21. *Nooy W. de* Stories, scripts, roles, and networks // Structure and Dynamics: EJournal of Anthropological and Related Sciences. 2006. Vol. 1 No. 2 [online]. Accessed 30.11.2015. URL: <<http://escholarship.org/uc/item/8508h946#page-1>>.
22. *Domínguez R.F., Silva E.* Materials in the field: Object-trajectories and object-positions in the field of contemporary art // Cultural Sociology. 2013. Vol. 7(2). P. 161–178.
23. *Finkelpearl T., Acconci V.* Dialogues in public art. Cambridge: MIT Press, 2001. — 468 p.
24. *Gablik S.* Progress in art. New York: Rizzoli, 1977. — 192 p.
25. *Guilford J.P.* Creativity // American Psychologist. 1950. No. 5. P. 444–454.
26. *Hauser A.* The sociology of art (Routledge revivals). New York: Routledge, 2012. — 802 p.
27. *Kester G.H.* Conversation pieces: Community and communication in modern art. Berkeley: University of California Press, 2004. — 650 p.
28. *Long E.* Affluence and after: Themes of success in American bestselling novels, 1945–1975 // Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present. 1982. P. 257–301.
29. *Luhmann N.* Art as a social system. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000. — 424 p.
30. *Mohr J.W.* Measuring meaning structures // Annual Reviews in Sociology. 1998. No. 24(1). P. 345–370.
31. *Monge P.R., Contractor N.S.* Theories of communication networks. New York: Oxford University Press, 2003. — 432 p.
32. *Nenko O.* Aesthetic emotional experience: From eye irritation to knowledge // Understanding knowledge creation: Intellectuals in academia, the public sphere and the arts/ Ed. by N. Basov, O. Nenko. Amsterdam, New York: Rodopi Press, 2012. P. 163–182.
33. *Parker J.N., Hackett E.J.* Hot spots and hot moments in scientific collaborations and social movements // American Sociological Review. 2012. No. 77 (1). P. 21–44.
34. *Rancière J.* The politics of aesthetics: The distribution of the sensible. London: Continuum, 2004. — 126 p.
35. *Yeung K.T.* What does love mean? Exploring network culture in two network settings // Social Forces. 2005. No. 84(1). P. 391–420.
36. *Zakaitis J.* The deep of the modern. Manifesta 9 // Art Agenda. 2012 [online]. Accessed 03.08.2015. URL: <<http://www.art-agenda.com/reviews/the-deep-of-the-modern-manifesta-9/>>.
37. *Zarlenga M.I., Ulldemolins J.R., Morató A.R.* Cultural clusters and social interaction dynamics: The case of Barcelona // European Urban and Regional Studies. 2013. P. 1–19.

Дата поступления: 25.05.2015.

SOTSIOLOGICHESKIY ZHURNAL (= SOCIOLOGICAL JOURNAL)

2015. Vol. 21. No. 4. P. 8–33. DOI: 10.19181/socjour.2015.21.4.3064

N.V. BASOV, A.E. NENKO

Center for German and European studies
(St Petersburg State University – Bielefeld University,
St Petersburg, Russian Federation)

A.M. KHOKHLOVA

Faculty of Sociology, St Petersburg State University,
St Petersburg, Russian Federation

Basov Nikita Viktorovich – Candidate of Sociology, scientific manager of the Center for German and European studies (St Petersburg State University – Bielefeld University).

Address: Mendeleev Center building, St Petersburg State University, Universitetskaya, 7/9, 199034, St Petersburg, Russian Federation.

Phone: +7 (812) 324-08-85. **Email:** n.basov@spbu.ru

Nenko Aleksandra Evgenievna – Candidate of Sociology, researcher, the Center for German and European studies (St Petersburg State University – Bielefeld University).

Address: Mendeleev Center building, St Petersburg State University, Universitetskaya, 7/9, 199034, St Petersburg, Russian Federation.

Phone: +7 (812) 324-08-85. **Email:** al.nenko@gmail.com

Khokhlova Anisya Mikhailovna – Candidate of Sociology, Associate Professor, Faculty of Sociology, St Petersburg State University. **Address:** Smolny st., 1/3, entrance 9, 191124, St Petersburg, Russian Federation. **Phone:** +7 (812) 577-12-83.

Email: anisya_khokhlova@mail.ru

REALITY OF ART: COMMUNICATION AND KNOWLEDGE CREATION

Abstract. The paper proposes a theoretical and methodological framework to study art as an autonomous reality, where knowledge is seen as a set of collectively shared meaning structures dynamically socially created throughout communication. The latter is triggered by artworks as stimuli, intermediaries and products of communication, evoking intellectual and emotional resonance between the creators and various publics, thus being both catalysts and reference points in the process of collective meaning construction. It is shown, that the mechanisms of knowledge construction in art are communicative by nature, as well as dynamic and heterogeneous, bringing various participants to interact in numerous situations enabling shared meaning creation, including interactions that can hardly be labelled as professional. Yet, knowledge structures generated and reproduced by the artistic reality should be seen as meaning structures in their own right, rather than a bare projection of social relations and conventions represented by the reality of everyday life. Though using the meaning constructs of everyday life and objects as building blocks, creative work and artistic communication linked to it are often able to produce new combinations of materials and meanings not corresponding the existing social relations and conventions. This makes the boundaries between the reality of art and the reality of everyday life transparent yet persistent, which allows art to maintain autonomy of its knowledge structures and communication patterns while at the same time to expand and to involve new participants into its reality.

Keywords: art, interaction, meaning, structure, network, object, boundary, reality of everyday life.

REFERENCES

1. Adorno T. Aesthetic Theory. [Russ. ed.: *Esteticheskaya teoriya*. Transl. from Germ. by A.V. Dranov. Moscow: Respublika publ., 2001. 526 p.]

2. Barthes R. System of fashion. Articles on culture semiotics [Russ. ed.: Semantika veshchi. In: *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury*. Transl. from French and pref. by S.N. Zenkin. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh Publ., 2003. P. 416–426.]
3. Basov N.V., Vasil'kova V.V. Semanticheskie seti sotsiologicheskogo znaniya. [The semantic networks of sociological.] *The journal of sociology and social anthropology*. 2014. No. 17(1). P. 112–138. (In Russ.)
4. Berger P.L., Luckmann T. The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge. [Russ. ed.: *Sotsial'noe konstruirovaniye real'nosti. Traktat po sotsiologii znaniya*. Transl. from Eng. by E.D. Rutkevich. Moscow: Medium Publ., 1995. 323 p.]
5. Bourdieu P. Istoricheskii genezis chistoi estetiki. Essentsialistskii analiz i illyuziya absolyutnogo. [The Historical Genesis of the Pure Aesthetic.] Transl. from French by Yu.V. Markova. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2003. No. 60. P. 17–29. (In Russ.)
6. Bourdieu P. The market of symbolic goods. Transl. from French by E.D. Voznesenskaja. *Voprosy sotsiologii*. 1993. No. 1/2. P. 49–62. (In Russ.)
7. Certeau M. de, Giard L., Mayol P. Ghosts in the City. *Neprikosnovennyi zapas*. 2010. No. 2(70). P. 108–121. (In Russ.)
8. Alexander J. *The meanings of social life: A cultural sociology*. N.Y.: Oxford University Press, 2003. 296 p.
9. Babon K.M. Composition, coherence, and attachment: The critical role of context in reception. *Poetics*. 2006. No. 34(3). P. 151–179.
10. Becker H. *Art worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982. 392 p.
11. Berger J. *Ways of seeing*. L.: Penguin, 1972. 166 p.
12. Bloor D. *Science and social imagery*. Chicago: University of Chicago Press, 1976. 211 p.
13. Bourdieu P. *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. L., N.Y.: Routledge and Kegan Paul, 1986. 640 p.
14. Bourriaud N. *Relational aesthetics*. Dijon, Quetigny: Les Presses du Reel, 2002. 125 p.
15. Burnett R. *How images think*. Cambridge: The MIT Press, 2004. 272 p.
16. Carley K. Extracting culture through textual analysis. *Poetics*. 1994. No. 22. P. 291–312.
17. Chiari J. *Art and knowledge*. L.: Elek, 1977. 132 p.
18. Collingwood R.G. *The principles of art*. Oxford: Oxford University Press, 1963. 347 p.
19. Crane D. *The transformation of the avant-garde: The New York art world, 1940–1985*. Chicago: University of Chicago Press, 1989. 204 p.
20. Certeau M. de *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1984. 256 p.
21. Nooy W. de Stories, scripts, roles, and networks. *Structure and Dynamics: EJournal of Anthropological and Related Sciences*. 2006. Vol. 1 No. 2 [online]. Accessed 30.11.2015. URL: <<http://escholarship.org/uc/item/8508h946#page-1>>.
22. Domínguez R.F., Silva E. Materials in the field: Object-trajectories and object-positions in the field of contemporary art. *Cultural Sociology*. 2013. Vol. 7(2). P. 161–178.
23. Finkelpearl T., Acconci V. *Dialogues in public art*. Cambridge: MIT Press, 2001. 468 p.
24. Gablik S. *Progress in art*. N.Y.: Rizzoli, 1977. 192 p.
25. Guilford J.P. Creativity. *American Psychologist*. 1950. No. 5. P. 444–454.
26. Hauser A. *The sociology of art (Routledge revivals)*. N.Y.: Routledge, 2012. 802 p.
27. Kester G.H. *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2004. 650 p.
28. Long E. Affluence and after: Themes of success in American bestselling novels, 1945–1975. *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present*. 1982. P. 257–301.
29. Luhmann N. *Art as a social system*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000. 424 p.

30. Mohr J.W. Measuring meaning structures. *Annual Reviews in Sociology*. 1998. No. 24(1). P. 345–370.
31. Monge P.R., Contractor N.S. *Theories of communication networks*. N.Y.: Oxford University Press, 2003. 432 p.
32. Nenko O. Aesthetic emotional experience: From eye irritation to knowledge. *Understanding knowledge creation: Intellectuals in academia, the public sphere and the arts*. N. Basov, O. Nenko (eds). Amsterdam, N.Y.: Rodopi Press, 2012. P. 163–182.
33. Parker J.N., Hackett E.J. Hot spots and hot moments in scientific collaborations and social movements. *American Sociological Review*. 2012. No. 77 (1). P. 21–44.
34. Rancière J. *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. L.: Continuum. 2004. 126 p.
35. Yeung K.T. What does love mean? Exploring network culture in two network settings. *Social Forces*. 2005. No. 84(1). P. 391–420.
36. Zakaitis J. The deep of the modern. Manifesta 9. *Art Agenda*. 2012 [online]. Accessed 03.08.2015. URL: <http://www.art-agenda.com/reviews/the-deep-of-the-modern-manifesta-9/>
37. Zarlenga M.I., Ulldemolins J.R., Morató A.R. Cultural clusters and social interaction dynamics: The case of Barcelona. *European Urban and Regional Studies*. 2013. P. 1–19.

Received: 25.05.2015.
