

Современные этапы модернизации искусствоведения в периодической печати на примере журналов об изобразительном искусстве.

Хижняк Екатерина Сергеевна

аспирант

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

E-mail: xaterinax@mail.ru

В советский период сфера изобразительного искусства структурировалась по жанрам, видам и техникам, рассматривалась конвенционально единым целым. Искусствознание и примыкающая журналистика были подчинены этому обстоятельству и объектом своего исследования видели «памятник искусства». Взаимосвязи между этими как факт признанными объектами, изменения которым они, в виду разных обстоятельств, были подвержены, образовывали движение истории искусства. Любой современный материал рассматривался в контексте этого движения. Критика делилась на прогрессистскую и охранительную. Можно отнести журнальные тексты советского периода к научным, адаптированным под уровень гипотетически вычисляемой аудитории, которые зачастую были забиты пустыми, никому не интересными наукообразными опусами, беспредметным и внеконтекстным прославлением не понятно по какому принципу выбранных героев и явлений. В общем виде советские журналы рассматриваемого профиля дифференцируются не структурой или миссией, а спецификой подачи – степенью либерализма или, напротив, застойности и ретроградности главного редактора. В этой типологической группе центральное место и нейтральную позицию занимали журналы «Искусство» и «Творчество». Левее располагались невнятные в своей концепции «Художник» и «Юный художник», правее – «Декоративное искусство».

Рассматриваемая мини подсистема в системе советских СМИ была централизована, как и все другие системы в СССР. И не смотря на то, что в системе было много позитивных моментов, однажды ей суждено было рухнуть одномоментно и целиком, по принципу карточного домика.

Спустя время после разрушения, шаг за шагом, началось восстановление. Реставрировать то, что *было*, оказалось невозможным в силу обстоятельств разного толка. Финансирование отныне было принципиально иным. Стало очевидно, что мир являет собой принципиально иное, чем представлялось и представляли раньше. Предельно поляризовалась картина искусства, подлежащего рассмотрению, и вместе с ней изменились базовые представления о профессии искусствоведа, журналистике, повествующей об искусстве. Выяснилось, что в пространстве современного искусства («contemporary art») не работают ни прежние механизмы описания и анализа вещей, ни прежние векторно-континуальные представления об истории. Произошла переоценка ценностей и иерархических статусов в художественной среде, причем вся эта история разворачивалась в медиальном контексте. Становление арт-рынка, спровоцировало передел и реформирование всех институций культурного поля, которые отныне были весьма озабочены реальным откликом на свою деятельность.

Начинает довольно убедительно разыгрываться история с новыми главными героями. Появляется фигура *издателя журнала* - в этой роли может выступать главный редактор, основной спонсор, арт-директор – он определяет журнальную политику, чем больше он имеет свободы для творческих проявлений и финансовой свободы, тем вероятней успех предприятия. Еще одна знаковая фигура – *арт-критик*. Исследователи и участники процесса отмечают, что в 90-е годы новые арт-критики сформировали сильную медиальную общность. Надо отметить, высокий статус экспертов обретался, в некотором смысле, не благодаря, а вопреки существующим в тот момент обстоятельствам – в отказе от привычных профессиональных навыков, предполагающих дистанцию между автором и интересующим его предметом. Дистанцию упразднили - и все внешние

обстоятельства функционирования искусства (успешность или неуспешность стратегий, мода, слухи, частная жизнь) оказались в границах рефлексивного поля, поля размышлений и наблюдений, которое преобразовалось в информационную плоскость, где искусствоведы принимали на себя роли журналистов. Сопредельные области, вовлеченные в процесс, обогатили методологию и подходы искусствознания. Фактически, в этих обстоятельствах была сформирована новая для отечественного искусствознания зона «contemporary art». Читателю была предложена не grand-история от искусства, а формат «горячей новости», с частными подробностями, с новыми творческими стратегиями, раньше не свойственными описателям искусства. давно разрабатываемом месте можно добывать совершенно новый продукт. Это был продукт газетный, прежде всего, потому, что в газетах платили авторам. Форма подачи тоже была газетная, причем со всеми изысками, свойственными новой журналистике. Это выглядело совершенно неожиданно для тех читателей, кто помнил, что представляла собой арт-критика недавнего прошлого. А тому, кто покупал «Ведомости», «Коммерсант» или «Сегодня», прежде всего, ради деловой информации читать колонку про искусство было интересно - подача была легкой, иногда провокативной, с неизменным чувством юмора, без перегруза энциклопедическим бэкграундом. Было утверждено авторское начало в этом сегменте журналистики и критики, постулаты прежней искусствovedческой ментальности этого не предполагали в столь очевидной мере.

Газетная критика 90-х располагалась внутри описываемого процесса. В такой ситуации иногда более очевидными, чем сам художественный процесс выглядели сопутствующие художественной жизни обстоятельства. Иной раз статьи, по сути, представляли собой бытописание тусовки – истории личных взаимоотношений тех или иных персон, пикантные подробности их частной жизни. Разрушение профессиональных стереотипных установок объяснялось расширением рефлексивной зоны, в чьих пределах искусствовед был вправе высказываться о предмете.

В течение нескольких постперестроечных лет журнальная группа практически представляла собой вакуум. Возникшие вновь или реставрированные журналы ценны были уже сутью формата, который декларировал уход от «горячих новостей», утверждения новой лексики, и просвещения-вовлечения в процессы связанные с искусством новых общественных фракций.