

## Метод культурной практики и проблема культурологической интерпретации актуального искусства в современной эстетике<sup>1</sup>

Автор рассматривает метод культурных практик (П. Бурдьё) как метод анализа социального функционирования практик актуального искусства и как возможный метод культурологической интерпретации современного арт-проекта. Культурологическая интерпретация практик актуального искусства изучается на примере экспертных высказываний по делу группы художников «Pussy Riot». Автор приходит к выводу, что этот метод эффективен только в том случае, если в круг интерпретации арт-проекта включается объемный социокультурный контекст понимания поля актуального искусства.

**Ключевые слова:** П. Бурдьё; метод культурной практики; поле актуального искусства; активизм; арт-проект; актуальная художественная практика.

Одной из основных проблем современной эстетики является проблема метода обоснования художественности и ее культурной самоценности в поле актуального искусства. Эта проблема имеет свою историю, и сегодня она обострилась, потому что современное искусство находится в состоянии конкурентной борьбы за общественное влияние с другими полями социокультурных практик: полем власти и полем веры прежде всего. В этой ситуации эстетика приобретает новый статус – статус теоретико-концептуального защитника современного искусства. И научный эстетический метод интерпретации актуального искусства должен быть методом упреждения судебных претензий к художественным проектам со стороны политических, религиозных или других общественных институций.

Метод культурной практики, разработанный П. Бурдьё, представляется наиболее продуктивным в эстетической ситуации, сложившейся вокруг актуального искусства. Основные идеи этого метода П. Бурдьё были изложены в работе «Социальное пространство: поля и практики. Поле литературы». Развитие метода П. Бурдьё применительно к анализу социокультурных практик агентов поля искусства можно найти в трудах выдающихся современных представителей французской социологической школы Н. Сапиро, П. Болтански и Л. Тевено. В европейской эстетике сложилось понимание специфики актуального искусства, отказавшегося от производства художественного произведения и перешедшего к самоценной и самоцельной художественной деятельности (арт-практике/art practice), результатом которой является открытый и процессуальный, перформативный арт-проект. Примеры такого понимания актуального искусства мы встречаем в концепциях В. В. Бычкова, В. Вельша, С. Росинской и других. Мы рассматриваем концепт практики и его содержание в трудах П. Бурдьё, а также в комментирующих и уточняющих его взгляды сочинениях В. Волкова, О. Хархордина, Н. Шматко.

Плодотворность разработанной П. Бурдьё методологии полей и практик была им убедительно продемонстрирована в анализе целого ряда сложных социокультурных явлений (от права до науки и литературы, от экономики до эстетического вкуса). Для нас также существенно, что эта методология у Бурдьё связана с пони-

\* **Маргарита Юрьевна Гудова**, д-р культурологии, доцент, профессор кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

E-mail: MargGoodova@gmail.com

<sup>1</sup> Статья выполнена при поддержке Гранта РФФИ № 17-29-09136/18.

манием неразрывной органической связи социального и культурного, или общества и культуры, т. е. с представлениями именно о социокультурном характере коллективного существования и активности людей во всех сферах жизни [9]. Социальное маркирует систему связей и отношений между людьми, а также между людьми и вещами, а культурное – это способ существования (воспроизводства и развития), определяющий качество и смысл этой системы, а также отдельных ее элементов и взаимосвязей [12, с. 153]. Все это и дает основания применить методологию Бурдьё для анализа актуальных художественных практик как феномена культуры. Преимущество данной методологии, на наш взгляд, состоит в том, что она обладает мощным потенциалом воссоздания и систематизации фактов эмпирического наблюдения за исследуемым явлением и предлагает надежный и плодотворный инструментальный системный описания наблюдаемого явления. Она позволяет выявить, как устроено исследуемое явление, как оно реально существует и изменяется во времени и, главное, как оно порождается агентами – участниками процесса. Вместо поиска ответа на вопрос «что это такое?», на первый план выходит поиск ответов на другие вопросы: «зачем оно?», «каким образом оно участвует в изменении реальности?», «какие привычные действия людей репрезентированы в этих действиях?».

Первым принципиальным положением концепции П. Бурдьё, признаваемым нами в качестве методологического, является определение практики: «Практика – это изменение социального мира, производимое агентом» [15]. Данное определение практики фиксирует, во-первых, момент процессуальности исследуемого явления – «изменение мира», во-вторых – момент качественных трансформаций, в третьих – появление нового культурного деятеля – агента культурной практики. Агент культурной практики отличается тем, что он «действует в своих интересах» и «наделен собственным опытом, памятью, навыками и воображением» [13, с. 183]. Однако он действует в окружающей среде, в поле, которое также отличается свойствами активности и обратного влияния на агента. Агент практики – это, следовательно, тот человек или институция, кто непосредственно осуществляет практику, т. е. (в нашем случае) практикует художественную деятельность в актуальных социокультурных обстоятельствах своей жизни, а также активно продвигает эту практику в системе культуры. Агент практики делает это осознанно и целеустремленно, но степень активности, ее вектор «задаются» созданными культурой и объективными для агента условиями существования поля его специфической деятельности, в нашем случае – поля актуального искусства.

Второе принципиальное положение, используемое в качестве методологической установки, – это другое определение практики, данное П. Бурдьё, где ученый уточняет: «Практика – это все то, что социальный агент делает сам и с чем встречается в социальном мире» [15]. Это определение позволяет, во-первых, инвентаризировать все то, что современный художник как социальный агент делает в культуре; во-вторых, описать те разнородные социокультурные явления и процессы, которые определяют деятельность агента актуального искусства в современной культуре, и, в-третьих, выявить те явления и процессы, которые порождаются деятельностью агента актуального искусства в культуре, включающей в себя подсистемы и элементы, отвечающие за прорывное развитие, и подсистемы и элементы, отвечающие за стабилизацию и консервацию наличного состояния культуры и общества и тяготеющие к ретроградному движению в истории культуры. Понимание практики П. Бурдьё позволяет учитывать многообразие социокультурных обстоятельств осуществления практики и признавать их в качестве условий, формирующих поле осуществления практики.

В. Волков, развивая идеи П. Бурдьё, предложил методику анализа социокультурных практик и полей, которую мы применяем к анализу поля и практик акту-

ального искусства [8]. Первая процедура данной методики – это описание социокультурных условий, которые определяют практику актуального искусства. Данные условия П. Бурдые определяет как *социокультурный фон*, на котором осуществляется практика. В этой связи для нас важно разработанное школой Бурдые понятие «*фоновых практик*», так как благодаря его использованию анализ актуальных художественных практик обретает дополнительный объем: арт-проект осуществляется не только внутри автономной подсистемы специализированного культурного пространства, он взаимодействует, испытывая сильное влияние, с другими культурными практиками, неизбежно соседствующими с художественными. Вторая процедура данной методики – это *описание агента актуальной арт-практики*, его внутренней программы, снаряжения и операциональных навыков, языка, на котором он описывает свою практику. Третья процедура – это *выявление изменений, произведенных агентом актуальной художественной практики*: в отношении самого художника, ценностей, которые формируются у агента в процессе практики и идентичности агента практики, языка описания практики и практических операциональных навыков агента. К результатам изменений, производимых агентом арт-практики в культуре, относятся, в частности и прежде всего, трансформации социально-коммуникативной и социально-организующей подсистемы культуры.

У П. Бурдые практика по определению множественна. Если социокультурная практика – это все то, что практикуют агенты, то практики так же множественны, как агенты и способы их действий в пространстве культуры. Отсюда актуальное искусство как сложная система в методологии культурных практик предстает не как одна, единственная и единая, культурная практика, а как *множество художественных практик*, осуществляемых разными агентами, организованных при помощи различных институций, использующих исторически разнородные технологии художественного творчества и преследующих разные цели в будущем.

В. Волков, развивая методологические идеи П. Бурдые, предлагает исследовать практики в двух аспектах: *синхроническом и диахроническом* [8]. В синхроническом аспекте оба ученых предлагают описывать практику с точки зрения используемого в данной практике снаряжения, приобретаемых в процессе практики операциональных навыков, а также формируемых агентом практики ценностей и идентичностей. В диахроническом аспекте они предлагают анализировать практику с точки зрения того, как называются на разных этапах истории элементы снаряжения, как реконфигурируются операциональные навыки и структура действия агента практики, каким образом и что именно заимствуется из *сопутствующих, конкурирующих и поддерживающих практик*. Такой алгоритм позволяет обозначить *параметры* сравнения различных художественных практик, такие как практические задачи, снаряжение, операциональные навыки, ценности и идентичности, и осуществить системное описание этих практик от технико-технологических и информационно-программных до аксиологических параметров.

Используя теорию практик в качестве основного метода, систематизирующего разнообразный и разрозненный эмпирически материал об определенной художественной практике или арт-проекте, мы в то же время осознаем: в том, что принцип практик «стоит на позициях радикального эмпиризма» и «не объясняет, а интерпретирует», заключаются не только достоинства, но и существенные недостатки этого принципа. Как пишет В. Вахштайн, главным недостатком принципа практик является его ограниченность сферой повседневности, которая позволяет говорить только о повседневно-сущем, но не позволяет говорить о смыслах и значениях [7, с. 65], что замыкает анализ художественных практик в данной методологии представлениями о повседневности за пределами трансцендентного. Не менее важное обстоятельство, которое тоже следует учитывать: эмпиризм методоло-

гии практик, т. е. ее «замкнутость» на «непосредственной данности» конкретных культурных фактов, определяет недостаточность данного подхода для видения, объяснения и интерпретации культуры как целого и арт-проекта в контексте этого фундаментально значимого для него целого, – что и составляет специфическую цель культурологического исследования. Между тем эмпиризм, как принципиальная установка теории практик, может быть компенсирован сосредоточением внимания не только на снаряжении, используемом в ходе арт-практики, но и на символично-аксиологическом значении использования тех или иных элементов снаряжения или культурной программы арт-проекта, описанием той художественно-эстетической традиции, к которой принадлежат те или иные предметы или концепты, используемые художниками в качестве программных и служебно-символических одновременно.

Между тем еще несколько положений теории социальных полей П. Бурдьё будут для нас важны. Первым положением, определяющим отношения в сфере искусства, является идея об автономии и гетерономии социального функционирования искусства. Второе положение, которое очень важно в ситуации актуального искусства, – это идея о художнике, который является защитником границ поля искусства. Третье положение касается художественной практики как проявления общественных отношений между художниками [6]. В качестве первой и эмоциональной реакции на высказанные П. Бурдьё положения нужно признать, что поле искусства незащищено и гетерономно в современной культурной ситуации.

Метод культурных практик, как никакой другой, полезен для понимания специфических отношений между областью искусства, политики и религии. У всех полей есть свои правила, ценности и законы. Когда агенты одного поля вторгаются в другие поля, они нарушают правила и ценности и производят социальные скандалы. Предшественники современных художников в 1990–2000-х годах размышляли об искусстве в категориях автономии. Художники актуального искусства признают новое социальное положение, которое заключается в консолидации полей политики и религий и в восстановлении ситуации гетерономии, характерной для советского этапа развития поля искусства в России.

Идея об увеличивающемся числе влиятельных полей вокруг области искусства позволяет заметить, что теперь социальные отношения между многочисленными социокультурными полями определяются не только политическим, религиозным или экономическими полями, но и областью виртуальности, которую образуют Интернет, социальные сети, блоги и форумы. Этот факт усиливает внешнее давление в области искусства и ослабляет социальные позиции художников внутри этого поля. Мы можем видеть этот двусторонний процесс на примере множества арт-проектов группы «Война», арт-группы «Pussy Riot» и других. Метод культурных практик позволяет эстетической теории перейти от схоластической теории искусства к радикальному эмпиризму для глубокой культурологической интерпретации и грамотной судебной защиты художественных практик. Этот поворот должен содержать более подробное описание совокупности действий, процедур, операций, категорий, понятий, дискурсов, репрезентаций и манифестаций в процессе художественной практики. Исследователь идентифицирует привычную специфику различий в деталях художественных практик в истории искусства и в истории культуры и обнаруживает их генеалогию, пересечения, заимствования и эволюцию.

С другой стороны, художественная практика – это процесс трансформации общественной жизни с помощью агентской художественной практики. Художественная практика выполняет социально-преобразующую функцию: переоценивает социальную ценность агентов и адептов, изменяет личностную идентичность агентов и адептов и трансформирует институты художественной практики. Агент

художественной практики – это человек или коллектив, которые действуют в унисон со своим опытом, воображением, интенциями.

В качестве одного из показательных примеров использования метода практик в современной российской эстетике, когда он позволил обозначить художественную традицию, историко-культурный контекст создания произведения и адекватно интерпретировать смысл послания, мы предлагаем обратиться к культурологической интерпретации художественной практики арт-группы «Pussy Riot» на примере панк-молебна в соборе Иисуса Христа Спасителя в 2012 году [1] и последующей дискуссии ведущих экспертов современного российского эстетического сообщества вокруг этого события на сайте журнала «Арт-Хроника» [2–4]. Сразу скажем, что судебное фиаско потерпел не метод и не эксперты, пытавшиеся его реализовать в своих репликах, а художественный активизм в целом, поскольку агенты практики отказались от статуса «художников» и от признания их практики «искусством» и приняли на себя статус хулиганов и политических оппонентов. Рассмотрим эту заранее обреченную на поражение борьбу, поскольку изначально не учитывались фоновые условия существования поля искусства: молодым художникам поле искусства изнутри представлялось автономным, в то время как оно существует в пространстве множественных пересекающихся полей.

Известный российский эксперт, автор книги об акционизме А. Ковалев очень точно описал противоречивую ситуацию, когда художникам, находящимся внутри поля искусства, оно представляется автономным, а всем, кто находится вне его, поле искусства представляется зависимым от множества других социокультурных полей: «защищая ту или иную акцию как произведение искусства, мы тем самым нивелируем саму возможность политического высказывания. Художникам все можно, но при этом слушать бормотание этих юродивых никто не будет» [4]. Это высказывание ясно противопоставляет добытое тысячелетиями разнообразных художественных практик и опосредующей и разъясняющей практики арт-критики, право художника на независимый художественный жест и право тех, кому он предназначен, расценить его, вписав в любое другое поле: умственного и психического здоровья, еретизма любого свойства или хулиганства.

Напротив, мы пытаемся интерпретировать художественный проект, рассматривая его на фоне художественных практик, существовавших в истории культуры. Чтобы защитить проект панк-арта в методологии художественной практики, мы должны последовательно рассмотреть: сначала – следование традиции/традициям, затем – аспекты новизны внутри арт-практики и, наконец, – трансформацию социальности вокруг поля арт-практики.

Местом обитания Бога, куда человек приходит для молитвы, является Храм. В проекте группы «Pussy Riot» была панк-молитва в кафедральном Храме Христа Спасителя в Москве. У этого собора сложная история и очень специфические функции, но он остается тем местом, где люди могут надеяться на встречу с Богом и на то, что обращение к нему будет услышано. Место проведения панк-молебна было неслучайным, знаковым и символичным. Кроме того, время панк-молитвы тоже было тщательно продуманным. Карнавальные (Масленичные) недели в истории христианской церкви традиционно были периодами шутовских и скоморошьих праздников, таких как Праздник входа Осла в Храм, Праздник Короля дураков, и многих других [5]. И панк-молитва тоже была карнавальным действием, каких в истории культуры, в том числе и русской, было великое множество. Средневековая идея пародийной молитвы служила укреплению веры через осмеяние избытка или недостатка собственного религиозного рвения в ежегодных карнавальных праздниках. Со времен Средних веков известны пародийные молитвы, такие как «Литургия пьяниц», «Литургия игроков», «Исповедь осла», «Проповедь свиньи» и другие. Как писал Д. С. Лихачев, такие пародии не явля-

лись признаками антирелигиозных или антицерковных взглядов средневековых людей, они существовали в пространстве всеобщей религиозности. «В древнерусском смехе есть одно загадочное обстоятельство: непонятно, каким образом в Древней Руси могли в таких широких масштабах терпеть пародии на молитвы, псалмы, службы, на монастырские порядки и т. п. Считать всю эту обильную литературу просто антирелигиозной и антицерковной мне кажется не очень правильным. Люди Древней Руси в массе своей были, как известно, в достаточной степени религиозными, а речь идет именно о массовом явлении. К тому же большинство этих пародий создавалось в среде мелких клириков. <...> Мы можем найти пародии на церковные песнопения и на молитвы, даже на такую священнейшую, как “Отче наш”. И нет никаких указаний на то, что эти произведения запрещались. Напротив, некоторые снабжались предисловиями к “благочестивому читателю”» [14]. Чаще всего они были проявлением особого, корпоративно-карнавального «благоговейного смеха духовенства», и такие пародийные богослужения никогда не были подавляемыми Церковью или царем в Древней Руси. Богоматерь традиционно является ходатаем за всех людей перед Богом и помощником во всех жизненно важных вопросах, и Богоматерь была целевым адресатом и в панк-молитве «Pussy Riot». Другой традиционный элемент карнавалов (масленичных, пасхальных или рождественских) праздников – использование карнавальной маски и карнавального платья. Певцы «Pussy Riot» были одеты в красочные маски, известные как балаклавы, короткие цветные яркие платья и колготки. Красочность и яркость карнавалов усилили празднично-пародийную специфику панк-молитвы. Все было сделано в традициях народной смеховой культуры Средних веков, но не только в этой одной культурной традиции.

Одна из серьезных проблем современной русской культуры заключается в противостоянии православной церковной культуры и светской атеистической культуры. И православная церковная культура сегодня переживает нелегкие времена, поскольку уже много лет пытается восстановить прерванную годами советской атеистической идеологии культурную традицию. И процесс десекуляризации и рехристианизации современного русского общества не является ни быстрым, ни успешным в современном открытом, космополитичном, многоконфессиональном и поликультурном обществе. М. Эпштейн назвал современное состояние православной веры в России пост-атеизмом, или бедной религией. Эта вера, по его мнению, лишена непрерывной длительной истории Русской Церкви с IX до XX века и наследования средневековых традиций, многие из которых сегодня оказались забытыми: карнавалы, пародийные молитвы и культура антиклерикального смеха [17].

В другую традицию художественных практик вписывает панк-молебен Борис Гройс, философ и куратор. Он обратил внимание на такую привычную форму современной арт-практики, как музыкальное видео, и на то, что религиозные образы очень часто и выразительно дополняют инструментальный и вокальный ряд музыкального видео. Б. Гройс ссылается на музыкальное видео «Like a Prayer» Мадонны: «Что же касается самого клипа, то он сделан в хорошо известной и уже ставшей привычной традиции использования религиозных образов в контексте видеоклипа. Вспомним, как пример, «Like a Prayer» Мадонны. Так что любые разговоры о святотатстве или хулиганстве кажутся мне совершенно неуместными и даже абсурдными. Речь идет о музыкальной видео-художественной практике, которая в современной культуре стала почти нормативной». Он дополняет, что религиозные образы в рок-музыке и хард-роке – обычная и нормальная практика. Говорить, что музыкальное видео может быть преступлением, – абсурдно, сказал он [4].

Интерпретация культурных практик предполагает сосредоточенность не только на различных моментах развития традиций, но и на открытии новых аспектов уже известной художественной практики. В панк-молитве «Pussy Riot» появился новый текст песни. В то время как традиционно верующие просят Деву Марию о помощи, заступничестве и любви, арт-группа «Pussy Riot» пыталась привлечь Богородицу на сторону протестующей оппозиции и исполнила моление Девы о России, Путине и феминизме, в котором художники призвали Деву Марию стать на позиции защитников феминизма и активизма. Идеи протеста были выражены не столько в вербальном тексте, сколько в следовании стилю панк в музыке и визуальном образе. Вся история панк-рока связана с социальным протестом, облаченным в форму искусства, поэтому понятно стремление художников использовать панк-стиль в таком активистском проекте. А. Осмоловский сказал об этой ситуации: «Это бунт цвета, а цвет, конечно, не имеет человеческих имен. Они обогатили имаджинарий современной контркультуры... Эти цветные платья отсылают именно к постживописной абстракции – одному из этапных направлений в искусстве XX века» [4].

Панк-молитва «Pussy Riot» была попыткой переосмыслить социальную ценность агентов и адептов не только поля веры, но и самого поля актуального искусства. Музыкантами было продемонстрировано антиклерикальное поведение в знаменитом центре консервативного религиозного сознания, и, давая оценку реакции охранников и служителей храма на панк-молебен, Елена Деготь, известный русский искусствовед и куратор, заявила, что в неадекватной реакции на художественную практику она видит «византийский вариант исламского фундаментализма с его обожествлением власти, законами шариата и презрением к женщине» [Там же].

Несмотря на арест музыкантов арт-группы, суд и последующее заключение под стражу, арт-критики расценивают этот арт-проект как успешный. Успех этого критического художественного действия арт-критики видят в запуске процесса изменения идентичности самих агентов арт-практики: от идентичности карнавальных молящихся просителей перед Девой Марией до идентичности активистов политического искусства. Елена Деготь, предложила следующие критерии художественной успешности: «внезапность; смелость, самоотверженность, освободительный импульс, ясность концепции, критическая точность, вскрытие болевой точки всего общества, эффективное стимулирование общественной и политической дискуссии. А также выразительный колорит, фактура, силуэт и узнаваемый творческий почерк» [Там же].

Авторитетные искусствоведы, перформансисты и арт-критики В. Мизиано и О. Аронсон результат проекта увидели в том, что арт-группа «Pussy Riot» переосмыслила цель искусства. В практике «Pussy Riot» главенствовала цель проявления гражданской позиции: они отказались от позиции бескорыстного эстетического созерцания и перешли на позицию критики социальной реальности. О. Аронсон подчеркнул, что девушки из арт-группы «Pussy Riot» не видели в своих действиях художественной практики и не видели себя художниками. Они заявили, что не будут участвовать в жизни процветающего и комфортного современного искусства, обслуживающего общество потребления. Они служили художественной критике политических и религиозных фундаментальных сил [Там же]. Тем самым художники из арт-группы отказались защищать границы поля искусства, потому что искусство активизма и искусство гламура – два разных искусства. Если искусство гламура зависимо, прежде всего, от поля бизнеса, то поле искусства активизма вступает в тесное взаимодействие с властными фигурами всех социокультурных полей, критически осмысленных в их творчестве.

Другим важным аспектом реализации в современном мире художественной практики является активное взаимодействие поля искусства и поля технологий создания виртуальной реальности. Несмотря на согласие с социально-критическим пафосом арт-проекта группы «Pussy Riot», художник и искусствовед А. Жилев написал, что активистская музыкальная панк-практика под влиянием законов медиакommunikаций в поле Интернета превратилась если не в поп-музыку, то в поп-критику: «Как это бывает с видео-художниками, иногда границы жанров дают о себе знать, и в какой-то момент происходит переход в сторону кино. С критическим попом может произойти то же самое. И, по большому счету, с *Pussy Riot*, находящимися в авангарде этого процесса, подобное уже происходит. Критический поп превращается в поп-критику. <...> Неотрефлектированная медиапопулярность в качестве основной цели медиаакционизма помещает его в один ряд с глобальной фабрикой звезд. Если «Война» грешила революционным постисторическим формализмом, когда будущее не столь важно, как интенсивное настоящее, то *Pussy Riot* грешит поп-формализмом, когда самоцелью становится количество просмотров. В этом смысле неожиданно вновь возникает вопрос о превращении сферы современного искусства в разновидность высокотехнологичного шоу-бизнеса». Социальные эффекты от воздействия панк-молитвы заменены подсчетами показов «Pussy Riot» в Интернете [10]. Именно популярность видео-панк-молитвы в Интернете сделала ее опасной в глазах агентов и адептов поля власти и веры и заставила их посмотреть на это видео как на хулиганское политическое и антиклерикальное действие. В этом случае ярко проявилась власть поля медиа, когда популярность видео в Интернете меняет социальную значимость актуальной художественной практики и судьбы ее агентов, которые набирают популярность в качестве панк-группы, но осуждаются обществом и Церковью как хулиганы. Популярность арт-проекта в Интернете (поле медиа) делает поле искусства еще более гетерономным и зависимым от других областей, таких как поле власти, права и веры.

В результате анализа экспертных мнений, высказанных на страницах журнала «Арт-Хроника», мы видим, что метод культурных практик позволяет интерпретировать искусство в эстетическом, этическом и культурном контекстах. Этот метод раскрывает искусство, укорененное в культуре, сфокусированное на культуре как предмете художественного познания и рефлексии [11], и показывает, как окружающие области религии и власти взаимодействуют с областью искусства в таких ситуациях.

Основная проблема для группы экспертов, культурологически и эстетически интерпретирующих арт-практику группы «Pussy Riot», заключалась в том, что судом не были рассмотрены и не были выявлены различия между оригинальной записью панк-молитвы и видео, специально подготовленным художниками для демонстрации в Интернете; проделанный экспертный анализ не был заслушан судом, были проигнорированы многочисленные события в мире русского и мирового искусства в защиту членов художественной группы «Pussy Riot», в том числе выступления таких знаковых защитников автономности поля актуального искусства, как Мадонна, Йоко Оно, Пол Маккартни, Элтон Джон и многие другие. Британский актер и писатель Стивен Фрай призвал 4,6 млн подписчиков своего микроблога поддержать «Pussy Riot». Предъявленные судом обвинения были основаны на правовом анализе и оценке действий художников как хулиганского поведения, оскверняющего храм и оскорбляющего чувства верующих [2; 3].

Эти обвинения носили правовой характер, а не характер эстетических претензий к искусству плохого качества. Для теории практик это означает, что судебный процесс над участниками арт-группы «Pussy Riot» не рассматривал панк-молебен в поле искусства, а исключительно в области права. Это было подтверждением



сложной гетерономности актуального искусства, пересекающегося своим полем с полями права, власти, веры, коммуникации и коммерции и многими другими.

В области культурологической интерпретации актуальных художественных практик необходим постоянный диалог экспертов и общества о природе современного искусства и укорененности актуальных арт-практик в истории культуры и истории искусства. Только в этом случае общество будет готово выслушать мнение профессионалов и судить о современных художественных практиках, исходя из признания сложных соотношений автономности/гетерономности поля искусства по отношению к другим социокультурным полям, и только в случае научной убедительности и обоснованности доводы экспертов имеют шанс быть услышанными и принятыми во внимание.

### Литература

1. Pussy Riot: A Punk Prayer (2013) – Official Trailer. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=grEBLskpDWQ> (дата обращения: 07.07.2015).
2. Pussy Riot: что говорят и пишут. Ч. 1 // Арт-Хроника. – URL: <http://artchronika.ru/blog/pussy-riot-press/> (дата обращения: 13.02.2018).
3. Pussy Riot: что говорят и пишут. Ч. 2 // Арт-Хроника. – URL: <http://artchronika.ru/blog/pussy-riot-press-2/> (дата обращения: 13.02.2018).
4. Pussy Riot: что говорят и пишут. Ч. 3 // Арт-Хроника. – URL: <http://artchronika.ru/blog/pussy-riot-press-3/> (дата обращения: 13.02.2018).
5. Бахтин М. М. Роман Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» и народная смеховая культура в Средние века и Возрождение [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Baht/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Baht/index.php) (дата обращения: 13.02.2018).
6. Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики: Поле литературы. – М. : Институт экспериментальной социологии ; СПб. : Алетей, 2005. – С. 365–472.
7. Вахштайн В. Между «практикой» и «поступком»: невыносимая легкость теорий повседневности // Социологическое обозрение. – 2009. – Т. 8, № 1. – С. 65. – URL: [http://sociologica.hse.ru/data/2011/03/30/1211851839/8\\_1\\_5.pdf](http://sociologica.hse.ru/data/2011/03/30/1211851839/8_1_5.pdf) (дата обращения: 01.09.2015).
8. Волков В. О концепции практик(и) в социальных науках // Социологические исследования. – 1997. – № 6. – С. 9–23.
9. Гудова М. Ю. Чтение в эпоху постграмотности: культурологический анализ : автореф. дис. ... д-ра наук : 24.00.01 / Гудова Маргарита Юрьевна. – Екатеринбург : УрФУ, 2015.
10. Жилиев А. Критический поп // Арт-Хроника. – URL: <http://artchronika.ru/blog/19824> (дата обращения: 13.02.2018).
11. Закс Л. А. Искусство после «Морфологии искусства»: арт-объекты и культуроцентризм // Studia Culturae. – 2017. – № 3 (33). – С. 92–107.
12. Закс Л. А. Общество в культурологическом дискурсе: к проблеме «культурное vs социальное», или культурология vs социология // Социология: современность и перспективы : сб. научных статей / ред.-сост. Г. Е. Зборовский. – Екатеринбург, 2013. – С. 153.
13. Круглова Т. А. Практики повседневности // Культурологическое измерение феномена повседневности : монография / под общ. ред. Т. А. Кругловой, Н. П. Коноваловой. – Екатеринбург : УрФУ, 2012. – С. 183.
14. Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д. С. Смеховой мир Древней Руси. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=199194&p=1> (дата обращения: 13.02.2018).
15. Шматко Н. Пути к практической теории практик [Электронный ресурс]. – URL: <http://bourdieu.name/content/shmatko-puti-k-prakticheskoy-teorii-praktiki> (дата обращения: 01.09.2015).
16. Эксперты о Pussy Riot // Арт-Хроника. – URL: <http://artchronika.ru/themes/эксперты-о-pussy-riot/> (дата обращения: 13.02.2018).
17. Эпштейн М. Пост-атеизм или бедная религия // Октябрь. – 1996. – С. 52–73.

**Margarita Yurievna Gudova,**

Doctor of Cultural Studies, Associate Professor,  
Professor at the Department of the History of Philosophy,  
Philosophical Anthropology, Aesthetics and the Theory of Culture,  
Ural Federal University named after the first President  
of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg)

**Method of Cultural Practice and the Problem of Cultural Interpretation  
of the Actual Art in Contemporary Aesthetics**

The author considers the method of cultural practices (P. Bourdieu) as a method for analyzing the social functioning of contemporary art practices and as a possible method for interpreting the contemporary art project in the field of Cultural Studies. Cultural Studies interpretation of the contemporary art practices is researched using the example of expert statements on the case of the group of artists Pussy Riot. The author comes to the conclusion that this method is effective only if the voluminous socio-cultural context of understanding the field of contemporary art is included in the scope of the interpretation of the art project.

**Key words:** P. Bourdieu; method of cultural practice; the field of contemporary art; activism; art project; contemporary art practice.