Мо Вэйшу, Мэн Яодэн, Се Цзинь

Публичная сфера как новый ракурс исследования современного русского искусства

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_337

当代俄罗斯艺术公共领域的调查研究 / 凌建侯等 著, 北京:中国社会科学出版, 2023. — 414 页

Исследование современной художественной публичной сферы России / Ред. Лин Цзяньхоу.

Пекин: Издательство Китайской академии социальных наук, 2023. — 414 с.

Концепция публичной сферы (*Public Sphere*) привлекла особое внимание китайских исследователей в области гуманитарных наук (социологов, политологов, историков, искусствоведов и др.) после публикации в 1980-х гг. перевода труда Юргена Хабермаса «Структурная трансформация публичной сферы». Это, в частности, способствовало развитию междисциплинарных исследований. Показательным примером такого рода исследований является коллективная монография «Исследование современной художественной публичной сферы России», которая подготовлена научным коллективом под руководством профессора Лин Цзяньхоу (Пекинский университет) в сотрудничестве с исследователями Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского. Эта книга является хорошим примером научного сотрудничества китайских и российских ученых в области анализа современного русского искусства.

В рамках этой книги на основе теории художественной публичной сферы впервые реализован комплексный междисциплинарный анализ постсоветской художественной сферы России, охватывающий изобразительное и театральное искусство, кинематограф, систему художественного образования и смежные области. Подобный подход помогает выйти за рамки устоявшихся искусствоведческих концепций и обогатить методологическую базу исследования. Методологическая ценность работы заключается в попытке объединения искусствоведческого, социологического и политологического подходов. Исследование выходит за рамки традиционного внутритекстового анализа, интегрируя изучение социальных и институциональных процессов в художественной практике. Начав с формулирования теоретической основы и разработки понятийного аппарата, исследователи через анализ отдельных художественных сфер подходят к исследованию системы художественного образования.

В первой главе («Новые перспективы в исследованиях российского искусства») представлена теоретическая база и методологические основы всего исследования. В этой главе *Лин Цзяньхоу* аргументирует необходимость методологической трансформации искусствоведения и утверждает, что традиционный фокус на внутренней художественной логике (стиле, технике, школе) должен быть дополнен анализом внешних социокультурных факторов в контексте усиливающихся взаимосвязей искусства, общества и рыночных отношений. В связи с этим в главе представлена теория «публичной сферы», направленная на создание комплексной аналитической основы для систематического изучения «режимов художественного производства, распространения, потребления и их медиа».

Автор прослеживает историю разработки концепции публичной сферы от Ханны Арендт и Юргена Хабермаса до Чарльза Тейлора. Согласно Хабермасу, публичная сфера определяется как область социальной жизни, «открытая в принципе для всех граждан», где общественность «может свободно выражать и обнародовать свои мнения». На этой основе в главе дается определение «художественной публичной сферы» как динамического пространства социального диалога, соединяющего творцов, аудиторию, институты и рынок[1]. Исследование художественной публичной сферы, как отмечается, «концентрируется на произведениях искусства, но одновременно выходит за рамки изучения самих произведений. Его цель — исследовать пространство взаимодействия и диалога творцов искусства, критиков и широкой публики. В нем подчеркивается важность изучения художественного производства, распространения и потребления в современном обществе, исследуются субъективные намерения художников, охвачены существенные характеристики различных видов искусства, находящихся в рамках социальных механизмов, и изучается социальная и культурная ценность искусства».

Одновременно, через анализ перехода системы художественного образования «от Советского Союза к Российской Федерации», Лин Цзяньхоу показывает, как государственная политика и модели воспитания талантов формируют художественную экологию. Автор указывает, что советская система художественного образования была тесно связана с государственными заказами, тогда как современное российское художественное образование должно адаптироваться к новым условиям маркетизации и государственной культурной политики. Этот исторический обзор характеризует социальный контекст для понимания институциональной эволюции и формирования ключевых акторов в современной художественной публичной сфере России.

Во второй главе («Публичная сфера и общее состояние современной художественной публичной сферы России») применен теоретический подход, разработанный на основе анализа эволюции концепций «публичности» и «публичной сферы» от Платона, Аристотеля и Маркса до Арендт, Хабермаса, Чарльза Тейлора и Томаса Яноски, для конкретного анализа современной российской художественной экосистемы. В этой главе *Лю Хайин* и *Мэн Яодэн* выделяют пять основных характеристик современной российской художественной публичной сферы.

Во-первых, отмечается, что искусство в новую российскую эпоху «унаследовало российские национальные культурные традиции, продолжая и развивая российский национальный дух», при этом творения художников воплощают «патриотический дух и национальный дух, соответствующий универсальным человеческим ценностям и гуманизму».

Во-вторых, художественная деятельность демонстрирует тенденцию плюралистического развития. В таких сферах, как театр, выставки изобразительного искусства и кино, происходит сложное взаимодействие между российской и иностранной культурами, а также между традиционной и авангардной культурами, формируя «трехмерное, динамичное и плюралистическое метатопическое публичное пространство».

В-третьих, интеллектуалы продолжают выступать в роли культурной основы общества. Как «создатели, носители и распространители российской культуры», они «достигли подлинного диалога с миром» через свою современную творческую работу, выполняя роль духовных лидеров.

---

1 См. также.: *Лин Цзяньхоу*. Публичная сфера современного искусства: в поисках нового подхода в искусствознании // Вестник Омского университета. 2020. № 4. С. 74–81.

В-четвертых, карьера женщин-художниц заметно облегчилась. Ключевое различие между современным и советским российским искусством заключается в «успешном развитии карьеры женщин-художниц», причем женщины теперь оказывают значительное влияние как во внутренней, так и в международной художественной сфере.

Наконец, китайско-российские художественные обмены неуклонно возрастают. Культурное взаимодействие между двумя странами через различные формы, включая выставки, «предоставили благоприятные возможности для развития российского искусства».

Эти характеристики глубоко укоренены в контексте постсоветских социальных преобразований России, тесно переплетаясь с корректировкой национальной культурной политики, формированием арт-рынка и процессами глобального и локального взаимодействия. Излагая эмпирические наблюдения в рамках описанных выше теоретических положений, эта глава создает аналитическую основу для исследований конкретных областей (изобразительное искусство, театр, кино и художественное образование), представленных в следующих главах.

В третьей главе («Публичная сфера современного изобразительного искусства России») содержится комплексный анализ участников и институциональных структур российской художественной сферы. На базе различных источников, включающих музейную статистику, аналитические отчеты арт-рынка и результаты интервьюирования художников, *В.В. Савельев*, *А.В. Свешников* и *Т.А. Фролова* выявляют три фундаментальные пары структурных оппозиций, детерминирующих функционирование российской публичной сферы изобразительного искусства в контексте взаимодействия исторического наследия, глобализационных процессов, государственного регулирования и рыночных механизмов.

В аспекте эстетических механизмов фиксируется кардинальное противостояние «классического» и «современного» искусства, создающее существенные институциональные вызовы (особенно для государственных музеев). Данные институции сохраняют приверженность традиционным системам классификации, базирующимся на академической педагогике (включая живопись, скульптуру), испытывая дефицит «относительно четких и обоснованных критериев» для эффективной идентификации, сохранения и интерпретации процессов современного искусства. Следствием этого становится проблематизация процессов историзации и интеграции современных произведений в доминирующие культурные нарративы.

На институциональном уровне фиксируется явное противоречие между развитой государственной музейной системой и формирующимся частным арт-рынком, характеризующимся недостаточной транспарентностью. Российский арт-рынок находится в стадии становления и демонстрирует низкую степень институциональной прозрачности. Неполнота рыночных регулятивных механизмов и существенный региональный дисбаланс, при котором «арт-рынки столицы и регионов» не формируют органически целостной системы, препятствуют эффективной циркуляции произведений искусства и адекватной оценке их рыночной стоимости.

Данный дисбаланс находит отражение также в географическом и культурном распределении властных полномочий. «Москва и Санкт-Петербург занимают доминирующую позицию», монополизируя ведущие музейные учреждения, галереи, рыночные транзакции и медиа-влияние. В то же время художественные системы регионов функционируют в условиях ограниченного доступа к ресурсам, сниженной публичности и ограниченной способности влиять на общекультурную динамику.

Далее в главе анализируется эволюция арт-рынка. Исследователи отмечают, что после мирового финансового кризиса 2008 г. произошли существенные изменения на российском арт-рынке: «Частные коллекционеры утратили роль влия-

тельных участников», в то время как государство постепенно восстановило свою доминирующую роль через политику и финансирование проектов. Одновременно произошел сдвиг в рыночных отношениях от традиционных сделок с произведениями искусства к «кредитно-проектной форме художественных рыночных отношений», где художники превращаются «из участников свободного рынка, продающих собственные работы, в наемных работников». Исследователи утверждают, что с 2014 г. «Россия запретила некоммерческим организациям, финансируемым из-за рубежа, проводить социально-культурную деятельность», что привело к дальнейшему усилению планирования и влияния государственного капитала на художественную сферу.

В четвертой главе («Современная публичная сфера театра России») *Мэн Яодэн* исследует экологическую структуру и социальные функции современного российского театра.

Во-первых, на основе анализа имеющихся данных в главе отмечается, что система российского театра демонстрирует ярко выраженную централизованную структуру. Москва и Петербург как безусловные культурные центры не только концентрируют наиболее престижные театры, ведущие театральные школы, ключевые творческие кадры и основные каналы коммуникации, в рамках которых существует театральная критика, но и получают преобладающий объем финансирования из федерального бюджета и частных источников в сфере театрального искусства. Такая структура оказывает глубокое влияние на общероссийскую театральную экосистему: региональные театры зачастую вынуждены ориентироваться на «столичную модель» в художественном творчестве, а в плане рыночного выживания обычно сталкиваются с дилеммой — сильной зависимостью от ограниченного и нестабильного местного бюджетного финансирования при одновременном давлении коммерческих факторов в условиях относительно слабой зрительской базы. В результате их художественная автономия и устойчивое развитие оказываются под серьезной угрозой.

Во-вторых, исследователь изучает эволюцию сценических функций современного российского театра. Оказалось, что на фоне регламентированного пространства публичной дискуссии театральное пространство и его художественные произведения — благодаря присущей им метафоричности, условности и особенностям живого коллективного переживания — фактически образуют особое и значимое «безопасное альтернативное пространство». В рамках этого пространства режиссеры и драматурги исследуют чувствительные темы (такие, как межэтнические отношения, историческая память и т.д.), обсуждение которых может быть ограничено в прямом социальном диалоге. Это осуществляется посредством современной интерпретации классических текстов, метафорической обработки исторических тем или абсурдистского отображения реальной жизни. Коллективная реакция зрителей во время спектаклей и последующие обсуждения превращают театр в уникальный публичный форум, отражающий общественные настроения и способствующий консолидации коллективных размышлений, тем самым выполняя функцию мониторинга и выражения «социального пульса».

Мэн Яодэн утверждает, что современный российский театр на практике выполняет две роли. С одной стороны, являясь важнейшей площадкой реализации государственной культурной политики (через масштабную постановку классического национального репертуара и официальные театральные фестивали), он систематически транслирует и демонстрирует российские культурные традиции и художественные достижения, служа формированию национальной культурной идентичности. С другой стороны, особенно в творчестве театров с независимым финансированием, периферийных сцен или авангардных режиссеров, театр неред-

ко становится инструментом социальной рефлексии и неявной критики посредством своего художественного языка. Эта не обязательно носит оппозиционный характер; порой обе роли сосуществуют в рамках одного и того же учреждения или произведения, наглядно иллюстрируя продолжающийся процесс согласования и взаимодействия между художественной сферой и властными структурами.

Таким образом, театральное публичное пространство в современной России отнюдь не является чисто эстетическим; напротив, оно представляет собой сферу, тесно связанную с культурным взаимодействием, политическим выражением, социальным диалогом и рыночными силами. Оно ярко демонстрирует динамические отношения между художественными формами и социальной публичной сферой.

В главе пятой («Публичное пространство современного российского кинематографа») *Не Фэнчжи* проводит системный анализ экосистемы и структуры современной российской киноиндустрии. Он показывает, что постсоветская киноиндустрия России не превратилась в сферу, движимую преимущественно рыночными силами и публичным дискурсом. Напротив, она трансформировалась в квазипубличное пространство, структура которого формируется в результате переплетения государственной политики и капитала. В рамках этого пространства ключевые процессы кинематографа — производство, дистрибуция и показ — демонстрируют отчетливые признаки сочетания политической направленности и рыночной логики, образуя уникальный механизм функционирования. Эта двойственная характеристика прослеживается на всех этапах производственной цепочки.

Современные многозальные кинотеатры преимущественно сосредоточены в крупных городах — Москве, Петербурге и ключевых региональных центрах. Их распространение обусловлено сочетанием коммерческих интересов и поддержки на уровне местной политики, что приводит к неравномерному распределению инфраструктуры кинопотребления. В результате возможности просмотра фильмов в сельской местности и малых городах существенно ограничены. Это показывает, что доступность кино как массовой культурной формы в значительной степени определяется капиталом и градостроительной политикой.

В секторе производства индустрия демонстрирует выраженную поляризацию. Один полюс составляют государственно финансируемые «фильмы национального приоритета». В этих проектах зачастую используются исторические нарративы и героические образы для «укрепления национального единства», что напрямую служит официальной повестке формирования национальной идентичности.

Противоположный полюс представлен чисто рыночно ориентированными коммерческими жанровыми фильмами, в первую очередь комедиями, боевиками и триллерами. Их финансирование и производство подчинены прежде всего кассовым сборам. В последние годы выпуск таких фильмов стабильно растет, и они занимают большую часть прокатного репертуара.

Эти две модели производства существуют параллельно, отвечая соответственно на политические и рыночные запросы.

На этапе дистрибуции и циркуляции ситуация более сложная. Внутренние дистрибьюторские сети зачастую связаны с крупными вертикально интегрированными медиаконгломератами или капиталом, имеющим государственную поддержку, что ведет к определенной централизации каналов распространения. Продвижение за рубежом часто согласуется со стратегиями государственной культурной дипломатии и использует такие площадки, как показы на международных кинофестивалях или «годы национального кино». Такое согласование гарантирует, что трансграничный поток фильмов не только подчиняется рыночным принципам, но и систематически встраивается в стратегическую рамку формирования национального имиджа.

В рамках этой индустриальной экосистемы, где доминируют государственная власть и капитал, публичная роль кино приобретает сложный характер. Не Фэнчжи утверждает, что потенциал кино как «платформы для публичного дискурса и средства критической рефлексии» структурно ограничен. Его публичный характер в значительной степени инструментализирован: вместо того, чтобы представлять собой открытое и свободное пространство для дискуссий, кино становится инструментом производства смыслов, трансляции ценностей и социального управления в рамках устоявшихся политических и культурных рамок. Выбор зрителей и их суждения в основном разворачиваются в пределах ограниченных опций и нарративных параметров, заранее заданных индустрией.

Таким образом, современное российское кинематографическое публичное пространство по своей сути представляет собой динамичную сферу, характеризующуюся постоянным согласованием, противостоянием и сосуществованием экономической мощи, политической власти и культурного самовыражения. Оно отражает как сотрудничество, так и совместное участие государства и капитала, одновременно охватывая напряжения и трения, возникающие из-за различия интересов. В совокупности эти силы формируют двойственную роль, которую кино играет в современном российском обществе: с одной стороны, оно выполняет идеологические функции, с другой — удовлетворяет потребности в развлекательном потреблении.

Шестая глава («Художественное образование в современной России») фокусирует исследовательское внимание на фундаментальном механизме поддержания и развития художественной публичной сферы — системе воспроизводства творческих кадров. *Чжан Линъянь* рассматривает образовательную структуру не изолированно, а в широком контексте постсоветских общественных трансформаций, детально анализируя эволюцию унаследованной от советской эпохи элитарной централизованной системы художественного образования, которая в новых исторических условиях стала ключевым узлом глубоких противоречий. Среди основных противоречий выделяются конфликт между «классической» образовательной парадигмой, ориентированной на реалистические традиции, и современными художественными практиками, включающими концептуальные и кроссмедийные подходы; разрыв между прежней моделью подготовки кадров, обслуживавшей государственное планирование и акцентировавшей коллективизм, и актуальными требованиями арт-рынка, предъявляющего спрос на индивидуальную креативность, конкурентоспособность и адаптивность; существенный дисбаланс в распределении ресурсов между ведущими учреждениями Москвы и Петербурга и региональными художественными школами. Автор главы подчеркивает фундаментальную значимость образовательной системы: глубинные движущие силы и ограничения, определяющие развитие художественной экосистемы, укоренены именно в сфере образования, при этом жизнеспособность, разнообразие и критический потенциал художественной публичной сферы напрямую зависят от качества подготовки нового поколения творцов, критиков и зрителей. Проведенный анализ внутренних противоречий образовательной системы, включающий анализ отставания в обновлении учебных программ, выявление разрыва с актуальным арт-процессом, оценку жесткости оценочных критериев и структурных диспропорций в распределении ресурсов, завершает комплексную исследовательскую картину, создавая логически завершенную цепочку от теоретического анализа публичной сферы до механизма профессиональной подготовки специалистов. Эта глава наглядно демонстрирует сложность и долгосрочный характер трансформации российской художественной публичной сферы и убедительно показывает, что институциональная инерция и формирование человеческого капитала могут оказаться более значимыми факторами влияния, чем отдельные политические решения или рыночные силы.

В монографии сделана попытка создать динамическую аналитическую модель, способную одновременно охватывать процессы художественного производства, распространения, потребления и критики, а также их взаимосвязи с политическими, рыночными и образовательными механизмами. Это не только обеспечивает теоретическую основу для выхода искусствознания за рамки внутритекстового анализа, но и формирует структурно четкую, логически последовательную и операциональную модель междисциплинарной интеграции, прежде всего искусствоведения, социологии и культурологии.