Правительство Российской Федерации

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования

"Национальный исследовательский университет  
"Высшая школа экономики"

###### Факультет Медиакоммуникаций

###### Кафедра Журналистики

###### ВЫПУСКНАЯКВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

**На тему**

Специфика дискуссий об актуальном искусстве в российских медиа: религиозный, политический и эстетический аспекты

Студент группы № 445ж

Минязева Кристина Салаватовна

Научный руководитель

Ординарный профессор факультета

медиакоммуникаций

доктор филологических наук

Архангельский Александр Николаевич

Консультант

Преподаватель факультета

медиакоммуникаций

Куприянов Олег Алексеевич

Москва, 2013 г.

***Содержание***

1. Введение……………………………………………………………....4
2. Глава 1 Актуальное искусство в контексте культурологического

исследония……………………………………………………………..9

§ 1.1 От эстетики модернизма к актуальному искусству…………… 9-21

§1.2 Жанры актуального и современного искусства…………………22-25

§1.3 Связь исторических и социо-культурных процессов с развитием актуального искусства в современной России………………………….25-30

§1.4 Специфика российской аудитории, отношения между художником и обществом в современной России…………………………………....30-35

1. Глава 2 Роль СМИ в развитии актуального искусства……….35-39
2. Глава 3 Споры об искусстве и состояние дискуссионной практики в современной России………………………………………………39-44
3. Глава 4 Специфика построения дискуссии об актуальном искусстве в российских медиа……………………………………………….44

§4.1 Специфика российского медийного пространства………………44-49

§4.2 Формулировка тематики об актуальном искусстве в государственных и частных СМИ на примере акции PussyRiot………………………...49-55

§4.3 Аргументы спора, используемые в рамках медийной дискуссии об актуальном искусстве…………………………………………………55-66

§4.4 Экспертная оценка в медийной дискуссии………………………67-69

§4.5 Освещение судебных разбирательств над художниками………70-72

§4.6 Проблемы провокации, общественного резонанса и художест-венной ценности, как часть дискуссии об актуальном искусстве…………….73-74

1. Заключение………………………………………………………….75
2. Список используемой литературы………………………………...79
3. Приложение………………………………………………………....81

***Введение***

Тема данной дипломной работы звучит как «Специфика дискуссий об актуальном искусстве в российских медиа: политический, религиозный и эстетический аспекты». Для данного исследования, помимо анализа медийной дискуссии, необходима теоретическая база, связанная с предметом культурологии. Поэтому в качестве теоретических источников мы использовали статьи известных философов и культурологов ХХ века, таких как Хосе Ортега-и-Гасет, М. Лифшиц, К. Гринберг, а также современных художников и специалистов в области искусства. Каждая из этих работ поможет нам проследить историю развития авангардного искусства прошлого века, его идейную направленность и форму выражения, которые оказали сильное влияние на деятелей актуального искусства в России.

В то же время, практическая часть работы связанна непосредственно со спецификой дискуссий об актуальном искусстве в отечественном медийном пространстве. На данный момент в отечественной научной среде исследований на данную тему не существует, однако, ряд аналитических работ, связанных со спецификой современных российских медиа и медийных дискуссий может стать вспомогательной основой для решения поставленных нами задач. Поэтому в качестве теоретической базы практического исследования мы использовали коллективную монографию под редакцией Е.Л. Вартановой «СМИ в меняющейся России».

В России дискуссии об актуальном искусстве носят по преимуществу не специализированный характер и являются особой формой пропаганды и контрпропаганды, в рамках которой эстетическая позиция напрямую связывается с вопросом о политической позиции и служит задаче дискредитации оппонента в глазах аудитории. Обсуждение актуального искусства в российских СМИ включает в себя политический, религиозный и эстетический аспекты. Подобная тенденция связанна не только с особенностью художественной формы объектов актуального искусства, с их протестным содержанием, но и со степенью ангажированности государству отдельных СМИ, их целевой аудиторией и тематической направленностью. В этом заключается гипотеза данной работы.

В качестве объекта исследования были выбраны журнальные и газетные статьи, телевизионные ток-шоу, новостные сюжеты различных российских телеканалов, а так же интернет – статьи и документальные фильмы, опубликованные или вышедшие в эфир в период с 1990-х годов и до сегодняшнего дня.

В свою очередь, предметом исследования являются механизмы, с помощью которых осуществляется медийная дискуссия об актуальном искусстве в современной России. Сюда можно отнести формулировку темы, авторскую позицию, роль ведущего в рамках телевизионного и радийного форматов, принцип подбора гостей программы и экспертов, инструменты воздействия на аудиторию, а так же аргументы, используемые в споре об объектах актуального искусства. Другими словами, нам необходимо произвести подробный анализ деталей, из которых состоит медийная дискуссия, чтобы объяснить их специфику в рамках политического и социального климата внутри страны сегодня.

В ходе исследования мы попытаемся доказать, что в дискуссиях, возникающих вокруг объектов российского актуального искусства, на первый план зачастую выходит не само произведение и присущий ему художественный язык, а его политический и религиозный или антирелигиозный подтекст. В связи с этим возникает проблема профессиональной оценки наиболее громких акций и перфомансов. Привлечение внимания и создание ажиотажа становится главным критерием качества, что было привито многим художникам концепцией московского акционизма, возникшего в начале 1990-х годов.

Стоит отметить, что мы уделим особое внимание недавним дискуссиям вокруг скандального молебна феминистской панк-группы PussyRiot в Храме Христа Спасителя и акций арт-группы «Война», используя их в качестве актуального примера и иллюстрации к доказательствам гипотезы. Помимо этого, мы посмотрим, как освещалась деятельность российских художников в СМИ на пороге ХХI века, чтобы проследить, как менялось отношение общества, церкви и государства к эпатажным авангардным формам актуального искусства.

Актуальность данного исследования связана, прежде всего, с теми социальными, культурными и политическими процессами, которые мы наблюдали последние два года внутри страны. Протестное настроение некоторых групп граждан и открытая информационная война, связанная с акцией феминистской панк-группы PussyRiot в храме Христа Спасителя вскрыли ряд политических и культурных проблем России, которые требуют новых исследований и качественных общественных дискуссий. Плюс к этому, анализ медийных дискуссий об актуальном искусстве поможет определить роль, которую играют СМИ в современной России, их позицию в отношениях государства, общества и искусства, а также механизмы их взаимодействия.

В связи с этим, цель данного исследования заключается в попытке определить место современных российских СМИ в поле взаимоотношений между искусством, государством и обществом, проследить через анализ медийной дискуссии новую форму пропаганды, осуществляемую как со стороны государства, так и со стороны оппозиционных сил.

В некотором смысле провокационный язык актуального искусства стал не столько индикатором нестабильности внутри страны, сколько инструментом манипулирования мнением аудитории и одним из элементов ведения политической борьбы. Этому способствовал и тот факт, что многие медийные дискуссии в современной России представляют собой лишь симуляцию реального общественного дискурса, создают видимость экспертного анализа и решения проблемы.

Цель исследования влечёт за собой необходимость решения следующих задач:

* Рассмотреть выставки, перфомансы и спектакли, создававшиеся в рамках актуального искусства и вызвавшие наибольший протест или интерес со стороны общества, и проследить историю их освещения в различных медиа;
* Проследить взаимосвязь между провокационным характером объектов актуального искусства и возникновением медийной дискуссии вокруг них, как ответной реакции;
* Вычленить специфические детали, формы и механизмы дискуссии об актуальном искусстве;
* Сравнить отличия в интерпретации деятельности актуальных художников в российских и зарубежных СМИ;
* Сравнить лексику и формулировку тем в различных дискуссиях об актуальном искусстве, которые формируются как отражение реакции на деятельность художников.

Для подтверждения выдвинутой гипотезы мы будем использовать следующие методы: во-первых, анализ научной литературы по культурологии для определения круга понятий, вкладываемых сегодня в термин актуальное искусство; во-вторых, детальное изучение истории взаимодействия актуального искусства и медийного пространства в России, с целью определить, как менялась информационная подача, настроение и реакция; в-третьих, сравнительный анализ различных медийных дискуссий об актуальном искусстве; в-четвёртых, изучение научных статей по социологии и политологии с целью определения социо – политического контекста в современной России; в-пятых, проведение опросов среди аудитории.

***Глава 1***

***Актуальное искусство в контексте культурологического исследования***

В рамках данной главы мы рассмотрим не только историю становления и развития актуального искусства, но и проследим исторический процесс развития искусства ХХ века, выделим связь социального и политического контекста с историей развития актуального искусства, рассмотрим используемые им жанры и проанализируем отношения между художником и зрителем в современной России. Таким образом, структурирование фактов, с одной стороны, позволит нам выявить основные принципы преемственности революционных форм художественного языка и радикальных целей, преследуемых современными художниками, а исследования художника и его произведений, как части общественных процессов, с другой стороны, позволит выделить контекст, в котором зарождается российская медийная дискуссия об актуальном искусстве.

**§ 1.1 От эстетики модернизма к актуальному искусству**

Итак, точкой отсчёта, в которой происходит кардинальная смена направления истории развития мирового искусства, принято считать становление модернистской теории. Главной причиной зарождения модернизма в конце XIX века стало консервативное закостенелое представление об искусстве, активно пропагандируемое эпохой модерна. Стоит отметить, что возникновение модернизма было бы невозможно без «общего движения буржуазной общественной мысли эпохи ее заката»[[1]](#footnote-2). Множество художественных течений, таких как импрессионизм, кубизм, абстракционизм, экспрессионизм и т.д. объединяла общая революционная идея – разрушение старых традиций. Протест художника был направлен против мещанского представления о красоте, повторения готовых художественных форм прошлого и зависимого положения искусства от вкуса массы. Однако идея разрушения традиций переросла свои изначальные задачи. От модернизации формы художник переходит к более масштабным целям, которые были связаны с социальным и политическим протестом.

Как уже было сказано ранее, главным правилом становления нового искусства стал ***принцип отрицания***. В плане ухода от изображения реальности первый шаг был сделан поздними кубистами и абстракционистами. Известный художник Василий Кандинский называл абстракционизм «искусством свободы», так как форма, отвергающая понятие реализма стала принимать очертания фантазии, в которых зрителю было сложно найти привычные картины окружающего мира.

Отрицание художественной формы прошлого переросло в идейный отказ от наследия предшествующего искусства. Так, в манифестах русско-итальянского движения футуристов, развитие которого пришлось на 1910 – 1920-е годы, художники и писатели провозглашали новую эстетику разрушения. В своём «Манифесте футуризма», опубликованного 20 февраля 1909 года в газете «Фигаро», итальянский поэт Филиппо Маринетти, воспевая новые принципы модернизма, пишет: «Новое искусство может быть только насилием, жестокостью»[[2]](#footnote-3). В России клуб футуристов носил название «Гилея» и был основан художником Давидом Бурлюком. Совместно с поэтами и писателями, такими как Маяковский и Хлебников, был написан манифест «Пощёчина общественному вкусу», где вся мировая классика должна была быть скинута с «парохода современности».

Этим принципом русских футуристов руководствовался, например, Марсель Дюшан - французский художник, эмигрировавший в Америку в 1915 году. Именно он на репродукции картины Леонардо да Винчи «Джоконда» пририсовал её героине усы и бороду, что стало символом отказа от неприкосновенности высокого искусства.

Идеи авангардных течений в искусстве, связанные с так называемой ***«эстетикой безобразия»*** - это ещё одно революционное направление мысли и видения окружающего мира. Условно говоря, она берёт своё начало с полотна Пабло Пикассо «Герника», написанного в 1937 году, на котором с помощью кубической формы изображёны ужас и потрясение человека от военных действий. Изображение не прекрасного, а отвратительного позже становится центральной темой многих авангардных течений. Также в качестве примера стоит упомянуть одного из современных художников, участника британской группы YBA, Марка Куинна. Многие его работы изображают людей с различными увечьями и физическими модификациями. Другими словами, эстетика безобразия важна не просто как форма отражения реальности, а как отражение социальных и политических проблем в обществе.

Следующим революционным жестом в поиске новых форм выражения стал ***уход от ремесленного принципа*** работы художника, в котором отразилась модернизация художественного объекта. Подобную эволюцию художника от ремесленника к автору с «активной волей» можно проследить на примере одного из самых эпатажных направлений в искусстве ХХ века – дадаизме, зародившегося во время Первой мировой войны в Швейцарии.

Ощущение войны воспринималось, как разрушающая стихия, а искалеченное общество, его раздробленность, требовали новой формы отражения в искусстве. Поэтому в послевоенном Берлине, где образовалась ещё одна школа дадаизма, оказывается востребованным новый принцип работы с объектом швейцарского культурного течения – коллаж. Произведения составлялись из обрывков газетных вырезок, картона, бумаги, фотографий, природных материалов, элементов посуды и т. д. Многие из них представляли целые картины с разнообразными сюжетами и часто носили провокационный характер.

Одновременно с возрастанием популярности фотографии, которую дадаисты также стали использовать в качестве художественного объекта, начинается приход в искусство бытовых вещей. Французский художник Марсель Дюшан становится основоположником такого художественного метода, как «реди-мейд» («готовых вещей»), который был связан со стремлением художника к документированию, фиксированию реальности через окружающие его вещи. Другими словами, целью «реди-мейда» явилась «трактовка утилитарных предметов в качестве объектов искусства»[[3]](#footnote-4). Так, в 1917 году на выставке Общества независимых художников Дюшан представил в качестве произведения купленный им писсуар с подписью «R.Mutt» , что вызвало бурную реакцию в художественных кругах. Как мы видим, вещь становится не просто объектом искусства, не просто новой формой, но и символом.

Процесс реформирования художественной формы, помимо работы с материалом, связан также с превращением пространства галереи и самого автора в объект интереса аудитории. Среди способов привлечения внимания можно выделить не только использование технических новинок, таких как фотография и кинематограф, но и ***оформление выставок*** в подчёркнуто провокационном характере. Например, в 1920 в Берлине состоялась «Первая международная ярмарка дадаизма», которая изначально стремилась к максимальному общественному резонансу. Фотографии, на которых были запечатлены свисающий с потолка манекен в форме прусского офицера с приделанной к нему гипсовой свиной головой и манекен с горящей лампочкой вместо головы стали главной новостью многих европейских изданий.

В ***изменении роли художника*** можно выделить две основные тенденции: с одной стороны, происходит сознательное возвеличивание художником своей функции до роли творца, стоящего выше запросов общества, с другой стороны, автор превращается в элемент собственного произведения. Если раньше автор создавал некое произведение и в нём умирал, то есть продолжал существовать отдельно от своего творения, то с развитием авангарда роль художника значительно меняется. Осмысление новой роли автора у дадаистов и сюрреалистов происходит через провокацию, эпатаж и пафосное поведение, которые служили созданием вокруг них определённого имиджа. В свою очередь, противник модернистского направления в искусстве М. Лифшиц пишет о позиции автора следующее: «Одним словом, то, что сделано, вовсе не важно. Важен жест художника, его поза, его репутация, его подпись, его жреческий танец перед объективом кинематографа, его чудесные деяния, разглашаемые на весь мир. В конце концов, он может лечить возложением рук»[[4]](#footnote-5).

Для нашего исследования знаменательно и отношение последователей сюрреализма к ***религии***. Известно, что в начале 1920-х годов во Франции было заключено соглашение между правыми партиями и католическими организациями, что вызвало протест со стороны художников в адрес религиозно настроенной интеллигенции. В декабре 1926 года на одной из страниц сюрреалистического журнала «La Révolution Surréaliste» была опубликована фотография, на которой был зафиксирован поэт Бенжамен Пере, обращающийся к священнику. В самом снимке не было ничего антирелигиозного, однако под ним значилась подпись - «Наш коллега Бенжамен Пере в момент оскорбления священника». Вокруг фотографии были напечатаны стихи самого Пере, одно из которых высмеивает «Чикагский евхаристический конгресс», где «все спешат к божественным экскрементам и священному плевку»[[5]](#footnote-6). Некоторые исследователи так же подчёркивают тот факт, что многие приверженцы описываемых течений увлекались содомией, чёрной магией, жертвоприношениями и т.д.

Влияние фрейдовской теории бессознательного вылилось не только в анти-религиозный протест, но и в ***отрицание морали и социальных институтов***, таких как брак и семья. На многих выставка дадаистов и сюрреалистов выставлялись работы, призывающие к формированию антигуманных взглядов. Например, в 1920-х годах создавались целые выставки, посвящённые соединению человека и машины, что отражало цель художников – разрушить все психологические механизмы. Как писал в своём втором манифесте Андре Бретон: «Все годится, все средства хороши для разрушения прежних представлений о семье, родине, религии»[[6]](#footnote-7).

Выход художника из своей профессии, переложение на себя различных социальных и театральных ролей приводит художественное искусство во второй половине ХХ века к ***сдвигу от объекта к процессу***. Другими словами, художники уходят от статичного материала и всё больше начинают уделять внимания перфомансам и акциям. С этой стадией эволюционирования художественной формы связаны ещё две, неоговорённые нами проблемы, а именно, стремление изобразительного искусства к синтезу различных художественных форм (будь то театр, музыка, танец, архитектура и т.д.) и его выход за рамки галереи.

В одном из своих интервью итальянский критик современного искусства, создатель теории трансавангарда[[7]](#footnote-8), Бонито Олива, по-своему трактует идею синтеза в авангардном искусстве: «Двадцать лет назад, в период трансавангарда, живопись была единственным способом заниматься авангардным искусством. Сегодня же это лишь один из множества других возможных способов. Все взаимозаменимо, больше нет никаких монополий, будь то монополия живописи, инсталляции, видео или концептуального искусства»[[8]](#footnote-9).

После Второй мировой войны происходит процесс популяризации искусства, китч и поп-арт становятся самым востребованным художественным продуктом. Как утверждает Хосе Ортега-и-Гасет, массовая аудитория ХХ века стремится к присвоению элитарной культуры, что приводит к возникновению общества потребления или «общества спектакля», говоря языком Ги Дебора. Но в 1960-х годах по всему миру возникают движения, приверженцы которых выступают против массовости и потребительского отношения к творчеству. Таким образом, масштабный протест художников вызывает новый всплеск культурной модернизации во второй половине ХХ века.

В то же время, современный российский теоретик культуры Кети Чухров, в интервью журналу «Театр»[[9]](#footnote-10)отмечает ещё один основополагающий факт становления современного искусства – обращение художников ***к критике неравенства в обществе***. В этом плане, социальные протестные движения, такие как феминизм, оказываются в контексте культурной практики, и, как следствие, происходит смещение акцентов от глобальных идей политической и культурной революции к вопросам несправедливости и угнетения по отношении к человеку. Возникший в 1957 году, ситуционизм настаивал на возможности проведения социальной революции только с помощью революции сознания. Одновременно с этим, идеологи движения призывают к выходу за рамки искусства вообще и переходу к реальным политическим действиям. В 1966 году студенты-ситуционисты захватили Страсбургский университет и положили начало европейским студенческим бунтам. В Америке в это же десятилетие возникает движение «новых левых», которое нельзя рассматривать только в культурном и искусствоведческом ключе. Так же как ситуционисты, они боролись за идею социального равенства. Однако это идейное движение вылилось не только в нонконформистскую культуру панков и хиппи, но в различные профсоюзы, организации и студенческие объединения, которые выступали за демократизацию общества.

Самой радикальной и жёсткой реакцией на политическое и социальное угнетение в обществе стали перфомансы венских акционистов 1960-70-ых годов. Главная идея группы художников заключалась в освобождении человека от культурных и моральных рамок, навязанных ему обществом. По сути, они воплотили в жизнь идею Фрейда, которую он сформулировал в работе «Недовольство культурой». В частности, автор расценивал общество как агрессора, которое калечит психику человека посредством навязывания моральных норм. Венские акционисты приходят к идее возрождения человека через его первобытность, поэтому большинство их перфомансов по форме напоминает древний ритуал с использованием сексуального и физического насилия, испражнений, символики креста, крови и жертвоприношений. Конечно, не весь венский акционизм был настолько радикальным и кощунственным, но сама идея использования собственного тела в качестве демонстрации новых идей свободы присутствовала в каждом перфомансе. Это «испытание на себе» или лучше сказать «изображение собой» открыло целую эпоху художни-ков-экспериментаторов подобного рода.

Во время того, как современное западное искусство проходило путь революционной модернизации, российское искусство было заперто в рамках одной идеологии. Ни художник, ни обыватель не участвовали во второй масштабной перестройке художественной традиции. Процессы, происходившие в 1960-е годы в Европе и Америке, доносились до советской публики через призму идеологии, как демонстрация загнивающего Запада. При этом для массы доносилась идея того, что советский социализм уже достигнут, а, следовательно, теперь нет смысла в протесте, остаётся лишь созидать.

В 1970-е годы возникает такое направление в советском обществе, как ***мос-ковский концептуализм***. Его участниками, идеологами, экспериментаторами являлись одни из самых ярких личностей не только советского, но и перестроечного, и постперестроечного периода: Илья Кабаков, Андрей Монастырский, Эрик Булатов, Дмитрий Пригов, Виктор Пивоваров, Лев Рубинштейн, Иван Чуйков и др. Эти имена до сих пор воспринимаются, как символ масштабной работы с политической иронией. В частности поэт, драматург, художник Д. Пригов привнёс в русскую культуру новое понимание советского образа, как смехового и в тоже время абсурдного.

Для художников этого направления важно несколько аспектов. Во-первых, абсолютное смешение жанров искусства не в выражении одного объекта, а в игре определения роли объекта в рамках различных художественных направлений. То есть текст, написанный на бумаге, может рассматриваться как литература, как изобразительное искусство или как сценический актёрский текст. Из этого вытекает второй важный момент в московском концептуализме – это жест автора, который назначает роль, которую будет играть его произведение в искусстве. Можно сказать, что московский концептуализм, таким образом, стал неким экспериментом в понимании отношения между жанром и внутренней составляющей художественного объекта. Авторы создают инсталляции, проводят перфомансы, работают с готовыми вещами, пишут стихи, пьесы и т.д. при этом и тематика была очень разнообразной. Однако с развалом Советского Союза на художественную сцену приходит новый тип художника, для которого основополагающей темой творчества становится политика.

***Московский акционизм***, зародившийся в 1991 году, оказался не столько наследником концептуализма, сколько наследником андеграундной культуры 1980-ых годов, которая почти всегда представляла собой непрофессиональную тусовку, некоего молодого течения детей рабочих, которым нужна была новая свобода, как политическая и социальная, так и творческая. На наш взгляд, московский акционизм впитал в себя идею ценностей того андеграунда, соединив её отчасти с идеей веского акционизма, с поиском художественного высказывания концептуалистов и при этом многие акции художников являлись неким повторением самых разных радикальных течений общественной жизни.

С одной стороны, художники пытались привлечь как можно больше внимания, с другой – для организации полноценных выставок им не хватало финансовых средств. Именно поэтому они выбирают единственно возможной для себя принцип работы – выход на улицу. Уже в 1993 году устраивают чтения стихов Маяковского в рамках акции «Футуристы выходят на Кузнецкий». Основной темой перфомансов для многих художников становится политика. Один из представителей московского акционизма Анатолий Осмоловский утверждает, что политический протест стал некой заменой эстетики[[10]](#footnote-11), то есть акционисты расценивали политические процессы в стране как главную идею творчества.

Действия московских акционистов продолжаются вплоть да 2000 года. Они создают множество громких перфомансов, основная часть которых заканчиваются судебными процессами. Так, в 1998 году после выставки «Арт Манеж-98» была заведено уголовное дело на художника Авдея Тер-Оганьяна по факту разжигания религиозной вражды. В рамках перфоманса «Юный безбожник» он рубил топором репродукции православных икон. Несмотря на то, что суд признал его виновным, художнику удалось скрыться и бежать в Чехию.

Многие художники 90-ых прекращают свою акционистскую деятельность, создают персональные выставки, выступают в качестве кураторов, получают признание в России и заграницей. Казалось, что художественное профессиональное сообщество стоит на пороге открытия нового художественного языка, нового течения. Однако в 2007 году с началом действия учеников Олега Кулика - арт-групп «Война» и «Бомбилы», возникает новая волна акционизма. Для них по прежнему оказывается актуальной тема противостояния государству. Образные метафоры, форма протеста, художественный язык остаются такими же радикальными и шокирующими. Отчасти меняется тема, призванная отображать актуальные проблемы.

К 2011 году скандалы вокруг действий группы «Войны» и их преследование со стороны государства разгораются настолько, что одна из лидеров группы Наталья Сокол предлагает новое название для из перфомансов – арт-терроризм. 7 апреля 2011 года инсталляция на Литейном мосту получила государственную премию на VI всероссийскм конкурсе современного визуального искусства «Инновация» в номинации «Произведение визуального искусства». Многие назвали такое положение дел крайне абсурдным.

Так как в 2009 году произошёл раскол между художниками «Войны», возникает питерское и московское отделение. Группа PussyRiot, возникшая в 2011 году, была создана участниками «московской фракции» - Надеждой Толоконниковой и Петром Верзиловым. Феминистская панк-группа устраивала выступления в метро, на Лобном месте в Москве и, наконец, двое из участниц группы были осуждены на 2 года заключения за акцию в храме Христа Спасителя.

В мировом искусстве различные формы протеста, язык и настроения рево-люционности давно стали элементами эстетической формы. Однако если на Западе они выполняют лишь художественную задачу, то в России они про-должают оставаться политическим инструментом. В своём интервью журналу «Театр» Кэти Чухров говорит следующее: «Авторы современных российских проектов часто воспроизводят жаргон левого искусства, не вникая в конфликтность общественной проблематики»[[11]](#footnote-12). Действительно, цели и тематическая направленность в современном искусстве во многом отличаются от тенденций российского авангарда.

В то время как современное искусство занималось критикой капиталистического общества, российское актуальное искусство направляла протест против политической элиты. Продолжение этого мы можем видеть и сегодня. Акции арт-групп и отдельных художников 2000-ых годов так же были направлены не на решение социальных проблем, а на борьбу против нового президента, чиновников и патриарха. Так «Война» выступала против полиции и ФСБ, а PussyRiot против Путина и патриарха Кирилла, не пытаясь при этом оценить социальный контекст, проблемы российского общества в целом. Именно поэтому дискуссия, возникающие вокруг их акций и перфомансов носят пропагандистский и контрпропагандистский характер, так как зритель, современная российская аудитория – это возможные единомышленники, оружие в борьбе между художниками и властью.

Кэти Чухров говорит, что сегодняшние события в российском искусстве во многом повторяют 1960-е годы в Америке и Европе. В западном сообществе, в отличие от нашей страны, уже неактуальна тема радикального «квазидадаизма» с жестами вседозволенности, провокаций и шока. «Запад – это либеральная демократия, а самое главное в нём левое искусство, они возникают вместе – и мы к этому как раз сейчас приходим»[[12]](#footnote-13) - утверждает критик.

В заключении отметим ещё два основных аспекта в разговоре об актуальном и современном искусстве. Во-первых, сегодня очень остро стоит вопрос критической оценки художников, так как в профессиональной среде не выработана система того, какой должна быть форма и цель данного искусства. Однако многие эксперты соглашаются в том, что актуальному искусству необходим новаторский язык, без которого смысл произведения кажется абсолютно пустым. Во-вторых, проблема авангардного искусства последних десятилетий заключается в том, что их невозможно рассматривать в отрыве от институционального и исторического контекста. Другими словами, они существуют до тех пор, пока существует актуальная рамка, выраженная, с одной стороны, запросом времени, а с другой, схожими работами других художников, создающих определённое течение.

**§1.2 Жанры актуального и современного искусства**

Рассмотрев модернизацию формы авангардного искусства ХХ века, мы выяснили, что с точки зрения формы к сегодняшнему дню обозначилась тенденция синтеза различных художественных жанров. При этом, художники, всё больше позиционируя себя в качестве слитого с объектом творца, заимствуют язык из театра, танца, как языка жестов, и музыки.

Однако, несмотря на то, что художник меняет и объект и приёмы работы с ним, в современном искусстве, как и в актуальном можно выделить некоторый набор жанров. Рассмотрим некоторые из них.

Начнём исследование с тех жанров, которые в большей степени продолжают работать с материальным объектом. К ним можно отнести, например, инсталляцию, которая отчасти связанна с методом «реди-мейд», о котором мы ранее упоминали. С английского языка слово installation означает установку, размещение, монтаж, то есть по определению работает с готовыми объектами. Но в отличие от обычного переноса одного предмета из нехудожественного пространства в пространство галереи, инсталляция представляет собой некоторую композицию из готовых, зачастую бытовых, объектов, которые в совокупности превращаются в произведение искусства. По сути, это тоже самое, что коллаж, с разницей лишь в качестве исходного материала.

Стоит отметить, что инсталляция может представлять собой не просто объект зрительского наблюдения, но и моделировать некую часть пространства. Таки образом, получается уже архитектурное сооружение в рамках галереи. В качестве примера можно привести таких художников, как Илья Кабаков и Йозеф Бойс.

К работе с материальным объектом также относится различного рода видео и медиаискусство, границы между которыми очень размыты. Сюда можно также отнести и компьютерное искусство, например цифровая живопись, гипертекстовая литература и дигитальная поэзия, пиксель-арт, nanoart и т.д. Другими словами, любой вид искусства, создание объектов которого осуществляется с помощью цифровых технологий и компьютерной техники.

По сути, каждый род такого искусства относится к медийным художественным практикам. Но существует ряд аспектов, с помощью которых можно выявить точки не соприкосновения. Однако в рамках данного исследования обозначим только один интересующий нас факт. Большинство создателей актуального искусства неотделимы от различных медийных практик, так как съёмка видео, создание фотографий, монтаж позволяет художнику, работающему в жанрах акционизма, перфоманса и хэппенинга, сохранить и распространить свои произведения. А если подобное искусство соприкасается с протестным языком, то для таких художников работа в медийном пространстве, к сожалению, становится самой важной целью. Именно поэтому некоторые российские художники обвиняются в чрезмерном пиаре, что отчасти не лишено истины.

Наконец, обозначим последний этап в исследовании жанровых особенностей современного и актуального искусства. В этот условный блок мы определили практики, работающие не с материальным объектом, а с действием, то есть жанры, находящиеся на стыке художественного и театрального искусства. Это перфоманс, хэппенинг и акция.

Первые два понятия довольно легко отделить друг от друга. Перфоманс представляют собой некоторые действия художника, воспроизведённые по заранее спланированному сценарию в точно обозначенном пространстве и отрезке времени. Хэппенинг имеет точно такие же определения, с единственной и очень важной отличительной чертой. Рамки этого действия запланированы художником, но напрямую от него не зависят.

В пример можно привести работы известной современной художницы Марины Абрамович. Одним из немногих её социально-политических перфомансов стала ретроспектива «Балканское барокко», в рамках которого она на протяжении некоторого времени, сидя на горе из говяжьих костей, мыла их в ведре, плакала и напевала национальные песни. Зритель здесь оставался в зоне созерцания, сопереживания, но не участия.

А вот её работа «Ритм 0» 1974 год представляет собой не перфоманс, ахэппенинг, так как ход действия зависит только от зрителя. В комнате художница разместила 72 предмета, среди которых были хлыст, ножницы, ножи, различные неспособные нанести вред предметы и даже пистолет с одним патроном. Абрамович разрешила публике использовать её в качестве объекта в течение шести часов. Поначалу зрители вели себя скромно и осторожно, но через некоторое время, в течение которого художница оставалась пассивной, участники стали агрессивнее.

Из всего вышесказанного мы можем заключить, что акция не является жанром искусства, так как в художественном поле действия её заменяют перфоманс и хэппенинг. Она, скорее, находится в поле гражданского протеста. Однако, говоря о московском акционизме и тех художниках, действия которых стали предметом громких медийных дискуссий в современной России, отделить понятия перфоманса и акции очень сложно. Единственным ограничителем является субъект, совершающий протестные действия, а именно его профессиональная деятельность и самопозиционирование. Именно поэтому в медийных дискуссиях об актуальном искусстве аргументы сторон выходят далеко за рамки профессионального обсуждения. Следовательно, становятся удачным методом манипулирования и пропаганды. К тому же проблема заложена и в самой аудитории и в том социо-культурном контексте, в рамках которого развивается актуальное искусство.

**§1.3 Связь исторических и социо-культурных процессов с развитием актуального искусства в современной России**

Известно, что любое искусство неразрывно связанно с той реальностью, в которой происходит его развитие. В рамках исторического контекста формируются политическое, социальное и культурное поля, которые особым образом влияют и на художника. Так, один из известных критиков и теоретиков американского неоавангардаКлемент Гринберг писал: «Не случайно, что рождение авангарда хронологически – и географически – совпало в Европе с первым прорывом революционной научной мысли. Первые представители богемы – а она суть и есть будущий авангард – не замедлили продемонстрировать отсутствие интереса к политике. Тем не менее, если бы в окружавшей их атмосфере не витали революционные идеи, они бы никогда не смогли выделить понятие "буржуазного" с тем, чтобы определить, кем они не являются»[[13]](#footnote-14). Другими словами, становление определённого художественного течения либо вбирает в себя, либо противостоит окружающей её реальности.

Для России подобное явление не является исключением. Революционный протест в искусстве зародился здесь даже раньше, чем в европейских странах, что было обусловлено острой политической ситуацией и теми общественными волнениями, которыми была охвачена страна с конца XIX века. Так как нас интересует актуальное искусство, рассмотрим более подробно, на фоне каких событий оно развивалось с начала 1990-х годов.

Как известно, после падения коммунистического режима, Россия, как и многие другие страны, объявили курс на модернизацию и демократизацию общественных институтов. Однако переход оказался не таким, как предполагалось, процессы реформирования до сих пор характеризуется многими исследователями, как «запаздывающая» или «догоняющая» модернизация.

Особенность модернизации России заключается в её противоречивости, которая прослеживается в исследовании отечественных реформ до 1990-ых А.Г. Вишневского. В частности, учёный среди прочего выделяет политическую сферу. Он отмечает, что модернизация «открыла новые каналы вертикальной социальной мобильности <…>, привела к власти новую, демократическую по своему происхождению политическую элиту »[[14]](#footnote-15), но в тоже время не были созданы «демократические механизмы её функционирования и обновления», что привело к определённому кризису системы. В свою очередь, другой исследователь Фомичёва И.Д. говорит, что на сегодняшний день «общий характер движения в ходе развития не изменился»[[15]](#footnote-16) и утверждает о «модернизационном откате» 2000-ых годов.

Процессы, происходившие в политике, коренным образом меняли настроение внутри страны. Если в самом начале постсоветского периода можно было наблюдать бурное развитие общественного настроение, то уже через несколько лет затягивание перестройки и экономический кризис 1998 года вызывают апатию и отчуждение граждан. На фоне бурных исторических событий и смены общественного настроения происходило развитие московского акционизма.

Ощущение свободы и новых перемен приводят художников из различных регионов в московские сквоты – квартиры, в которых стали открывать андеграундные галереи. Например, организованная художником Тер-Оганьяном галерея в Трёхпрудном переулке. Как было сказано ранее, в отличие от западной тенденции в России актуальное искусство связанно в больше степени не с социальными, а с политическими событиями. В качестве примера можно привести акцию Движение Э.Т.И (группа художников, организованная А. Осмоловским). В ответ на принятый 15 апреля 1991 года закон о нравственности, где был прописан запрет на использование мата в общественных местах, молодые художники выложили своими телами нецензурное слово прямо перед Кремлёвской стеной. На группу тут же завели уголовное дело по ст. 206 часть 2 «Злостное хулиганство, отличающееся по своему содержанию исключительным цинизмом или особой дерзостью». Однако через три месяца дело закрыли, что особенно примечательно – при помощи советской интеллигенции.

Именно эта акция первой получила широкую огласку и вызвала живой интерес у аудитории, поэтому считается, что она положила начало московскому акционизму. На протяжении всех 90-х годов различные художники устраивают массу протестных выступлений и перфомансов. Анатолий Осмоловский позже напишет: «Что касается протестного смысла, то это был протест против повышения цен и практически физической невозможности существовать и работать. До этого мы свои представления делали в различных ДК (дом культуры), арендуя у них пространства и собирая деньги на аренду с билетов. А после первого повышения цен все ДК требовали 100 % предоплату (у нас таких денег конечно не было). Художественная жизнь полностью замерла. Так же и люди, на долгие десять лет погрузились в глубочайшую депрессию. Практически никто из зрителей на художественные выставки, перформансы и проч. не ходил»[[16]](#footnote-17).

Чеченская война, начавшаяся в 1994 году, также являлась причиной создания различных скандальных перфомансов. Например, в 1995 году поэт и художник Александр Бренер во время службы в Елоховском соборе неожиданно выбежал к алтарю и стал кричать: "Чечня! Чечня!" Однако политический или антирелигиозный характер она носила точно сказать нельзя, так как позднее Бренер признался, что таким образом «он пытался предложить себя прихожанам в качестве Иисуса Христа на том основании, что, во-первых, он - сын человеческий, во-вторых, ему 33 года, в-третьих, он - гражданин Израиля».

Так или иначе, многие художники утверждают, что большинство перфомансов с выраженным антирелигиозным настроением были направлены не против церкви, а против недостатков государственного устройства внутри страны. Торможение модернизации в России вызвало к 2000 году усиление культурного неравенства, сужение поля публичной политики и снижение социальной мобильности. Стоит отметить, что большинство реформ было направлено не на социальную сферу, а на военную и экономическую, что не могло не вызвать протеста в кругах художественного сообщества. Уже к концу 1990-х годов происходит разочарование в западных ценностях политики, культуры и бизнеса. В ответ на это в 1997 году российский художник Олег Кулик создаёт перфоманс «Я кусаю Америку, Америка кусает меня» и превращается в собаку, что делает его особенно известным в Европе.

Наконец, приход к власти В.В. Путина в 2000 году приводит к ужесточению политики, и усилению силовых структур. Несмотря на то, что в стране, охваченной терактами, происходит множество социальных потрясений, художники продолжают действовать в рамках привычного для них языка протестного, по большей части антирелигиозного, акционизма. Так, в 2000 году художник и кинорежиссер Олег Мавроматти недалеко от храма Христа Спасителя проводит перфоманс – распятие, в ходе которого ему в руки вбивают гвозди. На спине художника была надпись «Я - не сын Божий». Возможно, такая акция была ответом на благословение Патриарха Московского и всея Руси Алексия II, которое он адресовал новому президенту. Однако утверждать мы не можем, так как сам художник не давал комментариев по этому поводу.

Наиболее выраженный политический характер носят акции арт-групп «Война» и «Бомбилы». Их акции в разное время, начиная с 2007 года, были направлены против полиции, ФСБ, депутатов и чиновников. В частности, вторая волна акционистов, открыто заявляла, что они выступают против «кровавого путинского режима». В качестве протеста они вступали в запрещённую партию национал-большевиков (акция «Не бойся правды»), устраивали публичное избиение (акция «Порка»), занимались любовью в общественных местах (акции в Биологическом музее и «Автопробег несогласных»). В ответ на готовящуюся реформу ФСБ «Война» устроила акцию «Дворцовый переворот», используя акт переворачивания полицейских машин, в качестве метафоры предложенного художниками переустройства системы.

Таким образом, отечественные художники с помощью протестных и шокирующих акций оставались в рамках актуальных событий, но вместе с тем стали терять художественность своих действий. Надо сказать, что реакция власти, заведение уголовных дел и преследование акционистов лучше всего характеризует присущий нашему времени политический контекст.

**§1.4 Специфика российской аудитории, отношения между художником и обществом в современной России**

Проблема отношений между художником и зрителем в современной России связанна с несколькими основными предпосылками. Во-первых, наследие Советского союза укоренило в сознании аудитории некоторое представление о том, каким должно быть творчество по форме и по содержанию.

В одном из своих эссе «Авангард и китч», написанного в 1939 году, Клемент Гринберг упоминает о тенденциях советского искусства: «В своей последней статье о советском кинематографе, опубликованной в "PartisanReview", ДуайтМакдоналд указывает на то, что за последние десять лет китч превратился в Советской России в господствующую культуру. Вину за это Макдоналд возлагает на политический режим, который он осуждает не только за то, что китч стал его официальной культурой, но и за то, что китч фактически стал культурой господствующей, наиболее популярной»[[17]](#footnote-18). Действительно, художественная культура в СССР носила не только пропагандистский, но и массовый характер. Зритель привыкает к простому художественному языку, к служению автора на благо общества. Само понимание искусства сводилось к облагораживающей сфере, выражению и созданию прекрасного. Эпатаж и шок, которые использовали западные художники на протяжении всего ХХ века, был советской аудитории недоступен, так как источники информации контролировались государством.

Во-вторых, проблема в отношении между художником и зрителем связанна со спецификой исторического культурного наследия. С одной стороны, приняв курс на модернизацию в начале 1990-ых годов, Россия закрепила в Конституции приверженность тем ценностям, которые исповедуют и представители западной культуры. Но, как мы уже говорили ранее, перестройка и реформирование страны были неполными. Они должны были касаться и переориентации ценностей, или изобрести новый механизм взаимодействия современной картины мира с культурным наследием прошлого.

Исследователь Шкаратан О.И. в одной из своих работ даёт такую характеристику общественного устройства постсоветской России: « это прямое продолжение существующей в СССР этакратической системы, исторические корни которой уходят в Х век истории страны – носителя евроазиатской православной цивилизации, не знавшей устойчивых институтов частной собственности, рынка, правового государства, гражданского общества»[[18]](#footnote-19).

Исходя из вышесказанного, мы делаем вывод, что современный зритель рассматривает действия художников как политический или антирелигиозный протест, а не как художественный перфоманс, в основе которого заложена определённая метафора. Если рассматривать эту проблему в театральной сфере, то здесь мы видим практически те же процессы. В одном из выпуске профессионального журнала «Театр» главный редактор Марина Давыдова пишет о принципе зрительского дискомфорта, который давно принят на Западе, но у нас такая авангардная система воспринимается с трудом. «Театр как искусство требует от зрителя непрерывной работы ума и души и то и дело ставит его в неудобное положение. И вот именно к этой работе российский, пусть даже предельно политизированный гражданин, как правило, не готов. Он может выйти на площадь, он готов стоять в «белом кругу» или в одиночном пикете у зала суда, но в театре он ждёт милоты, доброты, проникновенности, возвышенных истин, которые преподносят ему на блюдечке с голубой каёмочкой»[[19]](#footnote-20) - утверждает автор.

Другими словами, массовый российский зритель привык к зоне комфорта и удовольствия в искусстве, любое отступления от этих норм приравнивается в его сознании к безвкусному эксперименту.

Даже если посмотреть на аудиторию из нового «креативного класса», который должен складываться из более интеллектуального и молодого зрителя, мы увидим, что проблема отношений сохраняется. Ориентация на западные ценности приводит лишь к поверхностному пониманию актуального искусства. Такая публика воспринимает художников и режиссёров, как близких к их гражданской позиции соратников. Для них важен сам факт протеста, а не цель протестного искусства.

Чтобы подтвердить подобное предположение, мы провели опрос [[20]](#footnote-21)среди молодёжной аудитории не только из Москвы, но и из регионов. Выборка была нацелена на выявление мнения наиболее активной и гибкой к диалогу аудитории. В опросе приняли участие 100 человек, в основном студенты до 25 лет. Вопросы касались актуального искусства, громких акций арт-группы «Война» и панк-группы «PussyRiot».

Данные опроса показали что, отношения к актуальному искусству среди молодёжи неоднозначное, как и к последней громкой акции PussyRiot в храме Христа Спасителя. Из всех опрошенных, 44% посчитали это политической акцией, 31% - обычным нарушением общественного порядка и только 24% расценили это как один из перфомансов актуального искусства. Что примечательно, некоторые комментарии слово в слово повторяли аргументы, используемые некоторыми медийными лицами в качестве оценки действий группы. Например, один из пользователей оставил комментарий: «Просто идиотизм, я атеист, но устраивать "концерты" в духовном, для многих людей месте - это оскорбительно, могли бы и в мечеть так сходить? Почему нет? Вот только христианство боле миролюбиво, а там и зарезать ведь могут за такое». Такую формулировку можно было встретить во многих дискуссиях, которые велись вокруг суда над участницами группы.

Наконец, как утверждает один из московских режиссёров Михаил Угаров, в сознание современной российской аудитории существует конфликт между ожиданием и произведением. По его мнению, отечественный обыватель с помощью искусства стремится уйти от окружающей его реальности: «Современный российский человек очень уверенно чувствует себя на мифологическом поле. И очень неуверенно - в реальности. И чем больше растерянности от реальной жизни, тем больше амулетов, оберегов и отеческих гробов легенд и песен»[[21]](#footnote-22). Другими словами, наше общество не готово принять актуальное искусство, потому что оно заставляет его встретиться лицом к лицу с самыми острыми проблемами его жизни. При этом современное искусство не даёт точных ответов, оно лишь документирует факты современности и оставляет зрителя в «состоянии неразрешимости».

Надо сказать, что Угаров – это один из немногих действительно актуальных художников. Его спектакль «Час восемнадцать» о причинах смерти юриста Сергея Магнитского в следственном изоляторе породил настолько громкую дискуссию, что дело было отправлено на дополнительное расследование. Почти в каждом своём спектакле он старается поднять темы, на которые общество и государство наложило табу, выхватывая из СМИ самые свежие темы и приспосабливая их для театральной сцены.

В заключение данной части исследования отметим, что во всём мире авангардное искусство к сегодняшнему дню стало важной частью общества, к концу ХХ века везде, кроме России, оно стало признанным. Художественная критика является на Западе одним из инструментов развития, тогда как у нас и зритель, и художник, и государство продолжают рассматривать протест, как одну из форм запретного и антинравственного жеста. Подобное понимание проблемы в последующем поможет нам рассмотреть специфику медийной дискуссии более подробно.

***Глава 2***

***Роль СМИ в развитии актуального искусства***

Связь актуального искусства и различного рода СМИ отображена в их изначальных задачах и целях. Журналисты, как и художники, с одной стороны фиксируют основные события и проблемы современности, то есть являются для зрителя источником актуальной информации, но с другой стороны медийные каналы коммуникации являются инструментом манипулирования аудиторией.

До сих пор СМИ занимают особое положение в отношениях между художником, государством и массовым потребителем. К тому же телевидение, радио, пресса и Интернет создают определенное культурное поле, не только фиксируют, но и интерпретируют реальность, выражая при этом либо позицию автора, либо позицию редакторов и владельцев информационного канала. К этому стоит добавить и то, что интерпретация реальности осуществляется под действием индустриальных, социокультурных, эстетических и идеологических факторов, то есть СМИ неразрывно связаны с историческим контекстом.

В рамках данного исследования для нас важна миссия медийной среды, ту роль, которую она играет в становлении культуры и актуального искусства. Для этого мы выделили несколько позиций СМИ, которые они занимают между автором и зрителем.

***• Критик***

Журналистика, которая в силу своей профессиональной направленности занимает позицию критика в искусстве, в большей степени ориентирована на элитарную аудиторию. Она говорит на понятном узкому кругу людей языке, разбирает форму, подтекст, новизну художественного высказывания. Но помимо специализированных медиа, журналистика, ориентированная на массового зрителя или читателя, также может выступать критиком современного и актуального искусства. В таком случае, СМИ берёт на себя не роль профессионала, а роль выразителя общественного мнения, унифицируя представление о произведении. Подобная роль зачастую используется, как механизм манипуляции, так как аудитория воспринимает журналиста, не как авторитет, а как равного собеседника. Например, П. Бурдье в своей книге «О телевидении и журналистике»[[22]](#footnote-23) приводит в пример формирование книжного рынка Франции, где самыми популярными книгами и писателями становятся те, кто был заявлен на телеэкране, то есть с точки зрения субъективной оценки журналиста, который формирует вкусы обывателя.

***• Оценщик***

Говоря об актуальном и современном искусстве, мы упоминали о том, что сегодня критериев оценки разделения на качественное и некачественное произведение практически не существует. В рамках этой проблемы, медийное пространство зачастую берёт на себя роль оценщика. При этом СМИ могут рассматривать действия художника, как в отрыве от действительности, так и в их контексте. На сегодняшний день проблема заключается по большей части в том, что непрофессиональная оценка завязана на потребностях аудитории и заказчика. Таким образом, журналисты производят отбор событий из сферы искусства, ориентируясь с одной стороны на целевую аудиторию, а с другой – на задачи, поставленной в рамках проводимой руководителями политики. Например, один и тот же спектакль на федеральных каналах может не войти в новостную ленту, как «не формат» или расцениваться, как некачественное произведение, в то время как в рамках других телеканалов он будет освещаться и интерпретироваться в качестве успешного проекта.

***• Судья***

В отличие от предыдущих ролей, позиционирование медиа в роли судьи несёт более радикальный характер. В современных российских СМИ, специфику которых мы рассмотрим чуть позже, в отношении актуального искусства журналисты и эксперты выносят оправдательный или обвинительный приговор даже не произведению, а действиям художников. Это особенно чётко выражено в дискуссии о судебных процессах над авторами или галеристами. До вынесения реального приговора, медийное пространство ведёт собственный судебный процесс, в котором автор, ведущий, эксперты и гости программы являются судьями и свидетелями, не просто прогнозируя исход событий, но и навязывая собственное решение аудитории.

***• Проводник***

Помимо того, что медийная среда может критиковать и отбирать произведения искусства, формируя при этом мнение аудитории, регулировать спрос и рынок на тот или иной культурный продукт, СМИ также является проводником между различными институтами современного общества. Так, ещё во времена сюрреалистов пресса использовалась в качестве «особых трибун сюрреалистической идеологии»[[23]](#footnote-24). Сегодня мы можем наблюдать, что некоторые медиа, особенно западные, не критикуют актуальное и современное искусство, а доносят до зрителя идеи художника, разъясняют его позицию и новаторство.

Помимо всех перечисленных выше ролей СМИ, которые они играют в развитии актуального искусства, существует ещё оно очень важное именно для художника свойство медийного пространства. Многие используют информационный поток каналов, заголовки в прессе и радийное вещание, как источник вдохновения. Так, в одной из статей журнала «Театр» о спектакле «БерлусПутин» отмечена важная деталь, заложенная в сценарии: «Лучшее в спектакле – их диалоги на злобу дня, которые обновляются неутомимой Фаэр, ежедневно выхватывающей из СМИ свежие темы. Смешно, пока свежо»[[24]](#footnote-25). Другими словами, режиссёр постоянно обновляет текст ради достижения актуальности и медиа являются источником повседневных и злободневных событий.

Так как на сегодняшний день в России наиболее востребованными каналами информации является телевидение и Интернет, они в большей степени влияют не только на общественное мнение, но и на поведение массового зрителя. При этом создание некоторой субъективной реальности достигается различного рода механизмами (монтаж, информационная подача, инфотеймент, постановочные кадры, экспертная оценка и т.д.). Каждый из них мы более подробно разберём в следующей главе в рамках разговора о медийной дискуссии. Однако в заключение стоит отметить, что СМИ, освещая и интерпретируя события из мира актуального искусства, способны меняет уклад жизни человека, его психологическое восприятие реальности, создавать новые ценности и идеалы общества потребления.

***Глава 3***

***Споры об искусстве и состояние дискуссионной практики в современной России***

Как известно, практика ведения дискуссии представляет собой один из видов спора, в ходе которого происходит обсуждение определённой проблемы. При этом дискуссия предполагает использование сторонами разного рода аргументации, которая способствует поиску решений и достижению истины. Безусловно, подобная практика внутри общества является одним из главных механизмов движения и развития исторического процесса, что также можно отнести и к области искусства.

Проходя различные стадии культурных, социальных и политических преобразований, общество реализовывало различные стратегии дискурсивных методов. Однако если говорить о становление области искусстве в контексте исторических преобразований, то здесь стоить отметить тот факт, что вплоть до начала ХХ века дискуссии о новом художественном течении велись в основном в рамках профессионального диалога. Массы, в свою очередь, лишь перенимали те идеи, которые устанавливало высокое искусство.

Но уже с приходом новых революционных преобразований в различных государствах, общество заявляет права на участие в обсуждении различных вопросов, в том числе и культурных. При этом, как отмечалось ранее, СМИ играют в этом вопросе особую роль, так как способны не только информировать аудиторию о новых событиях, формировать определённое мнение и поведение, но и выявлять её вкусы и предпочтения. С другой стороны, медийная дискуссия об искусстве часто направлена на интерпретацию и разъяснение новых идей и форм, созданных художником.

Так, ещё для дадаистов и сюрреалистов участие прессы в их деятельности во многом способствовало развитию самих художников, определению их значимости в жизни европейского общества. Например, «Фонтан» Дюшана, о котором мы писали ранее, получил известность только благодаря СМИ. Анонимная статья в журнале «TheBlindMan». Опубликованная спустя месяц после выставки, дала философское обоснование реди-мейду и навсегда определило его место в искусстве: «Он (художник) взял частичку обыденной жизни, поместил ее в такое место, где ее практическая польза исчезла под новым именем и углом зрения, — и сотворил для этого объекта новый смысл»[[25]](#footnote-26).

На сегодняшний день дискуссии о других, более ранних этапах развития искусства,имеют более устоявшийся характер, так как им была дана моральная оценка, и сложилось представление об их вкладе в развитие мирового искусства. Дискуссия об актуальном искусстве даже в профессиональной среде до сих пор не пришли к единому мнению художественной оценки и критериев качества. Но что представляет собой дискуссионная практика в целом в современной России? Выделим ряд специфических особенностей на данном этапе исследования.

Нередко дискуссионная практика в медийном пространстве является фактором демократизации общества, так как открытый диалог и обсуждение общественно значимых проблем ведёт к их разрешению, путём поиска верных решений. Однако в российской действительности на сегодняшний день мы не можем говорить о чистоте медийной дискуссии. О причинах подобной проблемы мы упоминём при разборе модернизационных процессов в России и СМИ в следующей главе.

Масс-медиа с одной стороны придаёт дискуссии публичность, с другой – с помощью отбора экспертов и формированию якобы злободневной темы, делает её ангажированной определённым интересам, будь то общества, государства или бизнеса. Исследователь современных процессов в медийной среде О. И. Хвостунова отмечает, что в России зарождение свободного дискурса происходило на протяжении 1990-х годов, но с приходом к власти В. Путина стали наблюдаться обратные тенденции. В частности она говорит о процессах, изменивших политическую медийную дискуссию: «Взятие властью под контроль большинства СМИ, и прежде всего телевидения, вытеснение из дискурсивных практик оппозиционных сил, ангажирование экспертного сообщества и, как следствие, значительная редукция публичного пространства»[[26]](#footnote-27). Если переложить подобную модель в рамки культурного пространства, то мы увидим, что и эта сфера в большей мере оказывается подвластной новой идеологии.

Например, мы уже упоминали об увеличении развлекательного контента, который привёл к снижению образования и качества вкусов аудитории. В этом плане, подобный тип зрителя и читателя желает видеть темы, связанные с его повседневной жизнью: со здоровьем, семейными проблемами, воспитанием детей и т.д. Именно такая аудитория оказывается лучше всего подверженной пропаганде, она легче воспринимает идеи, навязанные её сверху. Это касается и культурной политики. На российском телевидении она представлена в двух видах: элитарная, где в рамках дискуссии выдвигаются темы высокого искусства и отчасти современной культуры, и массовая, для которой присущ дискурс о бытовых проблемах, жизни звёзд, поп-музыки, советского кино и т.д. Конечно, существует и более качественная дискуссия об искусстве, с более разнообразной тематикой, например программа «Закрытый показ» А. Гордона, но процент его аудитории не так велик.

Разбирая процессы политической медийной дискуссии, О. И. Хвостунова говорит об имитации общественно значимого обсуждения. Достигается подобная симуляция с помощью экспертного сообщества, персонализации новостей, привлечения внимания с помощью «дутых» фактов. Цель дискуссий подобного рода заключается не в решении проблемы, а в создании видимости легальных и значимых действий государства в глазах российского и мирового сообщества. Таким образом, дискуссия превращается в некую игру власти. С другой стороны, появление таких информационных площадок, как телеканал Дождь, общественная дискуссия стала более качественной, но, к сожалению, не перестала быть зависимой от интереса определённого круга лиц.

На фоне всех описанных выше тенденций, мы можем утверждать, что профессиональная дискуссия об актуальном искусстве практически не представлена в российских СМИ. Подобные темы возникают либо в Интернете, либо узкоспециализированных изданиях. Однако действия художников могут оказаться в центре широкого общественного обсуждения, если их акция или перфоманс будут нести скандальный характер.

При этом, в силу политической направленности основной массы художественных произведений, создание медийной дискуссии происходит в рамках политического или, как будет видно на примере событий, связанны с акцией PussyRiot, религиозного противостояния. Так как для власти акционизм представляется особо опасной формой выражения позиции художника (действия не могут быть отслежены государством, художников-акционистов невозможно загнать в рамки галереи), его протест искажается в сознании аудитории с помощью СМИ. Причём, этим занимается на федеральных каналах не культурный, а политический отдел. Так, проходя практику в отделе культуры телеканала «Россия - 24», нам удалось выяснить, что всем процессом по делу группы PussyRiot, его освещением, занимались политические журналисты.

Таким образом, в государственной медиаструктуре априори невозможен профессиональный дискурс об актуальном искусстве. Что касается других источников информации, то для них важен факт противостояния власти посредством защиты художников, а не культурная и социальная составляющая их деятельности. К проблеме самих медиа добавляется и проблема невостре-бованности подобных дискуссий со стороны аудитории. Более подробно данные процессы мы рассмотрим в рамках анализа экспертной оценки и аргументации, которая возникала при обсуждении громких событий из мира актуального искусства.

***Глава 4***

***Специфика построения дискуссии об актуальном искусстве в российских медиа***

В данной главе мы более подробно рассмотрим детали медийной дискуссии об актуальном искусстве, механизмы воздействия на аудиторию, а так же аргументы, которые используют эксперты, автор и ведущий. Специфика российской дискуссии об актуальном искусстве напрямую зависит от действий художника, от специфики российских СМИ и от внутренней политики, которую государство пропагандирует с помощью телевидения, радио и печати. Рассмотрим, с чем связаны проблемы становления «несвободных» СМИ в рамках последних исторических событий.

Приступая к детальному анализу, отметим, что для разбора мы выбрали несколько событий и возникшие вокруг них медийные дискуссии, которые вызвали наибольший интерес со стороны государства и общества за время последнего десятилетия. А именно: выставки «Осторожно, религия!», «Запретное искусство», акции арт-группы «Война» на Литейном мосту и «Дворцовый переворот», но в качестве основного примера в подтверждении гипотезы мы будем анализировать дискуссию вокруг перфоманса панк-группы PussyRiot в храме Христа Спасителя.

**§4.1 Специфика российского медийного пространства**

Как мы упоминали ранее, в начале 1990-х годов в российской государственной политике был объявлен курс на модернизацию, которая затронула не только систему власти, но общественные институты, а также СМИ. Рассмотрим более подробно, какова специфика отечественного медийного пространства, почему на сегодняшний день сохраняется вопрос о пропаганде государственной политики через каналы коммуникации.

Процессу модернизации в западных теориях СМИ уделяется особое внимание, так как свобода слова и выражения позиции общественного мнения говорит о продвижении демократических процессах в стране. Современные источники информации способны обновлять устаревшие нормы, взгляды, ценности и традиции общества, устанавливать новые взгляды на мировые процессы и социальную мобильность внутри страны. Для всех стран, прошедших стадию модернизации, смены политического и общественного устройства ориентация на предпринимательство, конкуренцию и индивидуализм являлась главенствующим этапом в развитии.

Для России в постсоветский период такая тенденция была особенно необходима, так как в сознании граждан остаётся старая идеология и мифология социалистического прошлого. В начале новой отечественной истории должно было произойти коренной переустройство медиасистемы, однако, как и другие общественные институты, модернизация в этой сфере оказалось частичной.

В самом начале 1990-х годов начался процесс освобождения СМИ от тоталитарного давления власти. Массовая перерегистрация включала в себя открытие собственных валютных счетов, а в распоряжении редакции оказались финансовые потоки, которые ранее регулировали представители власти. А уже к середине 1991 года открывается более 600 новых изданий. При этом денежные средства новые медиа получали за счёт дисбаланса рыночных и государственных цен, а так же за счёт различных правительственных дотаций. Но отсутствие системного подхода в модернизации в скором времени привело к разочарованию от рынка, который, по мнению многих журналистов, должен был привести их к успеху. Закон о СМИ, вышедший в том же 1991 году, провозгласил свободу слова и действия журналистов, но при этом оставил их без средств к существованию. Не было понятно, где брать деньги, чтобы закупать бумагу, станки, телевизионное оборудование, частоту и т.д.

В 1992 году проводимая кабинетом Б. Ельцина экономическая политика, которую в последствие назовут «шоковой терапией», привела к инфляции. Одна часть СМИ, которая находилась на дотации государства, получала внушительную финансовую поддержку, а те редакции, которые вышли в пространство свободного рынка, оказались на грани разорения. Поэтому в 1993 году ряд главные редакторов начинают совместное создание «финансово-информационных групп, послуживших идеологическим обеспечением возникновения олигархического капитализма в России»[[27]](#footnote-28). Дальнейшие процессы исследователь В. Л. Иваницкий рассматривает, как подкуп лояльности СМИ, так как многие законодательные проекты носили дискриминационный характер по отношению к свободным, рыночным медиа, а выделяемые из бюджета средства были ничтожно малы. Таким образом, шанс на трансформацию информационного института был утерян в период с 1991 по 1995 года.

С точки зрения экономики, на сегодняшний день основная масса российских СМИ находится под влиянием определённой монополии – это либо бизнес структуры, либо само государство. При этом если даже издание или телеканал существуют за счёт рекламы или общественных пожертвований, они сталкиваются с проблемой доступа к первоисточникам информации. Так, чтобы включить корреспондента в «кремлёвский пул», необходимо разрешение властвующей структуры. «Сегодня на рынке СМИ 50-60 компаний (примерно 0, 001% всего количества «игроков») собирают почти 80% выручки»[[28]](#footnote-29) - пишет В.Л. Иваницкий. Таким образом, за период десятилетнего развития система масс-медиа превратилась в жёсткую иерархическую систему.

С другой стороны, в 2000-х годах начинается процесс притока рекламных компаний в журналистику, развивается контрактная система взаимодействия рынков. Но представители рекламы – это по большей мере не отечественные, а зарубежные компании. В 2008 году в период возникновения экономического кризиса устраняются входные барьеры для иностранных компаний, таким образом, происходит внедрение иностранного капитала в сферу медиабизнеса.

Исходя и всего вышесказанного, в России сложилось три основных типа медиакомпаний: государственные (финансирование со стороны власти), коммерческие (использование иностранных финансовых потоков), и смешенные. К первой группе относится большинство федеральных каналов и СМИ, принадлежащие компании ВГТРК, ко второй – в основном развлекательные каналы («Проф - Медиа»), и телеканал Дождь, который на сегодняшний день финансирует часть изданий, таких как «Большой город», к третьей – редакции, входящие в состав «Газпром - Медиа», например НТВ.

В итоге этих экономических процессов сложилась ситуация, которая коренным образом влияет на культурную среду в обществе. С одной стороны, произошло не обновление, а укрепление традиционных ценностей и идеалов, а с другой – приход рынка и коммерциализации вытеснили освещение многих важных социальных событий и усилили продвижение культуры потребления. В то же время значительная часть СМИ оказалась зависимой от политической элиты. Таким образом, формирование повестки дня стало привилегией государства, а все медийные дискуссии оказались шаблонной видимостью общественных дебатов.

Появление Интернета в российской действительности оказало значительное влияние на представление об информировании общества. Молодёжь и частые пользователи глобальной сети не замедлили воспользоваться возможностями нового канала коммуникации, для многих социальные сети и форумы на различных сайтах стали единственной площадкой выражения гражданской позиции, способом участия в современных социальных процессах. Однако вплоть до прошлого года никто не предполагал, что виртуальная дискуссия может перерасти в реальные протесты, митинги и действия со стороны граждан. И всё же, несмотря на возникновение подобной свободы, большая часть российского общества вбирает в себя информацию, идеи и позиции с телевидения, перенося их на обсуждение в Интернет.

В период модернизации СМИ произошли изменения и в смене тематического содержания, в формате подачи информации. Откат реформирования политических и общественных институтов привёл к тенденции возврата к национальным, духовно-религиозным, семейным ценностям и т.д. Таким образом, мы делаем вывод о фрагментарной модернизации российской медиасистемы: с одной стороны, развитие рынка привело к становлению отношений между рекламой и СМИ, развитию деловой журналистики, ориентацию на потребительский запрос, с другой – зависимость от политической элиты превращает СМИ в рупор власти, основной инструмент продвижения необходимых государству идей, отвлечение от глобальных проблем с помощью развлекательного контента моделирования несуществующих врагов и связанных с ними проблем. В то же время, для определённого круга медийных компаний присущи процессы контрпропаганды, борьбы с правительственной идеологией, ввиду приверженности западным ценностям и получению финансирования из иностранного капитала.

В заключение отметим несколько, присущих сегодняшнему дню, тенденций. Во-первых, для большей части отечественного зрителя и читателя главным источником информации продолжает оставаться телевидение в рамках растущего интереса к Интернету. При этом в глазах массового обывателя доступные федеральные каналы представляются единственным достоверным информатором, общественным институтом, где возможна открытая дискуссия на злободневные темы. Во-вторых, аудитория мегаполисов, в том числе и молодёжь, последнее время выражает негативное отношение к медийной пропаганде. Складывающийся так называемый «креативный класс» тяготеет к более информативным, интеллектуальным СМИ, где не только происходит переориентация на привлекательные западные ценности, но и меняется язык разговора. Это понимание основных тенденций, поможет нам в последующем понять, почему дискуссия об актуальном искусстве выходит за рамки профессиональной, становится инструментом борьбы власти и оппозиции, а также выявить механизмы, с помощью которых осуществляется пропаганда и контрпропаганда в современных российских СМИ.

**§4.2 Формулировка тематики об актуальном искусстве в государственных и частных СМИ на примере акции PussyRiot**

Стоит отметить, что формулирование темы является одним из самых важных аспектов в анализе различных медийных дискуссий. Эта та деталь, вместе с которой создатели программы, редакторы или автор текста задают дальнейшее направление диалога, определяют рамки, вкладывая определённую смысловую нагрузку или задавая предварительный вопрос аудитории и гостям программы. В заявленную тему или заголовок текста очень часто вкладывается оценочное суждение, заведомая позиция создателей определённой медийной дискуссии и автора.

Чаще всего в российских СМИ, государственных или частных, формулировка темы неразрывно связанна с идеологически и политическим контекстом телеканала или руководителей редакции, а вследствие этого и финансовых владельцев медиа.

Помимо прочего, заголовок для журналиста и продюсера – это один из крючков, который должен привлечь потенциального читателя, зрителя и слушателя. Следовательно, должны учитываться различные факторы, связанные с аудиторией: их возраст, образование, сфера интересов, профессия и т.д. Но эта проблема лежит больше в филологическом поле, поэтому мы не будем акцентировать на ней пристальное внимание.

В основе нашей гипотезы мы использовали понятие дискуссии как инструмента пропаганда. Следовательно, в заголовках многих программ или статей мы должны найти оценочное заведомо отрицательное или, наоборот, восхваляющее суждение о том или ином событии.

Здесь так же стоит отметить, что существует несколько уровней медийной дискуссии, каждый из которых рассчитан на определённую аудиторию. При построении дискуссии учитываются различные параметры потребителя информации: уровень образования, гендерная принадлежность, профессия, и т.д. Всё это в совокупности выстраивается в картину интересов зрителя, читателя или слушателя. Ранее мы разделяли различные медийные каналы, но и внутри канала может существовать разделения в зависимости от целевой аудитории. Подобная тенденция более всего заметна в неспециализированных СМИ. Так, многие эксперты отмечают, что газета «Комсомольская правда» часто публикует полярные по содержанию и языку статьи. От низкопробных, присущих таблоиду тем, они могут поднимать вопросы общественной значимости.

Подобная тенденция разных уровней особенно заметна на федеральных каналах. Приведём в пример две программы «Первого канала», которые, в период громких обсуждений процесса над участницами группы PussyRiot, выдвинули одну и ту же тему, а именно перфоманс панк-группы и арест девушек.

Тема в передаче А. Малахова «Пусть говорят» была сформулированная одним словом - «Бесы»[[29]](#footnote-30), что говорит об изначальном негативном отношении к активисткам. Эксперты, формулировка проблемы и темы, суждения и поведение ведущего говорят о том, что данная дискуссия рассчитана на аудиторию с низким уровнем образования, которой будет понятен только обывательский язык. Аргументы, которые мы более подробно рассмотрим в следующей части нашего исследования, сводились к теме защиты общечеловеческих и христианских ценностей от нападок неведомых сил, которые стремятся разрушить российское общество.

На этом же канале вышла программа Максима Шевченко «В контексте»[[30]](#footnote-31), которая рассчитана на более интеллектуального зрителя. Тема звучала довольно лояльно - «Скандал в храме», а эксперты подбирались с учётом формирования в обществе разных позиций – те, кто защищал участниц группы и те, кто выступал против их действия. Несмотря на то, что дискуссия носила далеко неспециализированный характер, обсуждение вопроса было более полным и разносторонним. Однако наибольшую роль играли не эксперты и их мнение, а ведущий программы, который благодаря своему авторитету делал аргументы противников PussyRiot наиболее убедительными для зрителя. Стоит отметить, что в авторских программах подобного рода ведущий занимает одну из ведущий ролей в формировании общественного мнения. Для данной дискуссии интересно отметить факт резкой критики участниц группы со стороны М. Шевченко. Например, он позволяет себе подобные высказывания: «Мы видели, как перед Царскими вратами танцуют четыре девицы, полуодетые, в масках на лицах. Пели они, слова говорили: "Срань господня", - и так далее, другие грубые слова. И вы считаете, что в этом виновата церковь?».

Ещё одним примером того, как формулировалась тема на федеральных каналах, могут стать документальные фильмы А. Мамонтова «Провокаторы»[[31]](#footnote-32) и фильм-расследование Б. Корчевникова «Не верю!»[[32]](#footnote-33). Уже в заголовках к данным медийным продуктам мы видим оппозиционное отношение и к действию активисток. Причём, дискуссия здесь выходит за рамки обсуждения самого перфоманса и суда над «кощунницами», как назвал их Мамонтов. Заведомо негативная позиция авторов стала инструментом дискредитации различных лиц. В частности журналисты пытаются найти ответ на вопрос: «кому была выгодна акция PussyRiot?» и в процессе поиска находят виновных в лице бизнесменов, связных с западными коллегами и защищающими участниц группы, художников, которые используют провокацию как новую форму эстетики, атеистов, не признающих существование Бога, политиков-оппозиционеров, которые выходили на митинги и т.д.

Сама постановка вопроса, который был задан гостям программы «Специальный корреспондент», не предполагает конструктивного и профессионального обсуждения. «Эта акция была актом войны против Российской православной церкви или это было обычным хулиганством?» - спрашивает ведущий.

Надо отметить, что практически ни одна программа на российском телевидении в период обсуждения действий феминистской панк-группы не пыталась сформулировать тему в рамках поиска профессиональной оценки. Так, на телеканале «Дождь» ситуация представлялась совершенно в другом ракурсе. Если государственные СМИ защищали патриарха, политическую элиту и чувства верующих, то здесь в большинстве дискуссий авторы отстаивали позицию защиты группы и уже через это адресовали протест президенту и власти в целом. Так, тема программы «Круглый стол»[[33]](#footnote-34), ведущей которой являлась журналистка Юлия Таратута, была сформулирована следующим образом: «Российская православная церковь - нападает или защищается?». При этом начиналась программы именно с обсуждения суда над участницами PussyRiot, но позже переросла в дискредитацию священнослужителей. В частности, поднимались вопросы скандала, связанного с часами патриарха, его квартирой и т.д. Плюс ко всему ведущая программы, выступая против срощенности церкви и государства в России, предлагала церковному сообществу открыто вступиться за подсудимых, и просить об их защите у В. Путина. Не стоит говорить о том, что такая позиция априори абсурдна, но именно это и доказывает контрпропагандистский характер подобных дискуссий.

Формулирование темы в медийном пространстве особенно важно для печатных изданий, так как текст и постановка вопроса в заголовке способны привлечь внимание читателя, а построение главной фразы отображает смысл текста и позицию автора. Так, в связи с перфомансомхудожникаАвдея Тер-Оганьяна в 1998 году газета «Коммерсант» опубликовала статью Алексея Герасимова под названием: «Безбожник разжигал религиозную вражду»[[34]](#footnote-35). Несмотря на то, что сам текст, по сути, является пересказом событий и констатацией фактов, заголовок рассчитан на шокирование аудитории и даёт субъективную оценку художнику, дискредитируя его в глазах читателей.

Также в качестве примера заголовка в прессе, в который заложена оценочная и дискредитирующая позиция, можно привести выпуск журнала «Большой город»[[35]](#footnote-36) от 16 мая 2012 года. На обложке номера было написано: «PussyRiot пусть гуляют, Нургалиев пусть сидит», и тут же формулируются несколько вопросов: «Девушки, которые спели «Богородица, Путина прогони» заслуживают наказания? PussyRiot опаснее грабителей, убийц и насильников? Кого надо посадить на 7 лет – PussyRiot или коррумпированных чиновников?». Другими словами, читателю в противовес поступку панк-группы представляется образ «прогнившей» политической элиты, а образ подсудимых превозносится над властью.

Плюс ко всему, постановка вопроса в новостных сюжетах российских телекомпаний также представляла собой инструмент пропаганды или контрпропаганды, путём высмеивания и игры слов. Вот, например, заголовки новостных сюжетов о PussyRiot в эфире НТВ: «Хулиганку из PussyRiot отпустили на свободу», «Восставшие Pussy-мамы объявили голодовку», «Госдума припомнила PussyRiot мороженую курицу».

На «Первом канале» тему о скандальном перфомансе в выпусках новостей также пытались связать с различными событиями. Например, в эфир от 14 октября 2012 года был выпущен сюжет о статистике Минздрава[[36]](#footnote-37), где говорилось, что по утверждению врачей 40% населения нашей страны подвержены психическим расстройствам. При этом подводка к нему была сформулированная следующим образом: «Если убрать политические спекуляции, то в ситуации с тремя балаклавами можно вести речь о раскрученной эмоционально-психопатической провокации. По словам экспертов, дело PussyRiot и то, что происходит вокруг суда, классическое проявление массового психоза. И реакция на эту провокацию у алтаря до сих пор острая и по-разному болезненная».

Таким образом, получается, что дискуссия об актуальном искусстве не просто выходит за рамки профессиональной, она выходит даже за рамки обсуждения действий участниц группы. Этому способствовали и возникающий новые информационные поводы, судебный процесс обрастал новыми скандалами, о чём мы упомянём в дельнейшем исследовании.

**§4.3 Аргументы спора, используемые в рамках медийной дискуссии об актуальном искусстве**

В ходе исследования различных медийных дискуссий об актуальном искусстве в современной России, мы пришли к выводу, что всю аргументацию, которая использовалась ведущими, гостями, экспертами и т.д., можно условно определить в два поля противостоящих друг другу сторон. Конечно, это разделение условно, но для полноты картины мы выделили два лагеря, выражающих государственную или оппозиционную позицию. На телевидении, радио, в прессе и Интернете за последнее десятилетие возникло множество дискуссий об актуальном искусстве, но аргументы остаются прежними, переходят из одного медийного канала в другой, что свидетельствует о ведении информационной войны и пропаганды в СМИ.

Итак, условно определим в одно поле защитников власти и Российской православной церкви. Это могут быть люди разных профессий и возрастов, но все они, так или иначе, использовали общие аргументы в непрофессиональном споре об актуальном искусстве. В частности, государственные СМИ ориентируются в аргументации на защиту общечеловеческих ценностей –вопросы веры, христианской религии, воспитание детей, ценность семьи и нерушимость общепринятых норм морали. Всё это уходит корнями в вековое наследие российской культуры и истории, то есть это априори неоспоримые устоявшиеся факты, с которыми невозможно спорить. Надо сказать, что такая аргументация используется в государственных источниках информации практически по любому обсуждаемому вопросу, так как их задача создать образ высоконравственного общества, у которого в действительности нет проблем.

При этом вопрос о материнстве участниц группы PussyRiot ставился в совершенно другом ключе. Приводя в пример прошлые акции и перфомансы Надежды Толоконниковой и арт-группы «Война», эксперты отмечали, что художники использовали детей в качестве защиты от полицейских и средство манипулирования аудиторией. Например, в сюжете программы «Человек и закон»[[37]](#footnote-38) журналисты призывают зрителей обратить внимание на то, что у Олега Воротникова на руках маленький ребёнок. Закадровый голос утверждает, что в акциях арт-группы «Война» дети имеют особое значение: «Ребёнок служит прикрытием, помогает вызвать сочувствие, если не полиции, то хотя бы случайных прохожих». Такое утверждение вряд ли можно назвать профессиональным, так как оно не основано на фактах, а следовательно, ситуация снова получает лишь эмоциональную оценку и дискредитацию совершенно другой группы.

Плюс к этому, в дискуссиях об акции PussyRiot многие отечественные медиа создавали образ врага – западное сообщество, которое стремится разрушить единство российского народа. В частности, мы упоминали об этом в разговоре о документальных фильмах А. Мамонтова «Провокаторы». Вот одна из его реплик, которую он произнёс в интервью газете «Комсомольская правда»: «Мы никого не пиарим, мы просто рассказываем народу, кто за этим стоит и кто это все устраивает. Верзилов едет в США и ему конгрессмены пожимают руки и говорят: «Молодец, парень, продолжай в том же духе!»… Почему-то американцы собирают всех кощунников! Не надо лезть в наше сакральное пространство!»[[38]](#footnote-39). Надо сказать, что образ всесильной и вражеской заграницы в разговоре об актуальном искусстве возникает очень часто. Например, в программе Алексея Пиманова «Человек и закон» наряду с вопросом о финансировании из-за рубежа пиар-компании вокруг PussyRiot ведущий утверждает и о юридической поддержке: «Кроме того, с помощью зарубежных правозащитных организаций юристы собираются внести фамилию судьи, которая рассматривает дело, в "Список Магнитского"»[[39]](#footnote-40).

Плюс к этому во многих программах, сюжетах, статьях и т.д. в качестве аргумента, подтверждающего участие Запада «во всей этой шумихе», было наличие канадского гражданства у одной из участниц группы Надежды Толокониковой и у её мужа Петра Верзилова. Эксперты и участники дискуссии утверждали о ведении войны со стороны Америки и Европы, которому выгодна революция в России и падение режима В. Путина. В качестве одного из инструментов этой войны критики считали подготовленную заранее пиар-компанию с участием зарубежных звёзд, которые выступили в защиту PussyRiot. В тоже время подобная пиар-компания развернулась и на государственных телеканалах. В противовес Мадонне в новостных сюжетах «Первого канала» появлялась актриса и певица Дженнифер Лопес, которая с критикой воспринимала любые вопросы о панк-группе. Точнее сам отказ участия в разговоре об участницах группы выглядел, как демонстрация того, что значение этого скандала преувеличенны другими СМИ.

Ещё один образ врага, используемый в государственных СМИ в рамках дискуссии о деле феминистской панк-группы – это оппозиция и участники митингов. В одном из выпусков новостей на «Первом канале» 14 октября 2012 года журналист говорит об оппозиционных политиках, которые использовали девушек в качестве образа борьбы с властью: «Общество было в шоке. Много протестов, мало идей. Еще меньше мучеников за идею. Организаторы еще не увядших тогда митингов оппозиции быстренько схватились за яркий образ трех участниц группы. Их объявили жертвами режима»[[40]](#footnote-41).

Помимо прочего, в политических и религиозных дискуссиях о деле PussyRiot часто возникал вопрос об аморальности российских актуальных художников. Вспоминали и приводили в пример самые скандальные и шокирующие перфомансы и выставки (Осторожно, религия!, Запретное искусство, перформанс с курицей, акция в Биологическом музее и т.д.). При этом в глазах зрителя возникает образ всего актуального искусства, составленный из отдельных фрагментов. В сюжете программы «Человек и закон»[[41]](#footnote-42)в качестве примера журналисты приводят ситуацию, никак не связанную с искусством. Интернет-ролик, из которого видно, как молодая пара в Осло пытается заняться любовью в католическом храме, преподносится как сравнение с теми акциями, которые устраивали отечественные художники. Наконец, само название панк-группы, а точнее её перевод возникал в дискуссии, как аргумент против «кощунниц».

В выпуске программы «Человек и закон» от 8 сентября 2012 года ведущий программы предлагает зрителю смоделировать ситуацию, в которой к нему на улице подбежит человек в маске и обольёт его жену чёрной краской, а потом заявит, что это просто художественный приём и против них лично он ничего не имеет. Подобные ассоциации часто используются на федеральных каналах, чтобы дать характеристику актуальному искусство, что, конечно, не корректно. В контексте судебного дела на PussyRiot это выглядит аргументом против всех защитников участниц группы и выходит за рамки профессиональной оценки их действиям. Программа так же написала закрытое письмо адвокатам девушек, в котором журналисты заявили примерно следующее: «Если девушки извинятся перед верующими, мы готовы в своей программе открыто их поддержать и выступить в защиту смягчения приговора». Несмотря на то, что создатели программы, скорее всего, хотели только лучшего для общественности, их заявление было воспринято в Интернете, как манипулирование и подкуп.

С развитием медийной дискуссии о судебном процессе над группой PussyRiot и возникновением новых информационных поводов, в некоторых государственных СМИ сменился и объект нападок и дискредитации. Если раньше обвинения звучали в адрес самих участниц группы, то позже журналисты стали обвинять адвокатов девушек, которые, по их мнению, использовали обвиняемых, как инструмент для саморекламы. Так, в программе «Человек и закон» от 13 октября 2012 года ведущий высказывает следующую позицию: «Многие удивились, когда мало кому известный бывший депутат Марк Фейгин вдруг сделался адвокатом защиты PussyRiot. Компанию ему составили бывший прокурор Виолетта Волкова и Николай Полозов - политик, создавший ни много ни мало так называемую "партию котиков". Постепенно удивление прошло. Появилось стойкое ощущение, что адвокаты группы взялись за дело ради собственных политических дивидендов»[[42]](#footnote-43).

Защита власти российской церкви становится основной задачей медийнойдикуссииобактуальном искусстве. В качестве примера можно привести цитату Михаила Леонтьева, который в выпуске программы «Однако»[[43]](#footnote-44) высказывается об акции группы крайне радикально: «Уже говорилось, что это часть пресловутой группы "Война", которая специализируется на злобно-похабных политических выходках, выдавая их за акты художественного творчества. Это провокаторы. Эти девицы должны сидеть, по замыслу заказчиков. Это им нужно, чтобы они сидели. Это провокация, а на провокацию вестись не должно. И это очевидная часть истеричной травли Православной церкви, которую только слепой не видит. И травят Русскую Церковь только за то, что она поддерживает свое государство». Подобные высказывания, связанные с травлей православной церкви становятся частым аргументом в различных медийных дискуссиях. В качестве экспертов по вопросу проведённой акции приглашаются священники и служители церкви. Многие журналисты в качестве критерия оценки человека начинают применять вопросы веры и крещения.

Далее, рассмотрим более подробно аргументы другой стороны, где дискуссии об актуальном искусстве также выходят за рамки профессиональной, но суд над группой PussyRiot и их перфоманс используются в качестве инструмента борьбы с политической элитой. Например, телеканал «Дождь» и журнал «Большой город», ориентируясь на запрос своей аудитории, апеллирует к западным ценностям свободы, индивидуализма, права на защиту собственных интересов и отстаивания гражданской позиции.

Говоря о судебном разбирательстве и возможном заключении участниц группы, журналисты данных СМИ и приглашённые ими эксперты проводят параллель с делами Магнитского и Ходорковского. Таким образом, активистки представляются в образе политических заключённых и узников совести.

Рассматриваемые нами медиа, рассчитаны на более молодёжную аудиторию, на «креативный класс», который участвует в митингах, читает блоги оппозиционных политиков в социальных сетях и, отчасти, интересуется современным и актуальном искусстве. Поэтому здесь дискуссия ведётся на другом языке, приглашённые эксперты представляют собой медийные персоны другого уровня. Но, несмотря на возможность создания более широкого и разнообразного дискурса, журналисты создают дискредитирующую дискуссию вокруг российской политической элиты и РПЦ. Государственная власть здесь априори находится в образе агрессора, а судебная система представляется несправедливой и продажной. Так, в программе «Дзядко 3»[[44]](#footnote-45) один из ведущих говорит следующее: «Там происходит обыкновенный фашизм, этот суд. Это моё оценочное суждение». Он также говорит о том, что судья этого процесса «полна ненависти», давая ей эмоциональную оценку.

При этом контрпропаганда оппозиционных СМИ велась и в отношении государственных медиа. Освобождена участница группы Екатерина Самуцевич в интервью, которое она давала радиостанции «Эхо Москвы» даёт оценку происходящему: «Ну, может быть, кто-то действительно был очень сильно оскорблен. Но, честно говоря, судя по тому, что я видела, это очень похоже на то, что кто-то подогревал их очень сильно какими-то сообщениями на телевидении, передачами. То есть все равно это является частью пропаганды определенной, которая была начата с начала уголовного дела»[[45]](#footnote-46).

Журналистка «Новой газеты» Ирина Петровская в статье «Дайте мне перекреститься, а не то — в лицо ударю», пишет о документальном фильме Аркадия Мамонтова «Провокаторы»: «Аркадий Мамонтов, известный своими скандальными расследованиями, на этот раз оказался на самой передовой: сварганил похлебку с многообещающим названием «Провокаторы», посвященную девушкам из PussyRiot. Свое детище он анонсировал словами: «А теперь обращаюсь к православным: «Братья и сестры! Смотрите программу, она будет интересна. Надеюсь, что вы узнаете много нового. Наше дело правое, враг будет разбит, победа будет за нами». У ветеранов слезы набегали на глаза, вспоминалась речь Сталина, посвященную нападению фашистской Германии. Нынешняя ситуация, судя по автору, целиком соответствует масштабу. После просмотра фильма, сомнений не остается — противник уже у самой границы. Враг этот — «кощунницы» в цветных колготках, закрывающих лица, устроившие «шабаш» в храме Христа Спасителя. «Враг есть враг, и к нему надо относиться как к врагу», — объясняет Мамонтов. Спасибо, бдительный вы наш Аркаша, что разглядел под личиной поющих девушек скрывающих свой звериный лик под колготками, доморощенного маньяка Брейвика. Не мешало бы Мамонтову несмышленым зрителям открыть страшную тайну, поведать, кто взрывал этот самый храм, не из той ли команды люди, которые этот храм теперь так трогательно обхаживают?»[[46]](#footnote-47). При этом подзаголовок к статье дискредитировал саму церковь, так как, по мнению автора она «рекрутирует защитников из телеведущих». Другими словами, автор текста не допускает факт того, что позиция Мамонтова может быть отдельной от позиции государства и РПЦ, что является прямым обвинением в прислужничестве и пропаганде.

Плюс ко всему в рамках медийной дискуссии гости программ и сами ведущие аргументировали несправедливость судебного процесса над PussyRiot заинтересованностью в их заключении отдельных лиц, чаще всего патриарха Кирилла. Так, в программа «Говорите» с Юлией Таратутой от 6 марта 2012 года между ведущей и галеристом Маратом Гельманом возникает диалог, в котором объектом критики становится патриарх и В. Путин:

«Гельман: Идет месть со стороны человека, который, кстати, несет вину за этот перфоманс не меньшую, чем сами девочки.

Таратута: О ком вы говорите?

Гельман: Есть информация, что Патриарх очень просил у власти, чтобы была такая большая и жестокая месть. Я думаю, что он попросил теперь уже первое лицо

Таратута:Мне казалось, что первое лицо никогда не был замечен в каких-то плотных церковных связях.

Гельман: Он не был замечен. Но вы, во время этих выборов, оказали ему услугу. И он видимо решил ответить услугой на услугу.

Таратута: Я хотела спросить: речь идет о торге? Потому что Путин, в отличие от Медведева, никогда не испытывал какой-то симпатии к РПЦ.

Гельман: Совершенно верно. Просто то количество и уровень следователей, которые занимались делом этих девочек, говорит о том, что это дело под контролем у высшей власти»[[47]](#footnote-48).

При этом во многих программах телеканала «Дождь» звучат заявления о том, что Патриарх должен был вступиться за «девочек», попросить, чтобы их помиловали, то есть диктуют церкви, что она должна делать на субъективный взгляд журналистов. В то же время, в рамках медийной дискуссии, подобно тому, как государственные СМИ вспоминают самые шокирующие акции актуальных художников, в коммерческих медиа вспоминают скандалы, связанные с часами и квартирой Патриарха Кирилла.

Ярким примером того, как дискуссия об акции PussyRiot переходила в разряд обсуждения политической ситуации, является интервью режиссёра Карена Шахназарова в рамках эфира на телеканале «Дождь»:

«Таратута: К слову об этическом кодексе – духовности бы добавили? Я вчера смотрела ваш комментарий, в котором вы говорили о ситуации с PussyRiot и были довольно резки в суждениях. Не хочу вас перевирать, но вы сказали, что общество не должно доходить до края, и я верно понимаю, что, вы за то, чтобы девушек посадили?

Шахназаров: Я не суд и не следователь. Но во времена Ивана Грозного этих дам, наверное, на крюки бы подвесили.

Таратута: И все же, что вы хотели сказать?

Шахназаров: Я хотел сказать, что они должны понести то наказание, которое предусмотрено Конституцией и Уголовным кодексом. Но это не может просто остаться без внимания, потому что оскорбление религиозных чувств – это то же самое, что оскорбление национальных чувств.

Таратута: Я слышала одну из ваших реплик, что вы ратовали за кандидата в президенты Путина, потому что он за целостность России.

Шахназаров: Да, я считаю, что это одна из главных задач, для меня, во всяком случае.

Таратута: И он ее гарант?

Шахназаров: Да, я считаю, именно он ее гарант. Поэтому для меня это наиболее важный момент, потому что я считаю, что, к сожалению, у нашей страны есть такое хобби – время от времени распадаться. Я это наблюдал в 90-х, поэтому для меня это остается самой большой проблемой»[[48]](#footnote-49).

Ведущая программы начинает разговор с судебного разбирательства и вскоре задаёт вопрос о политических взглядах гостя, его гражданской позиции и т.д.

В качестве защитного аргумента по делу PussyRiot оппозиционные медиа делали акцент на том, что власть разлучила участниц группы с их маленькими детьми. Вообще, образ активисток здесь выстраивался совершенно иной. Одна из журналисток сняла о них небольшой фильм, где рассказывала о каждой участнице примерно так: «Дочь врача-терапевта и учительницы музыки, начитанная девочка из Норильска, поступившая на философский факультет МГУ, вместе с группой «Война» Толоконникова участвовала во всех ее скандальных акциях: поминки по Пригову в метро, секс-перформанс в Зоологическом музее, повешение гастарбайтера и гея в «Ашане» в знак протеста против гомофобной и ксенофобской политики московских властей. Без отрыва от акционизма родила дочь Геру – сейчас ей четыре года», «До «Войны» была школа фотографии имени Родченко, где Самуцевич до сих пор помнят как одну из самых талантливых выпускниц», «Алехина навещала детей в больницах и детских домах и учила их рисовать». То есть образ даётся совершенно противоположный, а текст и видео выстроены таким образом, чтобы придать девушкам характеристику страдалец за идеалы и свою гражданскую позицию.

Таким образом, проанализировав различные источники информации, мы пришли к выводу, что в медийном российском пространстве дискуссии об актуальном искусстве не просто выходят за рамки профессионального обсуждения, но и используют два типа аргументов, которые отчасти связанны с художниками, но больше апеллируют к ценностям, эмоциям, созданию различного рода врагов и т.д. Всё это в совокупности даёт нам право утверждать, что дискуссия об актуальном искусстве используется в отечественных СМИ, как инструмент пропаганды и контрпропаганды. Однако в одном противоборствующие стороны всё же сходятся, а именно в моделировании будущего, которое наступит, если одна из сторон проиграет эту «войну». В государственных медиа выстраивается образ реальности, в которой всё плохо – боль, хаос, страдание, падение нравов и т.д. В коммерческих СМИ так же выстраивается образ очень близкий к этому: боль, страдания, диктат, репрессии, нищета. В любом случае, всё закончится страшно и для аудитории – это один из самых веских аргументов.

**§4.4 Экспертная оценка в медийной дискуссии**

Наверное, самым показательным фактором пропагандистского характера дискуссий об актуальном искусстве, выход обсуждений за рамки профессионального является принцип подбора экспертов в медиа. Рассмотрим, в чём заключается значимость подобной детали для нашего исследования.

Эксперты для любой медийной дискуссии являются неким катализатором процесса, они способны придать значимость обсуждаемой теме, расширяя её границы, привнести аналитический, интеллектуальный характер. Кроме того, эксперты выступают в роли связующего звена между всеми участниками дискуссии.

Многие исследователи отмечают тот факт, что в 1990-е гг. началась тенденция привлечения независимых экспертов в медийную среду, однако уже в 2000-е в политическом дискурсе заметно усилилась ангажированность экспертов власти. На сегодняшний день сложилась картинаневостребованности аналитических персон в дискуссии, как со стороны самых СМИ, так и со стороны аудитории. Они оказались вытесненными, по большей части, в узкоспециализированные медиа, в деловые издания и т.д., стимулировав тем самым смещение конструктивных дискуссионных практик в сторону небольшого количества качественных СМИ.

Помимо этого, в российской действительности сложился круг «медиатических» экспертов, которые являются неким брендом в медиаструктуре, растиражированными лицами, которые не занимаются аналитикой и не ведут исследований. Их комментарии появляются в рамках обсуждения совершенно разных, не связанных между собой, вопросов. Таким образом, они зачастую голословны и выражают лишь эмоциональную позицию. О подобных экспертах в европейском сообществе писал известный французский социолог Пьер Бурдье ещё в 1990-х гг., дав им название fast-thinkers, то есть производители интеллектуального фаст-фуда. В условиях, когда российские медиа производят однодневные яркие темы, это замечание особенно актуально.

Описанные выше процессы многие исследователи считают индикатором устоявшейся политической пропаганды в стране. И именно эти тенденции мы встречаем в дискуссиях об актуальном искусстве в российских медиа. Так, в рамках программы А. Мамонтова, где обсуждалась акция феминистской панк-группы PussyRiot, в числе экспертов можно было встретить российскую певицу Валерию, продюсера Иосифа Пригожина, писателя и журналиста Александра Проханова, актёра и журналиста Бориса Корчевникова и т.д.

При этом стоит отметить и тот факт, что в выделенной нами двуполярной системе медийного дискурса об актуальном искусстве, эксперты кочуют из одних СМИ в другие, часто при этом оставаясь в рамках одного поля. Так, в коммерческих медиа часто выступал диакон Андрей Кураев, а в государственных чаще фигурировал Протоиерей Всеволод Чаплин в силу радикальной религиозной позиции.

М. Урнов, директор Фонда аналитических программ «Экспертиза», говоря о замкнутой системе федеральных каналов, упоминает и о принципе подбора экспертов: «…телевидение, самый мощный канал по охвату аудитории, находится под контролем, с селекцией тем, с селекцией приглашаемых людей, с обходом всех острых тем. Строго говоря, оно просто перестало быть информационным. Какой канал ни возьми – «Первый», «Россия», НТВ, ТВЦ – всё это уже не информация. Это либо развлечение по поводу политики, либо пропаганда»[[49]](#footnote-50).

Формальная симуляция диалога достигается, в том числе, и выстраиванием экспертного сообщества по принципу противоборства. То есть важна чётко выраженная позиция за или против, для усиления эффекта важности события или темы дискуссии в глазах мирового и российского сообщества. Известный журналист Евгений Киселёв отмечает: «Для человека важнее выкрикнуть громко, чтобы его заметили, а что выкрикивать – это неважно. Так и кричат все – «ура» или «долой»»[[50]](#footnote-51). Именно так и произошло в ситуации обсуждения в медийном пространстве акции PussyRiot.

Привлечение экспертов с полярными, но яркими мнениями приводит к тому, что дискуссия об актуальном искусстве начинает преподноситься в рамках развлекательного сенсационного формата. Это говорит о выходе за пределы профессиональной оценки, которую необходимо давать действиям художников для дальнейшего развития искусства.

**§4.5Освещение судебных разбирательств над художниками**

Данная часть исследования является особенно важной в понимании того, как развивается медийная дискуссия об актуальном искусстве в России, почему она выходит за рамки профессионального обсуждения.

Стоит отметить, что практически все громкие и скандальные дискуссии вокруг действийхудожников разгорались именно с начала заведения судебных дел. Так, в статьях и программах, написанных или вышедших в эфир после проведения акции группой PussyRiot в храме Христа Спасителя, есть лишь фиксирование фактов, насмешка над активистками, как в государственных, так и в коммерческих СМИ. Например, 8 февраля 2012 года в журнале «Большой город», который уже на тот момент являлся оппозиционным, вышла статья по факту выступления группы на Лобном месте в Москве. Журналист называет их «странными неизвестными девушками в разноцветной спецодежде» и даёт критическую оценку текстам их песен с примитивной рифмой и смыслом. Также 20 февраля, сразу после акции в Храме Христа Спасителя на телеканале «Дождь» выходит в эфир программа, в которой в шутку разбирают музыкальную составляющую их акции с приглашённым экспертом Борисом Барабановым, музыкальным обозревателем ИД «Коммерсантъ»:

«Писпанен: А вы считаете их музыкальным коллективом или все-таки это какая-то попытка гражданского протеста?

Барабанов: С одной стороны, вероятно, это музыкальный коллектив, но пока еще начинающий. То, что я услышал, - это пока еще все-таки не те песни, которые могут слушать миллионы наших сограждан. <…>Поэтому я думаю, что все-таки, скорее всего, если брать среднее арифметическое, они будут восприниматься немножко как музыкальная группа, немножко как протестное движение, немножко как арт-группа типа «Войны».

<…>Барабанов: Я думаю, что они почувствовали, может быть в воздухе, что протест моден, что круто быть протестным, и поэтому можно как-то пытаясь реализоваться и, во всяком случае, сделав первый шаг на пути самореализации, можно взять для себя, например, такую форму, такие тексты».

И уже в разгар судебного процесса галерист Марат Гельман в рамках эфира на телеканале «Дождь» говорит о том, как изменилось его профессиональное отношение к акции: «Если я раньше как бы считал, что вот эта неправомерность их вступления в сакральное пространство, оно как бы очевидное, да, то сейчас я как бы не настолько уверен. То есть, мне кажется, что, все-таки, они вскрыли такой пласт и, в общем-то, вскрыли его достаточно художественно, потому что в самом Храме они там особо не пели, они там правонарушения особого не совершили. В результате мы получили масштабную очень интересную, я надеюсь, очень полезную дискуссию о месте церкви, вообще о том, что происходит с нашей страной, поэтому сейчас я, скорее, склонен сказать, что это очень успешная акция. И я хочу сказать, что также как мое мнение поменялось, очень у многих людей мнение поменялось точно также, когда они увидели как с ними борются, то есть, такое ощущение, что они нажали уж очень болевую точку». В тоже время, участвуя в программе Максима Шевченко «В контексте», Гельман заявил, что считает эту акцию плохой и абсолютно провальной с точки зрения актуального искусства.

Подобное развитие дискуссии присущи и выставкам «Запретное искусство», «Осторожно, религия!», о которых в медиапространстве практически не упоминалось до начала судебных процессов и развития конфликтов между художниками и верующими. Публицист Владимир Можегов в одной из своих статей о выставках актуального искусства пишет: «Суд над художником есть вообще наиболее прямая и радикальная актуализация искусства. По-хорошему, суд изначально должен быть заложен в концепцию, вписан в художественную рамку и контекст».

Суд над художником привлекал внимание журналистского сообщества и общественности и в случае перфоманса А. Тер-Оганьяна «Юный безбожник». В частности, в статье Алексея Герасимова 1999 года в газете «Коммерсант», о которой мы упоминали ранее, автор в одном тексте разбирает и художественную ценность произведения, и возможную меру наказания художника.

Таким образом, привлечение художников к суду в России является неким логическим продолжениемперфоманса, причёт не только для аудитории, но и для самого художника. Ведь цель актуального российского искусства во многом состояла в наибольшем привлечении внимания, в создании живой и скандальной дискуссии вокруг затронутых художником тем. Так, художник Дмитрий Гутов в интервью газете «Московские новости» говорит о значимости судебного процесса: «И дело в том, что я к этой панк-культуре ни сном ни духом. Я старомодно люблю Баха и все прочее, современная музыка на меня не действует никоим образом. А вот поведение девочек на суде — это, по-моему, отдельное произведение. Они держались достойно и безукоризненно, возили мордой об стол всех, кого только можно, — попов, власть, прокуратуру, судей. Делали это изящно, благородно. Красиво, мужественно — вот это было в целом действием, и если не брать 40 секунд в ХХС во внимание, то искусство состоялось именно в суде».

За последние пятнадцать лет 282 ст. УК («разжигание религиозной розни») стала частым предметом обсуждения именно в рамках дискуссии об актуальном искусстве, что можно расценивать как ещё одно доказательство непрофессионального характера медийного дискурса об авангардных художниках и акционистах в России.

**§4.6 Проблемы провокации, общественного резонанса и художественной ценности, как часть дискуссии об актуальном искусстве**

Приступая к финальной части нашего исследования, мы решили рассмотретьмедийную дискуссию об актуальном искусстве в современной России с точки зрения отдельного медийного продукта, то есть проанализировать, как механизмы актуального искусства становятся частью дискурса в СМИ.

Как уже было сказано ранее, в период перестройки начинается процесс коммерциализации СМИ, который в конечно счёте приводит к пропаганде ценностей массовой культуры, а вместе с тем игламура как нового стиля жизни, насилия как нормы посредством телевидения, радио и печати. Принцип зрелищности и аттракциона подаётся с экранов с помощью устрашающих историй и пошлых откровений. Самое парадоксальное, что человек до недавнего времени воспринимал это как норму, так как доза жестокости на ТВ увеличивается в попытке всё больше шокировать и привлечь этим зрителя. Такое общение с аудиторией не требует от неё рефлексии, оно расслабляет человека и приводит к появлению новой личности с новыми моральными принципами и идеалами. Искусство оказывается в позиции маргинала.

Другими словами, провокационный характер актуального искусства является по сути одним из самых удобных и интересных форматов для российского медийного пространства. Во-первых, шокирующие акции и перфомансы, в основе которых заложена наболевшая общественная или политическая проблема, привлекают интерес массы людей, вызывая либо одобрение, либо протест. В тоже время большинство российских СМИ, в частности федеральные телеканалы, находятся в сильной зависимости от рейтингов, что заставляет их искать наиболее яркие события или создавать программы на скандальные темы. Таким образом, проблема провокации актуального искусства становится удобной формой привлечения аудитории, становясь частью медийной дискуссии.

С другой стороны, анализ различных современных российских дискурсов об актуальном искусстве в СМИ показывает, что эксперты и остальные участники дискуссии нередко задаются вопросом о выгоде резонанса. Обсуждение возможных PR ходов, поиск виновного и зачинщика громкого скандала, создание рада внешних и внутренних врагов также оказывается в контексте обсуждения актуального искусства. Таким образом, происходит создание определённого мифа, в рамках которого дискредитируются различные социальные группы по вопросу политических, религиозных и эстетических предпочтений.

***Заключение***

В ходе исследования подтвердилась гипотеза, которая была выдвинута нами в начале работы. Рассмотрев ряд медийных дискуссий об актуальном искусстве в современной России, мы убедились, что обсуждение художественных перфомансов и акции провокационного и протестного характера становятся одним из инструментов управления общественным мнением отечественной аудитории. Таким образом, как в государственных, так и в частных СМИ осуществляется пропаганда и контрпропаганда, в рамках которой эстетическая позиция напрямую связывается с вопросом о политической позиции и служитзадаче дискредитации оппонента в глазах аудитории.

Исследование и анализ актуального искусства в рамках культурологического исследования позволил нам выявить преемственность эстетики данного течения от различных форм авангардного искусства ХХ, следовательно, мы смогли отметить основные характеристики и этапы формирования отношений между художником, государством и обществом в ситуации, когда провокация и шок являются основными художественными формами и выражением протестной позиции. Это помогло нам сравнить положение современной медийной дискуссии об актуальном искусстве по отношению к тем общественным дискурсам и социальным изменениям, которые происходили в Америке и Европе на протяжении всего ХХ века.

С другой стороны, мы выявили ряд особенностей развития медийной дискуссии об актуальном искусстве и её специфических особенностей в контексте социальных и политических изменений в современной России, проследили взаимосвязь между спецификой формирования отечественного медийного пространства и способов подачи информации об актуальном искусстве, принципов её обсуждения.

В процессе исследования наибольшее внимание было уделено составу эксперт­ного сообщества, участвующего в обсуждении и отстаивающего свою позицию в медийном пространстве по отношению к перфомансам и акциям актуальных художников. Так, активное участие «медиатических» экспертов, которые не занимаются аналитикой и не ведут исследований, но при этом дают множество комментарий в СМИ по различным вопро­сам, доказывает, что большинство медийных дискуссии об актуальном искусстве в российской действительности являются лишь симуляцией конструктивного обсуждения. На деле интерпретация серьёзного дискурса становится инструментом манипуляции аудиторией и создаёт видимость демократического устройства общественной жизни в государстве.

Другим индикатором внедрения пропаганды в рамки медийной дискуссии стала проведённая нами классификация аргументов, используемая в различных СМИ при обсуждении художественных акций актуальных художников. Так, мы выявили два ярко выраженных противоборствующих лагеря государственных и коммерческих медий, интересы и цели которых нашли своё отражение в используемых в споре доказательствах индивидуальной позиции.

В частности, государственные СМИ ориентируются в аргументации на защиту общечеловеческих ценностей – вопросы веры, христианской религии, воспитание детей, ценность семьи и нерушимость общепринятых норм морали. Всё это уходит корнями в вековое наследие российской культуры и истории, то есть это априори неоспоримые устоявшиеся факты, с которыми невозможно спорить. Надо сказать, что такая аргументация используется в государственных источниках информации практически по любому обсуждаемому вопросу, так как их задача создать образ высоконравственного общества, у которого в действительности нет проблем.

С другой стороны такие медийные каналы как телеканал «Дождь», журнал «Большой город» и «Новая газета» ориентируясь на запрос своей аудитории,апеллирует к западным ценностям свободы, индивидуализма, права на защиту собственных интересов и отстаивания гражданской позиции.

Говоря о судебном разбирательстве и возможном заключении участниц группыPussyRiot, журналисты данных СМИ и приглашённые ими эксперты проводят параллель с делами Магнитского и Ходорковского. Таким образом, активистки представляются в образе политических заключённых и узников совести.

При этом выход за рамки профессиональной дискуссии часто сопровождается созданием различного образа внешнего и внутреннего врагов, наличие действий которых связывается с моделированием будущего. Так в момент дискуссии об акции PussyRiot, с одной стороны вина возлагалась на западное сообщество, которое стремится разрушить национальные базовые ценности российского народа и разрушить христианскую православную церковь, с другой стороны, звучали нападки на современное правительство РФ, которое ведёт страну по пути установления тоталитарного режима.

Таким образом, данное исследование показало основные проблемы современной дискуссии об актуальном искусстве, которая в России является индикатором нестабильных отношений между государством, обществом и художником. В целом, те пропагандистские формы, которые мы отметили в ходе анализа, во многом повторяют методы политического пиара, которые меняются под действием технических, социальных и исторических изменений в России.

***Список используемой литературы***

1. Лифшиц М. А. Мифология древняя и современная. — М.: Искусство, 1979. – 582 с.
2. Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение/ под ред. Шар-лай М., Решетниковой П. – М.: АСТ, 2009. – 224с.
3. Бурдье П. О телевидении и журналистике / Пер. с фр. Т. В. Анисимова и Ю. В. Марковой, отв.ред. и предисл. Н. А. Шматко. — М.: Прагматика культуры, 2002. — 160 с.
4. Учёнова В. В. Реклама и массовая культура. Служанка или госпожа? – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2008. – 248с.
5. СМИ в меняющейся России: Коллективная монография/ Под ред. проф. Вартановой Е.Л. – М.: Аспект Пресс, 2010. – 336 с.

**Статьи**

1. Кулик И. Акилле Бонито Олива: в России не было великих живописцев// Коммерсантъ. – 2003. – 25 октября.
2. Герасимов А. Безбожник разжигал религиозную вражду// Коммерсантъ. – 1999. – 4 марта.
3. Петровская И. Дайте мне перекреститься, а не то — в лицо ударю//Новая газета. – 2012 – № 47 – 27 апреля.
4. Зинцов О. Что такое левое искусство и почему никакого другого современного искусства нет// Театр. – 2012. – №8. – С. 61-72.
5. Гринберг К. Авангард и китч// Художественный журнал. – 2005. - №60. – С. 5-12.
6. Шкаратан О.И. К сравнительному анализу влияния цивилизационных различий на социальные процессы в посткоммунистическом мире//Социс. 2007. – № 10. – С. 8-19.
7. Давыдова М. Театр зрительского дискомфорта// Театр. – 2012. – №8. – С. 4-8.
8. Солнцева А. Реформатор на все времена// Театр. – 2012. – №8. – С. 14-18.
9. Белова C. Мутация «БерлусПутина», записки переводчика// Театр. – 2012. – №8. – С. 85-92.

**Интернет-источники**

1. Ворсобин В. Аркадий Мамонтов о «Провокаторах»: «Ну, вышла ночью маленькая программа. И вдруг все либеральное воронье слетелось!»// kp.ru. – 2012. URL: <http://www.kp.ru/daily/25969.4/2906404/>
2. Особое мнение // Официальный сайт радиостанции «Эхо Моск-вы»// echo.msk.ru. – 2012. URL: <http://echo.msk.ru/programs/personalno/939598-echo/>
3. Осмоловский А. «Э.Т.И. – ТЕКСТ»// http://osmopolis.ru/eti\_text\_hui 25.05.2013.

Официальный сайт телеканала «Первого канала»// 1tv.ru

Официальный сайт теле-радио компании «ВГТРК»// vgtrk.com

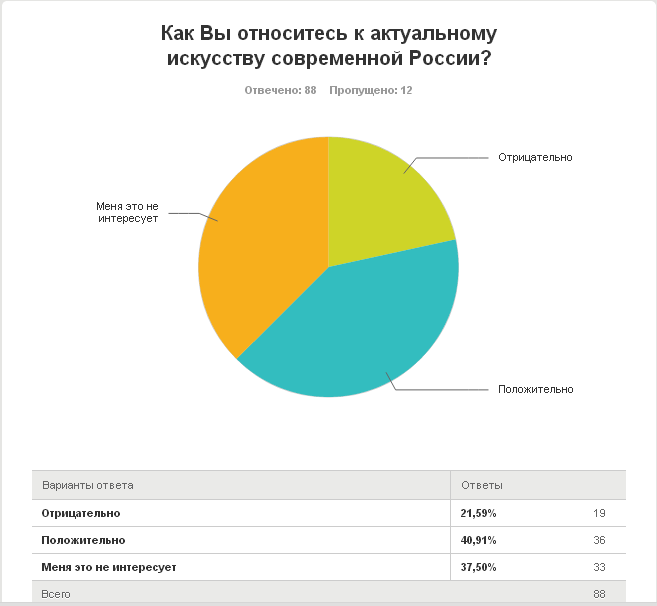
Официальный сайт телеканала «Россия - 1»// russia.tv

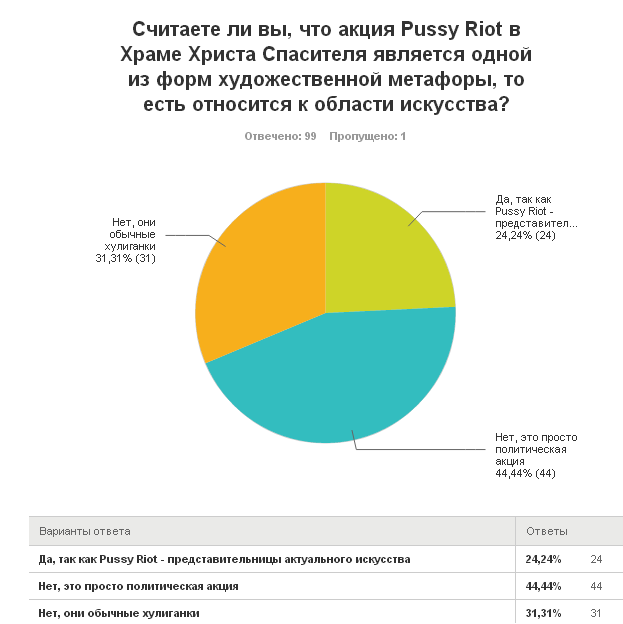
Официальный сайт телеканала «НТВ»// ntv.ru

Официальный сайт телеканала «Культура»// tvkultura.ru

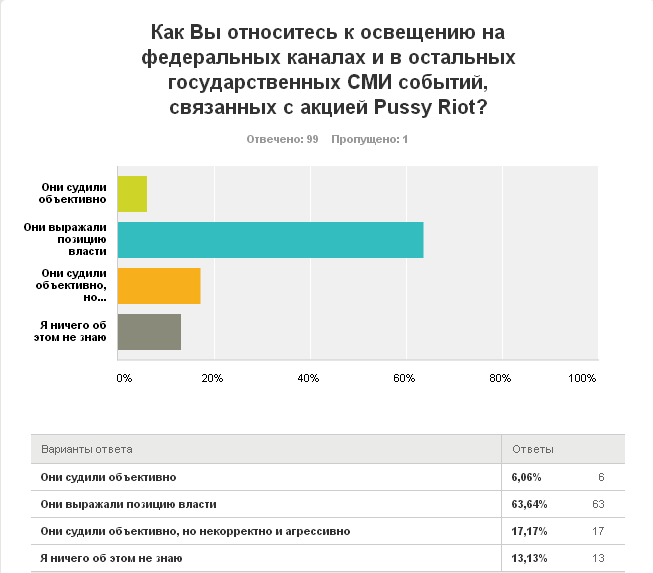
Официальный сайт телеканала «Дождь»// tvrain.ru

***Приложение №1***









1. Лифшиц М. А. Мифология древняя и современная. — М.: Искусство, 1979. – С. 475 [↑](#footnote-ref-2)
2. Маринетти Ф. Манифест футуризма// <http://futurismrus.narod.ru/firstman.htm> 22.05.2013 [↑](#footnote-ref-3)
3. Учёнова В. В. Реклама и массовая культура. Служанка или госпожа? – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2008. – С. 109 [↑](#footnote-ref-4)
4. М. Лифшиц. Почему я не модернист? Мифология древняя и современная. — М. Искусство, 1979. – С. 512. [↑](#footnote-ref-5)
5. Цит. по: Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение/ под ред. Шарлай М., Решетниковой П. – М.: АСТ, 2009. – С. 180 [↑](#footnote-ref-6)
6. Там же. С. 146 [↑](#footnote-ref-7)
7. Теория «театрализации живописи» [↑](#footnote-ref-8)
8. Кулик И. Акилле Бонито Олива: в России не было великих живописцев// Коммерсантъ. – 2003. – 25 октября. [↑](#footnote-ref-9)
9. Зинцов О. Что такое левое искусство и почему никакого другого современного искусства нет// Театр. – 2012. – №8. – С. 61. [↑](#footnote-ref-10)
10. Осмоловский А. «Э.Т.И. – ТЕКСТ»// <http://osmopolis.ru/eti_text_hui> 25.05.2013. [↑](#footnote-ref-11)
11. Зинцов О. Что такое левое искусство и почему никакого другого современного

    искусства нет// Театр. – 2012. – №8. – С.64. [↑](#footnote-ref-12)
12. Зинцов О. Что такое левое искусство и почему никакого другого современного

    искусства нет// Театр. – 2012. – №8. – С. 65. [↑](#footnote-ref-13)
13. Гринберг К. Авангард и китч// Художественный журнал. – 2005. - №60. [↑](#footnote-ref-14)
14. Вишневский А.Г Серп и рубль. М., 1998. – С. 418. [↑](#footnote-ref-15)
15. Фомичева И.Д. Российская аудитория СМИ: поведение на фоне глобальных тенденций//СМИ в меняющейся России/ Под ред. Е.Л. Вартановой. – М.: Аспект Пресс. – 2010. – С. 141. [↑](#footnote-ref-16)
16. Осмоловский А. «Э.Т.И. – ТЕКСТ»// <http://osmopolis.ru/eti_text_hui> 25.05.2013. [↑](#footnote-ref-17)
17. Гринберг К. Авангард и китч// Художественный журнал. – 2005. - №60. [↑](#footnote-ref-18)
18. Шкаратан О.И. К сравнительному анализу влияния цивилизационных различий на социальные процессы в посткоммунистическом мире//Социс. 2007. – № 10. – С.18. [↑](#footnote-ref-19)
19. Давыдова М. Театр зрительского дискомфорта// Театр. – 2012. – №8. – С. 4. [↑](#footnote-ref-20)
20. См. Приложение №1 [↑](#footnote-ref-21)
21. Солнцева А. Реформатор на все времена// Театр. – 2012. – №8. – С. 14. [↑](#footnote-ref-22)
22. Бурдье П. О телевидении и журналистике / Пер. с фр. Т. В. Анисимова и Ю. В. Марковой, отв.ред. и предисл. Н. А. Шматко. — М.: Прагматика культуры, 2002. — С.105. [↑](#footnote-ref-23)
23. Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение/ под ред. Шарлай М., Решетниковой П. – М.: АСТ, 2009. – С. 128. [↑](#footnote-ref-24)
24. Белова C. Мутация «БерлусПутина», записки переводчика// Театр. – 2012. – №8. – С. 85. [↑](#footnote-ref-25)
25. Цит. по: Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение/ под ред. Шарлай М., Решетниковой П. – М.: АСТ, 2009. – С. 115. [↑](#footnote-ref-26)
26. Хвостунова О.И. Политический дискурс как индикатор демократизации//СМИ в меняющейся России/ Под ред. Е.Л. Вартановой. – М.: Аспект Пресс. – 2010. – С. 278. [↑](#footnote-ref-27)
27. Иваницкий В.Л. СМИ и рынок: новые аспекты взаимодействия//СМИ в меняющейся России/ Под. ред. Вартановой Е. Л. – М.: Аспект Пресс – 2010. – С.47. [↑](#footnote-ref-28)
28. Там же. С.49. [↑](#footnote-ref-29)
29. Выпуск от 15.03.2012 /Официальный сайт программы «Пусть говорят»// <http://www.1tv.ru/sprojects_edition/si5685/fi14384> [↑](#footnote-ref-30)
30. Выпуск от 16.03.2012/Официальный сайт программы «В контексте»// <http://www.1tv.ru/sprojects_edition/si5851/fi14392> [↑](#footnote-ref-31)
31. Официальный сайт телеканала «Россия - 1»// <http://russia.tv/video/show/video_id/167958/brand_id/3957> [↑](#footnote-ref-32)
32. Официальный сайт телеканала НТВ// <http://www.ntv.ru/peredacha/Ne_veru/> [↑](#footnote-ref-33)
33. Выпуск программы от 25.04.2012/ официальный сайт телеканала «Дождь»//<http://tvrain.ru/articles/russkaya_pravoslavnaya_tserkov_napadaet_ili_zashchishchaetsya-239212/> [↑](#footnote-ref-34)
34. Герасимов А. Безбожник разжигал религиозную вражду// Коммерсантъ. – 1999. – 4 марта. [↑](#footnote-ref-35)
35. Большой город. – 2012. – №9 (298). – 53 с. [↑](#footnote-ref-36)
36. Официальный сайт телеканала «1 канал»//<http://www.1tv.ru/news/health/217603> [↑](#footnote-ref-37)
37. Выпуск программы от 8.09.2012.//Официальный сайт программы «Человек и закон»/ <http://www.1tv.ru/sprojects_edition/si21/fi17802> [↑](#footnote-ref-38)
38. Ворсобин В. Аркадий Мамонтов о «Провокаторах»: «Ну, вышла ночью маленькая программа. И вдруг все либеральное воронье слетелось!»// kp.ru. – 2012. URL: <http://www.kp.ru/daily/25969.4/2906404/> [↑](#footnote-ref-39)
39. Выпуск от 19.07.2012г. /Официальный сайт программы «Человек и закон»// <http://www.1tv.ru/sprojects_edition/si21/fi16904> [↑](#footnote-ref-40)
40. Официальный сайт телеканала «1 канал»//<http://www.1tv.ru/news/print/217601> [↑](#footnote-ref-41)
41. Выпуск от 8.09.2012/ Официальный сайт программы «Человек и закон»// <http://www.1tv.ru/sprojects_edition/si21/fi17802> [↑](#footnote-ref-42)
42. Выпуск от 13.10.2012/официальный сайт программы «Человек и закон»//<http://www.1tv.ru/sprojects_edition/si21/fi18572> [↑](#footnote-ref-43)
43. Выпуск от 2.07.2012/Официальный сайт телеканала «1 канал»// <http://www.1tv.ru/news/leontiev/210615> [↑](#footnote-ref-44)
44. Официальный сайт телеканала «Дождь»// <http://tvrain.ru/articles/lija_ahedzhakova_chitaet_navalnogo_zakon_o_nko_i_sud_nad_pussy_riot_polnaja_versija-327750/> [↑](#footnote-ref-45)
45. Особое мнение // Официальный сайт радиостанции «Эхо Москвы»//<http://echo.msk.ru/programs/personalno/939598-echo/>12.10.2012 [↑](#footnote-ref-46)
46. Петровская И. Дайте мне перекреститься, а не то — в лицо ударю//Новая газета. – 2012 – № 47 – 27 апреля. [↑](#footnote-ref-47)
47. Официальный сайт телеканала «Дождь»// <http://tvrain.ru/articles/marat_gelman_prigovor_pussy_riot_mest_patriarkha-193915/> [↑](#footnote-ref-48)
48. Официальный сайт телеканала «Дождь»// <http://tvrain.ru/articles/karen_shakhnazarov_o_pussy_riot_vo_vremena_ivana_groznogo_etikh_dam_by_na_kryuki_podvesili-202720/> [↑](#footnote-ref-49)
49. Цит. по: Хвостунова О.И. Политический дискурс как индикатор демократизации//СМИ в меняющейся России/ Под ред. Е.Л. Вартановой. – М.: Аспект Пресс. – 2010. – С. 124. [↑](#footnote-ref-50)
50. Цит. по: Хвостунова О.И. Политический дискурс как индикатор демократизации//СМИ в меняющейся России/ Под ред. Е.Л. Вартановой. – М.: Аспект Пресс. – 2010. – С. 126. [↑](#footnote-ref-51)