

Мане. Символическая
революция
курс лекций в Коллеж де
Франс (1998–2000)
Лекция от 6 января 1999
года

Пьер Бурдьё

Перевод с французского Веры Гусейновой выполнен по изданию:
*Bourdieu P. Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de
France (1998–2000)/P. Casanova, P. Champagne, Ch. Charle, F. Pou-
peau (éds), M.-Ch. Rivière. Paris: Seuil-Raisons d'agir, 2013. P. 14–42.*

VERSUS

Перед вами текст лекции, открывающей последний курс, прочитанный Пьером Бурдьё в Коллеж де Франс в 1998–2000 годах. В лекции обсуждается идея символической революции, в центре которой находится фигура французского художника Эдуарда Мане. Его исключительная роль в искусстве модернизма рассматривается в двойной перспективе социологии искусства и социальной истории искусства. Успешная символическая революция, как и религиозная революция, являющаяся ее мягкой формой, сопровождается разрушением традиционного символического порядка и переворотом привычных категорий восприятия. Теория (успешной) символической революции, разработанная Бурдьё, предполагает ряд условий, в которых она становится возможна и которые, иногда более подробно, иногда в форме эскиза, последовательно представлены в отдельных разделах данной лекции. Отношение между художником-революционером и государством рассматривается через разрыв с помпезной или академической, официально признанной государственными академическими институциями живописью. Повествование сопровождается внимательными методологическими замечаниями, которые позволяют вернуться к вопросу о критике методов анализа, а также о развитии нового исследовательского метода, над которым социолог работает в последние годы жизни и результаты которого увидят свет посмертно, в виде неоконченной рукописи «Мане ересиарх. Генезис художественного поля и поля критики» (Manet L'Hérésiarque. Genèse des champs artistique et critique). В частности, изложенная в лекции идея исследовательской программы пространства критики впервые знакомит читателя с этим масштабным проектом, проливая свет на анализ мира искусства социологическими методами и оставляя по сегодняшний день неизменным источником вдохновения для исследователей в области социологии искусства.

Ключевые слова: Пьер Бурдьё; Эдуард Мане; символическая революция; художественное поле; символический порядок; академизм авангарда; пространство критики.

Эффект Мане

Лекция от 6 января 1999

Задачи курса: символическая революция Мане. — Завершенный символический порядок. — Помпезная живопись. — Конструирование искусства модернизма: предмет борьбы. — В скобках: проблема социальная и проблема социологическая. — Государственное искусство и академизм авангарда. — Псевдореволюция. — Отступление о научном популизме. — Невыполнимая исследовательская программа: пространство критики. — От банального к скандальному. — Картина, полная несоответствий. — Сходство иерархий. — Ложная оппозиция: «реализм/формализм».

Задачи курса: символическая революция Мане

В этом году я хотел бы рассказать вам о том, что можно описать как успешную символическую революцию, — о революции, величественно начатой Эдуардом Мане (1832–1883), — с тем чтобы способствовать пониманию и революции как таковой, ее особенностей, и произведений, которые к ней привели. В более широком плане я хотел бы попытаться прояснить саму идею символической революции.

Символические революции, особенно когда речь идет об успешных революциях, с трудом поддаются пониманию, поскольку сложнее всего понять то, что представляется как нечто само собой разумеющееся, поскольку символическая революция сама производит те структуры, через которые мы ее воспринимаем. Иначе говоря, точно так же, как это делают большие религиозные революции, символическая революция осуществляет переворот в когнитивных, а иногда, до определенной степени и социальных структурах. Как только она достигает успеха (свершается), то предписывает новые когнитивные структуры, которые, получая широкое распространение, становясь более яркими, всепроникающими и непреложными для всех субъектов социального универсума, перестают осознаваться. В результате успешной символической революции рождаются новые категории оценки и восприятия, которые мы начинаем использовать для понимания репрезентации мира и самого этого мира. Новая ре-

презентация мира, рождаемая этой революцией, становится очевидной настолько, что скандал, спровоцированный когда-то произведениями Мане, оказывается сегодня предметом изумления, иницируя новый скандал. Иными словами, мы наблюдаем своего рода переворот, в результате которого начинаем воспринимать новые символы посредством произведенных ими самими структур восприятия как очевидную данность.

В этой лекции я постараюсь наглядно объяснить то, что прежде излагал абстрактно, а это не так просто, как кажется. Этот внезапный переворот, при котором «за» меняется на «против», не позволяет увидеть и постичь работу по коллективному обращению, необходимую для создания нового мира (я нарочно использую термин «обращение» (*conversion*), имеющий некую религиозную коннотацию) и воздействующую на наш глаз. Вам должно быть ясно, что, используя слово «глаз», я имею в виду глаз в качестве социально сконструированного органа, как, например, в прекрасной книге «Глаз Кватроченто», где Баксандалл совершает попытку анализа социального генезиса исторически сконструированного «глаза» — системы инкорпорированных категорий восприятия¹. Работа по обращению, которую я хотел бы попытаться здесь проанализировать, может быть понята только как обращение нашего собственного взгляда или, говоря точнее, ее нельзя понять иначе чем работу, направленную на дебанализацию революции, продуктом которой является наш взгляд. Мы идем к этому, дебанализуя все, что победа революции сделала банальным, а именно объективные и инкорпорированные структуры, которые были навязаны ею, и в первую очередь те, что относятся к самому нашему видению.

Я намеренно использую термины «банализация» и «дебанализация», пытаюсь быть в русле теории *отстранения* русских формалистов² и примирить мимоходом две весьма отдаленные друг от друга традиции: русских формалистов и веберовскую — то есть традицию Макса Вебера, который настойчиво описывал то, что он называл рутинизацией или банализацией харизмы³. Символическая революция — это

1. Baxandall M. L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance. P.: Gallimard, 1985 [1972].

2. См.: Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes/Trad. Tz. Todorov. P.: Seuil, 1966.

3. Вебер М. Хозяйство и общество. Париж: Plon, 1971 [1921], гл. 3, секция 5. См. также: Bourdieu P. Sur l'État. Cours au Collège de France, 1989-1992/P. Champagne et al. (éd.). P.: Seuil-Raisons d'agir, 2012 [См. также издание на русском языке

типичная харизматическая революция. Как и вероучения основоположников великих религий, харизматическая революция утверждается в виде ментальных структур и в результате имеет тенденцию к рутинизации самой себя и к банализации того, что воспринимается через банализируемые категории самого предмета дебанализации. Парадокс «Великого Инквизитора» Достоевского, а точнее принцип этого парадокса, заключен в данном анализе. Нет ничего удивительного в том, что религиозное послание разрушает себя этим самым посланием, уничтожая, в частности, свою подрывную силу самим фактом достижения успеха и приобретения универсального характера.

Завершенный символический порядок

Чтобы понять символическую революцию, о которой я пытался говорить, возможно, несколько абстрактно, и которая по своей сути довольно сложна для понимания, нам необходимо сначала попытаться понять символический порядок, разрушенный Мане, и рассмотреть его составляющие, — тот завершенный символический порядок, который навязывает себя как очевидный, такой, что никто не подвергает его сомнению. Иными словами, завершенный символический порядок *complit*⁴ [достигает того], чтобы сам этот порядок воспринимался как нечто само собой разумеющееся (*taken for granted*). Чтобы воссоздать завершенный символический порядок во всей его полноте, мы должны принять во внимание тот факт, что этот опыт «само собой разумеющегося» весьма необычен, но, как ни парадоксально, кажется совсем обычным, — а необычен он потому, что предполагает почти полное согласие между объективными структурами мира, то есть тем, *что* воспринимается, и когнитивными структурами, через которые происходит восприятие. Именно из этого непосредственного согласия, — без диссонанса, без несоответствий, — рождается опыт того, что мы описываем словами «так оно и есть», «это само собой разумеется», «это не может быть иначе».

ке: Бурдьё П. О государстве. Курс лекций в Коллеж де Франс 1989–1992/Пер. Д. Кралечкина, И. Кушнарева. М.: Дело, 2022. — Прим. пер.]

4. От лат. *compleo, plevi, pletum, plere* — наполнить. Глагол среднефранцузского языка, означающий выполнять, закончить, осуществить.

Традиционный символический порядок — это такой порядок, при котором возможность быть иным или поступать иначе немыслима: любой порядок, отличный от этого, немыслим; не существует категорий восприятия, позволяющих нам допускать существование другого порядка. Утопия, например, в некотором роде абсолютно исключается завершённым символическим порядком, который к тому же никогда полностью не существует, за исключением, возможно, некоторых так называемых архаических обществ, изолированных от контактов цивилизаций, благодаря которым то, что переживалось как естественное, природное — *phusis*, начинает выглядеть как *nomos*, основанный на произволе конвенции, порядка, закона. Понять символический порядок — значит понять это соглашение, взаимное согласие между объективными структурами социального мира и когнитивными структурами; означает принять точку зрения этнолога, не ставящего себя во внешнее положение по отношению к этому миру, не принимающего ни нормативной точки зрения, ни позиции осуждения или, напротив, оправдания, даже если оттенок осуждения в отношении объекта, который я имею в виду, уже содержится в языке, каким мы пользуемся, говоря о нём.

Помпезная живопись

Теперь поговорим о так называемой помпезной живописи⁵. Слово «помпезный» [*potempier*] происходит из «академического» жаргона, или, можно сказать, из жаргона художников-ремесленников [*rapins*]⁶. Оно служит для обозначения того, что мы могли бы назвать живописью «оборок», или «басок»

5. Выражение «помпезное искусство» [*art pompier*] обозначает академическое искусство второй половины XIX в. Происхождение этого уничижительного термина остается не до конца определенным. Он может отсылать к сверкающим шлемам исторических деятелей, часто изображавшихся на фресках академической живописи, к «помпезности» изображенных сцен или к самой церемонии Салона (живописи и скульптуры), как называлась ежегодная выставка работ, получивших одобрение Академии изящных искусств. Ежегодные выставки «официального» искусства проходили в Париже с XVII в. и просуществовали до 1881 г.

6. Название, данное Теофилом Готье небольшой группе художников, не допущенных в Салон, музыкантов без заказов и писателей без издателей, которые встречались в кафе «Момюс» и стали известны следующим поколениям благодаря Анри Мюрежу, автору книги «Сцены из жизни богемы» (1851), легшей в основу либретто знаменитой оперы Пуччини «Богема» (1896).

[*péplums*], имея в виду произведения, изображающие людей в старомодных одеяниях⁷. Произведения помпезной живописи в том виде, в каком мы их обнаруживаем, например, в музее Орсе, по сей день не оставляют нас равнодушными, и в отношении этих произведений мы занимаем определенную позицию, колеблясь между их порицанием и оправданием. Так же, как происходит сегодня в интеллектуальной и художественной полемике, где главное оружие — сказать, что с вашим противником покончено, что он принадлежит прошлому (когда вы, напротив, хотите быть любезным, то причисляете его к «классике», а если хотите уничтожить, отправляете в прошлое, говорите, что он «кончился»), — так и про это искусство можно сказать, что с ним покончено, оно устарело. Помпезное искусство списывается со счетов, его относят к архаике, к прошлому, или, в некоторых случаях, — и эта позиция становится все более распространенной — его можно «оправдывать». Некоторые говорят, что «в конце концов, помпезные художники были не так уж плохи», и я процитирую вам тексты выдающихся и уважаемых людей, которые пытаются показать, что искусство помпезных художников, с некоторых точек зрения, было не таким плохим, как о нем обычно говорят, — этот парадокс связан с неистощимостью консервативной фантазии. Например, утверждается — и это верно, — что «помпезные» художники чаще всего происходили из более низких социальных слоев, чем революционеры, которые их свергли. Это интересный социальный парадокс: в более или менее автономных в отношении социального порядка универсумах — в том, что я называю полями, — революционеры чаще всего являются привилегированными, хорошо обеспеченными людьми. Мане служит тому примером, и, несомненно, его революционные диспозиции имеют отношение к факту, что он принадлежал к привилегированному сословию, и весьма вероятно, что успех революции, которую он возглавил, — это один из тезисов, которые я намерен развить далее, — был бы немыслим, не будь у него, помимо академической выучки, также социального капитала, капитала отношений, следовательно, символического капитала, связанного с его друзьями, и т.д. То, о чем мы говорим, не мертво и не погребено, как это часто бывает в истории. Если мы склонны делать нелепые историко-релятивистские заявления об отсутствии объективной исторической истины

7. Например, женщин, наряды которых украшены «басками» — своеобразными оборками на манер старинных испанских (баскских) юбок. — *Прим. пер.*

под предлогом того, что историк сам находится в истории и по этой причине не может такой истины достичь, то это происходит потому, что исторические дебаты укоренены в более или менее острых социальных дебатах.

Революция Мане, как я полагаю, была ошибочно названа «революцией импрессионистов»: я думаю, он не имел почти ничего общего с художниками этого направления, и причисление его к ним является, как сказали бы философы, категориальной ошибкой, ведь он всегда стремился сохранять в их отношении дистанцию, не только чтобы отличаться от них, но и потому, что хотел сделать нечто совершенно иное. Революция, инициированная Мане, которая, по сути, является революцией искусства модернизма, по-прежнему остается предметом исторических дебатов.

Конструирование искусства модернизма: предмет борьбы

Я собираюсь вкратце рассказать о дебатах, ведущихся сегодня вокруг искусства модернизма, определение которого крайне расплывчато, а структура нуждается в анализе. Существуют наброски анализа социальной истории основания музея Орсе и состава его коллекции живописи. Здесь еще предстоит проделать целое исследование (я говорю условно, поскольку не собираюсь этим заниматься, это не предмет моего изучения, но я сказал вам достаточно для того, чтобы вы почувствовали, что проблема, которую я собираюсь поставить, если позволите, будет вовсе не академической проблемой).

Музей Орсе можно охарактеризовать как своего рода полуисторизацию революции модернистского искусства: знаменитая большая картина Тома Кутюра, который был учителем Мане, «Римляне времен упадка» (1847) размещена там на самом видном месте, напротив картины Мане «Завтрак на траве» (1863). Однако эта полуисторизация в силу ее фрагментарности имеет налет двусмысленности, и мы можем задаться вопросом, является ли она контекстуализацией или реабилитацией прежнего искусства. Выступает ли работа Кутюра в данном случае как референтная, — напоминание о том, против чего Мане конструировал свое творчество, вопреки чему он пытался освоить новые формы, — или как в буквальном смысле восстановление в правах одного из пе-

риодов искусства? Такая амбивалентность музея Орсе стала более заметной в результате нынешних дебатов, подробной хронологии которых у меня нет, но восстановить ее можно очень просто: вы все так или иначе слышали об этих дискуссиях, начатых Жан-Филиппом Домеком⁸ в журнале *Esprit* — случайно ли это? — и продолженных газетой *Le Monde* — это тоже случайно? — и т. д. Цель дискуссии — поставить под сомнение значение так называемых революционеров, как говорят в подобных случаях, и использовать в качестве аргумента тот факт, что среди них были самозванцы, оппортунисты и манипуляторы; поставить под сомнение само намерение более современных художников произвести диверсию.

В скобках: проблема социальная и проблема социологическая

(Я обращаюсь к этой проблеме по двум причинам. Во-первых, потому, что важно иметь в виду — проблема эта не проста, отчасти вследствие ее сохраняющейся актуальности, а это, на мой взгляд, очень важно: социальные науки развиваются вопреки формированию социального мира, в противоречии с ним, и, как я люблю повторять, социальная проблема не предрасположена к тому, чтобы стать социологической проблемой. Самые острые социальные проблемы труднее всего превратить в социологические проблемы. Социолог — это не тот, кто берет уже готовые социальные проблемы, — заранее сконструированные наподобие *ready-made*, — в свою лабораторию с тем, чтобы проанализировать их. Первая на-

8. Писатель и эссеист Жан-Филипп Домек (родился в 1949 г.) считает, что современное искусство — это фикция: обман, надувательство. Он является автором нескольких книг о современном искусстве, в том числе «Художники без искусства?» (*Domecq J.-P. Artistes sans art? P.: Esprit, 1994*) и «Горе-художники. Эссе о творениях последних пятидесяти лет» (*Idem. Misère de l'art. Essai sur le dernier demi-siècle de création. P.: Calmann-Lévy, 1999*). Именно он начал полемику в октябрьском номере *Esprit* за 1992 г. под названием «Современное искусство против искусства модернизма» («*L'art contemporain contre l'art moderne*»). Этой статье предшествовали два материала о критериях эстетической оценки, опубликованные в *Esprit* в июле-августе 1991 г. и в июле 1992 г. Впоследствии он еще несколько раз писал на эту тему, по-прежнему для журнала *Esprit*, в частности в августе 1997 г. — «Подозрительная готовность» («*Un empressement douteux*»), в июле 1998 г. — «Новые выступления об искусстве» («*Nouvelles interventions sur l'art contemporain*») и в июле и августе 1999 г. — «О некоторых предрассудках современности» («*De quelques préjugés contemporains*»).

учная задача социолога, его первый шаг, состоит в том, чтобы дистанцироваться от социальных проблем и превратить их в социологические. Тот факт, что проблема, которую я собираюсь рассмотреть в этом году, все еще остается социальной проблемой (причем острой, и, возможно, более, чем когда-либо, и это на этапе, прямо говоря, *реставрации* — не только в области искусства⁹), — тот факт, что проблема художественной революции, совершенной Мане, сегодня является острой социальной проблемой, не предрасполагает к тому, чтобы она стала социологической проблемой.

Вторая причина касается того, что я хотел бы сказать о ереси, которую вводит Мане, о символическом порядке, в который он вводит эту ересь, о конверсии, которой он добился и в которую обращает определенное количество людей. Я хотел бы, чтобы все эти анализы проводились вашим сознанием в сравнительном ключе и чтобы вы не забывали о настоящем. Еще раз, вопреки распространенному мнению, хорошим историком становятся не за счет исключения настоящего из поля зрения, а наоборот, и я приведу примеры этого в связи с тем, что писали по поводу Мане. Вытесненное, не проанализированное настоящее возвращается в бессознательное исследователя и может направлять его анализ, его гипотезы, его общее видение проблемы и т. д. Иначе говоря, я думаю, что для историков было бы решительно необходимо работать над современным эквивалентом своего исторического объекта: если они изучают, например, Шарль-Жозефа Панкука, издателя «Систематической энциклопедии», они должны также изучать издательство Грассе — нет, Грассе — очень плохой пример, нужно взять более благородный. На этом я закрою скобки.)

Государственное искусство и академизм авангарда

Теперь я очень быстро набросаю эскиз того сравнения, к которому я вас приглашаю. Во времена Второй империи (1852–1870), когда возникает феномен Мане, во Франции правит государственное искусство. Существуют Салон, Институт, Академия изящных искусств, музеи, — короче говоря, целая бюрократическая система управления вкусами публи-

9. Об анализе в области издательского дела, см.: Bourdieu P. Une révolution conservatrice dans l'édition// Actes de la recherches en sciences sociales. 1999. Т. 126–127. Р. 3–28.

ки. Я вернусь к этим институциям позже. Публике предлагают избранные произведения, соответствующие принятым стандартам, а также другие произведения, не являющиеся таковыми и не удовлетворяющие определенным условиям. Существует, таким образом, искусство подлинное и ненастоящее — в соответствии с классификацией, производимой музеями, которой они продолжают придерживаться. Чем является произведение искусства, если не тем, что признано таковым самим фактом своего нахождения в музее (ср. писсуар Дюшана¹⁰)? Существует явное вмешательство государства в эстетический порядок, оно выступает в качестве инстанции категоризации и классификации: это классифицирующая институция. У нас тоже есть эквиваленты таких институций, и можно задаться вопросом: так же, как прежние академические учреждения, — Институт, Салоны и т. д., — производили академическое искусство, не производят ли и сегодня музеи, музейные кураторы, факт предоставления художникам стипендий, приобретение их произведений именно академическое искусство, или иначе: не производят ли они эффект академизации искусства какого-то определенного типа. Это вопрос, который необходимо задать, — к примеру, мой коллега Марк Фюмароли, хотя я не во всем с ним согласен, с большой решительностью и язвительно задает вопрос об этом новом академизме, который производит государственное искусство¹¹.

После всего сказанного об академизме важно остановиться на вопросе об академизме авангарда. Ситуация Мане была более простой: существовал разрыв с академическим искусством, были новаторы, осуждаемые институцией, и институция, которая их осуждала. Потребовалось тридцать-сорок лет чтобы учредилась новая академическая институция, академизм авангарда, или академический авангардизм, вследствие чего вновь встает вопрос о вмешательстве государства в деятельность художественной институции, а также вопрос подлинности признанных институцией художников. Можно сказать, что сегодня это один из главных вопросов для критиков не только в области изобразительного искусства,

10. Знаменитый *ready-made* Марселя Дюшана, «Фонтан» (1917), перевернутый фарфоровый писсуар, подписанный именем Р. Мютт, был отвергнут первой выставкой Общества независимых художников Нью-Йорка в 1917 г. Одна из его реплик, датированная 1964 г., выставлена в Париже в Национальном центре искусства и культуры Жоржа Помпиду.

11. См.: Fumaroli M. L'État culturel. Essai sur une religion moderne. P.: De Fallois, 1991.

но и в области литературы: как отличить циников псевдореволюции от подлинных революционеров? Является ли критерием искренность, на которую ссылались, например, в спорах вокруг Мане? Люди задавались вопросом, не был ли он самозванцем или циничным позером, не делал ли он все это только ради того, чтобы его заметили.

Псевдореволюция

Внутри этого вопрошания одним из фундаментальных вопросов, который историк не может обойти стороной, является вопрос об интенциях художника. Критики того времени — Жюль-Антуан Кастаньяри, Теодор Дюре и Теофиль Торе-Бюрже — постоянно затрагивали вопрос о намерениях художника и без конца напоминали нам, что все зависит от них. То же происходит и сегодня. Со времен Мане мы наблюдаем появление самозванцев, раньше других понявших происходящую революцию и совершивших, хотя бы внешне, необходимое обращение, соединив в себе на какое-то время преимущества консерватизма с преимуществами конверсии. Один из самых типичных персонажей, к которому мы еще вернемся, — герой романа Золя «Творчество» по имени Фужероль. На самом деле это Жюль Бастьен-Лепаж¹², идеальный тип, которого можно встретить во всех полях: например, в поле высокой моды¹³ есть революционеры вроде Куррежа, а есть «отделочники», как Сен-Лоран. В любой области это люди, которые приходят *после*, понимают, что произошло, и знают, как сделать мягкую *soft*-версию жесткой *hard*-революции, что обеспечивает им очень выгодное положение. В какой-то момент Бастьен-Лепаж предпочитали Мане даже

12. Жюль Бастьен-Лепаж (1848–1884) — художник, происходивший из скромной сельской среды и учившийся в Школе изящных искусств, снискал успех у публики и критиков благодаря своим портретам художников и деятелей республиканской буржуазии, а также сценам сельской жизни. Несколько раз, в частности в статье «Натурализм в Салоне», опубликованной в *Le Voltaire* за 18–22 июня 1880 г., Золя причислял его к «ловким новоиспеченным импрессионистам, которые держали нос по ветру», и считал, что он «позаимствовал» у «импрессионистов формулу искусства <...> находящуюся в процессе революционизирования современной живописи», приспособивая эту формулу к буржуазным вкусам. В романе «Творчество» (1886), описывающем художественные круги Парижа времен Второй империи, герой Фужероля исползует, но приземляет новаторство Клода Лантье, черты которого были вдохновлены Полем Сезанном и Мане.

13. См.: Bourdieu P., Deslaut Y. Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie // Actes de la recherche en sciences sociales. 1 Mars 1975. P. 7–36.

друзья последнего. Это было не смешно: Мане еще не вошел в число признанных художников, а его подражатели, подражатели гения, уже извлекали выгоду, в то время как он был все еще осуждаем и умер, будучи порицаемым. Для мастера, окруженного таинственным ореолом проклятого художника, наверное, хороший знак — умереть осуждаемым, но я не думаю, что переживать подобный опыт было особенно весело.

Как только начинается символическая революция, появляется место для самозванства, для того чтобы притвориться революционером. Это настолько характерно, что нынешняя ситуация в искусстве, которую я просто набросал дабы вы имели ее в виду, представляет явные аналогии с ситуацией в искусстве во времена Второй империи, с той существенной разницей, что сегодня, говоря претенциозно, авангарда больше нет, авангардизм признан и легитимен. Есть легитимный авангардизм и даже легитимные охранители легитимного авангардизма — кураторы великих музеев современного искусства, и эти кураторы авангарда, очевидно, являются главной мишенью для консерваторов от искусства, таких же художественных кураторов, которые используют кураторов авангарда или консервативного авангардизма, мнимого авангардизма, чтобы оправдать свое осуждение авангардизма в целом.

Мы затрагиваем важный, на мой взгляд, момент, связанный с хулителями авангарда и первыми критиками, портрет которых я вам сейчас обрисую. Я проделал значительную работу, рассматривая критиков по одному, чтобы попытаться реконструировать все пространство критики и его эволюцию. Я проделал очень долгую, кропотливую работу и создал таблицу, которая, безусловно, не является полной — всегда найдется какой-нибудь педант, который скажет: «Вы забыли о таком-то господине, который писал о такой-то картине», — но я попытался реконструировать это пространство критики и его эволюцию, чтобы понять, как и почему критики развивали дискурс, который сначала был реакционным, а затем, мало-помалу, частично обратился к художественной революции.

Отступление о научном популизме

(В осуждении революционного искусства с позиций консерватизма главным оружием является то, что можно называть «смехом народа», то есть: «Посмотрите на них, посмо-

трите, как они смеются [зрители перед картинами Мане]»¹⁴. В «Творчестве», романе, который не является выдающимся ни с литературной точки зрения, ни в качестве документа, но который в некоторых моментах позволяет понять то, о чем умалчивают все исторические анализы, Золя передает эту атмосферу давки, гвалта (*charivari*) вокруг Мане — *Le Charivari* было названием сатирического журнала, который еженедельно обрушивался на Мане¹⁵. Это интересный журнал, отсылающий к ритуальному подрыву религиозного характера, к атмосфере «охоты на ведьм» — всякие метафоры такого типа хороши, — в которой жили критики того времени, считавшие оправданным свое насилие в отношении ересиарха Мане потому, что с ними был народ.

Иначе говоря, как и сегодня, имел место своего рода спонтанный популизм <...>. Этот вид популизма имеет свой эквивалент в наше время, и его поддерживают некоторые социологи. Вот почему я не мог бы не сказать об этом, даже если большинство социологов, присутствующих здесь [в этом зале Коллеж де Франс], не ожидали, что я об этом заговорю [*смех в зале*]. Если консервативная критика времен Мане вооружилась стихийным популизмом, то только потому, что этот стихийный популизм был авторитетным: он придавал эстетической критике очень мощный и в определенной степени неоспоримый, неизбежный авторитет. Я не могу развивать эту тему, но специфический революционер делает революцию против тех, кто господствует в относительно автономном универсуме, внутри которого он борется: он совершает революцию против Академии, против чиновников, подобных китайским *мандаринам*, но также против — желает он того или нет — «народа» в кавычках, который являлся на деле буржуазией, людьми, посещающими выставки, организованные Академией, принадлежавшими не к низшим классам, но именно к буржуазии. Иными словами, специфический революционер, революционер в относительно автономном поле или в поле, находящемся в процессе конституирования, оказывается в совершенно парадоксальной ситуации, поскольку он обречен

14. Золя вспоминает «удручающее зрелище этого сборища глупых людей перед картинами господина Мане <...> смеющиеся зеваки, раскрывшие рты, сами не зная почему <...>. Они находят это комичным и смеются» (*Zola E. Écrits sur l'art. P.: Gallimard, 1991. P. 115*).

15. В частности, в 1865 г. в нем был опубликован шарж карикатуриста Оноре Домье (1808–1879), направленный против его картины «Олимпия», точнее, зрителей этой картины.

совершить революцию, — которая может оказаться *действительно* революционной, в том числе для народа, — против этого самого народа. И он может быть подвергнут обвинению в элитизме. Я колеблюсь здесь, как вы видите, потому что я должен действовать с щепетильной осторожностью, я говорю сейчас очень острые вещи, за которые люди рвут друг друга на части в парижских газетах и за которые они с удовольствием порвали бы и меня на части в тех же газетах. Я также осознаю, что мои слова заслуживают некоторых уточнений...

Современная борьба с тем, что можно было бы назвать неоакадемизмом авангарда или академическим авангардизмом, часто ведется большими знатоками искусства авангарда. Это не относится к Домеку, но это так в случае, например, Жана Клера¹⁶, который хорошо знает, о чем говорит, и прекрасно умеет различать самозванцев, видеть тех, кто пользуется легитимным канонем современного искусства, обороняемым кураторами, чтобы создавать консервативные вещи, лишь смотрящиеся революционными. Вот почему эта борьба так трудна: обличение авангардного искусства сегодня может вооружиться обличением самозванства, имея для этого определенные основания, — *cum fundamento in re*, как говорили древние.

Вы можете справедливо сказать, что есть люди, которые обманывают государство, берут субсидии и так далее, но абсолютное оружие этой критики современного искусства, которая в противном случае была бы элитарной и оставалась бы делом менеджеров и специалистов, — это возможность вооружиться регрессивным популизмом, в который вносит свой вклад социология. Таковой является в меньшей степени социология Раймон Мулен, а в большей Натали Эник¹⁷, которая предлагает проект научного популизма¹⁸: эта социология опирается на научно установленные знания о социальных детерминантах склонности к потреблению произведений искусства и, в частности, авангардных произведений искусства, и поэтому может вооружиться знанием о распределении вкусов по части жи-

16. Жан Клер (родился в 1940 г.) построил карьеру куратора и был директором музея Пикассо. Он является автором многочисленных эссе, в которых выступает против меркантилизма современного искусства и превращения культуры в массовое явление.

17. См.: Moulin R. L'Artiste, l'institution et le marché. P.: Flammarion, 1992; Heinrich N. Le Triple Jeu de l'art contemporain. P.: Minuit, 1998.

18. См.: Bourdieu P. Réponses. P.: Seuil, 1992. P. 57–63.

вописи с тем, чтобы оправдать определенное осуждение искусства авангарда. Разоблачение этого популизма, — который часто является случаем «Бастьена-Лепаж» для социологии, — приводит к научно легитимированному обличению художественной реакции. И здесь я снова нахожусь в затруднительном положении, потому что делаю набросок очень поверхностного анализа, чтобы эта лекция о Мане не показалась вам просто лекцией о Мане, простой исторической реконструкцией, довольно интересной, но нейтральной в силу исторической дистанции, — что является одной из самых главных проблем, связанных с Мане. В «Завтраке на траве», о котором я буду говорить, Мане привнес в настоящее обнаженную натуру, которую историческая эвфемизация позволила нейтрализовать, отправить в прошлое. Так что мне хотелось бы в некотором роде тоже произвести «эффekt Мане».

Невыполнимая исследовательская программа: пространство критики

Я собираюсь сделать еще одно безапелляционное и произвольное замечание, но, мне кажется, то, что я намерен здесь изложить, — рабочая программа, которая имеет под собой более серьезные основания, чем может показаться, однако у меня нет времени на ее полное разъяснение. Как и в XIX веке, критика «антиакадемического академизма», доминирующего сегодня, проводится и справа, и слева. Весьма интересно, что та и другая критика часто ведется с позиции одних и тех же этических предрассудков.

Если я совершаю этот нерешительный и трудный для понимания экскурс, в любом случае трудный для изложения, то только потому, что, как мне кажется, в нем заключен этико-политический вопрос социологической работы. Я думаю, что социологическая работа, которую в художественных кругах принято (считается хорошим тоном) рассматривать как антитезу любому возможному пониманию художественного творчества, стала *эстетическим* оружием в весьма определенном смысле. И когда налицо такое эстетическое использование социологической аргументации, социология представляется мне незаменимым союзником любой критики. Очень скромная предпосылка, которая станет основополагающим тезисом всего, что я собираюсь

сказать, заключается в следующем: не может быть по-настоящему радикальной и полноценной критики, если она не вооружена «историко-социологическим» анализом пространства производства и пространства рецепции. Я призываю к ответственности критики и социологии. Вот так. Таким образом, это был первый пункт и первая функция моего анализа, иными словами, первое возможное приложение анализа художественного поля во времена Мане и той подрывной деятельности, которую он в это поле привнес.

Еще одно необходимое предварительное условие для такого случая, как Мане и искусства его времени, связано с совершенно особым статусом, который исторические исследования вынуждены придавать критике. На самом деле, существенная часть доступных нам знаний об искусстве XIX века проистекает от критиков. Я видел лишь одного историка искусства, который выразил удивление, что критики искусства не подвергают критике саму критику искусства, — другими словами, что историки искусства не занимаются историей истории искусства, которая стала бы неперенным условием для использования продуктов этой истории. Вы можете сказать, что это очередной императив рефлексивности, на котором я продолжаю настаивать, как это было с самого начала. На самом деле, я думаю, что одна из задач моей работы — показать и продемонстрировать, что это рефлексивное отношение к критике является абсолютным условием для понимания дискурса Мане, дискурса о Мане и творчества самого Мане и его современников.

Анализ пространства критики эпохи Мане имеет двойное обоснование: во-первых, так же как мы осуществляем критику исторических документов, их подлинности, [задаваясь вопросами] — подлинна подпись или нет, подделан документ или нет и т. д., — так мы должны, как мне кажется, заняться критикой документов с позиций социологии или истории. Например, когда мы берем тексты таких критиков, как Торе, Дюре, Кастаньяри и т. д., важно не просто знать, подлинный ли это текст, дату его написания и публикации, каким образом он был составлен, где был опубликован и т. д.; важно знать, какую позицию он занимает в пространстве современных ему дискурсов. Другими словами, какова была позиция этого дискурса в общем дискурсивном пространстве и какова была позиция производителя этого дискурса в пространстве производителей этих дискурсов. Документ, каким бы он ни был, а я думаю, что это

справедливо для любого исторического документа, — это занимаемая в пространстве позиция, которая обретает смысл, с одной стороны, через референцию к пространству занимаемых гомологичных позиций, а с другой — референцию к пространству позиций, выражением которых является занятие этих позиций. Таким образом, мы имеем первое обоснование этой критики, предварительную установку критики критики.

Вторая причина, обязывающая нас взяться за эту критику, заключается следующем: как я сказал с самого начала, революцию, совершенную Мане, трудно понять постольку, поскольку она увенчалась успехом, навязала себя обществу, навязала ему ментальные структуры, которые она сама и произвела. На самом деле, понять критику и постепенную эволюцию пространства критики — значит понять условия, в которых свершилась революция. Поэтому именно при условии понимания генезиса пространства критики, трансформаций этого пространства мы можем понять и переход от академической критики к эстетической, изобретение критики в том смысле, в каком мы ее сегодня понимаем, — изобретение, являющееся частью трансформаций, произведенных революцией Мане, и одновременно их продуктом. Много говорят о социологии рецепции и теории рецепции, но можно сказать, что в конкретном случае ситуации Мане ценность анализа критики заключается в том, что он может служить основой для социологии рецепции.

В действительности суть того, что я хотел бы кратко показать вам сегодня, заключается в следующем: символическая революция посягает на категории рецепции воспринимающих субъектов, бросает вызов их категориям восприятия. Нападая на эти категории, ставя их под сомнение, символическая революция заставляет воспринимающих, так сказать, раскрыться, проявить себя. Ересиарх, как я уже говорил, дебанализирует явления, чем задевает реципиентов, приводит их в состояние негодования, возмущения и в то же время способствует проявлению банального, очевидного, «само собой разумеющегося», того, что признанный критик, тем более авторитетный, произносит с неохотой. Ему не нужно обосновывать самоочевидное, например, превосходство старинного над современным, примат глубины над поверхностностью и так далее. Другими словами, художественный скандал — это провокация, в результате которой авторитеты, люди, чувствующие себя уполномочен-

ными говорить, — как в случае с критиками произведений искусства, — берутся не только сказать, хорошо это или плохо, что они делают с большой охотой, но должны обнажить бессознательные, скрытые ожидания, лежащие в основе их суждений. И эти ожидания, конечно, обычно не выражаются в виде чистой аксиомы, в форме холодных предложений типа «старое лучше нового» или «глубокое лучше плоского»; они выражаются в форме оскорблений, агрессии и насилия: они подвергаются насилию и отвечают насилием.

Эта критика критики, очевидно, чрезвычайно трудноосуществима, потому что большинство этих людей совершенно неизвестны, даже безвестны, и получение минимальных сведений о них (об их образовании, происхождении и т. д.) предполагает огромную работу. (К сожалению, чтобы выполнить изложенную мной программу, потребуется целая жизнь, но по крайней мере я считаю, что одна из научных добродетелей как раз и состоит в создании неосуществимых программ, с тем чтобы обеспечить критикой программы, предоставляемые теми, кто считает, что следует браться только за реализуемые задачи. Я говорю это без малейшей иронии. Моей функцией в данном случае не является деморализовать кого-то и сказать, как это часто делают философы: «Это всего лишь ограниченный позитивизм, проявление скудной эрудиции и т. д., а мы, говоря все это, возвращаемся к непреодолимым теоретическим предпосылкам». Но дело совсем не в том. Это вполне реалистичная программа, просто она потребует много времени или очень хорошо организованной коллективной работы.)

Как бы то ни было, социологическая критика этой критики чрезвычайно важна, потому что она позволяет в идеале сказать, что подразумевается под каждым из высказываний о каждой из картин Мане, а чтобы знать, что подразумевается под каждым из высказываний, нам нужно знать, что было сказано в одно и то же время о картинах, выставленных одновременно, всеми критиками, говорившими об этих картинах, говорившими обращаясь друг к другу, поскольку существуют определенные способы функционирования полей. Эта неосуществимая программа, которую мы все же можем в общих чертах набросать, позволила бы понять смысл различных выражений возмущения: были те, кого возмущал сексуальный аспект «Завтрака на траве», те, кто негодовал по поводу композиции, и важная вещь, которая сразу броса-

ется в глаза, когда мы говорим о критиках, — иерархия возмущений. Возмущения варьируются от самых поверхностных («это не модно», «это устарело» и т.д.) до самых глубоких, причем наиболее глубокими обычно являются те, которые касаются структуры, композиции, общей конструкции картины.

От банального к скандальному

Поскольку мы уже непосредственно приступили к работе, я хотел бы сказать несколько слов о намерениях, стоящих за демонстрацией «Завтрака на траве», картины, проекцию которой вы видите перед собой. Очевидно, что, когда я показываю банальную и банализированную работу — ее можно найти на коробках для тортов, — а также, безусловно, самую обсуждаемую работу после «Моны Лизы», то есть самую известную и поэтому как бы ускользающую, — мое несколько безумное намерение заключается в том, чтобы позволить вам заново открыть для себя атмосферу скандала, которую это банализированное произведение, по-видимому, создавало. Как работа, используемая на коробке с пирожными, могла спровоцировать такое невообразимое неистовство? Я думаю, что самые революционные труды Маркса или Дюркгейма не вызывали и сотую долю того неприятия, которую вызвала эта работа и ее двойник «Олимпия» (1863). Когда мы оказываемся перед подобным произведением, у нас может возникнуть множество вопросов, но я хотел бы, чтобы вы сразу же поняли одну аналогию. Мы можем думать об этой работе по аналогии с феноменом религиозного «обновления» или «аджорнаменто» (*aggiornamento*), который является мягкой формой символической революции: это революция против институции, совершённая самой институцией. *Aggiornamento* начинается с собора, с коллективного действия, цензурируемого, замалчиваемого, подвергающегося священническому, епископальным, кардинальским — самым разным видам цензуры, и это говорит о том, что в нем нет насилия отдельной ереси, изначально совершённой единичным агентом. *Аджорнаменто* служит, в данном случае и несмотря ни на что, лишь аналогией. Несколько лет назад я написал книгу под названием «Что значит говорить» («Ce que parler veut dire») ¹⁹, в которой воспро-

19. Bourdieu P. Ce que parler veut dire. P.: Fayard, 1982.

извел документы, обнаруженные мною случайно: проходя по улице Сен-Сюльпис, я наткнулся на книгу под названием «Белая и черная книга торжественного причастия» («Le Livre blanc et noir de la communion solennelle»)²⁰; очевидно, пробудившую мой социологический взор, я купил книгу и обнаружил нечто совершенно необычное. Ее автор, отец Лелонг, проповедник Нотр-Дам, собрал все письма возмущения, которые он получал от своих прихожан по поводу трансформации католической литургии, инициированной II Ватиканским собором. Если вы посмотрите эту книгу, что, как я полагаю, весьма забавно, то увидите следующее: слева я привел предложения, в которых излагается опыт возмущения и скандала, а в скобках поставил цифры, обозначающие тип скандала, представленный в них: «1) означает ошибку агента, 2) — ошибку инструмента и т. д.». Вот примеры ошибок: совершается причастие, но оно происходит в амбаре или на кухне, это можно назвать ошибкой места, вызывающей скандал; причастие совершается, но оно совершается мирянином, а не тем, кому делегирован мандат на это действие, выданный уполномоченным органом, обладающим монополией на законное предоставление «блага спасения» (*biens de salut*), как говорит Макс Вебер, то есть священником, так что это еще одна причина скандала; ошибка облачения — месса совершается в повседневной одежде и без обычных атрибутов священнического помазания; ошибка поведения — священник причащает, доставая просфору из кармана [смех]. Видите, вы смеетесь, и это тот самый смех, который вызывал Мане. Или вместо того, чтобы дать просфору, положив ее в рот, ее передают в руку. Другие возмущаются слишком большим размером просфор: их приходится разрезать на части, поскольку невозможно проглотить в один прием.

Это упражнение с анализом смягченного скандала, которое я проделал, показало, что для того, чтобы традиционная литургия работала, чтобы все проходило хорошо, как в церкви Сен-Николя-дю-Шардонне²¹ совсем неподалеку отсюда, нужен целый набор условий: приходской священник со всем сопутствующим реквизитом, киворием и т. д.; нужны время, место, особые приготовления, система условий,

20. Lelong M. Le livre blanc et noir de la communion solennelle. P.: Mame, 1972.

21. Парижский храм, занимаемый интегристской и традиционалистской ветвями католической церкви.

которые как таковые гарантируют каждый из элементов. Итак, чтобы литургия работала, все эти условия, выявленные одно за другим на опыте скандала, были объединены. С другой стороны, для того чтобы действовала символическая сила католического символического порядка, необходимо незаметно соединить все эти условия так, чтобы никто не обратил внимания. Только когда все начинает идти не так, как надо, мы понимаем, что того или иного элемента не хватает. Иными словами, гарантия религиозной институции в отношении отдельно взятого религиозного акта связана не с конкретным агентом, а с системой отношений между актами, агентами, инструментами, моментами и местами. Это — опыт произвола, злоупотребления символической властью, осуществляемого уполномоченным Церкви, когда он действует как самозванный священник, как ее собственный агент, узурпирующий власть, которую он всего лишь делегирует. Я отсылаю вас к странице 115 своей книги «Что значит говорить», и вы увидите описание функционирования символической системы, которая работает, хорошо интегрирована и поэтому остается совершенно незамеченной для тех, кто в нее погружен. Я думаю, что скандал, который Мане вызвал своей картиной «Завтрак на траве», вполне аналогичен *аджорнаменто*, но он был гораздо более яростным, и когда читаешь современных Мане критиков, как я это делал с «Белой и черной книгой торжественного причастия», то можно обнаружить у них то, что я обнаружил в этой книге, — то есть готовый анализ условий, в которых функционировала академическая система.

Как возмущенные прихожане обнаруживают недостатки и промахи, так и возмущенные критики, выступая в роли выразителей всеобщего мнения и народного смеха, обнаруживают недостатки ересиарха, обнажая в то же время все неявные, имплицитные предубеждения академического порядка. Дискурс критиков, таким образом, указывает на условия гармоничного функционирования эстетической литургии и Салона. Как кризис литургии — это кризис религиозного языка, сопровождающий кризис священнического тела и поэтому удваивающийся, так и кризис, спровоцированный Мане, по сути является кризисом эстетического языка: люди больше не знают, как об этом говорить. Мане сделал то, о чем люди не знали, — как говорить, о том, по поводу чего им нечего было сказать. К сожалению, историки забывают, что самые важные вещи часто выражаются мол-

чением. Например, одна из проблем, с которой сталкиваются критики, — проблема, которую ставит любая символическая борьба, — состоит в том, наносит ли больший вред Мане, когда о нем говорят или когда молчат. Были критики, которые держались до конца, продолжая не говорить о нем. Критик из *Le Figaro* заговорит о нем только в самом конце, когда уже невозможно будет молчать, потому что все говорят об этом и потому что Мане имеет скандальный успех. Но одна из самых эффективных стратегий, по крайней мере вначале, — молчание. Одно из достоинств систематического анализа в том, что он выявляет молчание. В то время как вы обращаетесь к речам говоривших, вы не замечаете тех, кто ничего не говорил, хотя молчание может быть более красноречивым, чем речь говорящих.

Картина, полная несоответствий

Ересиарх, создавший картину, производит эффект скандала, порывая с символическим порядком, с согласованностью между когнитивными и социальными структурами, лежащими в основе опыта социального мира, воспринимаемого как данность. Структуры чаще всего представляются в виде бинарных оппозиций: есть высокое и низкое с эстетической точки зрения, что соответствует иерархии жанров, существует оппозиция мужское/женское, оппозиция буржуазное/народное и т. д. К примеру, на что сразу же обратили внимание некоторые «популярные» критики (критики, пишущие в популярных газетах и стремящиеся угодить своей публике, говоря ей то, что она хочет услышать, — феномен рейтингов уже существовал) — это сексуальное варварство: на картине одетые мужчины, представители буржуазии, и голая женщина, которая, как предполагается, — гризетка из народа.

Картина полна несоответствий, следовало бы сказать, «несовместимостей» или «неконгруэнтностей», то есть противоречий с точки зрения категорий, схем восприятия, по умолчанию вписанных в сознание людей той эпохи, — того, что было принято большинством зрителей и художников. Отметим, что эта картина размером 2,08 м на 2,64 м, по-видимому, слишком велика для своего сюжета. Нам сложно сопоставить иерархию размеров полотна с иерархией художественных категорий, в частности сюжетов картин. Некоторые считают, что это слишком большая картина для

жанровой сцены²², в частности для сцены купания, которая является специальной жанровой категорией. Критики отмечают противоречие между современностью и пасторальным характером работы: она слишком реалистична, чтобы быть просто сценой купания. Другим поводом для скандала, взбудоражившего критиков, было то, что изображение слишком публично и даже официально для такого «похотливого» сюжета, который можно было бы продать «из-под полы», или вложить в бумажники джентльменов. Это произведение представляет собой двойную трансгрессию двух видов сакрального (совершает «святотатство» в дюркгеймовском смысле): оно трансgressирует специфически как сакральное эстетического порядка, — осуждаемое теми, кто в наибольшей степени наделен специальными компетенциями, наиболее верующими, которые в то же время и в большей степени подвержены скандализации, — так и неспецифически сакральное, являющееся, по сути дела, этико-сексуальным сакральным.

Итак, первая трансгрессия касается соотношения иерархии жанров и иерархии форматов: «Завтрак на траве» — большое полотно, в то время как общепринятые форматы для этого жанра составляли от 21,6 см на 7,2 см до 94,4 см на 129,6 см. Существовало определенное количество стандартных форматов, выход за рамки которых мог состояться только в случае специального заказа. Возникает вопрос, намеревался ли Мане шокировать публику, поскольку несомненно, что ему нужен был этот нестандартный формат, диссонирующий с тем, что он задумал в качестве сюжета. Размер «Завтрака на траве», таким образом, соответствует тому размеру, который использовали исторические живописцы для воссоздания знаменательных событий (в иерархии искусств на вершине были религиозные сюжеты, затем шли исторические, потом жанровые сцены и, в самом низу, натюрморты). Мане сознательно выбрал большой формат для пейзажа и жанровой сцены, являющейся более «низким» жанром. Намерения Мане были амбициозными, и эта тема постоянно всплывала под пером критиков: кем он себя возомнил? Он хотел возглавить школу, тогда как

22. Жанровой сценой называют такое произведение, которое представляет сцены повседневной жизни, обыденной действительности или сцены бытового характера. Этот жанр, занимающий довольно низкое положение в иерархии жанров, преподавали отдельно в различных европейских академиях изящных искусств.

даже не овладел своим ремеслом! Они осуждали претенциозность Мане, и осуждение основывалось на бессознательном восприятии противоречий картины. Одна из интересных вещей заключается в том, что это возмущение носит, так сказать, физиологический характер, оно гнездится где-то в горле, или в сердце — здесь есть чем заняться социосоматике, поскольку моральное возмущение даже не находит слов для выражения, самое главное происходит «на нижнем уровне», по ту сторону эксплицитности, сознания, но это не означает, что оно бессознательно во фрейдистском смысле. Одна из проблем этического негодования заключается в том, что оно не находит слов для того, чтобы быть высказанным.

Эффект коллизии между благородным и тривиальным

Вторая трансгрессия: исторические отсылки. Первое замечание: критики того времени, выявляющие исторические референции, то есть «заимствования» у художников прошлого, редки (трое или четверо для этой картины), в то время как работы современных критиков изобилуют историческими референциями. По мнению Эрвина Панофски, это одна из «установок» иконографии: если сегодня обстоятельный критик считает делом чести найти референции в живописи, гравюрах и литографиях прошлого, то наиболее просвещенные критики времен Мане (такие как Торе, например) за редким исключением делают очень мало исторических отсылок, что отражает взгляды критиков прошлого. Иными словами, задачей критики того времени являлось раскрыть историю, которую рассказывает картина, а не определить место картины в истории живописи. Критик в то время — это тот, кто пишет академический и, в первую очередь, литературный комментарий (который непременно должен быть очень хорошо написан), и он претендует на то, чтобы написать текст, являющийся, так сказать, «квазисубститутом» картины. Как показал Дарио Гамбони на примере Одилона Редона, эта традиция продолжалась вплоть до конца XIX века²³. К примеру, в своеобраз-

23. См.: *Gamboni D. La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature. P.: Minuit, 1989.*

ной поэме в прозе Жорис-Карл Гюисманс как бы соревнуется с этим художником, которого, таким образом, подвергает критике, в описании изображенного²⁴. Литераторы говорят за художников, потому что те якобы не могут выразить себя словами. Здесь уместно вспомнить ироническое выражение Дюшана: «Тупой, как художник»²⁵.

Итак, исторические отсылки и цитаты, которые чаще всего незаметны, становясь очевидными, начинают интересовать критиков на предмет осуждения их намерения: что это — плагиат, копия или, реже всего, пародия (хотя тема пародии вообще очень важна)? Некоторые критики, с которыми я согласен, сравнивают картину «Завтрак на траве» с сюжетом одной из оперетт Оффенбаха и видят в ней инсценировку мифической сцены. Критики того времени не упоминают среди источников картину Джорджоне²⁶, что будет сделано позднее историками искусства, и я еще вернусь к этому вопросу. Итак, второе «варварство» художника состоит в коллизии между древним, благородным, подлинно живописным, с одной стороны, и современным, тривиальным, — с другой. Эти два варварства сочетаются с эффектом коллизии размеров картины и живописного жанра. Эти две трансгрессии являются иерархическими, потому что «старое/современное» соотносятся так же, как «добро/зло», как «большое/маленькое». В обоих случаях Мане опрокидывает устоявшиеся иерархии. Я пытаюсь дать слово молчаливому возмущению, или, скорее, напротив — возмущению, которое можно выразить только криком, чувством негодования. Некоторые люди хотели бы уничтожить эти картины. Есть работа Гамбони о современных «иконоборцах»²⁷: искусство модернизма и сегодня провоцирует иконоборческие действия, которые могут быть агрессивными или бессознательными, как на той выставке современных работ

24. *Huysmans J.-K. Le nouvel album d'Odilon Redon. [S.l.], [1885].* («Новый альбом Одилона Редона», 1885, который воспекает литографии «Оммажа Гойе»).

25. См.: *Duchamp M. Duchamp du signe. Écrits. P.: Flammarion, 1994 (1959).* P. 174.

26. В частности, «Завтрак на траве» вдохновлен двумя работами старых мастеров, которым Мане отдавал дань уважения: «Пасторальный концерт» (ок. 1509), долгое время приписываемый Джорджоне (1477 (?) — 1510), но теперь считающийся написанным Тицианом (1488/1490–1576), предоставил сюжет, а расположение центральной группы было вдохновлено гравюрой Маркантонио Раймонди (ок. 1480 — 1534), выполненной по картине Рафаэля (1483–1520): «Суд Париса» (ок. 1514 — 1518).

27. *Gamboni D. Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'icônoclisme contemporain // Actes de la recherche en sciences sociales. 1983. Vol. 49. P. 2–28.*

в маленьком швейцарском городке, где сборщики мусора забрали произведения, посчитав их отбросами²⁸. С точки зрения популизма, о котором я говорил ранее, удивительно, что некоторые люди до сих пор не воспользовались им... Так что налицо столкновение, из-за которого возмущение по поводу этой холодной картины кажется непропорциональным. Таким образом, если возмущение и есть, то только потому, что люди без разбора видят в ней все, что я сейчас представил в анализе. Это не проективный тест: это коллективные состояния души, которые можно реконструировать исторически.

Сходство иерархий

Другая символическая революция, о которой вы можете вспомнить, — май 68-го, — интересна с точки зрения консервативной интуиции, которая заново открыла глубокую социологическую истину, заключающуюся в том, что между всеми иерархиями существует сходство, родство: тот, кто соприкасается с одной иерархией, затрагивает и все остальные (или может их затронуть). И есть опасение, что безответственные художники, нарушающие иерархию современности и старины, могут покуситься на иерархию буржуа и простого народа, и т. д. Стратегия Мане не была полностью бессознательной, он — республиканец крайне левых взглядов, он отправит в Салон портрет Анри Рошфора (1881), одного из героев Коммуны, приговоренного к изгнанию, — действительно хотел провоцировать. Это стратегия столкновения всех иерархий — стратегия нанесения двойного удара, одновременно по Академии и буржуазии.

Продолжая тему эстетических трансгрессий, следует отметить, что Мане упрекали за незнание композиции и перспективы. Добросовестные люди отмечают, что он усердно учился в лучших живописных мастерских (у Кутюра, мастерская которого пользовалась высокой репутацией). Поэтому нельзя упрекнуть его в невежестве, ведь он делал то, что он делал, нарочно, и, более того, Мане ответил своим недоброжелателям в самой картине, создав натюрморт, который является шедевром в композиционном плане, как будто он поставил знак своего мастерства в углу картины. (Я сам цитирую латинские фразы, чтобы пока-

28. См.: *Gamboni D. Le jardinier, les organisateurs et l'artiste // Ibid. P. 21–28.*

зять, что я могу, если захочу... [смеется]. Сам не знаю, почему я об этом упомянул [смеется]). Таким образом, он заменяет перспективу, которая с неизбежностью является иерархической, — чем больше мы отдаляемся, тем меньше становятся предметы — плоским изображением. Курбе, который не любил Мане, наоборот, говорил, что его творчество походит на карточную даму. В картине есть целый ряд технических моментов, таких как фронтальный свет, который приводит к исчезновению модели, создает эффект реализма и отменяет идеализацию. Например, в обнаженных сценах Александра Кабанеля (см. «Рождение Венеры», 1863), Вильяма Бугро и других всегда присутствует эвфемизация за счет исторической дистанцированности изображаемых субъектов (Венер и т.п.), а также за счет техники, хотя грубый реализм «Олимпии» делает ее похожей на действительность. Этот эффект реализма заставляет нас подумывать, что на картине изображен пикник в Аньере. Если это пикник, то мы задаемся вопросом о модели: почему она обнажена? Не происходит ли здесь что-то тревожное? Тем более что изначально Мане назвал свою картину «Любовью вчетвером».

Ложная оппозиция: «реализм/формализм»

Фронтальность света при этом парадоксальным образом создает эффект формализма. В исторической традиции существует пагубная альтернатива, противопоставляющая реализм формализму. Мане, как и Флобер, одновременно реалист и формалист. Выступая в защиту Мане, Золя приводит доводы «чистой» живописи: форма, цвет и сочетание цветовых пятен используются исключительно для создания пластических эффектов, а не для передачи смысла. Это чистая живопись во всех смыслах слова. В частности, это означает десексуализированную живопись. Можно сказать, что Мане противопоставлял вульгарному взгляду публики чисто эстетический взгляд, взгляд, направленный из мастерской художника.

В романе братьев Гонкур «Манетт Саломон» есть любопытный анекдот, забавная история. Они вели записи дискуссий, происходивших в мастерских, и описали следующий случай: модель непринужденно позировала обнаженной перед группой мужчин в мастерской; как только она заметила, что кто-то посторонний смотрит на нее,

она бросилась за одеждой, чтобы скрыть свою наготу²⁹. Этот эпизод интересен в том плане, что он показывает: существует два типа взгляда — чистый, эстетический, десексуализированный, нейтрализованный взгляд и взгляд сексуальный. Мане напомнил публике, что последний тип взгляда смотрит на обнаженную натуру Кабанеля, исходя из смутных непристойных импульсов, свидетельствуя о существовании разрыва, пропасти между художником и профаном. Я уже отмечал в книге «Правила искусства» («Les Règles de l'art»), что именно в это время была сформулирована оппозиция: чистое искусство, чистая любовь *versus* продажное искусство, продажная любовь³⁰.

Таким образом, есть эстетическая трансгрессия и сексуальная трансгрессия. Мане, словно для собственного удовольствия, сочетает все признаки низкого с эстетической точки зрения (жанровые сцены, пейзажи, портретные пастыши) со скабрёзной или потенциально скабрёзной ситуацией. Современное прочтение восприняло эту оппозицию между высоким и низким в социальном смысле слова, как и оппозицию между мужским и женским. На самом деле, скандальными считаются встречи учеников коллегий или студентов с гризетками (слово, которое часто употреблялось), то есть легкомысленными простутками, представляющими угрозу биологическому воспроизводству (венерические заболевания) и социальному воспроизводству (мезальянсы). Эти женщины бесстыдны, что многое говорит о взгляде самого Мане. Один из критиков назвал Олимпию — «Манетт», что весьма интересно, поскольку она — персонаж романа Гонкуров. Это история женщины, модели, еврейки, которая становится причиной гибели для влюбленного в нее художника. Роман «Творчество» Золя — история художника, который однажды вечером принимает у себя молодую женщину, со временем становящуюся его любовницей и моделью, при этом

29. De Goncourt E., De Goncourt J. Manette Salomon. P.: Gallimard, 1996 [1867]. P. 271 («Однажды в мастерской («господина Энгра» в оригинальном тексте. — Прим. пер.) натурщица позировала перед тридцатью учениками и выдерживала взгляд тридцати пар глаз, обращенных на нее; вдруг она соскочила с пьедестала вся пылающая, дрожащая, кинулась к своей одежде и начала торопливо завертываться во что попало. Что же она увидела?. Кровельщика, смотревшего на нее сквозь отверстие соседней крыши. — Цит. по: Гонкур Э., Гонкур Ж. Натурщица // Дёлю. 1877. № 3. URL: http://az.lib.ru/g/gonkur_z_e/text_1867_manette_salomon-oldorfo.shtml.

30. Bourdieu P. Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. P.: Seuil, 1998 [1992]. P. 46–49.

постоянно возникает вопрос, не является ли ее влияние на творческую энергию результатом потери энергии сексуальной. Женщины представляют собой угрозу в той мере, в какой они угрожают символическому порядку и сексуальной иерархии; кроме того, они угрожают социальному порядку через опасности, создаваемые ими для воспроизводства и наследования.

Вот и все. На этом я и остановлюсь.

Библиография

- Бурдые П. О государстве. Курс лекций в Коллеж де Франс 1989–1992/Пер. Д. Кралечкина, И. Кушнаревой. М.: Дело, 2022.
- Вебер М. Хозяйство и общество. Париж: Plon, 1971 [1921], гл. 3, секция 5.
- Эдмон Г., Ж. Натурщица//Дьло. 1877. № 3. URL: http://az.lib.ru/g/gonkur_z_e/text_1867_manette_salomon-oldorfo.shtml.
- Baxandall M. L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance. P.: Gallimard, 1985 [1972].
- Bourdieu P. Ce que parler veut dire. P.: Fayard, 1982.
- Bourdieu P. Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. P.: Seuil, 1998 [1992]. P. 46–49.
- Bourdieu P. Réponses. P.: Seuil, 1992. P. 57–63.
- Bourdieu P. Sur l'État. Cours au Collège de France, 1989–1992/P. Champagne et al. (éd.). P.: Seuil-Raisons d'agir, 2012.
- Bourdieu P. Une révolution conservatrice dans l'édition//Actes de la recherches en sciences sociales. 1999. Vol. 126–127. P. 3–28.
- Bourdieu P., Deslaut Y. Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie//Actes de la recherche en sciences sociales. 1 Mars 1975. P. 7–36.
- De Goncourt E., De Goncourt J. Manette Salomon. P.: Gallimard, 1996 [1867].
- Domecq J.-P. Artistes sans art? P.: Esprit, 1994.
- Domecq J.-P. Misère de l'art. Essai sur le dernier demi-siècle de création. P.: Calmann-Lévy, 1999.
- Duchamp M. Duchamp du signe. Écrits. P.: Flammarion, 1994 [1959].
- Fumaroli M. L'État culturel. Essai sur une religion moderne. P.: De Fallois, 1991.
- Gamboni D. La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature. P.: Minuit, 1989.
- Gamboni D. Le jardinier, les organisateurs et l'artiste//Actes de la recherche en sciences sociales. 1983. Vol. 49. P. 21–28.
- Gamboni D. Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain//Actes de la recherche en sciences sociales. 1983. Vol. 49. P. 2–28.
- Huysmans J.-K. Le nouvel album d'Odilon Redon. [S.l.], [1885].
- Lelong M. Le livre blanc et noir de la communion solennelle. P.: Mame, 1972.
- Moulin R. L'Artiste, l'institution et le marché. P.: Flammarion, 1992.
- Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes/Trad. Tz. Todorov. P.: Seuil, 1966.
- Zola E. Écrits sur l'art. P.: Gallimard, 1991.

Manet: A Symbolic Revolution

Pierre Bourdieu

Text of the lecture that opened the last course given by Pierre Bourdieu at the Collège de France in 1998–2000. The lecture discusses the idea of a symbolic revolution centered on the figure of the French artist Édouard Manet. His exceptional role in the art of modernism is examined from the dual perspective of the sociology of art and the social history of art. The successful symbolic revolution, as well as its soft form the religious revolution, is accompanied by the destruction of the traditional symbolic order and the overturning of the usual categories of perception. Bourdieu's theory of (successful) symbolic revolution suggests a few conditions in which it becomes possible and that are presented successively in the sections of this lecture. The relationship between the revolutionary artist and the state is examined through a break with academic painting, officially recognized by state academic institutions. The narrative is accompanied by careful methodological remarks that allow us to return to the question of criticizing methods of analysis. It develops the idea of a new research method elaborated by the sociologist in the last years of his life. The results were presented posthumously in the unfinished manuscript *Manet L'Hérésiarque. Genèse des champs artistique et critique*. More specifically, the idea of a research program for the space of criticism outlined in the lecture introduces the reader to this ambitious project for the first time, shedding light on the analysis of the art world through sociological methods and remaining to this day a constant source for researchers in the sociology of art. Keywords: Pierre Bourdieu; Édouard Manet; symbolic revolution; artistic field; symbolic order; academicism of avant-garde; space of criticism.

References

- Baxandall M. *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985 [1972].
- Bourdieu P. *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
- Bourdieu P. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992], pp. 46–49.
- Bourdieu P. *O gosudarstve. Kurs lektzii v Kollezh de Frans 1989–1992* [On the State: Lectures at the Collège de France 1989–1992] (tr. D. Kralechkin, I. Kushnareva). Moscow: Delo, 2022.
- Bourdieu P. *Réponses*, Paris, Seuil, 1992, pp. 57–63.
- Bourdieu P. *Sur l'État. Cours au Collège de France, 1989–1992* (eds P. Champagne et al.), Paris, Seuil-Raisons d'agir, 2012.
- Bourdieu P. Une révolution conservatrice dans l'édition, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1999, vol. 126–127, pp. 3–28.
- Bourdieu P., Deslaut Y. Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie, *Actes de la recherche en sciences sociales*, Mars 1, 1975, pp. 7–36.
- De Goncourt E., De Goncourt J. *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996 [1867].
- Domecq J.-P. *Artistes sans art?* Paris, Esprit, 1994.
- Domecq J.-P. *Misère de l'art. Essai sur le dernier demi-siècle de création*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.
- Duchamp M. *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 1994 [1959].
- Goncourt E., Goncourt J. *Naturschitsa* [The Model], *Delo*, 1877, no. 3. URL: http://az.lib.ru/g/gonkur_z_e/text_1867_manette_salomon-oldorfo.shtml.
- Fumaroli M. *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*. Paris: De Fallois, 1991.
- Gamboni D. *La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989.
- Gamboni D. *Le jardinier, les organisateurs et l'artiste*, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1983, vol. 49, pp. 21–28.

- Gamboni D. Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1983, vol. 49, pp. 2–28.
- Huysmans J.-K. *Le nouvel album d'Odilon Redon*. [S.l.], [1885].
- Lelong M. *Le livre blanc et noir de la communion solennelle*, Paris, Mame, 1972.
- Moulin R. *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
- Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* (tr. Tz. Todorov), Paris, Seuil, 1966.
- Veber M. *Khozyaistvo i obshchestvo* [Economy and Society], Paris, Plon, 1971 [1921], ch. 3, sect. 5.
- Zola E. *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991.