

# Производство веры. Вклад в экономику символических благ

1977

“ Ещё раз, слово «предприниматель» меня смущает.

Свен Нильсен, генеральный директор издательства «Presse de la Cite».

Я имел честь, если не сказать удовольствие, потерять деньги, отдавая на перевод два монументальных тома Карлоса Бейкера о Хемингуэе.

Робер Лаффон.

## Отрицание «экономики»

Торговля искусством, торговля тем, что не продаётся, относится к классу практик, где смогла выжить логика докапиталистической экономики (как при другом режиме — экономика обменов между поколениями). Функционируя как практическое отрицание, эти практики могут делать то, что они делают, только так, как если бы не делали. Бросая вызов обычной логике, такие двойные практики допускают две противоположные, но одинаково ложные интерпретации, которые избавляют их от сущностной двойственности и двуличности путём редукции либо к отрицанию, либо к тому, что отрицается, к бескорыстию или к корысти. Вызов, который экономики, основанные на отрицании «экономики», бросают всем разновидностям экономизма, заключается как раз в факте, что они функционируют и могут практически (а не только в представлениях) функционировать только за счёт постоянного и коллективного вытеснения из сознания собственно «экономического» интереса и истины практик, которую обнажает «экономический» анализ [1].

В таком экономическом универсуме, определённом в самом своём функционировании через «отказ» от «торгов», который есть не что иное, как коллективное отрицание интересов и коммерческих прибылей, самые «антикапиталистические» поступки, самые очевидно «бескорыстные», те, что в обычном «экономическом» мире были бы безжалостно осуждены, заключают в себе форму экономической рациональности (даже в узком смысле) и ни в коей мере не исключают получение авторами прибылей, даже «экономических», достигающихся

тем, кто ведёт себя в соответствии с законом универсума.

Иначе говоря, в стороне от поиска «экономической» прибыли — которая, превращая торговлю культурными благами в рядовую торговлю, «экономически» не самую прибыльную (как об этом напоминают самые продвинутые, то есть самые «бескорыстные» из торговцев искусством), довольствуется тем, что подлаживается под спрос изначально подготовленной клиентуры — остаётся место для накопления символического капитала, как отрицаемого экономического или политического капитала, неузнанного и признанного, а потому легитимного «кредита», способного при определённых условиях и всегда в свой срок гарантировать «экономические» выгоды. Производители и продавцы культурных благ, занимающиеся «торговлей», сами себе выносят приговор, причём не только с моральной или эстетической точки зрения, поскольку они лишают себя возможностей, дарованных тем, кто — умея признавать специфические требования универсума или, если угодно, не признавать самим и не давать признавать другим существующие выгоды от их практики — получает средства для извлечения прибылей из бескорыстия.

Короче говоря, когда единственным полезным и производительным капиталом является такой неузнанный, признанный, легитимный капитал, который называют «престижем» или «авторитетом», тогда экономический капитал, наличие которого обычно подразумевают предприятия культуры, может обеспечить специфические прибыли, производимые полем (и тем самым «экономические» прибыли, которые они всегда подразумевают), лишь при условии его обращения в символический капитал. Для автора, как и для критика или продавца картин, для издателя или директора театра, единственным легитимным накоплением будет получение известности, узнаваемого и признанного имени, ведь капитал известности заключает в себе власть освящать как предметы (эффект марки или подписи), так и личности (через публикацию, организацию выставки и тому подобное), а следовательно, — придавать им ценность и получать прибыли с этой операции.

Отрицание не является ни действительным отказом от «экономического» интереса, который неотвязно следует за самыми «незаинтересованными» практиками, ни простой «маскировкой» меркантильных аспектов практики, как могли бы подумать наиболее внимательные наблюдатели. Экономическое предприятие, отрицаемое продавцом картин или издателем, «культурными банкирами», в которых на практике встретились искусство и бизнес, обрекая их на роль «козлов отпущения», — не может быть успешным даже в «экономическом» плане, если оно не руководствуется освоенными на практике законами функционирования поля производства и обращения культурных благ, тем совершенно невероятным во всяком случае, редко бывающим удачным) сочетанием реализма, который предполагает хотя бы минимальные уступки отрицаемым, но не отвергаемым «экономическим» потребностям, и убеждения, которое их исключает [2]. Именно потому что отрицание экономики не является ни простой идеологической маской, ни полным презрением экономических интересов, новые производители, обладающие только одним капиталом — своей убеждённостью, могут, с одной стороны, заставить признать себя на рынке, требуя признания за собой ценностей, от имени которых доминирующие уже накопили свой символический капитал, а с другой стороны, только те из новичков, кто умеет входить в сделку с «экономическими» требованиями, вписанными в эту экономику лицемерия, могут рассчитывать в полной мере на получение «экономических» прибылей с

их символического капитала.

## Кто творит «творца»?

Харизматическая идеология, лежащая в основе веры в ценность произведения искусства и, таким образом, самого функционирования поля производства и циркуляции культурных благ, без сомнения, представляет главное препятствие на пути строгой науки о производстве ценности предметов культуры. В действительности, именно эта вера направляет взгляд на видимого производителя: художника, композитора, писателя — короче говоря, «автора», не давая задаться вопросом, что «авторизует» автора, на чём основан авторитет, на который опирается автор. Если совершенно очевидно, что стоимость картины не определяется суммой расходов на производство, исходные материалы, время работы художника, и если произведение искусства является золотым эталоном для тех, кто хочет опровергнуть марксистскую теорию трудовой стоимости (которая, впрочем, придаёт художественному производству статус исключения из правил), то потому, может быть, что мы плохо определяем единицу производства или, что одно и то же, производственный процесс.

Мы можем поставить вопрос в самом его конкретном виде: кто — художник или продавец, писатель или издатель или же директор театра — является настоящим производителем ценности произведения? Идеология творчества, подающая автора как первую и последнюю причину ценности произведения, утаивает, что торговец предметами искусства (продавец картин, издатель и прочие) — это неизбежно тот, кто использует труд «создателя», торгуя «святым»; это тот, кто, вынося его на рынок благодаря выставке, публикации или постановке, освящает продукт, который иначе оставался бы в состоянии природных ресурсов; это тот, кто умеет «открывать», и тем успешнее, чем больше он сам признан [3].

Торговец искусством — это не просто тот, кто придаёт произведению коммерческую ценность, соотнося её с неким рынком; он не просто представитель, импресарио, который, как говорится, «защищает своих любимых авторов». Он — тот, кто может объявить ценность защищаемого автора не без помощи фиктивных каталогов или отдельных листовок, якобы бы в дополнение к каталогу), а главное, он «вкладывает свой престиж» в его пользу, действуя как «символический банкир», давая обещание под гарантию всего своего накопленного символического капитала (который он может действительно потерять в случае «ошибки») [4]. Такое вложение, относительно которого другие, «экономические», инвестиции выступают просто гарантиями, позволяет ввести производителя в круг посвящённых. В литературу входят не так, как в религию, но как в клуб избранных: издатель выступает одним из престижных поручителей (давая предисловия, критику и тому подобное), а члены клуба обеспечивают старательные свидетельства признания. Ещё более ясна роль торговца, который должен реально «вводить» художника и его творчество в компанию всё более и более избранную (групповые выставки, персональные выставки, престижные коллекции, музеи) и в места всё более и более редкостные и изысканные. Однако закон данного универсума, гласящий, что инвестиция тем продуктивнее в символическом плане, чем менее открыто о ней объявляют, приводит к тому, что действия

по продвижению товара, которые в деловом мире принимают открытую форму рекламы, в нашем случае должны принимать эвфемизированную форму: торговец произведениями искусства может пользоваться своим «открытием», только если он поставит себе на службу всю свою убежденность, которая исключает «низкие торгашеские» приёмы, манипуляцию и «давление», отдавая приоритет более мягким и скромным формам «связей с общественностью» (являющимся высоко эвфемизированными формами рекламы), приёмам, светским раутам, — очень разумно размещённой конфиденциальности [5].

## Круг веры

Продвигаясь от «создателя» к «открывателю» как «творцу творцов», мы только сдвинули с места первоначальный вопрос, и теперь нужно определить, откуда черпает торговец искусством признаваемую за ним власть посвящения. Здесь сразу возникает готовый харизматический ответ: «крупные» торговцы, «большие» издатели являются «первооткрывателями» от бога, их ведёт бескорыстная и бездумная страсть к творчеству, а потому они «создают» художника или писателя или дают ему возможность реализоваться, поддерживая его в трудные моменты своей верой в него, направляя его своими советами и избавляя от материальных забот [6]. Если мы не хотим бесконечно подниматься по цепочке причинных связей, то нам, наверное, нужно перестать думать в логике «первоначала», которая поощряется всей существующей традицией, но неизбежно приводит к вере в «творца». Недостаточно указать, как это часто делается, что «открыватель» никогда не открывает ничего, что бы не было уже открыто как минимум некоторыми: художник, уже известный небольшой группе художников или знатоков, автор, «введённый» другими авторами (известно, например, что рукописи, отобранные для публикации, почти никогда не приходят «с улицы», но почти всегда через известных посредников). «Авторитет» «открывателя» сам по себе является доверительной ценностью, которая существует лишь в связи со всем ансамблем поля производства.

Здесь речь идёт о связи с художниками и писателями, входящими в его «запасники» («издатель, — сказал один из них, — это его каталог»), и с теми, кто туда не входит, но хотел бы или не хотел бы там оказаться. Кроме того, о связи с другими коммерсантами или другими издателями, которые более или менее завидуют ему из-за «его» авторов или писателей и способны этих авторов у него «украсть». А также о связи с критиками, доверяющими более или менее его мнению и говорящими о его «продукции» с большим или меньшим уважением. И наконец, о связи с клиентами, которые более или менее воспринимают его «марку» и более или менее ей доверяют. Такой «авторитет» есть не что иное, как «кредит» у множества агентов, которые образуют «связи» тем более ценные, чем большими кредитами они обеспечены. Далекое не очевидно, что критики сотрудничают с торговцами искусством в их работе по признанию, которая даёт репутацию и, хотя бы со временем, денежную ценность произведениям. «Открыватели» «новых талантов», критики, своими текстами или советами направляют выбор продавцов и покупателей; они часто бывают рецензентами или ответственными за серию в издательстве, или постоянными авторами предисловий к каталогам; с их приговором, якобы чисто эстетическим, связаны значительные экономические последствия (жюри и тому подобное). Наконец, среди тех, кто

создаёт произведение искусства, нужно упомянуть клиентов, которые участвуют в придании ему ценности, присваивая его материальным образом (коллекционеры) или символически (зрители, читатели), а также тем, что отождествляют субъективно или объективно часть ценности произведения с таким присвоением. Итак, тот, кто «создаёт репутации», это не та или иная «влиятельная» персона, как наивно думают провинциальные растиньяки, тот или иной институт, журнал, еженедельник, академия, объединение, торговец, издатель; это даже не группа тех, кого порой называют «влиятельными лицами из мира искусства и литературы», — это поле производства как система объективных связей между этими агентами или институтами и место борьбы за монополию власти признания, место, где постоянно порождаются ценность произведений искусства и вера в эту ценность [7].

## Вера и недоверие

Основой эффективности любых действий по признанию является само поле — место аккумулятивной социальной энергии, которую агенты и институты прикладывают, для воспроизводства поля в борьбе, которой они пытаются завладеть и в которую вводят всё, что смогли приобрести на предыдущих этапах борьбы. Ценность произведения искусства вообще, служащая фундаментом ценности каждого отдельного произведения, а также вера, на которой она основана, рождаются в непрекращающихся и бесчисленных битвах за придание особой ценности тому или иному отдельному произведению. Иначе говоря, она формируется не только в конкуренции между агентами (авторами, актёрами, писателями, критиками, режиссёрами, издателями, торговцами и так далее), интересы которых (в самом широком понимании) связаны с различными культурными благами (буржуазный театр или «интеллектуальный», признанная живопись или авангард, литература академическая или «продвинутая»), но и в конфликтах между агентами, занимающими различные позиции в производстве продукции одного вида (между художниками и торговцами живописью, авторами и издателями, писателями и критиками и тому подобным).

В этих битвах, даже если «коммерческое» и «некоммерческое», «бескорыстие» и «цинизм» никогда открыто не ставятся в оппозицию, почти всегда признаются высшие ценности «незаинтересованности» и осуждаются меркантильный компромисс с противником или расчётливые маневры. Именно отрицание «экономики» занимает центральное место в поле и возведено в принцип его функционирования и преобразования. Двойкая истина об амбивалентных отношениях между художником и торговцем или между писателем и издателем особенно хорошо видна во времена кризисов, когда открывается объективная истина каждой позиции и их отношения, и в то же время заново подтверждаются ценности, являющиеся причиной её сокрытия. Положение торговца искусством, как никакое другое положение, позволяет знать интересы производителей предметов искусства, стратегии, которые они используют, чтобы защитить свои интересы или замаскировать эти стратегии. Если он создаёт защитный барьер между художником и рынком, то он же и связывает его с рынком и самим своим существованием провоцирует беспощадное разоблачение правды о художественной практике: чтобы навязать свои интересы художнику, торговцу достаточно замкнуть того в рамках «бескорыстных» занятий.

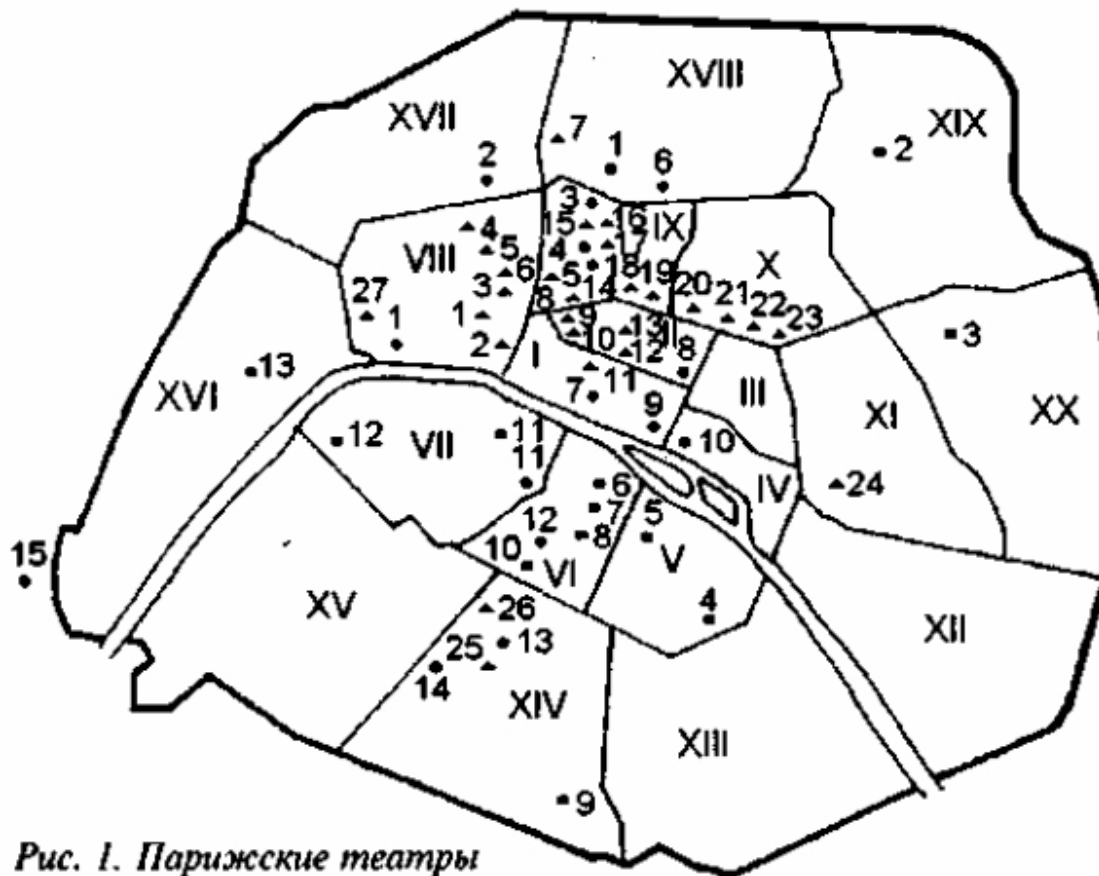
Достаточно открыть глаза, чтобы обнаружить, что художники и писатели — за минусом некоторых ярких исключений, как будто сделанных специально, чтобы напомнить об идеале, — глубоко небескорыстны, расчётливы, одержимы мыслями о деньгах и готовы на все ради успеха. Артисты не могут даже заявить о том, что их эксплуатируют, чтобы не признаться в своих корыстных мотивах, хотя именно они могли бы вывести на свет божий стратегии торговцев искусством, то чутье на рентабельную (экономически) инвестицию, которое направляет их эстетически-аффективные инвестиции. Соперничающие соучастники, производители предметов искусства и торговцы их произведениями, как можно видеть, опираются на один и тот же закон, требующий подавления любых прямых проявлений личной заинтересованности, по крайней мере в её откровенно «экономическом» виде. Этот закон обладает всеми внешними признаками трансцендентального, высшего закона, хотя является всего лишь продуктом перекрёстной цензуры, в равной мере распространяющейся на обе стороны: цензора и цензурируемого.

Сходный механизм действует при получении известности и признания неизвестным ранее художником, не имеющим никакого кредита и неплатёжеспособным: борьба за навязывание доминирующего определения искусства — то есть за навязывание некоего стиля, воплощённого одним отдельным производителем или группой производителей — превращает произведение искусства в ценность, делая его ставкой в игре как внутри самого поля производства, так и за его пределами. Каждый может оспорить претензию своих противников на определение того, что является, а что нет произведением искусства, однако само право на претензию никто под вопрос не ставит. Во имя убеждения в существовании хорошей и плохой живописи конкуренты взаимно исключают друг друга из поля живописи, наделяя его тем самым целью и движущими силами, без которых поле не могло бы существовать. Ничто другое не смогло бы лучше замаскировать объективный сговор, положенный в основу собственно художественной ценности, чем такой антагонизм, посредством которого он осуществляется. Мы принимаем в расчёт только изготовление материального предмета, за которое отвечает один лишь художник. Неверно, если мы понимаем создание произведения искусства как священного и освящённого предмета, произведённого огромным предприятием социальной алхимии, в котором участвуют с одинаковой убеждённостью, но с разной прибыльностью, множество агентов, включённых в поле производства: безвестных художников и писателей и признанных «мэтров», критиков и издателей, авторов, воодушевлённых клиентов и убеждённых продавцов. Каждый, включая самых непросвещённых, вносит свою лепту, которую не учитывает частичный материализм приверженцев экономизма. Достаточно принять это в расчёт, чтобы понять, что произведение искусства, то есть произведение артиста, не составляет исключения из правила сохранения социальной энергии [8].

## Доминирующие и претендующие

Поскольку поля производства культурных благ представляют собой универсумы веры, которая действует лишь в силу того, что может производить одновременно продукт и потребность в нём в процессе практик, представляющих собой отрицание обычных «экономических» практик, постольку разворачивающиеся в них битвы суть крайние конфликты, которые вовлекают целиком все отношение к «экономике». «Верующие», чей

капитал состоит в одной лишь вере в принципы экономики недоверия, ратуют за возврат к истокам, за абсолютный и непреклонный отказ от начальников и осуждают скопом торговцев в храме, которые приносят на территорию веры и сакрального коммерческие практики и интересы, и фарисеев, извлекающих свои земные прибыли с капитала признания, накопленного ценой образцового подчинения требованиям поля. Благодаря этому фундаментальный закон поля оказывается непрерывно востребованным и подтверждённым «новичками», входящими в поле, которые более других заинтересованы в отрицании заинтересованности.



*Рис. 1. Парижские театры*

Бульварные театры	Нейтральные театры	Интеллектуальные театры
1. Marigny	1. Studio Champs Elysees	1. Tertre
2. Ambassadeurs p. Cardin	2. Hebertot	2. Theatre present la Villette
3. Madeleine	3. 347.	3. T. E. P.
4. Charles de Rochefort	4. Mogador	4. Moufietard
5. Michel	5. Opera	5. Huchette
6. Mathurins	6. Atelier / Comedie Française	6. St. Andre des Arts
7. Europeen	7. Biotheatre	7. Odeon
8. Athenee / Comedie Caumartin / Edouard VII	8. Th. du Chatelet	8. Petit Odeon

<b>Бульварные театры</b>	<b>Нейтральные театры</b>	<b>Интеллектуальные театры</b>
9. Capucines	9. Th. de la Ville	9. Cite Internationale
10. Daunou	10. Recamier	10. Poche montparnasse
11. Palais Royal	11. Act. Alliance Française	11. Orsay
12. Michodiere	12. Montparnasse	12. Mecanique
13. Bouf Les Parisiens	13. Plaisance	13. T. N. P.
14. Theatre de Paris / Theatre Moderne	14. Quest Parisien	
15. Oeuvre		
16. Fontaine		
17. La Bruyere / St. Georges		
18. Varietes		
19. Nouveautes		
20. Gymnase		
21. Antoine		
22. Renaissance		
23. Porte de St. Martin		
24. Cyrano		
25. Gaieti Montparnasse		
26. La lucernaire		
27. Comedie Champs Elysees		

## Правый берег — левый берег

Структурообразующие позиции и оппозиции в различных полях часто проявляются в делении пространства, но это не должно нас обманывать. Физическое пространство — это всего лишь пустая рамка для социальных свойств агентов и институтов. Распределяясь в ней, они формируют социально упорядоченное социальное пространство. В обществе, где есть классовые деления, всякое отдельное распределение в пространстве оказывается социально квалифицированным через его связь с распределением в пространстве классов и групп и с их имущественными характеристиками (владением землёй, домами и прочим). Поскольку распределение агентов и институтов, связанных с различными позициями, составляющими какое-то определённое поле, носит неслучайный характер, то занимающие доминирующие позиции в отдельных полях имеют тенденцию ориентироваться на доминирующие позиции в социальном пространстве (то есть позиции, занятые доминирующими). При этом пространственные распределения разных полей имеют тенденцию накладываться друг на друга. Это хорошо видно в Париже с его оппозицией

между правым берегом и левым берегом, которая подходит практически для всех полей (за исключением издательств: почти все они находятся на левом берегу). Невозможно понять наиболее специфические характеристики концентрации в пространстве торговли предметами роскоши (улица Фобур Сент-Оноре и улица Руайяль в Париже или Мэдисон-авеню и Пятая Авеню в Нью-Йорке), если не принимать во внимание, что разные классы агентов и институтов, которые они учреждают (например, антиквары или художественные галереи), занимают гомологичные позиции в разных полях и что локальный рынок, сформированный объединением таких институтов, предлагает совокупность благ (в данном случае совокупность отличительных символов «класса»), соответствующих системе вкусов.

Таким образом, картографирование распределения в пространстве некоего класса агентов и институтов представляет собой очень сильную технику наблюдения, если уметь читать связи, установившиеся между структурой системы позиций, входящих в поле, и структурой социального пространства, где последнее само определяется связью между благами, распределёнными в пространстве, и агентами, определёнными по их неравной способности к присвоению этих благ.

Распределение в городском пространстве театров и галерей наиболее полно приближается к распределению в поле (см. схему распределения театров). Издатели концентрируются на левом берегу (нужно учитывать существование оппозиций между шестым, более «интеллектуальным», округом и пятым, более «учебным»). Органы прессы избегают пространственной поляризации, поскольку все концентрируются в одном округе (квартал Бон Нувель), но те из них, кто не размещается в этом округе, распределены не случайным образом: в 16-м и в 8-м округах расположены в основном экономические еженедельники («Экспансьон», «Эко») и журналы правой ориентации; в периферийных округах на севере расположены главным образом органы прессы левой ориентации или крайне левые («Секур Руж», «Ля Пансе», «Нувель Ревю Социалист» и другие); на левом берегу — «интеллектуальные» еженедельники и журналы. Торговля предметами роскоши концентрируется в очень ограниченном ареале вокруг улицы Фобур Сент-Оноре, на которой собраны все институции, занимающие доминирующие позиции в соответствующих полях. Так, на одной только этой улице насчитывается: 9 заведений высокой моды, 19 заведений парикмахерского искусства, 19 ателье по пошиву костюмов и рубашек, 37 институтов красоты, 14 торговцев мехом, 15 ателье по пошиву обуви, 11 ателье по изготовлению сёдел и кожгалантереи, 9 ювелиров, 28 антикваров, 25 художественных галерей и торговцев картинами, 17 декораторов, 13 художников, 3 школы эстетического воспитания, 5 издателей роскошных книг и рекламной продукции, 2 ателье проката предметов для организации приёмов, 1 кулинария, 2 концертных зала, 2 школы и клуб верховой езды и так далее.

Таким образом, мы можем понять символизм различия, который характеризует эти институции, только в связи с совокупностью учреждений каждой категории коммерции: ссылка на уникальность и эксклюзивность «творения» («создатель», «эксклюзивный создатель» и тому подобное), которая часто подчёркивается упоминанием произведений искусства или художника-творца, графическое оформление логотипа, ссылка на традицию (готические шрифты, даты основания, преемственность), благородные имена, использование английских слов и оборотов или инверсий (французский язык играет ту же

роль в англоязычной среде), hair-dresser или haut-coiffure для парикмахерского искусства, coupe styling или haul couture для высокой моды, shirtmarker для закройщика мужских рубашек, галерейщик для антикваров, бутик для обозначения магазина, дизайнер или декоратор для продавца мебели и тому подобное [9].

Противопоставление «коммерческого» и «некоммерческого» обнаруживается повсюду. Оно служит порождающим принципом большинства суждений в области театра, кино, живописи, литературы, которые претендуют на установление границ между тем, что является искусством, а что нет. На практике это деление между «буржуазным» и «интеллектуальным» искусством, между «традиционным» искусством и «авангардом», между «правым берегом» и «левым берегом». Если такая оппозиция может изменить главное содержание и указать на очень различные реалии в зависимости от поля, она всё же сохраняется как структурный инвариант в разных полях и в одном и том же поле в разные периоды. Она всегда устанавливается между узким производством и широким («коммерческим») производством, то есть между, с одной стороны, приматом производства и поля производителей или даже приматом «производства для производителей», и, с другой стороны, приматом сбыта, публики, продаж, успеха, измеряемого тиражом. Или же оппозиция между долгим и прочным успехом «классики» и сиюминутным и преходящим успехом бестселлеров. Наконец, между продукцией, базирующейся на отрицании «экономики» и прибыли (тиражи и прочее), которая игнорирует или бросает вызов ожиданиям организованной публики и не может иметь никакого другого спроса, кроме того, что может создать со временем она сама, и продукцией, которая обеспечивает свой успех и соответствующие прибыли, примеряясь к уже существующему спросу.

Характеристики коммерческого предприятия и характеристики культурного предприятия, как более или менее отрицающего отношение к коммерческому предприятию, неразрывно связаны. Различия в отношении к «экономике» и публике составляют одно целое с различиями официально признанными и зафиксированными в таксономиях, действующих в поле. Так, оппозиция между «истинным» и «коммерческим» искусством перекрывает оппозицию между простыми предпринимателями, стремящимися к немедленной экономической прибыли, и культурными предпринимателями, борющимися за накопление собственно культурной прибыли ценой временного отказа от экономической выгоды. Что же касается противопоставления этими предпринимателями признанного искусства авангарду, иначе говоря, ортодоксии — ереси, то оно сталкивает тех, кто господствует в поле производства и на рынке благодаря экономическому и символическому капиталу, который они смогли накопить в процессе предшествующей борьбы и с помощью особо удачной комбинации противоречивых специфических способностей, требующихся законом поля, и тех, кто только вошёл в поле, новообращённых, которые не могут, да и не хотят иметь других клиентов, кроме собственных конкурентов среди признанных производителей, которых они стремятся дискредитировать, предлагая новые продукты, или среди новичков, с которыми они соперничают за новинки.

Позиция в структуре силовых отношений, неразрывно экономических и символических, которые определяют поле производства, то есть позиция в структуре распределения специфического капитала (и соответствующего ему экономического), через посредство практической или сознательной оценки шансов на получение прибыли, задаёт

характеристики агентов, или институтов и стратегии, применяемые ими в борьбе друг с другом. Со стороны доминирующих в поле, стратегии в основном защитные, они направлены на сохранение занимаемой позиции и *status quo*, пытаются продлить действие принципов, на которых основано их господство: мир такой, каким он должен быть, поскольку доминирующие господствуют и они такие, какими должны быть, чтобы господствовать. Иными словами, после выполнения жизненного предназначения доминирующие сохраняют своё совершенство, оставаясь такими, какие они есть, без хвастовства и высокопарности демонстрируя безграничность своих средств посредством экономии средств, отказываясь от видимых стратегий отличительности и поиска эффектов, которые выдают претензии претендентов. Доминирующие внутренне связаны с тишиной, скромностью, тайной, сдержанностью и ортодоксальным дискурсом, на которые их вынуждают угрозы пересмотра позиций со стороны вновь прибывших и необходимость платить за их постоянное подстраивание, — всё это лишь ещё одно явное подтверждение исходных достоверностей, которые идут сами собой и ещё лучше без лишних слов.

«Социальные проблемы» суть социальные связи: они определяются в конфронтации двух групп, двух систем интересов и антагонистических положений; в образующих их отношениях инициатива борьбы и определение охваченных ей территорий выпадают на долю претендентов, которые разрушают доксу, нарушают тишину и ставят под вопрос беспорность беспроblemного существования доминирующих. Что же касается подчинённых, то единственным их шансом заставить рынок признать себя становятся субверсивные стратегии, которые в конечном итоге могут принести им отрицаемые ими прибыли, при условии ниспровержения иерархии поля, но с сохранением её основополагающих принципов. Таким образом, они обречены на частичные революции, смещающие границы цензуры и нарушающие принятые условности, — все это во имя принципов, выдвигаемых этими революциями. Поэтому стратегией *par excellence* является возврат к истокам, который лежит в основе всех еретических ниспровержений и всех интеллектуальных революций. Возврат к истокам позволяет обратить против доминирующих оружие, которым они смогли добиться своего господства: аскеза, смелость, отвага, непреклонность, бескорыстие. Игра на повышение ценности, всегда немного агрессивная, требовательность, которая якобы должна напоминать об уважении к основополагающему закону универсума, отрицание «экономики» могут быть успешными, только если они служат образцовым подтверждением искренности отрицания.

В силу того, что институты производства и распространения культурных благ (как в живописи, так и в театре, как в литературе, так и в кино) базируются на отношении к культуре, неотделимом от отношения к «экономике» и рынку, то они стремятся организовать между собой в систему, обладающую структурным и функциональным подобием с полем, разделённым на подклассы доминирующего класса из которых рекрутируется наибольшее число их клиентов). Такая гомология между полем инстанций производства и полем фракций доминирующего класса наиболее очевидна в случае театра. Оппозиция между «буржуазным театром» и «театром авангарда», эквиваленты которой можно найти в живописи или в литературе, действует как принцип деления, позволяющий практически классифицировать авторов, произведения, стили, сюжеты. Она базируется на реальности. Её можно одинаково наблюдать через социальные характеристики публики разных парижских театров (возраст, профессия, место жительства, частота посещений,

желаемая цена и тому подобное), а также через структурно подобные им характеристики актёров, занятых в постановке (возраст, социальное происхождение, место жительства, стиль жизни и тому подобное), произведений и самих театральных учреждений.

Действительно, «экспериментальный театр» во всех отношениях противостоит «бульварному театру». С одной стороны, большие дотационные театры (Одеон, Восточный парижский театр, Национальный народный театр) и некоторые небольшие театры на левом берегу (Вье Колобье, Монпарнас, Гастон Бати и другие) [10], рискованные в экономическом и культурном плане предприятия, под постоянной угрозой краха, которые по относительно низкой цене за билет предлагают спектакли, порвавшие с условностями (и по содержанию, и по режиссуре) и предназначенные для молодой и «интеллектуальной» публики (студенты, преподаватели, интеллектуалы). С другой стороны, «буржуазные» театры (цитируя в порядке возрастания соответствующих качеств: Гимназия, Театр Парижа, Антуан, Амбассадор, Амбигю, Мишодьер, Варьете), обычные коммерческие предприятия, чья забота об экономической рентабельности принуждает к чрезвычайно осторожным культурным стратегиям; они не рискуют и не подвергают риску своих клиентов и предлагают проверенные спектакли (адаптированные английские или американские пьесы, репризы бульварной «классики») или спектакли, подобранные согласно известным и признанным рецептам для пожилых, для «буржуа» (управленческих кадров, представителей свободных профессий, руководителей предприятий), которые расположены платить более высокую цену за билет, чтобы присутствовать на развлекательном спектакле, построенном как по содержанию, так и по режиссуре согласно канонам эстетики, не меняющейся от века [11].

Между «бедным театром» в экономическом и эстетическом смысле, который адресует к фракциям доминирующего класса, обладающим наибольшим культурным капиталом и наименьшим экономическим капиталом, и «богатым театром», который ориентируется на фракции, имеющие самый большой экономический капитал и относительно бедные в плане культурного капитала, помещаются классические театры (Комеди Франсез, Ателье). Они «обмениваются» зрителями со всеми другими театрами [12] и представляют собой нейтральные места, притягивающие примерно в равной пропорции публику из всех фракций доминирующего класса. Классические театры предлагают нейтральную или эклектическую программу, «бульварный авангард» по выражению одного из критиков в «Ля Круа»), главным представителем которого является Жан Ануй, или авангард, получивший широкое признание [13].

## Игра отражений

Эта структура возникла не сегодня. Когда Франсуаз Дорен в «Повороте», одном из самых успешных бульварных спектаклей, ставит авангардного автора в наиболее типичные водевильные ситуации, то она всего лишь заново открывает — одни и те же причины и одинаковые следствия — стратегии, которые с 1836 года Скриб использовал в «Товариществе» против Делакруа, Гюго и Берлиоза. Чтобы защитить добродетельную публику от смелых выпадов и экстравагантности романтиков, он показывал Оскара Риго, знаменитого своей траурной поэзией, как бонвивана, человека непригодного, чтобы иметь дело с буржуазией «бакалейщиков», — короче, один за другого, квивпрокво [14].

Подобно социологическому тесту, пьеса Ф. Дорен, которая реализовала на сцене попытку бульварного автора превратиться в авангардного, позволяет наблюдать за тем, как оппозиция, структурирующая всё пространство культурного производства, функционирует одновременно в умах, в форме систем классификации и категорий восприятия, и в реальности, через механизмы, производящие дополнительные оппозиции между авторами и их театрами, критиками и их газетами. Сама пьеса выводит контрастные портреты двух театров: с одной стороны, ясность и техническое совершенство, весёлость, лёгкость и непринуждённость — очень «французские качества»; с другой — «замаскированная показным самоотречением претензия», «блеф представления», серьёзность, отсутствие юмора и обманчивая значительность, унылые речи и декорации («чёрный занавес и строительные леса, прямо скажем, сильно помогают»).

### Распределение зрительской аудитории по театрам Сезон 1963-1964 годов

№	Название театров	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
1	TEP	X	57	48	35	35												
2	TNP		X		48		32		36									
3	Odeon		56		X				48	36								
4	Athenee		50	45	X	36												
5	Vieux Colombier		49	47		X			43									
5	Montparnasse G. Baty			49			49		48			47						

№	Название театров	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
7	Comedie Francaise		40	48				X	41									
8	Atelier			39				38	X			41						
9	Ambigu			48					49	X		46						
10	Michodiere			38		41			47		X							
11	Theatre de Paris							37	49		38	X						
12	Comedie Champs Elysees							49	55			49	X					
13	Ambassadeurs								58		39	46		X				
14	Moderne								57			56		X	40			

№	Название театров	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
15	Antoinette								43			40		42	X			
16	Gymnase							36	40			37					X	
17	Varietes							38	42			46					X	

*По горизонтали и вертикали в таблице даётся один и тот же список театров. В строке для аудитории каждого театра приведены три других, наиболее часто посещаемых театра (помимо данного), указанных опрошенными зрителями.*

Итак, авторы, пьесы, аргументы, слова, являющиеся или желающие казаться «смело лёгкими», радостными, весёлыми, живыми, беспроблемными, как в жизни, стоят в оппозиции к «тяжеловесным», то есть грустным, скучным, проблематичным и тёмным. «У нас, у нас будет весёлая попка. У них, у них будет задумчивый зад» [15]. Оппозиция эта непреодолима, поскольку разделяет «буржуа» и «интеллектуалов» вплоть до самых базовых и общих, казалось бы, интересов. Все контрасты, которые Франсуаз Дорен и «буржуазные» критики применяют в своих суждениях о театре (в форме оппозиций между «чёрным занавесом» и «красивыми декорациями», «хорошо освещёнными и удачно украшенными стенами», «чистыми и хорошо одетыми артистами») и, более широко, во всём своём восприятии мира, оказываются сконцентрированными в оппозиции между «жизнью в чёрном свете» и «жизнью в розовом свете» [16]. Мы увидим далее, что эта оппозиция находит своё основание в двух сильно отличающихся манерах отрицания социального. Можно было бы отнести на счёт правил комедии грубость использованных противопоставлений и наивную прозрачность используемых стратегий, если бы мы не обнаружили на протяжении страниц некий эквивалент привычного дискурса, сопровождающего критику.

К примеру, похвалив однажды в качестве исключения труппу авангардного театра (Восточный парижский театр), Жан-Жак Готье воспользовался множеством оппозиций, вокруг которых выстраивается пьеса Франсуаз Дорен: «Редко спектакль, поставленный молодым аниматором, работающим для культурного центра, бывает таким лёгким и радостным [17]. Нечасто увидишь как кто-нибудь из этого нового поколения покидает скорбную юдоль, чтобы добровольно направиться в сторону радости. Обычно вкус и тщательность служат идеалу, который оплакивает нищенство, столь дорогое сердцу шикарных левых, и погрязает в нём. Здесь же, напротив, всё сделано для того, чтобы отдать должное радости жизни и создать хорошее настроение» (Le Figaro, 27 Mars 1964).

Продолжение статьи позволяет выделить целый ряд ключевых слов «буржуазной» эстетики: весёлость, радость жизни, хорошее настроение, а также воодушевление, живость, подвижность, дух («spirituel»), движение («оживлённость»), жизнерадостность, гармония («костюмы очень гармоничны»), цвета («счастливые цвета»), чувство меры, отсутствие претензии, уверенность, тонкость, честность, благородство, ловкость, ум, такт, жизнь, смех. Представьте «Сирано де Бержерака» в Комеди Франсез, чтобы почувствовать в полной мере и без задней мысли аксиоматику «буржуазного вкуса»: «замечательная техника», «забавно», «весело», «шарм слов», «праздник для глаз, ушей и сердца», «ликование», «поток изобретательности, находок», «кусочек радости», «роскошная согласованность», «ласкающая элегантность», «динамическое действие», «фуга», «чистота», «свежесть», «блестящие мизансцены», «радость и равновесие великолепного декора и восхитительных костюмов». И как не процитировать финальный гимн осуществлённому идеалу буржуазного театра: «Это пир гордости, соревнование талантов, фестиваль пылкости, балет романтических огней, брызги радости и фантазии, фейерверк духа, радуга вкуса, гамма жизнерадостности, духовой оркестр цветов, лирическое очарование, нежное чудо, где встречаются гарцевание и благородная нетерпеливость молодости всех времён» (Le Figaro, 15 Fevrier 1964).

Те же категории восприятия и оценки, но приводящие к негативному заключению, применяются в статье Мориса Рапена, другого критика, работающего в той же газете. Это рецензия на спектакль «Тартюф» в постановке Планшона: «Трудно показать в одном спектакле больше претензии, дурного вкуса и некомпетентности. Быть оригинальным любой ценой — опасное искушение. Когда такое желание реализуется за счёт Марлоу или Брехта, это только полбеда. Но когда жертвой становится Мольер, то не стоит ждать и малейшего снисхождения» (Le Figaro, 11 mars 1964). Всё, что буржуазная эстетика ненавидит в «театре НЛМ» (Морис Рапен говорит о «Тартюфе НЛМ») и что годится для мелких буржуа из предместий (действие пьесы Ванцовича — sic! — авангардного автора, которого в карикатурном виде выводит Франсуаз Дорен, разворачивается в ангаре на юго-восточной окраине Парижа), — это претензия (которую также клеймят Ф. Дорен и Ж.-Ж. Готье), главное слово для выражения буржуазного презрения к «судорожной тяжеловесности» и «вымученного изыска» глубины или оригинальности, составляющих полную противоположность непринуждённости и скромности искусства, уверенного в своих средствах и целях [18]. (НЛМ, Habitation и Loyer Modere — жилье по умеренным ценам; так сокращённо называют программу социального жилья для малоимущих во Франции. — Прим. пер.)

Критики, находясь перед объектом столь чётко организованным согласно канонической оппозиции, сами занимают определённые позиции в пространстве прессы в соответствии со структурой, лежащей в основании классифицируемого объекта и применяемой ими системы классификации. Критики воспроизводят в пространстве суждения, посредством которых они классифицируют объекты, и тем самым классифицируют самих себя в пространстве, в котором они уже классифицированы. (Идеальный круг, выход из которого возможен только путём объективации.) Иначе говоря, различные суждения по поводу «Поворота» варьируют по содержанию и форме в зависимости от печатного органа, в котором они выступают: начиная с самого большого расстояния от критики и её публики до «интеллектуального» мира, вплоть до максимальной дистанции в случае с пьесой Франсуаз Дорен и её

«буржуазной» публикой, и кончая самым маленьким расстоянием до «интеллектуального» мира [19].

## Игра гомологии

Едва ощутимые изменения смысла и стиля, которые от «Авроры» к «Фигаро» или от «Фигаро» к «Экспрессу» приводят к нейтральному дискурсу «Монда», а отсюда — к молчанию (выразительному) «Нувель Обсерватор», могут быть правильно поняты, только если мы учтём постоянно повышающийся уровень образования читателей (что служит хорошим индикатором уровня передачи или предложения соответствующих сообщений) и рост доли фракций кадров из государственного сектора и преподавателей. Представители этих фракций читают больше всех остальных и отличаются особо высокой долей читающих газеты с самым высоким уровнем подачи материала («Монд», «Нувель Обсерватор»). И напротив, отмечается сокращение представительства таких фракций, как крупные коммерсанты и промышленники, которые читают меньше всех остальных и особо отличаются относительно большой долей читающих газеты с самым низким уровнем подачи материала («Франс Суар», «Аврора»). Проще говоря, пространство дискурсов воспроизводит в собственном порядке пространство печатных органов и читательскую публику каждого из них, причём с одного края этого поля располагаются крупные коммерсанты и промышленники, «Франс Суар» и «Аврора», а с другого края — кадры из госсектора и преподаватели, «Монд» и «Нувель Обсерватор». Центральные позиции поля занимают кадры из частного сектора, инженеры и представители свободных профессий, а со стороны печатных органов — «Фигаро» и особенно «Экспресс», которые читают примерно одинаково все фракции (за исключением крупных коммерсантов). Они представляют некое нейтральное место в этом универсуме [20]. Таким образом, пространство суждений о театре гомологично пространству газет, для которых эти суждения произведены и которые их распространяют, а также пространству театров и пьес, по поводу которых они сформулированы. Эти гомологии и все те игры, которые они допускают, становятся возможны только благодаря гомологии каждого из рассматриваемых пространств с пространством доминирующего класса.

Коротко рассмотрим пространство суждений, вызванных неким экспериментальным стимулом, предложенным Франсуаз Дорен. Будем двигаться «справа» или с «правого берега» «налево» или на «левый берег». Сначала «Аврора»: «Бесцеремонная Франсуаз Дорен рискует не поладить с нашей интеллигенцией одновременно марксистского и снобистского пошиба. Дело в том, что автор «Мерзкого эгоиста» не демонстрирует никакого почтения к торжественной скуке, глубокой пустоте, головокружительному небытию, столь характерному для многих театральных постановок, называемых «авангардными». Она осмеливается подавить своим святотатственным смехом знаменитую «невыразимость бытия» — альфу и омегу современной сцены. Эта извращённая реакционерка, которая потакает самым низким аппетитам общества потребления, вовсе не собирается признавать свои ошибки и покорно сносить репутацию бульварного автора. Она позволяет себе предпочитать фантазию Саши Гитри и эротические «кальционады» Фейдо вместо смутной ясности Маргерит Дюрас или Д'Аррабаля. Это преступление вряд ли ей когда-либо простят. Тем более что оно совершается весело и радостно, с использованием всех осуждаемых

приёмов, которые обеспечивают прочный успех» (L'Aurore, 12 Janvier 1973). Помещая Ф. Дорен на краю интеллектуального поля, так что о ней рассказывается почти как об иностранке («наша «интеллигенция»), критик из «Авроры» не подыскивает слова и не маскирует свои стратегии (называя реакционера реакционером). Риторический приём — приводить слова противника, но в таком контексте, что его речь, функционируя как ироническая антифраза, означает объективно противоположное тому, что хотели сказать, — предполагает и использует саму структуру поля критики и отношение прямого соглашения, основанного на гомологии позиций, которые критик поддерживает со своей публикой.

От «Авроры» перейдём к «Фигаро». В совершенной гармонии с автором «Поворота», которую предполагают хорошо настроенные друг на друга габитусы, критик всего лишь подвергает проверке опыт полного наслаждения пьесой, полностью соответствующей его категориям восприятия и оценки, его взглядам на театр и на мир. Вместе с тем, вынужденный прибегать к эвфемизмам в большей степени, он избегает открыто политических суждений, чтобы не выйти за пределы эстетики или этики: «Необходимо признать, что мадам Франсуаз Дорен «отважно лёгкий» автор, что означает остроумно драматический и серьёзный с улыбкой, непринуждённый без неубедительности, доводящий комедию до самого откровенного водевиля, но в самой тонкой из всех возможных манере. Автор оперирует сатирой с элегантностью, она ежеминутно доказывает приводящую в смущение виртуозность... Франсуаз Дорен знает значительно больше всех нас о пружинах драматического искусства, комических выразительных средствах, ресурсах ситуации, власти забавного или уколах верно найденного слова... Да, какое мастерство разбора, какая ирония в сознательном использовании пируэтов, какое уверенное использование двусмысленных уловок. В «Повороте» есть всё, чтобы понравиться, и ни капли потворства или вульгарности. Ни тем более потакания, а ведь всем нам известно, что теперь конформизм полностью принял сторону авангарда, смешное — на стороне серьёзности, обман — на стороне скуки. Мадам Франсуаз Дорен приносит облегчение уравновешенной публике, подводя её к равновесию со здоровым весельем... Спешите посмотреть этот спектакль, и я уверен, что вы посмеётесь от чистого сердца, что забудете и думать о том, насколько страшно может быть для писателя спрашивать себя, все ли он ещё в согласии со своим временем. Это в конечном итоге тот же вопрос, который каждый человек задаёт себе, и лишь юмор и неисправимый оптимизм избавляют от него!» (Jean-Jacques Gautier. Le Figaro, 12 Janvier 1973).

### **Распределение газет и еженедельников по группам доминирующего класса**

*Доля читателей на момент опроса из расчёта на 1000 глав семьи по каждой группе*

Группа	Франс Суар	Аврора	Ля Круа	Фигаро	Экс-пресс	Монд	Нувель Обсервер	Итого
Крупные коммерсанта	170	70		102	190	77	44	463

Группа	Франс Суар	Аврора	Ля Круа	Фигаро	Экс-пресс	Монд	Нувель Обсервер	Итого
Промышленники	11	75		152	309	78	28	449
Кадры частного сектора	139	111	51	197	368	221	82	750
Инженеры	99	23	70	218	374	270	71	681
Свободные профессии	87	37	54	167	371	163	131	585
Кадры госсектора	121	100	22	234	375	385	103	943
Преподаватели, литераторы и учёные	64	62	29	173	398	329	217	845
<b>Итого</b>	<b>118</b>	<b>72</b>	<b>31</b>	<b>178</b>	<b>335</b>	<b>231</b>	<b>99</b>	

*Итоговая цифра по строке для каждой категории читателей, конечно, не точная, поскольку не учитывается чтение других членов семьи. По каждому столбцу выделены жирным шрифтом два самых больших показателя. Источник данных: CESP. Etude sur les lecteurs de la presse dans le milieu d'affaires et cadres superieures. — Paris, 1970.*

От «Фигаро» естественным образом переходим к «Экспрессу», который балансирует между поддержкой и отстранением, достигая вследствие этого значительно более высокой степени эвфемизации: «Это должно было бы привести прямым к успеху... Ловко сработанная и забавная пьеса. Персонаж. Актёр, которому роль подошла как собственная перчатка: Жан Пья... С безукоризненной виртуозностью, за минусом нескольких длиннот, с хитроумием, совершенным владением профессиональным мастерством, Франсуаз Дорен сочинила пьесу о повороте Бульвара, которая по иронии сама является наиболее традиционной пьесой театра Бульвара. Одни лишь суровые педанты станут спорить о сути оппозиции между двумя театрами, а также между лежащими в их основе двумя пониманиями политической жизни и частной жизни. Блестящий диалог, полный удачных слов и формул, часто приправлен мстительным сарказмом. Однако Ромен — не карикатура, он гораздо менее глуп, чем средний профессионал в области авангарда. У Филиппа — чудная роль, поскольку он в своей области. То, что автор «Как в театре» хочет осторожно внушить, так это, что на Бульваре говорят, действуют «как в жизни». И это правда, но лишь отчасти. И не только потому, что это правда класса» (Robert Kanters. L'Express, 15-21 Janvier 1973). Уже здесь, несмотря на полное одобрение, возникают определённые нюансы из-за постоянного обращения к двусмысленным формулировкам, даже с точки зрения

используемых оппозиций: «это должно было бы привести прямоком к успеху», «хитроумие», «совершенное владение профессиональным мастерством», «у Филиппа чудная роль» — все эти формулировки могут быть поняты в уничижительном смысле. Можно даже заподозрить, через отрицание, несколько иную правду («Одни лишь суровые педанты станут спорить о сути...») или просто правду, но вдвойне нейтрализованную посредством двусмысленности и отрицания («и не только потому, что это правда класса»). «Монд» даёт отличный пример дискурса подчёркнуто нейтрального, ставя спиной к спине, — как выражаются спортивные комментаторы, — приверженцев двух противоположных позиций: открыто политический дискурс «Авроры» и пренебрежительное молчание «Нувель Обсерватор».

«Простое или упрощённое доказательство запутывается очень тонкой формулировкой на разных уровнях, как если бы переплетались две пьесы. Одна написана Франсуаз Дорен — автором, соблюдающим условности. Вторая придумана Филиппом Русселем, который пытается сделать «поворот» к современному театру. Игра описывается как бумеранг, движение по кругу. Франсуаз Дорен намеренно использует бульварные клише, а Филипп их пересматривает и позволяет себе, со своего голоса, яростно критиковать буржуазию. На втором уровне она сталкивает эту речь с речью молодого автора, с которым она яростно воюет. Наконец, по ходу пьесы оружие переносится на бульварную сцену, тщетные усилия механизма разоблачены средствами традиционного театра, которые вследствие этого отнюдь не потеряли своей значимости. Филипп может объявить себя «отважно лёгким» автором, изображая персонажи, разговаривающие «как все», он может выдвигать требование «искусства без границ», то есть аполитического. Однако демонстрация совершенно извращена моделью авангардного автора, выбранного Франсуаз Дорен. Ванкович — эпигон Маргерит Дюрас, запоздалый экзистенциалист и слегка милитант. Он карикатурен до крайности, как театр, который мы здесь разоблачаем («Чёрный занавес и строительные леса — это помогает!» или название одной из пьес «Возьмите немного бесконечности из вашего кофе, господин Карсов»). Публика радуется этому уничижающему изображению современного театра; критика буржуазии приятным образом провоцирует в той мере, в какой она переходит на ненавистную жертву и приканчивает её. В той мере, в какой он отражает состояние буржуазного театра и открыто показывает всем его системы защиты, «Поворот» можно считать значительным произведением. Немного найдётся пьес, позволяющих ощутить «внешнюю угрозу» и снимающих это беспокойство с таким безотчётным увлечением» (Louis Dandrel. *Le Monde*, 13 Janvier 1973).

Двусмысленность, культивируемая уже Робером Кантером, достигает здесь вершины: доказательство «простое или упрощённое», на выбор; пьеса раздваивается, давая на выбор читателя два разных произведения, то есть «яростную», но приносящую облегчение критику буржуазии и защиту аполитичного искусства. Тому, кто будет столь простодушным, чтобы не задаться вопросом, «за или против» выступает критик, оценивает ли он пьесу как «хорошую или плохую», мы даём два ответа. Прежде всего, доведение до кондиции «объективного информатора», который должен во имя правды напомнить, что авангардный автор «карикатурен до крайности» и что «публика радуется» (однако невозможно узнать, как критик определяет своё место относительно публики, а потому не ясен смысл «радости»). Далее, в конце ряда двусмысленных суждений — из-за осторожности, нюансов и полутонов («в той мере, в какой», «может считаться») — утверждение, что «Поворот» — это «значительное произведение», но только, как мы хорошо понимаем, в качестве

свидетельства кризиса современной цивилизации, как могли бы выразиться в Институте политических наук (Sciences Po) [21].

Хотя молчание «Нувель Обсерватор» само по себе что-то значит, можно составить себе приблизительное представление, какой должна быть позиция этого еженедельника. Например, читая критику, появившуюся в «Нувель Обсерватор» по поводу пьесы Фелисьена Марсо «Доказательство вчетвером», или критику на «Поворот» Филиппа Тессона, бывшего в своё время главным редактором «Комба», опубликованную в «Канар аншене»: «Думаю, что не стоит называть театром эти светские собрания коммерсантов и бизнес-дам, во время которых знаменитый актёр в хорошем окружении читает тонко проработанный одухотворённый текст знаменитого автора посреди сценических декораций, вращающихся и нарисованных с умеренным юмором Фолона... Здесь нет никакой «церемонии» и ещё меньше «катарсиса» или «разоблачения», и совсем мало импровизации. Просто готовые блюда из буржуазной кухни для желудков, пробовавших и другие... Зал, как все бульварные залы в Париже, взрывы смеха, когда надо, в самых конформистских местах, где действует этот дух снисходительного рационализма. Царит полное согласие и актёры в сговоре. Эта пьеса могла быть написана десять, двадцать, тридцать лет тому назад» (M. Ferret. *Le Nouvel Observateur*, 12 Fevrier 1964, по поводу пьесы «Доказательство вчетвером» Фелисьена Марсо). «Франсуаз Дорен ужасно хитрая. Первейшая специалистка по вторичной переработке, к тому же мастерица по отделке. Её «Поворот» есть образцовая комедия Бульвара, главные пружины которой — недобросовестность и демагогия. Дама хочет доказать, что авангардный театр это какая-то белиберда. Для этого она пользуется грубыми уловками, и ясное дело, как только она делает трюк, публика складывается пополам от смеха и кричит: «Ещё, ещё!» автор, который только этого и ждал, добавляет ещё. Она выводит на сцену молодого драматурга левого толка, которого она называет Ванцовичем и — следите за моими руками! — ставит его в смешные, неудобные, не слишком честные ситуации, чтобы доказать, что этот господинчик не менее бескорыстен и не менее буржуазен, чем вы и я. Сколько здравого смысла, мадам Дорен, какая прозорливость, какая искренность! Вы, по крайней мере Вы, имели смелость высказать своё мнение, очень здоровое и очень домашнее» (Philippe Tesson. *Canard enchaîné*, 17 Mars 1973).

Речевые предположения и неуместные речи Объективная поляризация поля приводит к тому, что критика с двух краёв может обнаруживать одни и те же особенности и использовать для их обозначения одни и те же концепты (хитрая, уловки, здравый смысл, здоровый и тому подобное), но приобретающие ироническую окраску («сколько здравого смысла...»), а потому действующие в обратном смысле, когда они обращены к публике, не поддерживающей с ними отношения сговора и, более того, осуждающего его («как только она делает трюк, публика складывается пополам», «автор только этого и ждёт»).

Ничто не показывает лучше, чем театр, который функционирует только на базе этого полного сговора между автором и зрителями (именно поэтому соответствие между категорией театра и делениями доминирующего класса столь тесное и наглядное), что смысл и значение слов (особенно «острот») зависят от рынка, на котором они помещены. Одни и те же фразы могут принимать противоположный смысл, когда они обращены к группам, исходящим из антагонистических предположений. Франсуаз Дорен всего лишь использует структурную логику поля доминирующего класса, когда, представляя на суд

бульварной публики злключения авангардного автора, она оборачивает против авангардного театра оружие, которое он любит использовать в борьбе с «буржуазной» болтологией и «буржуазным» театром, воспроизводящим её трюизмы и клише. (Вспомним Ионеско, описывающего «Лысую певицу» или «Жака» как «некую пародию или карикатуру бульварного театра, разлагающегося бульварного театра, сходящего с ума».) Разбивая этический и эстетический симбиоз, объединяющий «интеллектуальный» дискурс с его публикой, Франсуаз Дорен превратила его в «неуместные» рассуждения, поражающие или вызывающие смех, поскольку они произносятся не в том месте и не перед той публикой, то есть в истинном смысле в *parodie* — речь, которая может установить со своей публикой непосредственное согласие через смех, только при условии, что она смогла получить от неё (если об этом не было предварительной договорённости) отказ от предположений пародируемого дискурса.

## Основания сговора

Необходимо опасаться считать достаточным объяснением буквальную связь между дискурсом критиков и особенностями публики. Если полемическое представление о своём противнике в каждом из двух полей оставляет место для такого способа объяснения, то потому, что такой способ позволяет дисквалифицировать путём соотнесения с фундаментальным законом поля эстетический или этический выбор противника. Например, показывая, что в его основании лежит циничный расчёт (поиск успеха любой ценой, пусть даже через провокацию или скандал), что характерно скорее для «правого берега», или же корыстный сервизм «прислужника буржуазии» — речи, характерные для «левого берега». В действительности, частичная объективация заинтересованной полемики из которой вышли практически все работы, посвящённые «интеллектуалам») упускает главное, описывая как результат сознательного расчёта то, что на самом деле является результатом почти чудесной встречи двух систем интересов (которые могут сосуществовать в личности «буржуазного» писателя) или, точнее, структурной и функциональной гомологии позиции определённого писателя или художника в поле производства и позиции его публики в поле классов и их фракций.

Так называемые «писатели на службе» уполномочены думать и проповедовать, что они не служат кому-либо в собственном смысле слова. Объективно они служат лишь потому, что делают это совершенно искренне, не осознавая причин и собственных интересов, то есть интересов специфических, высоко сублимированных и эвфемизированных, как, например, «интерес» к какой-то форме театра или философии, который логически связан с определённой позицией в определённом поле и который будто создан, чтобы скрыть (даже в глазах своих защитников) содержащиеся в нём политические послылки.

Благодаря логике гомологии, практики и произведения агентов поля специализированного и относительно автономного производства с необходимостью оказываются сверхдетерминированными. Функции, которые они выполняют во внутренней борьбе, неизбежно дублируются внешними функциями, теми, что они получают в символической борьбе между фракциями доминирующего класса и, по крайней мере со временем, между классами [22]. Критики так хорошо служат своей публике только потому, что гомология

между их позицией в интеллектуальном поле и позицией их публики в поле доминирующего класса выступает основанием объективного согласия (базирующегося на тех же принципах, которых требует театр, особенно комический). Как следствие, они никогда так искренне и так эффективно не защищают интересы своей клиентуры, как тогда, когда они защищают свои собственные интересы интеллектуалов от своих специфических соперников, занимающих противоположные позиции в поле производства [23].

Конкретно критик из «Фигаро» никогда не судит о спектакле: он судит суждение критика из «Нуэль Обсерватор», которое прописано в нём ещё до того, как тот его сформулирует. Эстетика «буржуазии», которая в этой области занимает подчинённое положение, редко выражается напрямую без опасения и сожаления: похвала «бульвару» почти всегда принимает форму защиты и раскрытия ценностей тех, кто отказывает ему в ценности [24]. Так, в критике пьесы Х. Гарднера «Клоуны тысячами», которую он завершает восхвалением, насыщенным ключевыми словами («Какая естественность, какая элегантность, какая свобода, какая человеческая теплота, какая гибкость, какая тонкость, какая живость и какой такт, а ещё какая поэзия, какое искусство»), Жан-Жак Готье пишет: «Он заставляет смеяться, он забавляет, у него есть душа, дар делиться, чувство комического, он веселит, он радуется, он очаровывает. Он не выносит серьёзности, являющейся формой пустоты, серьёзности, указывающей на отсутствие изящества... Он цепляется за юмор как за последнее оружие против конформизма. Из него брызжет сила и здоровье, он воплощённая фантазия и, под вывеской смеха, хочет дать тем, кто его окружает, урок достоинства и мужественности. Но главным образом он хочет, чтобы окружающие его люди не стеснялись бы смеяться в мире, где смех вызывает подозрение» (Le Figaro, 11 Decembre 1963).

Речь идёт о доказательстве, что конформизм принял сторону авангарда [25] и что настоящая отвага за теми, кто осмеливается бросить ему вызов, хотя они рискуют обеспечить себе таким образом аплодисменты «буржуазии»... Такая перемена плюса на минус доступна не всякому первому попавшемуся «буржуа». Благодаря ей «правый интеллектуал» может пережить двойной поворот на 180 градусов, который приведёт его к начальной точке, но отличающейся (как минимум субъективно) от точки зрения «буржуа», как высшее свидетельство интеллектуального мужества и отваги [26]. «Буржуазный» интеллектуал, пытаясь перебороть ситуацию и оборачивая против противника его же оружие или, по меньшей мере, отделяя противника от объективного образа, который тот распространяет («доводя комедию до самого откровенного водевиля, но в самой тонкой из всех возможных манере»), решительно принимает этот образ вместо того, чтобы просто подвергнуть испытанию («отважно лёгкий»). «Буржуазный» интеллектуал выдаёт себя тем, что под угрозой отрицания себя как интеллектуала он в своей борьбе вынужден признавать «интеллектуальные» ценности, против которых выступает.

Поскольку на карту поставлены собственные интересы «интеллектуалов», то критики, чьей первой функцией является успокоение буржуазной публики, не могут довольствоваться пробуждением в них стереотипного образа, который те имеют об «интеллектуалах». Несомненно, они не лишают себя удовольствия внушить «буржуазии», что исследования, заставляющие сомневаться в их эстетической компетентности, или смелые выпады, способные подорвать их этические или политические убеждения, на самом деле вдохновляются вкусом к скандалам и любовью к провокациям или мистификациям, если,

конечно, это не просто озлобление неудачника или стратегическая инверсия бессилия или некомпетентности [27]. Несмотря ни на что, они не в состоянии выполнить свою функцию, если у них нет возможности говорить в кругу своих, «интеллектуалов», которые не подвластны расчёту, которые первыми поймут, если будет что понимать [28], и которые не боятся противостоять авангардным авторам и их критикам на их же территории: отсюда значение, придаваемое институциональным знакам и указателям интеллектуального авторитета, которые особенно признают неинтеллектуалы, например, членство в академиях. Отсюда и стилистическое и концептуальное кокетство у критиков театра, которое должно свидетельствовать, что они знают, о чём говорят, или у публицистов — высокая ценность марксологической эрудиции [29].

## Власть убеждения

«Искренность» (одно из условий символической действительности) возможна и реализуема лишь в ситуации полного, непосредственного согласия между ожиданиями, вписанными в занимаемую позицию (в менее освящённом мире сказали бы «по должностному определению»), и диспозициями занимающего её человека. Невозможно понять согласование диспозиций с позициями на котором основана, например, подгонка журналиста к газете и тем самым к публике данной газеты или подгонка читателей к газете и тем самым к журналисту), если не принимать в расчёт, что объективные структуры поля производства лежат в основе категорий восприятия и оценки, которые структурируют восприятие и оценку своей продукции. Именно так обстоит дело с антитетическими парами персоналий («властителей дум») или институтов, газет («Фигаро»/«Нувель Обсерватор» или по другой шкале и с отсылкой на другой практический контекст «Нувель Обсерватор»/«Юманите», и так далее), театров (Правый берег. / Левый берег, частные/дотационные и тому подобное), галереи, издательства, журналы, кутюрье, — которые могут функционировать как классификационные схемы, существующие и имеющие значение только в их взаимоотношениях и позволяющие определить своё место и место других.

Как это можно видеть на примере авангардной живописи, лучше чем где бы то ни было, только практическое овладение такими реперами, разновидностью умения социальной ориентации, помогает продвигаться в иерархизированном пространстве, где перемещения всегда содержат угрозу утраты класса, где места: галереи, театры, издательства — составляют все различие (например, между «коммерческой порнографией» и «качественной эротикой»), потому что именно через них очерчивается публика, которая — на основе гомологии между полем производства и полем потребления — квалифицирует потребляемый продукт, внося свой вклад в определение его как «редкостной» или «вульгарной» вещи (расплата за распространение). Такое практическое овладение позволяет чувствовать и предчувствовать — без какого-либо циничного расчёта, — «что нужно делать», а также где это делать, как и с кем, учитывая всё то, что уже было сделано, что делается, всех тех, кто это делает и где они это делают [30].

Выбор места публикации, издателя, журнала, галереи, газеты важен лишь потому, что каждому автору, каждому виду производства и продукции соответствует естественное

место в поле производства; что производители и продукты, занимающие не подходящее им место, как говорится, «неуместные», в большей или меньшей степени обречены на неуспех. Все эти гомологии, обеспечивающие публику «по размеру», понимающую критику и прочее, тому, кто нашёл своё место в структуре, будут, напротив, действовать против него, если он сбился с дороги и оказался вне своего естественного места. Так же как издатели авангарда и производители бестселлеров соглашаются друг с другом, говоря, что для них было бы большим риском выпустить книгу, предназначенную для противоположного полюса в издательском пространстве (бестселлер у Жерома Ландона, новый роман у Лаффона), — также и в соответствии с законом, предписывающим проповедовать только перед обращёнными, критик может оказывать влияние на своих читателей, только если они признают за ним власть, в силу того, что они структурно согласуются с ним в представлениях о социальном мире, вкусах и в габитусе в целом.

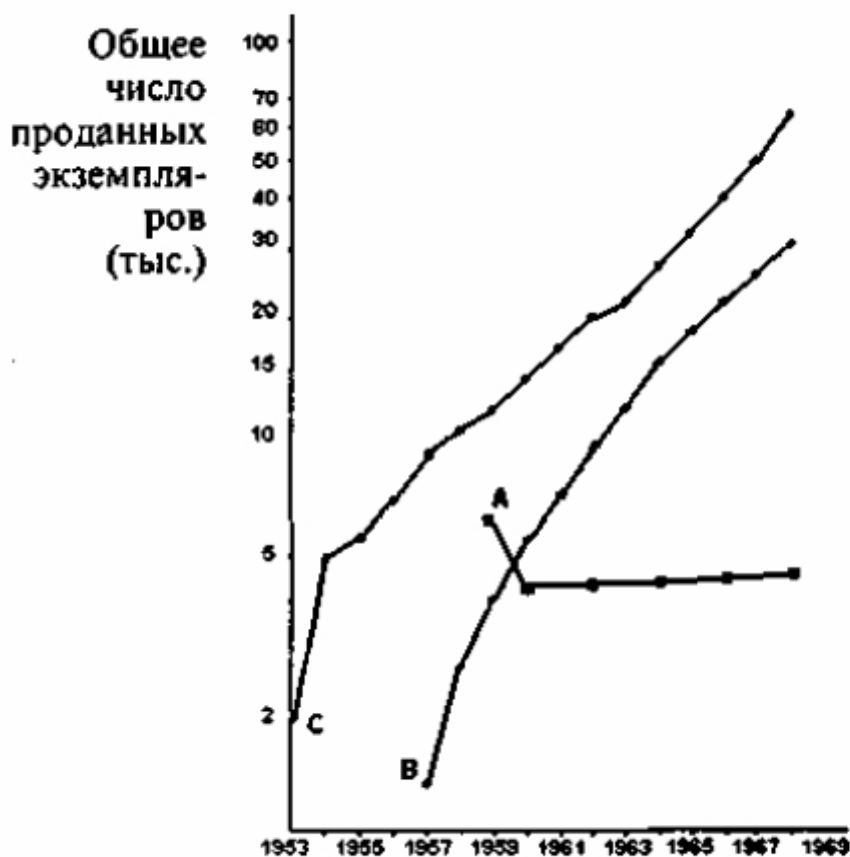
Жан-Жак Готье хорошо описывает такое избирательное сродство, связывающее журналиста с его газетой, а через неё — с его публикой. Некий директор издательства «Фигаро», выбирающий и выбранный согласно одному и тому же механизму, выбирает литературного критика для газеты: «его тон подходит, чтобы обращаться к нашим читателям», он «не делает это нарочито», но «естественным образом говорит на языке «Фигаро», он станет «типичным редактором» газеты. «Если завтра в «Фигаро», — говорит Готье, — я начну говорить на языке «Ле там модерн», например, или «Сен-Шапель де леттр», меня никто не будет ни читать, ни понимать, ни слушать, поскольку я буду в этом случае опираться на некие понятия и аргументы, на которые читателю в высшей степени наплевать» [31]. Каждой позиции соответствуют пресуппозиции (предположения), то есть докса, а гомология между занимаемыми производителями позициями и их клиентами является условием такого соучастия (как в театре), которое тем больше требуется, чем более существенные вещи оказываются втянутыми, чем более затронуты личные интересы. Поскольку практическое овладение законами поля ориентирует выборы, посредством которых индивиды собираются в группы, а группы кооптируют индивидов, постольку так часто осуществляется чудодейственное согласие между объективными и инкорпорированными структурами, позволяющее создателям культурных благ совершенно свободно и искренне производить вещи объективно необходимые и сверхдетерминированные.

Искренний обман и эвфемизация, придающие собственную символическую эффективность идеологическому дискурсу, являются результатом действия двух факторов. С одной стороны, специфические и относительно автономные от классовых интересы, связанные с позицией в специализированном поле, могут легитимно (а значит, эффективно) удовлетворяться только ценой полного подчинения специфическим законам поля, то есть в частном случае, ценой отрицания интереса в его обычной форме. С другой стороны, отношение гомологии, установленное между всеми полями борьбы, организованной на основе неравного распределения определённого вида капитала, приводит к тому, что высоко цензурированные, то есть эвфемизированные, практики и дискурсы, к тому же произведённые в соответствии с «чистыми» и исключительно «внутренними» целями, постоянно предрасположены к выполнению помимо основных ещё и дополнительных, «внешних» функций. Эффективность этих практик и дискурсов тем более высока, что они игнорируют эти «внешние» функции, а их соответствие спросу является не продуктом сознательного поиска, но результатом структурного соответствия. Длительное время и

короткое время Фундаментальный принцип различий между «коммерческими» предприятиями и «культурными» предприятиями заключается в характеристиках культурных благ и рынка, на котором они предлагаются. Предприятие тем ближе к «коммерческому» полюсу (или, наоборот, тем дальше от «культурного» полюса), чем более полно и непосредственно предлагаемые им на рынке продукты отвечают сложившемуся спросу (*demande preexistante*), то есть уже существующим интересам и в сложившихся формах.

Таким образом, с одной стороны, мы имеем короткий производственный цикл, обоснованный желанием минимизировать риски посредством изначального подлаживания под видимый спрос, имеющий уже налаженную систему коммерциализации и процедур предъявления продукта на рынке (обложка более или менее броская, реклама и прочее), предназначенных обеспечить быстрое получение прибыли от быстрого оборота продуктов, обречённых на быстрое устаревание. С другой стороны — долгий производственный цикл, где допускается риск, присущий инвестициям в культуру [32], и требуется подчинение специфическим законам торговли предметами искусства. Так, в настоящий момент эта продукция может не иметь рынка, но быть полностью ориентированной на будущее, что предполагает очень рискованные инвестиции при тенденции накапливать большие запасы продукции, о которой нельзя заранее сказать, приобретёт ли она статус материальных объектов (оцениваемых в таком качестве, то есть, например, на вес) или статус культурных объектов, обладающих непропорционально высокой ценностью относительно использованных при изготовлении материальных составляющих [33].

### **Рост продаж трёх книг, опубликованных Edirlon de Minuir**



*Рис. 2. Рост продаж трех книг, опубликованных Edition de Minuit*

Неопределённость и риск, характерные для производства культурных благ, прочитываются в кривых продаж трёх произведений, выпущенных издательством «Эдисьон де Минюи». На кривой А представлен случай книги, получившей литературную премию: после периода больших продаж (в 1959 году—6143 экземпляра и в 1960 году — 4298 экземпляров), наступил период слабых ежегодных продаж (примерно 70 экземпляров в год). На кривой В представлен роман Роб-Грийе «Ревность», вышедший в 1957 году. В первый год было продано всего 746 экземпляров, и только на четвёртый год, в конце 1960 года, продажи достигли начального уровня продаж книги, получившей литературную премию, однако, благодаря постоянному росту ежегодных продаж, начиная с 1960 года (в среднем на 29% в год между 1960 годом и 1964 годом и на 19% в период 1964–1968 год), суммарный итог продажи книги достиг в 1968 году 29462 экземпляров [34]. На кривой С показаны продажи книги Сэмюэла Беккета «В ожидании Годо», опубликованной в 1952 году. Её суммарные продажи достигают 10 тысяч экземпляров только по истечении пяти лет, но, начиная с 1959 года, отмечается постоянный рост продаж примерно на 20% (исключение составляет 1963 год). Только за 1968 год было продано 14298 экземпляров, а суммарный итог продаж за 1953–1969 годы составил 64897 экземпляров.

# Время и деньги

Можно, таким образом, охарактеризовать различные издательства по той доле, которую они выделяют на рискованные долгосрочные инвестиции («В ожидании Годо») и на надёжные краткосрочные инвестиции [35], а вместе с тем соотношение среди авторов писателей «долгосрочных» и писателей «краткосрочных»; журналистов, которые помимо основной работы пишут тексты о «современности»; «известных личностей», публикующих свои «свидетельства» в форме эссе или автобиографических рассказов; профессиональных писателей, не выходящих за рамки проверенных эстетических канонов (литература «для премий», романы «для успеха» и тому подобное) [36].

Характерные для двух противоположных полюсов издательского поля издательства «Робер Лаффон» и «Минюи» позволяют понять во всём многообразии их аспектов оппозиции, которые делят поле на два сектора. С одного полюса, крупное предприятие (700 служащих), ежегодно публикующее большое число новых книг (примерно 200 названий) и открыто ориентированное на поиск успеха (в 1976 году оно объявило о семи тиражах выше 100 тысяч экземпляров, четырнадцати — свыше 50 тысяч, пяти-десяти — свыше 20 тысяч), что предполагает большие службы по распространению, значительные расходы на рекламу и связи с общественностью (особенно в направлении книготорговцев, владельцев книжных магазинов), а также целую политику выбора, диктуемую нюхом на надёжное размещение средств (вплоть до 1975 года почти половину всех публикуемых произведений составляли переводы книг, имевших успех за границей) и поиском бестселлера (среди «лауреатов», которых издатель противопоставляет тем, кто «всё ещё упорствует в нежелании принимать его издательство за литературу», мы находим имена Бернара Клавеля, Макса Галло, Франсуаз Дорен, Жоржа-Эммануэля Клансье, Пьера Рея). С другого края — издательство «Минюи», маленькое ремесленное издательство, где работает десяток человек, которое публикует менее двадцати названий в год (что в области романа или театра даёт примерно сорок авторов за 25 лет) и выделяет на рекламу минимальную часть бюджета (даже выигрывая стратегически от своего отказа от самых грубых форм PR), которое привыкло к продажам ниже 500 экземпляров и к тиражам меньше трёх тысяч по отчёту за 1974 год из 17 новых произведений, опубликованных за период с 1972 по 1974 год, то есть за три года, 14 вышли тиражом ниже 3000 экземпляров, а тиражи трёх других не превышали 5000 экземпляров). Постоянно в дефиците, если рассматривать только новые публикации, издательство выживает только благодаря имеющемуся у него фонду, то есть прибылям, которые ему регулярно обеспечивают те из его публикаций, которые стали знаменитыми (например, «В ожидании Годо» продали в 1952 году только 200 экземпляров, а спустя 25 лет совокупный тираж достиг 500 тысяч экземпляров) [37].

Эти две временные структуры соответствуют двум очень разным экономическим структурам. Акционерное общество должно давать прибыль, несмотря на большие общие расходы: «Лаффон», «Ашетт» или «Пресс де ля Ситэ», как и другие акционерные общества, должны быстро «прокручивать» капитал, главным образом экономический, не теряя времени на его реконверсию в культурный. Напротив, «Эдиссон де Минюи» не слишком заботится о прибыли (часть которой распределяется между сотрудниками) и реинвестирует в долгосрочные проекты доходы, полученные от эксплуатации собственного постоянно

растущего фонда.

# Предприниматель

*Все цитаты приведены по интервью со Свенем Нильсеном, генеральным директором «Пресс де ля Ситэ», опубликованному в: Priouret R. La France et le Management. Paris: Denoel, 1968. — р. 268–292*

Предприниматель, руководя своим предприятием как деловой человек, преобразуя его в настоящую финансовую империю непрерывной серией покупок и слияний (между 1958 и 1965 годами), он говорит без обиняков и эвфемизмов языком управленца и организатора: «Я просто сказал ответственным за эти издательства: «Мы будем объединяться, чтобы совместными усилиями развить наше дело»... Каждый издатель хотел покрыть сразу много секторов. Как только группа была сформирована, мы стали специализироваться. Например, у Амьё-Дюмона были такие авторы, как Андре Кастело и Ален Деко, историки с большой аудиторией. Мы их направили в «Перрен», который мы специализируем на истории». «Некоторые издательства интегрировались в нашу группу и стали нашими внутренними подразделениями. В других мы оказываемся в абсолютном большинстве... Между этими различными предприятиями, ставшими в некотором роде нашими филиалами, мы осуществили взаимные слияния». Издатель заказывает книги, подсказывает сюжеты, выбирает названия: «Мы считаем, что творческая составляющая работы издателя намного выросла за послевоенные годы. Я мог бы вам рассказать тысячи историй на эту тему. Последняя касается книги Эмиля Серван-Шрайбера. Это друг, чудесный человек, полный всяких историй. Я ему говорю: «Пишите об этом так, как Вы рассказываете», Реми? Мы сначала попросили его написать предисловие к тому про «Атлантический вал». Некоторое время спустя он приносит рукопись. Однажды он пришёл к нам в поисках сюжета, и мы ему предложили «демаркационную линию». Он их написал десять. Все бестселлеры».

Заказ часто сопровождается авансом: «Писатель приходит к нам. Он приносит с собой книгу, даёт вам резюме. Вы находите его интересным». Он добавляет: «Мне нужен аванс, чтобы жить, пока книга не будет написана». Вот так издатель большую часть времени работает банкиром... Уже известные авторы, случается, набирают авансом значительные суммы». Внимательный к спросу издатель извлекает выгоду из случаев, которые преподносит сегодняшняя жизнь и, в частности, работа крупных средств коммуникации: «Покажите виды Гонконга, и сразу же фермер, который никогда ничего о нём не слышал и которому Вы только что открыли дверь в мир, пойдёт искать книгу про Гонконг. Телевидение даёт ему образ мечты, а мы наполняем эту мечту». Чтобы привлечь клиента, он не отступает ни перед какими возможностями показать товар лицом, что в коммерции обычное дело: «Презентация, несмотря ни на что, является очень важным элементом продаж, поскольку в настоящее время, в переживаемый нами период повышенного напряжения, нужно уметь притягивать взгляд».

Книга, какой бы она ни была, должна быть представлена как своего рода афиша, притягивающая публику как магнитом». «Конечно, «Галимару» удалось создать определённый шик, с его ткаными белыми обложками, окаймлёнными красной нитью, в

стиле ночной рубашки: сколько ещё найдётся способных пользоваться таким методом?» Чтобы дать возможность каждой категории товара легко найти своих клиентов, он должен провести ясную маркировку своей продукции, а следовательно — специализацию своих подразделений. «Нужно, когда публика думает о мемуарах или биографиях, то она бы думала «Плон». Современная литература — «Жюлиар». Для автора, я бы сказал почти академического, — «Перрен»... Спорт, телевидение, современность — «Солар». Книги для детей и подростков — «Руж э Ор». Комиксы — «Артима». Большие романы и документальные книги — «Пресс де ля Ситэ». Если она хочет книгу карманного формата, нужно чтобы она думала о «Пресс-Покет». Есть даже авангардное издательство с Кристианом Буржуа. Мы хотим дойти вплоть до того, чтобы уже на витрине потенциальный покупатель узнавал каждую из наших серий. Публика гораздо больше, чем мы думаем, следит за маркой издательства». Ничто так ярко не показывает понимание Свенон Нильсеном роли издателя, как его проект книг карманного формата: «Мы выпускаем сначала книгу за 15 франков, хорошо оформленную, притягивающую взгляд в прямом смысле слова, то есть высвечивается содержание и название издательства. Спустя два года, когда обычный тираж распродан, Вы выпускаете эту книгу в карманном формате, но по ещё более низкой цене, близкой к цене за газету, на обычной бумаге с обычной обложкой. При необходимости, с рекламой внутри. Вещь, которую выбрасывают после прочтения. Поскольку даже у частного лица книга за 2 франка занимает место книги за 15 франков. Наконец, нужно найти путь для параллельного распространения, помимо книжных магазинов. Конечно, каждый тираж будет на уровне прогнозируемых продаж. И никаких обновлений ассортимента. Как для газет, что не продано — бросают в макулатуру».

Размер предприятия и объём продукции задают не одну лишь культурную политику через долю накладных расходов и усилия по обороту капитала, они напрямую влияют на практику ответственных лиц в работе с рукописями: мелкий издатель, в отличие от крупного, может при поддержке нескольких советников, являющихся в то же время авторами издательства, лично знать все публикуемые им книги. Все факторы соединяются, чтобы воспрепятствовать крупному издательскому предприятию делать рискованные инвестиции и на долгий срок: финансовая структура предприятия, экономические принуждения, вызванные требованием рентабельности, а значит упором на продажи, — все эти условия, в которых он работает, практически не дают ему войти в прямой контакт с рукописями и авторами.

## Открыватель

*Этот текст Жерома Ландона о Сэмюэле Беккете, вышедший в свет в «Cahiers de ГНегпе» в 1976 году, был написан в 1969 году для специального номера журнала Джона Кэлдера, посвящённого вручению Нобелевской премии, на английском языке.*

Однажды в 1950 году один мой друг, Робер Карлье, говорит мне: «Вам нужно прочитать рукопись одного ирландского писателя, который пишет по-французски. Его зовут Сэмюэл Беккет. Шесть издателей его уже отвергли». В то время я уже десять лет руководил «Эдисьон де Минюи». Несколько недель спустя я заметил у нас на одном из столов три рукописи: «Моллой», «Мэллон умирает», «Неназываемое», — с неизвестным именем автора, которое мне показалось знакомым. Именно в этот день я понял, что, может быть, стану

издателем, я хочу сказать — настоящим издателем. Начиная с первых строк: «Я нахожусь в комнате моей матери. Это я там сейчас обретаюсь. Не знаю, как я сюда попал», — с первой строки подавляющая красота этого текста обрушилась на меня. Я прочитал «Моллоя» за несколько часов, как я никогда не читал ни одной книги. И это был не роман, вышедший у одного из моих братьев, один из признанных шедевров, к которому я как издатель никогда не был бы допущен. Это была неизданная рукопись, и не просто не изданная — отвергнутая многими издателями. Я не мог поверить. На следующий день я увиделся с Сюзанной, его женой, и сказал, что хочу издать эти три книги как можно быстрее, но что я не богат. Она взялась передать контракты Сэмюэлу Беккету и принесла мне их назад подписанными. Это было 15 ноября 1950 года. Позже через несколько недель Сэмюэл Беккет пришёл встретиться с нами. Сюзанна рассказала мне потом, что он вернулся домой мрачный. Поскольку она удивилась и подумала, что он был разочарован своим первым контрактом, то он заверил её, что, напротив, считает нас очень симпатичными, но его мучает мысль, что публикация «Моллоя» приведёт нас к разорению.

Книга вышла 15 марта. Владелец типографии, эльзасец католик, из опасения, что книгу будут преследовать за нападки на добрые нравы, осмотрительно не указал своё имя в выходных данных. Что же касается авангардного издателя, то он может пойти на финансовый риск во всяком случае, объективно не такой значительный), на который он идёт, инвестируя в проекты, которые могут принести в лучшем случае только символические прибыли, только при условии полного признания специфических ставок игры в поле производства и — на том же основании, что и публикуемые им писатели или интеллектуалы, — получения единственной специфической выгоды, которую даёт поле, по крайней мере на короткое время, а именно, — «реноме» и соответствующего «интеллектуального авторитета» [38]. Стратегии, которые он применяет в отношении с прессой, отлично приспособлены без особого обдумывания их как именно стратегий) к объективным требованиям наиболее продвинутой фракции поля, то есть к «интеллектуальному» идеалу отрицания, предполагающему отказ от временных компромиссов и стремящемуся установить негативную корреляцию между успехом и собственно художественной ценностью.

Действительно, в то время как производство с коротким циклом, по типу «от кутюр», оказывается тесно зависящим от всей совокупности агентов и институтов по «продвижению» его продукции (рецензии в газетах и еженедельниках, радио и телевидение и так далее), с которыми нужно постоянно поддерживать связи и периодически их мобилизовать («премии» выполняют функцию, аналогичную «сериям») [39], производство с длинным циклом практически не пользуется бесплатной рекламой, которую представляют собой статьи в прессе, вызванные гонкой за премиями и самими премиями; они полностью зависят от «окрывателей». Иначе говоря, авторы и критики авангарда, работающие на авангардное издательство, дают ему своего рода кредиты (например, публикуясь там, принося рукописи, благоприятно высказываясь об авторах, публикуемых в издательстве) и ожидают, что оно оправдает их доверие и постарается не дискредитировать себя слишком очевидно «светскими» успехами («Миню» потеряло бы в глазах некоторых из квартала Сен-Жермен, если бы получило Гонкуровскую премию), а через это дискредитировать тех, кто там публиковался, и тех, кто хвалил его публикации («премии убавляют ценность писателя в глазах интеллектуалов»; «идеалом молодого

писателя должна быть медленная карьера») [40]. Авангардное издательство зависит также и от системы образования, которая одна лишь может даровать проповедующим в пустыне праведников и верующих, способных признать их добродетели.

Тотальная оппозиция между бестселлером без будущего и классикой — бестселлерами на длительное время, обязанными своим признанием, а значит, широким и прочным рынком, системе образования [41] — лежит в фундаменте не только двух совершенно разных организаций производства и коммерциализации, но и двух противоположных представлений о деятельности писателя и даже издателя, простого торговца или смелого «открывателя». Причём последний может преуспеть, только если умеет предвосхищать специфические законы ещё формирующегося рынка, то есть соединять интересы и требования тех, кто творит эти законы, писателей, которых он печатает [42]. Два противоположных представления и о критериях успеха: для «буржуазных» писателей и их публики успех сам по себе является гарантией ценности. На рынке это приводит к тому, что успех следует за успехом: чтобы сделать бестселлер, публикуют цифры его тиража, критики могут ничего не делать, а просто «предсказать успех» книги или пьесы («Это должно было привести напрямую к успеху», — R. Ranters, L'Express, 15 Janvier 1973; «Я могу поспорить с закрытыми глазами, что «Поворот» будет иметь успех», — р. Marcabru, France-Soir, 12 Janvier 1973). Провал, естественно, это приговор, который обжалованию не подлежит: у кого нет публики — у того нет таланта (тот же Робер Кантер говорит об «актёрах без таланта и без публики как у Аррабаля»).

На взгляд противоположного полюса успех считается подозрительным [43], а аскеза в этом мире — залогом спасения в ином. Такое представление обосновывается самой экономикой культурного производства, предполагающей, что инвестиции не будут оплачены с возвратом, что эти вклады сделаны в некотором роде в невосполнимые фонды, по типу дара, что они могут обеспечить себе более ценный ответный дар — признательность, только если не будут ждать возврата. Как в даре, который превращают в акт чистой щедрости, скрывая будущий ответный дар, который раскрыла бы синхронизация «баш на баш», именно время паузы ставит барьер и маскирует прибыль, ожидаемую от самых бескорыстных инвестиций.

## Ортодоксия и ересь

Выступая принципом оппозиции между авангардным и буржуазным искусством, между материальной аскезой как гарантом духовного посвящения и светским успехом, отмеченным помимо прочих отличий признанием со стороны институтов (премии, академии и прочее) вкпе с финансовым успехом, — такое эсхатологическое видение участвует в сокрытии истины отношения между полем культурного производства и полем власти, воспроизводя в специфической логике интеллектуального поля, то есть в превращённой форме, конфликт между двумя эстетиками. Это оппозиция (которая не исключает взаимодополнительности) между доминируемыми и доминирующими фракциями доминирующего класса, то есть между культурной властью (ассоциирующейся с минимальным экономическим богатством) и экономической и политической властью (ассоциирующейся с минимальным культурным богатством). Чисто эстетические конфликты

на почве легитимного взгляда на мир, то есть в конечном итоге на то, что заслуживает быть показанным и в какой манере его надо показывать, — это конфликты политические (в высшей степени эвфемизированные) за навязывание доминирующего определения реальности и, в частности, социальной реальности. Построенное в соответствии с порождающими схемами прямого (и правого) представления реальности, особенно социальной реальности, одним словом, ортодоксально, искусство воспроизведения (образцом которого служит «буржуазный театр») [44], хорошо подходит для того, чтобы доставить тем, кто его воспринимает согласно этим схемам, опыт, подкрепляющий непосредственную достоверность представления, то есть необходимость способа представления и представляемого мира.

Такое ортодоксальное искусство было бы вне времени, если бы не соотносилось постоянно с прошлым через движение, которое вносит в поле производства претензия доминируемых фракций на применение власти, полученной ими, чтобы изменить видение мира и перевернуть светские (*temporelles*) и временные (*temporaires*) иерархии, к которым привязан «буржуазный» вкус. Обладая в сфере культуры делегированной (всегда частично) легитимностью, культурные производители и особенно те из них, кто производит только для производителей, всегда пытаются обернуть в свою пользу имеющийся у них авторитет и, следовательно, навязать как единственно легитимный их собственный вариант доминирующего видения мира. Но оспаривание установившихся художественных иерархий и еретическое смещение социально принятой границы между тем, что заслуживает сохранения, любования и передачи, и тем, что не заслуживает, может оказывать собственно художественный эффект низвержения только при условии молчаливого признания факта и легитимности этого разграничения, только превращая смещение границы в художественный акт и требуя, таким образом, для артиста монополии на нарушение границы между сакральным и профанным и, следовательно, на революционные изменения художественных систем классификации.

Поле культурного производства — область столкновения *par excellence* между доминирующими фракциями доминирующего класса (которые иногда лично вступают в противоборство, но чаще посредством производителей, ориентированных на защиту их «идей» и удовлетворение их «вкусов») и доминируемыми фракциями, целиком втянутыми в эту борьбу [45]. Через этот конфликт осуществляется интеграция в одно и то же поле разных социальных специализированных субполей, особых рынков, полностью разделённых в социальном пространстве и даже географически, где разные фракции доминирующего класса могут найти продукцию, адаптированную к их вкусу, как в области театра, так и в живописи, как в высокой моде, так и в украшениях. «Полемическое» воззрение, объединяющее в одном осуждении все экономически могущественные предприятия, игнорирует различия между предприятиями, которые, обладая одним лишь большим экономическим капиталом, занимаются предметами культуры: книгами, спектаклями или картинами, — как простыми продуктами, источником немедленной прибыли, и такими предприятиями, которые извлекают экономическую прибыль, порой очень значительную, из культурного капитала, который они вначале накопили с помощью стратегий, основанных на отрицании «экономики». Различия в размере предприятия, измеряемом объёмом годового оборота или численностью персонала, перекрываются столь же решающими различиями в отношении к «экономике». Здесь можно видеть среди недавно созданных и небольших по

размеру предприятий маленькие «коммерческие» издательства, часто обещающие быстрый рост (как «Латтэ» — простой «Лаффон» в уменьшенном размере, или «Орбан», «Отье», «Менжес» [46]), маленькие издательства авангарда, зачастую обречённые на быстрое исчезновение («Галилей», «Франс Адель», «Антант», «Фебус»), которые различаются так же, как и на другом краю шкалы, «большие издательства» и «крупные издательские дома», большой признанный издатель как Галимар и крупный «торговец книгами» как Нильсен.

Не обращаясь к детальному анализу поля галерей, который в силу гомологии с полем издательств свёлся бы к повторению сказанного, отметим только, что здесь снова различия, делящие галереи по их возрасту (их авторитету) и, следовательно, по уровню признания и рыночной цене произведений, которыми они обладают, перекрываются различиями в отношении к «экономике». Не обладая собственным «запасником», «галереи продаж» (в том числе Бобур) выставляют в относительно эклектической манере художников очень разных эпох, школ и возрастов (абстракционисты и постсюрреалисты, некоторые европейские гиперреалисты и новые реалисты), иначе говоря, произведения, которые, имея менее высокий уровень эмиссии (в силу их более продвинутой канонизации или их «декоративной» доступности), могут найти покупателей не только из среды профессиональных или полупрофессиональных коллекционеров (среди «купающихся в золоте управленцев» или представителей «индустрии моды», как сказал один из респондентов). Они также в состоянии найти и привлечь группу уже замеченных авангардных художников, предложив ей слегка компрометирующую их форму признания, то есть рынок, где цены значительно выше, чем в галереях авангарда [47]. Напротив, такие галереи, как «Зоннабенд», «Дениз Рене» или «Дюран-Рюель» отмечают даты истории живописи, поскольку каждая из них в своё время смогла собрать «школу»; они характеризуются постоянством выбора. Таким образом, можно узнать в последовательности художников, представленных галереями «Зонна-бенд», логику художественного развития, которая ведёт от «новых американских художников» и поп-арта с такими художниками, как Раушенберг, Дж. Джонс, Дж. Дайн, к таким как К. Олденбург, Р. Лихтенштейн, Вессельман, Розенквист, Уорл, иногда помещённых под этикеткой «минимального искусства», и далее к более свежим поискам в области бедного искусства, концептуального искусства и заочного искусства [48]. Точно так же прослеживается явная связь между геометрической абстракцией, которая сделала имя галереи Дениз Рене (созданной в 1945 году и инаугурированной выставкой Вазарели), и кинетическим искусством; такие артисты, как Макс Билл и Вазарели, связывают в некотором роде визуальные поиски в период между двумя войнами (особенно в случае «Баухауса») с оптическими и технологическими поисками нового поколения.

## Способы старения

Противопоставление двух экономик, точнее, двух отношений к «экономике», принимает вид оппозиции между двумя циклами жизни предприятия культурного производства, двумя способами старения предприятий, производителей и продукции [49]. Траектория, которая приводит авангард к признанию, и та, что ведёт от малого предприятия к «крупному производству», полностью исключают друг друга: маленькое коммерческое предприятие имеет не больше шансов стать крупным и признанным, чем большой «коммерческий» писатель (Ги де Гар или Сесил Сен-Лоран) занять признанное положение в среде авангарда.

Для «коммерческих» предприятий, задающихся целью накопить «экономический» капитал, которые могут только расти или исчезать (разорение или слияние), единственным релевантным различием будет размер предприятия, увеличивающийся со временем. Для предприятий, определяющихся высокой степенью отрицания «экономики» и подчинения специфической логике экономики культурных благ, «светская» оппозиция между «новичками» и «ветеранами», претендентами и обладающими, авангардом и классикой имеет тенденцию путаться с «экономической» оппозицией между бедными и богатыми, «дешёвым» и «дорогим», а старение почти неизбежно сопровождается «экономической» трансформацией, способной детерминировать изменение отношения к «экономике», то есть ослабление отрицания «экономики», которое состоит в диалектическом отношении с объёмом производства и размером предприятия. Единственной защитой от «старения» является отказ «расти» посредством увеличения прибыли и для прибыли, входить в диалектику прибыли, которая, увеличивая размер предприятия, а значит и общие расходы, заставляет искать прибыль и приводит к разглашению тайны, всегда связанной с разглашением, происходящим при всякой популяризации [50].

Предприятие, входящее в фазу эксплуатации накопленного культурного капитала, сочетает две разные экономики: одна ориентирована на производство, авторов и поиск (как серия Жоржа Ламбриша у «Галимара»), вторая направлена на эксплуатацию собственного фонда и распространение признанной продукции (серия: «Плеяды» или «Фолио» и «Идеи» у «Галимара»). Можно легко заметить противоречия, проистекающие из несовместимости этих двух экономик: организация, подходящая для производства, распространения и продвижения на рынке одной категории продукции совершенно не приспособлена для другой категории. Помимо прочего, тяжесть, с которой требования управления и распространения давят на институт и на категории мышления, заставляет освобождаться от рискованных инвестиций, к которым могут привести авторы, если их нельзя с самого начала переадресовать к другим издателям из-за престижа издательства (если, конечно, речь не идёт о том, чтобы серия не осталась незамеченной на общем фоне, когда её вписывают в ансамбль, где она выглядит «неуместной» и даже «неприличной», как «Расхождение» или «Обмен» у «Лаффона»). Такой процесс, который, конечно, ускоряется со смертью основателя, не может объясняться только этой причиной: он вписывается в логику развития предприятий производства культуры.

Различия, отделяющие мелкие авангардные предприятия от «крупных предприятий» и «больших издательств», пересекаются с различиями, которые можно провести со стороны продукции между «новым», пока ещё не имеющим «экономической» ценности, «устаревшим», окончательно потерявшим ценность; и «старым», или «классическим», имеющим постоянную или постоянно возрастающую ценность. Или со стороны производителя — между авангардом, объединяющим молодых (биологически), но не ограниченных одним поколением, «конченных» или «устаревших» авторов или артистов (которые биологически могут быть ещё молодыми), и признанным авангардом, «классиками». Чтобы убедиться в этом, достаточно рассмотреть связь возраста (биологического) художников и их «артистического возраста», измеряемого по положению неразрывно синхронному и диахронному, которое поле им назначает в своём пространстве-времени в зависимости от его структуры и законов её трансформации или, иначе говоря, в зависимости от дистанции, которую прошли художники к настоящему моменту в

специфической истории, порождённой борьбой и художественными революциями, отмечающими её этапы. Художники из авангардных галерей противостоят как художникам своего возраста (биологического), выставленным в галереях на правом берегу, так и художникам много старше себя или уже умершим, чьи полотна выставляются в этих галереях: отделённые друг от друга артистическим возрастом, который также измеряется поколениями, а точнее — художественными революциями, они не имеют ничего общего с первыми, за исключением биологического возраста, в то время как со вторыми их объединяет то, что они занимают позицию, гомологичную той, которую они занимали в прошлом, при прежних состояниях поля, и то, что они обречены занимать гомологичные позиции при будущих состояниях об этом свидетельствуют такие показатели признания, как каталоги, статьи или книги, уже связанные с их творчеством). Рассмотрим распределение возрастов внутри совокупности попавших в нашу выборку художников в зависимости от галерей [51]. Прежде всего, наблюдается отчётливая связь (отмечающаяся также и у писателей) между возрастом выставляемых художников и позицией галереи в поле производства. Наиболее часто встречающийся возраст (модальный) для авангардных галерей проходит по группе 1930–1939 года рождения в «Зоннабенд» и по группе 1920–1929 года рождения в «Тамплон». В галереях признанного авангарда «Дениз Рене» и «Галерея Франции» модальный возраст проходит по группе 1900–1909 года рождения, а в галереях «Друан» или «Дюран-Рюель» — до 1900 года рождения. В таких же галереях, как «Бобур» или «Клод Бернар», занимающих промежуточную позицию между авангардом и признанным авангардом, а также между «галереей продаж» и «школой», два наиболее часто встречающихся возраста: первый с модой до 1900 года рождения и второй — 1920–1929 года рождения [52].

Согласующиеся в случае художников-авангардистов (выставляемых в «Зоннабенде» или «Тамплон») биологический и артистический возраста, наилучшее соотношение которых, несомненно, даёт эпоха появления соответствующего стиля в относительно автономной истории живописи, эти два возраста могут расходиться в случае живущих художников, продолжателей академизма разных канонизированных в прошлом жанров. Они выставляются рядом с полотнами прославленных художников прошлого века в галереях на правом берегу, часто помещённых в атмосферу торговли роскошью, как «Друан» или «Дюран-Рюель», «торговцы импрессионистами». Как окаменелости из другой эпохи, эти художники, делающие то, что было авангардом в прошлом, занимаются искусством, если можно так выразиться, не по своему возрасту. Для художника-авангардиста, делающего артистический возраст мерой возраста, «буржуазный» художник всегда «старый», независимо от его реального биологического возраста, так же как и «буржуазный» вкус стар для его творчества. Однако артистический возраст сам выдаёт себя в формах практикуемого искусства: он является проекцией всей манеры жить «жизнью художника» и, в особенности, отрицать «экономику» и вступать в «светские» компромиссы, которые, собственно, эту манеру и определяют. Авангардные артисты в некотором роде «молоды» вдвойне: по артистическому возрасту, естественно, но также и по отказу (временному) от «светского» признания, от которого приходит художественное старение. Напротив, «окаменевшие» артисты как бы вдвойне старые: по возрасту используемых ими производительных схем, а ещё по всему стилю жизни, проекцией которого является стиль их творчества, требующий непосредственного и прямого подчинения обязанностям и наградам века [53].

Оставляя в стороне чисто художественное признание и высокие прибыли, которые обеспечивает буржуазная клиентура, авангардные художники имеют значительно больше общего с авангардом прошлого, чем с арьергардом современного им авангарда. Речь идёт, прежде всего, об отсутствии знаков внехудожественного или «светского» признания, которыми широко наделены «окаменевшие» артисты, упрочившиеся художники, нередко окончившие художественные школы, награждённые премиями, члены академий, украшенные орденами Почётного легиона, обеспеченные официальными заказами: как если бы принадлежность эпохе, то есть экономической и политической форме времени, и принадлежность художественному полю исключали друг друга. Если исключить авангард прошлого, то действительно можно заметить, что характеристики художников, выставляющихся в галерее «Друан», по всем пунктам противоположны образу артиста, который признают художники-авангардисты и те, кто их прославляет. Часто приезжие или живущие в провинции, эти художники получают в лице «открывшей» их галереи единственную зацепку, чтобы связать свою художественную жизнь с Парижем. Многие впервые выставились там и были «выпущены в жизнь» с помощью премии Друан для молодых художников. Среди них значительно больше, чем среди художников-авангардистов, выпускников высших художественных школ (примерно одна треть закончили Ecole des Beaux-Arts, Ecole des Arts Appliques, Ecole des Arts Decoratifs в Париже, в провинции или в своей родной стране), они охотно называют себя «учениками» того или иного мастера и практикуют академическое искусство в своей манере (чаще всего постимпрессионистской), их сюжеты (морские пейзажи, портреты, аллегии, крестьянские сценки, ню, пейзажи Прованса и тому подобное) и заказные работы (театральные декорации, иллюстрации к роскошным изданиям книг и прочее) часто обеспечивают им настоящую карьеру, отмеченную вершинами наград и разных повышений, как премии и медали (в нашей выборке из 133 художников их имеют 66), и в довершение всего, имеющие доступ к властным позициям в инстанциях посвящения и легитимации (многие из них являются социетариями, президентами или членами комитетов больших традиционных выставок) или в инстанциях воспроизводства и легитимации (директора высших школ искусства в провинции, профессора в парижских художественных школах, хранители музеев и тому подобное).

## Несколько примеров

«Родился 23 мая 1914 году в Париже. Учился в Высшей школе искусств. Персональные выставки в Нью-Йорке и Париже. Иллюстрировал два произведения. Участник выставок Grands Salons в Париже. Премия за рисунок на Общем конкурсе 1932 года. Серебряная медаль на IV Биеннале в Ментоне в 1957 году. Работы в музеях и частных коллекциях».

«Родился в 1905 году. Учёба в Высшей школе искусств в Париже. Социетарий Салон Независимых и Осеннего салона. Гран При Высшей школы искусств города Парижа в 1958 году. Работы в Парижском Музее современного искусства и во многих музеях Франции и за границей. Хранитель в Музее Онфлер. Многочисленные персональные выставки по всему миру».

Многие из них получили менее двусмысленные знаки светского признания, обычно исключаемые из стиля жизни художника, как, например, орден Почётного легиона, несомненно, за то, что они вписались в эпоху посредством политико-административных контактов, приносящих заказы, или с помощью круга светских знакомств, подразумеваемых положением «официального художника».

«Родился в 1909 году. Пейзажист и портретист. Выполнил портрет Его Святейшества Иоанна XXIII, а также знаменитых людей нынешнего времени (Сесиль Сорель, Мориак и другие), представленные галереей «Друан» в 1957 и 1959 годах. Премия Художников — свидетелей своего времени. Участвует в крупных выставках Салонах, где является одним из организаторов. Участвовал в Парижском салоне, организованном галереей «Друан» в Токио в 1961 году. Его полотна представлены во многих музеях Франции и коллекциях во всём мире».

«Родился в 1907 году. Дебютировал на Осеннем салоне. Его первое путешествие в Испанию оказало на него сильное влияние, а Первая Главная премия в Риме в 1930 году была итогом его длительного пребывания в Италии. Его работы связаны главным образом со Средиземноморьем: Испания, Италия, Прованс. Автор иллюстраций ко многим роскошным изданиям книг, макетов театральных декораций. Член Института Франции. Выставки в Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Женеве, Ницце, Бордо, Мадриде. Работы во многих музеях современного искусства и частных коллекциях во Франции и других странах. Офицер ордена Почётного легиона» [54].

Такие же закономерности наблюдаются со стороны писателей. Так, «интеллектуалы, имеющие интеллектуальный успех» (то есть список авторов, упомянутых в «выборке» журнала «Кензен литтерер» за 1972–1975 годы), моложе авторов бестселлеров (то есть совокупности авторов, упомянутых в еженедельном рейтинге «Экспресс» за 1972–1974 года), они менее часто награждаются литературными премиями (31% против 63%) и в особенности самыми «компрометирующими» в глазах «интеллектуалов» премиями; они имеют меньше наград (22% против 44%).

В то время как бестселлеры издают в основном большие издательства, специализирующиеся на быстрых продажах: «Грассе», «Фламарион», «Лаффон» и «Сток», — почти половина «авторов, имеющих интеллектуальный успех» публикуется в трёх издательствах, продукция которых по большей части ориентирована на интеллектуальную публику: «Галимар», «Сей», «Эдиссон де Минюи». Эти оппозиции станут ещё нагляднее, если мы сравним более однородные подвыборки писателей в «Лаффоне» и в «Минюи». Эти писатели, значительно более молодые, реже получают премии (если они соглашаются, то на премию Медичи, самую интеллектуальную из них), а главное — они имеют намного меньше наград. В самом деле, эти два издательства группируют вокруг себя две практически несовместимые категории писателей: с одной стороны, доминирующей моделью является «чистый» писатель, увлечённый поисками формы вне связи со своей «эпохой»; с другой — первое место отдаётся писателям-журналистам и журналистам-писателям, которые производят свои труды, «строго придерживаясь принципов истории и журналистики», «внося свой вклад в биографию и социологию, в личные дневники и приключенческие рассказы, в киносценарии и свидетельства перед правосудием» (R. Laffont. Op. cit. — p. 302).

«Если посмотреть на список моих авторов, то видно, что та часть, которая пришла в книгу из журналистики: Гастон Бонер, Жак Пошмор, Анри-Франсуа Рей, Бернар Клавель, Оливье Тодд, Доминик Лапьер и другие, и те, кто начинал как университетские преподаватели: Жан-Франсуа Ревель, Макс Гало, Жорж Бельмон, — проделали встречный путь. Остаётся мало места для жизни, заключённой в литературе» (R. Laffont. Op. cit. — p. 216). К этой категории писателей, очень типичных для «коммерческого» издательства, нужно добавить авторов документальных свидетельств, которые часто пишут под заказ и иногда с помощью журналиста-писателя [55].

Логически связан с анализом представленных выше схем распределения театров в пространстве вывод о том, что социальная ценность места проживания определяется социальными характеристиками квартала и проживающего там населения (эффект клуба), а также социальными характеристиками общественных и профессиональных мест: бирж, офисов компаний, школ, элегантных мест, где необходимо показываться, театров, ипподромов, галерей, мест для прогулок. Конечно социальная ценность разных кварталов зависит ещё и от представления, формирующегося у агентов о социальном пространстве, которое в свою очередь зависит как от их положения в доминирующем классе, так и от их социальной траектории. Чтобы понять распределение исследованной выборки писателей в пространстве, нужно помимо имущества и финансовых ресурсов учитывать множество диспозиций, которые выражаются в художественном стиле и своеобразной манере воплощать положение писателя. Например, забота о том, чтобы «бывать» в местах, куда ходят нужные люди, которая предполагает, что можно до бесконечности использовать себе на пользу встречи, одновременно случайные и предвидимые. Близость в физическом пространстве позволяет близости в социальном пространстве проявлять все свои эффекты, облегчая и поощряя накопление социального капитала (отношения, связи).

### Бестселлеры и интеллектуальный успех

Категория	Экспресс n=92	Кензен Литтерер n=106
<b>Год рождения:</b>		
До 1900	4	7
1900-1909	10	27
1910-1919	17	15
1920-1929	33	28
1930-1939	—	15
1940 и позже	5	5
Нет ответа	12	9
<b>Социально-профессиональная категория</b>	<b>Экспресс n=92</b>	<b>Кензен Литтерер n=106</b>
Литератор	35	32

<b>Категория</b>	<b>Экспресс n=92</b>	<b>Кензен Литтерер n=106</b>
Преподаватель	5	48
Журналист	26	6
Психоаналитик, психиатр	—	2
Другое	10	7
Нет ответа	16	11
<b>Место жительства</b>	<b>Экспресс n=92</b>	<b>Кензен Литтерер n=106</b>
Провинция	5	13
Недалеко от Парижа	2	5
Юг	1	4
Другое	2	4
Иностранное государство	2	4
Париж и пригороды	62	57
6 и 7 округа	19	19
8 и 16 округа, Запад, пригород	23	11
5, 13, 14, 15 округа	11	11
Другие округа	7	9
Пригород (за исключением Запада)	2	7
Нет ответа	23	32
<b>Литературные премии</b>	<b>Экспресс n=92</b>	<b>Кензен Литтерер n=106</b>
Нет	28	68
Есть	48	31
Ренодо	—	—
Гонкур	—	—
Интералье	25	6
Фемина	—	—
Медичи	—	4
Нобель	—	2
Нет ответа	16	7
<b>Награды</b>	<b>Экспресс n=92</b>	<b>Кензен Литтерер n=106</b>
Нет	44	79
Есть	35	22

Категория	Экспресс n=92	Кензен Литтерер n=106
Орден Почётного легиона или Орден За заслуги	28	18
Нет ответа	13	5
Издатели [ ]**	Экспресс n=92	Кензен Литтерер n=106
Галимар	8	34
Сей	7	12
Деноэль	3	6
Фламарион	11	5
Грасе	14	8
Сток	11	1
Лаффон	18	3
Плон	1	4
Файяр	5	4
Кальман-Леви	1	2
Альбен Мишель	5	—
Другие	11	33
Минюи	—	8

*При формировании выборки авторов, признанных интеллектуальной публикой, мы включили совокупность ныне живущих французских авторов, имена которых упоминались журналом «Кензен литтерер» в ежемесячной рубрике «Кензен» рекомендует» в период 1972–1974 годов. В отношении авторов, пишущих для широкой публики, мы включили живущих французских писателей, вышедших наибольшими тиражами в 1972–1973 годах, и дополнили список именами, информация о которых регулярно появляется в «Экспресс», выбранными на основе опроса продавцов 29 крупных книжных магазинов в Париже и провинции. Большая доля публикаций в «Кензен литтерер» посвящена переводам (43% упомянутых названий) и канонизированным авторам (Колет, Достоевский, Бакунин, Роза Люксембург), но с попытками следить и за современными авторами, особенно, из интеллектуальной среды. Список публикаций в «Экспресс» даёт только 12% переводных произведений, являющихся к тому же интернациональными бестселлерами (Десмонд Моррис, Микки Спилейн, Перл Бак и другие).*

*Итоговая сумма превышает численность выборки, поскольку один автор может публиковаться в разных издательствах.*

### **Пространство писателей**

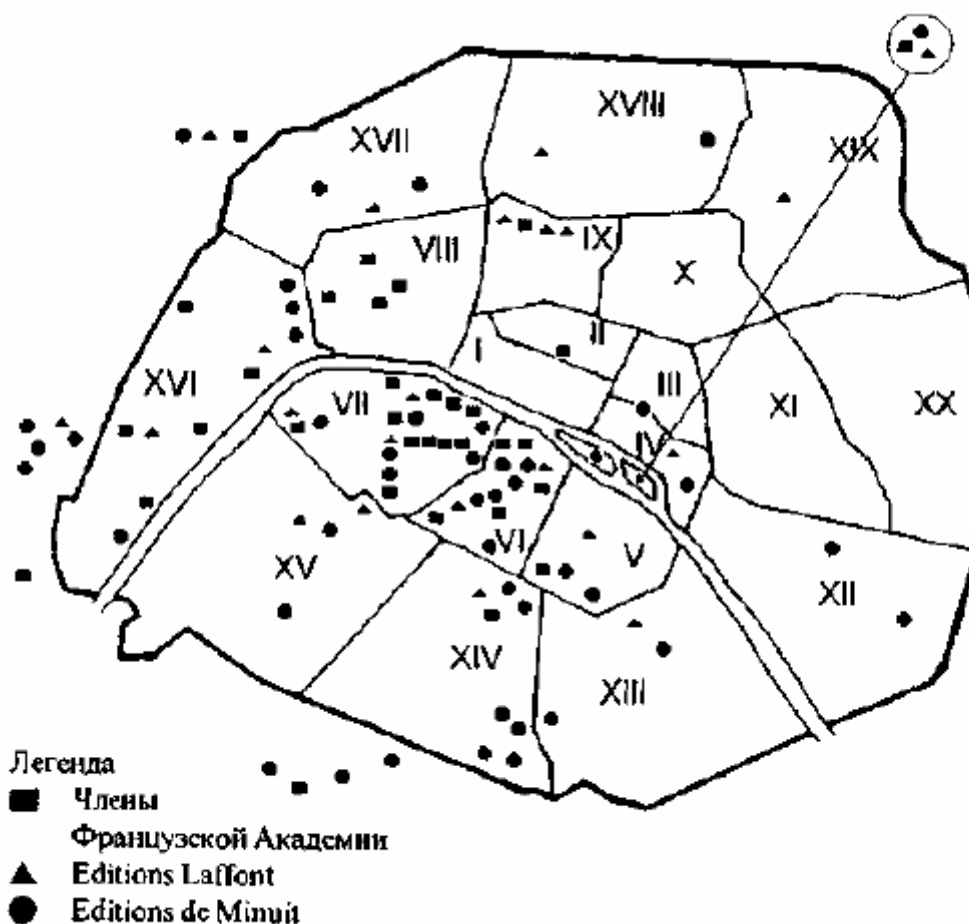


Рис. 3. Пространство писателей

Члены Французской Академии почти все живут в самых типично буржуазных кварталах (восьмой, 16-й, седьмой и шестой округа, а точнее, — Фобур Сен-Жермен, улицы Варен, Бонапарт, Бак, Сен, Гренель). С противоположной стороны: авторы «Эдиссон де Минюи» [56] и, в частности, «интеллектуалы» (в оппозиции к романистам, оказавшимся в основном в 7-м, 6-м и 16-м округах) группируются в основном в южных кварталах Парижа (14-й, 13-й, 12-й и 5-й) и в пригородах (южные пригороды и не самые «шикарные» западные). Авторы в «Лаффон», несмотря на то, что они более других разбросаны, группируются в 16-м округе и «шикарных» западных пригородах (они реже, чем академики, проживают в 6-м округе) и на бульварах или удалённых от центра округах, где проживают также и «интеллектуалы» (14-й и 15-й округа). Эта оппозиция соответствует, по всей видимости, различным — актуально или потенциально — подгруппам писателей «на пути к признанию» и журналистов-писателей [57].

## Классики или деклассированные

Ясно, что примат, который поле культурного производства отдаёт молодости, соотносится — повторим ещё раз — с отношением отрицания власти и «экономики», лежащей в её основании. Если по их внешним атрибутам и телесному экзису в целом «интеллектуалы» и художники всегда стремятся примкнуть к «молодым», то потому, что и по представлениям,

и в реальности оппозиция между «молодыми» и «старыми» гомологичная оппозиции между властью и солидностью «буржуа», с одной стороны, и безразличием к власти или деньгам и «интеллектуальным» отторжением духа солидности — с другой. «Буржуазное» представление, измеряющее возраст властью и соответствующим отношением к власти, использует эту оппозицию на свой счёт, когда оно отождествляет «интеллектуала» с молодым «буржуа», подчёркивая их общий статус «подчинённых господ» (*dominants-domines*), временно удалённых от денег и власти [58].

Однако привилегия молодости и связанных с ней ценностей изменения и оригинальности не может полностью объясняться одним лишь отношением «художников» к «буржуазии»: она выражает специфический закон изменения поля производства, а именно диалектику различия, которая обрекает институты, школы, произведения и артистов, неизбежно ассоциирующихся с каким-то моментом истории искусства, представляющим «великую дату» или отмеченным «великой датой», на уход в прошлое, на то, что они станут «классиками» или «деклассированными», поставленными вне истории или выброшенными на «свалку истории»; они обречены на вечное присутствие в культуре, где тенденции и школы, совершенно несовместимые «при жизни», могут мирно сосуществовать в силу их канонизации, академичности, нейтральности. Старение настигает также предприятия и авторов, когда они остаются привязаны (активно или пассивно) к определённым формам производства, которые, если они «сделали своё время», с неизбежностью датированы сами; когда они замыкаются на схемах восприятия или оценки, препятствующих — особенно если превратились в высшие и вечные нормы — восприятию и принятию нового. Таким образом, торговец или издатель-открыватель может остаться замкнутым в своей институционализированной концепции (например, «новый роман» или «новая американская живопись»), в создании которой он принимал участие, то есть ограниченным социальной дефиницией, с которой должны соотноситься критики, читатели, а также более молодые авторы, довольствующиеся тем, что применяют схемы, произведённые поколением «открывателей», и потому имеющие тенденцию замыкать предприятие в его образе.

«Я хотела нового, сойти с проторённых троп. Вот почему, — пишет Дениз Рене, — моя первая выставка была посвящена Вазарели. Это исследователь. Потом я выставила Атлана в 1945 году, потому что он тоже был необычным, другим, новым. Однажды пятеро неизвестных: Хартинг, Дейрол, Девасне, Шнайдер, Мари Реймон — пришли показать мне свои полотна. В один момент, при виде этих строгих, аскетических произведений, мой путь оказался намеченным. Здесь было достаточно динамита, чтобы придать страсть и по-новому поставить вопрос о художественных проблемах. Тогда я организовала выставку «Молодая абстрактная живопись» (январь 1946 года). Для меня началось время борьбы. Вначале, до 1950 года, за признание абстракции в целом, чтобы опрокинуть традиционные позиции фигуративной живописи, которая — об этом сегодня почти все забыли — занимала в то время главные позиции. Потом, в 1954 году, неформальный шквал: стихийно появилась многочисленная генерация артистов, которые с готовностью погружались в материю. Галерея, с 1948 года борющаяся за абстракцию, отказалась от генерализованного поклонения и придерживалась строгого отбора. Нашим выбором стала конструктивная абстракция, вышедшая из больших пластических революций начала века и развитая сегодня новыми исследователями. Искусство благородное, строгое, постоянно подтверждающее свою жизнеспособность.

Почему же я пришла мало-помалу к защите исключительно конструктивного искусства? Если искать причины во мне самой, то мне кажется, что они лучше всех других выражают победу художника над миром, которому угрожает разложение, над миром, постоянно чем-то чреватый. В произведениях Эрбена, Вазарели нет места для тёмных сил, увязания, болезненности. Это искусство переводит в действительность совершенное мастерство творца. Винт, небоскрёб, скульптура Шоффера, Монтенсен, Мондриан — вот произведения, вселяющие уверенность. В них можно видеть очевидное господство человеческого разума, триумф человека над хаосом. В этом для меня роль искусства. Чувство получает своё сполна» [59].

Этот текст заслуживает построчных комментариев, настолько он раскрывает принципы функционирования поля. Он показывает, как решение, принятое за принцип при начальных выборах, вкус к строгим и аскетическим построениям, содержит неизбежный отказ; как, вследствие применения при выборе категорий и оценок, сделавших возможным «открытие» нового, всякая новая новинка оказывается отброшенной со стороны неоформленного и хаоса; наконец, как воспоминания о борьбе за навязывание канонов, еретических в былое время, легитимируют закрытость для еретического оспаривания того, что стало новой ортодоксией.

## Различие

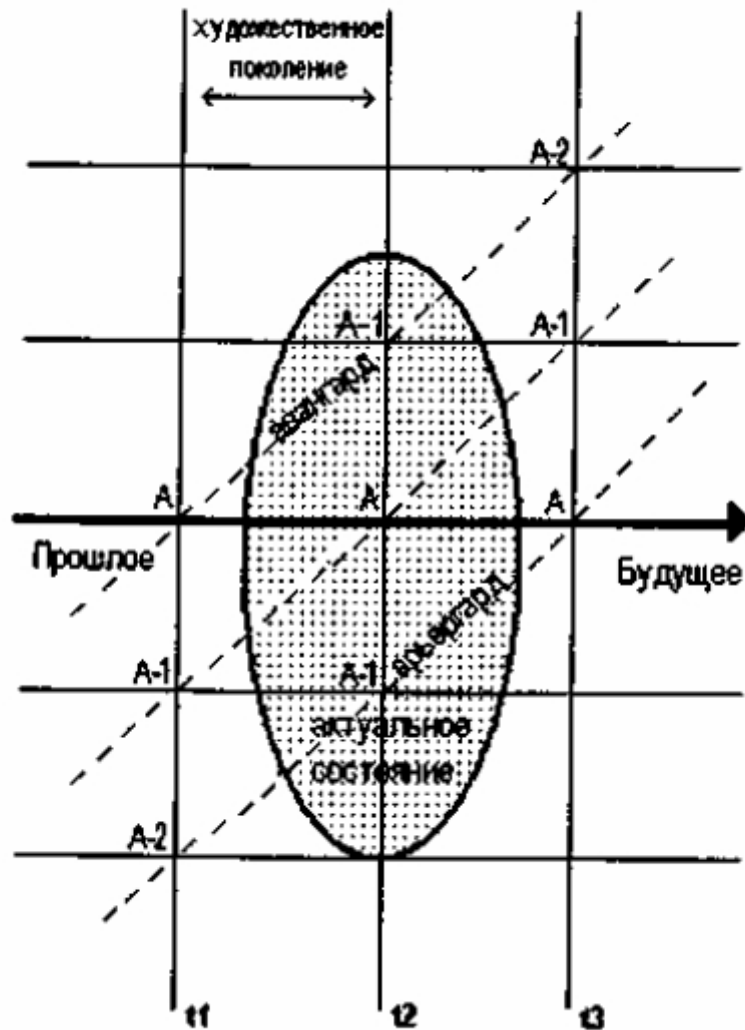
Недостаточно сказать, что история поля есть история борьбы за монополию навязывания легитимных категорий восприятия и оценки. Это сама борьба, ставшая историей поля. Именно через борьбу оно получает временное измерение. Старение авторов, произведений или школ совсем не то же, что результат механического ухода в прошлое: оно — непрерывное творение борьбы между теми, кто «определил своё время» и борется за то, чтобы оно длилось, и теми, кто может «определить» его, лишь ссылаясь на прошлое первых, заинтересованных в остановке времени, в увековечивании настоящего состояния; между доминирующими, составляющими единое целое с непрерывностью, идентичностью, воспроизводством, и доминируемыми, новичками, заинтересованными в прерывности, разрыве, различии, революции. Определить время — значит навязать свою марку, заставить признать своё различие с другими производителями и, главное, с самыми известными среди них; значит в то же время создать новую позицию помимо уже существующих и впереди них, в авангарде. Ввести различие — значит произвести время. В этой борьбе за жизнь, за выживание, понятно, особое место отводится отличающим знакам, которые в лучшем случае призваны лишь указать на самые поверхностные и наглядные свойства некоего множества произведений или производителей. Слова, названия школ или групп, имена собственные так важны, поскольку они делают вещи: действуя как отличительные знаки, они вызывают к существованию в мире. Иначе говоря, существовать — значит различаться, «сделать себе имя», собственное или общее (группы). Имена школ или групп, расцветшие полным цветом в современной живописи: поп-арт, *minimal art*, процесс-арт, боди-арт, концептуальное искусство, *arte povera*, Fluxus, новый реализм, новая фигуративность, бедное искусство, оп-арт, мобили, — это ложные концепты, практические инструменты классификации, создающие сходства или различия, называя их. Они являются продуктами борьбы за признание в среде самих артистов и их титулованных критиков и выполняют функцию

знаков признания, по которым различаются галереи, группы и художники и вместе с тем продукты, которые они создают или предлагают [60].

Новички могут лишь постоянно отсылать к прошлому того движения, которое привело к существованию, то есть к легитимному различию или даже, для более или менее длительного периода, к исключительной легитимности, тех признанных производителей, на которых они равняются, и, как следствие, их продукция и вкус тех, кто остаётся им привержен. Таким образом, различные галереи или издательства, как разные художники или писатели, распределяются в каждый момент времени в соответствии с их артистическим возрастом (то есть стажем их формы художественного производства) и степенью их канонизации и секуляризации от такой порождающей схемы, являющейся в то же время схемой восприятия и оценки. Поле галерей воспроизводит в некотором роде в синхронном плане историю художественных движений, начиная с конца XIX века: все заметные галереи были в более или менее отдалённом времени галереями авангарда. Они тем более признаны и обладают тем большей способностью давать признание (или, что одно и то же, продавать дороже), чем дальше период их расцвета, чем более широко известна и признана их «марка» («геометрическая абстракция» или «американский поп-арт»), но также чем более окончательно определены границы этой «марки» («Дюран-Рюель — это торговля импрессионистами»), этого ложного концепта, являющегося ещё и судьбой.

Время художественного поля

## Время художественного поля



Работа французского социолога Пьера Бурдьё (Pierre Bourdieu; 1930–2002), впервые опубликованная в Actes de la recherche en sciences sociales в 1977 году.

Ещё раз, слово «предприниматель» меня смущает.

Свен Нильсен, генеральный директор издательства «Presse de la Cite».

Я имел честь, если не сказать удовольствие, потерять деньги, отдавая на перевод два монументальных тома Карлоса Бейкера о Хемингуэе.

Робер Лаффон.

Отрицание «экономики» Торговля искусством, торговля тем, что не продаётся, относится к классу практик, где смогла выжить логика докапиталистической экономики (как при другом режиме — экономика обменов между поколениями). Функционируя как практическое отрицание, эти практики могут делать то, что они делают, только так, как если бы не делали. Бросая вызов обычной логике, такие двойные практики допускают две противоположные, но одинаково ложные интерпретации, которые избавляют их от

сущностной двойственности и двуличности путём редукции либо к отрицанию, либо к тому, что отрицается, к бескорыстию или к корысти. Вызов, который экономики, основанные на отрицании «экономики», бросают всем разновидностям экономизма, заключается как раз в факте, что они функционируют и могут практически (а не только в представлениях) функционировать только за счёт постоянного и коллективного вытеснения из сознания собственно «экономического» интереса и истины практик, которую обнажает «экономический» анализ [1].

В таком экономическом универсуме, определённом в самом своём функционировании через «отказ» от «торгов», который есть не что иное, как коллективное отрицание интересов и коммерческих прибылей, самые «антикапиталистические» поступки, самые очевидно «бескорыстные», те, что в обычном «экономическом» мире были бы безжалостно осуждены, заключают в себе форму экономической рациональности (даже в узком смысле) и ни в коей мере не исключают получение авторами прибылей, даже «экономических», достигающихся тем, кто ведёт себя в соответствии с законом универсума.

Иначе говоря, в стороне от поиска «экономической» прибыли — которая, превращая торговлю культурными благами в рядовую торговлю, «экономически» не самую прибыльную (как об этом напоминают самые продвинутые, то есть самые «бескорыстные» из торговцев искусством), довольствуется тем, что подлаживается под спрос изначально подготовленной клиентуры — остаётся место для накопления символического капитала, как отрицаемого экономического или политического капитала, неузнанного и признанного, а потому легитимного «кредита», способного при определённых условиях и всегда в свой срок гарантировать «экономические» выгоды. Производители и продавцы культурных благ, занимающиеся «торговлей», сами себе выносят приговор, причём не только с моральной или эстетической точки зрения, поскольку они лишают себя возможностей, дарованных тем, кто — умея признавать специфические требования универсума или, если угодно, не признавать самим и не давать признавать другим существующие выгоды от их практики — получает средства для извлечения прибылей из бескорыстия.

Короче говоря, когда единственным полезным и производительным капиталом является такой неузнанный, признанный, легитимный капитал, который называют «престижем» или «авторитетом», тогда экономический капитал, наличие которого обычно подразумевают предприятия культуры, может обеспечить специфические прибыли, производимые полем (и тем самым «экономические» прибыли, которые они всегда подразумевают), лишь при условии его обращения в символический капитал. Для автора, как и для критика или продавца картин, для издателя или директора театра, единственным легитимным накоплением будет получение известности, узнаваемого и признанного имени, ведь капитал известности заключает в себе власть освящать как предметы (эффект марки или подписи), так и личности (через публикацию, организацию выставки и тому подобное), а следовательно, — придавать им ценность и получать прибыли с этой операции.

Отрицание не является ни действительным отказом от «экономического» интереса, который неотвязно следует за самыми «незаинтересованными» практиками, ни простой «маскировкой» меркантильных аспектов практики, как могли бы подумать наиболее внимательные наблюдатели. Экономическое предприятие, отрицаемое продавцом картин

или издателем, «культурными банкирами», в которых на практике встретились искусство и бизнес, обрекая их на роль «козлов отпущения», — не может быть успешным даже в «экономическом» плане, если оно не руководствуется освоенными на практике законами функционирования поля производства и обращения культурных благ, тем совершенно невероятным во всяком случае, редко бывающим удачным) сочетанием реализма, который предполагает хотя бы минимальные уступки отрицаемым, но не отвергаемым «экономическим» потребностям, и убеждения, которое их исключает [2]. Именно потому что отрицание экономики не является ни простой идеологической маской, ни полным презрением экономических интересов, новые производители, обладающие только одним капиталом — своей убеждёностью, могут, с одной стороны, заставить признать себя на рынке, требуя признания за собой ценностей, от имени которых доминирующие уже накопили свой символический капитал, а с другой стороны, только те из новичков, кто умеет входить в сделку с «экономическими» требованиями, вписанными в эту экономику лицемерия, могут рассчитывать в полной мере на получение «экономических» прибылей с их символического капитала.

Кто творит «творца»? Харизматическая идеология, лежащая в основе веры в ценность произведения искусства и, таким образом, самого функционирования поля производства и циркуляции культурных благ, без сомнения, представляет главное препятствие на пути строгой науки о производстве ценности предметов культуры. В действительности, именно эта вера направляет взгляд на видимого производителя: художника, композитора, писателя — короче говоря, «автора», не давая задаться вопросом, что «авторизует» автора, на чём основан авторитет, на который опирается автор. Если совершенно очевидно, что стоимость картины не определяется суммой расходов на производство, исходные материалы, время работы художника, и если произведение искусства является золотым эталоном для тех, кто хочет опровергнуть марксистскую теорию трудовой стоимости (которая, впрочем, придаёт художественному производству статус исключения из правил), то потому, может быть, что мы плохо определяем единицу производства или, что одно и то же, производственный процесс.

Мы можем поставить вопрос в самом его конкретном виде: кто — художник или продавец, писатель или издатель или же директор театра — является настоящим производителем ценности произведения? Идеология творчества, подающая автора как первую и последнюю причину ценности произведения, утаивает, что торговец предметами искусства (продавец картин, издатель и прочие) — это неизбежно тот, кто использует труд «создателя», торгуя «святым»; это тот, кто, вынося его на рынок благодаря выставке, публикации или постановке, освящает продукт, который иначе оставался бы в состоянии природных ресурсов; это тот, кто умеет «открывать», и тем успешнее, чем больше он сам признан [3].

Торговец искусством — это не просто тот, кто придаёт произведению коммерческую ценность, соотнося её с неким рынком; он не просто представитель, импресарио, который, как говорится, «защищает своих любимых авторов». Он — тот, кто может объявить ценность защищаемого автора не без помощи фиктивных каталогов или отдельных листовок, якобы бы в дополнение к каталогу), а главное, он «вкладывает свой престиж» в его пользу, действуя как «символический банкир», давая обещание под гарантию всего своего накопленного символического капитала (который он может действительно потерять в

случае «ошибки») [4]. Такое вложение, относительно которого другие, «экономические», инвестиции выступают просто гарантиями, позволяет ввести производителя в круг посвящённых. В литературу входят не так, как в религию, но как в клуб избранных: издатель выступает одним из престижных поручителей (давая предисловия, критику и тому подобное), а члены клуба обеспечивают старательные свидетельства признания. Ещё более ясна роль торговца, который должен реально «вводить» художника и его творчество в компанию всё более и более избранную (групповые выставки, персональные выставки, престижные коллекции, музеи) и в места всё более и более редкостные и изысканные. Однако закон данного универсума, гласящий, что инвестиция тем продуктивнее в символическом плане, чем менее открыто о ней объявляют, приводит к тому, что действия по продвижению товара, которые в деловом мире принимают открытую форму рекламы, в нашем случае должны принимать эвфемизированную форму: торговец произведениями искусства может пользоваться своим «открытием», только если он поставит себе на службу всю свою убеждённость, которая исключает «низкие торгашеские» приёмы, манипуляцию и «давление», отдавая приоритет более мягким и скромным формам «связей с общественностью» (являющимся высоко эвфемизированными формами рекламы), приёмам, светским раутам, — очень разумно размещённой конфиденциальности [5].

Круг веры Продвигаясь от «создателя» к «открывателю» как «творцу творцов», мы только сдвинули с места первоначальный вопрос, и теперь нужно определить, откуда черпает торговец искусством признаваемую за ним власть посвящения. Здесь сразу возникает готовый харизматический ответ: «крупные» торговцы, «большие» издатели являются «первооткрывателями» от бога, их ведёт бескорыстная и бездумная страсть к творчеству, а потому они «создают» художника или писателя или дают ему возможность реализоваться, поддерживая его в трудные моменты своей верой в него, направляя его своими советами и избавляя от материальных забот [6]. Если мы не хотим бесконечно подниматься по цепочке причинных связей, то нам, наверное, нужно перестать думать в логике «первоначала», которая поощряется всей существующей традицией, но неизбежно приводит к вере в «творца». Недостаточно указать, как это часто делается, что «открыватель» никогда не открывает ничего, что бы не было уже открыто как минимум некоторыми: художник, уже известный небольшой группе художников или знатоков, автор, «введённый» другими авторами (известно, например, что рукописи, отобранные для публикации, почти никогда не приходят «с улицы», но почти всегда через известных посредников). «Авторитет» «открывателя» сам по себе является доверительной ценностью, которая существует лишь в связи со всем ансамблем поля производства.

Здесь речь идёт о связи с художниками и писателями, входящими в его «запасники» («издатель, — сказал один из них, — это его каталог»), и с теми, кто туда не входит, но хотел бы или не хотел бы там оказаться. Кроме того, о связи с другими коммерсантами или другими издателями, которые более или менее завидуют ему из-за «его» авторов или писателей и способны этих авторов у него «украсть». А также о связи с критиками, доверяющими более или менее его мнению и говорящими о его «продукции» с большим или меньшим уважением. И наконец, о связи с клиентами, которые более или менее воспринимают его «марку» и более или менее ей доверяют. Такой «авторитет» есть не что иное, как «кредит» у множества агентов, которые образуют «связи» тем более ценные, чем большими кредитами они обеспечены. Далекое не очевидно, что критики сотрудничают с

торговцами искусством в их работе по признанию, которая даёт репутацию и, хотя бы со временем, денежную ценность произведениям. «Открыватели» «новых талантов», критики, своими текстами или советами направляют выбор продавцов и покупателей; они часто бывают рецензентами или ответственными за серию в издательстве, или постоянными авторами предисловий к каталогам; с их приговором, якобы чисто эстетическим, связаны значительные экономические последствия (жюри и тому подобное). Наконец, среди тех, кто создаёт произведение искусства, нужно упомянуть клиентов, которые участвуют в придании ему ценности, присваивая его материальным образом (коллекционеры) или символически (зрители, читатели), а также тем, что отождествляют субъективно или объективно часть ценности произведения с таким присвоением. Итак, тот, кто «создаёт репутации», это не та или иная «влиятельная» персона, как наивно думают провинциальные растиньяки, тот или иной институт, журнал, еженедельник, академия, объединение, торговец, издатель; это даже не группа тех, кого порой называют «влиятельными лицами из мира искусства и литературы», — это поле производства как система объективных связей между этими агентами или институтами и место борьбы за монополию власти признания, место, где постоянно порождаются ценность произведений искусства и вера в эту ценность [7].

Вера и недоверие Основой эффективности любых действий по признанию является само поле — место аккумулированной социальной энергии, которую агенты и институты прикладывают, для воспроизводства поля в борьбе, которой они пытаются завладеть и в которую вводят всё, что смогли приобрести на предыдущих этапах борьбы. Ценность произведения искусства вообще, служащая фундаментом ценности каждого отдельного произведения, а также вера, на которой она основана, рождаются в непрерывающихся и бесчисленных битвах за придание особой ценности тому или иному отдельному произведению. Иначе говоря, она формируется не только в конкуренции между агентами (авторами, актёрами, писателями, критиками, режиссёрами, издателями, торговцами и так далее), интересы которых (в самом широком понимании) связаны с различными культурными благами (буржуазный театр или «интеллектуальный», признанная живопись или авангард, литература академическая или «продвинутая»), но и в конфликтах между агентами, занимающими различные позиции в производстве продукции одного вида (между художниками и торговцами живописью, авторами и издателями, писателями и критиками и тому подобным).

В этих битвах, даже если «коммерческое» и «некоммерческое», «бескорыстие» и «цинизм» никогда открыто не ставятся в оппозицию, почти всегда признаются высшие ценности «незаинтересованности» и осуждаются меркантильный компромисс с противником или расчётливые маневры. Именно отрицание «экономики» занимает центральное место в поле и возведено в принцип его функционирования и преобразования. Двоякая истина об амбивалентных отношениях между художником и торговцем или между писателем и издателем особенно хорошо видна во времена кризисов, когда открывается объективная истина каждой позиции и их отношения, и в то же время заново подтверждаются ценности, являющиеся причиной её сокрытия. Положение торговца искусством, как никакое другое положение, позволяет знать интересы производителей предметов искусства, стратегии, которые они используют, чтобы защитить свои интересы или замаскировать эти стратегии. Если он создаёт защитный барьер между художником и рынком, то он же и связывает его с

рынком и самим своим существованием провоцирует беспощадное разоблачение правды о художественной практике: чтобы навязать свои интересы художнику, торговцу достаточно замкнуть того в рамках «бескорыстных» занятий.

Достаточно открыть глаза, чтобы обнаружить, что художники и писатели — за минусом некоторых ярких исключений, как будто сделанных специально, чтобы напомнить об идеале, — глубоко небескорыстны, расчётливы, одержимы мыслями о деньгах и готовы на все ради успеха. Артисты не могут даже заявить о том, что их эксплуатируют, чтобы не признаться в своих корыстных мотивах, хотя именно они могли бы вывести на свет божий стратегии торговцев искусством, то чутье на рентабельную (экономически) инвестицию, которое направляет их эстетически-аффективные инвестиции. Соперничающие соучастники, производители предметов искусства и торговцы их произведениями, как можно видеть, опираются на один и тот же закон, требующий подавления любых прямых проявлений личной заинтересованности, по крайней мере в её откровенно «экономическом» виде. Этот закон обладает всеми внешними признаками трансцендентального, высшего закона, хотя является всего лишь продуктом перекрёстной цензуры, в равной мере распространяющейся на обе стороны: цензора и цензурируемого.

Сходный механизм действует при получении известности и признания неизвестным ранее художником, не имеющим никакого кредита и неплатёжеспособным: борьба за навязывание доминирующего определения искусства — то есть за навязывание некоего стиля, воплощённого одним отдельным производителем или группой производителей — превращает произведение искусства в ценность, делая его ставкой в игре как внутри самого поля производства, так и за его пределами. Каждый может оспорить претензию своих противников на определение того, что является, а что нет произведением искусства, однако само право на претензию никто под вопрос не ставит. Во имя убеждения в существовании хорошей и плохой живописи конкуренты взаимно исключают друг друга из поля живописи, наделяя его тем самым целью и движущими силами, без которых поле не могло бы существовать. Ничто другое не смогло бы лучше замаскировать объективный сговор, положенный в основу собственно художественной ценности, чем такой антагонизм, посредством которого он осуществляется. Мы принимаем в расчёт только изготовление материального предмета, за которое отвечает один лишь художник. Неверно, если мы понимаем создание произведения искусства как священного и освящённого предмета, произведённого огромным предприятием социальной алхимии, в котором участвуют с одинаковой убеждённостью, но с разной прибыльностью, множество агентов, включённых в поле производства: безвестных художников и писателей и признанных «мэтров», критиков и издателей, авторов, воодушевлённых клиентов и убеждённых продавцов. Каждый, включая самых непросвещённых, вносит свою лепту, которую не учитывает частичный материализм приверженцев экономизма. Достаточно принять это в расчёт, чтобы понять, что произведение искусства, то есть произведение артиста, не составляет исключения из правила сохранения социальной энергии [8].

Доминирующие и претендующие Поскольку поля производства культурных благ представляют собой универсумы веры, которая действует лишь в силу того, что может производить одновременно продукт и потребность в нём в процессе практик, представляющих собой отрицание обычных «экономических» практик, постольку

разворачивающиеся в них битвы суть крайние конфликты, которые вовлекают целиком все отношение к «экономике». «Верующие», чей капитал состоит в одной лишь вере в принципы экономики недоверия, ратуют за возврат к истокам, за абсолютный и непреклонный отказ от начальников и осуждают скопом торговцев в храме, которые приносят на территорию веры и сакрального коммерческие практики и интересы, и фарисеев, извлекающих свои земные прибыли с капитала признания, накопленного ценой образцового подчинения требованиям поля. Благодаря этому фундаментальный закон поля оказывается непрерывно востребованным и подтверждённым «новичками», входящими в поле, которые более других заинтересованы в отрицании заинтересованности.

Парижские театры Бульварные театры Нейтральные театры Интеллектуальные театры Marigny Ambassadeurs р. Cardin Madeleine Charles de Rochefort Michel Mathurins Europeen Athenee. Comedie Caumartin. Edouard VII. Capucines Daunou Palais Royal Michodiere Bouf Les Parisiens Theatre de Paris. Theatre Moderne Oeuvre Fontaine La Bruyere. St. Georges Varietes Nouveautes Gymnase Antoine Renaissance Porte de St. Martin Cyrano Gaieti Montparnasse La lucernaire Comedie Champs Elysees Studio Champs Elysees Hebertot 347. Mogador Opera AtelierComedie Française Biotheatre Th. du Chatelet Th. de la Ville Recamier Act. Alliance Française Montparnasse Plaisance Quest Parisien Tertre Theatre present la Villette T. E. P. Moufietard Huchette St. Andre des Arts Odeon Petit Odeon Cite Internationale Poche montparnasse Orsay Mecanique T. N. P. Правый берег — левый берег Структурообразующие позиции и оппозиции в различных полях часто проявляются в делении пространства, но это не должно нас обманывать. Физическое пространство — это всего лишь пустая рамка для социальных свойств агентов и институтов. Распределяясь в ней, они формируют социально упорядоченное социальное пространство. В обществе, где есть классовые деления, всякое отдельное распределение в пространстве оказывается социально квалифицированным через его связь с распределением в пространстве классов и групп и с их имущественными характеристиками (владением землёй, домами и прочим). Поскольку распределение агентов и институтов, связанных с различными позициями, составляющими какое-то определённое поле, носит неслучайный характер, то занимающие доминирующие позиции в отдельных полях имеют тенденцию ориентироваться на доминирующие позиции в социальном пространстве (то есть позиции, занятые доминирующими). При этом пространственные распределения разных полей имеют тенденцию накладываться друг на друга. Это хорошо видно в Париже с его оппозицией между правым берегом и левым берегом, которая подходит практически для всех полей (за исключением издательств: почти все они находятся на левом берегу). Невозможно понять наиболее специфические характеристики концентрации в пространстве торговли предметами роскоши (улица Фобур Сент-Оноре и улица Руайяль в Париже или Мэдисон-авеню и Пятая Авеню в Нью-Йорке), если не принимать во внимание, что разные классы агентов и институтов, которые они учреждают (например, антиквары или художественные галереи), занимают гомологичные позиции в разных полях и что локальный рынок, сформированный объединением таких институтов, предлагает совокупность благ (в данном случае совокупность отличительных символов «класса»), соответствующих системе вкусов.

Таким образом, картографирование распределения в пространстве некоего класса агентов и институтов представляет собой очень сильную технику наблюдения, если уметь читать связи, установившиеся между структурой системы позиций, входящих в поле, и структурой

социального пространства, где последнее само определяется связью между благами, распределёнными в пространстве, и агентами, определёнными по их неравной способности к присвоению этих благ.

Распределение в городском пространстве театров и галерей наиболее полно приближается к распределению в поле (см. схему распределения театров). Издатели концентрируются на левом берегу (нужно учитывать существование оппозиций между шестым, более «интеллектуальным», округом и пятым, более «учебным»). Органы прессы избегают пространственной поляризации, поскольку все концентрируются в одном округе (квартал Бон Нувель), но те из них, кто не размещается в этом округе, распределены не случайным образом: в 16-м и в 8-м округах расположены в основном экономические еженедельники («Экспансьон», «Эко») и журналы правой ориентации; в периферийных округах на севере расположены главным образом органы прессы левой ориентации или крайне левые («Секур Руж», «Ля Пансе», «Нувель Ревю Социалист» и другие); на левом берегу — «интеллектуальные» еженедельники и журналы. Торговля предметами роскоши концентрируется в очень ограниченном ареале вокруг улицы Фобур Сент-Оноре, на которой собраны все институции, занимающие доминирующие позиции в соответствующих полях. Так, на одной только этой улице насчитывается: 9 заведений высокой моды, 19 заведений парикмахерского искусства, 19 ателье по пошиву костюмов и рубашек, 37 институтов красоты, 14 торговцев мехом, 15 ателье по пошиву обуви, 11 ателье по изготовлению сёдел и кожгалантереи, 9 ювелиров, 28 антикваров, 25 художественных галерей и торговцев картинами, 17 декораторов, 13 художников, 3 школы эстетического воспитания, 5 издателей роскошных книг и рекламной продукции, 2 ателье проката предметов для организации приёмов, 1 кулинария, 2 концертных зала, 2 школы и клуб верховой езды и так далее.

Таким образом, мы можем понять символизм различия, который характеризует эти институции, только в связи с совокупностью учреждений каждой категории коммерции: ссылка на уникальность и эксклюзивность «творения» («создатель», «эксклюзивный создатель» и тому подобное), которая часто подчёркивается упоминанием произведений искусства или художника-творца, графическое оформление логотипа, ссылка на традицию (готические шрифты, даты основания, преемственность), благородные имена, использование английских слов и оборотов или инверсий (французский язык играет ту же роль в англоязычной среде), *hair-dresser* или *haut-coiffure* для парикмахерского искусства, *coupe styling* или *haul couture* для высокой моды, *shirtmarker* для закройщика мужских рубашек, галерейщик для антикваров, бутик для обозначения магазина, дизайнер или декоратор для продавца мебели и тому подобное [9].

Противопоставление «коммерческого» и «некоммерческого» обнаруживается повсюду. Оно служит порождающим принципом большинства суждений в области театра, кино, живописи, литературы, которые претендуют на установление границ между тем, что является искусством, а что нет. На практике это деление между «буржуазным» и «интеллектуальным» искусством, между «традиционным» искусством и «авангардом», между «правым берегом» и «левым берегом». Если такая оппозиция может изменить главное содержание и указать на очень различные реалии в зависимости от поля, она всё же сохраняется как структурный инвариант в разных полях и в одном и том же поле в

разные периоды. Она всегда устанавливается между узким производством и широким («коммерческим») производством, то есть между, с одной стороны, приматом производства и поля производителей или даже приматом «производства для производителей», и, с другой стороны, приматом сбыта, публики, продаж, успеха, измеряемого тиражом. Или же оппозиция между долгим и прочным успехом «классики» и сиюминутным и преходящим успехом бестселлеров. Наконец, между продукцией, базирующейся на отрицании «экономики» и прибыли (тиражи и прочее), которая игнорирует или бросает вызов ожиданиям организованной публики и не может иметь никакого другого спроса, кроме того, что может создать со временем она сама, и продукцией, которая обеспечивает свой успех и соответствующие прибыли, примеряясь к уже существующему спросу.

Характеристики коммерческого предприятия и характеристики культурного предприятия, как более или менее отрицающего отношение к коммерческому предприятию, неразрывно связаны. Различия в отношении к «экономике» и публике составляют одно целое с различиями официально признанными и зафиксированными в таксономиях, действующих в поле. Так, оппозиция между «истинным» и «коммерческим» искусством перекрывает оппозицию между простыми предпринимателями, стремящимися к немедленной экономической прибыли, и культурными предпринимателями, борющимися за накопление собственно культурной прибыли ценой временного отказа от экономической выгоды. Что же касается противопоставления этими предпринимателями признанного искусства авангарду, иначе говоря, ортодоксии — ереси, то оно сталкивает тех, кто господствует в поле производства и на рынке благодаря экономическому и символическому капиталу, который они смогли накопить в процессе предшествующей борьбы и с помощью особо удачной комбинации противоречивых специфических способностей, требующихся законом поля, и тех, кто только вошёл в поле, новообращённых, которые не могут, да и не хотят иметь других клиентов, кроме собственных конкурентов среди признанных производителей, которых они стремятся дискредитировать, предлагая новые продукты, или среди новичков, с которыми они соперничают за новинки.

Позиция в структуре силовых отношений, неразрывно экономических и символических, которые определяют поле производства, то есть позиция в структуре распределения специфического капитала (и соответствующего ему экономического), через посредство практической или сознательной оценки шансов на получение прибыли, задаёт характеристики агентов, или институтов и стратегии, применяемые ими в борьбе друг с другом. Со стороны доминирующих в поле, стратегии в основном защитные, они направлены на сохранение занимаемой позиции и status quo, пытаются продлить действие принципов, на которых основано их господство: мир такой, каким он должен быть, поскольку доминирующие господствуют и они такие, какими должны быть, чтобы господствовать. Иными словами, после выполнения жизненного предназначения доминирующие сохраняют своё совершенство, оставаясь такими, какие они есть, без хвастовства и высокопарности демонстрируя безграничность своих средств посредством экономии средств, отказываясь от видимых стратегий отличительности и поиска эффектов, которые выдают претензии претендентов. Доминирующие внутренне связаны с тишиной, скромностью, тайной, сдержанностью и ортодоксальным дискурсом, на которые их вынуждают угрозы пересмотра позиций со стороны вновь прибывших и необходимость платить за их постоянное подстраивание, — всё это лишь ещё одно явное подтверждение исходных достоверностей,

которые идут сами собой и ещё лучше без лишних слов.

«Социальные проблемы» суть социальные связи: они определяются в конфронтации двух групп, двух систем интересов и антагонистических положений; в образующих их отношениях инициатива борьбы и определение охваченных ей территорий выпадают на долю претендентов, которые разрушают доксу, нарушают тишину и ставят под вопрос бесспорность беспроblemного существования доминирующих. Что же касается подчинённых, то единственным их шансом заставить рынок признать себя становятся субверсивные стратегии, которые в конечном итоге могут принести им отрицаемые ими прибыли, при условии ниспровержения иерархии поля, но с сохранением её основополагающих принципов. Таким образом, они обречены на частичные революции, смещающие границы цензуры и нарушающие принятые условности, — все это во имя принципов, выдвигаемых этими революциями. Поэтому стратегией *par excellence* является возврат к истокам, который лежит в основе всех еретических ниспровержений и всех интеллектуальных революций. Возврат к истокам позволяет обратить против доминирующих оружие, которым они смогли добиться своего господства: аскеза, смелость, отвага, непреклонность, бескорыстие. Игра на повышение ценности, всегда немного агрессивная, требовательность, которая якобы должна напоминать об уважении к основополагающему закону универсума, отрицание «экономики» могут быть успешными, только если они служат образцовым подтверждением искренности отрицания.

В силу того, что институты производства и распространения культурных благ (как в живописи, так и в театре, как в литературе, так и в кино) базируются на отношении к культуре, неотделимом от отношения к «экономике» и рынку, то они стремятся организовать себя между собой в систему, обладающую структурным и функциональным подобием с полем, разделённым на подклассы доминирующего класса из которых рекрутируется наибольшее число их клиентов). Такая гомология между полем инстанций производства и полем фракций доминирующего класса наиболее очевидна в случае театра. Оппозиция между «буржуазным театром» и «театром авангарда», эквиваленты которой можно найти в живописи или в литературе, действует как принцип деления, позволяющий практически классифицировать авторов, произведения, стили, сюжеты. Она базируется на реальности. Её можно одинаково наблюдать через социальные характеристики публики разных парижских театров (возраст, профессия, место жительства, частота посещений, желаемая цена и тому подобное), а также через структурно подобные им характеристики актёров, занятых в постановке (возраст, социальное происхождение, место жительства, стиль жизни и тому подобное), произведений и самих театральных учреждений.

Действительно, «экспериментальный театр» во всех отношениях противостоит «бульварному театру». С одной стороны, большие дотационные театры (Одеон, Восточный парижский театр, Национальный народный театр) и некоторые небольшие театры на левом берегу (Вье Колобье, Монпарнас, Гастон Бати и другие) [10], рискованные в экономическом и культурном плане предприятия, под постоянной угрозой краха, которые по относительно низкой цене за билет предлагают спектакли, порвавшие с условностями (и по содержанию, и по режиссуре) и предназначенные для молодой и «интеллектуальной» публики (студенты, преподаватели, интеллектуалы). С другой стороны, «буржуазные» театры (цитируя в порядке возрастания соответствующих качеств: Гимназия, Театр Парижа, Антуан,

Амбассадор, Амбигю, Мишодьер, Варьете), обычные коммерческие предприятия, чья забота об экономической рентабельности принуждает к чрезвычайно осторожным культурным стратегиям; они не рискуют и не подвергают риску своих клиентов и предлагают проверенные спектакли (адаптированные английские или американские пьесы, репризы бульварной «классики») или спектакли, подобранные согласно известным и признанным рецептам для пожилых, для «буржуа» (управленческих кадров, представителей свободных профессий, руководителей предприятий), которые расположены платить более высокую цену за билет, чтобы присутствовать на развлекательном спектакле, построенном как по содержанию, так и по режиссуре согласно канонам эстетики, не меняющейся от века [11].

Между «бедным театром» в экономическом и эстетическом смысле, который адресуется к фракциям доминирующего класса, обладающим наибольшим культурным капиталом и наименьшим экономическим капиталом, и «богатым театром», который ориентируется на фракции, имеющие самый большой экономический капитал и относительно бедные в плане культурного капитала, помещаются классические театры (Комеди Франсез, Ателье). Они «обмениваются» зрителями со всеми другими театрами [12] и представляют собой нейтральные места, притягивающие примерно в равной пропорции публику из всех фракций доминирующего класса. Классические театры предлагают нейтральную или эклектическую программу, «бульварный авангард» по выражению одного из критиков в «Ля Круа»), главным представителем которого является Жан Ануй, или авангард, получивший широкое признание [13].

Игра отражений Эта структура возникла не сегодня. Когда Франсуаз Дорен в «Повороте», одном из самых успешных бульварных спектаклей, ставит авангардного автора в наиболее типичные водевильные ситуации, то она всего лишь заново открывает — одни и те же причины и одинаковые следствия — стратегии, которые с 1836 года Скриб использовал в «Товариществе» против Делакура, Гюго и Берлиоза. Чтобы защитить добродетельную публику от смелых выпадов и экстравагантности романтиков, он показывал Оскара Ригу, знаменитого своей траурной поэзией, как бонвивана, человека непригодного, чтобы иметь дело с буржуазией «бакалейщиков», — короче, один за другого, квипрокво [14].

Подобно социологическому тесту, пьеса Ф. Дорен, которая реализовала на сцене попытку бульварного автора превратиться в авангардного, позволяет наблюдать за тем, как оппозиция, структурирующая всё пространство культурного производства, функционирует одновременно в умах, в форме систем классификации и категорий восприятия, и в реальности, через механизмы, производящие дополнительные оппозиции между авторами и их театрами, критиками и их газетами. Сама пьеса выводит контрастные портреты двух театров: с одной стороны, ясность и техническое совершенство, весёлость, лёгкость и непринуждённость — очень «французские качества»; с другой — «замаскированная показным самоотречением претензия», «блеф представления», серьёзность, отсутствие юмора и обманчивая значительность, унылые речи и декорации («чёрный занавес и строительные леса, прямо скажем, сильно помогают»).

Распределение зрительской аудитории по театрам Сезон 1963–1964 годов

Названия театров 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 1 TEP X 57 48 35 35 2 TNP X 48 32 36 3 Odeon 56 X 48 36 4 Athenee 50 45 X 36 5 Vieux Colombier 49 47 X 43 5 Montpamasse G. Baty 49 49 48 47 7 Comedie Française 40 48 X 41 8 Atelier 39 38 X 41 9 Ambigu 48 49 X 46 10 Michodiere 38 41 47 X 11 Theatre de Paris 37 49 38 X 12 Comedie Champs Elysees 49 55 49 X 13 Ambassadeurs 58 39 46 X 14 Moderne 57 56 X 40 15 Antoine 43 40 42 X 16 Gymnase 36 40 37 X 17 Varietes 38 42 46 X По горизонтали и вертикали в таблице даётся один и тот же список театров. В строке для аудитории каждого театра приведены три других, наиболее часто посещаемых театра (помимо данного), указанных опрошенными зрителями. Итак, авторы, пьесы, аргументы, слова, являющиеся или желающие казаться «смело лёгкими», радостными, весёлыми, живыми, беспроблемными, как в жизни, стоят в оппозиции к «тяжеловесным», то есть грустным, скучным, проблематичным и тёмным. «У нас, у нас будет весёлая попка. У них, у них будет задумчивый зад» [15]. Оппозиция эта непреодолима, поскольку разделяет «буржуа» и «интеллектуалов» вплоть до самых базовых и общих, казалось бы, интересов. Все контрасты, которые Франсуаз Дорен и «буржуазные» критики применяют в своих суждениях о театре (в форме оппозиций между «чёрным занавесом» и «красивыми декорациями», «хорошо освещёнными и удачно украшенными стенами», «чистыми и хорошо одетыми артистами») и, более широко, во всём своём восприятии мира, оказываются сконцентрированными в оппозиции между «жизнью в чёрном свете» и «жизнью в розовом свете» [16]. Мы увидим далее, что эта оппозиция находит своё основание в двух сильно отличающихся манерах отрицания социального. Можно было бы отнести на счёт правил комедии грубость использованных противопоставлений и наивную прозрачность используемых стратегий, если бы мы не обнаружили на протяжении страниц некий эквивалент привычного дискурса, сопровождающего критику.

К примеру, похвалив однажды в качестве исключения труппу авангардного театра (Восточный парижский театр), Жан-Жак Готье воспользовался множеством оппозиций, вокруг которых выстраивается пьеса Франсуаз Дорен: «Редко спектакль, поставленный молодым аниматором, работающим для культурного центра, бывает таким лёгким и радостным [17]. Нечасто увидишь как кто-нибудь из этого нового поколения покидает скорбную юдоль, чтобы добровольно направиться в сторону радости. Обычно вкус и тщательность служат идеалу, который оплакивает нищенство, столь дорогое сердцу шикарных левых, и погрязает в нём. Здесь же, напротив, всё сделано для того, чтобы отдать должное радости жизни и создать хорошее настроение» (Le Figaro, 27 Mars 1964). Продолжение статьи позволяет выделить целый ряд ключевых слов «буржуазной» эстетики: весёлость, радость жизни, хорошее настроение, а также воодушевление, живость, подвижность, дух («spirituel»), движение («оживлённость»), жизнерадостность, гармония («костюмы очень гармоничны»), цвета («счастливые цвета»), чувство меры, отсутствие претензии, уверенность, тонкость, честность, благородство, ловкость, ум, такт, жизнь, смех. Представьте «Сирано де Бержерака» в Комеди Франсез, чтобы почувствовать в полной мере и без задней мысли аксиоматику «буржуазного вкуса»: «замечательная техника», «забавно», «весело», «шарм слов», «праздник для глаз, ушей и сердца», «ликование», «поток изобретательности, находок», «кусочек радости», «роскошная согласованность», «ласкающая элегантность», «динамическое действие», «фуга», «чистота», «свежесть», «блестящие мизансцены», «радость и равновесие великолепного декора и восхитительных костюмов». И как не процитировать финальный гимн осуществлённому идеалу буржуазного театра: «Это пир гордости, соревнование талантов, фестиваль пылкости, балет

романтических огней, брызги радости и фантазии, фейерверк духа, радуга вкуса, гамма жизнерадостности, духовой оркестр цветов, лирическое очарование, нежное чудо, где встречаются гарцевание и благородная нетерпеливость молодости всех времён» (Le Figaro, 15 Fevrier 1964).

Те же категории восприятия и оценки, но приводящие к негативному заключению, применяются в статье Мориса Рапена, другого критика, работающего в той же газете. Это рецензия на спектакль «Тартюф» в постановке Планшона: «Трудно показать в одном спектакле больше претензии, дурного вкуса и некомпетентности. Быть оригинальным любой ценой — опасное искушение. Когда такое желание реализуется за счёт Марлоу или Брехта, это только полбеда. Но когда жертвой становится Мольер, то не стоит ждать и малейшего снисхождения» (Le Figaro, 11 mars 1964). Всё, что буржуазная эстетика ненавидит в «театре HLM» (Морис Рапен говорит о «Тартюфе HLM») и что годится для мелких буржуа из предместий (действие пьесы Ванцовича — sic! — авангардного автора, которого в карикатурном виде выводит Франсуаз Дорен, разворачивается в ангаре на юго-восточной окраине Парижа), — это претензия (которую также клеймят Ф. Дорен и Ж.-Ж. Готье), главное слово для выражения буржуазного презрения к «судорожной тяжеловесности» и «вымученного изыска» глубины или оригинальности, составляющих полную противоположность непринуждённости и скромности искусства, уверенного в своих средствах и целях [18]. (HLM, Habitation и Loyer Modere — жилье по умеренным ценам; так сокращённо называют программу социального жилья для малоимущих во Франции. — Прим. пер.)

Критики, находясь перед объектом столь чётко организованным согласно канонической оппозиции, сами занимают определённые позиции в пространстве прессы в соответствии со структурой, лежащей в основании классифицируемого объекта и применяемой ими системы классификации. Критики воспроизводят в пространстве суждения, посредством которых они классифицируют объекты, и тем самым классифицируют самих себя в пространстве, в котором они уже классифицированы. (Идеальный круг, выход из которого возможен только путём объективации.) Иначе говоря, различные суждения по поводу «Поворота» варьируют по содержанию и форме в зависимости от печатного органа, в котором они выступают: начиная с самого большого расстояния от критики и её публики до «интеллектуального» мира, вплоть до максимальной дистанции в случае с пьесой Франсуаз Дорен и её «буржуазной» публикой, и кончая самым маленьким расстоянием до «интеллектуального» мира [19].

Игра гомологии Едва ощутимые изменения смысла и стиля, которые от «Авроры» к «Фигаро» или от «Фигаро» к «Экспрессу» приводят к нейтральному дискурсу «Монда», а отсюда — к молчанию (выразительному) «Нувель Обсерватор», могут быть правильно поняты, только если мы учтём постоянно повышающийся уровень образования читателей (что служит хорошим индикатором уровня передачи или предложения соответствующих сообщений) и рост доли фракций кадров из государственного сектора и преподавателей. Представители этих фракций читают больше всех остальных и отличаются особо высокой долей читающих газеты с самым высоким уровнем подачи материала («Монд», «Нувель Обсерватор»). И напротив, отмечается сокращение представительства таких фракций, как крупные коммерсанты и промышленники, которые читают меньше всех остальных и особо

отличаются относительно большой долей читающих газеты с самым низким уровнем подачи материала («Франс Суар», «Аврора»). Проще говоря, пространство дискурсов воспроизводит в собственном порядке пространство печатных органов и читательскую публику каждого из них, причём с одного края этого поля располагаются крупные коммерсанты и промышленники, «Франс Суар» и «Аврора», а с другого края — кадры из госсектора и преподаватели, «Монд» и «Нувель Обсерватор». Центральные позиции поля занимают кадры из частного сектора, инженеры и представители свободных профессий, а со стороны печатных органов — «Фигаро» и особенно «Экспресс», которые читают примерно одинаково все фракции (за исключением крупных коммерсантов). Они представляют некое нейтральное место в этом универсуме [20]. Таким образом, пространство суждений о театре гомологично пространству газет, для которых эти суждения произведены и которые их распространяют, а также пространству театров и пьес, по поводу которых они сформулированы. Эти гомологии и все те игры, которые они допускают, становятся возможны только благодаря гомологии каждого из рассматриваемых пространств с пространством доминирующего класса.

Коротко рассмотрим пространство суждений, вызванных неким экспериментальным стимулом, предложенным Франсуаз Дорен. Будем двигаться «справа» или с «правого берега» «налево» или на «левый берег». Сначала «Аврора»: «Бесцеремонная Франсуаз Дорен рискует не поладить с нашей интеллигенцией одновременно марксистского и снобистского пошиба. Дело в том, что автор «Мерзкого эгоиста» не демонстрирует никакого почтения к торжественной скуке, глубокой пустоте, головокружительному небытию, столь характерному для многих театральных постановок, называемых «авангардными». Она осмеливается подавить своим святотатственным смехом знаменитую «невыразимость бытия» — альфу и омегу современной сцены. Эта извращённая реакционерка, которая потекает самым низким аппетитам общества потребления, вовсе не собирается признавать свои ошибки и покорно сносить репутацию бульварного автора. Она позволяет себе предпочитать фантазию Саши Гитри и эротические «кальционады» Фейдо вместо смутной ясности Маргерит Дюрас или Д'Аррабаля. Это преступление вряд ли ей когда-либо простят. Тем более что оно совершается весело и радостно, с использованием всех осуждаемых приёмов, которые обеспечивают прочный успех» (L'Aurore, 12 Janvier 1973). Помещая Ф. Дорен на краю интеллектуального поля, так что о ней рассказывается почти как об иностранке («наша «интеллигенция»), критик из «Авроры» не подыскивает слова и не маскирует свои стратегии (называя реакционера реакционером). Риторический приём — приводить слова противника, но в таком контексте, что его речь, функционируя как ироническая антифраза, означает объективно противоположное тому, что хотели сказать, — предполагает и использует саму структуру поля критики и отношение прямого соглашения, основанного на гомологии позиций, которые критик поддерживает со своей публикой.

От «Авроры» перейдём к «Фигаро». В совершенной гармонии с автором «Поворота», которую предполагают хорошо настроенные друг на друга габитусы, критик всего лишь подвергает проверке опыт полного наслаждения пьесой, полностью соответствующей его категориям восприятия и оценки, его взглядам на театр и на мир. Вместе с тем, вынужденный прибегать к эвфемизмам в большей степени, он избегает открыто политических суждений, чтобы не выйти за пределы эстетики или этики: «Необходимо признать, что мадам Франсуаз Дорен «отважно лёгкий» автор, что означает остроумно драматический и серьёзный с

улыбкой, непринуждённый без неубедительности, доводящий комедию до самого откровенного водевиля, но в самой тонкой из всех возможных манере. Автор оперирует сатирой с элегантностью, она ежеминутно доказывает приводящую в смущение виртуозность... Франсуаз Дорен знает значительно больше всех нас о пружинах драматического искусства, комических выразительных средствах, ресурсах ситуации, власти забавного или уколах верно найденного слова... Да, какое мастерство разбора, какая ирония в сознательном использовании пируэтов, какое уверенное использование двусмысленных уловок. В «Повороте» есть всё, чтобы понравиться, и ни капли потворства или вульгарности. Ни тем более потакания, а ведь всем нам известно, что теперь конформизм полностью принял сторону авангарда, смешное — на стороне серьёзности, обман — на стороне скуки. Мадам Франсуаз Дорен приносит облегчение уравновешенной публике, подводя её к равновесию со здоровым весельем... Спешите посмотреть этот спектакль, и я уверен, что вы посмеётесь от чистого сердца, что забудете и думать о том, насколько страшно может быть для писателя спрашивать себя, все ли он ещё в согласии со своим временем. Это в конечном итоге тот же вопрос, который каждый человек задаёт себе, и лишь юмор и неисправимый оптимизм избавляют от него!» (Jean-Jacques Gautier. Le Figaro, 12 Janvier 1973).

Распределение газет и еженедельников по группам доминирующего класса Доля читателей на момент опроса из расчёта на 1000 глав семьи по каждой группе

Франс Суар Аврора Ля Круа Фигаро Экс-пресс Монд Нувель Обсервер Итого Крупные  
коммерсанты 170 70 102 190 77 44 463 Промышленники 11 75 152 309 78 28 449 Кадры  
частного сектора 139 111 51 197 368 221 82 750 Инженеры 99 23 70 218 374 270 71 681  
Свободные профессии 87 37 54 167 371 163 131 585 Кадры госсектора 121 100 22 234 375  
385 103 943 Преподаватели, литераторы и учёные 64 62 29 173 398 329 217 845 Итого 118 72  
31 178 335 231 99 Итоговая цифра по строке для каждой категории читателей, конечно, не  
точная, поскольку не учитывается чтение других членов семьи. По каждому столбцу  
выделены жирным шрифтом два самых больших показателя. Источник данных: CESP. Etude  
sur les lecteurs de la presse dans le milieu d'affaires et cadres superieures. — Paris, 1970. От  
«Фигаро» естественным образом переходим к «Экспрессу», который балансирует между  
поддержкой и отстранением, достигая вследствие этого значительно более высокой  
степени эвфемизации: «Это должно было бы привести напрямик к успеху... Ловко  
сработанная и забавная пьеса. Персонаж. Актёр, которому роль подошла как собственная  
перчатка: Жан Пья... С безукоризненной виртуозностью, за минусом нескольких длиннот, с  
хитроумием, совершенным владением профессиональным мастерством, Франсуаз Дорен  
сочинила пьесу о повороте Бульвара, которая по иронии сама является наиболее  
традиционной пьесой театра Бульвара. Одни лишь суровые педанты станут спорить о сути  
оппозиции между двумя театрами, а также между лежащими в их основе двумя  
пониманиями политической жизни и частной жизни. Блестящий диалог, полный удачных  
слов и формул, часто приправлен мстительным сарказмом. Однако Ромен — не карикатура,  
он гораздо менее глуп, чем средний профессионал в области авангарда. У Филиппа —  
чудная роль, поскольку он в своей области. То, что автор «Как в театре» хочет осторожно  
внушить, так это, что на Бульваре говорят, действуют «как в жизни». И это правда, но лишь  
отчасти. И не только потому, что это правда класса» (Robert Kanters. L'Express, 15-21 Janvier  
1973). Уже здесь, несмотря на полное одобрение, возникают определённые нюансы из-за

постоянного обращения к двусмысленным формулировкам, даже с точки зрения используемых оппозиций: «это должно было бы привести прямоком к успеху», «хитроумие», «совершенное владение профессиональным мастерством», «у Филиппа чудная роль» — все эти формулировки могут быть поняты в уничижительном смысле. Можно даже заподозрить, через отрицание, несколько иную правду («Одни лишь суровые педанты станут спорить о сути...») или просто правду, но вдвойне нейтрализованную посредством двусмысленности и отрицания («и не только потому, что это правда класса»). «Монд» даёт отличный пример дискурса подчёркнуто нейтрального, ставя спиной к спине, — как выражаются спортивные комментаторы, — приверженцев двух противоположных позиций: открыто политический дискурс «Авроры» и пренебрежительное молчание «Нуфель Обсерватор».

«Простое или упрощённое доказательство запутывается очень тонкой формулировкой на разных уровнях, как если бы переплетались две пьесы. Одна написана Франсуаз Дорен — автором, соблюдающим условности. Вторая придумана Филиппом Русселем, который пытается сделать «поворот» к современному театру. Игра описывается как бумеранг, движение по кругу. Франсуаз Дорен намеренно использует бульварные клише, а Филипп их пересматривает и позволяет себе, со своего голоса, яростно критиковать буржуазию. На втором уровне она сталкивает эту речь с речью молодого автора, с которым она яростно воюет. Наконец, по ходу пьесы оружие переносится на бульварную сцену, тщетные усилия механизма разоблачены средствами традиционного театра, которые вследствие этого отнюдь не потеряли своей значимости. Филипп может объявить себя «отважно лёгким» автором, изображая персонажи, разговаривающие «как все», он может выдвигать требование «искусства без границ», то есть аполитического. Однако демонстрация совершенно извращена моделью авангардного автора, выбранного Франсуаз Дорен. Ванкович — эпигон Маргерит Дюрас, запоздалый экзистенциалист и слегка милитант. Он карикатурен до крайности, как театр, который мы здесь разоблачаем («Чёрный занавес и строительные леса — это помогает!» или название одной из пьес «Возьмите немного бесконечности из вашего кофе, господин Карсов»). Публика радуется этому уничижающему изображению современного театра; критика буржуазии приятным образом провоцирует в той мере, в какой она переходит на ненавистную жертву и приканчивает её. В той мере, в какой он отражает состояние буржуазного театра и открыто показывает всем его системы защиты, «Поворот» можно считать значительным произведением. Немного найдётся пьес, позволяющих ощутить «внешнюю угрозу» и снимающих это беспокойство с таким безотчётным увлечением» (Louis Dandrel. *Le Monde*, 13 Janvier 1973).

Двусмысленность, культивируемая уже Робером Кантером, достигает здесь вершины: доказательство «простое или упрощённое», на выбор; пьеса раздваивается, давая на выбор читателя два разных произведения, то есть «яростную», но приносящую облегчение критику буржуазии и защиту аполитичного искусства. Тому, кто будет столь простодушным, чтобы не задаться вопросом, «за или против» выступает критик, оценивает ли он пьесу как «хорошую или плохую», мы даём два ответа. Прежде всего, доведение до кондиции «объективного информатора», который должен во имя правды напомнить, что авангардный автор «карикатурен до крайности» и что «публика радуется» (однако невозможно узнать, как критик определяет своё место относительно публики, а потому не ясен смысл «радости»). Далее, в конце ряда двусмысленных суждений — из-за осторожности, нюансов и полутонов («в той мере, в какой», «может считаться») — утверждение, что «Поворот» — это

«значительное произведение», но только, как мы хорошо понимаем, в качестве свидетельства кризиса современной цивилизации, как могли бы выразиться в Институте политических наук (Sciences Po) [21].

Хотя молчание «Нувель Обсерватор» само по себе что-то значит, можно составить себе приблизительное представление, какой должна быть позиция этого еженедельника. Например, читая критику, появившуюся в «Нувель Обсерватор» по поводу пьесы Фелисьена Марсо «Доказательство вчетвером», или критику на «Поворот» Филиппа Тессона, бывшего в своё время главным редактором «Комба», опубликованную в «Канар аншене»: «Думаю, что не стоит называть театром эти светские собрания коммерсантов и бизнес-дам, во время которых знаменитый актёр в хорошем окружении читает тонко проработанный одухотворённый текст знаменитого автора посреди сценических декораций, вращающихся и нарисованных с умеренным юмором Фолона... Здесь нет никакой «церемонии» и ещё меньше «катарсиса» или «разоблачения», и совсем мало импровизации. Просто готовые блюда из буржуазной кухни для желудков, пробовавших и другие... Зал, как все бульварные залы в Париже, взрывы смеха, когда надо, в самых конформистских местах, где действует этот дух снисходительного рационализма. Царит полное согласие и актёры в сговоре. Эта пьеса могла быть написана десять, двадцать, тридцать лет тому назад» (M. Ferret. *Le Nouvel Observateur*, 12 Fevrier 1964, по поводу пьесы «Доказательство вчетвером» Фелисьена Марсо). «Франсуаз Дорен ужасно хитрая. Первейшая специалистка по вторичной переработке, к тому же мастерица по отделке. Её «Поворот» есть образцовая комедия Бульвара, главные пружины которой — недобросовестность и демагогия. Дама хочет доказать, что авангардный театр это какая-то белиберда. Для этого она пользуется грубыми уловками, и ясное дело, как только она делает трюк, публика складывается пополам от смеха и кричит: «Ещё, ещё!» автор, который только этого и ждал, добавляет ещё. Она выводит на сцену молодого драматурга левого толка, которого она называет Ванцовичем и — следите за моими руками! — ставит его в смешные, неудобные, не слишком честные ситуации, чтобы доказать, что этот господинчик не менее бескорыстен и не менее буржуазен, чем вы и я. Сколько здравого смысла, мадам Дорен, какая прозорливость, какая искренность! Вы, по крайней мере Вы, имели смелость высказать своё мнение, очень здоровое и очень домашнее» (Philippe Tesson. *Canard enchaîné*, 17 Mars 1973).

Речевые предположения и неуместные речи Объективная поляризация поля приводит к тому, что критика с двух краёв может обнаруживать одни и те же особенности и использовать для их обозначения одни и те же концепты (хитрая, уловки, здравый смысл, здоровый и тому подобное), но приобретающие ироническую окраску («сколько здравого смысла...»), а потому действующие в обратном смысле, когда они обращены к публике, не поддерживающей с ними отношения сговора и, более того, осуждающего его («как только она делает трюк, публика складывается пополам», «автор только этого и ждёт»).

Ничто не показывает лучше, чем театр, который функционирует только на базе этого полного сговора между автором и зрителями (именно поэтому соответствие между категорией театра и делениями доминирующего класса столь тесное и наглядное), что смысл и значение слов (особенно «острот») зависят от рынка, на котором они помещены. Одни и те же фразы могут принимать противоположный смысл, когда они обращены к группам, исходящим из антагонистических предположений. Франсуаз Дорен всего лишь

использует структурную логику поля доминирующего класса, когда, представляя на суд бульварной публики злословия авангардного автора, она оборачивает против авангардного театра оружие, которое он любит использовать в борьбе с «буржуазной» болтологией и «буржуазным» театром, воспроизводящим её трюизмы и клише. (Вспомним Ионеско, описывающего «Лысую певицу» или «Жака» как «некую пародию или карикатуру бульварного театра, разлагающегося бульварного театра, сходящего с ума».) Разбивая этический и эстетический симбиоз, объединяющий «интеллектуальный» дискурс с его публикой, Франсуаз Дорен превратила его в «неуместные» рассуждения, поражающие или вызывающие смех, поскольку они произносятся не в том месте и не перед той публикой, то есть в истинном смысле в *parodie* — речь, которая может установить со своей публикой непосредственное согласие через смех, только при условии, что она смогла получить от неё (если об этом не было предварительной договорённости) отказ от предположений пародируемого дискурса.

Основания сговора Необходимо опасаться считать достаточным объяснением буквальную связь между дискурсом критиков и особенностями публики. Если полемическое представление о своём противнике в каждом из двух полей оставляет место для такого способа объяснения, то потому, что такой способ позволяет дисквалифицировать путём соотнесения с фундаментальным законом поля эстетический или этический выбор противника. Например, показывая, что в его основании лежит циничный расчёт (поиск успеха любой ценой, пусть даже через провокацию или скандал), что характерно скорее для «правого берега», или же корыстный сервилизм «прислужника буржуазии» — речи, характерные для «левого берега». В действительности, частичная объективация заинтересованной полемики из которой вышли практически все работы, посвящённые «интеллектуалам») упускает главное, описывая как результат сознательного расчёта то, что на самом деле является результатом почти чудесной встречи двух систем интересов (которые могут сосуществовать в личности «буржуазного» писателя) или, точнее, структурной и функциональной гомологии позиции определённого писателя или художника в поле производства и позиции его публики в поле классов и их фракций.

Так называемые «писатели на службе» уполномочены думать и проповедовать, что они не служат кому-либо в собственном смысле слова. Объективно они служат лишь потому, что делают это совершенно искренне, не осознавая причин и собственных интересов, то есть интересов специфических, высоко сублимированных и эвфемизированных, как, например, «интерес» к какой-то форме театра или философии, который логически связан с определённой позицией в определённом поле и который будто создан, чтобы скрыть (даже в глазах своих защитников) содержащиеся в нём политические послышки.

Благодаря логике гомологии, практики и произведения агентов поля специализированного и относительно автономного производства с необходимостью оказываются сверхдетерминированными. Функции, которые они выполняют во внутренней борьбе, неизбежно дублируются внешними функциями, теми, что они получают в символической борьбе между фракциями доминирующего класса и, по крайней мере со временем, между классами [22]. Критики так хорошо служат своей публике только потому, что гомология между их позицией в интеллектуальном поле и позицией их публики в поле доминирующего класса выступает основанием объективного согласия (базирующегося на тех же принципах,

которых требует театр, особенно комический). Как следствие, они никогда так искренне и так эффективно не защищают интересы своей клиентуры, как тогда, когда они защищают свои собственные интересы интеллектуалов от своих специфических соперников, занимающих противоположные позиции в поле производства [23].

Конкретно критик из «Фигаро» никогда не судит о спектакле: он судит суждение критика из «Нуфель Обсерватор», которое прописано в нём ещё до того, как тот его сформулирует. Эстетика «буржуазии», которая в этой области занимает подчинённое положение, редко выражается напрямую без опасения и сожаления: похвала «бульвару» почти всегда принимает форму защиты и раскрытия ценностей тех, кто отказывает ему в ценности [24]. Так, в критике пьесы Х. Гарднера «Клоуны тысячами», которую он завершает восхвалением, насыщенным ключевыми словами («Какая естественность, какая элегантность, какая свобода, какая человеческая теплота, какая гибкость, какая тонкость, какая живость и какой такт, а ещё какая поэзия, какое искусство»), Жан-Жак Готье пишет: «Он заставляет смеяться, он забавляет, у него есть душа, дар делиться, чувство комического, он веселит, он радуется, он очаровывает. Он не выносит серьёзности, являющейся формой пустоты, серьёзности, указывающей на отсутствие изящества... Он цепляется за юмор как за последнее оружие против конформизма. Из него брызжет сила и здоровье, он воплощённая фантазия и, под вывеской смеха, хочет дать тем, кто его окружает, урок достоинства и мужественности. Но главным образом он хочет, чтобы окружающие его люди не стеснялись бы смеяться в мире, где смех вызывает подозрение» (Le Figaro, 11 Decembre 1963).

Речь идёт о доказательстве, что конформизм принял сторону авангарда [25] и что настоящая отвага за теми, кто осмеливается бросить ему вызов, хотя они рискуют обеспечить себе таким образом аплодисменты «буржуазии»... Такая перемена плюса на минус доступна не всякому первому попавшемуся «буржуа». Благодаря ей «правый интеллектуал» может пережить двойной поворот на 180 градусов, который приведёт его к начальной точке, но отличающейся (как минимум субъективно) от точки зрения «буржуа», как высшее свидетельство интеллектуального мужества и отваги [26]. «Буржуазный» интеллектуал, пытаясь перебороть ситуацию и оборачивая против противника его же оружие или, по меньшей мере, отделяя противника от объективного образа, который тот распространяет («доводя комедию до самого откровенного водевиля, но в самой тонкой из всех возможных манере»), решительно принимает этот образ вместо того, чтобы просто подвергнуть испытанию («отважно лёгкий»). «Буржуазный» интеллектуал выдаёт себя тем, что под угрозой отрицания себя как интеллектуала он в своей борьбе вынужден признавать «интеллектуальные» ценности, против которых выступает.

Поскольку на карту поставлены собственные интересы «интеллектуалов», то критики, чьей первой функцией является успокоение буржуазной публики, не могут довольствоваться пробуждением в них стереотипного образа, который те имеют об «интеллектуалах». Несомненно, они не лишают себя удовольствия внушить «буржуазии», что исследования, заставляющие сомневаться в их эстетической компетентности, или смелые выпады, способные подорвать их этические или политические убеждения, на самом деле вдохновляются вкусом к скандалам и любовью к провокациям или мистификациям, если, конечно, это не просто озлобление неудачника или стратегическая инверсия бессилия или некомпетентности [27]. Несмотря ни на что, они не в состоянии выполнить свою функцию,

если у них нет возможности говорить в кругу своих, «интеллектуалов», которые не подвластны расчёту, которые первыми поймут, если будет что понимать [28], и которые не боятся противостоять авангардным авторам и их критикам на их же территории: отсюда значение, придаваемое институциональным знакам и указателям интеллектуального авторитета, которые особенно признают неинтеллектуалы, например, членство в академиях. Отсюда и стилистическое и концептуальное кокетство у критиков театра, которое должно свидетельствовать, что они знают, о чём говорят, или у публицистов — высокая ценность марксологической эрудиции [29].

Власть убеждения «Искренность» (одно из условий символической действительности) возможна и реализуема лишь в ситуации полного, непосредственного согласия между ожиданиями, вписанными в занимаемую позицию (в менее освящённом мире сказали бы «по должностному определению»), и диспозициями занимающего её человека. Невозможно понять согласование диспозиций с позициями на котором основана, например, подгонка журналиста к газете и тем самым к публике данной газеты или подгонка читателей к газете и тем самым к журналисту), если не принимать в расчёт, что объективные структуры поля производства лежат в основе категорий восприятия и оценки, которые структурируют восприятие и оценку своей продукции. Именно так обстоит дело с антитетическими парами персоналий («властителей дум») или институтов, газет («Фигаро»/«Нувель Обсерватор» или по другой шкале и с отсылкой на другой практический контекст «Нувель Обсерватор»/«Юманите», и так далее), театров (Правый берег. / Левый берег, частные/дотационные и тому подобное), галереи, издательства, журналы, кутюрье, — которые могут функционировать как классификационные схемы, существующие и имеющие значение только в их взаимоотношениях и позволяющие определить своё место и место других.

Как это можно видеть на примере авангардной живописи, лучше чем где бы то ни было, только практическое овладение такими реперами, разновидностью умения социальной ориентации, помогает продвигаться в иерархизированном пространстве, где перемещения всегда содержат угрозу утраты класса, где места: галереи, театры, издательства — составляют все различие (например, между «коммерческой порнографией» и «качественной эротикой»), потому что именно через них очерчивается публика, которая — на основе гомологии между полем производства и полем потребления — квалифицирует потребляемый продукт, внося свой вклад в определение его как «редкостной» или «вульгарной» вещи (расплата за распространение). Такое практическое овладение позволяет чувствовать и предчувствовать — без какого-либо циничного расчёта, — «что нужно делать», а также где это делать, как и с кем, учитывая всё то, что уже было сделано, что делается, всех тех, кто это делает и где они это делают [30].

Выбор места публикации, издателя, журнала, галереи, газеты важен лишь потому, что каждому автору, каждому виду производства и продукции соответствует естественное место в поле производства; что производители и продукты, занимающие не подходящее им место, как говорится, «неуместные», в большей или меньшей степени обречены на неуспех. Все эти гомологии, обеспечивающие публику «по размеру», понимающую критику и прочее, тому, кто нашёл своё место в структуре, будут, напротив, действовать против него, если он сбился с дороги и оказался вне своего естественного места. Так же как издатели авангарда

и производители бестселлеров соглашаются друг с другом, говоря, что для них было бы большим риском выпустить книгу, предназначенную для противоположного полюса в издательском пространстве (бестселлер у Жерома Ландона, новый роман у Лаффона), — также и в соответствии с законом, предписывающим проповедовать только перед обращёнными, критик может оказывать влияние на своих читателей, только если они признают за ним власть, в силу того, что они структурно согласуются с ним в представлениях о социальном мире, вкусах и в габитусе в целом.

Жан-Жак Готье хорошо описывает такое избирательное сродство, связывающее журналиста с его газетой, а через неё — с его публикой. Некий директор издательства «Фигаро», выбирающий и выбранный согласно одному и тому же механизму, выбирает литературного критика для газеты: «его тон подходит, чтобы обращаться к нашим читателям», он «не делает это нарочито», но «естественным образом говорит на языке «Фигаро», он станет «типичным редактором» газеты. «Если завтра в «Фигаро», — говорит Готье, — я начну говорить на языке «Ле там модерн», например, или «Сен-Шапель де леттр», меня никто не будет ни читать, ни понимать, ни слушать, поскольку я буду в этом случае опираться на некие понятия и аргументы, на которые читателю в высшей степени наплевать» [31]. Каждой позиции соответствуют пресуппозиции (предположения), то есть докса, а гомология между занимаемыми производителями позициями и их клиентами является условием такого соучастия (как в театре), которое тем больше требуется, чем более существенные вещи оказываются втянутыми, чем более затронуты личные интересы. Поскольку практическое овладение законами поля ориентирует выборы, посредством которых индивиды собираются в группы, а группы кооптируют индивидов, постольку так часто осуществляется чудодейственное согласие между объективными и инкорпорированными структурами, позволяющее создателям культурных благ совершенно свободно и искренне производить вещи объективно необходимые и сверхдетерминированные.

Искренний обман и эвфемизация, придающие собственную символическую эффективность идеологическому дискурсу, являются результатом действия двух факторов. С одной стороны, специфические и относительно автономные от классовых интересы, связанные с позицией в специализированном поле, могут легитимно (а значит, эффективно) удовлетворяться только ценой полного подчинения специфическим законам поля, то есть в частном случае, ценой отрицания интереса в его обычной форме. С другой стороны, отношение гомологии, установленное между всеми полями борьбы, организованной на основе неравного распределения определённого вида капитала, приводит к тому, что высоко цензурированные, то есть эвфемизированные, практики и дискурсы, к тому же произведённые в соответствии с «чистыми» и исключительно «внутренними» целями, постоянно предрасположены к выполнению помимо основных ещё и дополнительных, «внешних» функций. Эффективность этих практик и дискурсов тем более высока, что они игнорируют эти «внешние» функции, а их соответствие спросу является не продуктом сознательного поиска, но результатом структурного соответствия. Длительное время и короткое время Фундаментальный принцип различий между «коммерческими» предприятиями и «культурными» предприятиями заключается в характеристиках культурных благ и рынка, на котором они предлагаются. Предприятие тем ближе к «коммерческому» полюсу (или, наоборот, тем дальше от «культурного» полюса), чем более полно и непосредственно предлагаемые им на рынке продукты отвечают сложившемуся

спросу (*demande preexistante*), то есть уже существующим интересам и в сложившихся формах.

Таким образом, с одной стороны, мы имеем короткий производственный цикл, обоснованный желанием минимизировать риски посредством изначального подлаживания под видимый спрос, имеющий уже налаженную систему коммерциализации и процедур предъявления продукта на рынке (обложка более или менее броская, реклама и прочее), предназначенных обеспечить быстрое получение прибыли от быстрого оборота продуктов, обречённых на быстрое устаревание. С другой стороны — долгий производственный цикл, где допускается риск, присущий инвестициям в культуру [32], и требуется подчинение специфическим законам торговли предметами искусства. Так, в настоящий момент эта продукция может не иметь рынка, но быть полностью ориентированной на будущее, что предполагает очень рискованные инвестиции при тенденции накапливать большие запасы продукции, о которой нельзя заранее сказать, приобретёт ли она статус материальных объектов (оцениваемых в таком качестве, то есть, например, на вес) или статус культурных объектов, обладающих непропорционально высокой ценностью относительно использованных при изготовлении материальных составляющих [33].

Рост продаж трёх книг, опубликованных Edirlon de Minuir Неопределённость и риск, характерные для производства культурных благ, прочитываются в кривых продаж трёх произведений, выпущенных издательством «Эдисьон де Минюи». На кривой А представлен случай книги, получившей литературную премию: после периода больших продаж (в 1959 году—6143 экземпляра и в 1960 году — 4298 экземпляров), наступил период слабых ежегодных продаж (примерно 70 экземпляров в год). На кривой В представлен роман Роб-Грийе «Ревность», вышедший в 1957 году. В первый год было продано всего 746 экземпляров, и только на четвёртый год, в конце 1960 года, продажи достигли начального уровня продаж книги, получившей литературную премию, однако, благодаря постоянному росту ежегодных продаж, начиная с 1960 года (в среднем на 29% в год между 1960 годом и 1964 годом и на 19% в период 1964–1968 год), суммарный итог продажи книги достиг в 1968 году 29462 экземпляров [34]. На кривой С показаны продажи книги Сэмюэла Беккета «В ожидании Годо», опубликованной в 1952 году. Её суммарные продажи достигают 10 тысяч экземпляров только по истечении пяти лет, но, начиная с 1959 года, отмечается постоянный рост продаж примерно на 20% (исключение составляет 1963 год). Только за 1968 год было продано 14298 экземпляров, а суммарный итог продаж за 1953–1969 годы составил 64897 экземпляров.

Время и деньги Можно, таким образом, охарактеризовать различные издательства по той доле, которую они выделяют на рискованные долгосрочные инвестиции («В ожидании Годо») и на надёжные краткосрочные инвестиции [35], а вместе с тем соотношение среди авторов писателей «долгосрочных» и писателей «краткосрочных»; журналистов, которые помимо основной работы пишут тексты о «современности»; «известных личностей», публикующих свои «свидетельства» в форме эссе или автобиографических рассказов; профессиональных писателей, не выходящих за рамки проверенных эстетических канонов (литература «для премий», романы «для успеха» и тому подобное) [36].

Характерные для двух противоположных полюсов издательского поля издательства «Робер Лаффон» и «Минюи» позволяют понять во всём многообразии их аспектов оппозиции, которые делят поле на два сектора. С одного полюса, крупное предприятие (700 служащих), ежегодно публикующее большое число новых книг (примерно 200 названий) и открыто ориентированное на поиск успеха (в 1976 году оно объявило о семи тиражах выше 100 тысяч экземпляров, четырнадцать — свыше 50 тысяч, пяти-десяти — свыше 20 тысяч), что предполагает большие службы по распространению, значительные расходы на рекламу и связи с общественностью (особенно в направлении книготорговцев, владельцев книжных магазинов), а также целую политику выбора, диктуемую нюхом на надёжное размещение средств (вплоть до 1975 года почти половину всех публикуемых произведений составляли переводы книг, имевших успех за границей) и поиском бестселлера (среди «лауреатов», которых издатель противопоставляет тем, кто «всё ещё упорствует в нежелании принимать его издательство за литературу», мы находим имена Бернара Клавеля, Макса Галло, Франсуаз Дорен, Жоржа-Эммануэля Клансье, Пьера Рея). С другого края — издательство «Минюи», маленькое ремесленное издательство, где работает десяток человек, которое публикует менее двадцати названий в год (что в области романа или театра даёт примерно сорок авторов за 25 лет) и выделяет на рекламу минимальную часть бюджета (даже выигрывая стратегически от своего отказа от самых грубых форм PR), которое привыкло к продажам ниже 500 экземпляров и к тиражам меньше трёх тысяч по отчёту за 1974 год из 17 новых произведений, опубликованных за период с 1972 по 1974 год, то есть за три года, 14 вышли тиражом ниже 3000 экземпляров, а тиражи трёх других не превышали 5000 экземпляров). Постоянно в дефиците, если рассматривать только новые публикации, издательство выживает только благодаря имеющемуся у него фонду, то есть прибылям, которые ему регулярно обеспечивают те из его публикаций, которые стали знаменитыми (например, «В ожидании Годо» продали в 1952 году только 200 экземпляров, а спустя 25 лет совокупный тираж достиг 500 тысяч экземпляров) [37].

Эти две временные структуры соответствуют двум очень разным экономическим структурам. Акционерное общество должно давать прибыль, несмотря на большие общие расходы: «Лаффон», «Ашетт» или «Пресс де ля Ситэ», как и другие акционерные общества, должны быстро «прокручивать» капитал, главным образом экономический, не теряя времени на его реконверсию в культурный. Напротив, «Эдисьон де Минюи» не слишком заботится о прибыли (часть которой распределяется между сотрудниками) и реинвестирует в долгосрочные проекты доходы, полученные от эксплуатации собственного постоянно растущего фонда.

Предприниматель: Все цитаты приведены по интервью со Свенем Нильсеном, генеральным директором «Пресс де ля Ситэ», опубликованному в: Priouret R. La France et le Management. Paris: Denoel, 1968. — p. 268-292

Предприниматель, руководя своим предприятием как деловой человек, преобразуя его в настоящую финансовую империю непрерывной серией покупок и слияний (между 1958 и 1965 годами), он говорит без обиняков и эвфемизмов языком управленца и организатора: «Я просто сказал ответственным за эти издательства: «Мы будем объединяться, чтобы совместными усилиями развить наше дело»... Каждый издатель хотел покрыть сразу много секторов. Как только группа была сформирована, мы стали специализироваться. Например,

у Амьё-Дюмона были такие авторы, как Андре Кастело и Ален Деко, историки с большой аудиторией. Мы их направили в «Перрен», который мы специализируем на истории». «Некоторые издательства интегрировались в нашу группу и стали нашими внутренними подразделениями. В других мы оказываемся в абсолютном большинстве... Между этими различными предприятиями, ставшими в некотором роде нашими филиалами, мы осуществили взаимные слияния». Издатель заказывает книги, подсказывает сюжеты, выбирает названия: «Мы считаем, что творческая составляющая работы издателя намного выросла за послевоенные годы. Я мог бы вам рассказать тысячи историй на эту тему. Последняя касается книги Эмиля Серван-Шрайбера. Это друг, чудесный человек, полный всяких историй. Я ему говорю: «Пишите об этом так, как Вы рассказываете», Реми? Мы сначала попросили его написать предисловие к тому про «Атлантический вал». Некоторое время спустя он приносит рукопись. Однажды он пришёл к нам в поисках сюжета, и мы ему предложили «демаркационную линию». Он их написал десять. Все бестселлеры».

Заказ часто сопровождается авансом: «Писатель приходит к нам. Он приносит с собой книгу, даёт вам резюме. Вы находите его интересным». Он добавляет: «Мне нужен аванс, чтобы жить, пока книга не будет написана». Вот так издатель большую часть времени работает банкиром... Уже известные авторы, случается, набирают авансом значительные суммы». Внимательный к спросу издатель извлекает выгоду из случаев, которые преподносит сегодняшняя жизнь и, в частности, работа крупных средств коммуникации: «Покажите виды Гонконга, и сразу же фермер, который никогда ничего о нём не слышал и которому Вы только что открыли дверь в мир, пойдёт искать книгу про Гонконг. Телевидение даёт ему образ мечты, а мы наполняем эту мечту». Чтобы привлечь клиента, он не отступает ни перед какими возможностями показать товар лицом, что в коммерции обычное дело: «Презентация, несмотря ни на что, является очень важным элементом продаж, поскольку в настоящее время, в переживаемый нами период повышенного напряжения, нужно уметь притягивать взгляд.

Книга, какой бы она ни была, должна быть представлена как своего рода афиша, притягивающая публику как магнитом». «Конечно, «Галимару» удалось создать определённый шик, с его ткаными белыми обложками, окаймлёнными красной нитью, в стиле ночной рубашки: сколько ещё найдётся способных пользоваться таким методом?» Чтобы дать возможность каждой категории товара легко найти своих клиентов, он должен провести ясную маркировку своей продукции, а следовательно — специализацию своих подразделений. «Нужно, когда публика думает о мемуарах или биографиях, то она бы думала «Плон». Современная литература — «Жюлиар». Для автора, я бы сказал почти академического, — «Перрен»... Спорт, телевидение, современность — «Солар». Книги для детей и подростков — «Руж э Ор». Комиксы — «Артима». Большие романы и документальные книги — «Пресс де ля Ситэ». Если она хочет книгу карманного формата, нужно чтобы она думала о «Пресс-Покет». Есть даже авангардное издательство с Кристианом Буржуа. Мы хотим дойти вплоть до того, чтобы уже на витрине потенциальный покупатель узнавал каждую из наших серий. Публика гораздо больше, чем мы думаем, следит за маркой издательства». Ничто так ярко не показывает понимание Свенон Нильсеном роли издателя, как его проект книг карманного формата: «Мы выпускаем сначала книгу за 15 франков, хорошо оформленную, притягивающую взгляд в прямом смысле слова, то есть высвечивается содержание и название издательства. Спустя два года,

когда обычный тираж распродан, Вы выпускаете эту книгу в карманном формате, но по ещё более низкой цене, близкой к цене за газету, на обычной бумаге с обычной обложкой. При необходимости, с рекламой внутри. Вещь, которую выбрасывают после прочтения. Поскольку даже у частного лица книга за 2 франка занимает место книги за 15 франков. Наконец, нужно найти путь для параллельного распространения, помимо книжных магазинов. Конечно, каждый тираж будет на уровне прогнозируемых продаж. И никаких обновлений ассортимента. Как для газет, что не продано — бросают в макулатуру».

Размер предприятия и объём продукции задают не одну лишь культурную политику через долю накладных расходов и усилия по обороту капитала, они напрямую влияют на практику ответственных лиц в работе с рукописями: мелкий издатель, в отличие от крупного, может при поддержке нескольких советников, являющихся в то же время авторами издательства, лично знать все публикуемые им книги. Все факторы соединяются, чтобы воспрепятствовать крупному издательскому предприятию делать рискованные инвестиции и на долгий срок: финансовая структура предприятия, экономические принуждения, вызванные требованием рентабельности, а значит упором на продажи, — все эти условия, в которых он работает, практически не дают ему войти в прямой контакт с рукописями и авторами.

Открыватель: Этот текст Жерома Ландона о Сэмюэле Беккете, вышедший в свет в «Cahiers de ГНегпе» в 1976 году, был написан в 1969 году для специального номера журнала Джона Кэлдера, посвящённого вручению Нобелевской премии, на английском языке.

Однажды в 1950 году один мой друг, Робер Карлье, говорит мне: «Вам нужно прочитать рукопись одного ирландского писателя, который пишет по-французски. Его зовут Сэмюэл Беккет. Шесть издателей его уже отвергли». В то время я уже десять лет руководил «Эдисьон де Минюи». Несколько недель спустя я заметил у нас на одном из столов три рукописи: «Моллой», «Мэллон умирает», «Неназываемое», — с неизвестным именем автора, которое мне показалось знакомым. Именно в этот день я понял, что, может быть, стану издателем, я хочу сказать — настоящим издателем. Начиная с первых строк: «Я нахожусь в комнате моей матери. Это я там сейчас обретаюсь. Не знаю, как я сюда попал», — с первой строки подавляющая красота этого текста обрушилась на меня. Я прочитал «Моллоя» за несколько часов, как я никогда не читал ни одной книги. И это был не роман, вышедший у одного из моих братьев, один из признанных шедевров, к которому я как издатель никогда не был бы допущен. Это была неизданная рукопись, и не просто не изданная — отвергнутая многими издателями. Я не мог поверить. На следующий день я увиделся с Сюзанной, его женой, и сказал, что хочу издать эти три книги как можно быстрее, но что я не богат. Она взялась передать контракты Сэмюэлу Беккету и принесла мне их назад подписанными. Это было 15 ноября 1950 года. Позже через несколько недель Сэмюэл Беккет пришёл встретиться с нами. Сюзанна рассказала мне потом, что он вернулся домой мрачный. Поскольку она удивилась и подумала, что он был разочарован своим первым контрактом, то он заверил её, что, напротив, считает нас очень симпатичными, но его мучает мысль, что публикация «Моллоя» приведёт нас к разорению.

Книга вышла 15 марта. Владелец типографии, эльзасец католик, из опасения, что книгу будут преследовать за нападки на добрые нравы, осмотрительно не указал своё имя в выходных данных. Что же касается авангардного издателя, то он может пойти на

финансовый риск во всяком случае, объективно не такой значительный), на который он идёт, инвестируя в проекты, которые могут принести в лучшем случае только символические прибыли, только при условии полного признания специфических ставок игры в поле производства и — на том же основании, что и публикуемые им писатели или интеллектуалы, — получения единственной специфической выгоды, которую даёт поле, по крайней мере на короткое время, а именно, — «реноме» и соответствующего «интеллектуального авторитета» [38]. Стратегии, которые он применяет в отношении с прессой, отлично приспособлены без особого обдумывания их как именно стратегий) к объективным требованиям наиболее продвинутой фракции поля, то есть к «интеллектуальному» идеалу отрицания, предполагающему отказ от временных компромиссов и стремящемуся установить негативную корреляцию между успехом и собственно художественной ценностью.

Действительно, в то время как производство с коротким циклом, по типу «от кутюр», оказывается тесно зависящим от всей совокупности агентов и институтов по «продвижению» его продукции (рецензии в газетах и еженедельниках, радио и телевидение и так далее), с которыми нужно постоянно поддерживать связи и периодически их мобилизовать («премии» выполняют функцию, аналогичную «сериям») [39], производство с длинным циклом практически не пользуется бесплатной рекламой, которую представляют собой статьи в прессе, вызванные гонкой за премиями и самими премиями; они полностью зависят от «окрывателей». Иначе говоря, авторы и критики авангарда, работающие на авангардное издательство, дают ему своего рода кредиты (например, публикуясь там, принося рукописи, благоприятно высказываясь об авторах, публикуемых в издательстве) и ожидают, что оно оправдает их доверие и постарается не дискредитировать себя слишком очевидно «светскими» успехами («Минюи» потеряло бы в глазах некоторых из квартала Сен-Жермен, если бы получило Гонкуровскую премию), а через это дискредитировать тех, кто там публиковался, и тех, кто хвалил его публикации («премии убавляют ценность писателя в глазах интеллектуалов»; «идеалом молодого писателя должна быть медленная карьера») [40]. Авангардное издательство зависит также и от системы образования, которая одна лишь может даровать проповедующим в пустыне праведников и верующих, способных признать их добродетели.

Тотальная оппозиция между бестселлером без будущего и классикой — бестселлерами на длительное время, обязанными своим признанием, а значит, широким и прочным рынком, системе образования [41] — лежит в фундаменте не только двух совершенно разных организаций производства и коммерциализации, но и двух противоположных представлений о деятельности писателя и даже издателя, простого торговца или смелого «открывателя». Причём последний может преуспеть, только если умеет предвосхищать специфические законы ещё формирующегося рынка, то есть соединять интересы и требования тех, кто творит эти законы, писателей, которых он печатает [42]. Два противоположных представления и о критериях успеха: для «буржуазных» писателей и их публики успех сам по себе является гарантией ценности. На рынке это приводит к тому, что успех следует за успехом: чтобы сделать бестселлер, публикуют цифры его тиража, критики могут ничего не делать, а просто «предсказать успех» книги или пьесы («Это должно было привести напрямую к успеху», — R. Ranters, L'Express, 15 Janvier 1973; «Я могу поспорить с закрытыми глазами, что «Поворот» будет иметь успех», — p. Marcabru, France-

Soir, 12 Janvier 1973). Провал, естественно, это приговор, который обжалованию не подлежит: у кого нет публики — у того нет таланта (тот же Робер Кантер говорит об «актёрах без таланта и без публики как у Аррабаля»).

На взгляд противоположного полюса успех считается подозрительным [43], а аскеза в этом мире — залогом спасения в ином. Такое представление обосновывается самой экономикой культурного производства, предполагающей, что инвестиции не будут оплачены с возвратом, что эти вклады сделаны в некотором роде в невосполнимые фонды, по типу дара, что они могут обеспечить себе более ценный ответный дар — признательность, только если не будут ждать возврата. Как в даре, который превращают в акт чистой щедрости, скрывая будущий ответный дар, который раскрыла бы синхронизация «баш на баш», именно время паузы ставит барьер и маскирует прибыль, ожидаемую от самых бескорыстных инвестиций.

Ортодоксия и ересь Выступая принципом оппозиции между авангардным и буржуазным искусством, между материальной аскезой как гарантом духовного посвящения и светским успехом, отмеченным помимо прочих отличий признанием со стороны институтов (премии, академии и прочее) вкупе с финансовым успехом, — такое эсхатологическое видение участвует в сокрытии истины отношения между полем культурного производства и полем власти, воспроизводя в специфической логике интеллектуального поля, то есть в превращённой форме, конфликт между двумя эстетиками. Это оппозиция (которая не исключает взаимодополнительности) между доминируемыми и доминирующими фракциями доминирующего класса, то есть между культурной властью (ассоциирующейся с минимальным экономическим богатством) и экономической и политической властью (ассоциирующейся с минимальным культурным богатством). Чисто эстетические конфликты на почве легитимного взгляда на мир, то есть в конечном итоге на то, что заслуживает быть показанным и в какой манере его надо показывать, — это конфликты политические (в высшей степени эвфемизированные) за навязывание доминирующего определения реальности и, в частности, социальной реальности. Построенное в соответствии с порождающими схемами прямого (и правого) представления реальности, особенно социальной реальности, одним словом, ортодоксально, искусство воспроизведения (образцом которого служит «буржуазный театр») [44], хорошо подходит для того, чтобы доставить тем, кто его воспринимает согласно этим схемам, опыт, подкрепляющий непосредственную достоверность представления, то есть необходимость способа представления и представляемого мира.

Такое ортодоксальное искусство было бы вне времени, если бы не соотносилось постоянно с прошлым через движение, которое вносит в поле производства претензия доминируемых фракций на применение власти, полученной ими, чтобы изменить видение мира и перевернуть светские (*temporelles*) и временные (*temporaires*) иерархии, к которым привязан «буржуазный» вкус. Обладая в сфере культуры делегированной (всегда частично) легитимностью, культурные производители и особенно те из них, кто производит только для производителей, всегда пытаются обернуть в свою пользу имеющийся у них авторитет и, следовательно, навязать как единственно легитимный их собственный вариант доминирующего видения мира. Но оспаривание установившихся художественных иерархий и еретическое смещение социально принятой границы между тем, что заслуживает

сохранения, любования и передачи, и тем, что не заслуживает, может оказывать собственно художественный эффект низвержения только при условии молчаливого признания факта и легитимности этого разграничения, только превращая смещение границы в художественный акт и требуя, таким образом, для артиста монополии на нарушение границы между сакральным и профанным и, следовательно, на революционные изменения художественных систем классификации.

Поле культурного производства — область столкновения *par excellence* между доминирующими фракциями доминирующего класса (которые иногда лично вступают в противоборство, но чаще посредством производителей, ориентированных на защиту их «идей» и удовлетворение их «вкусов») и доминируемыми фракциями, целиком втянутыми в эту борьбу [45]. Через этот конфликт осуществляется интеграция в одно и то же поле разных социальных специализированных субполей, особых рынков, полностью разделённых в социальном пространстве и даже географически, где разные фракции доминирующего класса могут найти продукцию, адаптированную к их вкусу, как в области театра, так и в живописи, как в высокой моде, так и в украшениях. «Полемическое» воззрение, объединяющее в одном осуждении все экономически могущественные предприятия, игнорирует различия между предприятиями, которые, обладая одним лишь большим экономическим капиталом, занимаются предметами культуры: книгами, спектаклями или картинами, — как простыми продуктами, источником немедленной прибыли, и такими предприятиями, которые извлекают экономическую прибыль, порой очень значительную, из культурного капитала, который они вначале накопили с помощью стратегий, основанных на отрицании «экономики». Различия в размере предприятия, измеряемом объёмом годового оборота или численностью персонала, перекрываются столь же решающими различиями в отношении к «экономике». Здесь можно видеть среди недавно созданных и небольших по размеру предприятий маленькие «коммерческие» издательства, часто обещающие быстрый рост (как «Латтэ» — простой «Лаффон» в уменьшенном размере, или «Орбан», «Отье», «Менжес» [46]), маленькие издательства авангарда, зачастую обречённые на быстрое исчезновение («Галилей», «Франс Адель», «Антант», «Фебус»), которые различаются так же, как и на другом краю шкалы, «большие издательства» и «крупные издательские дома», большой признанный издатель как Галимар и крупный «торговец книгами» как Нильсен.

Не обращаясь к детальному анализу поля галерей, который в силу гомологии с полем издательств свёлся бы к повторению сказанного, отметим только, что здесь снова различия, делящие галереи по их возрасту (их авторитету) и, следовательно, по уровню признания и рыночной цене произведений, которыми они обладают, перекрываются различиями в отношении к «экономике». Не обладая собственным «запасником», «галереи продаж» (в том числе Бобур) выставляют в относительно эклектической манере художников очень разных эпох, школ и возрастов (абстракционисты и постсюрреалисты, некоторые европейские гиперреалисты и новые реалисты), иначе говоря, произведения, которые, имея менее высокий уровень эмиссии (в силу их более продвинутой канонизации или их «декоративной» доступности), могут найти покупателей не только из среды профессиональных или полупрофессиональных коллекционеров (среди «купающихся в золоте управленцев» или представителей «индустрии моды», как сказал один из респондентов). Они также в состоянии найти и привлечь группу уже замеченных авангардных художников, предложив ей слегка компрометирующую их форму признания, то есть рынок, где цены значительно

выше, чем в галереях авангарда [47]. Напротив, такие галереи, как «Зоннабенд», «Дениз Рене» или «Дюран-Рюель» отмечают даты истории живописи, поскольку каждая из них в своё время смогла собрать «школу»; они характеризуются постоянством выбора. Таким образом, можно узнать в последовательности художников, представленных галереями «Зонна-бенд», логику художественного развития, которая ведёт от «новых американских художников» и поп-арта с такими художниками, как Раушенберг, Дж. Джонс, Дж. Дайн, к таким как К. Олденбург, Р. Лихтенштейн, Вессельман, Розенквист, Уорл, иногда помещённых под этикеткой «минимального искусства», и далее к более свежим поискам в области бедного искусства, концептуального искусства и заочного искусства [48]. Точно так же прослеживается явная связь между геометрической абстракцией, которая сделала имя галерее Дениз Рене (созданной в 1945 году и инаугурированной выставкой Вазарели), и кинетическим искусством; такие артисты, как Макс Билл и Вазарели, связывают в некотором роде визуальные поиски в период между двумя войнами (особенно в случае «Баухауса») с оптическими и технологическими поисками нового поколения.

Способы старения Противопоставление двух экономик, точнее, двух отношений к «экономике», принимает вид оппозиции между двумя циклами жизни предприятия культурного производства, двумя способами старения предприятий, производителей и продукции [49]. Траектория, которая приводит авангард к признанию, и та, что ведёт от малого предприятия к «крупному производству», полностью исключают друг друга: маленькое коммерческое предприятие имеет не больше шансов стать крупным и признанным, чем большой «коммерческий» писатель (Ги де Гар или Сесил Сен-Лоран) занять признанное положение в среде авангарда. Для «коммерческих» предприятий, задающихся целью накопить «экономический» капитал, которые могут только расти или исчезать (разорение или слияние), единственным релевантным различием будет размер предприятия, увеличивающийся со временем. Для предприятий, определяющихся высокой степенью отрицания «экономики» и подчинения специфической логике экономики культурных благ, «светская» оппозиция между «новичками» и «ветеранами», претендентами и обладающими, авангардом и классикой имеет тенденцию путаться с «экономической» оппозицией между бедными и богатыми, «дешёвым» и «дорогим», а старение почти неизбежно сопровождается «экономической» трансформацией, способной детерминировать изменение отношения к «экономике», то есть ослабление отрицания «экономики», которое состоит в диалектическом отношении с объёмом производства и размером предприятия. Единственной защитой от «старения» является отказ «расти» посредством увеличения прибыли и для прибыли, входит в диалектику прибыли, которая, увеличивая размер предприятия, а значит и общие расходы, заставляет искать прибыль и приводит к разглашению тайны, всегда связанной с разглашением, происходящим при всякой популяризации [50].

Предприятие, входящее в фазу эксплуатации накопленного культурного капитала, сочетает две разные экономики: одна ориентирована на производство, авторов и поиск (как серия Жоржа Ламбриша у «Галимара»), вторая направлена на эксплуатацию собственного фонда и распространение признанной продукции (серия: «Плеяды» или «Фолио» и «Идеи» у «Галимара»). Можно легко заметить противоречия, проистекающие из несовместимости этих двух экономик: организация, подходящая для производства, распространения и продвижения на рынке одной категории продукции совершенно не приспособлена для

другой категории. Помимо прочего, тяжесть, с которой требования управления и распространения давят на институт и на категории мышления, заставляет освобождаться от рискованных инвестиций, к которым могут привести авторы, если их нельзя с самого начала переадресовать к другим издателям из-за престижа издательства (если, конечно, речь не идёт о том, чтобы серия не осталась незамеченной на общем фоне, когда её вписывают в ансамбль, где она выглядит «неуместной» и даже «неприличной», как «Расхождение» или «Обмен» у «Лаффона»). Такой процесс, который, конечно, ускоряется со смертью основателя, не может объясняться только этой причиной: он вписывается в логику развития предприятий производства культуры.

Различия, отделяющие мелкие авангардные предприятия от «крупных предприятий» и «больших издательств», пересекаются с различиями, которые можно провести со стороны продукции между «новым», пока ещё не имеющим «экономической» ценности, «устаревшим», окончательно потерявшим ценность; и «старым», или «классическим», имеющим постоянную или постоянно возрастающую ценность. Или со стороны производителя — между авангардом, объединяющим молодых (биологически), но не ограниченных одним поколением, «конченных» или «устаревших» авторов или артистов (которые биологически могут быть ещё молодыми), и признанным авангардом, «классиками». Чтобы убедиться в этом, достаточно рассмотреть связь возраста (биологического) художников и их «артистического возраста», измеряемого по положению неразрывно синхронному и диахронному, которое поле им назначает в своём пространстве-времени в зависимости от его структуры и законов её трансформации или, иначе говоря, в зависимости от дистанции, которую прошли художники к настоящему моменту в специфической истории, порождённой борьбой и художественными революциями, отмечающими её этапы. Художники из авангардных галерей противостоят как художникам своего возраста (биологического), выставленным в галереях на правом берегу, так и художникам много старше себя или уже умершим, чьи полотна выставляются в этих галереях: отделённые друг от друга артистическим возрастом, который также измеряется поколениями, а точнее — художественными революциями, они не имеют ничего общего с первыми, за исключением биологического возраста, в то время как со вторыми их объединяет то, что они занимают позицию, гомологичную той, которую они занимали в прошлом, при прежних состояниях поля, и то, что они обречены занимать гомологичные позиции при будущих состояниях об этом свидетельствуют такие показатели признания, как каталоги, статьи или книги, уже связанные с их творчеством). Рассмотрим распределение возрастов внутри совокупности попавших в нашу выборку художников в зависимости от галерей [51]. Прежде всего, наблюдается отчётливая связь (отмечающаяся также и у писателей) между возрастом выставляемых художников и позицией галереи в поле производства. Наиболее часто встречающийся возраст (модальный) для авангардных галерей проходит по группе 1930–1939 года рождения в «Зоннабенд» и по группе 1920–1929 года рождения в «Тамплон». В галереях признанного авангарда «Дениз Рене» и «Галерея Франции» модальный возраст проходит по группе 1900–1909 года рождения, а в галереях «Друан» или «Дюран-Рюель» — до 1900 года рождения. В таких же галереях, как «Бобур» или «Клод Бернар», занимающих промежуточную позицию между авангардом и признанным авангардом, а также между «галереей продаж» и «школой», два наиболее часто встречающихся возраста: первый с модой до 1900 года рождения и второй — 1920–1929 года рождения [52].

Согласующиеся в случае художников-авангардистов (выставляемых в «Зоннабенде» или «Тамплон») биологический и артистический возраста, наилучшее соотношение которых, несомненно, даёт эпоха появления соответствующего стиля в относительно автономной истории живописи, эти два возраста могут расходиться в случае живущих художников, продолжателей академизма разных канонизированных в прошлом жанров. Они выставляются рядом с полотнами прославленных художников прошлого века в галереях на правом берегу, часто помещённых в атмосферу торговли роскошью, как «Друан» или «Дюран-Рюель», «торговцы импрессионистами». Как окаменелости из другой эпохи, эти художники, делающие то, что было авангардом в прошлом, занимаются искусством, если можно так выразиться, не по своему возрасту. Для художника-авангардиста, делающего артистический возраст мерой возраста, «буржуазный» художник всегда «старый», независимо от его реального биологического возраста, так же как и «буржуазный» вкус стар для его творчества. Однако артистический возраст сам выдаёт себя в формах практикуемого искусства: он является проекцией всей манеры жить «жизнью художника» и, в особенности, отрицать «экономику» и вступать в «светские» компромиссы, которые, собственно, эту манеру и определяют. Авангардные артисты в некотором роде «молоды» вдвойне: по артистическому возрасту, естественно, но также и по отказу (временному) от «светского» признания, от которого приходит художественное старение. Напротив, «окаменевшие» артисты как бы вдвойне старые: по возрасту используемых ими производительных схем, а ещё по всему стилю жизни, проекцией которого является стиль их творчества, требующий непосредственного и прямого подчинения обязанностям и наградам века [53].

Оставляя в стороне чисто художественное признание и высокие прибыли, которые обеспечивает буржуазная клиентура, авангардные художники имеют значительно больше общего с авангардом прошлого, чем с арьергардом современного им авангарда. Речь идёт, прежде всего, об отсутствии знаков внехудожественного или «светского» признания, которыми широко наделены «окаменевшие» артисты, упрочившиеся художники, нередко окончившие художественные школы, награждённые премиями, члены академий, украшенные орденами Почётного легиона, обеспеченные официальными заказами: как если бы принадлежность эпохе, то есть экономической и политической форме времени, и принадлежность художественному полю исключали друг друга. Если исключить авангард прошлого, то действительно можно заметить, что характеристики художников, выставляющихся в галерее «Друан», по всем пунктам противоположны образу артиста, который признают художники-авангардисты и те, кто их прославляет. Часто приезжие или живущие в провинции, эти художники получают в лице «открывшей» их галереи единственную зацепку, чтобы связать свою художественную жизнь с Парижем. Многие впервые выставились там и были «выпущены в жизнь» с помощью премии Друан для молодых художников. Среди них значительно больше, чем среди художников-авангардистов, выпускников высших художественных школ (примерно одна треть закончили Ecole des Beaux-Arts, Ecole des Arts Appliqués, Ecole des Arts Decoratifs в Париже, в провинции или в своей родной стране), они охотно называют себя «учениками» того или иного мастера и практикуют академическое искусство в своей манере (чаще всего постимпрессионистской), их сюжеты (морские пейзажи, портреты, аллегии, крестьянские сценки, ню, пейзажи Прованса и тому подобное) и заказные работы (театральные декорации, иллюстрации к роскошным изданиям книг и прочее) часто обеспечивают им

настоящую карьеру, отмеченную вехами наград и разных повышений, как премии и медали (в нашей выборке из 133 художников их имеют 66), и в довершение всего, имеющие доступ к властным позициям в инстанциях посвящения и легитимации (многие из них являются социетариями, президентами или членами комитетов больших традиционных выставок) или в инстанциях воспроизводства и легитимации (директора высших школ искусства в провинции, профессора в парижских художественных школах, хранители музеев и тому подобное).

Несколько примеров: «Родился 23 мая 1914 году в Париже. Учился в Высшей школе искусств. Персональные выставки в Нью-Йорке и Париже. Иллюстрировал два произведения. Участник выставок Grands Salons в Париже. Премия за рисунок на Общем конкурсе 1932 года. Серебряная медаль на IV Биеннале в Ментоне в 1957 году. Работы в музеях и частных коллекциях».

«Родился в 1905 году. Учёба в Высшей школе искусств в Париже. Социетарий Салонов Независимых и Осеннего салона. Гран При Высшей школы искусств города Парижа в 1958 году. Работы в Парижском Музее современного искусства и во многих музеях Франции и за границей. Хранитель в Музее Онфлер. Многочисленные персональные выставки по всему миру».

Многие из них получили менее двусмысленные знаки светского признания, обычно исключаемые из стиля жизни художника, как, например, орден Почётного легиона, несомненно, за то, что они вписались в эпоху посредством политико-административных контактов, приносящих заказы, или с помощью круга светских знакомств, подразумеваемых положением «официального художника».

«Родился в 1909 году. Пейзажист и портретист. Выполнил портрет Его Святейшества Иоанна XXIII, а также знаменитых людей нынешнего времени (Сесиль Сорель, Мориак и другие), представленные галереей «Друан» в 1957 и 1959 годах. Премия Художников — свидетелей своего времени. Участвует в крупных выставках Салонах, где является одним из организаторов. Участвовал в Парижском салоне, организованном галереей «Друан» в Токио в 1961 году. Его полотна представлены во многих музеях Франции и коллекциях во всём мире».

«Родился в 1907 году. Дебютировал на Осеннем салоне. Его первое путешествие в Испанию оказало на него сильное влияние, а Первая Главная премия в Риме в 1930 году была итогом его длительного пребывания в Италии. Его работы связаны главным образом со Средиземноморьем: Испания, Италия, Прованс. Автор иллюстраций ко многим роскошным изданиям книг, макетов театральных декораций. Член Института Франции. Выставки в Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Женеве, Ницце, Бордо, Мадриде. Работы во многих музеях современного искусства и частных коллекциях во Франции и других странах. Офицер ордена Почётного легиона» [54].

Такие же закономерности наблюдаются со стороны писателей. Так, «интеллектуалы, имеющие интеллектуальный успех» (то есть список авторов, упомянутых в «выборке» журнала «Кензен литтерер» за 1972–1975 годы), моложе авторов бестселлеров (то есть

совокупности авторов, упомянутых в еженедельном рейтинге «Экспресс» за 1972–1974 года), они менее часто награждаются литературными премиями (31% против 63%) и в особенности самыми «компрометирующими» в глазах «интеллектуалов» премиями; они имеют меньше наград (22% против 44%).

В то время как бестселлеры издаются в основном большими издательствами, специализирующимися на быстрых продажах: «Грассе», «Фламарион», «Лаффон» и «Сток», — почти половина «авторов, имеющих интеллектуальный успех» публикуется в трёх издательствах, продукция которых по большей части ориентирована на интеллектуальную публику: «Галимар», «Сей», «Эдиссон де Минюи». Эти оппозиции станут ещё нагляднее, если мы сравним более однородные подвыборки писателей в «Лаффоне» и в «Минюи». Эти писатели, значительно более молодые, реже получают премии (если они соглашаются, то на премию Медичи, самую интеллектуальную из них), а главное — они имеют намного меньше наград. В самом деле, эти два издательства группируют вокруг себя две практически несовместимые категории писателей: с одной стороны, доминирующей моделью является «чистый» писатель, увлечённый поисками формы вне связи со своей «эпохой»; с другой — первое место отдаётся писателям-журналистам и журналистам-писателям, которые производят свои труды, «строго придерживаясь принципов истории и журналистики», «внося свой вклад в биографию и социологию, в личные дневники и приключенческие рассказы, в киносценарии и свидетельства перед правосудием» (R. Laffont. Op. cit. — p. 302). «Если посмотреть на список моих авторов, то видно, что та часть, которая пришла в книгу из журналистики: Гастон Бонер, Жак Пошмор, Анри-Франсуа Рей, Бернар Клавель, Оливье Тодд, Доминик Лапьер и другие, и те, кто начинал как университетские преподаватели: Жан-Франсуа Ревель, Макс Гало, Жорж Бельмон, — проделали встречный путь. Остаётся мало места для жизни, заключённой в литературе» (R. Laffont. Op. cit. — p. 216). К этой категории писателей, очень типичных для «коммерческого» издательства, нужно добавить авторов документальных свидетельств, которые часто пишут под заказ и иногда с помощью журналиста-писателя [55].

Логически связан с анализом представленных выше схем распределения театров в пространстве вывод о том, что социальная ценность места проживания определяется социальными характеристиками квартала и проживающего там населения (эффект клуба), а также социальными характеристиками общественных и профессиональных мест: бирж, офисов компаний, школ, элегантных мест, где необходимо показываться, театров, ипподромов, галерей, мест для прогулок. Конечно социальная ценность разных кварталов зависит ещё и от представления, формирующегося у агентов о социальном пространстве, которое в свою очередь зависит как от их положения в доминирующем классе, так и от их социальной траектории. Чтобы понять распределение исследованной выборки писателей в пространстве, нужно помимо имущества и финансовых ресурсов учитывать множество диспозиций, которые выражаются в художественном стиле и своеобразной манере воплощать положение писателя. Например, забота о том, чтобы «бывать» в местах, куда ходят нужные люди, которая предполагает, что можно до бесконечности использовать себе на пользу встречи, одновременно случайные и предвидимые. Близость в физическом пространстве позволяет близости в социальном пространстве проявлять все свои эффекты, облегчая и поощряя накопление социального капитала (отношения, связи).

Бестселлеры и интеллектуальный успех [\*] Экспресс n=92 Кензен Литтерер n=106 Год рождения: До 1900 4 7 1900–1909 10 27 1910–1919 17 15 1920–1929 33 28 1930–1939 — 15 1940 и позже 5 5 Нет ответа 12 9 Социально-профессиональная категория Экспресс n=92 Кензен Литтерер n=106 Литератор 35 32 Преподаватель 5 48 Журналист 26 6 Психолог, психиатр — 2 Другое 10 7 Нет ответа 16 11 Место жительства Экспресс n=92 Кензен Литтерер n=106 Провинция 5 13 Недалеко от Парижа 2 5 Юг 1 4 Другое 2 4 Иностранное государство 2 4 Париж и пригороды 62 57 6 и 7 округа 19 19 8 и 16 округа, Запад, пригород 23 11 5, 13, 14, 15 округа 11 11 Другие округа 7 9 Пригород (за исключением Запада) 2 7 Нет ответа 23 32 Литературные премии Экспресс n=92 Кензен Литтерер n=106 Нет 28 68 Есть 48 31 Ренодо — — Гонкур — — Интералье 25 6 Фемина — — Медици — 4 Нобель — 2 Нет ответа 16 7 Награды Экспресс n=92 Кензен Литтерер n=106 Нет 44 79 Есть 35 22 Орден Почётного легиона или Орден За заслуги 28 18 Нет ответа 13 5 Издатели [\*\*] Экспресс n=92 Кензен Литтерер n=106 Галимар 8 34 Сей 7 12 Деноэль 3 6 Фламарион 11 5 Гресе 14 8 Сток 11 1 Лаффон 18 3 Плон 1 4 Файяр 5 4 Кальман-Леви 1 2 Альбен Мишель 5 — Другие 11 33 Минюи — 8

- При формировании выборки авторов, признанных интеллектуальной публикой, мы включили совокупность ныне живущих французских авторов, имена которых упоминались журналом «Кензен литтерер» в ежемесячной рубрике «Кензен» рекомендует» в период 1972–1974 годов. В отношении авторов, пишущих для широкой публики, мы включили живущих французских писателей, вышедших наибольшими тиражами в 1972–1973 годах, и дополнили список именами, информация о которых регулярно появляется в «Экспресс», выбранными на основе опроса продавцов 29 крупных книжных магазинов в Париже и провинции. Большая доля публикаций в «Кензен литтерер» посвящена переводам (43% упомянутых названий) и канонизированным авторам (Колет, Достоевский, Бакунин, Роза Люксембург), но с попытками следить и за современными авторами, особенно, из интеллектуальной среды. Список публикаций в «Экспресс» даёт только 12% переводных произведений, являющихся к тому же интернациональными бестселлерами (Десмонд Моррис, Микки Спилейн, Перл Бак и другие).

\*\* Итоговая сумма превышает численность выборки, поскольку один автор может публиковаться в разных издательствах.

Пространство писателей Члены Французской Академии почти все живут в самых типично буржуазных кварталах (восьмой, 16-й, седьмой и шестой округа, а точнее, — Фобур Сен-Жермен, улицы Варен, Бонапарт, Бак, Сен, Гренель). С противоположной стороны: авторы «Эдиссон де Минюи» [56] и, в частности, «интеллектуалы» (в оппозиции к романистам, оказавшимся в основном в 7-м, 6-м и 16-м округах) группируются в основном в южных кварталах Парижа (14-й, 13-й, 12-й и 5-й) и в пригородах (южные пригороды и не самые «шикарные» западные). Авторы в «Лаффон», несмотря на то, что они более других разбросаны, группируются в 16-м округе и «шикарных» западных пригородах (они реже, чем академики, проживают в 6-м округе) и на бульварах или удалённых от центра округах, где проживают также и «интеллектуалы» (14-й и 15-й округа). Эта оппозиция соответствует, по всей видимости, различным — актуально или потенциально — подгруппам писателей «на пути к признанию» и журналистов-писателей [57].

Классики или деклассированные. Ясно, что примат, который поле культурного производства отдаёт молодости, соотносится — повторим ещё раз — с отношением отрицания власти и «экономики», лежащей в её основании. Если по их внешним атрибутам и телесному экзису в целом «интеллектуалы» и художники всегда стремятся примкнуть к «молодым», то потому, что и по представлениям, и в реальности оппозиция между «молодыми» и «старыми» гомологична оппозиции между властью и солидностью «буржуа», с одной стороны, и безразличием к власти или деньгам и «интеллектуальным» отторжением духа солидности — с другой. «Буржуазное» представление, измеряющее возраст властью и соответствующим отношением к власти, использует эту оппозицию на свой счёт, когда оно отождествляет «интеллектуала» с молодым «буржуа», подчёркивая их общий статус «подчинённых господ» (dominants-domines), временно удалённых от денег и власти [58].

Однако привилегия молодости и связанных с ней ценностей изменения и оригинальности не может полностью объясняться одним лишь отношением «художников» к «буржуазии»: она выражает специфический закон изменения поля производства, а именно диалектику различия, которая обрекает институты, школы, произведения и артистов, неизбежно ассоциирующихся с каким-то моментом истории искусства, представляющим «великую дату» или отмеченным «великой датой», на уход в прошлое, на то, что они станут «классиками» или «деклассированными», поставленными вне истории или выброшенными на «свалку истории»; они обречены на вечное присутствие в культуре, где тенденции и школы, совершенно несовместимые «при жизни», могут мирно сосуществовать в силу их канонизации, академичности, нейтральности. Старение настигает также предприятия и авторов, когда они остаются привязаны (активно или пассивно) к определённым формам производства, которые, если они «сделали своё время», с неизбежностью датированы сами; когда они замыкаются на схемах восприятия или оценки, препятствующих — особенно если превратились в высшие и вечные нормы — восприятию и принятию нового. Таким образом, торговец или издатель-открыватель может остаться замкнутым в своей институционализированной концепции (например, «новый роман» или «новая американская живопись»), в создании которой он принимал участие, то есть ограниченным социальной дефиницией, с которой должны соотноситься критики, читатели, а также более молодые авторы, довольствующиеся тем, что применяют схемы, произведённые поколением «открывателей», и потому имеющие тенденцию замыкать предприятие в его образе.

«Я хотела нового, сойти с проторённых троп. Вот почему, — пишет Дениз Рене, — моя первая выставка была посвящена Вазарели. Это исследователь. Потом я выставила Атлана в 1945 году, потому что он тоже был необычным, другим, новым. Однажды пятеро неизвестных: Хартинг, Дейрол, Девасне, Шнайдер, Мари Реймон — пришли показать мне свои полотна. В один момент, при виде этих строгих, аскетических произведений, мой путь оказался намеченным. Здесь было достаточно динамита, чтобы придать страсть и по-новому поставить вопрос о художественных проблемах. Тогда я организовала выставку «Молодая абстрактная живопись» (январь 1946 года). Для меня началось время борьбы. Вначале, до 1950 года, за признание абстракции в целом, чтобы опрокинуть традиционные позиции фигуративной живописи, которая — об этом сегодня почти все забыли — занимала в то время главные позиции. Потом, в 1954 году, неформальный шквал: стихийно появилась многочисленная генерация артистов, которые с готовностью погружались в материю. Галерея, с 1948 года борющаяся за абстракцию, отказалась от генерализованного

поклонения и придерживалась строгого отбора. Нашим выбором стала конструктивная абстракция, вышедшая из больших пластических революций начала века и развитая сегодня новыми исследователями. Искусство благородное, строгое, постоянно подтверждающее свою жизнеспособность.

Почему же я пришла мало-помалу к защите исключительно конструктивного искусства? Если искать причины во мне самой, то мне кажется, что они лучше всех других выражают победу художника над миром, которому угрожает разложение, над миром, постоянно чем-то чреватом. В произведениях Эрбена, Вазарели нет места для тёмных сил, увязания, болезненности. Это искусство переводит в действительность совершенное мастерство творца. Винт, небоскрёб, скульптура Шоффера, Монтенсен, Мондриан — вот произведения, вселяющие уверенность. В них можно видеть очевидное господство человеческого разума, триумф человека над хаосом. В этом для меня роль искусства. Чувство получает своё сполна» [59].

Этот текст заслуживает построчных комментариев, настолько он раскрывает принципы функционирования поля. Он показывает, как решение, принятое за принцип при начальных выборах, вкус к строгим и аскетическим построениям, содержит неизбежный отказ; как, вследствие применения при выборе категорий и оценок, сделавших возможным «открытие» нового, всякая новая новинка оказывается отброшенной со стороны неоформленного и хаоса; наконец, как воспоминания о борьбе за навязывание канонов, еретических в былое время, легитимируют закрытость для еретического оспаривания того, что стало новой ортодоксией.

Различие Недостаточно сказать, что история поля есть история борьбы за монополию навязывания легитимных категорий восприятия и оценки. Это сама борьба, ставшая историей поля. Именно через борьбу оно получает временное измерение. Старение авторов, произведений или школ совсем не то же, что результат механического ухода в прошлое: оно — непрерывное творение борьбы между теми, кто «определил своё время» и борется за то, чтобы оно длилось, и теми, кто может «определить» его, лишь ссылаясь на прошлое первых, заинтересованных в остановке времени, в увековечивании настоящего состояния; между доминирующими, составляющими единое целое с непрерывностью, идентичностью, воспроизводством, и доминируемыми, новичками, заинтересованными в прерывности, разрыве, различии, революции. Определить время — значит навязать свою марку, заставить признать своё различие с другими производителями и, главное, с самыми известными среди них; значит в то же время создать новую позицию помимо уже существующих и впереди них, в авангарде. Ввести различие — значит произвести время. В этой борьбе за жизнь, за выживание, понятно, особое место отводится отличающим знакам, которые в лучшем случае призваны лишь указать на самые поверхностные и наглядные свойства некоего множества произведений или производителей. Слова, названия школ или групп, имена собственные так важны, поскольку они делают вещи: действуя как отличительные знаки, они вызывают к существованию в мире. Иначе говоря, существовать — значит различаться, «сделать себе имя», собственное или общее (группы). Имена школ или групп, расцветшие полным цветом в современной живописи: поп-арт, *minimal art*, процесс-арт, боди-арт, концептуальное искусство, *arte povera*, Fluxus, новый реализм, новая фигуративность, бедное искусство, оп-арт, мобили, — это ложные концепты, практические инструменты классификации,

создающие сходства или различия, называя их. Они являются продуктами борьбы за признание в среде самих артистов и их титулованных критиков и выполняют функцию знаков признания, по которым различаются галереи, группы и художники и вместе с тем продукты, которые они создают или предлагают [60].

Новички могут лишь постоянно отсылать к прошлому того движения, которое привело к существованию, то есть к легитимному различию или даже, для более или менее длительного периода, к исключительной легитимности, тех признанных производителей, на которых они равняются, и, как следствие, их продукция и вкус тех, кто остаётся им привержен. Таким образом, различные галереи или издательства, как разные художники или писатели, распределяются в каждый момент времени в соответствии с их артистическим возрастом (то есть стажем их формы художественного производства) и степени их канонизации и секуляризации от такой порождающей схемы, являющейся в то же время схемой восприятия и оценки. Поле галерей воспроизводит в некотором роде в синхронном плане историю художественных движений, начиная с конца XIX века: все заметные галереи были в более или менее отдалённом времени галереями авангарда. Они тем более признаны и обладают тем большей способностью давать признание (или, что одно и то же, продавать дороже), чем дальше период их расцвета, чем более широко известна и признана их «марка» («геометрическая абстракция» или «американский поп-арт»), но также чем более окончательно определены границы этой «марки» («Дюран-Рюель — это торговля импрессионистами»), этого ложного концепта, являющегося ещё и судьбой.

Время художественного поля В любое время в любом поле борьбы (поле классовой борьбы, поле доминирующего класса, поле культурного производства и прочее) вовлечённые в неё агенты и институты являются одновременно современниками и расходящимися во времени. Поле настоящего есть другое имя поля борьбы. Так, автор из прошлого присутствует в настоящем в той мере, в какой он становится ставкой в борьбе. Современность как присутствие в настоящем, в настоящем других, в присутствии других, практически существует лишь в борьбе, синхронизирующей расходящиеся времена. (Мы покажем в дальнейшем, что одним из наиболее важных эффектов крупных исторических кризисов, событий, отмечающих даты, является синхронизация времён различных полей, определяемых специфическими структурными длительностями.)

Вместе с тем борьба, которая производит современность как столкновение различных времён, может осуществляться, только если агенты и группы, которые она сталкивает, не присутствуют в одном и том же настоящем. Достаточно представить себе какое-то определённое поле (живописи, литературы или театра), чтобы увидеть, что агенты и институты, сталкивающиеся в нём как минимум объективно в конкурентной борьбе или конфликте, отделены друг от друга временем и отношением ко времени.

Одни располагаются, как мы уже говорили, в авангарде, и у них нет современников, которых бы они признавали и которые признавали бы их (за исключением других производителей авангарда), и следовательно, их публика в будущем. Другие, обычно называемые консерваторами, признают за своих современников авторов прошлого на графике горизонтальными пунктирными линиями отмечены такие скрытые современности). Движение времени, которое производит появление группы, способной «стать событием

времени», создавая новую передовую позицию, приводит к перемещению структуры поля настоящего. Иначе говоря, происходит смещение временной иерархии позиций, противостоящих друг другу в данном поле (например, поп-арт, кинетическое искусство, фигуративное искусство), при этом каждая позиция меняет своё место в ранге временной иерархии [61], которая в то же время является социальной иерархией на графике диагональные пунктирные линии соединяют структурно равнозначные позиции, например между авангардом в разные эпохи). Авангард в каждый отдельный момент времени отделён артистическим поколением (понимаемым как расхождение между двумя формами художественного производства) от признанного авангарда, который в свою очередь отделён поколением от того, что было признанным авангардом в момент его вхождения в поле. Благодаря этому в пространстве художественного поля, как и в социальном пространстве дистанция между стилями или стилями жизни, лучше всего измеряется в терминах времени [62].

Доминирующие в поле производства признанные авторы господствуют также и на рынке. Они не только самые дорогие или самые рентабельные, но также и наиболее легко читаемые и наиболее приемлемые, поскольку в результате более или менее длительного процесса ознакомления, связанного или не связанного со специальным обучением, они банализировались. Это значит, что через них стратегии, направленные против их господства, всегда достигают ещё и потребителей, различающихся в зависимости от потребляемой продукции. Внедрить в определённый момент на рынок нового производителя, новый продукт и новую систему вкусов — значит сместить в прошлое множество производителей, продуктов и систем вкусов, иерархизированных в зависимости от степени полученной легитимности. Движение, которым поле производства обретает временные характеристики, определяет также темпоральность вкуса. Поскольку различные позиции в иерархизированном пространстве поля производства (которые могут определяться индифферентно, по названиям институтов, галерей, издательств, театров или по именам артистов или школ) в то же самое время являются социально иерархизированными вкусами, то любое изменение структуры поля влечёт за собой смещение структуры вкусов, то есть системы символических различий между группами.

Существует гомология складывающихся сегодня оппозиций между вкусом артистов авангарда, вкусом «интеллектуалов», вкусом развитой «буржуазии» и вкусом провинциальной «буржуазии», которые находят свои выразительные средства на рынке в лице галерей «Зоннабенд», «Дениз Рене» или «Дюран-Рюель», и оппозиций, существовавших в 1945 году, когда эти вкусы могли бы столь же эффективно найти свои выразительные средства в пространстве, где Дениз Рене представляла авангард, или в 1875 году, когда такую передовую позицию занимал Дюран-Рюель. Необходимость такой модели сегодня ощущается с особой ясностью, поскольку в силу почти совершенного единения художественного поля с его историей любой художественный акт, становящийся событием, «датирует» поле, вводя новую позицию, и «смещает» целый ряд предшествующих художественных актов. В силу того, что последний акт включает в себя целую последовательность соответствующих «приёмов», как при наборе шестой цифры в номере телефона пять уже оказываются набранными, так и эстетический акт нельзя свести к какому-то другому по порядку акту из последовательности, а сама последовательность стремится к целостности и необратимости. Этим объясняется, — как замечает Марсель

Дюшан, — что возвраты к стилям прошлого никогда не были столь частыми, как во времена усиленного поиска оригинальности: «Для уходящего века характерна фигура двустволки (barreled gun): Кандинский, Купка изобрели абстракцию. Потом абстракция умерла. О ней перестали говорить. Спустя 35 лет она снова появилась вместе с американскими абстрактными экспрессионистами. Можно сказать, что после войны кубизм вернулся в обеднённой форме с Парижской школой. Дадаизм тоже снова появился. Двойной выстрел, второе дыхание. Это свойственный нашему веку феномен. Такого не было в восемнадцатом или девятнадцатом веке. После романтизма появился Курбе. И романтизм уже никогда не возвращался. Даже прерафаэлиты не являются новым вариантом романтиков» [63].

#### “ Парадокс художника Бена: Может ли искусство выразить истину искусства?

Положение нового реалиста, положение пост — это положение Дюшана... То, чего от нас хотят, это пост-Дюшан. Положение пост-Дюшан — это когда осознали положение и хотят его изменить. Новое в Моцарте было прекрасно, новое в Вагнере было прекрасно, когда это появлялось... Именно новое в искусстве было прекрасно. На выставке картины и все без исключения, хотят сказать: «Посмотрите на меня, пожалуйста»... когда они отличаются чем-то от других. И вот однажды меня попросили дать картину для групповой выставки... Тогда я написал «посмотрите на меня, пожалуйста, не смотрите на другие»... Один тип говорит: «Вся картина обман». Другой сказал: «Давай что-нибудь покруче», «ты делаешь мазки, а я нет». Один говорит: «Давай покруче, я делаю деревянное дерьмо». «Давай покруче, я вообще ничего не делаю». — «Что я могу сделать покруче? Совсем ничего не делать? Я убиваю зрителей». — «Давай покруче, я взорву земной шар». Это невозможная вещь... Искусство — это игра в мегаломанию, я хочу быть самым крутым. Я заметил, чтобы быть сильнее других, нужно быть совсем слабым. Мы поняли, что для того, чтобы быть самыми большими, совсем не нужно быть большими. Потому что все хотят быть большими. Что есть в произведении искусства? Есть доска: я беру доску. Есть рама: я беру раму. Есть холст: я беру холст. Есть краски: я беру краски. Есть колер: я беру колер. Но есть ещё художник. Я беру художника. Есть его мать, его связи, его влияния, есть идеология, политика, есть страна. Есть всё. Я всё взял. Есть ещё его зависть, его амбиции. Что интересно, так это сказать, как только перенёс всё что есть на полотно: «Посмотрите на это». Но теперь, какую часть нужно изменить, чтобы изменить искусство, чтобы привнести нечто, ведь я никогда не подвергал сомнению понятие красоты, творчества... Чтобы сделать что-то новое, больше не нужно делать ничего нового. И тем не менее, когда нужно сделать новое, но не нужно больше делать ничего нового — нет никаких сомнений... Когда ты художник, то не можешь не быть художником. Вот что мне интересно... Не можешь изменить. Это *mea culpa* я отправил в Рим под видом самокритики. Что плачевно, поскольку я не должен был это выставлять.

Отрывок из телевизионного интервью Бена Вотье, 1975 год.

На самом деле эти возвраты всегда только внешние, поскольку их отделяет от того, что они обнаруживают, негативное отношение к чему-то, что само было отрицанием (отрицанием отрицания и тому подобное) того, что они обнаруживают (когда речь не идёт просто о подражании или намерении пародировать, что предполагает совсем иную передаточную историю) [64]. В художественном поле на современном этапе его истории нет места для наивных, а все поступки, жесты, манифестации являются, — по меткому выражению одного художника, — «своего рода подмигиванием, понятным для своих» [65]. Эти подмигивания, негласные и скрытые отсылки на других артистов, настоящих или прошлых, утверждают в процессе игры в различие и посредством её соучастие, которое исключает профана, постоянно обречённого на то, что упустит главное, а точнее говоря, взаимоотношения и взаимодействия, безмолвным следом которых является произведение.

Никогда ещё структура поля не была так практически представлена в каждом акте производства. Тем более никогда нередуцируемость производительного труда к процессу изготовления, осуществляемому художником, не проявлялась с такой очевидностью. Прежде всего потому, что новое определение художника и художественного труда сближает труд художника с трудом «интеллектуала» и делает его как никогда ранее зависимым от «интеллектуальных» комментариев. «Интеллектуал» — критик, а также глава школы (например, в случае Рестани и новых реалистов) или попутчик, средствами рефлексивного дискурса участвующий в производстве произведения, которое всегда является отчасти его собственным комментарием, или в размышлениях об искусстве вообще, содержащих в себе размышления о данном искусстве, — ещё никогда так непосредственно не участвовал своими работами об искусстве и о художнике в художественном труде, который всегда отчасти состоит в том, чтобы трудиться над собой как художником.

В сопровождении историков, пишущих хроники открытий, философов, комментирующих «акты» и интерпретирующих и сверхинтерпретирующих произведения, художники не имеют другой возможности постоянно изобретать стратегии различия, от которых зависит их артистическое выживание, если не будут прибегать на практике к практическому овладению истиной своей практики при помощи такой комбинации хитрости и наивности, расчётливости и невинности, веры и обмана. Такого овладения требует участие в играх мандаринов, этих культивированных играх с культурным наследием, общим для которых является отождествление «творчества» с введением осязаемого только для посвящённых различия от известных всем форм и формул. Появление такого нового определения искусства и ремесла художника не может быть объяснено в отрыве от трансформаций поля художественного производства. Формирование небывалого сочетания институтов по обучению, сохранению и анализу произведений (репродукций, каталогов, журналов об искусстве, музеев, принимающих самые современные произведения и тому подобное), рост персонала, занимающегося полный рабочий день или неполное время служением искусству, а также интенсификация циркуляции произведений и артистов, связанная с организацией крупных международных выставок и ростом числа галерей, имеющих отделения в разных странах, и тому подобное, — всё это способствует установлению беспрецедентного отношения между корпусом интерпретаторов и произведением искусства, которое можно сравнить только с отношением, сложившимся в больших эзотерических традициях. Так что нужно быть совсем слепым, чтобы не замечать, что рассуждения о произведении искусства

это не просто сопровождение, предназначенное содействовать его восприятию и оцениванию, но момент производства произведения, его смысла и ценности.

Процитируем в этой связи ещё раз Марселя Дюшана:

“ Возвращаясь к вашим реди-мейд, я думала, что Р. Мат — подпись на «Фонтане» — это имя производителя. Но в статье Розалинды Краус я прочитала: «R. Mutt, a pun on the German, Armut, or poverty». Бедность, это меняло бы весь смысл «Фонтана».

— Розалинда Краус? Рыжая девица? Нет, это совсем не то. Вы можете дать опровержение. Mutt идёт от Mott Works, крупного производителя сантехники. Но Мот было бы слишком близко, а потому я взял Мат, поскольку в это время ежедневно печатался комикс, где появлялись Мат и Джеф, которых все знали. И следовательно, с самого начала возникал резонанс. Мат — смешной толстячок, а Джеф — длинный и худой... Я хотел, чтобы имя отличалось. Я добавил Ричард... Ричард — это хорошо для писсуара. Как видите, противоположность бедности... Но даже не так. Только Р: Р. Мат.

— Какую интерпретацию можно дать вашему «Велосипедному колесу?» Можно ли видеть в этом интеграцию движения в производство искусства? Или главную исходную точку, как у китайцев, которые изобрели колесо?

— Эта машина не имеет никакой интенции, если только не избавить меня от всяких внешних признаков произведения искусства. Это фантазия. Я не стал бы называть её производением искусства. Я хотел покончить с желанием создавать произведения искусства. Почему произведения должны быть статичными? Вещь, велосипедное колесо, пришла раньше идеи. Не было намерения приготовить из неё нечто, чтобы сказать: «Именно я сделал это. И никто до меня». Оригиналы, впрочем, никогда и не были проданы.

— А книга по основам геометрии, предоставленная воле времён года? Можно ли сказать, что здесь идея интегрировать время в пространство? Играя на словах «геометрия в пространстве» или «время в смысле дождя или солнца, которые трансформируют книгу?

— Нет. Не более чем идея интегрировать движение в скульптуру. Это было просто шуткой. Откровенный юмор, юмор. Чтобы раскритиковать серьёзность книги основ.

Здесь можно видеть в прямой и неприкрытой форме внедрение смысла и ценности, которые производятся интерпретацией и комментариями к интерпретации и в котором, в свою очередь, принимает участие разоблачение — одновременно наивное и лукавое — ошибочности интерпретаций. Идеология создания произведения искусства неисчерпаема. «Прочтение» как сотворчество скрывает посредством псевдораскрытия, которое часто наблюдается в области веры, что произведение создаётся не два раза, но сто, тысячу раз всеми, кто им интересуется, кто материально или символически заинтересован в том, чтобы читать его, систематизировать, разбирать, комментировать, воспроизводить, критиковать, бороться, изучать, обладать им. Старение сопровождается обогащением, если

произведению удаётся войти в игру, стать её ставкой, вобрать в себя часть энергии, произведённой в борьбе, где оно является ставкой. Борьба, относящая произведение к прошлому, может стать гарантией его выживания: выводя его из состояния мёртвой буквы, простой материальной вещи, подчиняющейся обычным законам старения, она может обеспечить ему по меньшей мере унылую вечность академических споров [66].

## Примечания

1 Кавычки здесь и далее указывают, что речь идёт об «экономике» в узком понимании, то есть в смысле «экономизма».

2 «Крупный» издатель, как и «крупный» торговец, сочетает «экономическую» осторожность (часто подсмеиваются над таким «отцовским» управлением) с интеллектуальной смелостью, отличаясь, таким образом, от тех, кто обрекает себя по крайней мере «экономически», потому что они действуют с одинаковой смелостью или даже бесцеремонностью в коммерческих делах и в интеллектуальном предприятии не говоря уже о тех, кто сочетает экономическую неосмотрительность с художественной осторожностью). «Ошибка в себестоимости или в тираже не может вызвать катастрофу, даже если продажи исключительно высоки. Когда Жан-Жак Повер замыслил переиздание Литтре, затея казалась плодотворной, учитывая неожиданное число подписчиков. Но после выхода в свет оказалось, что допущена ошибка в расчёте себестоимости, приводящая к потере 15 франков с каждого экземпляра. Издатель был вынужден уступить операцию собрату» (Demory B. Le livre & l'Sge de l'industrie. // L'Expansion. Octobre 1970. — p. 110). Становится ясно, как Жером Ландон смог получить одновременно широкое одобрение как крупный «коммерческий» издатель и как мелкий издатель авангарда: «Издатель с очень небольшим коллективом и небольшими накладными расходами может жить, целиком полагаясь на свою личность. Это требует очень строгой дисциплины с его стороны, поскольку он оказывается зажатым с двух сторон. С одной стороны, необходимость поддерживать финансовое равновесие, а с другой — искушение расширить дело. Я глубоко уважаю Жерома Ландона, директора Editions de Minuit, который умел поддерживать это хрупкое равновесие в течение всей своей жизни издателя. Он умел отстаивать то, что любил сам, и только это, не позволяя себе отвлекаться по дороге. Нужны такие издатели, как он, чтобы смог родиться новый роман, и нужны такие издатели, как я, чтобы отразить все стороны жизни и творчества» (Laffont R. Editeur. Paris: Laffont, 1974. — p. 291–292). «Была война в Алжире, и я могу сказать, что жил три года как борец Фронта национального освобождения, и в то же время я стал издателем. В Editions de Minuit Жером Ландон, который всегда был для меня примером, открыто осуждал пытки» (Maspero F. Maspero entre tous les feux. // Nouvel Observateur. 17 septembre 1973).

3 Наш анализ касается главным образом произведений новых, неизвестных авторов, но может быть распространён и на непризнанные или забытые произведения, даже «классику». Они могут в любой момент стать объектами нового «открытия», «римейками» или «новыми трактовками» (отсюда берётся такое количество философских, литературных или театральных произведений, неподдающихся классификации, общей схемой которых является авангардная постановка традиционных текстов).

4 Неслучайно роль поручителя, выпадающая торговцу искусством, особенно наглядна в случае живописи, где «экономические» инвестиции покупателя (коллекционера) несравнимо больше, чем в литературе или театре. Реймон Мулен отмечает: «Контракт, подписанный с крупной галереей имеет коммерческую ценность», а продавец в глазах любителей искусства выступает «гарантом качества произведений» (Moulin R. *Le Marche de la peinture en France*. Paris: Ed. de Minuit, 1967. — p. 329).

5 Разумеется, в зависимости от позиции в поле производства представительские акции могут варьировать от открытого обращения к рекламным приёмам (реклама в прессе, каталоги и так далее) и экономическому и символическому давлению (например, на жюри, присуждающие награды или на критиков) до высокомерного и немного показного отказа от каких бы то ни было уступок времени, что может стать в конечном итоге высшей формой навязывания ценности (доступной лишь немногим).

6 Идеологическое представление преобразует действительные функции. Издатель или продавец, посвящая этому своё основное время, может сам организовать и рационализировать сбыт произведения, который, особенно в случае живописи, является очень непростым делом и предполагает информированность (о местах проведения «интересных» выставок, особенно за границей) и материальные средства. Но главное, он один, действуя как посредник и как заслон, может позволить производителю поддерживать харизматическое — то есть вдохновенное и «незаинтересованное» — представление о собственной персоне и своей деятельности, не допуская его контактов с рынком и освобождая от задач одновременно нелепых, деморализующих и недейственных по меньшей мере, символически), связанных с предъявлением его произведения публике. (Вероятно, ремесло писателя или художника и соответствующие представления были бы совсем другими, если бы производители должны были бы сами заниматься коммерциализацией своих произведений и если бы их условия существования напрямую зависели от санкций рынка или от инстанций, которые знают и признают только эти санкции, как в случае «коммерческих» издательств.)

7 Для тех, кто не упустит случая противопоставить этому анализу миротворческое представление о «братских» отношениях между производителями, стоит напомнить о непорядочных формах конкуренции, из которых плагиат (более или менее умело замаскированный) просто самая известная и наглядная форма, или ещё насилие, конечно, совершенно символическое, выпады, с помощью которых производители стремятся дискредитировать своих конкурентов (сошлёмся на пример из живописи, которая доставляет их во множестве: отношения между Ивом Клейном и Пьеро Манзони).

8 Представленные в данной статье материалы продолжают и уточняют результаты исследования, посвящённого миру *haute couture*, где экономические ставки и стратегии их отрицания проявляются ещё более наглядно. (см. Bourdieu P., Delsaut Y. *Le couturier et sa griffe: contribution a une theorie de la magie*. // *Actes de la recherche en sciences sociales*. № 1, Janvier 1975. — p. 7-36). В исследовании о философии акцент был сделан на вклад, который интерпретаторы и комментаторы вносят в признание (*reconnaissance*) произведения в форме нового неузнавания (*reconnaissance*). (Bourdieu P. *L'ontologie politique de Martin Heidegger*. // *Actes de la recherche en sciences sociales*, № 5-6, novembre 1975. — p. 109-156. См. также на

русском языке: Бурдьё П. Политическая онтология Мартина Хайдеггера. Перевод с французского А. Т. Бикбова, Т. В. Анисимовой. — М., «Праксис», 2003.) Здесь не идёт речь о том, чтобы приложить к новым полям знание общих свойств полей, исследованных ранее, но попытаться довести до уровня объяснения и большей широты неизменяемые законы функционирования и трансформации полей борьбы через сравнение многих полей (живописи, театра, литературы, журналистики). В этих полях, по причине, связанной либо с природой имеющихся данных, либо с какими-то специфическими свойствами, различные законы раскрываются с разной степенью достоверности. Наш подход оппонирует как теоретическому формализму, который сам для себя является предметом, так и идиографическому эмпиризму, обречённому на схоластическое накопление фальсифицируемых пропозиций.

9 Вот несколько примеров из тысяч других. «Я знаком с художником, у которого много хороших качеств в плане ремесла, профессионализма и тому подобного, но то, что он делает, считаю чистой коммерцией. У него производство, как если бы он булки пек... Когда художники становятся очень известными, то они часто скатываются к производству» из интервью с директором галереи). Авангардизм часто не даёт никакого подтверждения своей убеждённости, кроме безразличия к деньгам и бунтарского духа: «Деньги не имеют для меня значения. За стенами госучреждений культуру воспринимают как средство протеста» (A. de Baesque. *Faillite au theatre. // L'Expansion. Decembre 1968*).

10 Чтобы не выходить за рамки имеющейся у нас информации (например, материалов исследования Пьера Гетта о театре и его публике [Guetta G. *Le theatre et son public. 2 Vol. Paris: Mini-stere des affaires culturelles, 1966*]), мы ограничились рассмотрением театров, представленных в данном исследовании. Из 43 обследованных в 1975 году парижских театров (исключая дотационные театры), 29, или две трети, предлагают зрителям спектакли из репертуара бульварного театра; 8 театров ставят классические произведения или нейтральные пьесы (в смысле неопределённого жанра) и 6 театров (расположенные все на левом берегу) предлагают произведения, которые можно отнести к репертуару интеллектуального театра.

11 Здесь, как и в других местах на протяжении всего текста, «буржуа» означает «относящийся к доминирующим группам доминирующего класса», когда речь идёт о действующем лице. В случае прилагательного «буржуазный» это значит «структурно связанный с данными социальными группами». То же самое относится и к терминам «интеллектуал» и «интеллектуальный», но касательно «подчинённых (доминируемых) групп доминирующего класса».

12 Анализ распределения зрительской аудитории между разными театрами подтверждает наши выводы. На одном конце Восточный парижский театр (TEP), чью аудиторию составляют в основном доминируемые фракции доминирующего класса, «делит» свою публику с другими «интеллектуальными» театрами (Национальный народный театр [TNP], Одеон, Старых голубяток, Храм Афины). На другом конце бульварные театры (Антуан, Варьете), чья публика примерно наполовину состоит из владельцев предприятий и их высших управляющих кадров с женами. Между ними — Комеди Франсез и Ателье, «обменивающиеся» зрителями со всеми театрами.

13 Более тонкий анализ мог бы наметить целое множество оппозиций по различным основаниям, рассмотренным нами выше) внутри пространства авангардного театра или же бульварного театра. Внимательное рассмотрение статистики посещений показывает, что можно противопоставить «шикарные» буржуазные театры и буржуазные театры, рассчитанные на широкую публику. Первые, например Театр Парижа, Амбассадор, дают постановки, подобные «Как преуспеть в делах» или «Фотофиниш» Питера Устинова, получающие хвалебные рецензии в «Фигаро» и даже в «Нувель Обсерватор», и принимают у себя публику из образованной буржуазии, в основном парижан и больших любителей театра. Вторые, рассчитанные на более широкую публику, дают «парижские» спектакли (Мишодьер: «Доказательство вчетвером» Фелисьена Марсо; Антуан: «Мэри, Мэри»; Варьете: «Избранник судьбы» Ж. Дюваля), жёстко раскритикованные парижанами (первый в «Нувель Обсерватор», а два других в «Фигаро»), они получают более благосклонный приём у провинциалов, которые, с одной стороны, менее хорошо знают театр, а с другой — представляют в основном мелкую буржуазию (управляющие кадры среднего уровня, а также ремесленники и коммерсанты). Хотя у нас нет возможности статистически проверить (как это было сделано для живописи и литературы), мы предполагаем, что авторы и актёры этих различных категорий театров образуют оппозиции по тем же принципам. Например, большие звезды успешных бульварных пьес (часто имеющие процент со сборов) зарабатывали в 1972 году до 2000 франков за вечер, а «известные» актёры от 300 до 500 франков за спектакль; актёры из Комеди Франсез (социетарии, почётные социетарии и стипендиаты) получали за спектакль меньше, чем главные актёры в частных театрах, но имели фиксированную месячную зарплату, к которой добавлялся заработок за сыгранный спектакль, кроме того, социетарии получали долю из годовой прибыли, которая менялась в зависимости от стажа; актёры небольших театральных залов с левого берега обречены на нестабильную занятость и очень низкие доходы.

14 См. Descotes M. *Le public de thdatre et son histoire*. Paris: PUF, 1964. — p. 298. Такого рода шаржи не стали бы столь частыми в театральных произведениях (вспомним пародию на новый роман в «Высокой точности» Мишеля Перрена, 1963 года) и ещё менее в текстах критиков, если бы «буржуазные» авторы не чувствовали поддержки со стороны «буржуазной» публики. Сводя счёты с авангардными авторами, они возвращали «интеллектуальный» комфорт «буржуа», чувствовавшим, что «интеллектуальный театр» бросает им вызов или приговаривает их.

15 Descotes M. *Ibid.* — p. 36.

16 Чтобы дать представление о мощи и стойкости этих таксономии, можно дать один пример. Из статистических обследований вкусов различных классов известно, что предпочтения «интеллектуалов» и «буржуа» могут быть сгруппированы вокруг оппозиции Гойя — Ренуар. Франсуаз Дорен нужно было описать противоположные судьбы двух дочерей консьержки: одна должна была «навсегда породниться с комнатой для прислуги», а вторая стала «хозяйкой седьмого этажа с террасой». Первую автор сравнивает с Гойей, а вторую — с Ренуаром. (Dorin F. *Le Tournant*. Paris: Juillard, 1973. — p. 115).

17 Жан Дютур, многолетний критик искусства в газете «Франс Суар», выражается ещё яснее: «Искать в январе в восемь часов вечера по заснеженным улочкам Дом культуры в

Нантере, Курневе, Обервильере или Булони несказанно тоскливое занятие. Тем более что заранее известно, что нас там ожидает: вовсе не праздник, не прелестный спектакль, поставленный душевными людьми, но, наоборот, поставленная неким мрачным светским покровителем глуповатая прогрессистская пьеса, прочитанная с запинками актёрами-любителями перед публикой из мелких буржуа и местных коммунистов, которые благонаравно слушают, но слегка расслабляются во время антракта» (Dutourd J. *Le paradoxe du critique*. Paris: Flammarion, 1971. — p. 17). (Любопытно, что статистика даёт объективное подтверждение связи, подмеченной в «буржуазной» полемике, между авангардным театром [то есть театром в предместье или на левом берегу Парижа] и его публикой, жителями предместий и мелкими буржуа [то есть левыми или с левого берега]. Рабочие, мастера и технические служащие составляют всего лишь 4% совокупной театральной аудитории. Значительная часть аудитории: служащие, среднее управленческое звено, преподаватели — распределяются по театрам вовсе не случайным образом.) Такое же намерение, движимое одной лишь социальной интуицией, отмечается у тех, кто берёт на себя труд напомнить, что если музеи и доступны для преподавателей, то в отношении галерей можно сказать, что их посещает только «шикарная публика».

18 Покупают не газету, а порождающий принцип формулирования собственной позиции, определяемой относительно некоторой различимой позиции в поле институционализированных порождающих принципов формулирования позиций. Можно предположить, что читатель чувствует, что его позиция тем полнее и адекватнее выражается газетой, чем больше гомология между позицией этой газеты в поле прессы и позицией, которую он [читатель] занимает в поле социальных классов (или фракций класса), фундаменте порождающего принципа его мнений.

19 Анализ распределения читательской аудитории подтверждает, что «Франс Суар» очень близок к «Авроре», а «Фигаро» и «Экспресс» располагаются примерно на одинаковой дистанции от всех других («Фигаро» чуть ближе к «Франс Суар», а «Экспресс» к «Нувель Обсерватор»). «Монд» и «Нувель Обсерватор» образуют последнее множество.

20 Кадры из частного сектора, инженеры и представители свободных профессий характеризуются средним уровнем чтения вообще и относительно высокой долей читателей «Монда», выше, чем коммерсанты и промышленники. Кадры из частного сектора ближе к промышленникам по доле читателей газет низкого уровня, как «Франс Суар» и «Аврора», в совокупности их читателей. Их отличает также высокая доля читающих органы экономической информации: «Эко», «Информасьон», «Антреприз», а представители свободных профессий приближаются к преподавателям по доле читающих «Нувель Обсерватор».

21 Подобное искусство примирения и компромисса достигает виртуозности искусства для искусства у журналиста «Ля Круа». Он соединяет, с одной стороны, своё безоговорочное одобрение столь тонко сформулированной мотивировки, литот с их двойным отрицанием, нюансов и, с другой стороны, свою сдержанность и поправки к самому себе, так что в итоге столь простодушно иезуитское *conciliatio oppositorum* формы и содержания по его собственному выражению), выглядит как нечто совершенно естественное. «Поворот», — как я уже говорил, — кажется мне восхитительным произведением по содержанию и форме.

Стоит ли писать, что у многих оно вызовет зубовой скрежет. Случайно оказавшись в стане безусловной поддержки авангарда, весь вечер я ощущал свой сдерживаемый гнев. Вместе с тем я не делаю вывода, что Франсуаз Дорен была неверна некоторым вызывающим уважение — даже если зачастую и тоскливым — поискам современного театра... И если она приходит к заключению — лёгкий блошинный укус — о триумфе «Бульвара», но бульвара самого по себе авангардного, то именно потому, что такой мэтр, как Ануй уже с давних времён стал проводником на перекрёстке этих двух дорог» (Jean Vigneron. *La Croix*, 21 Janvier 1973).

22 Логика функционирования полей производства культурных благ, взятых как поля борьбы в пользу стратегий различия, приводит к тому, что продукты их функционирования — идёт ли речь о создании моды или романа — предрасположены функционировать различно (дифференциально), в качестве средств различия между фракциями, в первую очередь, и между классами, во вторую.

23 Можно верить критикам, известным за их верность ожиданиям публики, когда они утверждают, что никогда не поддерживали мнение своих читателей и что им часто приходится бороться с ним. Так, Жан-Жак Готье (J.-J. Gautier. *Theatre d'aujourd'hui*. Paris: Julliard, 1972. — p. 25–26) прямо говорит, что принцип действенности его критики заключается не в демагогической поддержке публики, но в объективном согласии, которое предполагает между критиком и публикой совершенную искренность, к тому же необходимую, чтобы быть жестоким, а значит — эффективным.

24 В этом отношении симметрия между двумя полюсами не полная. «Интеллектуалы» в обычном смысле (то есть *grosso modo* производители, создающие в основном для других производителей) могут более легко игнорировать противоположные позиции, хотя — по меньшей мере в качестве вытеснения и свидетельства «преодоленного» состояния — эти позиции продолжают негативно ориентировать то, что интеллектуалы называют своими «исследованиями».

25 Одинаковая позиция в гомологичной структуре порождает одинаковые стратегии. А. Друан, продавец картин, разоблачает «левых спасителей, псевдогениев, ложную оригинальность которых принимают за талант» (Galerie Drouant. *Catalogue* 1967. — p. 10).

26 Как замечает Луи Дандрель в своей рецензии на «Поворот», интересен тот факт, что стратегии, ранее закреплённые за философско-политическими полемиками публицистов и более непосредственно сталкивавшиеся с объективирующей критикой, сегодня начинают появляться на сценах бульварных театров — областью *par excellence* уверенности и самоутверждения буржуазии. «Имеющий репутацию нейтральной территории или деполитизированной зоны, бульварный театр вооружается для защиты своей целостности. Большинство представленных в начале этого сезона пьес затрагивают политические или социальные темы, использованные, по всей видимости, в качестве неких пружин (как адюльтер и тому подобное) незыблемого механизма комедии: домашняя прислуга, объединённая в профсоюз у Фелисьена Марсо, забастовщики у Ануй, молодое, свободное от предрассудков поколение у всех авторов» (*Le Monde*, 13 Janvier 1973). Тот факт, что оппозиция между арьергардом и авангардом, — как хорошо показывает «Поворот», — этой

эвфемистической формой оппозиции между правым и левым, переживается под видом оппозиции между модерном (живущим-в-ногу-со-временем) и устарелым, то есть между молодыми и старыми, указывает на то, что беспокойство, способное породить защитные стратегии, проникает при посредничестве молодого поколения, непосредственно заинтересованного в переменах действующего способа воспроизводства.

27 «Здесь речь идёт о таланте определённого рода, который очерняет новое кино, имитирующее в этом новую литературу, враждебность эта понятна. Когда какое-то искусство требует определённого таланта, самозванцы прикидываются, что презирают его, находя его слишком тяжёлым; посредственности выбирают более доступные пути» (Louis Chauvet. *Le Figaro*, 5 Decembre 1969).

28 «Кинофильм не заслуживает звания «новое кино», если спорное понятие не фигурирует в изложении его содержания. Уточним, что оно может совершенно ничего не означать» (Louis Chauvet. *Le Figaro*, 4 Decembre 1969).

29 «Не получает ли он удовольствие, собирая самые грубые провокации эротико-мазохистского толка, заявленные в самых напыщенных лирико-метафизических символах веры, и видя, как парижская псевдоинтеллигенция млеет перед этими гнусными банальностями?» (Le Figaro, 20–21 Decembre 1969).

30 «Никто об этой информации не даёт, эту штуку надо чувствовать... Я в точности не знал, что делаю. Есть люди, которые были застрельщиками, я их не знал... Информация — это когда что-то неясно чувствуешь, хочешь что-то сказать и попадаешь на это... Это целая куча всякой всячины, ощущения, не информация» (Из интервью с художником).

31 Gautier J.-J. *Op. cit.* — p. 26. Издатели также прекрасно осознают, что успех книги зависит от места издания. Они знают, что «сделано для них», а что нет; они наблюдают за тем, как книга «сделанная для них» (например, для «Галимар»), плохо идёт у другого издателя (например, у «Лаффон»). Взаимоподгонка автора, издателя, а затем книги и читателя является, таким образом, результатом ряда выборов, которые совершаются с учётом образа или марки издательства. Именно в зависимости от этого образа авторы выбирают издателя, который выбирает их в зависимости от его представления о своём издательстве; читатели также в их выборе автора учитывают сложившийся у них образ издательства (например, «Минюи» — это трудно»). Всё это, несомненно, вносит свой вклад в объяснение провала «неуместных» книг. Именно этот механизм заставляет издателя говорить, причём очень верно: «Каждый издатель лучший в своей категории».

32 Рассказывают, что Жан-Жак Натан (Фернан Натан), известный прежде всего как «управляющий», даёт определение издательскому делу как «в высшей степени спекулятивному ремеслу»: действительно, доля случайности очень велика и шансы на возврат затраченных средств при издании молодого писателя очень незначительны. Длительность жизни неудачного романа может быть меньше трёх недель, а после — это уже потерянные экземпляры, порванные или слишком грязные, чтобы возвращать их из магазина в издательство, а те, что возвращаются, — бумага, не имеющая никакой ценности. В случае среднего успеха книги в короткий срок необходимо вычестить затраты на

производство, авторские права, затраты на распространение, и издателю остаётся примерно 20% от продажной цены, что должно покрыть непроданные экземпляры, затраты на их хранение на складе, накладные расходы и налоги. Но когда жизнь книги продолжается по истечении первого года, когда она входит в «фонд», то книга становится финансовым «маховиком», который даёт базу для прогнозирования и долговременной инвестиционной «политики»: первое издание покрывает фиксированные затраты, её допечатка стоит намного дешевле и обеспечивает, таким образом, регулярные денежные поступления (как прямые, так и доход от косвенных, дополнительных прав: переводов, переизданий в карманном формате, экранизации на телевидении или в кино), что позволяет финансировать более или менее рискованные инвестиции, которые в свою очередь могут со временем обеспечить увеличение «фонда».

33 Очень неравная длительность производственного цикла полностью лишает смысла сравнение годовых финансовых отчётов разных издательств. Годовой отчёт даёт тем более неадекватное представление о реальном положении предприятия, чем более мы удаляемся от предприятий с быстрым оборотом. Иначе говоря, по мере того как доля продукции с длинным циклом растёт в совокупности продукции предприятия. Действительно, если речь идёт, например, об оценке имеющейся на складе продукции, то можно принимать в расчёт либо себестоимость, либо ненадёжную продажную цену, либо цену бумаги. Эти разные способы оценки очень по-разному подходят к разным издательствам: в «коммерческих» издательствах запасы продукции быстро приходят к состоянию «использованной бумаги», а в других издательствах они могут представлять собой постоянно возрастающий капитал.

34 Следовало бы добавить ещё случай, который нельзя отразить на диаграмме, — случай полного провала книги. Например, если бы карьера книги «В ожидании Годо» остановилась в конце 1952 года, то итог был бы с большим дефицитом.

35 К надёжным краткосрочным инвестициям нужно относить и издательские стратегии, позволяющие эксплуатировать «фонды»: допечатки, переиздания в карманном формате (как, например, в издательстве «Галимар» серия «Фолио»).

36 Никогда не стоит игнорировать «муаровый эффект», который стремится произвести во всяком поле тот факт, что разного типа возможные структуры поля (например, по возрасту или размеру предприятия, уровню политической или эстетической авангардности) никогда полностью не совпадают. Вместе с тем, можно было бы взять в качестве доминирующего принципа структурирования поля относительный вес долгосрочных и краткосрочных проектов. В этом отношении мы можем увидеть, что небольшие авангардные издательства, как «Повер», «Масперо», «Минюи» (можно было бы добавить «Буржуа», но оно занимает двойственную позицию как в культурном, так и в экономическом плане в силу своей принадлежности группе «Пресс де ля Ситэ»), противостоят «большим издательским домам» типа «Лаффон», «Пресс де ля Ситэ», «Ашетт», а центральную позицию занимают такие издательства, как «Фламарион» (где встречаются публикации научных серий и сборников по заказу), «Альбен Мишель», «Кальман-Леви» — старые «традиционные» издательства, где дела ведут наследники, для которых доставшееся им достояние и сила, и тормоз; сюда же относится «Грассе» — бывший «крупный издательский дом», а теперь поглощённый империей «Ашетт», и «Галимар» — бывшее авангардное издательство, стоящее сегодня на

вершине канонизированной литературы и объединяющее проекты, ориентированные на управление собственными фондами, и долгосрочные проекты (которые стали возможными только на базе накопленного культурного капитала, подобные издательским коллекциям «Шмен» или «Библиотека социальных наук»). Субполе издательств, ориентированных в основном на выпуск долгосрочной продукции, а следовательно, на «интеллектуальную» публику, поляризуется оппозицией между «Масперо» и «Минюи» (авангард на пути канонизации), с одной стороны, а с другой — «Галимар», занимающий доминирующую позицию, и «Сей», представляющий нейтральное место в поле (как мы увидим далее, «Галимар», чьи авторы одинаково фигурируют как в списке бестселлеров, так и в списке интеллектуальных бестселлеров, тоже образует нейтральное место, но относительно поля в целом). Практическое овладение этой структурой, — которая направляет не только издателей, но и создателей периодических изданий, когда они чувствуют, что «появилось вакантное место», или «метят в оставленный свободным просвет» посредством существующих выразительных средств, — выражается в сугубо топологическом взгляде молодого издателя Делорма, основателя издательства «Галилей», которое пытается найти своё место между издательствами «Минюи», «Масперо» и «Сей» (цитируется по статье J. Jossin, L'Express, 30 aout — 5 septembre 1976.)

37 В профессиональных кругах хорошо известно, что директор одного из самых крупных французских издательств практически никогда не читает рукописей, которые он публикует; его рабочий день проходит в решении чисто управленческих задач (собрания производственного комитета, встречи с адвокатами, директорами филиалов и так далее).

38 На самом деле, его профессиональные действия являются «интеллектуальными акциями», аналогично подписи под литературным или политическим манифестом или под петицией (с некоторыми дополнительными рисками), приносящими ему обычные благодарности «интеллектуалов» (интеллектуальный престиж, интервью, дебаты на радио и прочее).

39 Робер Лаффон признает эту зависимость, когда, объясняя снижение доли переводов относительно оригинальных произведений, он упоминает наряду с повышением платы за права на перевод «решающее влияние медиа, в частности телевидения и радио, в продвижении книги». «Личность автора и его умение свободно высказываться представляют весомый элемент в выборе медиа и, следовательно, в ожиданиях публики. Иностранцы авторы в этой области, за исключением нескольких настоящих монстров, оказываются в невыгодном положении» (Went de paraitre. Bulletin d'information des editions Robert Laffont. № 167, Janvier 1977).

40 Здесь снова культурная логика и логика «экономическая» пересекаются. Судьба издательства «Павуа» показывает, что литературная премия может быть катастрофой со строго «экономической» точки зрения для маленького начинающего издательства. Внезапно оно оказывается перед необходимостью огромных инвестиций, требующихся для оплаты допечатки тиража и распространения награждённой книги.

41 Это особенно хорошо видно на примере театра, где рынок классики («классические утренники» в Комеди Франсез) подчиняется совершенно особым законам в силу его

зависимости от системы образования.

42 Подобная оппозиция наблюдается во всех полях. Андре де Бек описал оппозицию, характеризующую, на его взгляд, поле театра, — между «деловыми людьми» и «борцами за идею»: «Люди, работающие в театре, бывают всякого рода. Общий у них риск, при каждой постановке, часты значительные вложения денег и таланта в непредсказуемый рынок. Но на этом сходство кончается: их мотивы черпаются из самых разных идеологий. Для одних театр — это спекулятивная операция, как другие, только немного поживописнее, однако допускающая такую же холодную стратегию выбора из имеющихся опций, просчитанный риск, трудное сведение концов с концами в конце месяца, эксклюзивы по договорам, выходящим за рамки. Для других театр — это вестник или средство осуществления миссии. Иногда, конечно, случается, что «борец за идею» получает хороший деловой результат...» (A. de Baecque. *Loc. cit.*).

43 Не доходя до того, чтобы делать из провала гарантию качества, как пытается это показать полемика «буржуазных» писателей: «Теперь, чтобы преуспеть, нужно иметь провалы. Провал внушает доверие. Успех выглядит подозрительно» (Dorin F. *Op. cit.* — p. 46).

44 «Увы, я всего лишь воспроизвожу, аранжирую, адаптирую то, что я вижу и слышу. Не везёт! То, что я вижу, всегда красиво, а то, что слышу — часто забавно. Я живу в роскоши и брызгах шампанского» (Dorin F. *Op. cit.* — p. 27). Нет нужды вспоминать о таком искусстве, как репродукция, воплощённом сейчас «импрессионистами», о которых известно, что все их бестселлеры попали в специализирующиеся на репродукциях издательства: Ренуар («Девушка с цветами», «Мулен де ла Галет»), Ван-Гог («Церковь в Овере»), Моне («Маки»), Дега («Репетиция балета»), Гоген («Крестьяне»). (Информация получена в отделе открыток Лувра в 1973 году. В области книг можно вспомнить об огромном производстве биографий, мемуаров, воспоминаний, свидетельств, которые от Лаффона до Латте, от Нильсена до Орбана предлагают «буржуазным» читателям альтернативный «жизненный опыт» (например, у Лаффона серия «Пережитое» — с «мемуарами» Мадам Эмиль Поллак, или Мадам Морис Реймс, или Судьи Батинь, или Марселя Блештейн-Бланше, или серия «Человек и его профессия»).

45 В литературе, как и повсюду, производители на полной ставке (тем более производители для производителей) далеки от обладания монополией на производство. Из 100 персоналий, упомянутых в «Who's Who» как занимавшиеся литературным творчеством, более трети непрофессионалы: промышленники — 14%, высшие руководители — 11%, медики — 7% и так далее. Доля производителей на неполной ставке ещё выше: в сфере политических произведений — 45%, среди работ на общие темы — 48%.

46 Можно провести различие дальше и выделить среди них тех, кто пришёл в книгоиздание с чисто «коммерческим» проектом, как Жан-Клод Латте, который прежде был пресс-атташе у Лаффона, а потом замыслил свой проект, вначале в виде серии («Специальное издание») в издательстве «Лаффон»; или Оливье Орбан (и тот и другой вдруг поставили на рассказы по заказу), и тех, кто за неимением лучшего стал довольствоваться проектами «на пропитание», как Ги Отье или Жан-Поль Менжес.

47 Та же логика приводит к тому, что издатель-открыватель всегда рискует увидеть, как его «открытия» переманивают более богатые или более известные издатели, которые предлагают им своё имя, репутацию, влияние на членов жюри по присуждению премий, а также рекламу и большие отчисления за авторские права.

48 В противоположность галерее «Зоннабэнд», которая объединяет молодых художников (самому старшему 50 лет), но уже достаточно признанных, а галерея «Дюран-Рюель» собирает только умерших и знаменитых художников — галерея Дениз Рене удерживается на этой своеобразной точке пространства-времени художественного поля, где прибыли, обычно очень редкие, от авангарда и его признания, удаётся сложить вместе (как минимум в настоящий момент). Она собирает вместе художников уже широко признанных (абстракционисты) и группу авангардистов или арьер-авангардистов (кинетическое искусство), как если бы ей удалось уйти от диалектики различения, которая уводит школы в прошлое.

49 Выстраиваемая в исследовании оппозиция между двумя экономикками не содержит никакого ценностного суждения, хотя в обычных внутренних баталиях художественной жизни она всегда выражается именно в форме ценностных суждений. Несмотря на все усилия дистанцироваться и объективировать её, сохраняется опасность, что наш анализ будет прочитан именно сквозь очки полемики. Как мы уже показывали ранее, категории восприятия и оценки (например, тёмный/ясный или простой, глубокий/поверхностный, оригинальный/банальный и тому подобное), действующие в области искусства, являются оппозициями практически универсального применения, основанными — в конечном итоге и при посредничестве оппозиции между редким и распространённым, популярным, вульгарным; между уникальностью и множественностью, качеством и количеством — на чисто социальной оппозиции между «элитой» и «массами», между продукцией «элитарной» (или «качественной») и «массовой» продукцией.

50 Такой эффект очень нагляден в сфере высокой моды или парфюмерии, где известные дома могут держаться на протяжении многих поколений (как Карон, Шанель, а особенно Герлан) лишь ценой политики, нацеленной на искусственное сохранение редкости их продукции (контракты эксклюзивной концессии ограничивают число точек продаж только такими местами, которые сами являются редкостью: магазины больших кутюрье, парфюмерии в шикарных кварталах, международные аэропорты). Старение здесь рассматривается как синоним популяризации, а потому большие старые марки (Коти, Ланком, Уорт, Молино, Буржуа и другие) делают вторую карьеру на доступном («популярном») рынке.

51 Мы отдаём себе отчёт в том, что наша характеристика галерей по имеющимся в ней полотнам может показаться произвольной, приводящей к приравниванию художников, которых галерея «сделала» и чьими полотнами владеет, и тех, от кого у неё есть только несколько полотен и нет монополии. Относительный вес этих двух категорий художников сильно меняется в зависимости от галереи, что позволяет различать, независимо от каких-либо ценностных суждений, «галереи продаж» и «галереи-школы».

52 Всё заставляет предполагать, что клиентура галерей имеет характеристики, гомологичные характеристикам выставляемых там художников. Так, галереи авангарда, как «Тамплон», «Зоннабенд» и «Ламбер» (две из которых располагаются на левом берегу), выставляют передний край авангарда, то есть молодых художников, чей авторитет не выходит за рамки круга профессиональных художников и критиков. Они продают лишь небольшому числу профессиональных коллекционеров, большей частью иностранцев, и привлекают публику из числа художников и «интеллектуалов», служащих им «попутчиками», а также из критиков авангарда и маргинальных университетских преподавателей. В галереях правого берега можно встретить два сорта публики, в соответствии с двумя предлагаемыми категориями продукции: с одной стороны, очень богатые крупные коллекционеры, которые одни только и могут покупать самых знаменитых художников XIX века, а с другой стороны — менее обеспеченные и менее подготовленные буржуа, медики и промышленники из провинции, которых удовлетворяют именно каноническая манера и конвенциональная тематика академических художников, особенно когда они сочетаются с «гарантией цены и качества», обеспечиваемых большими традиционными галереями (как говорится в каталоге «Друан»).

53 Как мы уже показывали ранее, само собой разумеется, что «выбор» между рискованными инвестициями, которых требует экономика отрицания, и верными инвестициями в «светскую» карьеру (как между художником и художником-преподавателем рисования или между писателем и писателем-преподавателем) зависит от социального происхождения и от склонности противостоять рискам, которая поощряется в большей или меньшей степени этим происхождением в соответствии с гарантируемой им мерой безопасности.

54 Cf. Peintres figuratifs contemporains. Paris: Galerie Drouant, 4<sup>th</sup> trimestre 1967.

55 Менее 5% «интеллектуалов, имеющих интеллектуальный успех», оказываются также и в списке авторов бестселлеров (а те, кто есть, очень высоко признанные авторы: Сартр, Симона де Бовуар, Солженицын и другие).

56 В случае авторов «Минюи» и «Лаффон», информация отражена только по 4/5 и? авторов (соответственно), адреса которых мы смогли получить.

57 Отличительная черта членов Гонкуровской Академии — большая доля провинциалов (почти половина), тогда как среди членов Французской Академии их менее 1/5. Для сравнения: среди авторов «Лаффон» их также 1/5, а в «Эдиссон де Минюи»? Те члены Гонкуровской Академии, что проживают в Париже, занимают в городском пространстве места, как другие академики.

58 Можно выдвинуть гипотезу, что доступ к социальным показателям зрелого возраста, являющийся в одно и то же время условием и результатом доступа к властным позициям, и отказ от безответственных поступков, ассоциирующихся с подростками (к которым относят культурные и даже политические практики «авангардистов»), должен становиться всё более и более ранним, если идти в направлении от артистов к преподавателям, а от преподавателей к представителям свободных профессий и хозяев предприятий. Иначе говоря, представители одного возрастного (биологически) класса, например совокупность

студентов grandes ecoles, имеют разный социальный возраст, отличающийся атрибутами и символическими поступками в зависимости от объективно ожидающего их будущего: студенты Высшей школы искусств должны быть моложе, чем студенты Высшей нормальной школы, а эти в свою очередь моложе «политехников» или студентов Национальной школы управления. В этой же логике нужно проанализировать отношение между полами внутри доминирующей фракции доминирующего класса и, в частности, последствия разделения труда (в области культуры и искусства), двигаясь от позиции «господ-подчинённых» (dominants-domines), выпадающей на долю женщин из «буржуазии», что относительно сближает их с молодыми «буржуа» и «интеллектуалами», склоняя их выполнению роли медиатора между доминирующей и доминируемой фракциями (которую они всегда играли, в частности через «салоны»).

59 Rene D. Presentation. // Catalogue du 1er Salon international des Galeries pilotes. Lausanne: Musée Cantonal des Baux-Arts, 1963. — p. 150.

60 Университетская критика обрекает себя на бесконечные дискуссии о понимании и области распространения этих ложных концептов, которые чаще всего просто являются названиями, описывающими практические объединения художников, собранных на заметной выставке или в известной галерее; или писателей, опубликованных в одном издательстве. Все они значат не больше и не меньше, чем удобные ассоциации ТНпај «Дениз Рене — это геометрические абстракции», «Александр Йолас — это Макс Эрнст»; или в отношении художников: «Арман — это мусорные корзины», «Кристо — это упаковка». А сколько концептов литературной или художественной критики представляют собой всего лишь «учёные» обозначения подобного рода практических множеств! Например, «литература опровержения» для «нового романа», а «новый роман» для обозначения «множества романистов, опубликованных издательством «Минюи».

61 Таков фундамент гомологии между оппозицией, установившейся в поле между авангардом и арьергардом, и оппозицией между фракциями доминирующего класса. Так, овладение авангардными произведениями требует больше культурного, нежели экономического капитала, и, следовательно, предлагается, главным образом, доминируемым фракциям доминирующего класса. А овладение признанными произведениями требует больше экономического, нежели культурного капитала, и следовательно, они более доступны (относительно) доминирующим фракциям доминирующих.

62 Вкусы могут быть «датированы» относительно того, что считалось авангардным вкусом в разные эпохи. «Фотография устарела. — Почему? — Потому что она уже не в моде, потому что она связана с концепцией двух-трёхгодичной давности». «Кто мог бы сказать: «Когда я смотрю на картину, то не интересуюсь, что на ней изображено?» Теперь люди мало понимают в искусстве. Подобные высказывания типичны для людей, не имеющих ни малейшего представления об искусстве. Двадцать лет назад, и даже не знаю, было ли это двадцать лет назад, художники-абстракционисты могли бы так сказать, но я в это не верю. Это очень типично для того, кто ничего не знает и говорит: «Я не старый дурак. Главное, чтобы было красиво» (Художник-авангардист, 35 лет).

63 Из интервью, опубликованного в «VH101», № 3, automne 1970. — p. 55–61.

64 Поэтому наивно было бы думать, что отношение между давностью и доступностью произведений исчезает, когда логика различия приводит к возврату на втором уровне) к старой выразительной форме (как сегодня с «неодадаизмом», «новым реализмом» или «гиперреализмом»).

65 В такую игру с подмигиванием нужно играть очень быстро и очень «натурально», что ещё более безжалостно исключает «неудачника», который вроде бы делает то же, что и другие, но не вовремя, обычно слишком поздно, и попадает во все ловушки, неловко шутит и служит для того, чтобы выгодно оттенять тех, кто его берёт против его воли и по неведению своим ассистентом. Если только он не понимает наконец смысл игры и не превращает в сознательный выбор свой статус «неудачника», делая из постоянного промаха художественное «решение». По поводу одного такого художника, прекрасно иллюстрирующего подобную траекторию, другой художник сказал: «Раньше это был просто плохой художник, который стремился преуспеть, теперь он делает работу о плохом художнике, который хочет преуспеть. Значит, всё хорошо».

66 Нужно бы показать то, что экономика художественного произведения, рассматриваемая как пограничный случай (а не как исключение из законов экономики), в котором лучше просматриваются механизмы отрицания и их следствия, даёт понимание обычных экономических практик, где также бывает необходимо, в большей или меньшей степени, скрывать голую правду сделки (как об этом свидетельствует обращение к целому аппарату символических агентов).

---

Версия #3

Зверобой создал 18 января 2026 00:43:06

Зверобой обновил 18 января 2026 04:02:32