

## СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА

*М.И. Кулева*

### **СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК ПРОФЕССИЯ: КАРЬЕРНЫЕ ПУТИ МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ С РАЗНЫМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМ БЭКГРАУНДОМ (СЛУЧАЙ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА)\***

*Опыт западных исследований говорит о значительной доли неопределенности и риска, присущих творческому труду. Однако распределение рисков оказывается связанным со структурными и институциональными факторами: возрастом, гендером, этничностью, социальным классом, конкретной сферой деятельности и т. д. Основным исследовательским вопросом, раскрываемым в данной статье, являются особенности влияния образовательного бэкграунда на развитие креативных карьер. В частности, фокусом статьи являются пути профессионализации молодых художников Санкт-Петербурга, выпускников двух разных типов образовательных институций, концептуализированных как «классические / модернистские» и «современные». Эмпирическая база исследования — 15 глубинных интервью и 10 сеансов включенного наблюдения. Принадлежа к разным парадигмам визуального искусства, два типа учебных заведений развивают в молодых художниках различные компетенции и навыки, готовя их к соответствующим реалиям профессиональной жизни. В частности, основой профессиональной подготовки в «классическом / модернистском» вузе становится совершенствование художественной техники с помощью выполнения предзаданных упраж-*

---

\* Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2013 г.

В данной научной работе использованы результаты проекта «Работа и потребление в жизни российской молодежи: сравнительный анализ сельского и городского опыта», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2015 г.

Кулева Маргарита Игоревна — аспирантка, младший научный сотрудник Центра молодежных исследований, преподаватель департамента социологии, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; стипендиат аспирантской программы Центра изучения Германии и Европы СПбГУ — Университет Билефельда (zhenevskaya@mail.ru, mkuleva@hse.ru)

Margarita Kuleva (MA Soc) — researcher at the Centre for Youth Studies and lecturer at the Department of Sociology, National Research University — Higher School of Economics in St. Petersburg; PhD—fellow at the Centre for German and European studies SPbSU — Bielefeld University (zhenevskaya@mail.ru, mkuleva@hse.ru)

*нений. В «современных» образовательных учреждениях делается акцент на приобретение студентами компетенций нематериального художественного производства: навыков написания текстов о своих работах, обсуждения их концепции и ее актуальности, а также на изучении истории и теории современного искусства. Результаты исследования показывают, что образовательный бэкграунд в значительной степени определяет точки профессионального старта двух художников и их способы адаптации к художественному рынку.*

**Ключевые слова:** *креативные карьеры, высшее образование, современное искусство, профессиональные художники.*

### **Введение**

Основным фокусом данной статьи являются пути профессионализации молодых художников в области современного визуального искусства. Тема карьер художников и шире — культурных работников («cultural workers») пользуется значительной популярностью в западноевропейских, в частности, в британских исследованиях на протяжении последних 20 лет. Отчасти популярность этого направления исследований связана с интересом к неклассическим формам занятости на фоне больших структурных изменений в трудовой сфере: «концу работы» (Rifkin 1995), фрагментации и дестандартизации занятости, расшатыванию классических карьерных схем и устойчивых профессиональных идентичностей. При этом необходимо учитывать, что социальный статус творческих профессий изменился. В частности, в Британии, благодаря политике поддержки креативных индустрий (см. Creative Industries Mapping Document 1998), художники и другие творческие предприниматели стали образцом для подражания, «пионерами Новой экономики» (McRobbie 2011).

Результаты как качественных, так и количественных исследований показали сферу творческой занятости как высокорисковую для ее участников. Как верно замечает Р. Бриджсток (Bridgstock et al. 2015), центральным для этих исследований становится термин «precarity» — «прекарность», «прекарный труд» — непостоянная, нестабильная занятость без социальных гарантий. В частности, П. Менгер (Menger 1999), анализируя рост французского рынка искусств, говорит о фрагментации долгосрочных контрактов в условиях перенасыщенности рынка предложением: возросшее число творческих работников могут получить большее число контрактов, но на частичную занятость или короткий срок. Карьеры художников, таким образом, скорее представляют собой портфельную занятость и предполагают балансирование между трудоустройством и безработицей, дающей возможность хоть каких-то социальных гарантий — получения пособия. Еще одной популярной стратегией развития карьеры становится так называемая двойная жизнь: сочетание творческой карьеры и второй, «денежной работы», позволяющей поддерживать работника финансово (Taylor, Littleton 2012; Aranda et al. 2011).

Результаты качественных исследований говорят о нарушении логики ступенчатого развития карьер в творческой сфере. К. Литтлтон и С. Тейлор, в частности, вводят понятие «большого прорыва» — внезапного карьерного взлета,

который может произойти с художником на любой стадии карьеры, в том числе и после смерти (Taylor, Littleton 2012: 68–69). Другие исследования (Neff et al. 2005; Neff 2005) говорят о вынужденном предпринимательском характере творческого труда: необходимо не только хорошо выполнять свою работу, но и заниматься ее продвижением, в том числе через практики неформального общения, размывая границы между работой и другими жизненными сферами.

Выделяя общие черты, характерные для креативных карьер, важно при этом отметить, что ситуации риска и неопределенности распределяются между культурными работниками неравномерно: в частности, различия определяются такими структурными факторами, как гендер (Nochlin 2003 (1971); Gill 2002), социальный класс (McLeod et al. 2009), возраст (Carrigan, Szmigin 2003). Тема институциональных и профессиональных различий и неравенств внутри креативных индустрий, однако, пока значительно менее изучена. Одно из недавних исследований, например, показывает различия между отдельными творческими индустриями: молодые специалисты в области цифровых технологий в среднем зарабатывают больше, чем специалисты художественных специальностей, и чаще получают работу на полный день, однако в этой сфере наблюдается более высокий уровень безработицы (Comunian et al. 2015).

Исследования, касающиеся роли образования в креативных карьерах, также относятся к новым направлениям анализа. К. Форкерт пишет об изменении карьерных ритмов в современном искусстве: карьерный старт становится все более важным для художника. Так, если престижный приз Тернера ранее вручался как факт признания в мире искусства по сумме жизненных достижений, то сейчас его значение скорее сводится к признанию новых звезд в мире искусства (Forkert 2010: 80). Меняется и значение художественного образования: вместо пространства для поиска и эксперимента академия становится, по словам Форкерта, «ключевым местом для формирования представлений об успехе и будущей карьерной траектории» (Ibid: 81). Рост цен на учебу заставляет молодых художников видеть образование в наиболее прагматическом ключе — как ресурс для развития карьеры, которая могла бы впоследствии «окупить» годы, проведенные в вузе. Другие исследования показывают связь образовательного бэкграунда с дальнейшим развитием карьеры. В частности, А. Миллер и А. Дамфорд рассматривают влияние художественного вуза на развитие креативности как карьерного ресурса (Miller, Dumford 2015).

Вопросы, связанные с профессиональными путями в искусстве, затрагивались и несколькими российскими авторами. В частности, М. Магидович рассматривает связь профессиональной идентичности агента в поле искусства и его трудовой практики (Магидович 2004). Проблемы высокорисковой занятости художников исследуются в статье А. Пивоварова и А. Хохловой (Пивоваров, Хохлова 2014). Однако в данных работах напрямую не затрагиваются аспекты, связанные с ролью художественного образования в профессиональном включении в сферу искусства.

Цель данной статьи — рассмотреть, как различающийся образовательный бэкграунд влияет на особенности карьерного старта молодых петербургских художников, наделяя их определенными профессиональными компетенциями,

представлениями о мире искусства и социальными связями. Статья представляет результаты эмпирического исследования молодых художников-профессионалов: студентов старших курсов и недавних (до 2 лет после выпуска, за исключением оговоренных случаев) выпускников петербургских образовательных учреждений. Информанты — молодые художники от 21 до 32 лет, представители городских образовательных институций Петербурга: факультета свободных искусств и наук (ФСИН) СПбГУ (магистерская программа по направлению «Визуальные искусства»<sup>\*</sup>) и Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица (неформально известна как «Муха»). Были также взяты три дополнительных интервью — у студентов программы для молодых художников фонда «Про Арте» и Школы вовлеченного искусства арт-группы «Что делать?» (ШВИЧД). Эмпирическая база исследования составила: 15 глубинных интервью (7 из них взяты у студентов и недавних выпускников «Мухи», 6 — у студентов ФСИН СПбГУ, 2 — у студентов «Про Арте» и 1 — у студента ШВИЧД, который также учится во ФСИН). Важным критерием при выборе информантов был профессиональный опыт, который был концептуализирован через опыт участия в групповых выставках или проведения собственных (такой опыт был у 10 из 14 информантов). В целом степень профессионализации участников исследования была схожей, за исключением двух случаев, выпускника и студента «Про Арте»: это были более «взрослые» (и в отношении возраста, и в отношении профессионального включения) художники, обладающие определенной известностью на российской сцене современного искусства. Были также проведены 10 наблюдений, основной целью которых стала попытка уловить основные ситуации учебной и рабочей повседневности молодых художников, а также моменты их профессиональной социализации. Наблюдения были проведены в художественных образовательных институциях (на занятиях, в публичных пространствах университета), на выставках, так или иначе имеющих отношение к деятельности информантов, в учебных мастерских художников.

Исследовательский гайд включал в себя следующие тематические блоки вопросов: биографический; связанный с образовательной институцией и отражающий другие источники фоновых знаний респондента; посвященный пониманию искусства и профессионализма; иллюстрирующий профессиональные и дружеские сети. Анализ интервью был направлен на реконструкцию карьерных и жизненных траекторий информантов, их ресурсов профессионализации, формирующихся практик профессионального участия. Особое внимание также уделялось анализу нарративов, связанных с производством искусства, анализировался категориальный аппарат, с помощью которого молодые художники описывают произведения искусства и процесс их создания.

---

<sup>\*</sup> Согласно описанию программ ФСИН «Визуальные искусства» и «Кураторские исследования», они в первую очередь направлены на подготовку исследователей, кураторов и критиков в области современного искусства. Однако, как показал мой предыдущий опыт исследования, на петербургской культурной сцене есть практикующие художники, закончившие эту программу. Все интервьюируемые выпускники и студенты также были отобраны исходя из их профессиональной идентичности — «художник».

**Художественное образование и петербургский культурный контекст:  
1990–2010 гг.**

Поворотным моментом в петербургской (как и в российской) индустрии современного искусства можно считать распад Советского Союза. После потери официальной советской культурой доминантной позиции многочисленные андеграундные художественные инициативы получили право на легитимацию наряду с неофициальной литературой и музыкой. Наиболее ярким примером признания андеграундного искусства на городском уровне стала история «Пушкинской 10» — одного из первых сквотов, известного, в первую очередь, благодаря движению «Новые художники». Начав свою деятельность с захвата пустующего жилого дома, товарищество художников в начале 1990-х гг. смогло договориться с городской администрацией и приобрести официальный статус арт-центра. Шаги по легитимизации современного искусства последовали и со стороны государственных культурных институций. Так, в 1991 г. был сформирован отдел новейших течений Русского музея, в 1995 г. открылся петербургский филиал Государственного центра современного искусства (сам ГЦСИ был открыт в 1992 г. в Москве по инициативе Министерства культуры РФ). Значительно позже, в 2007 г. отдел современного искусства открылся в главном городском музее — Эрмитаже, где в 2014 г. прошла первая глобальная биеннале современного искусства «Манифеста 10». Появились также негосударственные инициативы: в 1999 г. начал свою деятельность негосударственный фонд «Про Арте», в основном ориентированный на поддержку современного искусства.

Наряду с перечисленными культурными институциями открываются и новые образовательные программы для профессионалов в области современного искусства. В 2002 г. году при СПбГУ открывается Смольный институт свободных искусств и наук, где сначала возникает бакалаврская программа «История искусств», которая включает курсы по современному искусству и лабораторию для художников, а затем магистерская программа, которая готовит кураторов, критиков и художников. С 2000 г. работает программа «Про Арте» «Школа молодого художника» продолжительностью в два года (негосударственная программа, не выдает диплома гособразца). Осенью 2013 г. стартует неформальная «Школа вовлеченного искусства», организованная арт-группой «Что делать?».

При этом нужно отметить, что, несмотря на появление в 1990–2000 гг. вышеописанной инфраструктуры современного искусства, сформированные ранее советские институты производства и распространения культуры до сих пор занимают доминирующие позиции. Это касается как пространств экспонирования искусства (Kuleva 2014), так и образовательных институций: наряду с тремя вышеперечисленными программами, в год выпускающими на рынок не более 100 молодых профессионалов, продолжают существовать городские художественные вузы и факультеты, а также средние специальные учебные заведения, чьи программы подлежат медленной трансформации и пока не включают теорию, историю и практику современного искусства.

Можно отметить несколько характеристик петербургской сцены современного искусства, фреймирующих профессиональное включение молодых художников. Во-первых, как уже было отмечено выше, инфраструктура современного искусства все еще находится в процессе становления, агентами ее

развития выступают в основном некоммерческие организации и низовые инициативы, а большинство финансовых ресурсов и средств легитимации находится в распоряжении институций, сложившихся в доперестроечный период (подробнее о петербургских культурных институциях см. Кулева 2015). Это значительно отличает петербургский контекст от московского, где современное искусство развивается во многом благодаря крупным вложениям частного сектора (музей «Гараж», институт «Стрелка», ArtPlay и т. д.). Во-вторых, не сформирована система сбыта произведений искусства. В Петербурге в несколько раз меньше активно функционирующих коммерческих галерей, чем в европейских городах, отсутствует или сложно различима иерархия этих галерей, карьерные траектории художников не развиваются по пирамидальному принципу, от маленьких галерей к blue chip галереям и затем к музеям современного искусства. Существует множество альтернативных коммерческим галереям стратегий экспонирования: выставки в новых институциях (например, в лофтах или креативных пространствах), где экспонаты не продаются и плата за вход на выставку отсутствует; организованные самими художниками коллективные выставки и даже биеннале и т. д. В-третьих, нет устойчивых связей между образовательными институциями и индустрией, галереи не заинтересованы в поиске новых художников из Петербурга, по крайней мере, не сложилась практика, распространенная, в частности, в Великобритании, когда degree show (выставки дипломных работ) посещают галеристы и кураторы. В-четвертых, необходимо отметить глобализацию петербургской сцены: с одной стороны, произведения художников из других стран и городов можно увидеть в Петербурге так же часто, как работы представителей локальной арт-сцены (возможно, это объясняется характером финансирования выставок, поддержкой консульств разных стран и международных организаций), а петербургские художники нередко принимают участие в московских выставках, в некоторых случаях, московские галереи представляют петербургских художников.

Далее я более подробно опишу образовательные программы двух типов как принадлежащие к разным парадигмам визуального искусства: я использую введенные Н. Эних концептуализации «современное» (contemporary) и «модернистское» (modern) искусство (Heinich 1998; 2014). Опираясь на парадигмальный подход Куна, Эних приравнивает смену эпох в искусстве к научным революциям: в частности, по мнению Эних, современное искусство отличается от модернизма не только благодаря эстетически другим художественным объектам, но из-за новых границ, определяющих, что является искусством, а что — нет; новым практикам производства (в частности, Эних говорит о ready made Дюшана — готовых объектах, найденных художником) и экспонирования (Даниэль Бюрен создавал свои огромные полосатые работы непосредственно на стенах и дверях музея); растущей роли нематериального производства (важным становится не только визуальная, но и текстуальная составляющая работы — авторская концепция) и культурных посредников (кураторов, критиков); практикам построения карьеры (в частности, принадлежности к глобальному сообществу против идентификации с местной художественной сценой) (Heinich 2014: 34–42). Нужно отметить, что при этом «модернистское» искусство, заключенное в российский случай в стены классической Академии (White H.,

White С. 1965), представляет собой особый случай, сочетающий черты «классической» и «модернистской» парадигм: основой обучения является совершенствование художественной техники, однако допускаются нефигуративная живопись и скульптура, признаются достижения отечественного и зарубежного модернизма, но формальный поиск играет значительно меньшую роль, чем совершенствование техники. Поэтому в данном случае, предлагается использовать термин «классическая / модернистская» парадигма.

### **«Модернистское / классическое» VS «современное» художественное образование: чему и как учат художников в Петербурге**

В первую очередь, нужно отметить формальные различия образовательных институций классического / модернистского и современного искусства. Первое, лежащее на поверхности отличие: для проекта модернистского искусства характерны только институции государственных вузов. Очевидно, существуют многочисленные школы рисования или творческие мастерские для взрослых, однако эти образовательные инициативы позиционируют себя как предназначенные для любителей или же подготавливающие к высшему образованию (к этой же категории можно отнести университетские подкурсы). Для contemporary-институций, напротив, характерно разнообразие форм: бакалаврские и магистерские программы, дополнительное образование, неформальные организации. Объяснить подобные различия можно, если принять во внимание разные степени институционализации парадигм: как уже отмечалось, система российского современного искусства, во многом формируемая с помощью неформальных социальных сетей, пока не имеет достаточно сформированной системы инстанций признания и консервации (Мизиано 2004: 16).

Заметные различия существуют и в учебных планах образовательных институций двух парадигм. Исходя из официальных документов, опубликованных, в частности, на сайтах «Мухи» и Академии художеств им. И.И. Репина, основная учебная нагрузка связана с последовательным получением художественных навыков, отличающихся высокой степенью специализации. В частности, на сайте Академии художеств для программы «Живопись» следующим образом описан принцип обучения по основным дисциплинам на первом году обучения: «На первом курсе студенты изучают анатомическое строение головы человека в рисунке, а в живописи стремятся найти образную характеристику портретируемого. Студенты второго курса в учебных заданиях по живописи и рисунку переходят к более сложному — умению построить фигуру (торс)» (Факультет живописи). В образовательном стандарте специализации «Живопись» (специалитет) Академии им. А.Л. Штигица можно наблюдать схожий подход: помимо основных предметов высокой специализации (предметов «профессионального цикла») и истории искусства можно увидеть лишь небольшое число общеобразовательных предметов, не привязанных к специализации (например: «История», «Философия», «Правоведение»).

Совсем иной подход представлен на факультете свободных искусств и наук СПбГУ: студенты-бакалавры определяются с будущей специализацией только в конце второго курса (то есть в середине обучения), существуют требования «широты образования» (Факультет свободных искусств и наук), в рамках кото-

рых студент должен прослушать курс по каждому направлению подготовки вне зависимости от (желаемого) направления подготовки. Поскольку деятельность факультета реализуется в рамках довольно специфической системы образования *liberal arts*, эти особенности, безусловно, нельзя связать исключительно со спецификой образования в рамках парадигмы современного искусства. Однако нужно заметить, что специфика обучения на факультете имеет ряд общих черт с зарубежными программами. Так, например, в учебный план одного из центральных художественных вузов Великобритании Goldsmith College включено значительное количество учебных часов, непосредственно не связанных с получением навыков художественного производства. В частности, обучение по программе «Fine arts» (бакалавриат) на каждом из курсов включает в себя две основные части: одна связана с получением основных навыков для художественной практики (Studio Practice), вторая (Critical Studies) призвана способствовать образованию необходимого интеллектуального бэкграунда. В частности, Critical Studies первого года направлены на изучение «ключевых идей и вопросов, в рамках которых практика современного искусства реализуется, циркулирует, оценивается и понимается». На втором году в рамках этого курса студенты могут ознакомиться со следующими темами: «Посткритика», «Право на город», «Постколониальные идентичности и их репрезентация», «Искусство и повседневность» (BA (Hons) Fine Art at Goldsmiths).

Можно сделать вывод о значительной разнице между образовательными программами модернистского и современного искусства: если первые фокусируются на совершенствовании изначально специализированных навыков, то для вторых характерен более междисциплинарный подход, с точки зрения средств производства, не привязанный к одному типу художественной практики. В частности, в тексте, посвященном Школе вовлеченного искусства, есть следующее описание: «Программа школы сформирована на основе выстраивания междисциплинарных связей между различными областями знания и практик — социологией и хореографией, урбанизмом и поэзией; активизмом и историей искусств; гендерными исследованиями и теорией драмы; перформативными практиками и медиаисследованиями, которые формируют единый контекст становления современного художника» (Школа вовлеченного искусства «Что делать?»).

В учебных заведениях «современной» парадигмы мы, таким образом, можем увидеть, что собственно материальному художественному производству отводится значительно меньше внимания и времени. В частности, в ШВИЧД работа над собственными проектами перемежается многочисленными обсуждениями, работой над концепцией. Один из информантов, студент ФСИН, сообщил в интервью, что за последний семестр успел выполнить две видеоработы, завершив при этом шесть эссе. При этом одна из этих видеоработ была отправлена информантом на международный конкурс. В данном случае можно наблюдать вполне прагматический подход: студент выполняет небольшое количество работ, но они, тем не менее, интегрированы в профессиональную практику. В случае, «модернистского / классического» образования, напротив, можно увидеть, как большой объем производства работ снижает ценность и самостоятельность конкретного произведения. Это, в частности, показывают на-

блюдения, проведенные в Академии им. Штиглица. Из дневника наблюдений: «Первое, что бросается в глаза в Мухе: огромное количество вещей в общественных пространствах университета. Несколько студентов разложили большие рисунки на полу, кто-то ненадолго оставил этюдник с начатой картиной в коридоре. К вещам нередко прикреплены записочки, регламентирующие, как с ними обращаться — «не трогать». Одна из аудиторий, где студенты оставили незаконченные работы: “Просьба разобрать вещи. С 7 октября ХЛАМ будет выноситься на контейнерную помойку для сбора мусора”» (11.11.2013, оригинальная орфография и пунктуация цитируемых материалов сохранена).

В данном случае важно отметить, насколько малую ценность представляют студенческие художественные работы (в частности, в приведенном объявлении они названы «хламом»), производящиеся в большом количестве в рамках занятий и схожие между собой. Интересным эффектом этой стандартизации является уменьшение значимости авторства: «На втором этаже проходит выставка лучших студенческих работ, почти все — натюрморты, напомнили мне кубистические работы Дерена и Пикассо. Самое примечательное — под работами нет имен студентов» (дневник наблюдений от 20.11.2013).

Интерпретация может быть следующей: представленные на выставке работы — не работы лучших студентов, но лучшие образцы производства Академии как институции. Подобную невнимательность в оформлении работ можно было отметить и на «взрослой» выставке (преподавателей и выпускников Академии): часто не были обозначены название и отсутствовал какой-либо сопровождающий текст, имена авторов работ часто были напечатаны на бумаге, в некоторых случаях размещались на полу. Подобная расстановка акцентов при организации выставки также говорит об особенностях модели художественного образования: дополнительная информация, включающая, в том числе, название работы, имеет вторичную значимость: сама работа является законченной и говорящей сама за себя, что минимизирует потребность в нематериальном художественном производстве — работе куратора, художника по написанию artist statement. Эти же тенденции звучали в нескольких интервью, проведенных со студентами Академии: «Концептуальное искусство? Это когда какая-то фигура наклеена, а вокруг много букв?» (м., студент СПГХПА им. А.Л. Штиглица).

### **Особенности профессионализации в двух типах образовательных систем**

В этом разделе будет рассмотрены особенности перехода от учебы к профессиональной деятельности молодых художников двух парадигм. Как показывает исследование, студенты / слушатели изучаемых институций рано начинают профессиональный путь и участвуют в выставках. В обоих случаях образовательные институции и конкретные преподаватели играют в этом значительную роль: «На Московский фестиваль? Open call. Преподаватель сообщила, что можно туда подать, и я подала» (ж., студентка магистратуры ФСИН СПбГУ). «[Преподаватель] предложила подать нашу работу — написали заявку — отправили» (м., студент магистратуры ФСИН СПбГУ).

В приведенных цитатах из интервью со студентами «современной» институции преподаватель играет роль посредника, предложив отправить конкретную работу на групповую выставку.

В случае молодых художников «классической / модернистской» парадигмы профессиональное включение осуществляется в первую очередь через активности внутри Академии или музейные выставки, формируемые ее научными сотрудниками, преподавателями. Интересно, что здесь роль и зона ответственности преподавателя больше, а необходимость проявления инициативы со стороны студента — меньше. В частности, в интервью были описаны несколько случаев, когда работы студентов попадали на выставку, о чем авторы были не осведомлены: *«У нас же работы забирают. Я на днях ходила в Эрмитаж и видела там свою знакомую, которая видела мою работу в Музее стекла. А я вообще об этом не знала. Я вообще как-то не в курсе»* (ж., студентка СПГХПА им. А.Л. Штиглица). *«[Получается, что студенты, если преподаватель не скажет «так, твои кони хороши», они не будут на выставке?] Нет. Мне не сказали. Мне потом сказали: «Вот, твои кони на выставке. Ты заняла первое место». Что? Я вообще не знала об этом»* (ж., студентка СПГХПА им. А.Л. Штиглица).

Участие в выставках в Академии или через своих профессоров не осознается молодыми художниками «модернистской / классической» парадигмы как рефлексивные шаги по построению своей карьеры и воспринимается как продолжение учебной активности, иногда нежелательное: *«После такого рода выставок очень хочется помыться. У нас таких выставок много. Бывает сезонная выставка — к ней надо сделать работу. Она как “высосана из пальца”. Лучше не делать ничего, чем делать такое»* (ж., студентка СПГХПА им. А.Л. Штиглица).

В большинстве проведенных со студентами Академии им. Штиглица интервью было озвучено стремление к выставкам в экспозиционных пространствах, близких к «современному» миру искусств — в том числе, появившихся в 2000-х гг. лофтах и креативных пространствах: *«В “Мухе” были какие-то выставки, но я лично “Муху” не воспринимаю как серьезное пространство для выставления работ. То есть у нас проводили ребята, очень запаривались, делали чуть ли не лофт у нас на этаже, но я считаю все это детской игрой, потому что это все равно не делает из “Мухи” лофт-пространства»* (ж., студентка СПГХПА им. А.Л. Штиглица).

Другая информантка, также рассматривающая лофты как возможную площадку для экспонирования своих работ, считает, что не обладает достаточными для этого компетенциями: *«Да, я бы, конечно, хотела бы выставку в “Этажах”, но кто же меня туда возьмет?»* (ж., 20 лет, студентка СПГХПА им. А.Л. Штиглица).

Как показывает исследование, большинство из информантов этой группы чувствуют себя в профессиональной растерянности: обладая хорошо развитыми производственными навыками, студенты старших курсов оказываются лишены не только представлений о теории и истории искусства второй половины XX в., но и вполне практической информации о петербургской сцене современного искусства. В частности, учебный процесс не предусматривает посещения галерей / музеев / центров современного искусства (многие информанты говорили в интервью, что из-за учебной занятости не находят времени на посещение выставок). Университет готов интегрировать выпускников в профессиональную деятельность: в частности, трое из информантов этой группы от-

метили, что профессора готовы были рекомендовать их к вступлению в Союз художников (одно из преимуществ вступления в Союз — возможность получить собственную мастерскую). Однако эти инициативы (в том числе, и приглашение к участию в выставках) направлены на карьерную траекторию в плоскости «модернистской / классической» парадигмы, которая не приближает молодых художников к карьере в современном искусстве. Тем самым молодые специалисты оказываются в ситуации парадигмального разрыва: образовательная институция не способна предложить им устраивающий их путь профессионализации, в то время как собственных знаний и компетенций недостаточно для профессионализации в рамках contemporary-парадигмы.

Еще одной проблемой профессионализации, которую отметили обе группы информантов, стал недостаточный объем социального капитала — нехватка профессиональных связей: *«Профессиональный человек в этой области, зачастую это тот, у кого — более широкий круг знакомств, например»* (м., студент СПГХПА им. А.Л. Штиглица). Это особенно важно для группы студентов ФСИНа, чья специализация также предполагает возможность работы куратором или критиком, т. е. профессиональным культурным посредником.

#### **Пути адаптации на рынке: стратегии молодых художников**

В данном разделе будут рассмотрены стратегии адаптации молодых художников к профессиональным реалиям индустрии.

Как уже было сказано, молодые художники с классическим / модернистским образованием испытывают сложности, связанные с отсутствием необходимых знаний о современном искусстве и навыков, затрагивающих сферу нематериального производства. Можно говорить о нескольких стратегиях профессиональной адаптации. В частности, одна из информанток предпочла полностью делегировать эти функции посреднику: *«Ты можешь только производить, но кто-то должен вести работы с твоими работами: директора, менеджеры»* (ж., выпускница СПГХПА им. А.Л. Штиглица). По мнению этой информантки, опыт работы с представителем оказался достаточно успешным: ей удалось продать несколько картин на французском рынке.

Другой, более популярной стратегией адаптации становятся hub-институции: курсы повышения квалификации для художников, позволяющие им приобрести недостающие навыки и знания. К таким hub-институциям можно отнести уже упомянутую программу для молодых художников Про Арте и ШВИЧД, продолжительностью 1,5 года. По словам информантов, задачей hub-институций становится быстрое погружение в контекст современного искусства и одновременное наращивание социального капитала: *«Там все очень быстро: пятидневный, трехдневный, недельный курс. Разные преподаватели. Все это так, быстро пробежаться. Но у них система: чтобы познакомить человека за 1,5 года с наибольшим каким-то количеством людей, и, соответственно, чтобы он какие-то получил, опять же, поверхностные такие вот... не поверхностные, просто некие познания, то, что это эти люди могут ему рассказать, но главное, чтобы он познакомиться мог и показать свои работы, чтобы он мог как-то вписаться в систему. Они помогают в этом плане — вписаться в систему»* (м., слушатель программы для молодых художников «Про Арте»).

Интересно, что эти программы направлены именно на адаптацию молодых художников-профессионалов: для поступления требуется предоставить работы, CV со списком выставок — поступить в hub-институции с нуля, соответственно, невозможно. Более того, анализ вторичных данных базы выпускников «Про Арте» за последние 6 лет показал, что школа в первую очередь ориентирована на работу с художниками, получившими модернистское / классическое образование: из 100 выпускников последних 6 лет более 4/5 закончили классические художественные вузы, больше половины выпускников до этого учились в Академии Штиглица.

Несмотря на то, что многие художники с классическим / модернистским бэкграундом вполне успешно адаптировались на рынке современного искусства, можно предположить, что опора на материальное производство продолжает быть главенствующей. В частности, роль куратора кажется чем-то ненужным, существующим в арт-системе только потому, что «так принято». По утверждению одного из информантов, основная задача куратора — написание кураторского текста, легитимирующего таким образом выставку: *«Есть такая питерская тема. Куратором называется человек, который пишет текст. Тогда был куратором А., он написал умный текст, не видя работы, не видя выставку, ему заплатили 5 тысяч рублей, как платят всем этим чувакам, которые пишут тексты, сотрудники больших музеев стоят больше, это где-то 30000 тысяч, до 45000 [известный петербургский куратор] уже доходит, ну там уже и текста больше»* (м., 26 лет, выпускник программы «Про Арте»).

В одном из интервью была упомянута галерейная выставка выпускника Академии им. Штиглица Дмитрия Жукова, сделанная без привлечения куратора, что было отдельно отмечено в пресс-релизе выставки: «По замыслу самого автора, проект принципиально лишен сопроводительного кураторского текста и обращен непосредственно к зрительскому восприятию, “внутреннему использованию” каждого, пришедшего на выставку» (Выставка Дмитрия Жукова «Для внутреннего использования»).

Все опрошенные студенты Академии им. Штиглица говорили о желании построить карьеру как профессиональные художники. Однако большинство из них также упоминали о возможности переместиться в смежные индустрии: дизайн, моду, ремесленное производство.

На примере информантов с программы «Визуальные искусства» ФСИН СПбГУ мы можем увидеть биографический / карьерный проект иного типа. Кажется бы, в большей степени адаптированные к парадигме современного искусства, они в меньшей степени готовы развивать профессиональную карьеру как художники: *«После магистратуры собираюсь, наверное, дальше учиться, может быть, в кино или журналистику»* (м., студент магистратуры ФСИН СПбГУ).

Поскольку непосредственно художественная практика для информантов этой группы является менее продолжительной во времени, чем в случае молодых художников модернистской / классической парадигмы, многие из которых начали обучение в художественной школе, их профессиональная идентичность является более гибкой. Так, один из информантов пришел в искусство из менеджмента, другой — из филологии, третья — из культурологии. Художественная практика в случае contemporary-художников становится новым (и не всегда

заключительным) этапом в богатой событиями творческой биографии, направленной на саморазвитие и поиск новых форм деятельности.

В то же время неуверенность информантов группы contemporary относительно продолжения карьеры в качестве художников может быть связана с «недружелюбностью» петербургской художественной среды, в большей степени ориентированной на высокий уровень технической подготовки и не обращающей первостепенного внимания на концептуальный уровень работ. Возможно, по этой причине выпускники «Смольного» могут «проигрывать» на рынке художникам с классическим / модернистским образованием, получившим дополнительные компетенции в hub-институциях.

Исследование также показывает, что молодые художники этой группы включаются в профессиональную деятельность, но в других ролях: трое информантов упоминали о том, что вовлечены в критику, журналистику, связанную с современным искусством: в этих сферах могут быть задействованы навыки производства текста, т. е. более привычная арена для этой группы художников.

### **Заключение**

В задачи данной статьи входило показать особенности профессионального старта петербургских художников с различающимся образовательным бэкграундом. Для картирования типов образовательных институций была применена концептуальная рамка Н. Эних, предлагающая различать арт-системы парадигмально: в терминах «классического», «модернистского» и «современного» искусства. Были выделены два типа художественных образовательных институций — «современная» и «модернистская / классическая». Проведенное исследование показало различия в принципах образования и связанные с ним особенности карьер. В частности, основой профессиональной подготовки в «классическом / модернистском» вузе становится совершенствование художественной техники с помощью выполнения предзаданных упражнений. В «современных» образовательных учреждениях делается акцент на приобретение студентами компетенций нематериального художественного производства: навыков написания текстов о своих работах, обсуждения их концепции и ее актуальности, изучения истории и теории современного искусства. Как следствие, разными оказываются особенности профессионального старта: оба типа образовательных институций интегрируют молодых художников в практику выставочной деятельности, однако студенты и выпускники «классического / модернистского» вуза оказываются в данном случае в ситуации парадигмального разрыва, поскольку предлагаемые активности недостаточно ассоциированы с карьерой в современном искусстве. При этом исследование показывает, что выпускники этой группы стремятся адаптироваться к рынку современного искусства с помощью различных стратегий, в то время как выпускники «современной» институции обладают более гибкой профессиональной идентичностью и допускают возможность работы в современном искусстве, но в другом качестве (например, журналистом или критиком) или в смежных областях. В качестве наиболее успешной образовательной стратегии может быть названо сочетание двух типов образования — «классического / модернистского» и «современного»: «классическое / модернистское» обеспечивает молодым худож-

никам уверенную техническую подготовку, «современное» позволяет освоить основы концептуального аппарата современного искусства, узнать об особенностях локального и глобального рынка, увеличить объем социального капитала (познакомиться с кураторами, галеристами, практикующими критиками). Данная комбинация не дает гарантий на нестабильном локальном рынке, а завершение такого образования займет около 8-9 лет (не считая подготовки к первому вузу), однако такая образовательная стратегия представляется минимизирующей риски творческого труда в случае художников. Совмещение образований дает художнику возможность соответствовать профессиональным требованиям одновременно в двух художественных парадигмах в ситуации их транзита, который можно наблюдать на петербургской сцене современного искусства. Несмотря на то, что ни одно из образований не готовит художников к выходу на высокорисковый рынок, требующий от молодых профессионалов выполнения условий двойной нормативности, оба типа образовательных институций в то же время снабжают выпускников навыками, которые могут применены в смежных областях и обеспечить вторую, «денежную работу» или переход в смежную область или профессию. Автор надеется использовать изложенные выше результаты для формирования гипотез для дальнейшего количественного исследования карьер петербургских художников.

#### Литература и источники

Выставка Дмитрия Жукова «Для внутреннего использования». *Peterburg2.ru* [<http://peterburg2.ru/events/105630.html>] (дата обращения: 11.01.2014).

Гройс Б. Топология современного искусства», *Художественный журнал*, 2006, 61/62.

Кулева М.И. «Надеть на себя ошейник с электрическим током»: молодые сотрудники «новых» и «старых» культурных институций на рабочем месте, *Журнал исследований социальной политики*, 2015, 13(2): 337–344.

Магидович М.Л. Профессиональная идентичность художника, *Журнал социологии и социальной антропологии*, 2004, 7(3): 139–152.

Мизиано В. Культурные противоречия тусовки, Мизиано В. «Другой» и разные. М: Новое литературное обозрение, 2004.

Пивоваров А.М., Хохлова А.М. Риски творческой деятельности художников: «за» и «против» участия в арт-сообществах, *Журнал социологии и социальной антропологии*, 2014, 17(1): 139–153.

Факультет живописи, Санкт-Петербургский Государственный Академический Институт Живописи, Скульптуры и Архитектуры имени И.Е. Репина [<http://www.artsacademy.ru/index/painting/>] (дата доступа: 15.06.2015).

Часто задаваемые вопросы. *Факультет свободных искусств и наук СПбГУ* [[http://artesliberales.spbu.ru/admissions/why\\_smolny/FAQ](http://artesliberales.spbu.ru/admissions/why_smolny/FAQ)] (дата доступа: 15.06.2015).

Школа вовлеченного искусства «Что делать». *chtodelat\_info* [<http://chtodelat-info.livejournal.com/>] (дата доступа: 12.12.2013).

Aranda J., Wood B.K., Vidokle A. (eds.) *Are you working too much?* Berlin: Sternberg Press, 2011.

BA (Hons) Fine Art at Goldsmiths // Goldsmiths University of London [[http://goldsmiths.reportlab.com/brochures/generate\\_pdf/?courses=128000019108011](http://goldsmiths.reportlab.com/brochures/generate_pdf/?courses=128000019108011)]. (дата доступа: 15.06.2015).

Beck U. *The brave new world of work*. Cambridge: Polity Press, 2000.

Bridgstock R., Goldsmith B., Rodgers J., Hearn G. Creative graduate pathways within and beyond the creative industries, *Journal of Education and Work*, 2015, 28(4): 333–345.

Carrigan M., Szmigin I. Regulating ageism in UK advertising: an industry perspective, *Marketing Intelligence & Planning*, 2003, 21(4): 198–204.

Comunian R., Faggian A., Jewell S. Digital technology and creative arts career patterns in the UK creative economy, *Journal of Education and Work*, 2015, 28(4): 346–368.

DCMS (Department of Culture, Media and Sport). *Creative Industries Mapping Document*. London: DCMS, 1998.

Forkert K. *Artistic Labour and the Changing Nature of Work: A Study of London and Berlin*. London: Goldsmiths, 2010.

Gill R. Cool, creative and egalitarian? Exploring gender in project-based new media work in Euro, *Information, communication & society*, 2002, 5(1): 70–89.

Heinich N. *Le triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques*. Paris: Les Editions de Minuit, 1998.

Heinich N. Practices of Contemporary Art: A Pragmatic Approach to a New Artistic Paradigm, in: T. Zembylas (ed.) *Artistic Practices: Social Interactions and Cultural Dynamics*. Routledge, 2014: 32–43.

Kuleva M. Transgressing the borders: Manifesta European Biennial and its new public in Russia, *Working papers by Centre for German and European Studies*, 2014, 7.

McLeod C., O'Donohoe S., Townley B. The elephant in the room? Class and creative careers in British advertising agencies, *Human Relations*, 2009, 62(7): 1011–1039.

McRobbie A. “Everyone is Creative”: artists as pioneers of the new economy?, in: M. Leger (ed.) *Culture and contestation in the new century*. Bristol: Intellect, 2011: 77–92.

Menger P.M. Artistic labor markets and careers, *Annual review of sociology*, 1999, 25: 541–574.

Miller A. L., Dumford A. D. The Influence of Institutional Experiences on the Development of Creative Thinking in Arts Alumn, *Studies in Art Education*, 215, 56(2): 168–182.

Neff G. The changing place of cultural production: The location of social networks in a digital media industry, *The annals of the American academy of political and social science*, 2005, 597(1): 134–152.

Neff G., Wissinger E., Zukin S. Entrepreneurial labor among cultural producers: “Cool” jobs in “hot” industries, *Social Semiotics*, 2005, 15(3): 307–334.

Nochlin L. Why have there been no great women artists?, in: A. Jones (ed.) *The feminism and visual culture reader*. Routledge, 2003 (1971): 229–233.

Rifkin J. *The End of Work — The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era*. Putnam: New York, 1995.

Taylor S., Littleton K. *Contemporary identities of creativity and creative work*. Ashgate Publishing, 2012.

White H.C., White C.A. *Canvases and careers: Institutional change in the French painting world*. Chicago: University of Chicago Press, 1965.