

М.Л. Магидович

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ ХУДОЖНИКА

В современных условиях особое значение имеет идентичность работника искусства как социального агента, профессиональная деятельность которого может играть существенную роль в формировании национального сознания. В статье показано, что проблема идентификации работника искусства осложняется отсутствием надежного критерия для определения художника-профессионала. Рассмотрено, какую роль в формировании профессиональной идентичности играет образование. В отличие от других профессиональных групп, профессиональная идентичность работника искусства включает этническую и национально-культурную составляющие. Выявлена взаимозависимость между социальной и профессиональной идентичностью. Отмечено влияние изменений институциональной системы мира искусства в связи с переходом к рынку.

В последние годы дебаты по поводу необходимости новой общенациональной идеи, которая могла бы интегрировать общество, перешли из СМИ в повседневные практики. Без особого преувеличения можно отметить, что национальная идентичность значительной части населения России если не переживает кризис, то, как минимум, подвергается серьезному испытанию. За исторически ничтожное время изменилось само наименование нации, если понимать его в том смысле, как это принято в евро-американской традиции, то есть как обозначение жителей определенного государства. Вместо традиционного «русские», которое за рубежом обозначало то же, что на коммунистическом новоязе — «советские граждане», появилось безликое «россияне». Об экономических, политических и социальных изменениях, связанных с проблемой идентичности, не надо и говорить.

В сложившейся ситуации одним из важных консолидирующих факторов, по мнению политиков, мог бы стать образ национального героя. Надежда на конструирование этого образа, как всегда, возлагается на деятелей искусства. Внушительные средства тратятся на производство патриотических сери-

алов, типа «Мужская работа», и работу радиоканалов с названиями «наше радио», «русское радио», где в подсознание слушателей, и в первую очередь молодежи, нарастают вживляются социальные чипы вроде «все будет хорошо». Мы здесь не исключение — хорошо известно, в частности, какую роль сыграл романтизм в формировании национальной идентичности европейцев. В литературе нередко встречаются, например, утверждения типа: «Немецкая нация <...> появилась сначала в трудах интеллектуалов-романтиков как вечный дар, основанный на общности языка и культуры». (Серио 1995: 53)

Однако можно ли рассчитывать на то, что такую роль сыграют наши современные деятели искусства, лучшие из которых часто предпочитают работать за границей и ориентируются на западный рынок, даже если им теперь возвращена возможность получения государственных премий и индивидуальных надбавок, как в былые советские времена? По каким критериям оценивать их собственную национально-культурную идентичность?

С этой точки зрения полезно взглянуть на проблему идентичности художников, понимая этот термин в широком смысле — как обозначение работников искусства. Для этого необходимо идентифицировать, прежде всего, то социальное пространство, в котором проходит их жизнь и деятельность. Удобным инструментом в этом плане является введенное Пьером Бурдьё понятие «поля искусства», под коим подразумевается «социальный универсум, о котором всегда забывают — универсум производителей [художественных] произведений, универсум философов, художников, писателей. И не только писателей, а, например, литературных институций, журналов или университетов, где формируются писатели, и т. д.» (Бурдьё 2001: 112–114).

Правильное понимание проблем идентичности работника искусства возможно лишь в контексте взаимодействия между полем искусства и другими социальными полями. Основным агентом, действующим в поле искусства, является творческий работник, художник, артист, писатель. До сравнительно недавнего времени в художественной критике и искусствоведении господствовало унаследованное от эпохи романтизма мифологизированное представление о деятеле искусства как о маргинальном деятеле, чья мотивация поступков не может иметь ничего общего с намерениями и мотивами «обычных» людей. Один из самых распространенных мифов — миф о «нищем художнике», который ради служения искусству отказывается от всех земных радостей и материальных благ. Лишь во второй половине XX в. началось планомерное изучение мотиваций, образа жизни, материального положения, карьеры профессиональных работников искусства, проводимое не отдельными исследователями, а государственными научными институциями.

Существенной особенностью поля искусства является то, что личностное и профессиональное в творчестве художника практически неразделимы. Это создает ряд специфических проблем в изучении его профессиональной идентичности. В первую очередь, как минимум, требуется ясная дефиниция художественной профессии. Для большинства профессиональных групп ее определение является «само собой разумеющимся», освященным историческим опытом. Никто, скажем, не усомнится в том, что существуют достаточно легитимированные профессиональные критерии юриста, учителя, животново-

да и т. п. Ясными идентифицирующими факторами являются образование, отрасль хозяйства, занимаемая должность. При этом, как и в других направлениях идентификации, индивидуальная идентичность может быть различной в зависимости от принятого масштаба: например, работник промышленности, машиностроитель, рабочий, токарь. Встречаются, конечно, исключения, если, скажем, образование не соответствует выполняемой работе. Существуют и пограничные случаи, когда идентификация становится затруднительной. Например, как должен идентифицироваться летчик сельскохозяйственной авиации? В целом, однако, такие ситуации являются единичными и не вызывают затруднений. При проведении крупномасштабных социологических обследований или переписей большинство респондентов однозначно идентифицируют себя с какой-либо профессиональной группой.

Применительно к работникам искусства ситуация коренным образом изменяется. В среде социологов постоянно дискутируется вопрос о том, кто является профессиональным художником и как определяется его профессия. По словам авторитетного специалиста в области социологии искусства П.-М. Менгера, «выделение границ каждой конкретной сферы художественной деятельности, в том числе включение или исключение периферийных специалистов в пределах сферы, которое может быть нестабильным во времени и варьироваться от одного обследования до другого; изменение классификации профессий и периодическое добавление новых специальностей к художественному подразделу в классификации, принятой в переписи; отсутствие сколько-нибудь серьезной трактовки сочетания профессий, широко распространенного в искусстве, причем комбинация профессий и специальностей может лежать в сфере искусств или вне ее» (Menger 2001: 248), является сложной проблемой.

В отличие от времен средневековья, когда профессиональный статус художника официально утверждался соответствующей гильдией, если этот художник принадлежал к ремесленному цеху, или обладал королевским патентом, если он работал при дворе, сегодня нет узаконенной системы сертификации или лицензирования работников искусства. Нельзя, например, считать сколько-нибудь надежным принятое в переписях правило классификации, которое узко интерпретирует «главную трудовую деятельность или бизнес за последнюю неделю» в плане соответствующего вида отрасли или предпринимательства, профессионального содержания и типа организационного сектора. В обследованиях, где используются один или несколько критериев, выбираемых как минимум из восьми, сам их выбор связан с конкретными интересами исследователя. Одним из самых убедительных критериев является, конечно, самоидентификация — кому же, в конце концов, как не самому художнику, следует предоставить право оценить свой профессионализм. Сложность заключается в том, что этот критерий включает в себя временную координату профессиональной деятельности, поскольку художники могут временами или периодически перемещаться между несколькими профессиями, то есть обладать повышенной профессиональной и отраслевой мобильностью и, однако, продолжать считать себя художниками. Особенностью художественных профессий является также высокая вероятность «ложной само-

идентификации». Нельзя сказать, что это явление не встречается в других сферах деятельности. Работники патентных и научных организаций прекрасно знают, как велико количество «гениальных изобретателей» и «непризнанных ученых», осаждающих всевозможные инстанции и вполне уверенных в том, что только бюрократы мешают им осчастливить человечество. Уместно обратить внимание на то, что речь здесь идет о творческих видах деятельности, которые в социологическом плане имеют много общего с искусством. И все-таки в науке и технике существуют объективные критерии, способные убедить здравомыслящего человека в беспочвенности его притязаний. В искусстве такие критерии если и существуют, то они весьма конвенциональны. Можно полностью согласиться с утверждением, что «профессия как исходное понятие для становления профессиональной идентичности не имеет таких выраженных естественных дифференцирующих признаков как, например, пол для половой идентичности, этнос для этнической. В связи с этим повышается значимость внутренней работы по обнаружению этих признаков, а с другой стороны, возрастает роль других людей, которые бы замечали эти признаки и признавали их» (Шнейдер 2001: 19). В приложении к искусству упомянутая здесь «роль других людей» становится решающей. Признать работника искусства профессионалом можно лишь в том случае, если такая идентификация признается аудиторией, коллегами, критиками, знатоками искусства. Р. Мулен приводит типичный пример самоидентификации, основанной на факте общественного признания, воспринимаемого как эквивалент высокого профессионального уровня:

«В настоящее время, если бы меня спросили, являюсь ли я художником, я ответил бы “да”, потому, что у меня были персональные выставки в разных музеях. У меня есть друзья — музейные хранители, у меня есть друзья — настоящие, признанные художники, есть друзья — критики искусства. Это большой круг людей, которые, когда видят меня, говорят обо мне: это настоящий мастер своего дела. Итак, я не буду изображать ложную скромность, говоря: нет, я не большой художник. Я считаю, что я настоящий мастер своего дела» (Moulin 1992: 257).

К сожалению, суждения специалистов подвержены влияниям времени, моды, социокультурной ситуации и т. п. Именно поэтому всегда находятся маргинальные группы, идентифицирующие себя, вопреки мнению окружающих, как работники искусства, в ожидании момента, когда изменившаяся ситуация подтвердит их притязания. Их поддерживает мысль о том, что история искусств полна примеров запоздалого признания. Такие случаи чаще всего относятся к тем видам искусства, в которых носителем художественного произведения становится материальная форма картины, скульптуры, рукописи, нотной записи. Можно вспомнить Ван Гога, не продавшего при жизни ни одной картины, И.-С. Баха, заново «открытого» в XIX веке. ... Такое явление, хотя и с меньшим временным интервалом, не редкость и в «исполнительских» видах деятельности. Многие прославленные ныне актеры театра и кино с удовольствием вспоминают, как в свое время им отказывали в приеме в вуз или на работу «ввиду явной профессиональной непригодности» и советовали заняться чем-либо, более соответствующим их способностям.

В определении профессиональной принадлежности в нехудожественных сферах деятельности решающую роль играет отрасль производства или услуг, к которой относится идентифицируемый работник. Применительно к культуре и искусству такая идентификация затрудняется, прежде всего, тем, что очень сложно дать однозначное определение культурных отраслей*. Д. Тросби (Throsby 2001: 262), показывая проблемность такого определения, предлагает рассматривать отрасли, которые в совокупности образуют культурный сектор, как ряд концентрических кругов. Ядро этой модели образуют виды искусства в соответствии с традиционным пониманием: музыка, балет, театр, визуальные искусства, ремесла, литература. В него не включаются такие формы художественной практики, как видеоискусство, компьютерное, мультимедийное искусство и пр. К следующей группе в расширяющейся схеме концентрических кругов Д. Тросби относит отрасли, где параллельно производятся художественные и нехудожественные товары и услуги, например, книгоиздательство, журналистика, кино, телевидение и радио. Наконец, в некоторых интерпретациях границы культурных отраслей расширяются далее, захватывая те, которые функционируют в основном за пределами культурной сферы, но о части их продукции можно сказать, что она имеет определенное творческое или культурное содержание. В эту группу могут входить рекламное дело, туризм и архитектурные услуги. Таким образом, модель в целом идентифицирует искусство как место, откуда исходят творческие идеи; эти идеи распространяются вовне, все более и более сочетаясь с другими источниками и создавая все более широкий круг предметов потребления по мере того, как границы «культурных отраслей» расширяются все далее.

Звукозапись, кинематограф, позже телевидение, электромузыкальные инструменты и звукоусилительная техника, а также видеозапись не только создали новые виды искусства и до неузнаваемости изменили многие из его традиционных видов, не только тысячекратно расширили аудиторию и способствовали многократному увеличению численности работников искусства. Технические инновации внесли не просто количественное увеличение, а произвели существенные изменения в характере художественного производства и возникающих при этом отношениях между работниками.

Первым и наиболее очевидным следствием является включение в сферу искусства ряда чисто производственных технологических процессов — обслуживание звукозаписывающей аппаратуры, обработка киноплёнки, микширование звука и т. п.

Одной из характерных черт современного индустриального производства является самое широкое разделение труда, основанное на выполнении каждым работником определенного круга обязанностей, к которым он лучше всего подготовлен. В начале прошлого века этот принцип был доведен до предела в системах конвейерного производства, где на долю рабочего приходилась одна, доведенная до автоматизма операция. В мире искусства

* Здесь и далее мы следуем терминологии, принятой в западной литературе, где сферы деятельности в культуре и искусстве именуется «industries», аналогично отраслям промышленности.

аналогом такой организации мог бы служить роговой оркестр, в котором каждый исполнял только одну ноту. В европейской оркестровой и хоровой музыке с XVII в. до наших дней центральной фигурой является квалифицированный исполнитель, в совершенстве владеющий своим инструментом или голосом и исполняющий собственную партию, включающую все доступные ему элементы техники. Здесь напрашивается аналогия с ремесленным или мануфактурным производством, где кооперация строится на объединении работников, приблизительно равных по своей квалификации. Наконец, самые современные производственные системы, основанные на автоматизации и высокой квалификации работников, характеризуются сокращением производственных коллективов и разделением труда по принципу горизонтальной и вертикальной кооперации: каждая организационная единица производит готовое изделие или его часть (горизонтальная кооперация), которые затем поступают на сборочные предприятия, выпускающие товарную продукцию (вертикальная кооперация). Нечто подобное происходит и в мире искусства, в особенности в новых его секторах. С современной эстрады исчезают большие оркестры и хоры. Их место занимают компактные группы из нескольких артистов, одновременно исполняющих вокальные и инструментальные партии, зачастую на нескольких инструментах. Мощностность звучания, необходимая для больших сценических площадок (вплоть до стадионов), обеспечивается электроникой, а эмоциональное воздействие усиливается всевозможными световыми и пиротехническими эффектами. Зачастую слова и музыку пишет кто-либо из исполнителей. Такие группы более мобильны, легче управляемы и, как правило, строятся на дружеских отношениях участников (и нередко распадаются, когда рушатся личные отношения). Горизонтальная и вертикальная кооперация таких миниколлективов контролируется крупными прокатными, звукозаписывающими и финансовыми организациями, которые таким образом перекадывают на них свойственный искусству финансовый и творческий риск. Наличие большого количества таких групп, ищущих возможность выхода к публике, позволяет манипулировать ими, выдвигая наиболее перспективные и «задвигая» те, которые теряют зрительский успех.

Аналогичные процессы происходят в кинематографии — искусстве, носящем наиболее выраженные индустриальные черты. По самому своему характеру кинопроизводство склонно к концентрации в немногих центрах. Для производства фильмов требуются большие деньги, налаженное производство декораций и костюмов, громадное осветительное хозяйство, множество гримеров, костюмеров, наконец, большой резерв актеров на исполнение массовых сцен, на вспомогательные роли. Поэтому, уже начиная с 1920-30-х гг. американское кинопроизводство (а именно в США кинематография обрела полный размах) было сосредоточено в считанном числе гигантских кинофирм. Большая фирма могла не только позволить себе затраты на создание впечатляющих боевиков с целыми армиями актеров и дорогостоящими декорациями. Она могла пойти и на риск, предоставив возможность выдающемуся режиссеру-новатору снять некассовый, но престижный фильм, который поднял бы репутацию фирмы. В таких кинокон-

цернах горизонтальная кооперация осуществлялась между отдельными цехами и производствами, обеспечивающими потребности создания фильма. Голливуд создал и тип работника-профессионала, будь то осветитель или ведущий актер. Такой профессионал готов в любой момент выполнить любые требования продюсера и режиссера — за соответствующую плату. Задача режиссера при создании образа — подобрать типаж актеров и грамотно объяснить им задачу. С этой точки зрения, «вживание в образ», «поиски рисунка» являются всего лишь бесполезной тратой дорогостоящего съемочного времени.

При таких условиях современное художественное производство вовлекает в свою сферу людей самых разных профессий. Недаром сравнительно недавно стало традицией включать в титры фильма всех, кто участвовал в его создании, вплоть до рабочих и шоферов. Однако это справедливо в свете всего того, что сказано выше о роли каждого отдельного участника художественного производства. В то же время художественная деятельность все более выходит за узкие рамки мира искусства. Без дизайнеров, оформителей, работников других художественных и близких к ним профессий сегодня не представить функционирование большинства отраслей экономики. В результате «работа в сфере культуры» явно распространяется на ряд профессиональных занятий в области промышленной деятельности. Так, по данным переписи, в Великобритании среди лиц, относящих себя к работникам культуры, 25 % работают в отраслях культуры с соответствующим профессиональным статусом, 40 % имеют художественные профессии, но работают вне отраслей культуры и 35 % работают в отраслях культуры, не имея художественной профессии. Кроме того, в рамках художественных отраслей можно дополнительно классифицировать работников как «творческих» и «нетворческих» специалистов. «В число творческих работников входят все виды художников — актеры, музыканты, танцовщики, живописцы, скульпторы, поэты, прозаики, композиторы и т. д. — и близкие этому работники искусств, такие, как драматурги, театральные режиссеры, сценографы, кураторы и т. д. “Нетворческие” профессии в составе художественной рабочей силы включают все остальные типы работников, которые вносят необходимый вклад в процессы художественного производства, в том числе технический персонал, работающий в оперных и театральных труппах, персонал зрительного зала, уборщиков, бухгалтеров, экскурсоводов, литературных агентов и пр.» (Throsby D., 2001). В некоторых случаях разделение на творческие и нетворческие профессии может быть достаточно произвольным, спорным или неточным. К какой категории отнести, например, настройщика, обладающего уникальной способностью придавать, по собственному желанию или по требованию исполнителя, тот или иной оттенок звучанию инструмента? Ведь его работа, помимо технических навыков, требует не только абсолютного музыкального слуха, но и широкого круга знаний и умений, свойственных профессиональному музыканту. И как оценить его вклад в успех артиста?

Критерием профессиональной идентификации работника искусства могла бы быть степень участия в создании художественного произведения.

Однако определить, что является и что не является художественным произведением, не менее сложно, чем провести границу между художественными и нехудожественными отраслями. Рамки этого понятия непрерывно расширяются как за счет появления новых видов и форм искусства, так и благодаря включению в эту сферу таких видов деятельности, которые ранее не относились к сфере искусства — например, к прикладному и народному творчеству. Здесь в равной мере неприемлемо и высокомерное отрицание художественности того или иного вида продукции, и безграничное расширение понятийных рамок. Кто может сказать, где заканчивается «документальная фотография» и начинается художественная? Почему православная икона, столетия считавшаяся исключительно предметом культа, сегодня стала объектом коллекционирования? Может быть, знак мещанства — коврики с оленями — через столетие будут разыскивать и покупать в качестве образцов высокого искусства за крупные суммы? Для современной культуры характерно сочетание ревностного сохранения культурного наследия (результата долгосрочного процесса отбора) с пропагандой и поддержкой нового. То обстоятельство, что все большее число произведений прошлых веков освящается и предлагается общественному вниманию в музеях, концертных программах, книгах и аудиовизуальных или компьютерных архивах, действует как постоянное напоминание о том, что для правильной оценки и сортировки значимости и ценности требуется время. Тем самым узаконивается перенос титулов и званий художников и творцов прошлого на их современных последователей независимо от того, известны они сейчас или нет. Надежнее всего считать, как это делает, например, Раймонда Мулен (Moulin 1992), что нет деления на искусство и неискусство, а существуют лишь искусство для элиты и искусство массовое, причем возможен их взаимный обмен и переходы из одного вида в другой.

Одним из важнейших показателей и факторов формирования профессиональной идентичности является образование. «Так, обучавшийся на определенном факультете и получивший диплом специалист воспринимается как профессионально идентичный своей профессии. В этих случаях основными условиями становления профессиональной идентичности выступают образовательно-профессиональная общность судьбы и профессиональная осведомленность» (Шнейдер 2001: 23). В какой-то мере это приложимо и к работникам искусства, в особенности в случаях «официальной» идентификации. Так, в ряде европейских стран получение социальных льгот, предоставляемых работнику искусства, обусловливается членством в определенном профессиональном объединении. В свою очередь, для вступления в такое объединение требуется документ об образовании. Однако полученное образование не является ни необходимой, ни, тем более, достаточной характеристикой профессиональной идентичности. Основная фаза профессионализации переносится на самообучение в ходе практической работы. Тем не менее, даже художники, считающие себя в основном самоучками, при случае не забывают сослаться на высокий уровень своего образования. Вот выдержка из интервью с достаточно известным художником (реакция на упоминание о его занятиях графикой): *«Я всю жизнь занима-*

юсь живописью! Я учился в школе художественной, в институте, это моя профессия, это мое образование. У меня образование живописца, закончил Суриковский институт».

Само понятие «профессиональности» применительно к искусству непрерывно изменяется. К примеру, до начала XX века невозможно было бы признать профессионалом музыканта, не владеющего нотной грамотой (вспомним уличного скрипача в «Моцарте и Сальери» Пушкина). Между тем появление и развитие джаза как отрасли профессиональной музыки связано с именами афроамериканских музыкантов, которые понятия не имели о нотной записи. Именно в этом состояло обаяние подлинного джаза, ибо каждое исполнение было импровизацией. В мире современной музыки профессионализм джазовых музыкантов и композиторов уже не вызывает сомнений. Джаз обзавелся даже собственными Академиями. Однако похожая ситуация сложилась в рок-музыке, в которой, как утверждают специалисты, полная фиксация нотного текста совершенно невозможна. Иные авторы, считая рок профессиональным искусством, а поп-музыку — непрофессиональной, исходят главным образом из того, что там «тексты и музыка не выдерживают никакой критики» (Галицкий 1997: 47–49). Не приходится объяснять, насколько субъективны суждения такого рода: достаточно вспомнить, как третиrowались в свое время импрессионисты, которым сторонники академического стиля также отказывали в профессионализме. Время постоянно смещает и размывает грани между профессиональным и так называемым самодеятельным искусством. В конце концов, Художественный театр вырос из любительского кружка, знаменитый в 1960-е годы прошлого века ансамбль «Дружба» принадлежал вначале к студенческой самодеятельности, не говоря уже о «Битлз». Подобный же путь прошло большинство наиболее популярных современных рок- и поп-групп. Не менее типична и другая ситуация: в «недрах» самодеятельного ансамбля вырастает артист, который обращает на себя внимание и затем становится профессионалом, в то время как его бывшие коллеги уходят в тень. Так было, например, с артистом Игорем Горбачевым, который пришел в профессиональный театр из университетской труппы, с певицей Эдитой Пьехой и многими другими прославленными актерами. Грань между самодеятельным и профессиональным искусством тем тоньше, чем меньше требования к специальным навыкам. Именно поэтому эта граница почти непреодолима в «серьезной» музыке или балете. Почти столь же жесткой она была в живописи времен академизма, когда более всего ценилось искусство изображения человеческой фигуры, стройность композиционного построения, владение законами освещения. Но со времен импрессионистов на первое место в эстетических оценках выступает новизна и самобытность, и на художественной арене появляются фигуры типа «таможенника» Руссо. Хотя последний случай — скорее исключение, чем правило: обычно художник, даже не имеющий специального образования, все же проходит длительный путь обучения.

Таким образом, практически не существует четких критериев, позволяющих идентифицировать профессионального работника искусства. С точки зрения работника налогового ведомства или системы социального страхо-

вания можно считать профессионалом всякого, для кого занятие искусством является основным источником дохода; для искусствоведа значимым будет суждение знатоков, критиков и тех работников искусства, кто уже получил массовое признание, и т. д.

В начале статьи было отмечено, что содержание профессиональной идентичности работника искусства значительно сложнее, чем в других сферах деятельности, где она определяется, прежде всего, осознанным отношением личности или группы к определенному роду занятий и связанными с этим навыками, умениями, стереотипами индивидуального и социального поведения. В этом отношении токарь-китаец мало отличается от токаря-француза, американский инженер от японского. Можно, конечно, сразу обратить внимание на то, что этнокультурная принадлежность накладывает свой отпечаток на особенности некоторых элементов трудовой идентичности. По-разному могут выглядеть побудительные мотивы к труду (работа ради хлеба насущного, уважения окружающих, моральная обязанность, долг перед обществом, перспектива занять более высокое место в социуме и т. п.). В различных культурах разную роль играют соотношения между материальным и нематериальным вознаграждением. Достаточно широко варьируется понимание иерархии профессий. Так, в культурах, сохранивших элементы сословной стратификации общества, военные профессии относятся к высоко престижным, в то время как в других они занимают подчиненное место. В европейских странах уважением пользуются технократы, ученые, инженеры. В США места в научных лабораториях и конструкторских бюро охотно уступают выходцам из европейских и азиатских стран, имеющим достаточную профессиональную подготовку. «Коренные» же американцы считают более престижными управленческие, медицинские, юридические специальности. Тем не менее, этнокультурные особенности лишь придают некоторые оттенки профессиональной идентичности в нехудожественных профессиях, не меняя ее по существу.

Картина принципиально меняется, когда мы переходим к полю искусства. Конечно, любая производительная деятельность так или иначе участвует в формировании той культуры, в рамках которой она осуществляется. Однако роль искусства в этом плане несоизмерима с любой другой сферой общественной жизни. Не случайно в обыденном понимании культура нередко отождествляется с искусством. И если этническая идентичность проявляет себя в первую очередь в своей культурной ипостаси, то искусство играет здесь важнейшую знаковую роль. «Различные способы воплощения этнического начала на разных стадиях художественного развития позволяют выделить среди многих социальных функций искусства собственно этнические его функции» (Щедрина 1995: 26). Искусство не просто выражает миропонимание, составляющее основу этнической идентичности — оно его конструирует. С предельной четкостью эту мысль выразил один из самых глубоких художников XX в. кинорежиссер Г. Козинцев: «Гоголя без нее [России] не было бы. Но и России тоже не было бы — такой» (Козинцев 1981: 271). Для художника его этническая принадлежность, принимаемая в качестве самоидентификации или фиксируемая объективно, является неотъемлемой составной частью профессиональной идентичности.

По тем же соображениям приходится признать, что и *культурная* идентичность входит в понимание профессиональной идентичности работника искусства. Хотя культурная идентичность тесно связана с этнической и зачастую является основным способом проявления последней, нередко случаи их несовпадения. Если в истории народов такие несовпадения чаще всего связаны с крупными событиями, такими, как смена ареала обитания, завоевания или, наоборот, освобождение от внешней зависимости, то в истории культуры и искусства они зачастую связаны взаимодействием или, как часто говорят, диалогом культур. Можно привести множество примеров такого процесса, например, указать на взаимодействие русской культуры с византийской в эпоху Киевской Руси, русской и западноевропейской в XVII в., взаимные влияния французской и итальянской культур в период между Возрождением и классицизмом. На начальном этапе, когда поток транслируемой извне культурной информации играет решающую роль, этнонациональные традиции отступают на второй план. Только затем особенности социокультурной среды вносят свои коррективы, благодаря чему формируется новая культурная идентичность, не совпадающая ни с исходной, ни с «переданной». Точности ради следует отметить, что даже на начальном этапе не возникает полной тождественности между «передающей» и «принимающей» культурой. На это указывает Ю.М. Лотман, анализируя роль переведенного поэтом В. Тредиаковским французского романа «Езда в остров любви» в русской культуре XVII в.: «Тредиаковский создавал “Езду в остров любви” до возникновения соответствующей атмосферы, вне мира подготовленных читателей <...>. В противоположность Франции, где культурная ситуация генерировала тексты, в России текст должен был генерировать культурную ситуацию» (Лотман 1992: 358). Иначе говоря, переводной роман в русской культуре занял совсем иное место, чем оригинал — во французской.

Таким образом, культурная идентичность занимает в профессиональной идентичности художника собственное место.

Достаточно сложные соотношения связывают профессиональную и *социальную* идентичность работника искусства. В большинстве нехудожественных профессий социальная идентичность, то есть принадлежность индивида к определенной социальной группе, в большей или меньшей степени определяется профессией. Ранее мы уже упоминали, что для каждой культуры характерна определенная стратификация профессий в смысле их социальной значимости. В соответствии с этой шкалой, род занятий, наряду с материальным положением, являются основными стратифицирующими факторами. При этом существует и несомненная «обратная связь» — социальное происхождение дает решающие преимущества для занятия престижных профессиональных позиций. В этой обратной связи участвуют такие отработанные механизмы, как образовательная система, содействие социальных сетей и пр. Вне этих прямых и обратных связей профессиональный статус и профессиональная идентичность не имеют ничего общего с социальной идентичностью.

Не вдаваясь в детали, можно отметить, что влияние социального положения или происхождения художника на его профессиональное становление,

творческую индивидуальность, на понимание своей социальной роли, своего места в национальной и мировой культуре не укладывается в редукционистские схемы социологии искусства 1920–30-х гг. Тем не менее, связь между социальной и профессиональной идентичностью существует. С другой стороны, положение работника искусства в профессиональной сфере в очень малой степени определяет его экономический и социальный капитал. Даже признание среди коллег и специалистов, соответствующее высшему уровню профессиональной идентичности, не гарантирует вхождение в высшие социальные сферы. И все же социальный престиж художественных профессий весьма высок. Одним словом, сложные и неоднозначные взаимозависимости между профессиональным статусом художника и его социальным положением позволяют рассматривать социальную идентичность работника искусства как одну из составляющих идентичности профессиональной.

Таким образом, профессиональная идентичность работника искусства является сложным комплексом, в котором сосредоточены все аспекты взаимоотношений художника и его творчества с этническим, культурным и социальным пространством. Более того, художник в своей профессиональной деятельности участвует в формировании национально-культурной идентичности общества. Именно поэтому общество не безразлично к профессиональной идентичности работника искусства. Начиная со времен средневековья, когда художественная деятельность осуществлялась под покровительством церковных, а позднее — светских властей, и до наших дней государственные и общественные организации в той или иной мере проявляют интерес к работе художника. В западных странах существует развитая система социальной защиты и поддержки, в которую входят и прямые субсидии, и создание необходимых условий для работы (например, предоставление мастерских для художников и скульпторов на льготных условиях), и заказы произведений искусства для государственных и общественных организаций, и охрана авторских прав, и социальное страхование от безработицы, болезни и старости. Такая система учитывает, с одной стороны, тот факт, что работа художника связана с риском в несравненно большей степени, чем любого другого профессионала. Писатель, живописец, скульптор, выступающие, как правило, в роли «самонанимаемых» или «самозанимаемых» работников, затрачивают материалы и труд, не будучи уверенными, что на законченную работу найдется покупатель. Представители «исполнительских» художественных профессий — актеры, певцы, музыканты — в большинстве случаев работают по краткосрочным контрактам без всяких гарантий того, что по окончании одного проекта они будут приглашены в другой. С другой стороны, государственная поддержка отражает признание общественной необходимости творческого труда.

В Советском Союзе и других социалистических странах система участия государства в художественной жизни общества была доведена до полной логической завершенности. Достаточно точная ее характеристика дана Ю.В. Перовым: «В системе институционализированного управления продуктивной художественной деятельностью при социализме основная функция искусства, подлежащая контролю, — идеологическая, идейно-воспитательная».

И далее: «При социализме совокупность организаций, сконцентрированных вокруг технических средств общения, <...> оказывается механизмом управления в отношении публики и в отношении художников. <...> Право опубликования, распространения принадлежит только художнику, но решение о публикации и распространении, а также само опубликование и распространение — дело государственных и общественных организаций» (Перов 1980: 116–118). Результаты такого управления хорошо известны и далеко не однозначны. С одной стороны, щедрая государственная поддержка официально одобренных традиционных искусств обеспечила ведущие позиции советских артистов в музыкальном и театральном искусстве, в балете. Менее впечатляющи успехи советского кино, достигнутые в значительной мере вопреки давлению системы. Наиболее сложной была ситуация в самых идеологизированных сферах искусства — литературе и живописи, где многие передовые явления и направления оставались за рамками управляемой сферы и доходили до публики лишь благодаря «самиздату», зарубежным изданиям и полуподпольным выставкам и концертам. Как бы ни оценивать роль этой системы в формировании национально-культурной идентичности населения страны, не подлежит сомнению то, что работник искусства, не вступавший в прямой конфликт с властями или с руководством «творческого союза», был вполне защищен социально. Фактически такой художник по статусу был приравнен к государственному служащему, поскольку именно от государственных организаций исходили основные заказы, они же оплачивали выполненные работы. Чиновники Союза писателей или Союза художников ведали предоставлением квартир и мастерских, организацией «творческих отпусков» и «творческих командировок», распределяли заказы и т. п. Те, чье творчество не укладывалось в парадигму «соцреализма», могли зарабатывать на жизнь работой в смежных областях: писатели — редактированием и переводами, художники — в прикладном искусстве, чаще всего в полиграфии. Широко известные в России и за рубежом художники Э. Булатов, живущий ныне в Париже, и О. Васильев, избравший Нью-Йорк, независимо друг от друга вспоминали, как в конце 1960-х — начале 1970-х гг. вместе строили мастерскую, а потом, чтобы расплатиться с долгами и заработать на жизнь, занимались книжными иллюстрациями, в основном для издательства «Малыш»:

«Иллюстрацией я стал заниматься, чтобы зарабатывать деньги каким-то способом, чтобы быть свободным в своем деле, профессиональным, чтобы не зависеть от государства. Естественно, если вы будете работать на комбинаты, или для Союза художников, как, кто заказчик? Только государство, больше никто. Чтобы быть от него свободным, надо было зарабатывать чем-то другим. Вот и я пробовал и так и так, чего только не перепробовал, и для меня оказалось самым лучшим делом это иллюстрация детских книг».*

«Шоковый» переход к рынку нанес ущерб профессиональной и социальной идентичности творческих работников в значительно большей мере, чем работников других профессий. Отсутствие подготовленного и платежеспособного

* Из личного интервью Э. Булатова с автором статьи. Архив автора.

собного покупателя на внутреннем рынке сделало основным источником дохода продажу за рубеж. Однако современное русское искусство там не ценится. По данным В Красновского (Красновский 2000), средняя цена картины на французских аукционах колеблется от 10 до 30 долларов. Для достижения хотя бы относительного коммерческого успеха приходится придумывать способы угодить публике. Многие крупные художники поселились в зарубежных столицах, главным образом для того, чтобы быть поближе к покупателям. Определенную роль играет и возможность воспользоваться социальными льготами, предоставляемыми иностранными государствами куда более щедро, чем это делает современное российское государство. Долго ли смогут они идентифицировать себя как русские художники, временно работающие за границей? И можно ли ждать, что они внесут весомый вклад в формирование новой национально-культурной идентичности современной России?

Литература

Бурдьё П. Поле политики, поле социальных наук, поле журналистики // Социологический анализ Пьера Бурдьё. Альманах Ин-та социологии РАН. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб: Алетейя, 2001. С. 107–139.

Галицкий А.Р. О понятии профессионализма в роке и поп-музыке // Грани культуры. СПб., 1997. С. 47–49.

Козинцев Г.М. Время и совесть. Из рабочих тетрадей. М.: БПСК, 1981.

Красновский В. Русское искусство на осенних аукционах во Франции // Русская мысль. Париж. 2000. № 4345. 14 декабря.

Лотман Ю.М. Русская литература на французском языке // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн: Александра, 1992. Т. II. С. 350–368.

Перов Ю.В. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. Л., 1980.

Серио П. Этнос и демос: дискурсивное построение коллективной идентичности // Этничность. Национальные движения. Социальная практика (сб. статей). СПб.: Петрополис, 1995. С. 51–59.

Шнейдер Л. Б. Профессиональная идентичность: структура, генезис и условия становления. Автореф. дисс. ... доктора психол. наук. М., 2001.

Щедрина Г.К. Искусство как этнокультурный феномен // Проблемы изучения регионально-этнических культур России и образовательные системы. Тезисы докладов. СПб.: РГПУ им. А.И.Герцена, 1995. С. 25–29.

Menger P.-M. Artists as workers: Theoretical and methodological challenges // Poetics. 2001. № 28. P. 241–254.

Moulin R. L'artiste, l'institution et le marché. Paris: Flammarion, 1992.

Throsby D. Defining the artistic workforce: The Australian experience // Poetics. 2001. № 28. P. 255–271.