

## СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА

*А.М. Пивоваров, А.М. Хохлова*

### **РИСКИ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖНИКОВ: «ЗА» И «ПРОТИВ» УЧАСТИЯ В АРТ-СООБЩЕСТВАХ**

*В статье анализируется значение риска и неопределенности в жизни участников арт-сообществ, объединяющих художников Санкт-Петербурга. Опираясь на эмпирические данные, собранные в ходе изучения четырех кейсов, и используя в качестве аналитической рамки концепцию «хождения по краю» С. Линга, авторы проводят параллели между любителями экстремальных практик и профессиональными художниками. Как и экстремалы, художники зачастую рассматривают неопределенность как ценность, и их жизнь связана с многочисленными рисками. Однако авторы утверждают, что деятельность художников точнее описывает метафора не «края», а «гребня»: участники поля искусства должны создавать свои произведения, постоянно балансируя между их тривиальностью и понятностью для публик, между оригинальностью и маргинальностью. Членство в арт-сообществах помогает художникам управлять некоторыми рисками, порождаемыми высококонкурентным рынком актуального искусства, а также более эффективно справляться с финансовой, статусной и карьерной неопределенностью. Однако включение в арт-сообщества оборачивается новыми рисками, такими как творческая зависимость от коллег, потеря аутентичного авторского стиля и маргинализация вместе с сообществом. Чтобы управлять рисками членства в арт-сообществах, художники должны сохранять равновесие между сильными и слабыми связями, однако необходимость удерживать этот баланс приводит сообщества в состояние перманентного распада.*

***Ключевые слова:** риск, неопределенность, «хождение по краю», арт-сообщества, креативность, актуальное искусство.*

---

Пивоваров Александр Михайлович — кандидат социологических наук, доцент кафедры социологии культуры и коммуникации Санкт-Петербургского государственного университета (a-pivovarov@mail.ru)

Pivovarov Alexander — Candidate of Science (Sociology), Associate Professor, Chair of Sociology of Culture and Communication, Faculty of Sociology, St. Petersburg State University (a-pivovarov@mail.ru)

Хохлова Ани́сья Михайловна — кандидат социологических наук, доцент кафедры социологии культуры и коммуникации факультета социологии Санкт-Петербургского государственного университета (anisya\_khokhlova@mail.ru)

Khokhlova Anisya — Candidate of Science (Sociology), Associate Professor, Chair of Sociology of Culture and Communication, Faculty of Sociology, St. Petersburg State University (anisya\_khokhlova@mail.ru)

Выбор профессионального пути в области творческого труда, а тем более на поприще искусства, во все времена был связан с неопределенностью и многочисленными рисками. В научном и публичном дискурсе художники традиционно представлялись в качестве одиночек, тогда как коллективные, коммуникативные аспекты их креативной деятельности оставались периферийными или вовсе игнорировались (Breton 2007). Между тем история живописи знает немало художественных школ и живописных цехов, объединявших профессионалов, близких по своим стилевым предпочтениям, художественным приемам и техникам, мировоззрению. Однако арт-сообщества, характеризующиеся в большей степени горизонтальными, а не иерархическими отношениями участников, — относительно недавний феномен. Среди подобных групп можно назвать, в частности, объединение парижских художников, давшее начало французскому импрессионизму в 60-е годы XIX в., отечественное товарищество передвижников, выступившее против консервативных академических традиций в последней трети XIX в., группу художников-авангардистов «Бубновый валет» (1910—1917), основанную М. Ларионовым и Н. Гончаровой радикальную художественную группу «Ослиный хвост» (1912—1913) или советскую арт-группу «Гнездо» (1975—1979). Коллективные измерения художественного творчества описаны как в зарубежных (см., напр. Becker 1984), так и в отечественных социальных науках (Швердяев 2004). По мнению М. Фаррелла, «[творческие] объединения возникают, по-видимому, тогда, когда люди переживают переходные периоды своей жизни, связанные с уходом из родительского дома, разводом или смертью супруга, сменой профессии, началом очередного этапа своей карьеры. Новыми участниками сообществ с большей вероятностью становятся люди, находящиеся в ситуации кризиса идентичности...» (Farrell 2001: 19).

Основой данной статьи послужили материалы полевого исследования\*, объектом которого выступили арт-сообщества Санкт-Петербурга, работающие в формате актуального искусства. Первичный анализ показал, что тема риска является одним из важнейших лейтмотивов собранных нарративов членов арт-сообществ. Целью нашей статьи является описание и анализ рисков, на которые добровольно идут и с которыми неожиданно для себя сталкиваются объединившиеся в сообщества профессиональные художники Санкт-Петербурга. Нас интересует значение, которое риск приобретает для людей, выбирающих жизненный стиль, связанный с деятельностью в поле актуального искусства, и соответствующую социальную нишу, а также то, как этот выбор связан с социальными и экономическими изменениями, происходящими в стране

---

\* Статья подготовлена при поддержке СПбГУ (проект 10.23.476.2011 «Коммуникативные практики создания знания в социальном пространстве современного города» внебюджетных НИР факультета социологии, 2011—2012 гг.). Авторы выражают искреннюю благодарность участникам проекта, без которых создание данной статьи оказалось бы невозможным: Н. Басову, А. Ненько, Е. Тыкановой, М. Вейц, О. Волковой, Д. Палагнюк, А. Евстифееву, А. Копию, И. Широбоковой, О. Никифоровой.

и мире. Опираясь на мнения участников арт-сообществ, опрошенных в ходе исследования, мы попытаемся представить современное искусство в России как поле неопределенности и повышенных рисков, где творческие люди постоянно находятся в ситуации «хождения по краю», в определенном смысле подобной той, в которой добровольно оказываются люди, занимающиеся экстремальными практиками. В фокусе нашего внимания окажутся, с одной стороны, те риски, снижению которых способствует членство художников в том или ином арт-сообществе, а с другой — те риски, которые становятся следствием подобного участия.

### **Модель добровольного принятия риска С. Линга**

В рамках данного исследования мы определяем *риск* как возможность наступления событий, способных помешать индивиду или группе реализовывать свои цели и / или действовать в соответствии со значимыми ценностями.

Среди многочисленных социокультурных теорий риска в качестве основного инструмента анализа эмпирического материала нами была избрана концепция «хождения по краю» (*англ.* — *edgework*) С. Линга. Изначально эта модель была предложена в качестве варианта социологической рефлексии устойчивого роста популярности экстремальных видов спорта и форм досуга (альпинизм, дайвинг, гонки), наблюдавшегося в западных странах начиная с 60-х гг. XX в. Однако вскоре стало ясно, что данный подход применим к анализу мотивов добровольного принятия риска не только в области досуговых практик, но и в профессиональной деятельности. Так, было установлено, что опыт принятия риска, складывающийся у людей, работающих спасателями, полицейскими, летчиками-испытателями и даже биржевыми брокерами, имеет принципиальное сходство с опытом любителей экстремальных видов спорта (Lyng 2005).

Линг связывает рост популярности экстремальных видов деятельности с широким контекстом социальных изменений, происходящих в современную эпоху, опираясь на классические работы К. Маркса, М. Вебера, Дж.Г. Мида и Дж. Ритцера. По мнению Линга, в обществе модерна человеческое Я искажается под давлением общества, по мере того как условия труда становятся все более отчуждающими, а тотальная рационализация постепенно лишает мир всего загадочного и мистического. Увлечение рискованными видами деятельности компенсирует недостаток переживаний, выходящих за рамки повседневной рутины, помогая индивиду максимально реализовать свои физические и интеллектуальные способности и позволяя ему почувствовать уверенность, граничащую с ощущением всемогущества.

Спектр эмпирических феноменов, которые могут быть классифицированы как «хождение по краю», с момента введения данной концепции в научный дискурс значительно расширился, поскольку «эта модель функционирует главным образом как общая теория поведения, связанного с добровольным принятием риска» (Lyng 2008: 109). Мы полагаем, что концепция «хождения по краю» применима и для анализа образа жизни людей и сообществ, профессионально занимающихся художественным творчеством, по нескольким причи-

нам. Во-первых, этот подход сочетает в себе объективистскую и конструктивистскую перспективы, предполагая, что желание субъектов получить опыт переживания риска и неопределенности опосредовано социальными условиями поздней современности; во-вторых, он концентрируется на добровольном принятии риска — явлении, становящемся все более распространенным в наши дни; в-третьих, обращает внимание на субъективное значение практик рискованного поведения как способов реагирования индивидов на отчуждающий характер труда в современных обществах.

Наконец, творческая деятельность художников может быть рассмотрена как разновидность «хождения по краю» не только потому, что в ней наличествуют риски выхода за «край», но и потому, что она по многим показателям приближается к понятию свободного труда. Между тем, именно в этом смысле Линг использует понятие «work», противопоставляя его отчужденному труду. Творческая деятельность, как и «хождение по краю», позволяет человеку реализовать свой потенциал, требует от него гибкого использования специфических профессиональных навыков, концентрации и осознанности.

#### **«Хождение по краю»: искусство как поле повышенных рисков**

Поле искусства традиционно описывается в социологии как сфера повышенного риска и неопределенности. Подобная «рискоемкость» объясняется в первую очередь инновативным характером творческой деятельности, сочетанием казалось бы несовместимых идей, контекстов, перспектив, необходимостью удивлять публики, постоянно держать их в напряжении. Поэтому в поле искусства спрос всегда отстаёт от предложения (Бурдьё 1993).

Новыми рисками насыщает сферу искусства постепенная диверсификация публик. Если раньше художник мог ориентироваться на довольно узкую и гомогенную группу высокообразованных и обладавших значительным доходом зрителей, то теперь он должен учитывать сложную структуру реальных и потенциальных аудиторий, формируемую такими признаками, как возраст, гендер, уровень образования, профессиональная занятость, место проживания, экономический статус, принадлежность к определенному милье или субкультуре. Серьезной проблемой для художников также выступает расхождение ожиданий и оценок узких групп профессионалов в поле искусства и широких публик. Коллеги ценят оригинальность, взлом художественных канонов, новые формы выражения, тогда как менее подготовленные зрители могут игнорировать произведения, вырванные из знакомого им контекста, лишенные привычных опознавательных знаков и удобного, легко усвояемого оформления.

Повышенная «рискоемкость» поля искусства позволяет предположить, что «хождение по краю» является неотъемлемым элементом повседневных и профессиональных практик современных художников. Работая над своими произведениями, они вынуждены постоянно балансировать между реальностью искусства и реальностью повседневной жизни, что проблематизируется в дискурсе творцов посредством выстраивания оппозиции между «искусством как чистым знаком» и коммерческим массовым искусством (Бурдьё 1993). «Искусство ради искусства» репрезентируется как спонтанное и зависящее исключи-

тельно от вдохновения (Фещенко 2008). В этом случае творец может действовать как бриколер (Леви-Стросс 1994), свободно и причудливо извлекающий и (ре-)комбинирующий осколки личного биографического опыта, а также смыслы, сформированные в предшествующих традициях, создавая уникальную мозаику смыслов собственного произведения искусства. В то же время творчество требует коммуницировать о произведениях вне реальности искусства, вынуждая творцов создавать креативные продукты на основе своих переживаний и представлений и одновременно согласовывать их со зрителем, сочетать в произведении оригинальность и соответствие контексту (Любарт и др. 2009: 20). Таким образом, творческую деятельность художника можно обозначить скорее не как *edgework*, а как *ridgework*, поскольку она всегда требует балансирования на «ребне» (*англ.* — *ridge*) между двумя пропастями — тривиальностью и неизвестностью.

### **Риски и неопределенность творческой деятельности в представлении петербургских художников**

Чтобы выяснить, в какой степени рискоемкость осознается современными художниками как важное свойство их творческой деятельности, и определить сопряженные с включенностью в российский рынок актуального искусства ключевые риски и неопределенности, обратимся к материалам осуществленного в 2011–2012 гг. полевого исследования арт-сообществ Санкт-Петербурга в контексте их взаимодействия с другими представителями арт-среды, публиками и городским пространством. В соответствии со стратегией множественных вариативных исследовательских кейсов (Yin 2009), нами был осуществлен отбор четырех арт-сообществ («Паразит», «Непокоренные 17», «Кухня», «Что делать?»), различающихся по таким характеристикам, как состав и структура, основания интеграции, особенности творчества участников, формы пространственной закреплённости и особенности используемых экспозиционных площадок. Для сбора эмпирических данных был использован широкий репертуар техник полевого исследования, однако в данной статье мы опираемся преимущественно на материалы слабоструктурированных интервью с представителями изученных арт-групп.

Сообщество «Паразит», имеющее долгую творческую историю, характеризуется высоким уровнем социокультурной неоднородности участников (по возрасту, профессиональному успеху, публичному признанию). Эта неоднородность во многом определяет и внутреннюю структуру сообщества, в которой выделяются более мелкие творческие коллективы и дружеские группы. Важным свойством сообщества выступает наличие общей пространственной закреплённости экспозиционных практик: несколько лет назад «Паразиты» осуществили «захват» главного коридора арт-центра «Борей», где теперь каждые две недели организуют коллективные выставки. Несмотря на разнообразие творческих стилей и форматов, присущих членам сообщества, их объединяет высокий уровень рефлексии о возможностях «взлома» рутин повседневности художественными средствами: например, посредством использования иронии, намеренных упрощений и даже «трэша» при создании своих произведе-

ний. Риторика этого сообщества подчеркнута критична, а порой и контр-культурна.

Сообщество «Непокоренные 17», названная по адресу студий, где работают ее участники, представляет собой сетевую структуру с устойчивым ядром, состоящим из основателей и «старожилов» сообщества, и изменчивой периферией. Молодых, но зачастую уже довольно успешных художников из «Непокоренных» объединяют прагматические интересы, связанные с продвижением своих креативных продуктов, реже — дружеские отношения. Информанты, принадлежащие к данному сообществу, демонстрируют выраженную ориентацию на символическое признание как на петербургском рынке актуального искусства, так и за его пределами, в Москве и за рубежом, — а потому хорошо осведомлены о неписанных правилах и ожиданиях, регулирующих взаимодействия на этих рынках. «Непокоренные» располагают общими мастерскими, где разворачиваются их творческие и повседневные практики, однако каждый художник занимает отдельную комнату, по-своему наполняя и оформляя ее пространство.

Молодая арт-группа «Кухня» на момент исследования объединяла лишь шесть участников, за одним исключением обладавших сходным образовательным и социокультурным бэкграундом. Как и «Непокоренные», художники «Кухни» располагают общим рабочим пространством, но в их случае это единая мастерская, где рабочие места выделяются весьма условно. Это порождает многочисленные практики взаимного комментирования и обмена советами, а также постоянной взаимопомощи художников и даже их телесной координации. Открытость и общедоступность мастерской, отсутствие коммуникативных барьеров между художниками являются для участников сообщества значимой ценностью. Как начинающая, но весьма амбициозная группа, «Кухня» демонстрирует высокий уровень осведомленности о нормах и ценностях, формирующих институциональные структуры современного искусства: ее участники активно налаживают связи с другими представителями арт-среды, осуществляют стратегический выбор экспозиционных площадок, работают над собственным имиджем.

Наконец, платформа «Что делать?», пожалуй, наиболее известная в России и особенно в зарубежной арт-среде, объединяет художников, философов, ученых и характеризуется ориентацией на синтетические формы искусства, а также выраженным «левым» уклоном. Исторически это сообщество оказалось «расколотым» между двумя городами, Петербургом и Москвой, что определило невозможность локализации деятельности группы в каком-либо одном конкретном физическом пространстве. Поэтому участники «Что делать?» переносят коммуникацию в виртуальное пространство, что, впрочем, не исключает встреч в режиме лицом-к-лицу, объединяющих части коллектива. Важнейшими основаниями интеграции коллектива «Что делать?» являются давние дружеские отношения, сложившиеся между членами группы, и общность политических и интеллектуальных установок: эмоциональные связи между участниками так сильны, что состав сообщества формально не менялся с момента его основания.

Хотя все арт-сообщества, отобранные для эмпирического исследования, позиционируются как некоммерческие и строго противопоставляют себя миру массового искусства, они, тем не менее, сталкиваются с проблемой поиска средств для удовлетворения повседневных нужд, аренды мастерских, приобретения холстов, красок и прочих инструментов и материалов, осуществления индивидуальных и коллективных творческих проектов. Необходимость решать данную проблему организует повседневные и творческие практики художников.

Существование в условиях структурной и финансовой неопределенности, с одной стороны, воспринимается художниками как важный ограничивающий фактор, а с другой — понимается ими как ценность. Это отношение к неопределенности объединяет художников и экстремалов (*англ.* — *edgeworkers*). Экстремалы высоко ценят возможность столкновения с неопределенностью, когда они, предоставленные самим себе в ситуации восхождения, погружения или полета, могут в полной мере проявить свои таланты и навыки (Lyng 2008: 109). Сходным образом, наши информанты зачастую предпочитают отказываться от доходных позиций, требующих регулярной занятости, ради гибких и непредсказуемых творческих занятий: *«Но <...> я бы не поменял это на постоянную работу, где ты не только четко получаешь деньги, но еще надо каждый день туда ходить... Нет, ну, наверное, можно и мне такую работу найти, но все равно я очень люблю, когда я кому-то обязан, что, там, какой-то есть план, по которому ты должен работать» (Н1)\*.*

Многие участники изученных арт-групп совмещают работу «ради денег» и то, что они для себя называют «занятиями настоящим творчеством». Они вынуждены разрываться между художественным самовыражением и выполнением сторонних заказов, чаще всего связанных с декорированием. Подобные вынужденные отвлечения остро переживаются некоторыми художниками как измена самому себе, своему творческому предназначению: *«Я вот сейчас работаю, делаю ненавистный заказ, и, конечно, это такой контраст с личным творчеством. <...> Тяжело разрываться. Надо выбирать, а не хочется выбирать... А потом это еще опасно, мне кажется для психики и для... можно засушить мозг, как я вижу на многих своих коллегах, которые там остались где-то работать и очень узко мыслить» (Н2).*

Впрочем, по мнению информантов, финансовая неопределенность порой играет и позитивную роль: она помогает художнику разобраться в своих стремлениях и амбициях и определить, действительно ли искусство является для него призванием или он все-таки способен обойтись без творчества, двигаясь более проторенными путями: *«Сейчас в России арт-рынок упал просто. Потому что если в Европе он просто зашатался в связи с кризисом, то у нас просто закрылись три основные галереи в Москве: «Айдан», «Гельман» и «XL»\*\*. И художник сейчас*

---

\* Сведения об информантах приведены в конце статьи.

\*\* Вопреки заявлению информанта, указанные московские галереи по-прежнему функционируют, хотя некоторые из них в 2012 г. заявили о смене формата деятельности.

*состоит в таком состоянии легкой паники. Художник, кто профессионально... ну, как профессионально, жил с продаж, грубо говоря. Сейчас вот такая паника. Я считаю, что, наоборот, кризис — он лишнее отсекает. Поэтому не знаю» (К1).*

Дополнительной «рискоемкостью» в глазах представителей изученных арт-сообществ обладает принадлежность к петербургскому рынку актуального искусства. Этому рынку присуща особая внеэкономическая логика: здесь объемам культурного и символического капитала индивидов и групп придается большее значение, чем обладанию экономическими ресурсами, и, соответственно, признание со стороны узкого круга профессионалов и ценителей является приоритетным по сравнению с коммерческим успехом\*. Таким образом, внимание обширных групп публик является для художника, скорее, тревожным симптомом движения в область «мейнстрима», чем реальным творческим достижением, несмотря на то, что на словах многие представители арт-сообществ декларируют необходимость формирования новых аудиторий актуального искусства из числа массовых зрителей.

### **Членство в арт-сообществе как инструмент управления рисками**

Наши информанты зачастую хорошо осознают свои личные и институциональные риски, финансовые, дискурсивные и символические издержки. Собранные полевые материалы демонстрируют, что участие в сообществах может выступать для художников эффективным инструментом управления подобными рисками. Так, членство в арт-группах позволяет преодолевать угрозы, связанные с информационным вакуумом на закрытом конкурентном петербургском рынке актуального искусства, а также бороться с разобщенностью в этой арт-среде, противопоставляя слабым индивидуальным инициативам мощные и запоминающиеся творческие проекты: *«Я за то, что надо объединяться и делать крупные проекты. То есть, моя идея: в принципе, Питеру нужен крупный проект. Его нету. Ругаться уж точно не надо. Ребята, давайте объединяться» (К1).*

Пространственное единство, оформляющее креативные практики художников, также позволяет им в полной мере пользоваться «пространственным прибылями», в терминах П. Бурдьё. В качестве пространственной прибыли мы рассматриваем возможность аккумуляции вокруг рабочей или экспозиционной площадки сообщества финансовых, информационных, репутационных ресурсов. Так, представители сообщества «Непокоренные» указывают на возможность завязать полезные знакомства и привлечь внимание кураторов и галеристов, которая возникает именно благодаря пространственному единству группы: *«Нет, ну а так, если приходит какой-то человек: ну, там, значимый куратор или галерист, — то для всех очень удобно, что он зайдет не только в одну мастерскую, ну, там, к художнику, к которому он шел, а зайдет во все. Ну, и есть шанс, что он кого-то заметит еще. Ну, вот это очень удобно для всех» (Н1).* В сообществе «Кухня» существует правило: резидент, приглашающий значимого

---

\* Данное обстоятельство, на наш взгляд, говорит в пользу сравнения художников с экстремалами, стремящимися к самореализации, а не предпринимателями, ориентированными на максимизацию прибыли.

гостя, должен показать ему и чужие работы, познакомить его с другими представителями группы, находящимися в момент визита в студии. Открывающиеся при этом коммуникативные возможности считаются одним из ключевых преимуществ работы в арт-группе.

Кроме того, постоянное взаимодействие художников лицом-к-лицу в общем пространстве означает и возможности оперативного обмена новостями мира искусства, информацией о выставках, грантах и мастер-классах, сплетнями и слухами, касающимися небольшого и довольно закрытого петербургского арт-рынка. Именно в ходе таких обменов художники осваивают нормы и ценности арт-среды.

Например, легитимные для мира актуального искусства некоммерческие ориентации в творчестве во многом определяют выбор экспозиционных площадок, осуществляемый представителями арт-сообществ. Предпочтение неизменно отдается так называемым имиджевым галереям, успешные выставки в которых увеличивают символический и культурный капитал художников и выступают своеобразным «карьерным лифтом» в поле искусства. Напротив, неосторожное сотрудничество с галереями салонного типа может стигматизировать художника и надолго исключить его из числа удачливых игроков рынка: *«Очень важен имидж тоже. Выставился в коммерческой галерее — все: ты салонный художник. Бам! — и пошел вниз»* (К1). В этой связи арт-сообщества выступают значимыми референтными группами, позволяющими начинающим художникам вовремя усвоить репертуар «достойных» галерей, соответствующих их статусу и амбициям, и избежать досадных неудач на самом старте творческой карьеры.

Кроме того, информанты высоко ценят возможности постоянного обсуждения своих произведений, открывающиеся благодаря членству в сообществах. Постоянная обратная связь позволяет художникам преодолевать проблемы, связанные с чрезвычайной дискурсивной инертностью петербургского арт-мира. Формирование арт-групп в предельно индивидуализированной сфере художественного творчества отчасти является именно ответом на стагнацию арт-среды, способом восполнить коммуникативный дефицит и обрести единомышленников. Членство в сообществе порождает здоровое соперничество, обеспечивает конструктивную внешнюю критику и одновременно гарантирует групповую поддержку и одобрение, столь дефицитные в условиях жесткой конкуренции: *«А если есть процесс, да, соответственно, есть бурление. Ты знаешь, что делает твой сосед по мастерской, и думаешь, что надо сделать тебе, чтобы не хуже»* (Н3).

В условиях постоянного подтверждения собственной инновативности и уникальности значимым для индивидуальной творческой карьеры становится риск по незнанию повторить чужие идеи, использовать расхожий, клишированный сюжет или стандартную, широко распространенную форму выражения. Преимуществом членства в арт-сообществе является возможность прибегнуть к совету опытных и компетентных коллег, обладающих более высоким уровнем художественной «насмотренности» и, следовательно, легче распознающих повторы и трюизмы.

Для демонстрации собственной оригинальности художники все чаще вынуждены искать новые способы самовыражения в сочетании прежде не совместимых смыслов, жанров, форматов. Такая эклектичность, междисциплинарность и концептуальная интеграция актуального искусства требует от профессионалов не только хорошей информированности о различных художественных традициях и тенденциях, но и большого разнообразия практических навыков. Членство в арт-сообществах позволяет нескольким художникам объединить усилия, воспользовавшись преимуществами комплементарности: *«И раскрывается одна тема, совместно работаем над проектом. Я не знаю еще, что из этого получится, но так вот скорее эксперимент. Но я, допустим, понимаю, что этот проект в паре, что этот проект может быть сильнее, интереснее и лучше, чем я буду его делать один. Тогда, получается, почему бы не сделать?»* (К1).

### **Членство в арт-сообществе как фактор генерации рисков**

В отличие от С. Линга, мы используем его модель «хождения по краю» для анализа не только индивидуальной, но и коллективной деятельности. Как было показано выше, членство в сообществе снижает многие риски творчества, в частности, помогает художникам сохранить баланс между двумя крайностями — тривиальностью или вторичностью, с одной стороны, и крайней девиацией или неузнаваемостью — с другой. Вместе с тем оно оказывается чревато новыми рисками, связанными с эффектами взаимодействия в малых группах, которые определяют значительную часть креативной деятельности внутри арт-сообществ. Среди многочисленных групповых эффектов (Почебут, Мейжис 2010) наибольшей значимостью в данном случае обладают эффект групповой поляризации и эффект конформизма.

*Эффект групповой поляризации* заключается во влиянии группового обсуждения на принятие индивидуальных решений. В зависимости от того, к какому исходу было изначально предрасположено большинство членов группы, в коллективном решении они склоняются либо к еще большей осторожности, либо к принятию еще большего риска. Данный эффект затрагивает личные решения членов группы: даже после кратковременных коллективных обсуждений какой-либо проблемы их изначальные установки в отношении риска подкрепляются и усиливаются (Майерс 2000: 251–252).

Можно предположить, что, обладая групповой поддержкой, в своих творческих экспериментах художники отваживаются подходить значительно ближе к «краю», отделяющему «приемлемый», с точки зрения профессионального сообщества, креативный продукт от «неприемлемого». В ситуации же, когда художники могут рассчитывать только на себя, они будут более осторожны и менее уверены в «правильности» своего новаторского пути.

Это предположение находит подтверждение в эмпирических данных, демонстрирующих, что дискурсивная поддержка чрезвычайно важна для художников. Большинству из них необходимо опираться на чье-то авторитетное и в то же время дружеское мнение, соотносить свой взгляд с точками зрения других авторов, для того чтобы не провалиться в «безвоздушное» пространство полной творческой неопределенности. Общение с коллегами позволяет худож-

нику оценить свое положение в поле искусства, прежде чем он решится предьявить свое произведение *urbi et orbi*: «...Мы вот делали перформансы различные, и вот когда, допустим, были какие-то ситуации, когда мы делали сообща, и были ситуации, когда мы были предоставлены индивидуальному творчеству. И это была самая тяжелейшая практика, потому что ты не ощущал за спиной поддержки... Дружеская, в какой-то степени искусственная поддержка, искусственная в хорошем смысле, вот как в семье» (П1).

Таким образом, членство в сообществе позволяет художникам смелее проблематизировать и нарушать каноны профессионального поля. Однако в некоторых условиях дискурсивная поддержка коллег может создавать внутри сообщества «тепличные» условия, снижая тот условный стандарт качества, ниже которого не принято «опускаться» в арт-среде.

Наиболее ярко риск маргинализации вследствие выхода за пределы профессионального поля проявляется, на наш взгляд, в творчестве сообщества «Паразит», члены которого сознательно избрали эпатазирующий стиль самопрезентации. В отличие от своих предшественников — группы «Новые тупые» — «Паразиты» ценят атмосферу открытости, демократичности и даже «всеядности»: «... Там друг к другу применяли строгие критерии единого целого. А здесь более импровизационный подход, где критерий гуманизма, он в общем-то преследуется... Потому что каждая работа хороша...» (П2). Участники группы «Паразит», по видимому, мало озабочены риском отвержения профессиональной средой и являются внутренне самодостаточными. Мнение других участников арт-рынка и широких публик оказывается для них вторичным. Главным же критерием качества для «Паразитов» выступает признание творческих экспериментов внутри арт-сообщества. Участники сообщества зачастую рассчитывают, что другие художники, эксперты и широкие публики сами «подстроятся» к их произведениям, поскольку с тем, что создано и предложено коллективно, сложнее не считаться: «В этом смысле, конечно, любое коллективное творчество, оно такое дает, что какое-то безобразие вместе, люди отработывают какой-то один угол зрения, тем более что, когда у зрителя возникает в голове: “А может, это я что-то не понимаю?” Такой коллективный идиотизм (П2). Однако очевидно, что подобная установка, доведенная до крайности, способствует приобретению художниками репутации «фриков» и чревата риском изоляции в поле искусства.

Эффект групповой поляризации может оказаться и противоположным, когда художники склоняются в сторону большей осторожности при принятии художественных решений, ограничивая чрезмерную (с точки зрения арт-сообщества) нетривиальность своих произведений. Членство в сообществе неизбежно связано с определенной зависимостью участников от мнения и влияния своих товарищей. Это обстоятельство делает художников уязвимыми, с точки зрения ухода в крайность, противоположную крайности маргинализации и связанную с риском вторичности и снижения творческой оригинальности произведений. Данный риск членства в арт-сообществах отчасти объясняется *эффектом конформизма*.

Так, в индивидуальном творчестве художников сообщество играет значительную цензурирующую роль. Особенно ярко этот момент представлен в ин-

тервью участников тех арт-сообществ, в которых сложилась иерархическая структура отношений: *«Важно то, что, когда ты работаешь в группе, у тебя очень большой и сильный фильтр, который не дает тебе делать лажу. Если там индивидуальный художник, он проснулся, пришел в галерею, пришел и наляпал. Че наляпал? Зачем наляпал? Да сам не понимает... В коллективе так не пройдет. Все проходит сетку отбора»* (ЧД1).

Собранные нарративы свидетельствуют о том, что художники серьезно относятся к риску творческой зависимости от коллег и снижения оригинальности собственных произведений. Некоторые участники изученных сообществ на момент проведения интервью остро ощущали опасность творческого застоя, порождаемого комфортностью существования под «прикрытием» сообщества. Низкая индивидуальная ответственность художников порой ведет к уменьшению требовательности к себе, а также к отмиранию их творческой инициативы: *«Комфортно, удобно не отвечать за какие-то свои действия до конца, сидеть себе в “Паразите” все время, не делать персональных выставок, что-то выставлять, показывать. Вроде, показал, а вроде — и не показал, вроде, ты есть, а вроде — тебя и нет. Поэтому очень опасно засиживаться в “Паразите”...»* (ПЗ).

Желание выйти из рядов сообщества особенно характерно для художников, для которых работа в общем пространстве мастерской по мере профессионального роста становится не подспорьем, а раздражающим обстоятельством. Например, таким авторам не хватает такта со стороны коллег, которые часто не могут удержаться от критических комментариев в рабочем процессе. Иногда бывает достаточно одного косога взгляда или небрежно брошенного слова, чтобы художник засомневался в ценности своего замысла. Некоторые начинающие художники, остро реагирующие на критику коллег и готовые следовать их советам, в результате не способны продемонстрировать уникальный авторский стиль, а потому получают постоянные отказы от галеристов.

Порой художники решаются на самостоятельный творческий путь, ощущая на себе влияние подобных эффектов. Кроме того, они указывают, что идентификация с арт-сообществами способна наносить ущерб индивидуальному продвижению: *«Сейчас вот я пытаюсь отколоться как-то от группы, потому что все больше сейчас сравниваю... Вот я уже откололся на проекте в “Риззорди” — я предпочел участвовать отдельно. “Почему ты работал не с нами?” Все очень просто: если вы почитаете афишу, увидите, что написано: этот художник, этот художник [называет свое имя], а также художники “Кухни”. Они работают вместе...»* (К2).

Сообщества, которые были выбраны в качестве исследовательских кейсов, имеют качественные различия в своей структуре. «Непокоренные» и «Паразит» даже при наличии авторитетных «старожилов» в своих рядах тяготеют в сторону большего индивидуального равноправия и демократичности и, как следствие, создают горизонтальные сетевые структуры. В этих сообществах риск подавления творческой инициативы отдельных участников сведен к минимуму. Напротив, сообщества «Что делать?» и «Кухня» выстроены более иерархично, обладая явно выраженными лидерами, причем некоторые из них склонны к авторитарности.

Отличие «Кухни» заключается в том, что это сообщество, по сути, является малой группой, немногочисленной и характеризующейся превалированием «сильных» связей. Это, с одной стороны, укрепляет коллективную идентичность, чувство общности, создает возможности быстрой мобилизации коллектива для организации совместных проектов (Putnam 2000). С другой стороны, недостаток «слабых» связей может приводить сообщество к замыканию, препятствовать инновациям, ограничивать личную творческую инициативу (Granovetter 1973). Наличие в сообществе прочных эмоционально насыщенных связей, предполагающих высокую лояльность к групповым нормам, способно вызвать у некоторых участников протест и желание ослабить связь с сообществом, уйти на его периферию или, если это не предусматривается сложившейся структурой, покинуть сообщество совсем. Именно такая ситуация сложилась в группе «Кухня» в момент проведения нашего исследования.

Специфика структуры сообщества «Кухня» также обусловлена его сравнительной молодостью, наличием общей мастерской и тем, что во главе группы стоит лидер, являющийся не столько ее формальным руководителем, сколько идеологом, концентрирующим на себе значительное число символических ресурсов. Сообщество «Что делать?» является более зрелым, имеет свою коммуникативную инфраструктуру, в том числе одноименную газету и электронный сайт. Участники сообщества живут в разных городах, принадлежат к разным профессиональным группам, и каждый занимается своими индивидуальными проектами. Данное сообщество сложилось на основании родственности мировоззрений нескольких самостоятельных творческих личностей. В нем практикуется определенное разделение труда при работе над коллективными проектами, а также сложилось признаваемое большинством членов сообщества деление на «ядро» и условную «периферию». Однако, несмотря на то, что, по мнению некоторых участников сообщества, «*Что делать?*» *все равно остается иерархичной структурой*» (ЧД2), управление рисками ограничения творческой свободы и утери оригинальности произведений осуществляется за счет того, что вертикальность структуры компенсируется подвижным балансом сильных и слабых связей. Преимущество последних состоит в том, что наличие в сообществе периферийных или пограничных позиций способно стимулировать индивидуальную и групповую креативность, т. к. привлекает в творческий процесс содержание из разных, порой совершенно неожиданных полей знания (Perry-Smith, Shalley 2000). Данный пример демонстрирует, что риски членства в арт-сообществе в принципе являются управляемыми: для этого следует удерживать равновесие между индивидуальными и коллективными интересами, между творческой свободой и ориентацией на мнение коллег, между связями различной силы. Однако, парадоксальным образом, необходимость удерживать это равновесие порождает новые риски распада арт-сообщества: «*...И, конечно, ты должен себя принести в жертву коллективу иногда... Ну, мы в принципе все время существуем на такой динамике, что вот мы сейчас распадемся: каждый год, наверное, эта тема всплывает*» (ЧД2).

### **Заключение**

Итак, можно заключить, что модель «хождения по краю» С. Линга применима для анализа творческой деятельности художников. Переживание неопределенности, свободы, отсутствия заданности представляет ценность для экстремалов и художников. Однако если для экстремалов неопределенность ассоциируется лишь с отдельными опасными для жизни ситуациями, исход которых неизвестен, то для художников она составляет контекст всего существования. Выбор творческой профессии и стремление быть «свободным художником» являются вариантами управления рисками отчуждения. Однако за возможность минимизировать данный риск художники расплачиваются финансовой, статусной, карьерной определенностью. Неопределенность является неперенным элементом их жизни: она порождает как новые возможности, так и, разумеется, множество рисков.

Поле актуального искусства является чрезвычайно рискованным по многим причинам. Главная из них заключается в специфике творческой деятельности художника, который, чтобы стать успешным, должен суметь пройти по «лезвию бритвы», отделяющему две крайности, характеризующие неудачные креативные продукты, — вторичность, с одной стороны, и неузнаваемость — с другой. Одновременно художник должен балансировать между реальностью искусства и реальностью повседневной жизни. Большинство информантов, занимающихся живописью в Петербурге, вынуждены совмещать работу «ради денег» и «занятия настоящим творчеством». В этом плане для описания творческой деятельности, в отличие от экстремальных практик, более подходящей выглядит метафора не просто «края», но «гребня», по которому художнику необходимо «пройти» в своей работе, балансируя между различными «пропастями».

Стремясь преодолеть данные риски и совладать с негативной стороной неопределенности, художники объединяются в сообщества. Так они получают возможность управлять рисками разобщенности, изоляции, низкой интенсивности информационного обмена на конкурентном петербургском рынке современного искусства. Членство в арт-сообществах позволяет получать «пространственные прибыли», дискурсивную поддержку, эффективнее управлять репутационными рисками, а также легче находить партнеров для реализации совместных творческих проектов.

Однако членство в арт-сообществах имеет свою обратную сторону. Перед художниками вновь возникает необходимость удерживать равновесие между крайностями. С одной стороны, сообщества обеспечивают своего рода «страховку», позволяющую художникам в их творчестве смелее и ближе подходить к «краям» маргинализации и тривиальности, чувствуя за спиной поддержку товарищей. С другой стороны, сообщества, особенно те, в которых доминируют сильные связи, обладают свойствами «инкубатора», который создает попустительские условия по сравнению с внешней средой. В результате возрастает риск изоляции, отвержения широким профессиональным сообществом произведений художников как не соответствующих признанному уровню качества. Кроме того, членство в арт-сообществах неизбежно означает определенную зависимость художников от мнения других участников. Сообщество, играя роль

«фильтра» креативных идей, может вызывать усиление конформных реакций: «метание» под влиянием оценок коллег, снижение личной ответственности, поглощение индивидуальных проектов коллективными. Это чревато для художников рисками потери творческой оригинальности, недостаточной выраженности авторского стиля, что затрудняет их выход на рынок актуального искусства.

Риск творческой стагнации, страх «засидеться» в группе заставляет наиболее амбициозных художников искать способы обособления, ослабления связей и даже выхода из рядов сообщества с целью минимизации репутационных издержек и рисков зависимости. Жизнеспособность арт-сообщества в значительной степени зависит от того, в какой мере ему удастся сохранять баланс между силой и слабостью связей, а также между вертикальностью и горизонтальностью структуры.

Таким образом, творческая деятельность как на индивидуальном, так и на коллективном уровне остается «ridgework» — движением по гребню. Меняются только свойства гребня, по которому надо идти.

### Литература

Бурдые П. Рынок символической продукции // Вопросы социологии, 1993, 1–2, с. 149–160.

Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994.

Любарт Т., Муширу К., Торджман С., Зенасни Ф. Психология креативности. М.: Когито-Центр, 2009.

Майерс Д. Социальная психология. Интенсивный курс. СПб.: Прайм-Еврознак, 2000.

Почебут Л.Г., Мейжис И.А. Социальная психология. СПб.: Питер, 2010.

Фещенко В.В. Семиотика творчества и лингвистика креативности // Общественные науки и современность. 2008, 6, с. 143–150.

Шевурдяев А.В. Неформальные сообщества художников и рок-музыкантов Санкт-Петербурга: социокультурное развитие и взаимодействие. Дис. ... канд. социол. наук. СПб., 2004.

Becker H.S. *Art Worlds*. Berkeley, London: University of California Press, 1984.

Breton P. Between Science and Rhetoric: A Recurrent Debate on the Role of Communication and Creativity in the Definition of Knowledge, in: *Knowledge, Communication and Creativity*, ed. by A. Sales and M. Fournier. London: Sage Publications Ltd, 2007, pp. 115–128.

Farrell M. *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Granovetter M. The Strength of Weak Ties, *American Journal of Sociology*, 1973, 78(6), pp. 1360–1380.

Lyng S. Edgework, Risk, and Uncertainty, in: *Social Theory of Risks and Uncertainty: an introduction*, ed. by J. Zinn. Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 106–137.

Lyng S. *Edgework: The Sociology of Risk Taking*. New York: Routledge, 2005.

Perry-Smith J.E., Shalley E. The Social Side of Creativity: A Static and Dynamic Social Network Perspective, *The Academy of Management Review*, 2000, 29(1), pp. 89–106.

Putnam R.D. *Bowling alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster, 2000.

Yin R.K. *Case Study Research: Design and Methods*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2009.

### Список информантов

1. Н1 — художник, «Непокоренные 17», муж., 1981, один из основателей сообщества.
2. Н2 — художник, «Непокоренные 17», муж., 1982.
3. Н3 — художник, муж., 1981, бывший участник сообщества «Непокоренные 17».
4. К1 — художник, «Кухня», муж., 1980, основатель и лидер сообщества.
5. К2 — художник, «Кухня», муж., 1989.
6. П1 — художник, «Паразит», муж., 1953, неформальный лидер сообщества, представитель старшего поколения.
7. П2 — художник, «Паразит», муж., 1960.
8. П3 — художник, «Паразит», муж., 1980.
9. ЧД1 — художник, «Что делать?», муж., 1964, лидер сообщества.
10. ЧД2 — художник, «Что делать?», жен., 1969.