Научная статья / Original Article

Арт-резиденция в России: ролевая диспозиция в (пере)сборке поля современного искусства

Ян С. Рябков*

https://orcid.org/0009-0004-0904-252X

Анастасия В. Леонтьева*

https://orcid.org/0009-0004-7671-6512

Роман Н. Абрамов*,**

https://orcid.org/0000-0002-4967-1169

* Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Российская Федерация

** Институт социологии ФНИСЦ РАН, Москва, Российская Федерация

Рекомендация для цитирования:
Рябков Я.С., Леонтьева А.В., Абрамов Р.Н. (2026) Арт-резиденция в России: ролевая диспозиция в (пере)сборке поля современного искусства. *Социология власти*, 38 (2): 230-261.
EDN: XVSYMC

For citation:
Ryabkov Ya.S., Leontieva A.V., Abramov R.N. (2026) Artist Residency in Russia: Role Disposition in the (Re)Assembly of the Contemporary Art Field. *Sociology of Power*, 38 (2): 230-261.

Поступила в редакцию: 26.07.2025; прошла рецензирование: 02.11.2025; принята в печать: 19.02.2026
Received: 26.07.2025; Revised: 02.11.2025; Accepted: 19.02.2026

© Authors, 2026
This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Резюме: Исследование посвящено анализу арт-резиденций в России как институций, осуществляющих сборку авторов, локального контекста и стейкхолдеров. Основное внимание уделяется трем ключевым аспектам: стратегиям институционального позиционирования в поле искусства и по отношению к стейкхолдерам, практикам резидентов в работе с локальным контекстом и характеру взаимодействия резиденций с местными жителями. Процесс институционализации арт-резиденций реализуется посредством интеграции в «креативную экономику», выстраивания баланса между автономией и интересами стейкхолдеров, а также через нишевую дифференциацию самих резиденций. Важную роль играет включенность в поле современного искусства, поскольку арт-резиденции воспроизводят его ключевые тенденции — переход к практикам соучастия, акцент на процессе создания работы и ее нарративизации и исследовательский подход в искусстве. Практики соучастия

позволяют делать взаимодействие между автором и аудиторией более горизонтальным, а вовлечение аудитории в создание работы — укреплять ее связь с итоговым арт-объектом. Однако успешность данной практики может подрываться трудностями, связанными с доминированием институции в организации взаимодействия с аудиторией, в том числе с точки зрения релевантности и оправданности включения соучастия в практику искусства. Более рефлексивный характер практики в искусстве, выражающийся в распространении модели «художественного исследования», позволяет частично нивелировать данную проблему, смягчая иерархичность через осмысление роли автора как медиатора, в том числе в практиках соучастия. В ходе исследования было выявлено, что сотрудники и резиденты арт-резиденций считают важным вовлечение местного сообщества в их деятельность, однако на практике сталкиваются с ограниченными возможностями для такого сотрудничества. Барьеры для взаимодействия связаны с уровнем как практик резидентов, так и арт-резиденции как институции. Многоступенчатый характер практик предполагает цепочку переводов, включающих поэтапно исследование, концептуализацию и материализацию, что делает необходимым включение посредника, который осуществил бы обратный перевод от объекта к локальности. Институция, стремясь укрепить свои позиции в поле искусства, непреднамеренно воспроизводит границы между искусством и аудиторией.
Ключевые слова: арт-резиденция, сайт-специфичность, локальность, партисипаторное искусство, художественное исследование

Artist Residency in Russia: Role Disposition in the (Re)Assembly of the Contemporary Art Field

Yan S. Ryabkov*

https://orcid.org/0009-0004-0904-252X

Anastasia V. Leontieva*

https://orcid.org/0009-0004-7671-6512

Roman N. Abramov*, **

https://orcid.org/0000-0002-4967-1169

* National Research University «Higher School of Economics», Moscow, Russian Federation

** Institute of Sociology of the Federal Research Center of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

Abstract: This study analyses artist residencies in Russia as institutions that assemble the artists, local context, and stakeholders. The main focus is on three key aspects: strategies for institutional positioning in the field of art and in relation to stakeholders, residents' practices in working with the local context, and the interaction between residencies and local residents. The process of institutionalising artist residencies unfolds through several mechanisms: integration into the 'creative economy,' balancing

between autonomy and stakeholder interests, and the differentiation of the residencies themselves. Inclusion in the field of contemporary art plays an important role. Artist residencies reproduce its key trends: a shift towards participatory practices, an emphasis on the process of creating a work and its narrativisation, and a research-based approach to art. Participatory practices allow for more horizontal interaction between the author and the audience, and involving the audience in the creation of the work strengthens their connection with the final object. However, the success of this practice may be undermined by the difficulties associated with the institution's dominance in organizing interactions with the audience, including with regard to the relevance and justification of incorporating participation into art practice. The more reflexive character of practice in art, manifesting itself in the spread of the 'artistic research' model, makes it possible to level this problem out to a certain degree, attenuating hierarchy through an understanding of the author's role as a mediator, including in participatory practices. The study revealed that employees and residents of artist residencies consider it important to involve the local community in their activities, but in practice, face limited opportunities for such cooperation. The limitations of such interactions stem from both the residents' level of practice and the artist residency as an institution. The multi-stage character of practices involves a chain of translations, phased in research, conceptualization, and materialisation, necessitating the inclusion of an intermediary who (or which) would carry out the reverse translation from the object to the locality. In seeking to strengthen its position in the art field, the institution unintentionally reproduces the boundaries between art and audience.

Keywords: artist residency, site specificity, locality, participatory art, artistic research

С 1990-х годов арт-резиденции стали распространенной институциональной формой культурной деятельности, заключающейся в предоставлении резидентам гранта, рабочего и экспозиционного пространства, часто — с обязательством участия в местных активностях и передачи авторских работ институции (Elfving et al. 2019). Если изначально арт-резиденции поддерживали индивидуальное творчество в относительной автономии, то современные резиденции ориентированы на глубокую интеграцию в локальный контекст, вовлечение в проблемы сообществ и тем самым — на преодоление романтического мифа об автономном авторе (Tung 2013; Pinto et al. 2020). Этот сдвиг способствует трансформации профессиональной идентичности художника и делает возможным укрепление или пересмотр идентичности локальных сообществ, связанных с арт-резиденцией.

В нашей статье анализируется восприятие резидентами участия в арт-резиденциях как особом институциональном формате,

который задаёт для авторов контекст, отличный от их привычной автономной позиции. Мы фокусируем внимание на трех аспектах деятельности арт-резиденций в лице сотрудников и авторов: институциональное позиционирование в отношении со стейкхолдерами, практики резидентов по работе с локальным контекстом и взаимодействие арт-резиденций с местными сообществами. Это позволяет прояснить, как стабилизируется институциональная форма арт-резиденций, которая в России находится на этапе активного становления. В связи с этим отдельный акцент делается на трудностях, препятствующих такой стабилизации, их разрешении или смягчении. Для ответа на эти вопросы в статье используется тематический анализ глубинных интервью с сотрудниками и резидентами российских арт-резиденций[1].

Сначала мы рассматриваем исследования, показывающие, как происходит и определяется стабилизация поля искусства и его субполей, сделав акцент на взаимодействии с более широким контекстом и экономическими и политическими акторами. Далее мы анализируем теоретические концепции социального и этнографического поворота, что позволяет ввести элемент динамичности границ поля, часто упускаемый в исследованиях искусства, в контексте возможности пересечения их авторами и институциями. Это также позволяет обсудить полученные результаты с точки зрения того, как эти повороты проявляются и трансформируются в практиках российских арт-резиденций.

Институционализация арт-резиденций на поле современного искусства

Организационные формы культурных институций в России становятся всё разнообразнее: на смену доминированию государственных организаций приходят частные инициативы (галереи, арт-центры, креативные кластеры). Они часто совмещают художественную деятельность с коммерческой, ориентируются на городской средний класс и стремятся к инклюзии различных аудиторий через публичные мероприятия, интеграцию кафе и магазинов (Safonova et al. 2018; см. также: Желнина 2012; Кузинер, Петрунина 2022). В настоящее время в России более тридцати арт-резиденций (Ким 2021), и относи-

1 В данной научной работе использованы результаты проекта «Многообразие форм, эффектов и барьеров интеграции современного российского общества в синхроническом и диахроническом измерениях» (HSE-BR-2025-070), выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

тельная новизна этого формата создает проблему легитимации и институциональной стабилизации новой формы как в поле искусства (Bourdieu 1993) — среди других институций, кураторов, так и по отношению к потенциальным спонсорам, которые смогли бы финансировать деятельность арт-резиденций (DiMaggio 1982).

В целом арт-резиденции рассматриваются как инновативные институции, действующие в условиях гибкой креативной экономики (Relyea 2013). Арт-резиденции также согласуются с трендами креативного труда, карьера в рамках которого основывается на проектной деятельности (Gerber, Childress 2017; см. также: Болтански, Кьяпелло 2011) и, отчасти, прекарном характере труда, поскольку резиденты — временные участники институции с эфемерным статусом (Elfving et al. 2019; Roberts, Strandvad 2022). В то же время арт-резиденции предполагают создание устойчивой «культурной экологии», образуя относительно стабильную систему взаимодействия в рамках своей локальности (Roberts, Strandvad 2022).

Устойчивость и относительная автономность арт-резиденции ограничены позицией стейкхолдеров, которыми могут выступать как корпоративные, так и государственные акторы. Взаимоотношения между стейкхолдерами и арт-институциями разворачиваются по оси дискуссий, касающихся «элитистской» и «популярной» ориентации искусства (DiMaggio 1982; Zolberg 1984). Арт-институции сталкиваются с противоречием между поощряемой государством просветительской функцией, направленной на расширение аудитории, и угрозой автономии, так как адаптация к массовым запросам вызывает опасения на тему снижения профессионального уровня искусства (Zolberg 1984). Дилеммы между массовым и элитарным обостряются в случае участия стейкхолдеров из бизнеса и неоменеджериальных государственных структур, которые ориентируют институции на измеряемые показатели коммерческой отдачи (Alexander 1996). Стремясь привлечь широкую аудиторию, кураторы осуществляют отбор арт-объектов, опираясь, во-первых, на сетевые взаимоотношения в рамках профессиональной отрасли и, во-вторых, на рутинизацию селекции с опорой на предыдущий опыт (Kawashima 1999). С другой стороны, ограничить влияние корпоративных акторов способно профессиональное сообщество, если оно обладает достаточным уровнем экспертной автономии и способно умело маневрировать между влияющими на него корпоративными акторами (Alexander 1996) и органами власти (Zolberg 1984).

Разнообразие специализаций арт-резиденций способствует их устойчивости как институциональной формы (Bourdieu 1993; Inglis, Hughson 2017; Асперс 2006). Как отмечает П. Асперс (2006), поле стабилизируется благодаря взаимной селекции: статусные институции отбирают авторов, чьи статус и стиль соответствуют их пози-

ционированию, а авторы стремятся поступить в соответствующие их амбициям институции. Этот процесс формирует устойчивую структуру, где символический капитал институции и резидента взаимно усиливаются.

Таким образом, стабилизировавшись как институциональный формат, арт-резиденции выстраивают более четкие и структурированные отношения с ключевыми акторами: стейкхолдерами (в частности, через возможность лавировать между требованиями разных акторов, элитарной и массовой направленностью); резидентами (институции отбирают художников, соответствующих их профилю, а те, в свою очередь, укрепляют репутацию резиденций); аудиторией (устоявшийся формат помогает дифференцировать публику с разным культурным бэкграундом и вкусами, позволяя каждой группе находить «свое» искусство).

Социальный и этнографический поворот в современном искусстве

Характер взаимодействия арт-резиденций определяется не только их институциональной позицией, но и нормами «мира искусства» (Becker 1982), которые фреймируют деятельность участников поля (Holm, Beyes 2022). Они следуют общей логике современного искусства, где ценится не только и не столько техническое мастерство, сколько способность к нарративизации, требующая знания социальной и культурной теории (Fine 2018; Heinich 2014). Будучи ориентированными на локальный контекст, резиденции в большей степени воплощают принципы институциональной критики, смещающей акцент с автономного производства на взаимодействие с социальной средой и аудиторией. Поэтому их целесообразно рассматривать не только через призму автономии искусства, но и через способы организации отношений с аудиторией и контекстом, что смещает фокус с внутренней динамики поля на динамику усиления или ослабления его границ во взаимодействии с внешними акторами. Смещение точки зрения также позволит по-другому взглянуть на современное искусство[1]. Важными направлениями переосмысления взаимодействия с аудиторией являются социальный поворот, обозначенный партисипаторным искусством (Elfving

1 Так, реляционная эстетика как один из способов переосмысления взаимодействия автора и аудитории предполагает преобразование пассивного зрителя в активного участника, создавая диалогические и более устойчивые сети взаимосвязей между людьми и арт-объектами (Буррио 2016; Acord 2016), что не согласуется в полной мере с представлением о нарративизации искусства (направляемой автором).

et al. 2019), и этнографический поворот (Чайка 2024). Далее представлены позиции в рамках арт-критики, как защищающие ценность поворотов с точки зрения возможности построить более горизонтальные отношения с аудиторией, так и критически подходящие к поворотам через проблематизацию релевантности размывания границ поля искусства. Мы выводим предположение, что рефлексивность в отношениях между институциями и авторами, с одной стороны, и аудиторией — с другой, позволяет хотя бы частично примирить две позиции.

В отличие от классического канона, где зрителю отводится роль восхищенного зрителя, практики совместного участия (далее — со-участия) вовлекают участников в непосредственный процесс создания художественного объекта, формируя более глубокую связь «зрителей» с ним (Kester 2011). Вместо оппозиции художника и общества, продвигаемой романтической моделью автономного автора-творца, предлагается модель текучей (fluid) автономии, разделяемой с участниками процесса, и снятие дистанции в отношении «вульгарного» социального контекста (p. 39–40), сохранение которой лишает искусство связи с практическим изменением, ослабляя его критический потенциал (p. 13–14). Со-участие требует взаимной рефлексии и трансформации идентичностей всех участников, что заставляет художника поступиться амбициями уникального авторства, а других участников — пересмотреть границы своей идентичности, без чего создание общего высказывания невозможно (p. 28, 90). Ценным становится не автономный способ видения и даже не инициация художественных интервенций, а внешний свежий взгляд, привносимый художником в локальный контекст (p. 85). Обладая иным культурным бэкграундом, художник не может полностью раствориться в сообществе (p. 93–94). В этом смысле позицию со-автора можно понимать как «чужака»: с одной стороны, частичная интеграция делает возможным восприятие смыслов, циркулирующих в сообществе, с другой — сохраняющаяся социальная дистанция позволяет поддерживать критическую позицию по отношению к этим смыслам (Зиммель 2008).

В арт-резиденциях со-участие осмысляется не просто как место для создания работ, отражающих специфику локации, а скорее как площадка для «встреч-контингентностей» автора, локального контекста и всех связанных с ним акторов (с разным опытом и перспективой), при которых — благодаря разнообразию перспектив — «случается» то, что в принципе было возможным, но «невозможно было предвидеть», и поэтому является новым, «иным» (Чайка 2025, с. 192–193). Эта логика восходит к идее дематериализации искусства (Bohn 2021): так, в корпоративных арт-интервенциях (как особой форме резиденций) заранее не определялись конкретные результа-

ты — ключевое значение приобретало само взаимодействие между художником и сотрудниками организации, порождающее непредсказуемые и нематериальные эффекты (Rycroft 2019)[1].

Поскольку со-участие связывается с сайт-специфичностью (как связью «работы» с местом), арт-практика одновременно приобретает этнографический характер, так как предполагает длительную работу с локальностью. Имплементация этнографического метода позволяет переосмыслить искусство как практику производства знания, которое, в отличие от «чистого» научного знания, непосредственно укоренено в локальном контексте и часто вовлекается в дискуссии о культурных и социальных проблемах сообщества, принимает диалогический характер (Clifford, Marcus 1983; Rutten et al. 2013).

Идеальная модель взаимодействия культурных институций, при которой идентичность сообщества формируется в ходе совместной работы, на практике часто воплощается в иные сценарии. Перспективы выстраивания горизонтальных отношений осложняются неравенством, присущим взаимодействию между институциями и авторами, с одной стороны, и сообществом, в отношении которого они реализуют данные практики, с другой, а также неравенствами, существующими внутри самого сообщества (Иванов и др. 2024). Согласно К. Бишоп, фундаментальный изъян многих коллаборативных практик — в их установке на укрепление связей в сообществе, из-за чего они обходят вопросы власти и структурного неравенства, итогом чего становится имитация решения проблем и укрепление status quo (Бишоп 2018). Поскольку инициатива обычно исходит от институции, возникает риск того, что институция либо становится местом репрезентации доминирующей культуры, либо ограничивает сотрудничество формальным включением маргинализированных групп без трансформации сложившихся структур (Иванов и др. 2024)[2]. Стремление институциональной критики (на первых этапах ее развития) подорвать элитистский характер

1 Ср. с рассуждениями Б. Гройса о современном искусстве как материализации «избыточного», «нетелеологического», «непродуктивного» времени, не связанного напрямую с производством результата (2023a, pp. 100–104).

2 Преимущество, которое отдается в партисипаторных практиках «политически связанным сообществам» (politically coherent community), основанным на политической солидарности, в противовес возникшим в результате манипуляции других агентов, включая авторов, может приводить не к более справедливому символическому обмену, как это изначально предполагалось (Kester 1995), а к реификации границ сообщества. Как следствие, такой тип сообщества может становиться целевой аудиторией для бюрократизированных программ и манипуляций (Kwon 2004).

культурных институций и демократизировать их, сделав их более инклюзивными для разных групп, натолкнулось на последующую кооптацию критики и снижение ее изначального радикализма (Alberro, Stimson 2011; Sheikh 2009; Nowotny 2009)[1].

Возникают вопросы, насколько этнографические и партисипаторные практики действительно приводят к желаемым результатам и не направлены, напротив, на усиление властной позиции автора/институции. Производство коллективности в коллаборативных практиках, хотя и предполагает отказ автора от части своей субъектности, на деле инициировано им самим и неявно преследует цель затруднить критику его произведений (Гройс 2023б). Х. Фостер утверждает, что «квазиантропологическая парадигма в искусстве» зачастую сводится к проекции собственной идентичности художника на Другого и экзотизации локальности: художник присваивает себе позицию Другого, чтобы представить свою практику как аутентично политическую (Foster 1995).

К. Бишоп (2018) в своей критике партисипаторного искусства защищает границы поля искусства от сферы его восприятия, поскольку именно такое разграничение создает эффект непредсказуемости: смысл произведения формируется не только авторским замыслом, но и в процессе публичного восприятия этого произведения. В этой парадигме эстетический опыт выступает медиатором между авторским замыслом и социальным использованием арт-объектов. Автономия поля искусства обеспечивает ему критическую позицию в отношении других целей, которые в случае коллаборативного искусства подчиняют эстетические.

Вопрос заключается в том, в какой степени и каким образом резиденты и сотрудники арт-резиденций справляются с трудностями, возникающими при реализации социального и этнографического поворотов (а именно так, чтобы автономия искусства и автора одновременно сохранялась и давала место для со-авторства), и рефлексируют над этими трудностями. Акцент на рефлексии здесь не случаен: современная институциональная критика провозглашает необходимость осмысления границ поля искусства в их пересечении с другими полями, а также принципов, по которым эти границы устанавливаются и признаются легитимными (Nowotny 2009; Sheikh 2009). В контексте партисипаторных проектов важно их потенциальное влияние на широкую аудиторию как пространства осмысления актуальных идентичностей и структурных про-

1 Проблема усиливалась тем, что критика, фетишизировав определенные цели и канонизировав отдельные практики, закрепила за ними устойчивые ярлыки, что и способствовало кооптации (Nowotny 2009).

тиворечий (Bell 2017). Рефлексивность проявляется в сочетании сотрудничества с арт-институциями с одновременной дистанцией по отношению к ним (Rauning 2009; Nowotny 2009), что минимизирует риски ангажировать критику институциями (Steyerl 2009).

Если институциональная критика вводит рефлексивность в контексте неравенства внутри сообщества и властной позиции арт-институций в отношении сообщества, то модель художественного исследования — в отношении позиции автора в его взаимодействии с контекстом создания и рецепции работы (Borgdorff 2012). Концептуализацию подготовки к созданию итоговой работы как исследования нельзя считать «метафорой» (cf. Fine 2018): граница между прямым и переносным значением не является предзаданной, а сами метафоры могут указывать на совмещение интересов разных актантов (Латур 2015). «Метафора» исследования может быть способом легитимации арт-практики среди стейкхолдеров и аудитории[1] и направлять арт-практику как своего рода «черный ящик», предполагающий цепочку переводов и определенную очередность операций, взаимодействие с определенными актантами и др. Предполагается, что практика художественных исследований в силу гибкости границ между исследовательской практикой и практикой искусства позволяет автору-исследователю быть более открытым к влиянию контекста, который он(-а) исследует (Широкоступ 2024). Благодаря этому автор может переосмыслить свою позицию по отношению к локальности: он(-а) должен(-а) говорить не о Другом и не от его имени (как это было в ранее обозначенной критике «квазиантропологического» подхода в искусстве), а «рядом» с ним, т.е. принимать позицию *медиатора* между институцией и локальностью (Rutten et al. 2013).

Таким образом, введение рефлексивности позволяет переосмыслить партисипаторную и этнографическую арт-практику не как прямое взаимодействие автора и локальности, а как практику, в которой акторы могут одновременно и совместно реконструировать ход ее действия. Важно проследить, как отношения между автором, арт-резиденцией и локальностью рефлексируются в контексте арт-практики.

Методы сбора и анализа данных

На первом этапе были отобраны три арт-резиденции, в которых предполагается наличие *взаимодействия арт-резиденций с сообществом*

1 С другой стороны, в арт-сообществе практики «художественного исследования» могут критиковаться за их мимикрию под академические, что приводит к инструментализации, дисциплинаризации и бюрократизации искусства, его кооптации в систему «неолиберального когнитивного капитализма» (см. обзор: Конончук 2023).

и артикуляция этого взаимодействия в обязанностях резидентов. Выбранные резиденции отличались по некоторым параметрам, что позволило выявить как общие черты их функционирования, так и возможные уникальные элементы. Степень взаимодействия варьировалась от изучения локального контекста, понимаемого широко и включающего природный контекст, до непосредственного вовлечения сообщества в творческую деятельность. Акцентировалось внимание на исследовании локального контекста, что отражает тенденции в направленности деятельности арт-резиденции в России в сторону «режима исследований» — как противопоставленному режиму, направленному на создание произведений (Чайка 2024). Помимо характера взаимодействия с сообществом, отраженного в обязанностях резидентов, при выборе резиденций учитывалось разнообразие по следующим критериям (Ким 2021): месторасположение, структура финансирования, срок резидентства. Две из резиденций располагаются на севере страны (за Полярным кругом), одна резиденция — в европейской части России; два города, в которых располагаются резиденции, являются промышленными, в то время как третий совмещает туризм с индустриальным профилем. Финансирование резиденций осуществлялось по трем моделям: а) за счет организации, аффилированной с градообразующим предприятием; б) за счет мецената-сооснователя; в) через аффилированное бюджетное учреждение культуры. Сроки пребывания в резиденции варьируются от нескольких недель до одного-двух месяцев. В целях соблюдения анонимности данные, обеспечивающие идентификацию организаций и информантов, не разглашаются.

Информантами стали сотрудники и художники арт-резиденций, которые пребывали/работали в институциях в 2023 г. Всего было проведено 21 интервью (одна беседа с резидентами была парной), включая 4 интервью с сотрудниками резиденций (1 куратор, 3 координатора), 17 интервью с резидентами. Интервью проводились в онлайн-формате в апреле 2024 г.

В ходе интервью с сотрудниками арт-резиденций были освещены следующие темы: роли и задачи арт-резиденций как институций, взаимодействие с резидентами, спонсорами-стейкхолдерами, арт-сообществом и местным сообществом (посетители арт-резиденций, жители населенного пункта). Интервью с резидентами предполагали обсуждение творческого пути автора, причин выбора арт-резиденции, восприятия институциональной среды арт-резиденции, в том числе через взаимодействие с сотрудниками арт-резиденции и с местным сообществом во время работы над проектом, а также сам процесс работы над проектом и его суть (ответы в рамках данного блока направлялись самими информантами и были наиболее подробными (Wohl 2021)) и оценка опыта пребывания в резиденции.

Анализ интервью выполнялся посредством тематического дедуктивного кодирования. Выделены следующие категории для кодировки: границы поля арт-резиденций и дифференциация внутри поля, гейткипинг (взаимодействие потенциальных резидентов и резиденций до резидентства и процедура open call), работа резидентов с локальностью, взаимодействие резидентов и резиденции с местным сообществом.

Субполе арт-резиденции: взаимодействие со стейкхолдерами и гейткипинг резидентов

Несмотря на размытость понятия арт-резиденции и резидентов в поле искусства, с 2019 г. действует Ассоциация арт-резиденций России[1], являющаяся площадкой обмена опытом между резиденциями и художниками и способствующая выработке критериев работы арт-резиденций, включая институциональные рамки взаимодействия между кураторами, резидентами, местными жителями и стейкхолдерами. Сотрудничество с Ассоциацией позволяет сотрудникам арт-резиденции (прежде всего, кураторам) снизить издержки неопределенности при отборе резидентов, а резиденты ориентируются на институции, обладающие репутацией и сетевым капиталом в арт-сообществе.

Куратор резиденции задает вектор развития институции: разрабатывает долгосрочную стратегию институции, формирует тематический план и критерии отбора резидентов, отвечает за публичное позиционирование резиденции и т.п. В интервью с представителями арт-резиденций отмечалось, что при отборе резидентов решаются задачи, которые нередко конфликтуют между собой: обеспечение разнообразия участников (от гендера, образования, опыта до палитры используемых техник и концепций), помощь молодым и начинающим художникам (без богатого портфолио), но одновременно — формирование сильной программы в соответствии с ожиданиями арт-резиденции. Зачастую отбор заявок предполагает включение в состав отборочных жюри внешних и напрямую не связанных с современным искусством стейкхолдеров. Информанты, принимавшие участие в обсуждениях отборочных жюри и комитетов, упоминали о том, что при рассмотрении отдельных кандидатур

1 Ассоциация была основана в 2019 году, зарегистрирована в качестве НКО в апреле 2024-го. Ставит в качестве своих целей: «обеспечивать полноту реализации функции, потенциала и культурной ценности арт-резиденций в России, способствовать развитию их межрегиональных и международных связей и отстаивать их интересы» (https://airofrussia.ru/).

дискуссия носит *«недемократичный характер» (Рез. № 1[1], кураторка)*, когда факторы, связанные с финансированием и мнениями внешних стейкхолдеров, начинают рассматриваться как важные (хотя все же не определяющие) при принятии решения по кандидатам. Это делает еще более востребованным навык куратора по представлению потенциальных резидентов перед комиссией, включающей непрофильных стейкхолдеров. С другой стороны, вовлечение стейкхолдеров в дискуссию направлено на поддержание у них интереса к деятельности арт-резиденции и понимания сути ее работы.

> *«Создать сопричастность стейкхолдеров к процессу резиденции, потому что если они не причастны, если они не имеют голоса и контроля, если они не знакомятся заранее с составом набора, если они не понимают, откуда взялся этот состав участников, если они не были за одним столом при принятии решений, то они потом говорят, а зачем нам вам помогать? Вы кто? Ваши художники, кто? Почему эти, а не те, нормальные какие-то могли бы приехать?» (Рез. № 1, кураторка).*

По итогам годовой работы сотрудники резиденции предъявляют результаты спонсорам. Среди ключевых показателей результативности информантами упоминаются репутация арт-резиденции в арт-сообществе и вовлечение местных жителей в деятельность институции. Общая оценка деятельности резиденции опирается на неформализованные критерии и комплексность, поскольку различные аспекты оценивания эффективности могут противоречить друг другу. Так, оценка медиаактивности часто нерелевантна, поскольку в штате арт-резиденции нередко отсутствует отдельная позиция специалиста по PR и сетевым коммуникациям, а фокус на искусство не совпадает с интересами медиа и широкой публики. Представители арт-сообщества ориентируются на иные критерии:

> «*Если ты хочешь, чтобы это [выходы материалов в СМИ и упоминаемость в социальных медиа] было критерием, на основе чего оценивают твою резиденцию, это очень опасный путь, потому что вещи, которые нравятся журналистам, это не те же вещи, которые нравятся самим художникам. Мы хотим хорошее искусство высокого уровня, и поэтому нам, наверное, лучше на эти критерии не ориентироваться» (Рез. № 1, кураторка).*

Можно выделить несколько важных мотивов, которыми руководствуются кандидаты, подающие заявки в арт-резиденции. Прежде всего, арт-резиденции рассматриваются как удобные институции для самопродвижения в сфере искусства, чаще всего современного (*«мне просто не очень интересно лапти плести, и поэтому я не поеду*

1 Здесь и далее рез. — резиденция.

в ту резиденцию, которая заточена на плетение лаптей» (*Рез. № 3, резидент*)), поскольку участие в признанных арт-резиденциях обогащает портфолио; отмечается наличие доступа к материалам и медиа, недоступным за пределами резиденций, а также к конкретному куратору, с которым они хотели поработать ранее в силу личного знакомства или сложившейся репутации. Арт-резиденции позволяют сфокусироваться на искусстве вне городской суеты и бытовых забот. Смена контекста создает «терапевтический» эффект за счет выхода из привычной рутины и переоценки творческих принципов. Один из информантов говорил о частом перемещении между резиденциями, связанным с отсутствием собственной мастерской, как о «кочевничестве» — что перекликается с концепцией номадизма в рамках «новых мобильностей» Дж. Урри (2012).

Важной составляющей является возможность включить в свое портфолио локальный контекст. Характерно, что даже несмотря на отсутствие прямого требования отражения локального контекста в резиденции № 2 в творчестве художников, большинство проектов так или иначе связано с ним. Проект понимается как обмен между локальностью и авторским замыслом:

> *«Смену локации просто даже банально надо изучить и посмотреть другие местности и других людей, как раз-таки найти там какие-то зацепки, чтобы сделать для той же самой локации какой-то продукт. Это, конечно, суперважно и, как мне кажется, просто довольно благородно, что ли» (Рез. № 2, резидент).*

Ограниченное число резиденций и мест для резидентов формирует многоуровневую систему отбора заявок. Поле арт-резиденций характеризуется относительной однородностью формальных и неформальных требований к кандидатам, которые часто основаны на ожиданиях сотрудников. При оценке обращается внимание на CV (профессиональный опыт), портфолио (включая опыт сотрудничества с арт-институциями), мотивационное письмо (для оценки ориентированности на локальный контекст), а также потенциал художника, способный раскрыться при кураторской поддержке. Ключевым требованием является обоснование выбора именно данной резиденции:

> *«Мы должны увидеть интерес реализовать этот проект именно в* [городе, в котором расположена арт-резиденция. — *Прим. авт.*], *имея в виду, что мы не поддерживаем тиражируемые на разных территориях проекты. Если мы видим, что этот проект можно реализовать в любом другом городе, и, собственно, у художника… рассылка идет по всем резиденциям страны, и там, где примут, туда он и поедет, нам, конечно, это неинтересно» (Рез. № 3, координаторка).*

Важны и ориентация на актуальное современное искусство — оцениваются проекты в CV, а также идеи возможного проекта в мотивационном письме с точки зрения заявленных *«тем и смыслов»*, и способности раскрыть их художественным языком:

> *«Темы и смыслы заявлены хорошо, но при раскрытии их через художественные методы они выглядят неубедительно и неуверенно. То есть либо они вторичные, либо они не до конца раскрывают заявленный контекст» (Рез. № 2, координатор).*

Эксплицитные или имплицитные ожидания «актуальности» создают барьеры для включения местных художников, которые, как правило, не интегрированы в поле современного искусства и имеют слабое представление о конъюнктуре в этой сфере, особенно в столичных контекстах. Резидент, приглашенный в качестве куратора в резиденцию № 2, рассказывал о сложностях, связанных со способностью к «концептуализации», и одной из целей арт-резиденции стало предоставление кураторской поддержки в развитии данного навыка:

> *«Настолько большая потребность в... каких-то приходящих специалистах, в каких-то конференциях, в каких-то выставках, еще чем-то. И как бы в регионах есть очень много талантливых людей, но им негде этот талант проявлять и некому показывать. <...> Там может быть очень развито ремесленное мастерство. <...> Короче говоря, все, что связано именно с технической стороной искусства. Но концептуально не везде, и чаще всего это хромает. Но при этом их интересуют очень классные темы. Но научиться их развивать и применять получается не всегда хорошо» (Рез. № 2, резидент — приезжал в качестве куратора для местных художников).*

Другим барьером для местных художников является отсутствие условий для полноценной профессиональной художественной практики: координаторка одной из резиденций рассказала, что, несмотря на наличие отдельной программы, есть затруднения во взаимодействии с местными художниками, поскольку формат арт-резиденции предполагает концентрацию на искусстве как основной занятости, в то время как для многих местных авторов искусство выступает скорее в качестве дополнения к их основной деятельности, почти что хобби.

Резиденты и локальность

Участники исследования из числа резидентов выделяли три этапа работы с локальностью: «исследование»; концептуализация — как правило, предполагающая написание авторского текста; матери-

альная или иная форма реализации как законченная арт-работа.

Исследование может предполагать прогулки по городу, фотографирование местности, общение с местными жителями (как правило, спонтанное, связанное с повседневностью), чтение краеведческой или исторической литературы, освоение фольклора, посещение музеев и архивов, изучение локальных сообществ в социальных сетях. Организуют визиты кураторы и координаторы, чья роль заключается в медиации между резидентом и локальным контекстом. На данном этапе резиденты преследуют одну или несколько целей, связанных со сбором информации для последующей концептуализации. Это может быть культурная картография локальности, поиски местных уникальных черт:

> *«Вот буквально то, что производит завод, становится культурой, именно непосредственно [города, в котором расположена резиденция № 1]. И этого я увидела много и быстро. Конечно же, машина мне позволила за короткий срок охватить все пространство этого города и быстро выделить какие-то ключевые точки и идентификации или городские визуальные особенности, которые сильно отличают этот город от других городов. Плюс был большой контраст между этими дворами, где общежития и просто многоэтажные дома, и двориками, где частные дома... И это был первый этап, это "ресеч"» (Рез. № 1, резидентка).*

Примером такой картографии также является опыт обзора природной местности авторки из резиденции № 2. С одной стороны, она действовала из перспективы обыденных представлений приезжей, с другой — пыталась примерить на себя оптику местного жителя на это место пребывания. Отдельно стоит отметить практику дрейфа — совместной прогулки с местными жителями по незапланированному сценарию, принципы проведения которой основаны на работах ситуационистов и мобильных методах изучения социальности (Запорожец 2017), во время которых местные жители делятся своими мыслями, эмоциями и ощущениями, касающимися их повседневности и окружения. Такие прогулки и другие подобные практики могут преследовать цель обнаружения «культурных кодов» или смыслов, «де-кодирования» образов, связанных с пространством города и с фольклорными и иными образами. Одна из резиденток рассказывала, что ее исследование было направлено на распознавание семиотических кодов, «художественного языка» в орнаментах и узорах на вышивке, жилищах и т.д. Поиск и обнаружение таких «кодов» или «смыслов» локального контекста также упоминались некоторыми информантами в качестве причины выбора резиденции. Тем не менее в нарративах о том, как продвигалась исследовательская часть арт-проекта, данный сюжет был менее выражен.

Исследование нужно для накопления информации и для реконцептуализации проекта в целом в ходе общения с полем, что похоже на антропологическую и социологическую практику. Исследования могут быть определены тематически (например, информанты из резиденции № 2 изучали сказки местных народов, архивы о спецпереселенцах и строителях города) или давать пищу для теоретических концептуализаций. Это особенно важно в случае использования теоретических работ из сферы социально-гуманитарного знания — одна из информанток упоминала работу Г. Башляра «Поэтика пространства» как общую рамку осмысления локальных природных особенностей. Однако даже в отсутствии «теоретической рамки» сбор информации имеет характер «исследования».

Нередко в арт-резиденциях исследовательская работа становится основной формой активности, и тогда создание арт-объектов воспринимается скорее как сопутствующий результат исследования. Некоторые авторки говорили о том, как предварительно собирали информацию по интересующей теме, а затем обсуждали эти сведения с местными жителями и перспективу их применимости к локальной повседневности. Местные жители воспринимались скорее как информанты, поставщики знаний о локальном контексте, а не как полноправные участники совместного арт-процесса. Однако даже такая информация считается ценной как элемент «партисипаторности» — в отсутствие какого-либо участия местных жителей художники могут сформировать представление о локальных кодах без их соотнесения с пониманием самих носителей местного знания, что в итоге ведет к культурной апроприации. Резиденции высоко ценят проекты, разработанные и реализованные именно в резиденции и предполагающие «вживание» в локальность:

> *«Нельзя просто, заранее, до города придумать полностью проект, приехать, сделать его. Ну и что это будет? Это будет не резиденция, это будет просто какой-то проект. Ты можешь вообще ничего как бы не сделать в итоге, но зато как-то вот попытайся поисследовать, почувствовать, попрощупывать» (Рез. № 1, резидент).*

Интересна реакция одного из информантов, отрицательно относящегося к концепту «исследования», распространенного в арт-сообществе:

> *«...слежу за собой и какие-либо ситуации, моменты в жизни меня волнуют, я их перефразирую, либо переношу на холст. <...> вот фрукты, они интересно гниют, фрукты и цветы, вот это одна из серий, гниющее, где я ставлю объект и постепенно подхожу, жду, когда нужная мне фаза начнется, именно с цветовой палитры, наверное, от нашего цветового зрения, я смотрю на это, и начинаю потихоньку писать. <...> Я не исследователь, я не исследователь,*

> *я не люблю, когда художники используют словосочетание "я исследую"» (Рез. № 2, резидент).*

Чем такая рефлексия над процессом создания работы в искусстве отличается от обозначенного выше исследовательского подхода? Восприятие внешней информации предполагается как что-то само собой разумеющееся: «перенос на холст» напрямую следует за восприятием, в то время как современное искусство предполагает, во-первых, опосредование восприятия через концептуализацию (т.е. аналитическое осмысление), и, во-вторых, рефлексивность такого восприятия, которая и выражается в слове «*ресеч*». Один из резидентов рассказывал, как он применял «метод отстраненности», который предполагает, что «*мы забываем свой предыдущий опыт и смотрим на мир немножко наивными глазами какого-то незнакомого человека*» *(Рез. № 1, резидент*). Тем самым, с одной стороны, резидент отстраняется от своей позиции автора, исследователя, имеющего определенные цели, связанные с созданием проекта, с другой — такое дистанцирование позволяет ему рефлексивно отнестись к собственной позиции — к тому, как он сам смотрит на мир.

Второй этап — разработка плана реализации работы — предполагает отбор и объединение визуального и текстового материала. На этой стадии резиденты часто говорили о переплетении «мелких историй»: работа строится не вокруг одного сюжета, а из множества фрагментов, собранных в ходе общения с местными жителями и погружения в контекст. Одна из резиденток описывала этот процесс так:

> *«Я подумала, вот это классные герои, все свои истории, которые я слышала вокруг себя... Просто загрузилась какая-то информация, и я ее переработала в какие-то образы, в поэзию... Я не могу сказать, что у меня конкретно была какая-то история, и я ее раскручивала. А нет, это много каких-то сложившихся штук» (Рез. № 1, резидентка).*

Таким образом, резиденты воспринимают себя не единственными авторами, а скорее собирателями и интерпретаторами того, что уже присутствует в локальной среде — историй, образов, повседневных деталей, что затем находит выражение в материальном воплощении итогового проекта.

Кроме того, целью данного этапа является переработка материала, накопленного в ходе исследования. Одна из информанток связывала важность переработки с избеганием культурной апроприации: если простое использование культурных кодов местного сообщества означает присвоение их авторства, изначально закрепленного за сообществом, то их переработка позволяет художнику-«ресече-

ру» утвердить за собой авторство, но с отсылкой к первоисточнику. Здесь подразумевается со-авторство, где признаётся вклад как местного культурного контекста, так и художника-исследователя.

В процессе переработки значимая роль отводится куратору, помогающему прорабатывать идею проекта с учетом специфики резиденции и местного сообщества. Куратор может рекомендовать избегать определенных сюжетов, если они повторяют предыдущие проекты или являются болезненными/травматичными для местного сообщества — в тех случаях, когда работа с травмой не входит в задачи проекта. Такие комментарии куратора воспринимались резидентами не как цензура, а как конструктивная доработка проекта.

Для связки элементов («*мелких историй*» или любой информации, накопленной в результате «ресеча») могут быть использованы разные приемы, упоминавшиеся информантами. Прежде всего, это нарративизация проекта на основе фольклорных текстов — один из информантов рассказывал, как использует сказки местных народов как основу для создания аудиоспектакля. Далее, это воображение локальной истории, когда резиденты реконструировали возможные с точки зрения нарратива, представленного в работе, но не задокументированные события местного контекста — не с целью искажения фактов, но для придания работе нарративной целостности и заполнения лакун для создания связного произведения. Также включается метафоризация исследовательского материала, перевод информации в образы для определения объектной формы произведения. При этом работа может осмысливаться и как «связанное высказывание», и как некоторое общее впечатление от пребывания в локации. Оба способа осмысления концепта встречаются вне зависимости от того, ориентируется ли человек на тексты из философии или социальной теории.

Материализация проекта подразумевает создание объекта, который тесно взаимодействует со средой и историей места, а интерактивные объекты (инсталляции) прямо вовлекают в это взаимодействие и местных жителей. Характерно, что одна из информанток осмысливала итоговую работу как «*перформативный акт*». Другой информант высказал опасения относительно утраты возможности адекватного восприятия работы вне локального контекста, в котором работал:

> *«Даже концепция по-другому прочитывается. Если говорить про изображения, которые сделаны на бетонных плитках, существ, животных, захороненных вместе с людьми, это понятная история. Если мы привозим это на выставку в Москву или в Питер, или куда-нибудь еще, то человек просто видит такую историю, которая отсылает к чему-то, но не связана с контекстом, чаще всего самой выставки или города, где это экспонируется» (Рез. № 1, резидент).*

Извлечение объекта из локальности нарушает его связи с окружающими элементами, что меняет заложенные в него авторские смыслы: с одной стороны, это оборачивается утратой связи с контекстом, с другой — оно может открыть новые способы восприятия. В отрыве от локального контекста концептуальное содержание работы не исчезает, а трансформируется, смещаясь от привязки к локальным культурным кодам в сторону более универсальных или аффективных уровней восприятия (визуальный ряд, эмоциональное воздействие).

Резиденция и местное сообщество

Основные формы вовлечения локальных сообществ в деятельность институции — мероприятия, проводимые с участием резидентов. Степень вовлечения определяется не столько требованиями к их организации, сколько запросом самого художника, спецификой его работы и содержанием проекта. Художники, чей проект предполагал взаимодействие с местным сообществом, при посредничестве сотрудников арт-резиденции могли связаться с нужной группой и обсудить перспективы сотрудничества. Аналогичная практика действует и в отношении местного арт-сообщества: долгосрочного взаимодействия между резиденцией и местными художниками не происходит, оно возникает только по запросу резидента.

Со-участие, понимаемое как совместный вклад художника в разработку и/или реализацию проекта, а также (в случае интерактивных проектов, т.е. проектов, которые предполагают физическое взаимодействие местных жителей с объектом) его функционирование, хотя и не является распространенным, тем не менее встречалось в ходе нашего исследования. Один из резидентов рассказывает, как благодаря со-участию местные жители размышляли о границах искусства и не-искусства:

> *«Через их город увидели, посмотрели на город с точки зрения художника и человека, который ищет искусство там, где, может быть, его и не бывает, да? <...> И потом еще неделю монтировали выставку, делали какие-то объекты современного искусства, и уже в галерее мы сделали выставку ребят, которые до этого вообще не знали, что они могут как-то мыслить с художественной точки зрения» (Рез. № 3, резидент).*

Тем самым практики со-участия могут быть направлены и на рефлексию границы между искусством и не-искусством: помимо того, что резидент должен быть готовым к со-участию с местными жителями и пересечению границы между искусством и повседневностью, важно учитывать, что само пересечение перформативно

меняет эти границы. Опираясь на опыт информантов, можно заключить, что в целом аудитория арт-резиденции не может быть сведена к какой-то конкретной социально-демографической категории, являясь многосторонней. Тем не менее информанты характеризуют аудиторию резиденции как небольшую по численности и постоянную по составу:

> *«Сформировали вокруг себя заинтересованных людей, которые не первый, даже у меня, не первый раз приходили на мероприятие <...>, то есть у них такой костяк своих друзей, которые любят к ним приходить на мероприятие» (Рез. № 3, резидент).*

Информанты отдельно упоминают пенсионеров, представителей местной культурной публики (например, учащихся образовательных учреждений культуры и искусства) как ключевые категории посетителей резиденций.

Относительно небольшой и постоянный состав аудитории не рассматривается в качестве проблемы руководством арт-резиденций. Нормализация и введение арт-резиденции в повседневность как культурной институции рассматривается как эффект, который достигается только в долгосрочном плане и обеспечивается постоянным потоком приезжих художников. В краткосрочном периоде отмечается слабый интерес к современному искусству в нестоличном российском городе. Единственное, что резиденция может сделать для «привлечения» новой аудитории — это обеспечить тематическое разнообразие реализуемых проектов.

> *«Просто это же никому особо не надо. По сути, это же не рыночный продукт. Он не подразумевает прямую выгоду ни для кого. Это просто некое культурное воспитание нашего населения. Кому оно выгодно, в целом мы можем рассматривать только с точки зрения исторической перспективы. Что как будто бы хотелось бы, чтобы некий общий культурный уровень у нас рос, а не падал. Но с точки зрения здесь и сейчас, и сиюминутных продаж, и зарабатывания денег, и экономики это никому не выгодно» (Рез. № 3, резидентка).*

Неудовлетворенность характером вовлечения местных жителей в функционирование арт-резиденции все же выражалась некоторыми информантами одной из резиденций. Информанты связывали это с проблемой освещения деятельности резиденции, также упоминалась специфика расположения резиденции, обособленной от города. Таким образом, проблема вовлечения связывается не с конкретными практиками резидентов, а с особенностями работы институции, с одной стороны, и объективными условиями, которые ограничивают понимание местными жителями искусства — с другой. Работы остаются во многом «*непрочитанными*» мест-

ным населением, посредничество на должном уровне во «взаимной» и в какой-то степени «обратной» интерпретации, по словам одной из информанток, не обеспечивается, поскольку это требует подготовленных сотрудников. Проблема увязывается и с тем, какое место должны занимать институции современного искусства по отношению к внешнему социокультурному периметру, и, еще более важно, с тем, как в принципе возможно отражать в художественных практиках власть арт-резиденции как одной из форм институций и те условия, на которых она существует:

> *«Основная цель резиденции должна быть направлена не на удобство художников, не на то, чтобы этот газон остался бесконечно зеленым, а это здание бесконечно белым, а на то, чтобы все-таки какая-то культурная интеграция происходила непосредственно с той средой, где резиденция находится. Сейчас этого там нет. Я вижу в этом огромную проблему для самой резиденции в том числе. Потому что, конечно же, это довольно, может быть, странно выглядит со стороны, что художник приезжает куда-то, пользуется ресурсами резиденции и при этом критикует непосредственно саму же резиденцию. Но в этом и суть современного искусства, в непосредственно критическом потенциале. Это то, что отличает современное искусство от творчества или еще от каких-то других вещей. Это предельная честность со всем, с чем ты соприкасаешься как художник. Если по чесноку там на все взглянуть, то куда полезнее, если бы эти гранты были направлены на другие вещи» (Рез. № 1, резидентка).*

Обсуждение результатов

Итак, мы увидели, как арт-резиденция переформатирует отношения между разными акторами: сотрудниками резиденции (куратором, другими сотрудниками), местным сообществом, резидентами и локальным контекстом — а также как резиденция образует субполе внутри искусства с собственными границами и дифференциациями, осуществляя сложную навигацию между тремя ключевыми полюсами: автономией художественного производства, логикой креативной экономики и императивом локальной вовлеченности.

Арт-резиденции образуют относительно устойчивое субполе внутри современного искусства, опирающееся на профессиональные стандарты, выработанные самими участниками (Ассоциация арт-резиденций России), включая дифференциацию арт-резиденций по профилям, процедуры open call, основанные на кураторских критериях и выработанных представлениях о статусности. Стейкхолдеры не так плотно контролируют деятельность арт-резиденций, как это происходит в других культурных институциях, где корпоративные и государственные акторы активно вмешиваются в работу (см., напр.: Alexander 1996). Из-за ослабленного контроля стейкхолдеров определяющую роль в процессе отбора приобрета-

ет куратор, где ключевым оказывается соответствие (fit) куратора и автора (Wohl 2021). Кураторская власть в арт-резиденции может перераспределять влияние в пользу институции, позиционируя ее как «лабораторию», где посредством художественных методов формулируется новый взгляд на локальный контекст (ср.: Латур 2015). Арт-резиденции следуют тенденциям «креативной экономики», интегрируясь в проектную биографию авторов. Одновременно арт-резиденции стоит осмысливать не как модель более гибкого производства (Relyea 2013), а как своего рода «креативную экологию» (Roberts, Strandvad 2022), поскольку для их легитимации важным является нарратив о длительном воздействии арт-резиденции на окружающий культурный, материальный и социальный ландшафт.

Границы субполя арт-резиденций остаются неустойчивыми и оспариваются из-за «вторжения» институций, изначально чуждых данному субполю, что актуализирует необходимость четкого очерчивания этих границ (в форме определения, какие формы работы предполагает арт-резиденция, ограничение современным искусством вопреки, например, ремесленному) для защиты от подобных вторжений (Baumann 2007). Об арт-резиденции можно говорить как о совокупности практик и элементов, находящихся в постоянном процессе организационной, смысловой и институциональной пересборки.

Можно наблюдать противоречивые тенденции в практиках работы арт-резиденций с местными жителями. Резиденты часто делают акцент на локальном знании, которое носит партисипаторный характер (формируется в диалоге с местными жителями) и ценится именно своей контекстуальной спецификой, противопоставленной универсальному знанию (см.: Haraway 1988). Не менее значимой для резидентов, чем ориентация на современное искусство, проявляющаяся в том числе через нарративизацию, является рефлексия над аффектами и собственно восприятием — подвергается анализу сам «взгляд» (gaze) (Acord 2016). Можно говорить об «эстетической рефлексивности» (Lash, Urry 1993), при которой перенос аффектов и воспринимаемого не осуществляется напрямую, а происходит через этап «изучения». Поскольку это знание приобретается в ходе рефлексии над *аффектами и восприятием*, постольку художественное исследование стоит рассматривать и как телесную практику. Именно телесный характер исследования обеспечивает одновременно его диалогический характер в отношении с локальностью (как Другим) (Haraway 1988) — это напрямую выражается в том, что, по словам информанта, *«начинает разговаривать сам контекст».* Локальность становится не только материалом, но и способом мышления, когда знание о месте формируется не через дистанцию, а через

соотнесение собственного опыта с опытом Другого. Это представляет собой баланс между «туземным» и «универсальным» знанием, когда художник-исследователь проявляет личную вовлеченность в уникальный контекст своего исследования, одновременно сохраняя способность к обобщению, демаркации существенного и второстепенного (Гирц 1996).

Если переходить на уровень институции, то стремление к глубокому вовлечению в жизнь местных сообществ наблюдается в меньшей степени. Взаимодействие с местными жителями признается важной целью арт-резиденции, однако сотрудники арт-резиденции констатируют, что ее трудно достичь, поскольку это чревато потерей автономии арт-резиденции. По их словам, глубокое вовлечение потребовало бы подстраиваться под вкусы и ожидания сообщества, что ограничивает свободу художественного программирования и критическую дистанцию (тем более что местная аудитория часто не готова к восприятию актуального искусства, как отмечали информанты). В этой связи возникает вопрос: почему арт-резиденции по-прежнему считают эту цель одной из приоритетных? Невозможность полноценной реализации цели нельзя списать на уровень практик, поскольку, пусть и ограниченно, они способны к выстраиванию со-участия. Субполе арт-резиденций также является относительно стабильным, что делает его позицию по отношению к аудитории сравнительно «сильной». В связи с этим необходимо обратиться к обоим этим уровням в контексте источников напряженности, возникающих при выстраивании отношений как авторов, так и институций с локальностью.

В резиденциях практики со-участия были частью художественного исследования, которое предполагает цепочку переводов (Латур 2015), поскольку деятельность резидента по созданию итогового проекта предусматривает несколько этапов, где метафоризация и другие художественные методы играют ключевую роль. Поэтому функция куратора, помимо помощи в концептуализации проекта (O'Neill 2016; Acord 2010), состоит в медиации между локальностью и автором (Обрист 2016). Такая медиация, необходимая ввиду невозможности полной интеграции автора в местный контекст (Kester 2011), позволяет формировать более прочные связи между локальностью и итоговым объектом, что, в частности, проявляется в случае отрыва объекта от контекста его производства (например, галерейных выставок)[1]. В связи с таким переводом смыслы, заложенные в рабо-

1 Поскольку ценится именно локальное знание, то есть, если быть точнее, некодифицированное повседневное знание, связанное с жизненным миром конкретного сообщества, перенос в другие контексты (в том числе те,

тах, не могут автоматически прочитываться, *даже в случае наличия со-участия*. Проблема вовлечения возникает именно в связи с тем, что отсутствует посредник, который осуществляет перевод от объекта к аудитории, — аналогичный посреднику, который делал перевод от локальности к автору[1].

Помимо необходимости учитывать различие между моментами создания работы и ее рецепции, проблематизирующее ценность соучастия, противоречие между провозглашаемыми целями соучастия местных жителей в деятельности институции и действительной ориентацией на них является также результатом того, что при переходе на макроуровень действует логика полей, которая заставляет институции ориентироваться на интересы соответствующего поля. Даже в случае создания работы через со-участие автор все еще должен учитывать требования поля искусства, действуя в рамках режима современного искусства, что в еще большей степени делает необходимым введение посредника. В большей степени логика полей проявлялась в ответах о затруднительности расширения аудитории без потери качества институции. Таким образом, арт-резиденции стремятся фиксировать границы поля искусства на институциональном уровне, но допускают их постепенное изменение через взаимодействие аудитории и авторов — но не за счет прямых действий самой институции. Это предотвращает укрепление доминирования институции над местным сообществом (и субстантивное понимание такого сообщества), оставляя право участия за самими жителями (Иванов и др. 2024). Важен акцент на длительном характере вовлечения, что можно связывать с потребностью в изменении представления о границах поля искусства со стороны не только (потенциальных) резидентов, но и аудитории, что воз-

---

в которых более распространенными являются другие формы знания) чреват утратой своего изначального значения (Абрамов 2015).

1 Проблема часто связывается именно с чрезмерной привязкой к локальному контексту, которая делает работы более предсказуемыми и затрудняет их восприятие за пределами локальности (Чайка 2025), однако и внутри ее самой их рецепция оказывается проблематичной. Учет различия поля искусства и повседневности, в которой происходит рецепция работы, позволяет учесть тот уровень контингентности, который имманентно присущ искусству — а именно характер рецепции. Таким образом, основная сложность состоит в отсутствии условий (посредников), способных обеспечить «встречу-контингентность» в момент восприятия работы внутри локального контекста. При этом за пределами локации такие посредники могут присутствовать, открывая возможность альтернативных прочтений и тем самым смягчая проблему избыточной сайт-специфичности (возможных затруднений с прочтением из-за сильной привязки к локальному контексту за пределами выставочного пространства).

можно только через длительное их вовлечение в практики. Со-участие не означает слияние автора и сообщества, а, напротив, создает пространство, где различия между ними становятся видимыми и осознанными. Это позволяет участникам не только совместно действовать, но и рефлексировать собственные позиции и границы их взаимодействия, а также сохранить критический потенциал современного искусства, препятствуя иллюзии консенсуса (Бишоп 2018). Сохранение такой критической дистанции позволяет избежать двух крайностей: с одной стороны, потакания аудитории, которого опасаются как кураторы, так и резиденты, с другой — позиции доминирования, несовместимой с позицией арт-резиденции как непосредственно укорененной в локальность и предполагающей (как минимум в слабой форме в контексте художественного исследования) со-участие местных жителей.

Библиография / References

Абрамов Р. Н. (2015) Обыденное и научное знание в исследованиях профессий и профессионализма: историко-теоретический анализ. В И. Ф. Девятко, Р. Н. Абрамов, И. В. Катерный (ред.), *Обыденное и научное знание об обществе: взаимовлияния и реконфигурации* (с. 246–309). Прогресс-Традиция.

— Abramov R. N. (2015) Ordinary and Scientific Knowledge in Studies of Professions and Professionalism: Historical and Theoretical Analysis. In Devyatko I. F., Abramov R. N., Katerny I. V. (Eds.), *Ordinary and Scientific Knowledge About Society: Mutual Influence and Reconfiguration* (pp. 246–309). Progress-Traditsia. (in Russ.)

Асперс П. А. (2006) Рынок моды: Фотография моды в Швеции (Ю. Муратова, пер.). *Экономическая социология*, 7(5), с. 39–55. EDN: OYOBER. https://doi.org/10.17323/1726-3247-2006-5-39-55

— Aspers P. A. (2006) Market in Vogue: Fashion photography in Sweden (Yu. Muratova, trans.). *Journal of Economic Sociology*, 7(5), pp. 39–55. https://doi.org/10.17323/1726-3247-2006-5-39-55. (in Russ.)

Бишоп К. (2018) *Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства* (В. Соловей, пер.). V–A–C Press.

— Bishop C. (2018) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (V. Solovey, trans.). V–A–C Press. (in Russ.)

Болтански Л., Кьяпелло Э. (2011) *Новый дух капитализма* (С. Фокин, пер. и ред.). Новое литературное обозрение.

— Boltanski L., Chiapello E. (2011) *The New Spirit of Capitalism* (S. Fokin, trans. and ed.). New Literary Observer.

Буррио Н. (2016) *Реляционная эстетика. Постпродукция* (А. Шестаков, пер.). Ad Marginem.

— Bourriaud N. (2016) *Relational Aesthetics. Postproduction* (A. Shestakov, trans.). Ad Marginem. (in Russ.)

Гирц К. (1996) С точки зрения туземца: о природе понимания в культурной антропологии (И. Ф. Девятко, пер.). В И. Ф. Девятко (ред.), *Модели объяснения и логика социологического исследования* (с. 88–97). ИС РАН, TEMPUS/TASIS.

— Geertz C. (1996) From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding (I. F. Devyatko, trans.). In I. F. Devyatko (ed.), *Models of Explanation and Logic in Sociological Research* (pp. 88–97). IS RAS, TEMPUS/TASIS. (in Russ.)

Гройс Б. (2023а) Товарищи времени (И. Кушнарёва, пер.). В Б. Гройс (ред.), *Политика поэтики* (с. 75–93). Ad Marginem.

— Groys B. (2023a) Comrades of Time (I. Kushnareva, trans.). In B. Groys (ed.), *Politics of Poetics* (pp. 75–93). Ad Marginem. (in Russ.)

Гройс Б. (2023б) Генеалогия партиципативного искусства (Е. Дёготь, пер.). В Б. Гройс (ред.), *Политика поэтики* (с. 279–297). Ad Marginem.

— Groys B. (2023b) A Genealogy of Participatory Art (E. Dyogot, trans.). In B. Groys (ed.), *Politics of Poetics* (pp. 279–297). Ad Marginem. (in Russ.)

Желнина А. А. (2012) Творчество «для своих»: социальное исключение и креативные пространства Санкт-Петербурга. В Папушина Ю. О., Матецкая М. В. (ред.), *Креативные индустрии в городе: вызовы, проекты и решения. Сборник научных статей студентов и преподавателей НИУ ВШЭ* (с. 42–57). Левша.

— Zhelnina A. A. (2012) Creative Activities for Selected Cider: Social Exclusion and the Creative Spaces of Saint Petersburg. In Papushina Yu. O., Matetskaya M. V. (eds.), *Creative Industries in the City: Challenges, Projects, and Solutions. Collection of Scientific Articles of Students and Teachers of the Higher School of Economics* (pp. 42–57). Levsha. (in Russ.)

Запорожец О. Н. (2017) «Мобильные методы»: исследование жизни в движении. *Социология: методология, методы, математическое моделирование (Социология:4М)*, 44, с. 37–72. EDN: YMAFSY.

— Zaporozhets O. N. (2017) "Mobile methods": studying life in motion. *Sociology: Methodology, Methods, Mathematical Modeling (Sociology: 4M)*, 44, pp. 37–72. (in Russ.)

Зиммель Г. (2008) Экскурс о чужаке (А. Филиппов, пер.). В А. Филиппов (ред.), *Социологическая теория: История, современность, перспективы. Альманах журнала «Социологическое обозрение»* (с. 9–14). Владимир Даль.

— Simmel G. (2008) Digression about the stranger (A. Filippov, trans.). In A. Filippov (ed.), *Sociological Theory: History, Contemporariness, Prospects. Almanac of the Journal "Russian Sociological Review"* (pp. 9–14). Vladimir Dahl. (in Russ.)

Иванов Д., Власова Т., Абрамов Р. (2024) Культурное гражданство: Определения и эмпирическая контекстуализация. *Социологическое обозрение*, 23(3), с. 25–52. EDN: YGAMNW. http://doi.org/10.17323/1728-192x-2024-3-25-52

— Ivanov D., Vlasova T., Abramov R. (2024) Cultural Citizenship: Definitions and Empirical Contextualization. *Russian Sociological Review*, 23(3), pp. 25–52. http://doi.org/10.17323/1728-192x-2024-3-25-52. (in Russ.)

Ким А. (2021) *Арт-резиденции: Для кого, зачем и как*. Ассоциация арт-резиденций России. http://airofrussia.ru/toolkit

— Kim A. (2021) *Art Residencies: For Whom, Why, and How.* Association of Artistic Residencies of Russia. http://airofrussia.ru/toolkit. (in Russ.)

Кончук В. В. (2023) «Художественное исследование»: подходы к определению, критика и специфика в российском контексте. *Международный журнал исследований культуры*, 2(51), с. 99–114. EDN: ERJCIA. https://doi.org/10.52173/2079-1100_2023_2_99

— Kononchuk V. V. (2023) "Artistic research": Approaches to Definition, Criticism and Specificity in the Russian Context. *International Journal of Cultural Research*, 2(51), pp. 99–114. https://doi.org/10.52173/2079-1100_2023_2_99. (in Russ.)

Кузинер Е. Н., Петрунина Д. С. (2022) Креативные пространства как «третьи места» в регионах России. *Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены*, 172(6), с. 333–355. EDN: MFDKQY. https://doi.org/10.14515/monitoring.2022.6.2316

— Kuziner E. N., Petrunina D. S. (2022) Creative Hubs as Third Places in Russian Regions. *Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes*, 172(6), pp. 333–355. https://doi.org/10.14515/monitoring.2022.6.2316. (in Russ.)

Латур Б. (2015) *Пастер: Война и мир микробов, с приложением «Несводимого»* (А. В. Дьяков, пер.). Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. EDN: TWCDGB.

— Latour B. (2015) *Pasteur: War and Peace of Microbes, with an Appendix Entitled "Irreducible"* (A. V. Dyakov, trans.). EUSP Press. (in Russ.)

Обрист Х. У. (2016) *Пути кураторства* (Л. Речная, пер.). Ad Marginem.

— Obrist H. U. (2016) *Ways of Curating* (L. Rechnaya, trans.). Ad Marginem. (in Russ.)

Урри Д. (2012) *Мобильности* (А. Лазарев, пер.). Праксис.

— Urry J. (2012) *Mobilities* (A. Lazarev, trans.). Praxis. (in Russ.)

Чайка Ж. (2024) Эпистемологическая полезность художественных резиденций и шелуха повторений. *Логос: Философско-литературный журнал*, 34(1), с. 37–62. EDN: EYLHAT. https://doi.org/10.17323/0869-5377-2024-1-37-61

— Chaika Zh. (2024) The epistemological usefulness of artistic residencies and the husk of repetition. *Logos: Russian Journal of Philosophy and Humanities*, 34(1), pp. 37–62. https://doi.org/10.17323/0869-5377-2024-1-37-61. (in Russ.)

Чайка Ж. (2025) *Арт-резиденции. Как их готовить*. V–A–C Press.

— Chaika Zh. (2025) *Art Residencies. How to Cook Them*. V–A–C Press. (in Russ.)

Широкоступ О. (2024) Блуждая среди высот гор и низин рек: художественные исследования и то, что их характеризует. *Логос: Философско-литературный журнал*, 34(1), с. 63–76. EDN: CDEMZN. http://doi.org/10.17323/0869-5377-2024-1-63-74

— Shirokostup O. (2024) Between river low and mountain high. Artistic research and what characterizes it. *Logos: Russian Journal of Philosophy and Humanities*, 34(1), pp. 63–76. http://doi.org/10.17323/0869-5377-2024-1-63-74. (in Russ.)

Acord S. K. (2010) Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art. *Qualitative Sociology*, 33(4), pp. 447–467. https://doi.org/10.1007/s11133-010-9164-y

Acord S. K. (2016) Learning How to Think, and Feel, About Contemporary Art: An Object Relational Aesthetic for Sociology. In L. Hanquinet & M. Savage (Eds.), *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture* (pp. 219–231). Routledge.

Alberro A., Stimson B. (2011) *Institutional critique: An anthology of artists' writings*. MIT Press.

Alexander V. D. (1996) From philanthropy to funding: The effects of corporate and public support on American art museums. *Poetics*, 24(2–4), pp. 87–129. https://doi.org/10.1016/0304-422X(95)00003-3

Baumann S. (2007) A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements. *Poetics*, 35(1), pp. 47–65. https://doi.org/10.1016/j.poetic.2006.06.001

Becker H. (1982) *Art worlds*. University of California Press.

Bell D. M. (2017) The Politics of Participatory Art. *Political Studies Review*, 15(1), pp. 73–83. https://doi.org/10.1111/1478-9302.12089

Bohn C. (2021) Contemporary Art and Event-Based Social Theory. *Theory, Culture & Society*, 39(3), pp. 51–74. https://doi.org/10.1177/02632764211042085

Borgdorff H. (2012) *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.

Bourdieu P. (1993) *The field of cultural production: Essays on art and literature*. (J. Randal, Ed. & Trans.). Polity.

Clifford J., Marcus G. E. (Eds.) (1986) *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. University of California Press.

DiMaggio P. (1982) Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston, part II: The classification and framing of American art. *Media, Culture & Society*, 4(4), pp. 303–322. https://doi.org/10.1177/016344378200400402

Elfving T., Kokko I., Gielen P. (2019) *Contemporary artist residencies: Reclaiming time and space*. Valiz.

Fine G. A. (2018) *Talking Art: The Culture of Practice & the Practice of Culture in MFA Education*. University of Chicago Press.

Foster H. (1995) The artist as ethnographer? In G. Marcus and F. Myers (Eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (pp. 302–309). University of California Press.

Gerber A., Childress C. (2017) I Don't Make Objects, I Make Projects: Selling Things and Selling Selves in Contemporary Artmaking. *Cultural Sociology*, 11(2), pp. 234–254. https://doi.org/10.1177/1749975517694300

Haraway D. (1988) Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), pp. 575–599. https://doi.org/10.2307/3178066

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

Holm D. V., Beyes T. (2022) How art becomes organization: Reimagining aesthetics, sites and politics of entrepreneurship. *Organization Studies*, 43(2), pp. 227–245. https://doi.org/10.1177/0170840621998571

Inglis D., Hughson J. (2017) *The sociology of art: Ways of seeing*. Bloomsbury Publishing.

Kawashima N. (1999) Distribution of the arts: British arts centres as "gatekeepers" in intersecting cultural production systems. *Poetics*, 26(4), pp. 263–283. https://doi.org/10.1016/S0304-422X(99)00006-6

Kester G. (1995) Aesthetic evangelists: Conversion and empowerment in contemporary community art. *Afterimage*, 22(6), pp. 5–11. https://doi.org/10.1525/aft.1995.22.6.5

Kester G. (2011) *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.

Kwon M. (2004) *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT Press.

Lash S. M., Urry J. (1993) *Economies of signs and space*. Sage.

Nowotny S. (2009) Anti-canonization: The differential knowledge of institutional critique. (A. Derieg, Trans.). In G. Raunig & G. Ray (Eds.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* (pp. 21–28). MayFly.

O'Neill P. (2016) *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. MIT Press.

Pinto M. R., Viola S., Onesti A., Ciampa F. (2020) Artists residencies, challenges and opportunities for communities' empowerment and heritage regeneration. *Sustainability*, 12(22), 9651. https://doi.org/10.3390/su12229651

Rauning G. (2006) Instituent Practices, No. 2: Institutional Critique, Constituent Power, and the Persistence of Instituting. In G. Raunig & G. Ray (Eds.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* (pp. 173–186). MayFly.

Relyea L. (2013) *Your everyday art world*. MIT Press.

Roberts K. S., Strandvad S. M. (2022) Artist Residencies as Creative Ecologies: Proposing a New Framework for Twenty-First-Century Cultural Production. In L. McCormick (Ed.), *The Cultural Sociology of Art and Music: New Directions and New Discoveries* (pp. 43–69). Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-11420-5_3

Rutten K., Van Dienderen A., Soetaert R. (2013) Revisiting the ethnographic turn in contemporary art. *Critical Arts*, 27(5), pp. 459–473. https://doi.org/10.1080/02560046.2013.855513

Rycroft S. (2019) The Artist Placement Group: an archaeology of impact. *Cultural Geographies*, 26(3), pp. 289–304. https://doi.org/10.1177/1474474018821860

Safonova M. A., Sokolova N. A., Barmina A. S. (2018) The established and the outsiders: legitimacy and economic niches of the four generations of Saint Petersburg cultural organizations. *Cultural Studies*, 32(5), pp. 747–771. https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1428647

Sheikh S. (2009) Notes on Institutional Critique. In G. Raunig & G. Ray (Eds.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* (pp. 29–32). MayFly.

Steyerl H. (2006) The institution of critique. In G. Raunig & G. Ray (eds.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* (pp. 13–20). MayFly.

Tung W. H. (2013) *Art for social change and cultural awakening: An anthropology of residence in Taiwan*. Lexington Books.

Wohl H. (2021) *Bound by creativity: How contemporary art is created and judged*. University of Chicago Press.

Zolberg V. L. (1984) American art museums: sanctuary or free-for-all? *Social Forces*, 63(2), pp. 377–392. https://doi.org/10.1093/sf/63.2.377

Об авторах / About the authors

Рябков Ян Сергеевич — студент магистерской программы «Комплексный социальный анализ» Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, Российская Федерация. Научные интересы: политическая социология, социология культуры, социальная теория.

https://orcid.org/0009-0004-0904-252X. E-mail: ryabkovyas@gmail.com

Yan S. Ryabkov — a student of the master's program "Complex social analysis" at the National Research University "Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation. Research interests: political sociology, sociology of culture, social theory.

https://orcid.org/0009-0004-0904-252X. E-mail: ryabkovyas@gmail.com

Леонтьева Анастасия Владимировна — студентка магистерской программы «Социальный анализ рынков на цифровых и опросных данных» Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, Российская Федерация. Научные интересы: экономическая социология, социология потребления, социология риска.

https://orcid.org/0009-0004-7671-6512. E-mail: anast-colleague@yandex.ru

Anastasia V. Leontieva — a student of the master's program "Social Analysis of Markets on Digital and Survey Data" at the National Research University "Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation. Research interests: economic sociology, sociology of consumption, sociology of risk.

https://orcid.org/0009-0004-7671-6512. E-mail: anast-colleague@yandex.ru

Абрамов Роман Николаевич — доктор социологических наук, профессор департамента социологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», ведущий научный сотрудник отдела теории и истории социологии Института социологии Федерального научно-исследовательского социологического центра Российской академии наук (ИС ФНИСЦ РАН), Москва, Российская Федерация. Научные интересы: социология профессий, memory studies, исследования инженерно-технических инноваций, теория и история социальных наук.

https://orcid.org/0000-0002-4967-1169. E-mail: rabramov@hse.ru

Roman N. Abramov — Dr. Sci. (Soc.), Professor at the School of Sociology of the Faculty of Social Sciences, National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia; Leading Research Fellow at the Department of Theory and History

of Sociology, Institute of Sociology of the Federal Center of Theoretical and Applied Sociology of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation. Research interests: sociology of professions, memory studies, research into engineering and technical innovations, theory and history of social sciences.

https://orcid.org/0000-0002-4967-1169. E-mail: rabramov@hse.ru