

Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования

«Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»

На правах рукописи

Кулева Маргарита Игоревна

*Труд творческих работников России: структурные условия,
профессиональные идентичности и карьеры*

РЕЗЮМЕ ДИССЕРТАЦИИ

на соискание ученой степени кандидата социологических наук НИУ ВШЭ

(PhD HSE)

Научный руководитель:

доктор социологических наук

Е.Л. Омельченко

Москва – 2019

Актуальность

В последние десятилетия структурное положение сферы культуры и творчества в глобальном контексте меняется. Во-первых, при переходе к постиндустриальному обществу знаниеемкие отрасли, такие как культура и искусство, наука и образование, информационные технологии, выходят на первый план в глобальных и локальных экономиках (Bell 1976¹, Leadbeater 2000², Флорида 2007³, Featherstone 1994⁴, Castells 2011⁵). Так, глобальные культурные события перенаправляют туристические потоки (Roche 1994⁶, Carmichael 2002⁷, Vogel 2010⁸), культурные практики по всему миру используются как средство для ревитализации городских территорий (Bianchini, Parkinson 1993⁹; Landry 2012¹⁰; Degen, Garcia 2012¹¹), а степень развития культурной инфраструктуры является одним из ключевых показателей качества жизни в городах (в том числе, критерии, связанные с культурным предложением, используются при расчете крупнейших рейтингов городов – Global Liveability Ranking The Economist, Mercer Quality of Living Survey). Во-вторых, творчество было признано полноценной индустрией как на уровне национальных политик (сначала в Британии, затем и в других странах были открыты министерства креативных индустрий), так и в глобальном контексте, в том числе, в последней редакции International Standard of Industrial Classification¹². Как результат, одновременно с возрастающими престижем, ресурсами внимания и объемами инвестиций и следующих за ними ростом сектора, сфера культуры и творчества сталкивается с новыми вызовами. Среди них – индустриализация культуры, ведущая к коммодификации результатов творческого

¹ Bell D. The coming of the post-industrial society //The Educational Forum. – Taylor & Francis Group, 1976. – Т. 40. – №. 4. – С. 574-579.

² Leadbeater C. Living on thin air: The new economy. – Penguin, 2000.

³ Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее = The Rise of The Creative Class and How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life. — Классика-XXI, 2005.

⁴ Featherstone M. City Cultures and Post-Modern Lifestyles //Post-fordism: a reader. – 1994. – С. 387-408.

⁵ Castells M. The rise of the network society. – John Wiley & Sons, 2011. – Т. 12.

⁶ Roche M. Mega-events and urban policy //Annals of Tourism research. – 1994. – Т. 21. – №. 1. – С. 1-19.

⁷ Carmichael B. A. Global competitiveness and special events in cultural tourism: the example of the Barnes Exhibit at the Art Gallery of Ontario, Toronto //The Canadian Geographer/Le Géographe canadien. – 2002. – Т. 46. – №. 4. – С. 310-324.

⁸ Vogel S. B. Biennials-art on a global scale. – Springer Verlag, 2010.

⁹ Bianchini F., Parkinson M. (ed.). Cultural policy and urban regeneration: the West European experience. – Manchester University Press, 1993.

¹⁰ Landry C. The creative city: A toolkit for urban innovators. – Earthscan, 2012.

¹¹ Degen M., García M. The transformation of the 'Barcelona model': an analysis of culture, urban regeneration and governance //International journal of urban and regional research. – 2012. – Т. 36. – №. 5. – С. 1022-1038.

¹² UNSD Classifications https://unstats.un.org/unsd/publication/seriesm/seriesm_4rev4e.pdf

труда и переходу к рыночным критериям успеха произведений, их создателей и организаций культуры.

Постановка проблемы

Описанные выше процессы ставят закономерный вопрос о том, как трансформируется сфера культуры и творчества как сектор занятости в связи с ее индустриализацией: как меняются (и меняются ли) условия труда творческих работников, их профессиональные идентичности, карьерные траектории в ответ на описанные выше вызовы. Данная проблема нашла отражение в направлении исследований, известных как *critical creative labour studies* («критические исследования творческого труда»), сформировавшихся на протяжении второй половины 1990-х-2000-х годов (А. Макробби, Р. Гилл, Д. Хезмондалш, Б. Конол, С. Тейлор, М. Бэнкс, М. Дезе, К.Окли и другие). Эти исследования достаточно полно раскрывают тему творческой работы, однако, оставляют некоторые **лакуны**: 1) представляют достаточно специфический опыт CCLS сфокусированы на проблемах творческих секторов в больших городах Западной Европы и Северной Америки (т. н. «культурных столицах») как универсальный; 2) фокусируются на индивидуальном опыте творческих работников как атомизированных свободных агентов Новой Экономики. Последнее не только не способствует девестернализации и деколонизации исследований производства культуры и новых форм труда, но и, что еще более важно, формирует следующую исследовательскую проблему: каким образом особенности системы культурного производства определяют условия творческой работы?

Концептуально-методологическая схема исследования

Учитывая вышесказанное, научная проблема данной диссертационной работы состоит из трех частей и формулируется следующим образом:

- 1) Результаты западных исследований не могут быть напрямую приложены к российскому контексту, в то же время российские социологические и культуральные исследования не предлагают альтернативных моделей для анализа творческого труда в России;
- 2) Как в зарождающейся российской, так и в зарубежной дискуссии отсутствует концептуализация творческого труда, включающая не только индивидуальный, но и корпоративный уровень;
- 3) Ни в российской, ни в зарубежной дискуссии не описаны эффекты структурных условий на труд и занятость в сфере культуры.

Исследование творческой занятости в России, как в стране одновременно включенной в глобальные процессы трансформации культуры и творчества и занимающей конкурентные позиции на мировых творческих рынках, но значительно отличающейся в отношении организации культурного производства, таким образом, расширит повестку этого направления исследований, способствует пересмотру легитимности, сделанных в предыдущих исследованиях выводов, а также поставит новые вопросы, которые, смогут расширить эвристические горизонты предметной области.



Рис. 1. Концептуально-методологическая схема исследования

Для решения данной проблемы в работе предложена следующая концептуально-методологическая рамка (см. Рис 1). Творческая работа рассматривается в широком контексте трансформации трудовых отношений в пост-индустриальном обществе (У. Бек, З.Бауман, Р. Сеннет, Д. Харви). Далее, для концептуализации труда творческих работников в качестве базового подхода используются CCLS (критические исследования творческого труда (А. Макробби, Д. Хезмондалш, Р. Гилл, М. Бэнкс и др.), дополненные инструментарием культур-производственной парадигмы (Р. Петерсон, Г. Беккер, Н.Эник, П. Бурдьё), позволяющей концептуализировать более широкий контекст национальных систем культурного производства. Предложенный интегрированный подход позволяет увидеть индивидуальные опыты труда творческих работников (микроуровень) в их связи с особенностями организаций с которыми они связаны (средний уровень) и национальной системой культурного производства (макроуровень).

Степень разработанности проблемы

Раздел включает краткий обзор основных теоретических направлений исследования творчества как труда и занятости, составляющих теоретико-методологическую рамку данного исследования: (а) культур-производственная парадигма; (б) зарубежные и российские исследования новых видов занятости; (в) критические исследования творческого труда (CCLS)¹³.

Систематическое исследование сферы творчества как сектора занятости относится к концу XX века. Тем не менее, теоретизация культуры и творчества как специфического производства/индустрии произошла значительно раньше. Несмотря на то, что для классической социологии была более значима дискуссия о культуре и ценностях (Дюркгейм 1998¹⁴, Вебер 1990¹⁵), К. Маркс уже на достаточно раннем этапе ввел понятие духовного производства (производство идей, художественных ценностей), относя его к сфере непроизводственного труда¹⁶. Вопрос об индустриализации искусства был широко поставлен в рамках неомарксистской традиции: в 1947 году представителями франкфуртской школы критической теории Т. Адорно и М. Хоркхаймером был предложен термин «индустрия культуры»¹⁷. В «Диалектике Просвещения» Адорно и Хоркхаймер говорят о новой системе организации культуры, в первую очередь ориентированной на производство однообразных, «штампованных» продуктов, рассчитанных на массовый спрос и быстрое извлечение прибыли. Адорно и Хоркхаймер указывают на зависимость самих работников культурыиндустрии, не имеющих возможностей для художественного поиска, от доминирующей системы, («Таланты являются собственностью индустрии»¹⁸), однако в основном фокусируются на потреблении продуктов культурыиндустрии массами как приеме идеологических манипуляций капиталистического строя. Г. Беккер через введенное им в 1974 году понятие «художественных миров» (art-worlds) настаивает на коллективной природе творчества, где результат творческого процесса определяется не

¹³ Поскольку российская дискуссия о творческом труде находится в процессе становления, данный раздел в основном базируется на анализе англоязычной литературы.

¹⁴ Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии //Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология. М.: Канон. – 1998. – Т. 432.

¹⁵ Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма //Вебер М. Избранные произведения. М.: Прогресс. – 1990. – Т. 9.

¹⁶ Маркс К. Теория прибавочной стоимости (IV том «Капитала»). Госполитиздат, М., 1954//Цит. по Лифшиц М. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. – Искусство,1957.

¹⁷ Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения: философские фрагменты //Адорно. Адорно Т.–М.: Медиум. – 1997.

¹⁸ там же, стр. 157

индивидуально художником, но коллективными представлениями агентов арт-мира о культурном продукте¹⁹ (конвенциями)²⁰. Культур-производственная парадигма, несколькими годами позже предложенная Р. Петерсоном, также фокусируется на “милые” производителей культуры и процессах ее «создания, производства, маркетинга, распространения, выставления, обучения, оценки и потребления» (Peterson 1976:670)²¹. П. Бурдьё описывает рынки символического производства как специфические социальные поля²², обладающие разной степенью автономности от поля власти (в частности, поля массового и ограниченного производства)²³, в каждом из которых агенты борются за объемы капитала. Бурдьё не только указывает на принципы функционирования этих полей, но и проблематизирует позиции полей культурного производства в социально-стратификационной структуре общества. Н. Эник задает методологические основания для исследования трансформации систем культурного производства во времени, используя парадигмальный подход Т. Куна. В частности, Н. Эник выделяет художественные парадигмы классического, модернистского и современного искусства²⁴.

Суммируя вышесказанное, во второй половине XX века сформировалась специфическая исследовательская оптика, представляющая культуру и творчество как особый вид производства/индустрии. Тем не менее, работа в культурных/творческих индустриях, как научная проблема, на данном этапе исследования культурного производства не поднималась. Становлению области исследований творческой работы в 1990-х годах XX века способствовали два фактора: исследовательский интерес к (новым) дестандартизированным формам занятости и, реализованная в Британии и других европейских странах, политика поддержки креативных индустрий как перспективных рынков труда, способных в будущем стать драйверами национальных экономик.

Повестка индустриальной социологии подверглась значительным изменениям в последние десятилетия, в первую очередь за счет рефлексии 1990-х - 2000-х, связанной с осмыслением перехода к постиндустриальной эпохе. Ставшие центральными концепты

¹⁹ Необходимо сделать пояснение, что Беккер указывает на множественность арт-миров и свойственных им конвенций, в том числе он выделяет «профессиональный арт-мир» схожий с культуриндустрий, но являющийся лишь одной из разновидностей арт-мира.

²⁰ Becker H. S. Art as collective action //American sociological review. – 1974. – С. 767-776; Becker H. S. Art worlds. – Univ of California Press, 1982.

²¹ Peterson R. A. Production of culture. – SAGE Publications, Incorporated, 1976

²² Bourdieu P. The field of cultural production: Essays on art and literature. – Columbia University Press, 1993.

²³ Bourdieu P. The market of symbolic goods //Poetics. – 1985. – Т. 14. – №. 1-2. – С. 13-44.

²⁴ Heinich N. Practices of contemporary art: a pragmatic approach to a new artistic paradigm //Sociologia & Antropologia. – 2014. – Т. 4. – №. 2. – С. 373-390; Эник Н. Слава Ван Гога: Опыт антропологии восхищения. М.: V-A-CPress, 2014.

«гибкой аккумуляции капитала» (Harvey 1990²⁵), «дивного нового мира труда» и «общества риска» (У. Бек)²⁶, «текущей современности» (Бауман 2008)²⁷, «конца работы» (Rifkin 1995²⁸) отражают глобальные изменения в экономике. В частности, к ним можно отнести стремительное научно-техническое развитие, приводящее к такому же стремительному сокращению рабочих мест, что в свою очередь ведет к безработице, но, что еще важнее, к фрагментации и дестандартизации занятости. В новом мире неопределенности сложно говорить о классических карьерах, являющихся основой биографий, устойчивых профессиональных идентичностях. Согласно некоторым из футурологов работы, классовая структура также кардинально меняется – информатизация уничтожает необходимость ручного труда, а вместе с ним и самого рабочего класса (Gorz, 1997)²⁹. Помимо новых технических условий необходимо упомянуть такие глобальные процессы как появление неолиберальных политических режимов (Харви 2007³⁰), глобализация, новые модификации капиталистического строя (Р. Сеннет³¹, Э. Амин, Л. Болтански и Э. Кьяпелло³²). Обозначенные трансформации имеют разную силу воздействия, варьируются в зависимости от национального, географического контекста и сектора экономики, однако упомянутые теоретические наработки, несомненно, расширяют повестку и смещают акценты в исследованиях труда, вводя новые темы и проблематики. С этой точки зрения, работники сферы культуры и творчества представляют особый интерес, поскольку раньше других столкнулись с вызовами «нового труда»: А. Макробби, в частности, называет художников и других творческих «пионерами Новой Экономики»³³.

Другим вызовом для формирования исследований творческих работников послужил ряд популярных трудов, представляющих креативную экономику беспроблемным средством для ревитализации городских территорий, а также перспективную и высокодоходную область занятости (в первую очередь, здесь необходимо упомянуть Р. Флорида, Ч. Лэндри, Ч. Лидбитера). Так, А. Желнина пишет об успехе «Креативного города» Ч. Лэндри (2000)

²⁵ Harvey D. Flexible accumulation through urbanization reflections on " post-modernism" in the American city //Perspecta. – 1990. – С. 251-272.

²⁶ Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну. Монография. – Прогресс-Традиция, 2000; Beck U. The brave new world of work. – John Wiley & Sons, 2014.

²⁷ Бауман З. Текучая современность. – Питер, 2008.

²⁸ Rifkin J. The End of Work - The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era, Tarcher/Putnam, New York, 1995

²⁹ Gorz A. Farewell to the working class: an essay on post-industrial socialism. – Pluto Press, 1997.

³⁰ Харви Д. Краткая история неолиберализма. – 2007.

³¹ Сеннет Р. Коррозия характера. М. – 2004.

³² Болтански Л., Кьяпелло Э., Новый дух капитализма. – М: Новое литературное обозрение, 2011.

³³ McRobbie A. "Everyone is Creative": Artists as Pioneers of the New Economy?//Leger, M. (ed.) Culture and Contestation in the New Century, Bristol: Intellect, 2011.

среди городских администраторов: «Книга Чарльза Лэндри... превратилась в настольное чтение городских чиновников разного уровня, которые восприняли «креативность» как своего рода лекарство от экономического кризиса»³⁴.

Наиболее активной страной в применении культуры и творчества в качестве социальных технологий можно назвать Великобританию. В 1997 году, пришедшее к власти в Британии новое лейбористское правительство («New Labour») впервые за более чем столетие решилось на крупные реформы в сфере культуры. Так, в 1998 году был сформирован департамент креативных индустрий, медиа и спорта³⁵ и одновременно с этим введено понятие «творческих индустрий». Этот обобщающий термин объединил СМИ, индустрию культурного наследия, IT, спорт и другие области, которые начали рассматриваться в качестве нового перспективного сегмента национальной экономики (Caves, 2000; Oakley, 2004; Hewison 2015). Для большего понимания изменения социального положения культуры Р. Хевисон приводит высказывание медиа-эксперта Джона Хартли: «Идея креативных индустрий вернула творчество назад, от черного хода в правительство, где оно находилось десятилетиями, потрясая жестяной кружкой для сбора субсидий – жалкое, полное ненависти к себе и критики (в особенности к руке дающей), но неспособное измениться – к парадному входу, где его представили правительственной элите, новым департаментам и программам поддержки инициатив». Реформа способствовала значительному денежному притоку в британский мир искусства, однако, вместе с новыми возможностями, государственные программы обеспечили культурных производителей и новыми критериями художественной ценности в духе неолиберальной политики Т. Блэра. Основным принцип был связан с возможностью коммодификации культурных продуктов, их ориентацией на правила игры рыночной экономики. Другой ориентацией культурной политики «New Labour» стала демократизация культуры. В частности, более поздний девиз кампании звучал как: «Каждый - творец» («Everyone is creative»). Несмотря на то, что принцип демократизации на практике не был осуществлен во многих сферах (в частности, большие объемы финансирования по-прежнему остались в столице Великобритании, были щедро поддержаны учреждения культуры, обладающие высоким престижем). Изменился и принцип субсидирования культуры. Новый департамент культуры, медиа и спорта должен был распоряжаться выданным им бюджетом на основании открытого соревнования: учреждения культуры более не получали поддержку

³⁴ Желнина А. Творчество «для своих»: социальное исключение и креативные пространства Санкт-Петербурга //Креативные индустрии в городе: вызовы, проекты и решения: сб. науч. ст. студентов и преподавателей НИУ ВШЭ. СПб.: Левша-Санкт-Петербург. – 2012. – С. 42.

³⁵ Бывший департамент по охране культурного наследия.

автоматически, несмотря на то, что объем финансирования увеличился. Новое правительство также поощряло деятельность учреждений культуры не только при подаче заявок на получение государственных субсидий, но и в поиске частного спонсорства. Наиболее громкими стали случаи «нефтяного спонсорства» Tate от British Petroleum (Holtaway 2015, Chong 2013) и арт-инвестиционные инициативы Чарльза Саатчи, начиная с выставки Young British Artists (YBA) «Sensation» в Royal Academy of Arts, старейшей и наиболее уважаемой организации культуры Лондона.

Уже на достаточно ранних этапах развития политики творческих индустрий, и эмпирические исследователи, и аналитики культурной политики начали критиковать незаслуженно оптимистический взгляд на творческий рынок труда несмотря на то, что, как отмечает Анжела Макробби, они и не были услышаны авторами кампании (McRobbie 2011). В частности, Banks and Hesmondhalgh (2009) обнаружили, что в директивных документах креативные индустрии рассматривались не только как способ роста ВВП, но и как источник рабочих мест, авторы этих документов не проблематизировали особенности такого типа работы. Даже в тех случаях, когда какие-либо проблемы креативного трудоустройства были упомянуты (например, в ‘Staying Ahead’, 2008 или ‘Creative Britain’, 2009), язык их описания оставался изобретательно нейтральным: вместо упоминаний о гендерной и этнической сегрегации, авторы одного из докладов предпочли говорить о «когнитивном разнообразии» (стр. 423), а феномен вторых “денежных работ” интерпретировался не как черта precarious занятости, а как возможность обогащения талантом творческих работников других индустрий. Murray and Gollmitzer (2012) также показывают на материалах сравнительного исследования европейских и североамериканских политик поддержки креативных индустрий игнорирование интересов занятых в этом секторе.

Многочисленные эмпирические исследования творческих работников, в 2000-х объединившиеся в исследовательское направление **critical creative labour studies** («критические исследования творческого труда»), убедительно показали, как за кажущимся привлекательным и полным свобод богемным образом жизни, показанным адептами креативной экономики, скрываются неравенства и новые типы эксплуатации.

В частности, А. Макробби показывает скрытые стороны карьер модных дизайнеров - серьезные ограничения, риски и жертвы, на которые они вынуждены идти³⁶. Макробби также является автором нескольких работ, посвященных гендерным дискриминациям в креативных индустриях³⁷. Многие исследования посвящены неоплачиваемой работе,

³⁶ McRobbie A. British fashion design: rag trade or image industry?. – Routledge, 2003;

³⁷ См., в частности, McRobbie A. Fashion culture: creative work, female individualization //Feminist Review. – 2002. – Т. 71. – №. 1. – С. 52-62.

рискам и особенностям прекарной занятости в визуальных искусствах и медиа. В частности, Х. Стейрл обращает внимание на феномен «второй, денежной работы» - нетворческой занятости, с помощью которой профессиональные художники поддерживают собственную художественную деятельность³⁸. Большинство опубликованных исследований отмечают краткость трудовых контрактов и высокую конкуренцию за них. Так, П. Менгер³⁹ пишет о фрагментации французского рынка искусств: в условиях перенасыщенности рынка предложением. Возросшее число творческих работников могут получить большее число контрактов, но на частичную занятость или короткий срок. Карьеры художников, таким образом, скорее представляют собой портфельную занятость и предполагают балансирование между трудоустройством и безработицей, дающей возможность минимальных социальных гарантий — получения пособия. Наиболее общими являются тезисы о «предпринимательском характере» творческой занятости, изначально включающей неизбежные риски, размытость границ между работой и другими жизненными сферами (например, «тусовками», посещением публичных мероприятий)⁴⁰.

Сферу креативной занятости характеризуют многочисленные неравенства. Так, Б. Конор, Р. Гилл и С. Тейлор обращают внимание на парадокс: при декларируемых открытости, разнообразии и богемном свободолобии креативные индустрии они, как показывают эмпирические исследования, демонстрируют «масштабные и устойчивые»⁴¹ неравенства, основанные, в частности, на гендерных различиях. Другой тип неравенства связан с принципом «winner takes all» («победитель забирает все»): существующие ресурсы (финансовые, ресурсы признания) неравно распределяются между большинством работников и несколькими «звездами». Поскольку полностью предугадать результат творческого проекта представляется сложным, многие творческие работники не уходят из индустрии продолжая надеяться на «выигрыш». С. Тейлор и К. Литтлтон называют этот принцип идеей «большого прорыва» — внезапного карьерного взлета, который может произойти с художником на любой стадии карьеры, в том числе и после смерти⁴².

Особенности труда творческих работников во многих европейских странах

³⁸ Steyerl H. Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Postdemocracy // A. Vidokle, A. Vidokle, B. K. Wood (eds.) Are You Working Too Much?: Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art. Berlin: Sternberg, 2011 – p. 32.

³⁹ Menger P. M. Artistic labor markets and careers // Annual review of sociology. – 1999. – Т. 25. – №. 1. – С. 541-574.

⁴⁰ Neff G., Wissinger E., Zukin S. Entrepreneurial labor among cultural producers: “Cool” jobs in “hot” industries // Social semiotics. – 2005. – Т. 15. – №. 3. – С. 307-334.

⁴¹ Conor B., Gill R., Taylor S. Gender and creative labour // The Sociological Review. – 2015. – Т. 63. – №. S1. – С. 1.

⁴² Taylor S., Littleton K. Contemporary identities of creativity and creative work. Ashgate Publishing, 2012, 68-69.

достаточно представлены в исследовательской литературе (в частности, исследования сотрудников театра в Германии⁴³, исследования занятости в сфере визуального искусства во Франции⁴⁴, недавний активистский проект «Art Workers. Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice» и одноименная книга проливают свет на условия труда художников в Скандинавии, Прибалтике и Германии⁴⁵).

Творческая занятость в сфере визуального искусства почти не изучалась в российском и постсоветском контексте: можно упомянуть лишь несколько работ. В частности, А. Хохлова и А. Пивоваров анализируют участие художников в коллективной работе (арт-группе) с помощью концепции рискованного поведения «хождения по краю» С. Линга⁴⁶. Автором активистского исследования Е. Абрамовой⁴⁷ было проведено 15 интервью с московскими художниками и кураторами, которые были опубликованы на портале Полит.ру. В своих комментариях к результатам проекта Абрамова упоминает значительную неформальность трудовых отношений, трудности в солидаризации и автономизацию работников культуры. Несмотря на то, что это исследование является важным для понимания творческого труда в России, представляется необходимым упомянуть некоторые ограничения избранной методологии: например, выбранный формат интервью (необходимость публикации) мог повлиять как на ход интервью, так и на отбор информантов.

Несмотря на то, что российские работы по исследованию непосредственно творческого труда пока немногочисленны, активно развиваются исследования по смежным направлениям, результаты которых были учтены в работе над данной диссертацией. В частности, российские исследования труда достаточно активно работают с проблематикой нестандартной занятости. Существуют как количественные, так и качественные исследования фрилансеров, причем некоторые из изучаемых групп можно отнести к

⁴³ Eikhof D. R., Haunschild A. Lifestyle meets market: Bohemian entrepreneurs in creative industries // *Creativity and innovation management*. – 2006. – Т. 15. – №. 3. – С. 234-241; Eikhof D. R., Haunschild A. For art's sake! Artistic and economic logics in creative production // *Journal of organizational behavior*. – 2007. – Т. 28. – №. 5. – С. 523-538.

⁴⁴ Benhamou F. Artists' labour markets // *A handbook of cultural economics*. – 2003. – С. 69-75; Sanchez-Serra D. Artistic creative clusters in France: a statistical approach // *Territoire en mouvement Revue de géographie et aménagement. Territory in movement Journal of geography and planning*. – 2013. – №. 19-20. – С. 6-18.

⁴⁵ Erik Krikortz, Airi Triisberg & Minna Henriksson (eds.) *Art Workers. Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice* Berlin / Helsinki / Stockholm / Tallinn 2015

⁴⁶ Пивоваров А. М., Хохлова А. М. Риски творческой деятельности художников: «За» и «Против» участия в арт-сообществах // *Журнал социологии и социальной антропологии*. – 2014. – Т. 17. – №. 1. – С. 139-154.

⁴⁷ Абрамова Е. Условия труда творческих работников: итоги проекта. 2013 [онлайн] Доступно на: <http://polit.ru/article/2012/09/30/altvorrabotnyki/> (дата доступа: 16 октября 2016)

творческих работникам (Д. Стребков, А. Шевчук)⁴⁸: были изучены такие профессиональные группы как дизайнеры, иллюстраторы, копирайтеры и переводчики, архитекторы⁴⁹. Также в российской дискуссии представлены исследования IT сектора, прилегающего к креативным индустриям: О. Шкаратан, С. Инясевский и Т. Любимова⁵⁰, Л. Земнухова⁵¹. Исследованы и уникальные группы, не часто становящиеся предметом отдельного анализа, например, работники заемного труда И.М. Козиной⁵².

Цель и задачи исследования

Основная цель данного исследования – определение специфики труда творческих работников, их идентичностей и карьер в контексте национальной системы производства культуры в современной России.

Под системой производства культуры понимается комплекс институтов, включающий в себя меры культурной политики (поддержки культуры); организации, связанные с созданием культурных продуктов, их распространением и потреблением, обучением искусству; сообщества производителей культуры.

Для достижения поставленной цели были решены следующие **задачи**:

1. Дать общую характеристику актуальных теоретико-методологических подходов к изучению творческого труда на основании анализа существующей российской и зарубежной научной литературы;
2. Выявить ключевые черты современной российской системы культурного производства через сравнение с системами культурного производства западных стран (на примере Великобритании);
3. Проанализировать условия труда в государственном и частном секторах сферы визуального искусства в России (макро уровень);

⁴⁸ Стребков Д. О., Шевчук А. В. Трудовые траектории самозанятых профессионалов (фрилансеров) // Мир России. Социология. Этнология. 2015. Т. 24. №. 1; Стребков Д., Шевчук А. Фрилансеры в информационной экономике // Социальная реальность. 2008. №. 1. С. 23-39.

⁴⁹ Стребков Д. О., Шевчук А. В., Спирина М. О. Самостоятельная занятость на рынке удалённой работы: распространение инновационной трудовой практики // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2016. № 6. С.89-106

⁵⁰ Шкаратан О. И., Инясевский С. А., Любимова Т. С. Новый средний класс и информационные работники на российском рынке труда // Общественные науки и современность. 2008. (1): 5–27.

⁵¹ Земнухова Л.В. «Айтишники чаще любят свою работу»: к обсуждению результатов исследования // Петербургская социология сегодня: Сборник научных трудов социологического института РАН. Вып. 4. СПб: Нестор-История, 2012: 88–115.

⁵² Козина И. М. Работники заемного труда // Социологические исследования. 2013. № 5. С. 19-31.

4. Рассмотреть карьерные траектории работников, занятых в российской сфере визуального искусства (мезо уровень);
5. Изучить творческие идентичности (creative identity projects), характерные для российских творческих работников (микро уровень);
6. Разработать концептуально-методологическую схему для адаптации концепции творческого труда к российской системе культурного производства.

Новизна исследования

Автор хотела бы выделить следующие характеристики исследования, которые вносят вклад в изучение творческого труда, что определяет **научную новизну исследования**:

1. В рамках данного диссертационного исследования впервые предложена концептуально-методологическая схема для адаптации критических исследований творческого труда к альтернативным западно-европейскому институциональным контекстам;
2. Впервые на российском материале дана концептуализация творческого труда, включающая не только индивидуальный, но и корпоративный уровень;
3. Данная диссертационная работа одной из первых предлагает анализ эффектов структурных условий на труд и занятость в сфере культуры;
4. В двух из трех кейсов предпринято исследование наемных работников сектора креативных индустрий, занятых на постоянной основе. Предыдущие исследования были во многом сфокусированы на самозанятых или занятых на коротких контрактах работников. Таким образом, данное исследование дает более полное представление о творческом труде в связи с типом занятости;
5. Данное исследование предлагает новую линию сравнения, необходимость которой возникла вследствие работы с российским полем: сравнение государственного и частного секторов творческих индустрий. Подобное сравнение не проводилось в предыдущих исследованиях.

Помимо содержательного вклада в проблематику, автор считает нужным упомянуть о проведенной работе по диссеминации результатов исследования, которая, как автор

надеется, со временем сможет сделать проблему плохих условий труда в культурном секторе более видимой и значимой для российского общества⁵³.

Определение объекта и операционализация понятий

Объектом данного исследования являются творческие работники в сфере визуального искусства крупных городов России (на примере Москвы и Петербурга). В данном разделе более подробно описано, каким образом были сконструированы теоретический и эмпирический объекты данного исследования.

На данном этапе в российской академической дискуссии пока не сформировано устойчивое представление о творческих работниках, позволяющее сразу выработать определение или операционализировать эту группу. Так, например, Л.Я. Эйдельманом дано определение творческого труда: “труд, в процессе которого проявляется значительная доля свободы выбора путей и способов достижения цели, а также возможны нетривиальные результаты”⁵⁴. Несмотря на то, что данное определение весьма точно описывает характер творческого труда, с его помощью достаточно сложно определить возможный эмпирический объект исследования, ведь чертами творческого труда могут обладать ряд профессиональных областей. Поэтому в данном случае в качестве рабочего было взято определение творческих работников (англ. ‘creative workers’), разработанное зарубежными исследователями.

Понятие «творческие работники» было введено в научный оборот в конце 1990-х-начале 2000-х годов для обозначения группы работников, занятых в творческих

⁵³ В частности, состоялись следующие публичные лекции: «Молескин, айфон и смузи? Креативные индустрии в проекте и на практике в России и Великобритании» (5 ноября, 2016 года, Лофт-проект «Этажи», Санкт-Петербург); «Креативный труд» (24 сентября 2017 года, Музей Стрит-арта, Санкт-Петербург); «Креативных пространств не существует. “Культура” и “креативность” в России и Британии после 2000 года» (27 августа 2017 года, Новая Голландия, Санкт-Петербург), «Старые фабрики, новые стахановцы: творческий труд в современной России» (17 сентября 2017 года, Уральская биеннале современного искусства, Екатеринбург). Одним из результатов этих мероприятий стала возможность как публичного, так и частного (после лекций) диалога с самими творческими работниками, для которых лекции стали возможностью критически осмыслить собственную трудовую повседневность. Другой площадкой для встречи исследователей и самих творческих работников стали два международных семинара, организованные в Петербурге и Лондоне в 2016 и 2017 гг.: «Creative labour revisited: cultural production in distinct institutional environments» (14-15 октября 2016, Музей Звука, Санкт-Петербург); «Creative labour in transition» (29 июня 2017 года, Королевский колледж Лондона, Лондон). Также были опубликованы несколько материалов в российских СМИ: «Стахановцы от творчества» (Российская газета, 24.11.2015); «Учреждения культуры усвоили новые корпоративные ценности» (Открытая экономика, 21.08.2015); «Музей стахановцев» (IQ HSE, 10.10.2017).

⁵⁴ Эйдельман Л.Я., Социология труда. Теоретико-прикладной словарь/Отв. ред. В.А. Ядов. СПб.: Наука, 2006, стр. 322

индустриях⁵⁵. Сами же творческие индустрии определяются следующим образом: «Креативные (творческие) индустрии - «те индустрии, в основе которых лежит индивидуальное творческое начало (*individual creativity*), навык или талант, имеющий потенциал для повышения благосостояния и создания рабочих мест через создание и эксплуатацию интеллектуальной собственности»^{56,57}. Важно также прояснить, какие именно категории работников понимаются как творческие в данном направлении исследований: к их числу относятся не только те, кого принято называть представителями «свободных профессий» (музыканты, поэты, художники, ремесленники и т.д.), но и гораздо более широкий круг профессионалов, включенных в процессы производства и распространения культурных благ. В частности, некоторые исследователи (Hesmondhalgh 2006⁵⁸; Negus 2002⁵⁹) указывают на ключевые роли тех, кого П. Бурдьё называет «культурные посредники» (*'cultural intermediaries'*⁶⁰): легитиматоры вкуса, сближающие сферу культурного производства и потребителей культурных благ. Эмпирически к ним относят продюсеров, кураторов, журналистов, критиков. Такое понимание творческих работников близко к теоретико-методологической рамке данной работы, поскольку предполагает видение сферы творчества как сложного институционального комплекса, включающего не только тех, кто находится «на краю» творческой работы (например, самих художников), но и другие, часто «невидимые» для глаз потребителей культуры группы работников.

В качестве объекта для эмпирического исследования была выбрана индустрия визуального искусства, основанием для этого выбора послужили несколько причин: 1) визуальное искусство входит во все основные классификации культурных и креативных индустрий; 2) хорошо изучена международными исследователями, в частности, в Европе и Северной Америке; 3) хорошо представлена в российской контексте, можно говорить о

⁵⁵ Baker S., Hesmondhalgh D. *Creative labour: Media work in three cultural industries*. – Routledge, 2013; Taylor S., Littleton K. *Contemporary identities of creativity and creative work*. – Routledge, 2016.

⁵⁶ По DCMS, *Creative Industries Mapping Document 2001 (2 ed.)*, London, UK: Department of Culture, Media and Sport, p. 5.)

⁵⁷ Здесь необходимо дать пояснение, что помимо творческих индустрий рядом исследователей выделяются также «культурные индустрии, однако данный термин предполагает гораздо более узкое и консервативное представление о том, что можно назвать творческой активностью, понятие творчества, поэтому в этой работе предпочтение отдается термину креативные индустрии. Отметим, что термин франкфуртской школы «культурная индустрия» также отличен от двух приведенных выше, поскольку описывает лишь определенный тип культурного производства, рассчитанное на массового зрителя.

⁵⁸ Hesmondhalgh D. Bourdieu, the media and cultural production // *Media, culture & society*. – 2006. – Т. 28. – №. 2. – С. 211-231;

⁵⁹ Negus K. The work of cultural intermediaries and the enduring distance between production and consumption // *Cultural studies*. – 2002. – Т. 16. – №. 4. – С. 501-515.

⁶⁰ Bourdieu P. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. – Routledge, 2013, p.384.

сформированной институциональной среде визуального искусства; 4) индустрия также включена в глобальные процессы и рынки; 5) доступ к полю, имеющийся у диссертанта.

Далее, были выбраны две контрастных друг другу категории творческих работников: художники (работники обладающие высокой автономией) и арт-менеджеры учреждений культуры (обладающие меньшей автономией, глубоко погруженные в институциональный контекст производства культуры)⁶¹. Данная стратегия отбора информантов позволила с разных точек зрения оценить эффекты российской системы производства культуры на творческий труд.

Методы сбора и анализа данных

В рамках работы над диссертацией ее автором было проведено самостоятельное эмпирическое исследование работников сектора творческих индустрий в больших городах России. Эмпирическая база исследования включает 61 глубинное интервью (взято лично автором диссертации – 44 интервью)⁶²). В качестве дополнительных материалов для анализа используются материалы наблюдений (наблюдения производились в рамках работы над кейсами в Петербурге и Москве, полевой дневник велся на протяжении всей полевой работы – всего 43 дневниковых записи), вторичные данные – веб-сайты и уставные документы учреждений культуры (всего 30 культурных организаций), контракты работников (при наличии и согласии информанта, всего 6)⁶³. Данные собраны в рамках ряда коллективных и индивидуальных исследовательских проектов: проектов Центра молодежных исследований НИУ ВШЭ – Санкт-Петербург "Инновационный потенциал российской молодежи: солидарности, активизм, гражданская ответственность" и "Гражданственность молодежи России: современные смыслы и практики" (2012-2013, руководитель – Е.Л. Омельченко); научно-исследовательской группы «Исследования креативного города» (2013-2014, руководитель – Сафонова М.А.); индивидуального гранта НИУ ВШЭ диссертанта (2016, номинация 2); индивидуального гранта диссертанта,

⁶¹ Согласно Crane 1992, учреждения культуры или культурные институции можно определить как места производства, распространения и потребления культуры – музеи, театры, художественные галереи, арт-центры и библиотеки (Crane D. The production of culture. – Sage, 1992. – Т. 1)

⁶² Остальные 17 интервью были взяты сотрудниками проектов, в рамках которых были выполнены исследования: 10 интервью было взято сотрудниками научно-учебной группы «Креативный город» (кейс 1, состав полевой команды: А. Бармина, Ф. Веселов, А. Желнина, М. Сафонова, Н. Соколова, Т. Третьякова), 7 интервью было взято проектом Центра молодежных исследований НИУ ВШЭ – Санкт-Петербург «Гражданственность молодежи России: современные смыслы и практики» (кейс 3, интервьюер А. Колычева).

⁶³ Также в 2016-2017 были собраны 28 интервью с работниками учреждений культуры в Лондоне, которые не вошли в итоговую версию диссертации, но были использованы контекстуально как дополнительные данные при сравнении данных полученных в России и результатов западно-европейских исследований.

полученного в рамках программы поддержки аспирантов Центра изучения Германии и Европы СПбГУ-Университета Билефельда (2014-2017).

В итоге проведения исследования собран уникальный массив данных, систематически представляющий проблематику работы в творческих индустриях России на примере визуального искусства.

Проведенное эмпирическое исследование⁶⁴: включает в себя три кейса, каждый из которых представлен в одной из публикаций, по которым реализуется защита:

1. Исследование арт-менеджеров, занятых на полную ставку в государственных и негосударственных учреждениях культуры Санкт-Петербурга (собраны 26 интервью)⁶⁵;
2. Исследование арт-менеджеров, занятых на полную ставку в финансируемых на частные средства арт-центрах Москвы (собраны 20 интервью)⁶⁶;
3. Исследование молодых художников Санкт-Петербурга (собраны 15 интервью)⁶⁷.

Принцип отбора исследовательских кейсов был связан с их эвристическими возможностями в отношении представления российской специфики труда и занятости в творческих индустриях. В частности, молодые художники как профессиональная группа (кейс 3) в западных странах была подробно изучена многими исследователями, что создает хорошие основания для детального сравнения. Наемные работники в секторе визуального искусства, а именно сотрудники учреждений культуры (кейсы 1 и 2), эмпирически хорошо представлены в российском случае, однако пока не были достаточно изучены в

⁶⁴ Более подробно эмпирические объекты исследования представлены в статьях, приложенных к данному резюме.

⁶⁵ Основные результаты представлены в статье: Kuleva M. Cultural Administrators as Creative Workers: the Case of Public and Non- governmental Cultural Institutions in St. Petersburg // *Cultural Studies*. 2018. Vol. 32. No. 5. P. 727-746. [doi](#)

⁶⁶ Основные результаты представлены в статье Кулева М. И. Трансформация творческой занятости в современной России: на примере сотрудников негосударственных арт-центров Москвы // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2017. № 2. С. 50-62. [doi](#)

⁶⁷ Основные результаты анализа представлены в статье Кулева М. И. Современное искусство как профессия: карьерные пути молодых художников с разным образовательным бэкграундом (случай Санкт-Петербурга) // Журнал социологии и социальной антропологии. 2016. Т. XIX. № 1. С. 110-124.

англоязычной дискуссии, во многом поскольку устойчивые формы трудовых отношений уступают место более подвижным и кратковременным альтернативам⁶⁸.

Эмпирическая часть диссертационного исследования опирается на качественные методы. В качестве основного метода – углубленные полу-структурированные- глубинные интервью⁶⁹, дополнительных – наблюдения в офисах, мастерских, на публичных мероприятиях учреждений культуры, анализ документов (трудовых договоров, веб-сайтов учреждений культуры, учебных планов художественных учебных заведений). В качестве метода для отбора учреждений культуры также применялись мониторинг СМИ и *pile-sorting*.

Полевая работа для диссертационного исследования проводилась в двух городах, Петербурге (26 глубинных интервью, кейс 1; 15 глубинных интервью, кейс 3) и Москве (20 глубинных интервью, кейс 2), поэтапно. Всего были собраны 61 полу-структурированное интервью, продолжительность которых в среднем составляла 1,5 часа (наиболее короткое интервью длилось 53 минуты, наиболее продолжительное – 2 ч. 48 минут).

Отбор информантов

Кейсы 1 и 2:

Информанты – работники учреждений культуры, в обоих городах были отобраны в два этапа. Поскольку в задачи исследования входил анализ трудовых практик в наиболее центральных учреждениях культуры, чьи паттерны культурного производства потенциально могли бы оказывать влияние на организацию труда на городском и национальном уровне, в первую очередь были отобраны сами учреждения культуры. В случае кейса 1, принцип отбора организаций в Петербурге осуществлялся методом *pile-sorting*, почерпнутом у П. Фостера и С. Боргатти⁷⁰, начальный этап позволил составить список наиболее центральных учреждений культуры в городе: был проведен трехмесячный

⁶⁸ Jeffcutt P., Pratt A. C. *Managing creativity in the cultural industries* // *Creativity and innovation management*. – 2002. – Т. 11. – №. 4. – С. 225-233.

⁶⁹ Интервью выполнялись по гайду, содержали тематические блоки, однако при этом имели достаточно обширную и менее структурированную биографическую часть.

⁷⁰ *Pile-sorting* – буквально, «раскладывание по стопкам» позволил определить основные группы учреждений культуры в представлении информантов и установить отношения между ними. В данном случае, исследовательская техника подчерпнута у Foster P., Borgatti S. P., Jones C. *Gatekeeper search and selection strategies: Relational and network governance in a cultural market* // *Poetics*. – 2011. – Т. 39. – №. 4. – С. 247-265.

мониторинг всех петербургских СМИ, пишущих о культуре, итогом которого стал рейтинг упоминаний организаций⁷¹.

Основная задача полевой работы в Москве (кейс 2) состояла в дополнении данных, полученных в Петербурге, в частности за счет включения в выборку отсутствующих в Петербурге частных top-down (т.е. основанных «сверху», при условии значительных финансовых вложений) организаций, в основном арт-центров и музеев современного искусства. По данным экспертного опроса, а также данным, полученным в петербургских интервью, был составлен список 10 наиболее крупных организаций, которые и были включены в исследование.

На следующем этапе осуществлен отбор информантов. В обоих городах к ним предъявлялись схожие требования: полная занятость (в случае, когда объем занятости не был определен контрактом, по интерпретации информанта) или, в исключительных случаях, ее опыт в прошлом и прямое отношение к основному виду деятельности учреждения культуры (например, организации выставок).

Интервью проводились на основе гайда, который включал в себя 6 основных блоков: (1) биографический (вопросы о социальном бэкграунде информанта, возрасте, семье, основных вехах биографии); (2) об образовании (школе (в т.ч. дополнительном художественном образовании во время обучения в школе), поступлении и учебе в университете, содержании высшего образования, дополнительном образовании, переходе от учебы к работе); (3) профессиональном пути и карьере (задавались вопросы о профессиональном самоопределении, о том, как и когда информант выбрал(а) сферу культуры в качестве своей занятости, о первой и всех последующих работах, об особенностях рекрутинга и контракта, о представлении о дальнейшей карьере); (4) об актуальном месте работы (его оргструктуре, принципах финансирования, системе иерархий, дискриминации, организации рабочего дня и места); (5) о рабочих режимах и повседневности информанта (рабочей рутине информанта и учреждения культуры; эмоциях и климате на рабочем месте, социальном самочувствие, балансе между трудом и остальной жизнью); (6) о городской и национальной сцене культурного производства (какие другие учреждения культуры информант знает и посещает, общается ли с их сотрудниками, похожи ли эти учреждения на ее/его места работы в отношении их организации и доминирующих режимов работы). На протяжении работы над диссертационным проектом исследовательский гайд претерпевал незначительные

⁷¹ Результат статистического анализа pile-sorting представлен в статье Барминой и Сафоновой (2017), в данном исследовании задача мониторинга и последовавшего за ним экспертного опроса носила именно технический характер по отбору организаций.

изменения, в большинстве случаев они носили характер дополнений. Исключение составляют интервью, собранные в рамках проекта «Креативный город»: в данном случае основные блоки диссертационного гайда были включены в общий гайд по проекту.

Кейс 3:

Этот кейс представлял собой исследование молодых художников Петербурга с различающимся образовательным опытом. Информанты — молодые художники от 21 до 32 лет, представители городских образовательных институций Петербурга: факультета свободных искусств и наук (ФСИН) СПбГУ (магистерская программа по направлению «Визуальные искусства») и Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица (неформально известна как «Муха»). Были также взяты три дополнительных интервью — у студентов программы для молодых художников фонда «Про Арте» и Школы вовлеченного искусства арт-группы «Что делать?» (ШВИЧД). Эмпирическая база исследования составила: 15 глубинных интервью (7 из них взяты у студентов и недавних выпускников «Мухи», 6 — у студентов ФСИН СПбГУ, 2 — у студентов «Про Арте» и 1 — у студента ШВИЧД, который также учится во ФСИН). Важным критерием при выборе информантов был профессиональный опыт, концептуализированный через опыт участия в групповых выставках или проведения собственных (такой опыт был у 10 информантов).

Доступ в поле и особенности сбора данных

Доступ в поле осуществлялся с помощью нескольких стратегий. Во-первых, наиболее очевидная из них состояла в обращении напрямую в выбранные организации через их официальные каналы, что и происходило примерно в трети случаев в Москве и Петербурге. Однако эта стратегия не была оптимальной: во-первых, доля отказов оказалась достаточно высокой, во-вторых, тема интервью предполагала определенное доверие между информантом и интервьюером, которое было сложнее установить при полной анонимности интервьюера. Используя эту стратегию («с улицы»), при рекрутинге автор предпочитала пользоваться социальными сетями: часто это имело положительный эффект, так как информанты отмечали факт наличия общих друзей и интересов, посещенных событий. Этот опыт можно соотнести с описанными А. Марвасти стратегиями само-раскрытия (self-disclosure) исследователя в поле, когда потеря исследователем анонимности, сообщение информантам каких-либо подробностей своей жизни становились поводами для сближения и появления доверия между ними⁷². Основной стратегией для рекрутинга информантов стало использование неформальных каналов коммуникации, использовался метод снежного

⁷² Marvasti A. Qualitative research in sociology. – Sage, 2003., pp 49-50.

кома: автор диссертации обращалась к тем работникам, которых уже знала с просьбой порекомендовать коллег, занятых в той или иной организации.

Говоря о рекрутинге информантов и процессе коммуникации с ними, необходимо отметить особенности этого поля. Многие исследователи, пишущие о проведении качественных интервью, отмечают необходимость признания коммуникации исследователя и участника исследования как, с одной стороны, не-нейтрального взаимодействия, с другой стороны, процесс интервьюирования воспроизводит существующие в обществе неравенства и иерархии, в частности, возрастные или гендерные. Этот вопрос, в русскоязычной дискуссии, в частности, поднимают А. Темкина и Е. Здравомыслова, суммируя опыт зарубежных исследований: «Данные примеры демонстрируют процесс производства гендера в ситуации интервью. Исследователи отмечают, что коммуникация интервью не является гендерно-нейтральной, где встречаются абстрактный, лишенный пола, ученый и его имеющий пол информант»⁷³. В ситуации проведения исследования в художественной среде на уже обозначенную, широко распространенную в разных социальных средах специфику, накладываются также уникальные характеристики этого милье. В частности, вследствие большой неформализации этого поля, возростала роль интервьюера (информантами оценивались степень включенности в поле, социальный капитал, и даже стиль одежды интервьюера⁷⁴). Кроме того, некоторые из информантов рассматривали процесс интервью как карьерную возможность: в частности, некоторые из них предлагали пригласить их выступить в университете с открытой лекцией на тему интервью, или опубликовать текст беседы.

Анализ данных

Проведенные интервью были транскрибированы, затем кодировались, применялись два регистра кодов: «теоретические» (отражающие основные концепты и положения теоретической рамки) и «описательные» (эти коды могут быть сопоставлены с темами, изначально заданными в гайде) (Pierce 2008: 242-243). Аналитическая работа с базой данных интервью состояла из двух этапов: на первом этапе работа велась с интервью одной группы (например, только интервью из Петербурга), затем сопоставлялись интервью разных групп по нескольким параметрам (межгородское сравнение, сравнение по секторам

⁷³ Здравомыслова Е., Темкина А. Феминистские рефлексии о полевом исследовании //Laboratorium. Журнал социальных исследований. – 2014. – №. 1., стр. 102.

⁷⁴ Одна из информанток, в частности, заметила: «Я вижу как ты одеваешься, твой стиль, художников, которых ты знаешь...мы не концептуальное современное искусство, которое тебе интересно» (из полевого дневника).

– государственный/частный). В рамках работы над отдельными частями исследования (петербургской части исследования) практиковалось групповое обсуждение и методика «длинного стола» (Шанин 1998).

Основные результаты исследования

В соответствии с приведенными задачами ниже предложены обобщенные результаты исследования⁷⁵.

1. *Специфика российской системы культурного производства.* Результаты исследования выявили существенные особенности системы производства культуры в России, отличающие ее от западных стран. Поворотным пунктом для организации сферы культуры в современной России можно назвать распад Советского Союза и переход от жесткого контроля за этой сферой культуры, включающего в том числе институт цензуры, к более мягкой системе управления. В Статье 1⁷⁶, на примере Петербургской культурной сцены было рассмотрено, как тотальный контроль за этой сферой к патерналистской модели. Так, на протяжении 1990-х годов менялась как система поддержки, так и функционирование учреждений культуры: музеев, театров, выставочных залов, как правило, возникших в советское время или радикально реорганизованных после революции. Во-первых, государственные учреждения культуры оказались в большей степени открыты западному опыту институтостроения и современной культуре, которая до перестройки была под запретом. Во-вторых, начал меняться и принцип организации культуры в этих учреждениях-институциях. С. Чуйкина (Tchouikina 2010) указывает на начало трансформации культурного администрирования от «вертикальных отношений» и «ориентации на бюрократию» к идеям культурного предпринимательства и проектного мышления, мобильности и принципов горизонтальности. В качестве основных агентов влияния Чуйкина называет зарубежные фонды, пришедшие в Россию в 1990-х и

⁷⁵ Результаты работы по задаче №6, для удобства читателя, представлены выше, на стр. 3-4.

⁷⁶ Для удобства читателя, статьи, содержащие основные результаты диссертации представлены здесь номерами: Статья 1 - Kuleva M. Cultural Administrators as Creative Workers: the Case of Public and Non-governmental Cultural Institutions in St. Petersburg // *Cultural Studies*. 2018. Vol. 32. No. 5. P. 727-746; Статья 2 - Кулева М. И. Трансформация творческой занятости в современной России: на примере сотрудников негосударственных арт-центров Москвы // *Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены*. 2017. № 2. С. 50-62; Статья 3 - Кулева М. И. Современное искусство как профессия: карьерные пути молодых художников с разным образовательным бэкграундом (случай Санкт-Петербурга) // *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2016. Т. XIX. № 1. С. 110-124.

организовывавшие многочисленные события по нетворкингу и интеграции для сотрудников российских культурных организаций. Однако необходимо понимать, что стремление к изменениям в государственных учреждениях культуры как организациях, ассоциируемых с высокой культурой, наталкивалось на огромное сопротивление внутри организаций, и не было форсировано на уровне культурной политики. Как верно отмечает Джастин О'Коннор, понимание культуры в России тесно связано с производством национальной идентичности, поэтому реформация культурной политики может оказаться «предельно чувствительным и вызывающим разногласия» процессом (O'Connor 2005, стр. 47). Кроме того, можно говорить и об институциональной инерции, сделавшей возможным существование тех организаций, которые должны были бы исчезнуть при переходе к рыночной экономике и прекращении их финансирования государством: например, творческих союзов и других «официальных организаций культуры»⁷⁷. Можно говорить о процессах трансформации системы культурного производства, которые были запущены, но протекают чрезвычайно медленно или остановились, что делает эту систему достаточно схожей с советской. Так, культурная политика по-прежнему ориентирована на долгосрочную поддержку больших государственных организаций культуры на основании ограниченной конкуренции, что, во-первых, укрепляет централизацию культурной экономики, во-вторых, позволяет сохранить прежние принципы организации культурных учреждений, ориентированных скорее на многолетнюю деятельность, чем на краткосрочные проекты (последние являются весьма характерными для неолиберальной организации культуры).

Вместе с этим нельзя игнорировать развитие частного сектора в российской культурной экономике, анализ развития которого дан в Статье 2: 1990-е - 2000-е гг. могут быть охарактеризованы как время активного становления инфраструктуры визуального искусства, финансируемой на средства частных лиц. Наиболее крупные столичные арт-центры (которым посвящена Статья 2), такие как Музей современного искусства «Гараж», Институт «Стрелка», «Винзавод», Еврейский музей и другие финансируются на частные средства. То же можно сказать и об институтах профессионального образования (Институт проблем современного искусства, Институт «База», Британская высшая школа дизайна в Москве, Школа молодого художника «Про Арте», Школа вовлеченного искусства «Что делать?», Школа «Пайдейя» в Петербурге)⁷⁸), профессиональных медиа и фондах поддержки культуры. Как подробно показана в статьях, содержащих основные результаты

⁷⁷ Kharchenkova S., Komarova N., Velthuis O. Official art organizations in the emerging markets of China and Russia //Cosmopolitan canvases: the globalization of markets for contemporary art. – 2015. – С. 78-101, p.83

⁷⁸ Системам организации профессионального художественного образования посвящена Статья 3.

диссертации (Статьи 1, 2, 3), в своей деятельности эти организации ориентируются на ценности и стандарты глобального арт-мира. Тем не менее, проанализированные в Статье 2 практики и элементы институционального дизайна были заимствованы у организаций государственного сектора. В частности, и крупные, и учреждения культуры небольшого размера, принадлежащие к частному сектору, в отношении организационной структуры стремились к формату большого музея (Статья 1).. Во многих частных организациях были развиты формы бюрократии, необходимыми являлись большие объемы бумажной работы. Объяснить последнее можно и через понятия институционального изоморфизма⁷⁹, и как скрытый контроль со стороны государства. В частности, в случае двух частных организаций культуры, попавших в исследование, проверка финансовой отчетности соответствующими государственными органами оказалась эффективным рычагом давления на содержание выставочных проектов и программы мероприятий (см. Статьи 1 и 2).

2. *Условия труда в государственном и частном секторах российской индустрии визуального искусства.* Анализ условий труда двух групп творческих работников в крупных городах российских креативных индустрий позволил выделить как общие черты с европейскими случаями, так и различия. В частности, для всех кейсов характерна невысокая оплата труда, долгие рабочие часы, случаи неоплачиваемого труда, эмоциональное выгорание. Для небольших организаций частного сектора (см., анализ условий труда в негосударственных учреждениях культуры, данный в Статье 1) характерна нестабильность в отношении сохранения рабочего места, как на индивидуальном уровне, так и на уровне организации, которая легко может быть закрыта. Труд сотрудников больших учреждений культуры (как государственных, так и частных – государственные учреждения в Статье 1, top-down частные арт-центры в Статье 2⁸⁰) кажется более защищенным на уровне контрактов, многие из которых отличаются большой длительностью⁸¹ и включают механизмы социальной защиты (медицинская страховка, ежегодный отпуск, возможность декретного отпуска и отпуска по уходу за ребенком). Тем не менее, необходимо указать на большую степень неформальности в организации рабочего процесса в этих учреждениях, благодаря чему условия контракта и фактические условия

⁷⁹ Димаджио П., Пауэлл У. Новый взгляд на «железную клетку»: институциональный изоморфизм и коллективная рациональность в организационных полях (перевод ГБ Юдина) //Экономическая социология. – 2010. – Т. 11. – №. 1. – С. 34-56.

⁸⁰ Вышесказанное также верно для преподавателей творческих ВУЗов, чьи условия труда кратко рассмотрены в Статье 3 – хотя в рамках данного дизайна исследования, они и не были выделены в отдельную группу.

⁸¹ В нескольких случаях, в государственных организациях были встречены бессрочные трудовые договоры.

работы расходятся. Это расхождение происходит не в интересах работников. В частности, начало рабочего дня строго регламентировано, в то время как его конец является плавающим, работники часто не покидают рабочее место, пока не выполнят работу фактически (в некоторых случаях, работники проводили и ночные часы в офисах), переработки не оплачиваются дополнительно, а за опоздание на работу на следующий день работнику грозит штраф. Долгие часы, никак не регламентированные контрактом, не могут быть объяснены в данном случае «страстным» (*passionate*)⁸² отношением к работе, характерным для многих категорий нестандартизированной занятости. Анализ, предложенный в Статьях 1 и 2, показывает, что переработки связаны с социальными нормами труда в этих учреждениях культуры, стахановским этосом трудовых практик. Результаты, предложенные в Статье 3, также показывают, каким образом стахановские практики организации трудового процесса укоренены в образовательной системе. Наиболее ярко нормирование переработок можно наблюдать в Статье 2 – солидарность с коллегами являлась одной из центральных ценностей для работников. Нормативное регулирование реализовалось через противопоставление «хорошего человека», способного на переработки или срочное расширение рабочих обязанности ради «общего дела» и «тех, кто говорит нет».

3. *Карьерные траектории российских творческих работников.* Вышеописанные особенности российской системы культурного производства весьма ярко проявились при анализе карьерных траекторий работников индустрии визуального искусства. В частности, большинство из них получили образование в государственных вузах (искусствоведов или арт-менеджеров – Статьи 1 и 2, художников – статья 3). При построении дальнейшей карьеры в государственном секторе их переход от учебы к работе можно назвать достаточно плавным: многие из информантов кейса 1 и 2 смогли получить первое место работы после прохождения практики в том или ином учреждении культуры сразу после окончания вуза; многим из молодых художников (Статья 3) было предложено вступить в Союз художников, что давало возможности доступа к рынкам сбыта работ, проведения выставок без арендной платы в центре города, получения в долгосрочное пользование мастерской с крайне низкой или отсутствующей арендной платой. Такая ситуация является крайне нехарактерной для европейских городов, где получение первой неоплачиваемой работы (*internship*) может занять достаточное время. Рабочий дебют в частном секторе

⁸² Duffy B. E. The romance of work: Gender and aspirational labour in the digital culture industries //International Journal of Cultural Studies. – 2016. – Т. 19. – №. 4. – С. 441-457.

оказался сопряжен с большими трудностями⁸³: во-первых, поскольку вузы не имели установленных контактов с этими учреждениями культуры; во-вторых, поскольку понимание профессионализма в таких организациях оказалось гораздо более сложным, нестандартизованным, основанным скорее на личных качествах и сетевом капитале работника, что более характерно для проектной занятости, чем для институциональных организаций⁸⁴. Несмотря на различия в опыте трудоустройства, дальнейшие карьерные шаги⁸⁵ молодых работников оказываются схожи: они скорее стремятся остаться наиболее долго на одном месте работы, чем строить карьеру в разных организациях⁸⁶. Проведенный анализ (см. Статьи 1 и 2) показал, что большие организации культуры не могут предложить молодым работникам достаточно карьерных возможностей: это в особенности касается тех должностей, которые сопряжены с работой, коллективно понимаемой информантами как «более творческая» (например, куратор «более творческая» работа, чем хранитель, см. Статью 2). Небольшие организации культуры (в основном, в частном секторе), наоборот, предлагают молодым работникам продвижение по карьерной лестнице однако при ближайшем рассмотрении повышение оказывается иллюзорным: новая должность не предполагает увеличение заработной платы и других улучшений условий труда (в некоторых случаях, наоборот приходит к ухудшению условий труда), а ведет скорее к увеличению числа и размытию рабочих обязанностей (см. Статью 1)..

4. *Творческие идентичности, характерные для работников российских креативных индустрий.* Анализ творческих идентичностей российских работников, данный во всех трех статьях, также показал, как сходства, так и различия с европейскими кейсами. Основным сходством стали сильные связи, неотделимость «я» (self) от творческой деятельности, в рамках которой реализуется жизненный проект. Также как в случае западных стран, творческая идентичность укоренена в биографии работников. В российском случае самоидентификация с избранной творческой работой происходит еще раньше, чем в Европе за счет длинного пути профессионализации через внешкольное образование (художественная школа, кружки искусствоведов при музеях) для многих из информантов ставшее первым погружением в профессиональную деятельность. Так, молодые

⁸³ Д. Стребков и А. Шевчук упоминают о технологическом разрыве между образовательными технологиями вузов и требованиями рынка, ощущаемом работниками ИТ-сектора (Стребков, Шевчук 2008:27).

⁸⁴ Grabher G. Cool projects, boring institutions: temporary collaboration in social context //Regional studies. – 2002. – Т. 36. – №. 3. – С. 205-214.

⁸⁵ Здесь анализ базируется только на кейсах 1 и 2.

⁸⁶ Данный анализ скорее относится к менеджерам учреждений культуры, чем к художникам, однако логика выбора более постоянных рабочих коллективов характерна и для российских художников, объединившихся в арт-группы, о чем подробно пишут А.С. Пивоваров и А.М. Хохлова.

художники, отмечали в интервью, что выбрали свою профессию, когда стали делать успехи в художественной школе в возрасте 5-8 лет (Статья 3). На этом, однако, сходства творческих идентичностей в этих двух случаях заканчиваются. Так, А. Макробби концептуализирует британский политический проект творческого труда как своего рода обмен: вступивший на творческий путь отдает причитающиеся ему до-неолиберальным государством социальные гарантии в обмен на возможность «безнаказанно» заниматься тем, чем хочется, вместо того чтобы осваивать серьезную, но скучную, профессию⁸⁷. Таким образом, британское творческое «я» – проект гедонистический и индивидуалистский. Обратной стороной наслаждения творчеством является ответственность неолиберального субъекта, который в ситуации размытия социальных структур вынужден, согласно более ранней работе Макробби, сам способен «превращаться в микро-структуры», выполняя функции «само-мониторинга и рефлексии»⁸⁸. Креативные идентичности российских творческих работников основаны на представлениях о «нормальной работе» образца индустриального общества. В частности, информанты не воспроизводят паттерны высокой мобильности и сетевой креативности, но, как уже говорилось, направлены на долгую работу в одной организации, за деятельность которой они готовы взять ответственность и в которую хотели бы инвестировать собственные эмоции и талант. Творческая работа понимается информантами не в терминах удовольствия, а в риторике посвящения себя высокой культуре, которая сохранится на длительное время, пусть даже посвятивший себя этой задаче работник и останется неназванным.

Общие выводы исследования

Данная диссертация посвящена вопросу взаимосвязи системы производства культуры и специфики творческого труда и занятости на примере визуального искусства в больших городах России. В частности, в рамках данного диссертационного исследования впервые предложена методологическая схема для адаптации критических исследований творческого труда к альтернативным западно-европейскому институциональным контекстам. Анализ полученных данных позволил установить, что отличная от западной система производства культуры, предполагающая высокий уровень централизации и контроля, задает особые структуры возможностей в контексте которых формируются карьерные траектории, идентичности и условия труда творческих работников как в государственном, так и в частном секторах творческой экономики России. Показана

⁸⁷ McRobbie A. Be creative: Making a living in the new culture industries. – John Wiley & Sons, 2018, p.35.

⁸⁸ McRobbie A. Clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds //Cultural studies. – 2002. – Т. 16. – №. 4. – С. 517.

преемственность советского опыта институтостроения в сфере культуры, транслируемая как через практики управления культурой (культурную политику), так и через систему профессионального образования. Молодые российские творческие работники совершают более плавный переход от образования к рынку труда, чем их коллеги в Западной Европе; они в гораздо большей степени ориентированы на постоянную работу в большом учреждении культуры, чем на проектную занятость в маленьких коллективах; инвестировании эмоций и таланта в коллективную деятельность нежели более рискованную, но нацеленную на личное признание карьеру. На первый взгляд, российская система производства культуры предлагает больше возможностей защиты труда, чем, в частности, британская: более продолжительные контракты (в некоторых случаях – бессрочные), социальные гарантии и льготы (например, возможность получения мастерской на длительный срок, для молодых художников). При этом выявлены серьезные расхождения между реальными и указанными в контракте условиями труда, а творческие работники не торопились бороться за свои права, предписанные юридически. Последнее является проявлением двойной регуляции работы в российском творческом секторе: сосуществования в рамках одного учреждения культуры жесткой формальной структуры и подменяющей ее системы неформальных договоренностей. Данную ситуацию предлагается интерпретировать через попытку вытеснения государства из сферы культуры, и ее «низовую неолиберализацию». Прибегая к метафоре А. Макробби, российские творческие работники также совершают обмен: собственные трудовые права на частичную автономию сферы культуры от государства. Несмотря на то, что специфические структурные условия производства культуры безусловно во многом определяют творческий труд в России, важно отметить, что новые ценности, конвенции, вкусы международного художественного мира также оказываются важными для российских творческих работников, безусловно чувствующих свою причастность к глобальному сообществу.

Несмотря на то, что в фокусе данной диссертационной работы преимущественно визуальное искусство, автор полагает, что ее основные выводы могут быть перенесены на другие творческие индустрии в России благодаря схожести системы производства культуры, с известными ограничениями, накладываемыми, в частности, структурой рынков распространения культурной продукции.

Апробация исследования

Основные положения работы представлены и обсуждены на более чем 30 международных и российских научных конференциях, и семинарах. В их числе: международный семинар ‘Creative Work and the Digital Economy: Enabling EU Integration via Cross-national Creative Working between the EU, UK, Russia and Australia’ (12-13.04.2018, Дублин, Ирландия); международная конференция ‘The Body of Things: Gender, Material Culture and Design in (Post)Soviet Russia’ (8-9.03.2018, Орхус, Дания); The 9th International Conference on Social Informatics ‘SocInfo 2017’ (13-15.09.2017, Оксфорд, Великобритания); The 3rd International Interdisciplinary Conference on Research on Work and Working Life ‘Work 2017’ (16-18.08.2017, Турку, Финляндия); международный семинар ‘Creative Labour in Transition’ (29.06.17, Лондон, Великобритания); международная конференция «Индустриализация креативности и ее пределы: ценности, самовыражение и экономика культуры в период кризиса» (23-24.06.2017, Санкт-Петербург); международная конференция «По ту сторону...» в рамках празднования 25-летия ЦНСИ (24-26.05.2017, Санкт-Петербург); международный семинар ‘Creative Labour Revisited: Cultural Production in Distinct Institutional Environments’ (13-14.10.2016, Санкт-Петербург); 9th Midterm conference of the RN-Sociology of the Arts ‘Arts and creativity: working on identity and difference’ (8-10.09.2016, Порто, Португалия); международная конференция ‘Пересматривая профессионализм: вызовы и реформы социального государства’ (21-22.05.2015, Москва); 12th Conference of the European Sociological Association (25-28.08.2015, Прага, Чехия).

Список публикаций автора диссертации, в которых отражены основные научные результаты диссертации:

Основные публикации:

1. Kuleva M. Cultural Administrators as Creative Workers: the Case of Public and Non-governmental Cultural Institutions in St. Petersburg // Cultural Studies. 2018. Vol. 32. No. 5. P. 727-746. [doi](#)
2. Кулева М. И. Трансформация творческой занятости в современной России: на примере сотрудников негосударственных арт-центров Москвы // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2017. № 2. С. 50-62. [doi](#)

3. Кулева М. И. Современное искусство как профессия: карьерные пути молодых художников с разным образовательным бэкграундом (случай Санкт-Петербурга) // Журнал социологии и социальной антропологии. 2016. Т. XIX. № 1. С. 110-124.

Другие публикации:

1. Kuleva M., Maglevanaya D. Fashion Bloggers as Cultural Intermediaries: The Meaning of Brand Choices in Style Production, in: Digital Transformation & Global Society: Second International Conference, DTGS 2017, St. Petersburg, Russia, June 21-23, 2017, Revised Selected Papers. Springer International Publishing, 2017. Ch. 4. P. 45-54. [doi](#)
2. Kuleva M., Maglevanaya D. The Dynamics of Professional Prestige in Fashion Industries of Europe and the US: Network Approach, in: Social Informatics. SocInfo 2017. Lecture Notes in Computer Science, vol 10539. Springer, Cham. Springer, 2017. P. 31-40. [doi](#)
3. Kuleva M. Old factories, new stakhanovites: Moscow contemporary art-centres as workplaces / Basic Research Programme. Series HUM "Humanities". 2016. No. 138.
4. Кулева М. И. «Надеть на себя ошейник с электрическим током»: молодые сотрудники «новых» и «старых» культурных институций на рабочем месте // Журнал исследований социальной политики. 2015. Т. 13. № 2. С. 337-344.
5. Zhelnina A.A., Zinov'ev A.A., Kuleva M.I.. "In the District": Youth Solidarities on the Urban Periphery / Пер. с рус. // Russian Education and Society. 2015. No. 2. P. 84-96. [doi](#)
6. Kuleva M. Transgressing the borders: Manifesta European Biennial and its new public in Russia / Centre for German and European Studies. Series "Working Papers of Centre for German and European Studies". 2014. No. 7.