

СОЦИОЛОГИЯ ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

DOI: 10.14515/monitoring.2017.2.03

Правильная ссылка на статью:

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.

For citation:

Kuleva M. I. Transformation of creative employment: a case study of Moscow non-governmental art centers. *Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes*. 2017. № 2. P. 50—62.

М. И. Кулева

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЗАНЯТОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: НА ПРИМЕРЕ СОТРУДНИКОВ НЕГОСУДАРСТВЕННЫХ АРТ-ЦЕНТРОВ МОСКВЫ

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЗАНЯТОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: НА ПРИМЕРЕ СОТРУДНИКОВ НЕГОСУДАРСТВЕННЫХ АРТ-ЦЕНТРОВ МОСКВЫ

TRANSFORMATION OF CREATIVE EMPLOYMENT: A CASE STUDY OF MOSCOW NON-GOVERNMENTAL ART CENTERS

КУЛЕВА Маргарита Игоревна — младший научный сотрудник Центра молодежных исследований, преподаватель департамента социологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия.

E-MAIL: mkuleva@hse.ru

ORCID: [0000-0003-0552-8288](https://orcid.org/0000-0003-0552-8288)

Margarita I. KULEVA^{1,2} — Junior Research Fellow; Lecturer

E-MAIL: mkuleva@hse.ru

ORCID: [0000-0003-0552-8288](https://orcid.org/0000-0003-0552-8288)

¹ Center for Youth Studies

² Department of Sociology, National Research University Higher School of Economics in Saint Petersburg, Saint Petersburg, Russia

Аннотация. На протяжении 2000—2010 гг. московская культурная сцена переживала существенные изменения, в частности, за счет появления крупных негосударственных учреждений культуры (МСИ «Гараж», арт-центр «Винзавод», институт «Стрелка» и др.). Данная статья посвящена трудовому аспекту их деятельности. Творческий/культурный труд хорошо изучен на при-

Abstract. In 2000—2010, Moscow cultural environment was undergoing considerable changes related to the emergence of major non-governmental cultural institutions (Garage Museum of Contemporary Art, Vinzavod, Strelka Institute, et cet.). The paper is devoted to the labor practices of these institutions. In Great Britain and Western Europe, creative/cultural working conditions

мерах Великобритании и Западной Европы (количественные и качественные исследования показали, в частности, высокий уровень рисков, черты «прекарной» занятости, неформальность практик трудоустройства и организации рабочих мест, существующие неравенства по признакам гендера, этничности и класса), но как исследовательский объект он оставался без внимания в России и на постсоветском пространстве. Эмпирической базой настоящей работы стали интервью с сотрудниками московских арт-центров и наблюдения в их офисных пространствах; акцент сделан на условиях труда и профессиональной идентичности российских творческих работников.

Ключевые слова: труд, творческий труд, профессии, исследование труда, трудовые отношения, художники, арт-центр

Благодарность. Статья подготовлена по результатам исследования (проект № 116-02-0013 «Старые фабрики — новые стахановцы: трудовые рутины культурных работников московских арт-центров») в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2016—2017 годах и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5—100».

Введение

Творческий труд (в том числе, труд художников, писателей, музыкантов, дизайнеров и работников медиа) как особая сфера занятости в постиндустриальной экономике вызвала существенную дискуссию в среде англоязычных исследователей. Этому способствуют несколько факторов. Во-первых, помещенные в более широкий контекст «дивного нового мира труда» [Beck, 2000], в котором жизненный

were properly studied: both qualitative and quantitative research showed that the institutions were characterized by high risk levels, precarious employment, non-formal labor practices and work arrangement, and gender, ethnic and social inequality. As to Russia and the post-Soviet space, the researchers, with few exceptions, did not pay enough attention to this topic. The paper based on interviews with Moscow art centers' employees and workplace observations describes working conditions and professional identities of the Russian creative workers.

Keywords: labor, creative labor, professions, labor studies, labor relations, artists, art enter

Acknowledgment. The publication is based on the results of the study «Old factories, new Stakhanovites: Moscow contemporary art centers as workplaces» (project no. 116-02-0013) conducted within the framework of the HSE Academic Fund Program in 2016—2017 and the 5—100 Program of state support for the leading universities of the Russian Federation.

путь больше не привязан к единожды избираемой профессии, а долговременные трудовые контракты сменяются дестандартизированными формами занятости, творческие работники становятся более видимой и «передовой» группой, раньше других столкнувшейся с новыми вызовами в сфере труда. Так, А. Макробби называет творческих работников «пионерами Новой Экономики» [McRobbie, 2011]. Во-вторых, переход к постиндустриальной экономике переопределяет стратегическое значения сферы культуры и творчества как сегмента экономики знаний, а следовательно, и социальное положение творческих работников. В частности, наиболее значительные изменения творчество как социальный феномен претерпело в странах, взявших на вооружение механизмы «креативной экономики». В качестве одного из наиболее ранних и ярких примеров можно назвать случай Великобритании, сделавшей креативные индустрии приоритетным направлением экономики более чем на десятилетие. По данным Creative Industries Mapping Document 1998 г.¹ (первому правительственному документу, выпущенному в начале кампании), уже на тот момент в секторе были трудоустроены 1,4 млн чел., чей совокупный доход составлял более 60 билл. фунтов, а вклад в ВВП — 4%. Важно, что творческая сфера труда в случае Великобритании являлась не только значимым сегментом экономики, но и новым инструментом социальной мобильности. Один из наиболее говорящих примеров — выходец из рабочего класса художник Демиен Херст, считающийся наиболее богатым из ныне живущих художников.

Идеи креативной экономики получили распространение в российском экспертном сообществе и упоминаются в нормативных документах культурной политики². Концепция креативного города была положительно воспринята городскими администрациями Москвы и ряда других российских городов [Трубина, 2013]. Однако Вопрос о творческих работниках, за исключением занятых в секторе IT, пока не поднимается как в российской, так и в англоязычной академической дискуссии.

Труд творческих работников: опыт социологических исследований

Тема труда творческих работников как научное направление преимущественно остается за рамками постсоветского пространства. Существующие исследования в большей степени фокусируются на кейсах Западной Европы и Северной Америки.

Исследования творческих работников приняли научное направление под безусловным влиянием индустриальной социологии времен «будущего труда» 1980—1990-х. Концептуализировались глобальные изменения, возникшие на фоне новых технологических вызовов, смене экономических и политических условий: третьей промышленной революции [Rifkin, 2011], появления неолиберальных политических режимов [Harvey, 2005], глобализации [Beck, 1999], новых модификаций капиталистического строя [Sennet, 2006]. Особое значение здесь имеет фрагментация социальной структуры: дестандартизация трудовых отношений, новые типы трудовых идентичностей и карьер [Beck, 1992], «портфель работ»

¹ Department of Culture, Media and Sport. Creative industries mapping document, 1998. URL: <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998> (дата обращения: 11.04.2017).

² См., например: Основы государственной культурной политики, 2014. URL: <http://www.kremlin.ru/media/events/files/41d526a877638a8730eb.pdf> (дата обращения: 11.04.2017).

и индивидуализация труда [Хэнди, 2001; Бауман, 2005], прекарная занятость и прекариат [Standing, 2011].

Другим вызовом для формирования исследований творческого труда как направления социального анализа послужил ряд популярных работ, представляющих креативную экономику своего рода панацеей для ревитализации городских территорий, а также перспективную и высокодоходную область занятости. В первую очередь, здесь необходимо упомянуть исследования Р. Флорида, Ч. Лэндри, Ч. Лидбитера [Флорида, 2007; Лэндри, 2006; Leadbeater, 1999].

Многочисленные эмпирические исследования творческих работников убедительно показали, что за кажущимся привлекательным и полным свобод богемным образом жизни, гламурифицированным креативными экономистами, скрываются неравенства и новые типа эксплуатации. Так, многие исследования посвящены неоплачиваемой работе, рискам и особенностям «прекарной» (неустойчивой, лишенной социальных гарантий) 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 деятельность [Steyerl, 2011]. Большинство опубликованных исследований отмечают краткость трудовых контрактов и высокую конкуренцию за них. Так, П. Менгер [Menger, 1999] 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 хоть каких-то социальных гарантий — получения пособия. Наиболее общими являются тезисы о «предпринимательском характере» творческой занятости, изначально включающей неизбежные риски, размытости границ между работой и другими жизненными сферами, «долгие» рабочие часы (например, «тусовки», посещение публичных мероприятий) [Neff, Wissinger, Zukin, 2005].

Сферу креативной занятости характеризуют многочисленные неравенства. Так, Б. Коног, Р. Гилл и С. Тейлор обращают внимание на парадокс: при декларируемых открытости, разнообразии и богемном свободолобии креативные индустрии, как показывают эмпирические исследования, демонстрируют «масштабные и устойчивые» неравенства, основанные, в частности, на гендерных различиях [Conog, Gill, Taylor, 2015]. 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 смерти [Littleton, Taylor, 2012].

Особенности труда творческих работников во многих европейских странах также достаточно представлены в исследовательской литературе. В частности,

исследования сотрудников театра в Германии [Eikhof, Haunschild, 2006; 2007], исследования занятости в сфере визуального искусства во Франции [Sanchez-Serra, 2013] и 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 Германии³.

Нестандартная занятость как объект социологического исследования хорошо представлена в российской литературе: были изучены работники сферы IT [Шкаратан, Иняевский, Любимова, 2008; Земнухова, 2012], фрилансеры [Стребков, Шевчук, 2010], работники заемного труда [Козина, 2013]. Творческая занятость в сфере визуального искусства почти не изучалась в российском и постсоветском контексте: можно упомянуть лишь несколько работ. В частности, А. М. Хохлова и А. М. Пивоваров анализируют участие художников в коллективной работе (арт-группе) с помощью концепции рискованного поведения «хождения по краю» С. Линга [Пивоваров, Хохлова, 2014]. Автором активистского исследования Е. Абрамовой было проведено 15 интервью с московскими художниками и кураторами, которые были опубликованы на портале «Полит.ру»⁴. В своих комментариях к результатам проекта Е. Абрамова упоминает значительную неформальность трудовых отношений, трудности в солидаризации и автономизацию работников культуры. Несмотря на то, что это исследование имеет важное значение 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, возможно, на отбор информантов.

Российский мир искусства представляет особый интерес для исследования практик творческого труда: стандарты культурного производства в ситуации перехода от монополии советской официальной культуры к рыночной модели культуры пока не сформированы [Бармина, Сафонова, 2016]. В этом смысле организация творческого труда в культурных институциях представляет собой как место для новаций и экспериментов, так и поле битвы между неолиберальным принципом творческого предпринимательства и культурой «большого музея», ориентированной на бюрократизированную, но размеренную трудовую повседневность. Основным фокусом данной статьи является социальная организация творческого труда в случае новых негосударственных арт-центров Москвы, рассмотренная на трех уровнях: «городском» (описаны особенности арт-центров как мест труда с точки зрения их позиций на культурной сцене города, их пространственной организации), уровне организации (рассмотрены особенности организационной структуры арт-центров), индивидуальном (рассмотрены трудовые режимы и идентичности работников).

Ниже представлены результаты эмпирического исследования, проведенного в Москве в апреле — октябре 2016 г. Исследование основано на данных 20 по-

³ См. Krikortz E., Triisberg A., Henriksson M. (eds.) *Art Workers. Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice*. Berlin / Helsinki / Stockholm / Tallinn. 2015. URL: http://www.academia.edu/11660170/Art_Workers_Material_Conditions_and_Labour_Struggles_in_Contemporary_Art_Practice (дата обращения: 11.04.2017).

⁴ Абрамова Е. Условия труда творческих работников: итоги проекта. 2013. [Электронный ресурс]. URL: <http://polit.ru/article/2012/09/30/altvorrobotnyki/> (дата обращения: 11.04.2017).

луструктурированных интервью с сотрудниками негосударственных арт-центров, вовлеченными в основную деятельность этих организаций, а также 20 сессиях наблюдения в офисах и на публичных мероприятиях арт-центров. Исследовательский гайд включил в себя вопросы о личной и профессиональной биографии работников, образовании, карьерной траектории, организации труда в арт-центре (в частности, участники исследования рисовали схемы организационной структуры арт-центра), условиях труда, трудовой повседневности.

Негосударственные арт-центры Москвы как места трудоустройства

Во второй половине 2000-х в Москве появляются сразу несколько частных культурных институций, поддержанных отечественными представителями крупного капитала: например, в 2008 г. Роман Абрамович (в 2016 г. — № 12 в Российском списке Forbes) и Даша Жукова стали учредителями музея современного искусства «Гараж» (тогда — Центра современной культуры), расположенного в Бехметьевском гараже; в 2007 г. Роман Троценко (советник президента корпорации «Роснефть») и его супруга Софья Троценко открыли центр современного искусства «Винзавод» в здании бывшего пивзавода; в 2009 г. под покровительством Александра Мамута (№ 38 в Российском списке Forbes) во дворе фабрики «Красный Октябрь» начал свою работу институт медиа и дизайна «Стрелка».

Следует обозначить специфику новых московских институций в сравнении с другими российскими негосударственными институциями. Во второй половине 2000-х новые частные институции открываются и в Петербурге (подробнее об этом см. [Кулева, 2015]). Они также использовали бывшие промышленные и нежилые здания (например, переснимали пустующие особняки XIX века, расположенные в центре города). Однако в отличие от московских инициатив петербургские культурные институции были основаны молодыми креативными предпринимателями, обладающими несравнимо меньшими финансовыми ресурсами. Во-вторых, отличие можно увидеть и в отношении городской администрации к новым инициативам: в Москве частные культурные институции нашли значительно большую поддержку, их развитие концептуально совпало с «креативной» городской политикой, проводимой Сергеем Капковым, в отличие от Петербурга, где новые негосударственные инициативы игнорировались городской администрацией.

Новые негосударственные арт-центры определяют себя через контраст с существующими традициям культурного производства, представленными государственными музеями, и ориентируются, в первую очередь, на зарубежный опыт. Так, например, Институт «Стрелка» на официальном сайте описывает свою деятельность через концепт изменения: «Институт «Стрелка» был основан в 2009 году для изменения культурного ландшафта и физического облика российских городов. Институт активно занимается образовательно-просветительской деятельностью, поскольку к положительным изменениям можно прийти, только формируя новые ценности, открывая принципиально иные возможности для обучения и показывая успешные примеры развития. Главной темой исследования в институте всегда остается город»⁵. Интернациональность проявляется не только в идеях по созданию этих институций,

⁵ Институт социальных изменений [Электронный ресурс]. URL: <http://www.strelka.com/ru/idea> (дата обращения: 10.04.2017).

но в их практиках организации: образование в институте на английском языке, многие преподаватели — иностранные специалисты, начиная с Рема Колхаса, первого директора программы. Официальные материалы, представляющие обновленный музей современного искусства «Гараж», также содержат к себе как отсылки к глобальному опыту, так и направленность в будущее: «Что интересно, в случае «Гаража», его делает постсоветское поколение, люди, которые родились в 1980-е и даже в 1990-е. «Гараж» — действительно продукт этого поколения, это новый способ мыслить себе культуру в современном обществе», — говорит Кейт Фаул, главный куратор «Гаража» в видео, посвященному новому зданию музея. Ее коллега Снежана Крастева добавляет: «Виктор Мизиано описал «Гараж» интересным образом. Как он заметил, это единственное место в Москве, где он чувствует принадлежность к интернациональному контексту, но все еще может говорить по-русски»⁶.

Будучи своеобразным порталом, соединяющим глобальный арт-мир и локальные городские сцены, новые московские арт-центры превратились не только в места для высокой культуры — созерцания выставок, но предлагают широкий досуговый репертуар внутри и в публичных пространствах вокруг институций: интерактивные образовательные программы, экскурсии и прогулки, кафе и магазины, велосипеды и ролики, другие подвижные игры. Огромное значение в создании таких переходных зон имеет дизайн среды: не только делающий место привлекательным для посетителей, но и обособливающий его от других городских явлений и зон. Анна Желнина на примере петербургских культурных инициатив указывает на значение пространственной сегрегации как определенного социального фильтра для посетителей [Желнина, 2012].

Перечисленные черты не только способствуют конструированию привлекательности и высокого статуса новых арт-центров как мест для посещения, но и как рабочих мест. Другой участник презентационного видео «Гаража», дизайнер, говорит «Я помню, когда я первый раз посетил «Гараж», я сказал себе, о, это место, где я должен быть. Это место, где я должен жить и умереть»⁷. Отношение к арт-центру не просто как к месту труда, но как к долгосрочному месту обитания, жизни (и даже смерти!), выстраивает иные принципы выбора работы. Как показывает эмпирическое исследование, дизайн среды, качество производимых эстетических продуктов стали одной из сильнейших мотиваций для трудоустройства в один из арт-центров для многих участников исследования и для того, чтобы оставаться на рабочем месте, несмотря на многочисленные трудности, с которыми они сталкиваются:

«Как посетитель я до сих пор очень люблю это место, мы делаем качественную работу» (жен., арт-менеджер),

«Я думаю, что [арт-центр] — самое крутое место в Москве. Поэтому я тут и работаю [смеется]. Нет-нет, правда, даже когда я сюда еще не устроилась, мы ходили по выставкам и здесь мне очень понравилось, тут был очень крутой проект» (жен., координатор проектов),

⁶ Garage Museum Of Contemporary Art Opens June 12th! [Видеохостинг]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2l_Ma6Bb1o (дата обращения: 10.04.2017).

⁷ Там же.

«Важные люди приезжают со всего мира и могут рассказать тебе, как и что. И их отношение к [арт-центру] как к чудо-месту, это вау, это гордость и лояльность создает...» (жен., исполнительный директор).

Зарубежные исследователи творческого труда, также отмечают влюбленность, очарованность «креативщиков» своей работой, однако эти чувства скорее адресуются индустрии в целом или характеру той работы, которую они выполняют и менее сфокусированы на конкретном рабочем месте.

«Как растет трава»: организационные структуры московских арт-центров

Московские частные арт-центры являются молодыми организациями, пока не сформировавшими собственную трудовую культуру, однако имеющими одновременно несколько ориентиров: европейские и североамериканские культурные институции (в первую очередь, MoCa — museums of contemporary art), советскую музейную культуру, культуру самоорганизованных инициатив советского андеграунда.

Так, несмотря на то, что большинство информантов подчеркивало ориентацию на опыт западных культурных институций (например: *«Ну, тогда конечно ориентация на то, что мы — русский Tate»* — жен., хранитель), изоморфизм в большей степени распространяется на эстетическое и статусное (как в примере выше) подражание. Организационная же сторона культурного производства значительно отличалась от западных моделей. Можно выделить три характеристики, которыми обладают арт-центры: организационная пластичность, высокий уровень неформальности, гибридность/связь с традициями культурного производства предыдущего поколения.

Организационная пластичность. Как уже говорилось выше, новые арт-центры определяют свои цели достаточно широко, они часто выходят за пределы только производства культуры: в частности, в качестве целей информантами назывались образование широкой публики, поднятие престижа визуальной культуры, изменения городской среды, развитие толерантности, архивация и изучение истории российского современного искусства, поддержка локального арт-сообщества. При таком разнообразии целей сложно выделить те из отделов/сотрудников арт-центров, которые выполняли бы определяющие или, наоборот, дополнительные функции. Напротив, часто иерархии между отделами меняются или оспариваются:

«Разве ты не слышала? Пиар у нас теперь главный. Долбанные начальники» (обсуждение выставочного плана и публичной программы, наблюдение, апрель 2016).

Развитие тех или иных отделов, как правило, происходит достаточно быстро, в целом, горизонт организационного планирования арт-центров составляет не более трех лет, причем этот процесс обладает высокой неопределенностью: как заметила одна из информантов, «растет как трава» (жен., куратор).

Неформальность. Гибкость организационной структуры усиливает неформальность рабочего процесса, характеризующую многие сферы деятельности арт-центров:

«Научный отдел устроен неформально. Это на бумаге никак не отражено, это просто логическое распределение труда» (жен., куратор).

Так, куратор из предыдущего примера фактически является начальником отдела (что не оспаривается никем, в том числе и директором арт-центра), но официально входит в состав другого отдела. Личность сотрудников, их неформальные отношения (дружба) оказывают влияние на работу арт-центра даже в тех случаях, когда это идет вразрез с эффективностью этой работы. Так, на одной из организационных схем арт-центров все отделы подчиняются непосредственно директору, без личного одобрения которого не могут быть решены даже частные вопросы. Другие схемы организаций содержали в себе не только прямые пути регулирования рабочих вопросов, но и пунктиры, «тропинки», которыми также можно воспользоваться.

Гибридность. Несмотря на желание делать культуру «по-новому», которое культурные работники высказывали как в проведенных интервью, так и официальных источниках (веб-сайтах), новые арт-центры не могут избежать диалога с советским типом культурного производства. С одной стороны, это происходит символически: большинство информантов получили искусствоведческое образование в российских вузах, принцип обучения в которых мало реформировался в постсоветское время. Кроме того, это необязательно официальная советская культура, но и традиции неофициального искусства. В частности, их проводниками могут быть многие представители советского художественного андеграунда, занятые в арт-центрах, в том числе и на руководящих позициях. В качестве черт такой культуры можно привести уже упоминаемую высокую степень неформальности, несоотнесенности искусства и работы, авантюризм (возможность решиться на непосильную, но амбициозную задачу), героизация труда. С другой стороны, необходимо упомянуть практики, присущие советскому культурному производству, имеющие место в арт-центрах. В частности, наследуется расширенное делопроизводство, приводящее к бюрократизации производства культуры:

«Мы же здесь, чтобы все сделать как Александра Ивановна хочет. Ее контора даже не часть нашей структуры, тем не менее каждый раз я должна тратить неделю чтобы зарегистрировать новый проект, подписывая 4 документа» (жен., менеджер).

Большинство изучаемых арт-центров расположены в бывших советских фабриках, передающих по наследству также и материальные условия производства. В одном из случаев сотрудниками арт-центра стали сотрудники бывшей фабрики, в том числе и директор, предпринявшей реорганизацию. В этом кейсе, как показали интервью и наблюдения, имел место симбиоз двух режимов труда: сотрудники «фабрики» сохранили свой прежний режим работы, начиная рабочий день рано утром и заканчивая его в начале рабочего дня «креативного отдела» арт-центра.

«Нематериальный» и «невидимый»: творческий труд сотрудников арт-центров

В этом параграфе анализ будет сфокусирован на индивидуальных рабочих режимах и трудовых условиях, фреймированных вышеописанными особенностями московских негосударственных институций. В первую очередь необходимо отметить, что исследуемые работники сталкивались с трудностями, характерными для творческих индустрий и описанных в предшествующей литературе. В частности, несмотря на то, что они получают ежемесячную зарплату, работники часто вынуждены оставаться на работе в дополнительные часы, которые не оплачиваются.

Это могут быть как дополнительные часы в рабочие дни, так и работа в выходные. В то же время начало рабочего дня подлежит строгому регулированию: в частности, за опоздание работники могут получить штраф или иное дисциплинарное взыскание.

Работники арт-центров контролируются не только «сверху», они подвержены еще более жесткому самоконтролю: начинают разделять персональную ответственность за продукт, созданный арт-центром, приравнивая собственный успех к успеху организации. Кроме того, большое значение имеет моральный аспект труда:

«У нас есть критерии помимо деловых, мы называем это [название арт-центра]-мэтч. Сложно будет работать... если ты... Ну... я бы сказала, что это просто сборище очень хороших людей, как людей, потому что в таком ритме, в котором мы работаем, очень сложно работать на себя» (жен., исполнительный директор).

Предполагается, что «хороший человек» не борется за свои рабочие права, указывая на различия между письменным контрактом и работой на практике, не восстает против принципов «ударничества». Согласно той же информантке, такие сотрудники «отсеиваются»:

«Такие (которые говорят нет — МК) вылетают, не потому что я их увольняю, а потому что они просто отсеиваются. Я почему говорю, что это саморегулирующая друг друга система, она не говорит, что ты должен это делать, но когда у тебя приятная команда, ты не можешь, не хочешь говорить нет...» (жен., исполнительный директор).

Через принцип «мягкого принуждения», в котором, по словам информантов, «никто не заставляет никого», можно также описать их отношения с окружающей их «творческой» средой.

«Нужно ненавидеть свою работу, я это знаю. Но никак не могут противостоять шарму нашей среды. Какие-то милые чувства появляются» (жен., библиотекарь).

«Интервьюер: Как складывается ваш рабочий день?»

Информант: Я сижу в баре, пью кофе разговариваю с разными хорошими людьми.

Интервьюер: Это очень привлекательно выглядит!

Информант: Так в этом и суть! Это и секрет [арт-центра] — это все очень привлекательно выглядит. Есть только одна проблема: это занимает у тебя иногда 16 часов в день» (жен., исполнительный директор).

С одной стороны, участники исследования чувствуют себя «соблазненными» дизайном, превосходной архитектурной средой, возможностью узнавать в себе часть амбициозного и уникального проекта. С другой стороны, многие сотрудники арт-центров говорили о навязанном модном образе жизни, которому они не всегда стремятся следовать, а также не имеют финансовых возможностей, чтобы вписаться в него. Рассмотрим пример приведенной выше цитаты: у многих сотрудников одного из арт-центров нет другого выбора, кроме как работать в кафе, — офис слишком мал и не может вместить всех сотрудников. Другой подобный пример: обед в модных кафе и ресторанах во время обеденного перерыва не всегда связан с образом жизни, но скорее с инфраструктурными возможностями — других кафе в нескольких минутах ходьбы от арт-центров, расположенных на бывших заводах или в парках, нет.

Сотрудники арт-центров сталкиваются с рисками, подобными другим творческим работникам (в частности, бесплатный труд), однако, в отличие от художников

и дизайнеров, музыкантов, такие работники обычно не получают общественно-го признания в качестве вознаграждения за плохие условия труда. Например, на сайтах арт-центров и «wall-текстах» (буквально: текст, написанный на стене, предваряющий выставку или ее раздел) они не указаны (обычно упоминается только художник и главный куратор). Сотрудники могут оставаться анонимными на уровне организации («Наш директор не знает, что я предложила идею этого проекта», — жен., главный хранитель). Доступ к задачам, коллективно воспринимаемым как творческие и ассоциируемым с божественным образом жизни, также открыт лишь для небольшого числа сотрудников арт-центра. Менеджер арт-центра пересказывает разговор со своим непосредственным начальником, куратором:

«Эй, почему ты такая серьезная? Приходи в студию, давайте потусим!» — сказал куратор, а я ответила: «Ну, вообще мне нужно работать. Как мой босс, ты должен это знать» (жен., арт-менеджер).

В частности, как мы видим в этом примере, «тусовка», «зависание» является частью рутинной работы куратора, а его подчиненная чувствует ответственность за выполнение более повседневных задач, предполагающий другой, ускоренный ритм работы.

В завершение необходимо отметить, что штатные сотрудники арт-центров имеют много общих черт с другими творческими работниками (самоэксплуатация, размытость работы и досуга, низкая оплата) и некоторые уникальные характеристики, такие как увеличение личной ответственности и самоидентификация с организацией. Кроме того, работники арт-центров обладают весьма ограниченными возможностями относительно (ре)организации собственного труда. Результаты работы большинства творческих работников этой группы отчуждаются: конвенционально не являются самостоятельными творческими произведениями, как произведение искусства или кураторская выставка. На первый взгляд, сотрудники культурных институций представляются более привилегированной и обеспеченной группой работников, чем фрилансеры и самозанятые, но в их случае одна из главных наград творческой работы, художественное признание, отсутствует. Несмотря на то, что работники относятся к коллективной работе как к своей персональной, вкладывают в нее много ресурсов, институции не обязательно платят им тем же, де-персонализируя создаваемые культурные объекты.

Список литературы (References)

Бармина А. С., Сафонова М. А. Идентичности и связи в петербургском секторе креативных индустрий // Социологические исследования. 2016. № 7. С. 82—92. [Barmina A. S., Safonova M. A. (2016) Identichnosti i svyazi v peterburgskom sektore kreativnykh industrii [Identities and networks in St.-Petersburg creative industries]. *Sociological studies*. No. 7. P. 82—92. (In Russ.).]

Бауман З. Индивидуализированное общество. М.: Логос, 2005. [Bauman Z. (2005) *The Individualized society*. Moscow: Logos. (In Russ.).]

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—57. [Zhel'nina A. (2012) Art «for cronies»: social exclusion and St Petersburg creative spaces. *Urban creative industries: challenges, projects and solutions. The HSE Research Papers Collection*. St Petersburg: Levsha-Sankt-Peterburg. P. 42—57. (In Russ.)].

Земнухова Л. «Айтишники чаще любят свою работу»: к обсуждению результатов исследования / Петербургская социология сегодня : Сборник научных трудов социологического института РАН. Вып. 4. СПб. : Нестор-История, 2012. С. 88—115. [Zemnukhova L. (2012) IT-Workers Enjoy Their Job More Often: Towards Discussion of the Research Results. *Petersburg sociology today: Proceedings of the Sociological Institute of Russian Academy of Science*. Vol. 4. St Petersburg.: Nestor-Istoriya. P. 88—115. (In Russ.)].

Козина И. М. Работники заемного труда // Социологические исследования. № 5. 2013. С. 19—31. [Kozina I. M. (2013) Temporary Agency Workers. *Sociological studies*. No. 5. P. 19—31. (In Russ.)].

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. [Kuleva M. I. (2015) «Wearing a Shock Collar: Young Employees of New and Old Cultural Institutions in the Workplace. *Journal of Social Policy Studies*. Vol. 13. No. 2. P. 337—344. (In Russ.)].

Лэндри Ч. Креативный город / пер. с англ. М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2006. [Landry C. (2006) *The Creative City*. Moscow: Izdatel'skii dom «Klassika-KhKhI». (In Russ.)].

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. [Pivovarov A. M., Khokhlova A. M. (2014) The Risks of Being Creative: 'Pros' and 'Contras' of Participation in Art Community. *Journal of Sociology and Social Anthropology (JSSA)*. Vol. 17. No. 1. P. 139—154. (In Russ.)].

Стребков Д. О., Шевчук А. В. Фрилансеры на российском рынке труда // Социологические исследования. 2010. № 2. С. 45—55. [Strebkov D. O., Shevchuk A. V. (2010) Freelancers in the Russian labor market. *Sociological studies*. No. 2. P. 45—55. (In Russ.)].

Трубина Е. Г. Трамвай, полный Wi-Fi»: о рецепции идей Ричарда Флориды в России // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2013. № 6. С. 191—207. [Trubina E. G. (2013) A tram full of Wi-Fi: on a reception of the ideas of Richard Florida in Russia. *Emergency Supply: Debates on Policy and Culture*. No. 6. P. 191—207. (In Russ.)].

Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. М. : Креативный класс, 2007. [Florida R. (2007) *Creative Class: People Who Change the Future*. Moscow: Kreativnyi klass. (In Russ.)].

Хэнди Ч. Время безрассудства. Искусство управления в организации будущего. СПб. : Питер, 2001. [Handy C. (2001) *The Age of Unreason*. St Petersburg: Piter. (In Russ.)].

Шкаратан О. И., Инясевский С. А., Любимова Т. С. Новый средний класс и информациональные работники на российском рынке труда // *Общественные науки и современность*. 2008. № 1. С. 5—27. [Shkaratan O. I., Inyasevskii S. A., Lyubimova T. S. (2008) *The New Middle Class and Knowledge Workers in the Russian Labor Market*. *Social Sciences and Contemporaneity*. No. 1. P. 5—27. (In Russ.)].

Beck U. (1999) *What Is Globalization?* Cambridge: Polity Press.

Beck U. (2000) *The Brave New World of Work* / Translated by Patrick Camiller. Malden Mass: Cambridge Polity Press.

Conor B., Gill R., Taylor S. (2015) Gender and creative labour. *The Sociological Review*. Vol. 63. No. 1. P. 1—22.

Eikhof D. R., Haunschild A. (2006) Lifestyle meets market: Bohemian entrepreneurs in creative industries. *Creativity and innovation management*. Vol. 15. No. 3. P. 234—241.

Eikhof D. R., Haunschild A. (2007) For art's sake! Artistic and economic logics in creative production. *Journal of Organizational Behavior*. Vol. 28. No 5. P. 523—538.

Harvey D. (2005) *A Brief History of. Neoliberalism*. Oxford: Oxford University. Press.

Leadbeater C. (1999) *Living on Thin Air: The New Economy*. London: Viking.

Littleton K., Taylor S. (2012) *Contemporary identities of creativity and creative work*. Farnham, GBR: Ashgate Publishing Ltd.

McRobbie A. (2011) «Everyone is Creative»: Artists as Pioneers of the New Economy? In: M. Leger (ed.) *Culture and Contestation in the New Century*. Bristol: Intellect. P. 77—92.

Menger P. M. (1999) Artistic labor markets and careers. *Annual review of sociology*. Vol. 25. P. 541—574.

Neff G., Wissinger E., Zukin S. (2005) Entrepreneurial labor among cultural producers: «Cool» jobs in «hot» industries. *Social semiotics*. Vol. 15. No 3. P. 307—334.

Rifkin J. (2011) *The Third Industrial Revolution: How Lateral Power Is Transforming Energy, the Economy, and the World*. New York: St. Martin's Press.

Sanchez-Serra D. (2013) Artistic creative clusters in France: a statistical approach. *Territoire en mouvement Revue de géographie et aménagement. (Territory in movement Journal of geography and planning)*. No. 19—20. P. 6—18.

Sennet R. (2006) *The Culture of the New Capitalism*. New Haven, London: Yale University Press.

Standing G. (2011) *The Precariat: The New Dangerous Class*. London, New York.

Steyerl H. (2011) Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Postdemocracy. In: J. Aranda, A. Vidokle, B. K. Wood (eds.) *Are You Working Too Much?: Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*. Berlin: Sternberg. P. 30—40.