

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ І КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

УДК 321.911(477)

Олександра Олійник

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ЕКОНОМІКИ КУЛЬТУРИ: РИНОК ПРАЦІ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ

Анотація. Стаття присвячується ключовим теоретико-методологічним засадам дослідження соціоекономічної специфіки культурного виробництва, зокрема ринку праці у сфері культурного виробництва і його базового елемента – працівника культури.

Ключові слова: ринок праці, економіка культури, працівник культури, методологія дослідження.

Аннотація. Стаття посвящена основным теоретико-методологическим аспектам исследования социально-экономической специфики культурного производства, в частности – рынка труда в сфере культурного производства и его основополагающего элемента – работника культуры.

Ключевые слова: рынок труда, экономика культуры, культурное производство, методология исследования.

Summary. The article is focused on the key theoretic and methodological basics of cultural production: cultural employment and cultural worker. According to the recent research, cultural employment becomes the crucial issue in cultural studies as far as it may be described by not only an economic, but also social aspects: security, proficiency, devaluation discourse, risk aversion. The controversial discourse on the opposing aesthetic value to economic revenue is mentioned only due to its polemic character and consequences as well as significant impact on the definition of cultural professional – the core issue of cultural employment. The author emphasizes the necessity to avoid further opposing as for unbiased research.

Вступ. Міждисциплінарна природа дослідження економічних особливостей соціокультурної сфери невіддільно пов'язана із низкою теоретичних і практичних проблем, обґрунтування й вирішення яких є предметом полеміки за участю теоретиків і істориків культури, економістів, філософів і соціологів та, власне, “продуцентів” культури. Міжнаукові зв'язки, що є специфічною рисою гуманітарного знання, з кінця ХХ сторіччя набули статусу аксіом, відкривають можливості дослідження інституційних і самоорганізаційних аспектів куль-

The research of the cultural labour issue is greatly dependent on the accuracy of core definitions: cultural worker and research methodology. The various attributes such as social status and recognition, emotional reward and financial revenue are discussed. Due to double structure of the labour force market in cultural production – i.e. imbalance in revenues of start- market system and other cultural labour markets, we consciously focus on the non-star market research. Barely known in Ukraine data on the art education monitoring in the USA and Europe is given as the methodologic suggestion for detailed research of labour force market and the efficiency art education system monitoring in Ukraine. Regarding the cross-disciplinary character of the art and culture economics, the field has rather short history. Nonetheless the sociohistorical preconditions define the imbalance between theoretic research and practical impact of the new terms in cultural production that had largely influenced both on the structure of labour force market and social status of artist. In addition to creative forces cultural employment includes different ranges of administrative and technic workers due to rapid development of the cultural industries, based on the synergetic combination of creativity with technology. In the article we focus on the researches dealing with the social (Stoh), emotional (Honey and Heron) and material (Alper and Wassal, Filer) aspects of artistic labour.

Key words: cultural production, labour force market, cultural employment, methodology.

туротворення у значно ширшому контексті ніж філософський, історичний або теоретичний. Водночас теоретичний доробок й розмаїття підходів дослідження економічного феномену культури є невичерним джерелом для розростання софістичних концепцій культури як ексклюзивної соціальної системи. Непередбачуваність, нестабільність, непрогнозованість — це лише початок переліку пояснень “винятковості” культурного виробництва як соціоекономічного феномену. Звісно ж, в жодному випадку не є метою досліджень з економіки

культури, применшення та ігнорування художньої цінності продуктів культурного виробництва, натомість — мета полягає в систематизації економічних закономірностей культурного виробництва. І для сучасної науки про культуру — це справжній виклик. По-перше, культурологія “успадкувала” від філософії низку концептів, що вже почасти втратили актуальність і стали підґрунтям декларування усталених кліше і “стилізованих наборів фактів”, по-друге, економічна наука добровільно поступилася правом аналізувати царину створення духовних і культурних благ, тому їй нині бракує методологічної зрілості і теоретичної виваженості для дослідження різноманітних соціоекономічних аспектів культури і мистецтва. Починаючи з середини ХХ ст., майже всі спроби соціоекономічного аналізу феномену культури як цілісної системи сприймалися як прикладні, міждисциплінарні (як натяк на псевдонауковість) концепти, що по чергово з’являлися або в гуманітарних дослідженнях, або в економічних і не мали достатньої аргументації для широкого наукового діалогу щодо соціоекономічної сутності культурного виробництва. Час визнати, що усталене протиставлення естетичної цінності економічній вартості перешкоджають об’єктивному дослідженню системи організаційних, соціоекономічних аспектів культуротворення, і, за слушним твердженням В. Личковаха [1, 174], “...в цивілізації ХХІ століття існування опозицій культура і антикультура, мистецтво і антимистецтво, естетика і антиестетика має поступитися місцем визнанню інтегрованих, універсальних засад людської діяльності і духовності”. Подібну тенденцію зауважив у дослідженні Андреас Гюйсен, який у праці “After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism” (1986) [7] звертається до історії протистояння “модернізму” і масової культури, наголошуючи на тому, що “на тлі загальної деполітизації культури, якщо обговорення культурного контексту не відійдуть від деспотичних механізмів ієрархічного дискурсу “високе проти популярного”, “мистецтво проти політики”, “істина проти ідеології”, а разом з тим, якщо літературний і мистецький контекст не буде розглядатися в більш широких соціоісторичних межах, будь-який пропонент нового замкнеться в колі марного протистояння сиренам культурного занепаду — протистояння, яке до сьогодні викликає лише відчуття дежавю” [7, 4].

З середини ХХ ст. контрверсійність будь-яких

методологічних узагальнень соціоекономічних аспектів культури стає остаточно зрозумілою: парадоксальна розрізненість соціокультурних процесів, видове і сутнісне розмаїття культурного виробництва, поділ за формою організації праці, технічною складністю і змістовною неоднорідністю художньої творчості, підсилені впливом на розвиток інститутів культури соціоісторичних і політичних відмінностей відбиваються на дослідженні культури як цілісної системи.

Попри прикладний характер економіки культури як галузі знань, і в Україні, і в світі зберігається потреба у розробці теоретико-методологічного апарату досліджень, що засновується на фундаментальному дослідженні.

Дослідження ринку мистецької праці: специфіка ринку чи специфіка дослідження ринку. Ринок праці в сфері культури переважно не згадується як предмет дослідження в стандартних класичних працях з економічної теорії. “Економіку мистецтва” вперше введено в обіг економічної науки Вільямом Дж. Баумолем та Вільямом Дж. Боуеном (1966) в праці “Перформативні мистецтва — Економічна дилема”.

Існує безліч припущень, чому економічна наука тривалий час залишала культурне виробництво поза увагою. Наймовірніше — через незначний обсяг ринку, частка якого у сукупному ринку праці тривалий час залишалася невеликою (ще у 1989 р. складала менше 1%) [5, 321]. Інша причина криється в тому, що операції (дії) на ринку залишаються незрозумілими або ж сприймаються як такі, що протирічать діям (операціям) інших типових ринків праці [5, 321]. Ринок праці культурного виробництва діє за логікою “лотереї”, звичайно, існує багато причин, що пояснюють парадокс, чому не зважаючи на ризикованість мистецьких професій, що, за визначенням Адама Сміта, підкоряються правилу “20 до 1” (“з двадцяти спроб лише одна є вдалою”), її популярність таких професій дедалі зростає: люди прагнуть стати причетними до мистецьких професій у доволі ранньому віці, погоджуючись на високий рівень невизначеності, проте сподіваючись, що стануть переможцями (за принципом лотереї) і зможуть отримати значну матеріальну винагороду, і молоді митці просто переоцінюють власні шанси стати відомими і успішними [3, 69].

Окрім причин, пов’язаних з економічною специфікою, варто враховувати і соціоісторичні. На

думку Т. Міллера, ринок культурної праці залишався недослідженим через сформоване у середині XIX ст. “романтичне уявлення про культурну працю”, що посилювалося протистоянням демократизації суспільства з боку еліт: художнє виробництво умисно відмежовано від інших фабричних форм виробництва як специфічний вид діяльності, і разом з тим постає митця отримала право залишатися осторонь бруду “індустрії”, оскільки диференціація, що провела умовну межу між освіченими — культурними — меншинами і натовпом, поширилася і на митців, праця яких залишалася недоторканою для демократизації і соціалізації [9, 262]. Наслідком соціальної диференціації стала “відірваність буржуазного мистецтва від соціально-економічної дійсності” [7, 7].

Однак, в XX ст. докорінно змінилося суспільне ставлення до процесу створення символів. І професійна креативність, або точніше творчість як професія завжди була лише верхівкою айсберга творчої природи людини, однак лише вона є найбільш помітною. Завдячуючи розвитку медіа, прагнення долучитися до роботи в “чарівному світі культурного виробництва” мають значно більше людей, і це, зрештою, приводить до прірви у співвідношенні між кількістю тих, хто прагнув присвятити професійне життя культурному виробництву, та тими, хто спромігся досягти успіху [6, 193].

Водночас відкритою залишається дискусія щодо можливості аналізу ринку мистецької праці за традиційними (або ж консервативними) моделями: наприклад, поширеним є переконання, що “художників не відносять до робочої сили... оскільки успішність мистецтва є абсолютно невимірюваною”. Однак за результатом об’єктивних досліджень, мотиваційна поведінка митців частіше не відрізняється від поведінки інших професіоналів: вони також є раціональними максимізаторами корисності, які прагнуть знайти найбільш ефективне поєднання монетарної і нематеріальної винагороди за свої зусилля [5, 321]. Натомість дослідження індивідуальної мотиваційної поведінки, проведене, зокрема С. Хані, П. Героном і С. Джексоном свідчать про протилежне — митці схильні вимірювати свою успішність радше якістю створеного, ніж отриманим матеріальним відшкодуванням, що підкреслює головну специфіку мистецької праці і відрізняє її від інших видів діяльності — превалювання “психологічної винагороди”. Варто зазначи-

ти, що цей висновок автори зробили у звіті з дослідження “Кар’єрні шляхи візуальних художників” у 1997 р. Фокус-група дослідження складалася з “ретельно підбраної, але невеликої групи художників” і включала представників таких мистецьких напрямів як образотворче мистецтво, скульптура, фотографія, відео-арт, кінематограф, інсталяція, змішані медіа і практика нових медіа), а методологія дослідження ґрунтувалася на оцінці якісних показників на підставі проведених інтерв’ю, що охоплюють життя митців від перших художніх спроб у дитинстві, ранні етапи навчання, формальне навчання, вища освіта і перші роки після закінчення школи і робоче життя [10, 22].

Однак, попри традиційне переконання більшості дослідників у неможливості застосування стандартних методик для аналізу ринку мистецької праці, така праця є (і завжди була) найбільш вразливою до навіть найнепомітніших соціоекономічних змін, не кажучи про революційні зміни: технізація, нео-лібералізм, ідеологічний тиск.

Головною особливістю дослідження ринку мистецької праці періоду, охрещеного Р. Вільямсом [12] професійним, є те, що більшість творчих працівників (на відміну від технічних та адміністративних працівників, задіяних у культурному виробництві) або недостатньо зайняті, або мають доходи, значно нижчі за очікувані. Дану особливість не слід вважати природною, оскільки це наслідок специфічних економічних і культурних умов, спричинених, зокрема, і неспроможністю творчих працівників об’єднати зусилля для захисту власних інтересів проти низької оплати або безоплатної експлуатації з різноманітних причин — і через постійне конкурсування між собою за визнання і винагороду (Р. Вільямс, Д. Фросбі), і через значну виснажливість систематичної бюрократичної роботи, необхідної для захисту прав творчих працівників (К. Форкерт), і через загальноприйняте переконання щодо “кон’юнктурних мотивів” (Оой Кан Сенг) і, зрештою, концептуальні розбіжності розуміння “автономії мистецтва” (К. Фолкерт), свідомий відступ інтелектуалів перед загрозою масової культурної індустрії тощо (Штайнерт).

За іронічним висловом Рендала Філера, “стилізований набір фактів”, пов’язаний з “магією творчості”, є підґрунтям для спекуляцій — фінансових і маніпуляцій — емоційних, що найяскравіше простежуються на прикладі арт-ринку, соціоеконо-

мічні особливості якого скрупульозно досліджено в науковій розвідці О. Велтіуса, теоретичній праці Г. Аббінга, серії інтерв'ю проведених Л. Де Купе та А. Джонсом.

Серед численних кліше, пов'язаних з соціальним статусом митця, одним з найбільш повторюваних є переконання щодо низького рівня доходу, що спирається на протиставлення двох ринків праці: один — ринок так званих зірок, другий — решти митців, що, наче б то, існують на межі бідності, якщо не голодують. За висновком дослідження Філера [4] (1989 року) образ “бідного митця” — це не що інше як міф: для осіб, що мають тотожний рівень освіти і подібні персональні якості, митець отримував лише на 10% менше, ніж був спроможний отримати за будь-яку іншу непов'язану з мистецтвом роботу, при скрупульознішому вивченні структури доходів митців протягом всього життя, Філер проаналізував, що середній дохід митця лише на 2,9% нижчий за потенційний аналогічний статок від немистецьких видів діяльності. Різниця стає майже невідчутною. Виходячи із отриманих прогностичних даних, Філер зауважує, що ринок художньої праці не відрізняється від інших ринків, що, все ж таки, не заперечує іншу особливість ринку мистецької праці — суміщення і співіснування подвійного ринку: зірок і решти [3, 71].

У дослідженні “Starving Artist” — myth or reality” Рендал К. Філер [4, 56] пояснює, що глибоковкорінений набір “стилізованих фактів” щодо ринку праці митців сприймається “загальноновизнаною мудрістю”, і виходить із переконання про ринок має чотири основні характеристики: 1) рівень доходів (заробітку) значно нижчий за той, що можна отримати в будь-яких інших сферах господарювання; 2) можливість отримання величезної винагороди має обмежена кількість учасників ринку, що стає причиною збільшення варіативності доходів для митців, порівняно з загальною робочою силою; 3) вік робочої сили значно молодший, ніж загальні показники; 4) підвищена ротація робочої сили. Цей стереотип щодо економічних умов настільки глибоко вкорінений, що вже давно став предметом мистецького пошуку. Політичне середовище відреагувало різноманітними пропозиціями субсидування, під тиском переконання — якщо жадливі умови ринку праці митців зберігатимуться й далі, то неминуче зубожіє й решта суспільства через втрачений креативний потенціал. Економісти вда-

лися до обґрунтування моделей індивідуального вибору, що могли б пояснити передумови “синдрому ери професійної катастрофи”. Натомість інструменти аналізу раціональної поведінки залишилися поза увагою. Так, Сантос (1976) припустив, що мистецькі професії приваблюють своєю “ризикованістю” завдяки можливості отримати значну винагороду: ці учасники готові сплатити очікувану високу плату за примарну можливість отримати значне визнання. Однак, якщо залишити осторонь завищені очікування учасників ринку мистецької праці, тобто ринок зірок, середні показники і стабільності і доходів відрізняються від інших сфер діяльності незначно, а при оцінці рівня доходів за віком митців показники неймовірні, порівняно з середніми показниками, загалом, ринок праці митців не потребує винаходу нових “екзотичних” моделей, оскільки його характеристики не мають особливої специфіки.

Предметом дослідження Томаса Сміта (2000) були визначники структури мистецьких доходів, особливу увагу автор приділив зміні видів мистецької діяльності. За результатами дослідження він зробив висновки, що “доходи митців при зміні роду занять на користь не-мистецьких видів діяльності приводять до зниження рівня доходів (приблизно на 15%), оскільки творчі навички і вміння не є гнучкими і не сприяють виконанню інших видів діяльності, натомість на зростання доходів позитивно впливає подальше продовження мистецької практики і постійне самовдосконалення”.

В подібному незалежному дослідженні Альпер і Вассал проаналізували “визначники наполегливості в художній практиці”: для порівняння автори обрали групу респондентів серед мистецьких видів діяльності та представників інших професій (лікарі, юристи і викладачі економіки). За висновком дослідження, мистецькі кар'єри виявилися не настільки менш стабільними, принаймні з позицій зміни виду діяльності, ніж більшість інших немистецьких кар'єр. Так, з тих, хто займався художньою практикою, протягом досліджуваного п'ятирічного періоду $\frac{3}{4}$ не відмовилися від мистецтва на користь інших занять, в той час як це показник стабільності для більшості інших немистецьких професій коливається в межах тих самих 70–85%. Що ж до тих 25%, хто залишив мистецьку практику, то $\frac{1}{4}$ обрали управлінські кар'єри, 20% почали кар'єру у сфері продаж або офісних співробітників.

Попри доволі коротку історію економіки мистецтва, чималий масив досліджень прикладних аспектів ринку праці митців (особливо кар'єрних перспектив) є підґрунтям дослідження механізмів та принципів ринку мистецької праці.

Ключове поняття дослідження ринку праці — працівник культури, культура як сфера зайнятості. Якщо звернутися до ключових визначень трудової зайнятості у сфері культури і мистецтва, то власне і визначення “культурний працівник”, “професійний митець” і в науковому обігу, і в практиці не має одностайного тлумачення, що лише ускладнює дослідження ринку праці. Наприклад, в дослідженні умов життя і праці митців в Ірландії та Північній Ірландії професійним митцем є особа, що свідомо обирає кар'єру митця і розглядає власні твори мистецтва як основне професійне заняття, незалежно від поточного статусу зайнятості та джерел доходів [8, 2–3]. Тобто особа, яка вважає себе митцем незалежно від наявності об'єктивного підтвердження: матеріального або соціального. Якщо припустити, що подібне визначення є вичерпним, чи можливо буде відрізнити професійне мистецтво від аматорського. Недосконаліми вважаються критерії часу, витраченого на творчість, або доходів, отриманих від творчості — через “традицію мультизайнятості” митців й через те, що деякі митці можуть протягом тривалого періоду їх професійного життя отримувати незначну винагороду, або й взагалі — жодної. За припущенням Д. Фросбі [10, 7], професіоналізм “визначається сукупністю чинників, кожен з яких поокремо є недостатнім для визначення професійного статусу, і в той же час жоден не повинен вважатися обов'язковою умовою. Головні ж умови — відданість і дотримання робочих стандартів”. Це визначення є подібним до системи 8 критеріїв визначення професійності митця, що їх узагальнили і запропонували Бруно Фрей і Вернер Поммерейн (1989) [8], 4 з яких спираються на соціальний статус митця і його суспільне життя (а саме репутація в суспільстві і впізнаваність митця широким загалом аудиторії, визнання і приналежність до професійної спільноти), два критерії — суто суб'єктивні (критерій витраченого на мистецтво часу та самоідентифікація митця), і останні два — об'єктивні (рівень доходів та професійна кваліфікація, зокрема і освіта), і наостанок — критерій художньої якості творів митця. Навряд і ця система критері-

їв може претендувати на об'єктивність. Критерії, пов'язані із соціальним статусом, опосередковано засвідчують рівень професійності. Ці критерії характеризують рівень інституалізації мистецького середовища.

Однак, повертаючись до визначення критеріїв оцінки професійних працівників мистецтва (і культури) звернімося до матеріального аспекту. Кейт Оклі [10] зауважує, що одне з найскладніших питань — чи об'єднає термін “працівник культури” і тих, хто отримує оплату, і тих, хто працює безкоштовно. “Це не питання про зарахування до лав професіоналів і тих, для кого мистецтво — це гобі, і тих, хто приділяє творчості лише невелику частину професійного часу, проте за недавніми дослідженнями “робоча сила” в культурі вимагає урахування досвіду тих, для кого мистецька практика є неосновним видом діяльності. Скоріше, це визнання, що розвиток цифрових технологій призвів до вибуху “вільної праці” (і безоплатної — прим. О.О.)

Оскільки дослідники зрідка вбачають у митці працівника в сучасному розумінні, їх зауваження та концепти є важливими для розширення уявлення про мистецтво як відокремленого від повсякденного життя, як ідеї, що тісно пов'язана з питанням автономії мистецтва і його сили [10]. Протиставлення мистецтва як інтимного, навіть сакрального досвіду мистецтву як товару тривалий час залишалося лінією розмежування. І митці часто підігравали обом опонентам, з одного боку, прагнули — а насправді — потребували отримувати достойну оплату за свою працю, з іншого — одночасно опиралися “ціннісній девальвації”, тобто оберненню власної праці на товар [10].

Ця амбівалентність мистецтва, як праці, певною мірою позначилася, за ремаркою Марка Бенкса, і на економіці, і на ринку праці. Мистецтво, точніше, продукування мистецтва, не сприймалося за “справжню роботу”, а пов'язувалося з виробництвом додаткових, ненайнеобхідніших благ, мистецтво зображалося як забава, насолода або покликання, але не праця; в інших випадках, особливо в колективних формах культурного виробництва, мистецтво розглядається як антитеза до праці: мистецтво — це заняття, яким заповнюється вільний від роботи час.

Всі вищезгадані протиріччя не вичерпали потенціал й підживлюють дискусії довкола культури. Обговорення художнього виробництва як праці

все ще супроводжується опором і дискомфортом. Зокрема, Розалінд Джілл і Енді Пратт вказують: “коли Р. Вільямс [12] виклав дві великі ідеї щодо поняття культури, перша з яких висновується із ієрархії естетичної цінності, а інша ґрунтується на антропологічному розумінні культури як “способу життя”, він водночас залишив замало можливостей серйозно розглядати культурну працю, або ж культуру як працю. Поки він відстоював право митців на статус особливих борців за вкорінення культури в буденне, не зважаючи на статус митця як працівника” [10, 16]. Останнє твердження є недостатньо об’єктивним, адже Р. Вільямс в праці “Соціологія культури” [12] запропонував майже вичерпну на той час класифікацію інститутів і формацій культури, якою в дослідженнях скористалися і Д. Фросбі [11], і Хейлбурн [5], й інші теоретики економіки культури. Зокрема, Р. Вільямс підкреслював, що із розвитком технології, докорінних змін зазнають і принципи розділення праці, що найкраще, на думку Р. Вільямса, можна простежити в кінематографі і телебаченні: “нові технології потребували значно екстенсивнішої професійної спеціалізації. Зрозуміло, що творчі професії — сценаристи, актори, художники-сценографи змушені працювати у супроводі операторів, звукооператорів, редакторів і цілого переліку людей з додатковими навичками, проте — це лише найпростіший перший рівень змін, спричинених новими умовами. Другий

пов’язаний з більш ґрунтовним поділом праці. Послуги численних не творчих робітників, задіяних в обслуговуванні техніки (включаючи електриків, теслярів і водіїв) стали просто незамінними. Проте незважаючи на це, залишаються сумніви, чи варто їх вважати “частиною культурного виробництва” [12, 114-115]. Сьогодні праця нетворчих працівників культурного виробництва, відповідно до рекомендацій ЮНЕСКО включається до статистики культурної зайнятості, більше того культурна зайнятість включає до специфічного ринку праці і тих, хто виконує творчу роботу у галузях, непов’язаних з культурним виробництвом (наприклад, дизайнери машинобудівної галузі), що значно зменшує об’єктивність отриманих показників.

Підсумовуючи, варто зазначити, що попри методологічну неоднорідність досліджень соціоекономічних аспектів культурного виробництва і категоріальну неоднотайність, накопичений досвід з аналізу ринку праці в культурі має неоцінений потенціал для реформування державної культурної політики, освітньої системи з підготовки фахівців мистецьких напрямів. Зокрема дослідження мотиваційної поведінки молодих фахівців, студентів та випускників дають підстави для визначення потреб і вимог до фахової підготовки. Моніторинг мобільності дозволяє визначити відповідність освітніх стандартів (переваги і недоліки), аналіз доходів — ємність ринку культурного виробництва тощо.

Література:

1. *Личковах В.* Від Фауста до Леверкюна: вступ до неklasичної естетики (лекції з філософії сучасного мистецтва) / Володимир Личковах. — Чернігів, 2002. — 181 с.
2. *Alper, N. O.* Artists in the workforce: Employment and Earnings, 1970–1990 [Research Report # 37] / Neil O. Alper and Gregory H. Wassail. — U.S. Department of Educational Research and improvements, ERIC. — 1996.
3. *Benhaume, F.* Artists’ labour markets [Text] // A handbook of cultural economics / edit. Ruth Towse. — Edward Elgar Publishing Ltd. — 2011.
4. *Filer, R. K.* The “Starving Artist” — myth or reality? Earnings of Artists in the United States. // Journal of Political Economy. — 1986, vol. 94, #1. — P. 56–74.
5. *Heilbrun, J.* The economics of art and culture [Text] / ed. James Heilbrun and Charles M. Gray. — 2nd edition. — Cambridge University press: NY. — 2001 (reprinted 2003, 2004 (twice), 2006).
6. *Hesmondhalgh David.* The cultural industries [Text] / David Hesmondhalgh. — 2nd edition. — Sage publications. — 2007.
7. *Huysen A.* After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism [Text] / Andreas Huysen. — Indiana University Press: USA. — 1986.
8. *Liemt Gijsbert van.* Employment relationships in arts and culture [web pdf] / Gijsbert van Liemt. — International Labour Office, Sectoral Activities Department. — Geneva: ILO. — 2014. — (Sectoral Activities working paper; No. 301). — 46 p.
9. *Maxwell R.* The cultural labor issue [Text] / Richard Maxwell and Toby Miller // Social Semiotics. — Vol. 15, #3. — Routledge. — 2005.
10. *Oakley K.* ‘Art Works’ — cultural labour markets: a literature review [Text] / Kate Oakley. — CCE: Creativity, Culture and Education. — 2009, October.
11. *Throsby D.* Economics and culture [Text] / David Throsby. — Cambridge University Press: Cambridge. — 2001.
12. *Williams R.* Sociology of culture [Text] / Raymond Williams, foreword Bruce Robbins. — Schocken Books, The University of Chicago: USA. — 1995.