

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА: ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПЦИИ И МОДЕЛИ

Идеологические, культурные и социально-экономические трансформации российского общества наложили свой отпечаток на культурную политику. Россия, пытаясь войти в мировое сообщество как открытое социальное и демократическое государство, одним из приоритетных направлений государственной политики декларирует обеспечение равенства возможностей доступа к ценностям культуры и культурной деятельности. Реформаторская деятельность в социально-правовой сфере культурной политики начала приносить первые скромные результаты, однако оказалась связанной с преодолением целого ряда институциональных, социально-экономических, идеологических и культурных барьеров. Общая, системная картина социального государства пока еще не готова. Поэтому сегодня вопрос о национальной культурной политике, которая является одним из важных элементов этой системной картины, для России приобретает особую актуальность и требует тщательной концептуальной проработки.

Как должна строиться эта новая модель культурной политики, отвечающая современным российским реалиям? Какие концепции, идеологические приоритеты и культурные ценности должны быть положены в ее основание? Насколько эта политика должна быть уникально российской или формироваться в рамках глобальных тенденций, существующих в экономически развитых странах мира?

Ответы на эти вопросы уже сегодня должны стать предметом специального рассмотрения исследователей и аналитиков, работающих в данной профессиональной области, так как только усилия законодателей и политиков в этом направлении нельзя признать достаточными.

Цель настоящей статьи – рассмотреть теоретико-методологические аспекты культурной политики в кросскультурном измерении. Предметом рассмотрения для нас являются эволюция культурной политики в экономически развитых странах, а также понятийный аппарат теории культурной политики. Отдельно мы намерены рассмотреть действующие сегодня модели культурной политики в разных странах, показать разнообразие моделей финансирования культурной политики, описать роль государства и регионального уровня в формировании культурной политики своих стран.

Рассмотрение перечисленных аспектов анализа позволяет наметить основные тенденции, происходящие в данном направлении, даёт возможность оценить реалистичность использования действующих моделей для российской действительности, переосмыслить применяемые подходы и практики.

1. Принципы и подходы к национальной культурной политике

Мы придерживаемся той точки зрения, что национальные концепции культурной политики не являются раз и навсегда определенными и статичными конструктами. Наоборот, скорее можно говорить о постоянно изменяющейся природе культурной политики, потому что фокус ее приоритетов и интересов изменяется во времени.

Конструирование национальной концепции культурной политики прежде всего зависит от принятой в данном обществе политической идеологии как системе идей, находящихся в основе и поддерживающих экономическую рациональность выбора той или иной концепции, и культурных ценностей, в основе которых лежат предположения о природе культурных процессов, их влиянии на развитие общества, роли творцов и их месте в культурной политике, в приоритетности решения проблем культурной политики для государства, во взаимоотношениях субъектов, творящих культуру своих стран, со своими государствами и как институтами, и как обществом в целом.

Нас интересуют:

а) теоретико-концептуальный уровень идеологии культурной политики, на котором формулируются основные положения, раскрывающие ценности и идеалы государства или

* Востряков Лев Евгеньевич – заместитель директора Российского института культурологии Министерства культуры Российской Федерации, кандидат политических наук.

приверженцев какой-то определенной цели культурного развития. По сути дела это уровень политической философии государства или отдельных его субъектов в отношении культурной политики, выражающей основные ценностно-смысловые ориентиры ее развития, те идеалы и принципы, во имя которых, в конечном счете, и совершаются изменения;

б) программно-политический уровень, на котором социально-философские принципы и идеалы переводятся в программы, конкретные лозунги и требования политической элиты в области культурной политики, формируя таким образом нормативную основу для принятия управленческих решений и стимулирования культурного поведения граждан в этом культурном пространстве;

в) ментально-практический уровень, который характеризует степень освоения людьми целей и принципов данной идеологии, меру их воплощения в своих практических делах и поступках.

Ответы на вопросы о том, что представляет собой культурная политика тех или иных стран, как она изменялась во времени, как менялись обязательства государства в разные периоды развития, какие новые приоритеты культурной политики появлялись и исчезали, способны также играть ключевую роль в конструировании национальной концепции культурной политики для России.

2. К определению категории культурной политики: концептуальный анализ

Одно из первых определений понятия «культурная политика» было введено в оборот на круглом столе ЮНЕСКО, в Монако, в 1967 году. В докладе «Политика в сфере культуры – предварительные соображения» под политикой в сфере культуры понимался «комплекс операциональных принципов, административных и финансовых видов деятельности и процедур, которые обеспечивают основу действий государства в области культуры». В этом контексте реализация политики в сфере культуры представляет собой «всю сумму сознательных и обдуманных действий (или отсутствие действий) в обществе, направленных на достижение определенных культурных целей, посредством оптимального использования всех физических и духовных ресурсов, которыми располагает общество в данное время»¹.

Исходное условие разработки политики в сфере культуры – это достижение согласия между официальными, творческими, общественными силами в отношении приоритетности целей культурного развития².

Обобщая принятые подходы к определению культурной политики у зарубежных философов и культурологов, можно выделить *целевой, институциональный и ресурсный подходы к определению категории культурной политики*. Нередко эти подходы совмещаются, когда используется *комплексный управленческий подход* к определению понятия культурной политики.

Наиболее близким к *целевому* подходу при определении культурной политики является определение известной сербской исследовательницы, профессора Белградского университета Милены Драгичевич-Шешич: «Термин «политика» обозначает сознательную деятельность, направленную на достижение востребованных обществом целей. Каждая сторона общественной жизни имеет свою цель, поэтому мы говорим о целях в области экономики, здравоохранения, образования. Когда речь идет об осуществлении востребованных обществом целей в области культуры, появляется понятие культурной политики. Зная, что нет человеческого общества без культуры, можно было бы прийти к выводу, что нет и общества без культурной политики. Этот вывод, однако, не соответствует действительности, так как само по себе существование культуры не означает, что направление ее развития определено рядом целей и задач, которые необходимо осуществить с помощью соответствующих мер, механизмов и действий, а именно в этом и заключается понятие «культурная политика». (...) Итак, культурная политика является сознательным регулированием в области культуры при принятии необходимых решений по всем вопросам, относящимся к культурному развитию общества в целом»³.

В определении, предложенном известными французскими исследователями в области культурной политики Августином Жерар и Женевьевой Гентил, особо подчеркивается определение «культурной политики» с точки зрения не только поставленных целей, но и состояния институтов и ресурсов: «Политика представляет собой систему взаимосвязанных целей, практических задач и

¹ Cultural policy: a preliminary study. (Paris: UNESCO, 1969). P. 5, 7.

² Генисаретский О.И. Культурная политика, ориентированная на человека // Проблемы эстетического воспитания: обзорная информация. – Социальное проектирование и целевое программирование в области эстетического воспитания. – М.: ГБЛ, 1989. – С. 5–12.

³ Драгичевич-Шешич М., Стойкович Б. Культура: менеджмент, анимация, маркетинг. –Новосибирск: Издательский дом «Тигра», 2000. – С. 26.

средств, выбранных экспертом и направленных на определенную группу в обществе. Культурная политика может осуществляться в рамках объединения, партии, образовательного движения, организации, предприятия, города, правительства. Но независимо от субъекта политики, она предполагает существование долгосрочных целей, среднесрочных и измеряемых задач и средств (человеческих ресурсов, финансов и законодательной базы), объединенных в чрезвычайно сложную систему»⁴.

Особо подчеркивая сложность культурной политики как объекта управления, ее комплексность и несводимость к составляющим ее элементам, французские исследователи дают корректную постановку стратегических задач культурного развития, но оставляют за скобками проблемы тактического и оперативного управления учреждениями культуры со стороны государственных институтов.

Связать тактические функции и цели культурной политики позволяет определение профессора Марио ди Анджело и Пола Весперини, которые выделяют пять основных характеристик культурной политики:

1. Цели деятельности центрального правительства должны сочетаться с интересами региональных и местных органов управления, а также интересами основных игроков в культурной сфере.
2. Цели государства должны соотноситься с реальными возможностями выбора субъектов, вовлеченных в процессы культурной политики.
3. Реализация культурной политики всегда предполагает действия по материально-техническому и творческому обеспечению функционирования культуры.
4. Культурная политика предполагает распределение ресурсов, как финансовых, так и административных, структурных, человеческих и творческих.
5. Культурная политика обязательно предполагает планирование, которое представляет собой процесс подготовки государства к участию в культурной деятельности, а также в планировании распределения ресурсов⁵.

Безусловно, данное понимание природы культурной политики не выходит за рамки прокрустова ложа концепции «формальной рациональности» и «бюрократии» Макса Вебера, послужившей основой большинства европейских моделей государственного управления в XX веке. Определяя политический институт «государство» как главнейший субъект культурной политики, творцам культурного продукта и институтам культуры исследователи отводят второстепенную роль «объекта управления».

Три вида действий, необходимых для осознанной культурной политики, выделяют известные консультанты по культурному развитию из Калифорнии Дон Адамс и Арлен Голдбард:

- 1) определение культурных ценностей, целей и приоритетов;
- 2) программы инициатив и расходов, соответствующие этим целям, которые и воспринимаются собственно как формирование культурной политики;
- 3) мониторинг политики – процесс, позволяющий оценить культурное влияние каждого социального действия в свете установленных стандартов, которые и являются средством достижения установленной культурной политики⁶.

Соглашаясь с необходимостью участия государственных институтов в формировании такой политики, американские исследователи выделяют шесть крупных направлений, на которые собственно и должен быть направлен вектор культурной политики:

- образование, играющее ключевую роль в определенной культурной политике, поскольку изучение культурной жизни сообщества людей является образовательным процессом;
- сохранение наследия (музейных коллекций, исторических зданий, живописи, музыкальной литературы, а также навыков ремесел и фольклора);

⁴ Girard A., Gentil G. Cultural Development: experiences and policies, 2nd ed. (Paris: UNESCO, 1983). P. 171–172. Цит. по: – Периль Б. Исполнительские искусства в США // Экология культуры: Информационный бюллетень. – Архангельск, 2003. – № 2 (30).

⁵ Marion d'Angelo, Paul Vesperini. Cultural Policies in Europe: Method and Practice of Evaluation. (Council of Europe Publishing, 1999). P. 18.

⁶ Adams D. and Goldbard A. Basic Concepts: Modes and Means of Cultural Policy-Making (1995, 1986) // <<http://www.wwcd.org/policy/concepts.html>>

- распространение культурного продукта. Средства направляются на финансирование спектаклей, гастролей, трансляций, издательскую деятельность, сеть распространения или специальные события, создаваемые для охвата большей аудитории;
- творчество, что включает как работу творца, так и любого вспомогательного персонала, участвующего в культурном производстве;
- исследование, предполагающее проверку соответствия проводимой культурной политики поставленным целям и задачам;
- подготовка персонала, что предусматривает обучение творческих специалистов, администраторов и работников смежных областей.

Как указывают исследователи, элементом культурной политики может быть и анимация. Анимация представляет собой стимулирование к участию в культурной деятельности⁷.

Особое внимание в концепции Д.Адамса и А.Голдбард уделяется инструментам культурной политики, к которым они относят:

- распределение грантов и премий;
- занятость и создание рабочих мест;
- создание культурной инфраструктуры: зданий, оборудования, пространства для осуществления культурной деятельности;
- формирование законодательной и нормативной базы для деятельности учреждений культуры и искусства⁸.

Приведенные определения культурной политики, несмотря на неполноту возможных вариаций, дают основания для двух существенных выводов, характеризующих уровень концептуальной разработанности данного понятия.

Во-первых, анализ их позволяет вскрыть принципиальное различие между категоризацией данного понятия на теоретико-методологическом уровне и на уровне конкретных управленческих решений. Мы оказываемся, прибегая к этим двум вариантам, не только в разных понятийных, но даже предметных областях.

Это позволяет констатировать наличие определенного разрыва между определениями культурной политики, даваемыми культурологами-теоретиками и теми, кто решает задачи реального управления в сфере культуры. Однако нельзя не признать, что уровень теоретических обобщений открывает новые концептуальные возможности и позволяет формулировать новые стратегические цели, в то время как «управленческие» определения, содержащие в большей степени тактические составляющие, отвечают на вопрос: как, с кем и с помощью каких ресурсов культурная политика может быть реализована. Поэтому сосуществование двойной парадигмы в имеющихся определениях создает одновременно стратегический и тактический потенциал для развития данного понятия в перспективе.

Во-вторых, несмотря на то, что вариативность определений защищает данную категорию от косности, нельзя не отметить существенного упущения в даваемых трактовках культурной политики. Категория *субъекта культурной политики* в предлагаемых определениях или отсутствует, или присутствует неявно. Однако чем в большей степени расширяется субъектное поле культурной политики, тем более значительную роль в ней начинает играть субъект или актор. Это предполагает необходимость выработки в перспективе такой категории культурной политики, где субъектная составляющая была бы представлена развернуто. Это тем более оправданный шаг, что в других сферах научного знания (социология, психология, политология и др.) разработка категории субъекта (актора) идет интенсивно и дает позитивные результаты.

Подводя итог анализу категории культурной политики, мы хотели бы согласиться с позицией Оливера Беннетта, директора центра изучения культурной политики университета Уорик, который точно подметил: «Трудность термина «культурная политика» заключается в том, что его значение – непостоянное. Его параметры никогда не закреплены. Это означает, что культурная политика постоянно воспроизводит сегодня проблему своих собственных терминов и будет это делать в будущем».

⁷ Adams D. and Goldbard A. Basic Concepts: Modes and Means of Cultural Policy-Making (1995, 1986) // <http://www.wwcd.org/policy/concepts.html>

⁸ Adams D. and Goldbard A. Basic Concepts: Modes and Means of Cultural Policy-Making (1995, 1986) // <http://www.wwcd.org/policy/concepts.html>

3. Централизованная культурная политика и новые направления культурной политики в экономически развитых странах мира (1970 – 1990 гг.)

Принято считать, что культурная политика как метод государственного управления появляется в Европе в конце XVIII века. Так, уже во времена Французской Революции административная, законодательная и интеллектуальная элита усиленно работала над созданием «культуры» как области управления людьми, гражданами, сообществами и населением. Активно разрабатывалась языковая политика, национальный курс государства, концепция национальных и публичных музеев и библиотек, новые символы, знаки и памятники республики. Шла работа по созданию материальной базы новых типов идентичности, образа жизни, способов индивидуального и общественного поведения.

На начальном этапе своего становления культурная политика многих развитых в экономическом отношении стран носила централизованный характер, при котором ведущая роль отводилась государству. Централизованная культурная политика была направлена на расширение сети учреждений культуры, которые и создавались, и направлялись центральной властью. В основу этой политики было поставлено **культурное потребление**.

После Второй Мировой войны широкое распространение получила идея культурной демократии или равного доступа всех к культуре. За этим лежали не только культурные, но и политические цели государства, которое хотело воздействовать на население посредством облагораживающей роли культуры.

Не случайно Ф.Матарассо и Ч.Лэндри, проводя анализ этапов становления культурной политики, отмечают: «До 60-х годов XX века усиление влияния государства любой политической окраски в области культуры объяснялось «старым добрым» представлением о цивилизирующей, облагораживающей роли искусства и о демократизации доступа к нему как к общественному благу. Отсюда приоритетом культурной политики того времени становится широчайший доступ населения к культурным ценностям через специальные образовательные программы, бесплатный доступ в музеи, популяризация культуры на государственных теле- и радиоканалах»⁹.

Однако, в начале 1970-х годов подход, при котором культуре и искусству отводилась «облагораживающая общественная роль», оказался под огнем критики со стороны тех, кто считал, что заранее задавать набор культурных ценностей и художественных форм, к которым предоставляется доступ, – способ, не соответствующий принципам демократии. Это не что иное, как навязывание большинству населения культуры элитарного меньшинства, игнорирующего многие новые или нетрадиционные формы выражения и самосознания¹⁰.

Именно поэтому с начала 1970-х годов многие страны приступили к поиску *новой культурной политики*. В основе этой политики лежала идея *демократизации культуры*. На смену лозунгу «культура для всех» (культурная демократия) пришел лозунг демократизации культуры – «культура для каждого».

Каковы основные характеристики этой *новой культурной политики 1970-х*?

1. Во-первых, более широко интерпретировалось понятие *развития*: оно больше не подразумевало только количественное приращение, которое создавалось и управлялось центральными властями. Основное внимание теперь следовало уделять развитию человеческих качеств в соединении с историческими, социальными и культурными факторами. Главной целью стало усиление местной идентичности и участие в культурной жизни на местном уровне.

2. Более широко стало пониматься само секторальное понятие «культуры». Больше внимания уделялось не столько потреблению культурного продукта, сколько личной деятельности.

3. Стало понятно, что в стремительно меняющейся среде управление из центра «не успевает». Появилась необходимость более активного включения ресурсов регионального и местного уровней. А это, в свою очередь, предполагало децентрализацию управления культурой.

Совершенно естественно, что 1980-е годы стали десятилетием новой модели общественного *администрирования на принципе децентрализации*¹¹.

⁹ Матарассо Ф., Лэндри Ч. Как удержать равновесие? Двадцать одна стратегическая дилемма культурной политики // Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры. – М.: «Издательство Либерей», 2002. С. 126 – 127.

¹⁰ Матарассо Ф., Лэндри Ч. Как удержать равновесие? Двадцать одна стратегическая дилемма культурной политики // Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры. – М.: «Издательство Либерей», 2002. С. 127.

¹¹ Вестгейм Г. Инструментальная культурная политика в скандинавских странах: критический исторический взгляд // Экология культуры: Информационный бюллетень. – Архангельск, 2002. № 1. С. 258 – 259.

Децентрализация представляла собой определенную форму партнерства государственной власти и регионов. Само понятие «децентрализация» может толковаться двояко. В культурной политике этот термин может означать (1) децентрализацию культурной деятельности и (2) децентрализацию полномочий принятия решений¹².

В странах Северной Европы децентрализация культуры осуществлялась по первому типу. Для того чтобы обеспечить доступ к высокой культуре везде (т.е. на всей территории) и всем (т.е. всем социальным слоям) были созданы специальные национальные учреждения по организации гастролей в сфере театра и музыки, обмену художественными выставками. Успех этой политики, однако, был ограничен.

В Западной Европе, напротив, формировались тенденции перехода к **децентрализации полномочий принятия решений**, однако формы и направления этого процесса сильно различались в зависимости от политических и административных традиций.

Во Франции, например, децентрализация подразумевала сокращение в центре, но «представители» были направлены на региональный уровень. Для этого там были учреждены региональные дирекции по делам культуры, подчиненные центру.

В других европейских странах, особенно в Швеции, Финляндии, Дании, децентрализация означала передачу полномочий принятия решений региональным или местным выборным органам. При этом государство сохраняло ответственность за основное развитие культурной политики и за некоторые особо важные сферы: содержало национальные институты культуры, отслеживало положение творческих работников, осуществляло международную культурную политику, обеспечивало сохранение историко-культурного наследия. Основная цель такой децентрализации состояла в том, чтобы четко распределить обязанности между различными административными уровнями.

Государства с федеративным административным устройством, такие как Германия, Бельгия, Австрия, Швейцария, представляют третий тип децентрализации. В этих странах право принятия решений в области региональной культурной политики полностью принадлежит региональной администрации. Государственная власть осуществляет вспомогательные и/или незначительные координирующие функции¹³.

В конце 1980 – начале 90-е годов зарождается *инструментальный подход к культурной политике*.

Вот что отмечают Франсуа Матарассо и Чарльз Лэндри: «В 1980-х годах политики и деятели искусства заинтересовались перспективами инвестиций в культуру. Оказалось, что оживление культурной деятельности способствует социальному и экономическому развитию и процветанию, в том числе и на местах. Это было признано в докладах ЮНЕСКО («Наше творческое разнообразие», 1996) и Совета Европы («Стремление к целостности», 1997) по результатам исследования целого ряда стран, в том числе Франции и Великобритании. Названные документы открыли новую эпоху и внесли свой вклад в появление концепции культуры как средства развития общества. В самом простом приближении под этим подразумевается применение культуры для достижения целей, напрямую с ней не связанных – например, использование театральных постановок и вечеров для взрослых для пропаганды здорового образа жизни. Но более тщательный анализ показывает, что любая культурная деятельность и, соответственно, любые инвестиции в культуру имеют неизбежный социально-экономический эффект и идут на благо общества в целом»¹⁴.

Итак, сутью «инструментального» подхода является то, что в его рамках **«принципиальная ценность культуры определялась её способностью служить различным политическим целям и стратегиям, направленным на общественное развитие или решение социальных проблем»**¹⁵.

Децентрализация и инструментальная культурная политика открыли дорогу новым деятелям (актерам) на культурно-политической арене. Интерес к культурной деятельности стали проявлять

¹² Мангсет П. Риски и достижения децентрализации: развитие местной культурной администрации в Норвегии // Экология культуры: Информационный бюллетень. – Архангельск, 2002. № 2. С. 171.

¹³ Мангсет П. Риски и достижения децентрализации: развитие местной культурной администрации в Норвегии // Экология культуры: Информационный бюллетень. – Архангельск, 2002. № 2. С. 172 – 173.

¹⁴ Матарассо Ф., Лэндри Ч. Как удержать равновесие? Двадцать одна стратегическая дилемма культурной политики // Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры. – М.: «Издательство Либерия», 2002. С. 128.

¹⁵ Пахтер М., Лэндри Ч. Указ. соч. С. 25.

партнеры из других сфер. Эти «новые» акторы происходили из частного сектора экономики (бизнесмены) или же из государственного управления, напрямую не связанного с культурой.

При помощи так называемых «проектов смешанного использования» и сотрудничества – отмечает шведский исследователь Гейр Вестхейм – частные инвесторы, государственные администраторы и представители культуры пытались достичь каждый своей цели. Частные инвесторы пытались найти способы создания нового рыночного профиля и использовать культуру для того, чтобы привлечь состоятельных клиентов. Власти – не культурные власти, а управляющие городским развитием – хотели сделать свои территории привлекательными; работники культуры и их организации видели в этом возможность оказывать прямое влияние на власть и рассчитывали получить финансовый ресурс, как от частных, так и государственных инвесторов¹⁶.

Примерно в то же время на смену традиционной концепции экономического развития, согласно которой экономический рост рассматривается как улучшение материальных условий жизни населения, пришла более широкая концепция развития, где культуре отводится одно из центральных мест:

На Стокгольмской конференции в 1998 году ЮНЕСКО предложила государствам-членам поставить культурную политику в центр стратегии развития, что нашло отражение в итоговой декларации конференции. А Мировой банк на встрече 1999 года во Флоренции провозгласил, что будет выделять займы развивающимся странам в том случае, если в их программах будут учитываться культурные факторы¹⁷.

Как отмечают Пахтер и Лэндри: «Многие считают, что сейчас происходит «поворот к культуре», ибо она выходит на передний план, и даже экономика и политика испытывают её многообразные влияния»¹⁸.

Продвижение культурной политики в центр человеческого развития не может обеспечиваться политическими заявлениями, а должно сопровождаться разработкой новых концепций управления сферой культуры. Похоже, что старт этому процессу уже дан. Параллельно на смену представлению о том, что культурная политика является компетенцией в первую очередь тех, кто принимает решения на национальном уровне, в настоящее время приходит концепция «креативного управления». Согласно определению Ритвы Митчел, «на языке менеджмента это означает, что управление осуществляется через сетевые структуры, форумы, институты и административные системы, что далеко не обязательно означает «бюрократический» стиль воплощения политики, а подразумевает гибкость и открытость дальнейшим инновациям»¹⁹.

Однако переоценивать ситуацию не стоит. Развитие инструментальной концепции культуры привело к возникновению в обществе страхов, что «культура и искусство превратятся в утилитарные инструменты, поставленные на службу чисто политическим целям»²⁰. Подобное заявление имеет под собой основание, но нельзя отрицать, что расширение пространства влияния культурной политики, а также значительное расширение круга её акторов, не может не играть позитивной роли, как для развития самой культуры, так и для развития общества в целом.

4. Модели культурной политики в странах Европы и в США: основания для классификации и страновые различия

В настоящее время существует большое число *типологий моделей* политики в сфере культуры, что объясняется разным подходом к определению ее целей, механизмов реализации и результатов.

Так, Абрахам Мольтен различает четыре группы культурной политики, предлагая в качестве оснований для классификации социостатические и социодинамические характеристики моделей культурной политики.

¹⁶ Вестхейм Г. Инструментальная культурная политика в скандинавских странах: критический исторический взгляд // Экология культуры: Информационный бюллетень. – Архангельск, 2002. № 1. С. 262.

¹⁷ Тросби Д. Культурное измерение развития: история, концепции, конкретные примеры // Культурология: от прошлого к будущему. – М.: Российский институт культурологии, 2002. С. 236.

¹⁸ Пахтер М., Лэндри Ч. Указ. соч. С. 50.

¹⁹ Цит. по: Клин Д. Культура, управление и регулирование // Культурология: от прошлого к будущему. – М.: Российский институт культурологии, 2002. С. 275.

²⁰ Матарассо Ф., Лэндри Ч. Как удержать равновесие? Двадцать одна стратегическая дилемма культурной политики // Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры. – М.: «Издательство Либерей», 2002. С. 128.

Социостатическая модель описывает устойчивые цели культурной политики и ее институты. Она разделяется, в свою очередь, на три подгруппы:

- Популистская или демагогическая, целью которой является наибольшее удовлетворение культурных потребностей как можно большего числа людей.
- Патерналистская или догматическая, в соответствии с которой право и основные каналы распространения культурных ценностей принадлежат «административному совету», располагающему точной шкалой ценностей существующих и создаваемых культурных благ. Политика в сфере культуры в этом случае служит целям определенной политической партии, религиозного течения или государства в целом.
- Эклектическая, задачей которой является оснащение каждого человека индивидуальной культурой, представляющей собой неискаженное отражение, «хорошую» выборку из более общей гуманитарной и гуманистической культуры. В этом случае общество должно следить за тем, чтобы каждый из элементов культуры соответствовал культурным ценностям и распространялся пропорционально, в соответствии с частотой или «весом» этого элемента в общей культуре, принятой в обществе в данный момент.

Социодинамическая политика в сфере культуры, в противовес социостатической, соответствует непрерывным изменениям и отражает новое содержание культуры в каждую эпоху. «Социодинамическая» политика, по А.Молю, имеет два направления: «прогрессивное» и «консервативное». В первом случае субъект такой политики стремится ускорить, во втором – наоборот – замедлить ход эволюции культуры²¹.

Данная классификация моделей культурной политики не является исчерпывающей. Более того, она не учитывает политической специфики государства, в которой реализуется, а также не берет в расчет собственно субъектов реализации культурной политики. Названные ограничения вполне снимает концепция моделей культурной политики, предложенная М.Драгичевич-Шешич²². В качестве критерия для выделения предлагаемых моделей культурной политики белградский культуролог предлагает, с одной стороны, *характер политического устройства государства*, с другой – *место государства и других акторов в реализации культурной политики*. Вводя эти два базовых критерия, автор получает четыре модели, принципиально различающиеся между собой.

Обязательной характеристикой *модели либеральной культурной политики*, по мнению автора, является частное владение средствами производства и распространение культурных товаров. Рынок культурных товаров играет здесь решающую роль. Центральное место на нем принадлежит культурной индустрии и ее стандартизированным культурным продуктам, созданным для большинства членов общества – аудитории массовой культуры. Роль частных фондов является решающей и для развития искусства.

Предложенная модель либеральной культурной политики, однако, не содержит анализа роли государства. На какие уступки частному сектору идет государство, как соотносит оно достижение социально значимых целей со стихией свободного рынка? Насколько либеральная модель позволяет достигать высоких целей культуры? Эти вопросы остаются пока без ответа.

Неотъемлемой чертой *модели государственной бюрократической или просветительской культурной политики* являлось доминирование государства, которое с помощью аппарата (законодательного, политического, идеологического) и финансов контролировало сферу культуры. Подобно всем остальным сферам социальной жизни культуру ориентировала и планировала центральная власть. Такая модель была типичной для социалистических стран. Государственная модель, по мнению автора, присуща Франции и Швеции.

В социалистических странах планировались не только материальные и финансовые вложения. Институт «социального заказа» придавал культурной, творческой активности соответствующие содержание и стиль. Достигнув предела своего развития, такая политика превращала писателей в «инженеров человеческих душ» и направляла художников «украшать» самые большие городские здания рисунками, воспевающими прогресс и достижения. Институциональная культура и традиционные учреждения культуры оказывали доминирующее влияние, ставившее под угрозу креативно-инновационное измерение в культуре. Вместе с тем государство гарантировало финансовую защиту сферы культуры.

²¹ Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973. – С. 342 – 346.

²² Драгичевич-Шешич М., Стойкович Б. Культура: менеджмент, анимация, маркетинг. –Новосибирск: Издательский дом «Тигра», 2000. С. 26 – 31.

На наш взгляд, при всех недостатках данной модели ошибкой было бы упускать позитивные стороны подобной культурной политики, в частности, финансовую защиту государством культурной сферы.

Модель национально-освободительной культурной политики наиболее типична для бывших колоний, но сегодня она отличает государства Восточной Европы. Основной чертой ее является развитие или утверждение оригинальных культурных традиций, подавлявшихся в колониальный или в социалистический период, что нередко ведет к таким последствиям, как «закрытая культура», национализм и даже шовинизм. Часто это сопровождается неприятием художественных работ, выполненных в предыдущие периоды, отрицанием культуры национальных меньшинств, альтернативного и экспериментального искусства.

В странах третьего мира в рамках этой модели стоит задача подъема общекультурного уровня. В большинстве случаев европеизированное меньшинство – национальная элита – противопоставлено основной части населения, все еще живущей в традиционной культуре. Это порождает конфликт между элитарной культурной моделью, ориентированной на универсальные ценности, и популистской, основывающейся на национальных ценностях, часто связанных с религией.

Приведенная оценка слишком пессимистична и сфокусирована на негативных сторонах модели. В расчет не принимается, что национально – освободительная культурная политика все же направлена на развитие национального самосознания, хотя, конечно, способы, которыми это достигается, могут иметь крайние формы. Однако поставленных целей можно достичь, не прибегая к запрету альтернативного или экспериментального искусства.

Особый интерес представляет предложенная автором модель *культурной политики переходного периода*. Согласно М.Драгичевич-Шешич, отличительной чертой культурной политики переходного общества является то, что она даже демократические ориентиры реализует через структуры государства, не способные в одночасье отказаться от командно-бюрократических методов. Это приводит к достаточно противоречивым последствиям, которые чаще всего смещают культурную политику к националистическому фокусу и закрывают культуру от цивилизованного мира. Именно такая модель, по мнению автора, свойственна современной Сербии²³.

Имеются и другие подходы к рассмотрению моделей культурной политики в современном мире, которые в качестве критериев для выделения предлагают наличие общественной поддержки или идею самостоятельного выживания.

Именно такое различие моделей культурной политики предложил руководитель исследовательского института культурной политики из Бонна Андреас Визанд. Он выделяет две основные модели развития культурной политики²⁴. Первая основывается на традиционной идее общественной поддержки искусства и культуры, а вторая – на рыночной модели. Согласно А.Визанду, в Европе конца XX века происходило движение от модели культурной политики государства всеобщего благосостояния к признанию модели культурной политики рыночного типа. Некоторые страны колеблются между новыми тенденциями и традиционными представлениями.

Рассматривая модель культурной политики, *построенной на принципах общественной поддержки*, профессор Визанд в числе основных ее характеристик выделял следующие:

- Интерес власти сфокусирован на традиционно главных институтах культуры, таких как музеи, театры, библиотеки и культурные центры, которые и получают финансирование. Творческие деятели при этом выполняют роль миссионеров, несущих «истину», а экспериментальная культура считается малозначительной.
- Главной целью является поддержание институционального баланса в культуре и искусстве при помощи течений, получивших признание.
- Поскольку основным источником финансирования считается государственный бюджет, необходимы инструменты государственного регулирования, каковыми выступают планирование и составление программ.
- Политика в основном осуществляется на общенациональном уровне; международные культурные связи происходят только в рамках дипломатических отношений.
- Для контроля власть создает всякого рода художественные советы.

²³ Драгичевич-Шешич М. Культурная политика в переходном обществе: фрагменты политологического и культурологического анализа // Панорама культурной жизни стран СНГ и Балтии: Инф.сб. – М., Изд. РГБ, 1999.

²⁴ См.: Fisher R. & Mitchel R.: Professional Managers for the Arts and Culture? Training of cultural administrators and the art managers in Europe. (Helsinki: CIRCLE Report, Art Council of Finland, 1992). P. 36–38.

Подобная модель культурной политики, однако, может порождать следующие *проблемы*:

- Условия для инноваций минимальны. Новые образцы художественной и культурной деятельности, в особенности представленные молодым поколением, часто отвергаются.
- Лица, ответственные за разработку политики и её воплощение в жизнь, имеют недостаточное представление о культурном развитии и культурных инновациях. Предпочтение отдается традиционным формам культуры и искусства.
- Инструменты для гибкого планирования вырабатываются с трудом.
- Доминирует административное принятие решений; влияние администраторов является чересчур значимым, а роль художников – ограниченной.

Рыночно ориентированная модель культурной политики, по мнению Визанда, характеризуется следующими подходами:

- Культура, как и другие секторы общественной жизни регулируется рынком.
- Политика, в основном, ориентирована на экономическое развитие.
- Традиционные барьеры между высокой и массовой культурой становятся несущественными.
- Основным термином культурной политики является «менеджмент культуры», основывающийся на идеях «смешанной культурной экономики» и коммерческого спонсорства, которые обещают больше, чем могут дать.
- Особое внимание уделяется развитию культуры на местном уровне, хотя фактически усиливается транснациональная политика, например, в Европе.
- Важную роль в формировании политики играет культурная элита, прежде всего – из мира искусства. Ее деятельность обеспечивают эксперты – маркетологи и из сферы бизнеса.

Каковы ограничения рыночной модели?

- Та художественная и культурная деятельность, что требует постоянного финансирования, но не способна доказать свою экономическую состоятельность (даже в свете не прямых эффектов), представляется бесперспективной.
- Преобладает критерий рентабельности; свобода творцов часто подавляется, поскольку сами они не в состоянии найти спонсоров, то есть партнеров с совпадающими интересами.
- Международная ориентация часто имеет отношение только к ограниченному числу стран (как в случае с ЕС) и затрагивает чаще всего индустрию развлечений, контролируемую транснациональными, большей частью – американскими корпорациями.
- Интересы аудитории и публицити нередко переоцениваются, а это может вести к разбалансировке рынка как экономически, так и в плане содержания продукции.
- Экспертные органы часто выполняют лишь формальные функции, а власть менеджеров, проявляющих не очень большой интерес к содержанию художественного творчества, может оказаться слишком велика.

Интересен прогноз Визанда о перспективах роли государства в условиях реализации модели культурной политики рыночного типа. По его мнению, по мере того, как рынки все более будут заменять государство в деле финансирования культуры, усилится процесс общей интернационализации культуры. Визанд предполагает, что в будущем государство *должно стать источником инноваций и обеспечивать культуру гибким финансированием с привлечением различных фондов, а население – культурными услугами, ориентированными на конкретного клиента.*

Возникает вопрос, существуют ли страновые различия в формировании тех или иных моделей культурной политики? Зависят ли они от политических или от экономических факторов? Как осуществляется финансирование сферы культуры?

Ответы на эти вопросы частично дает европейская группа экспертов, которая выделяет четыре модели культурной политики, используемые в разных странах мира и представляющие в то же время разные сценарии развития. Весьма важно, что базовым критерием для различения этих действующих моделей выступает именно принцип финансирования культурной сферы, а не политические основания.

Первая модель – американская: роль государственной власти в области культуры здесь слаба. Федеральное агентство «Национальный фонд искусств» обладает ограниченными средствами²⁵ (так,

²⁵ За первые пятнадцать лет своего существования (фонд создан в 1964 г.) бюджет НФИ вырос в 60 раз – с 2,5 млн. долларов до 150 млн. долларов (См.: Димажио П. Дж. Выживет ли культура в условиях рынка? // Выживет ли культура в условиях рынка. – СПб.: Нотабене, 1996. С. 32–46), за следующие пятнадцать лет – лишь на 20,2 млн. долларов, или 15%.

весь бюджет НФИ в 1994 г. – 170,2 млн. долларов – значительно уступал сумме 189,1 млн. долларов, которые Министерство обороны США в том же году направило на военные оркестры²⁶). Основную долю финансирования дают частные спонсоры, фонды и физические лица.

Вторая модель – децентрализации (действует, например, в Германии): бюджетное финансирование осуществляется региональными и местными властями. Центр, лишенный министерства, имеет ограниченные компетенции в области культуры, участвуя в данном процессе лишь в качестве дополнительного источника денег. Политика в сфере культуры, принимаемая и законодательно поддерживаемая, в этом случае включает частное финансирование наряду с государственным и общественным.

Третья модель, принятая в Великобритании, скандинавских странах, Канаде, опирается на принцип «вытянутой руки», согласно которому правительство, определяя общую сумму дотаций на культуру, не участвует в их распределении. Эту функцию осуществляют независимые административные органы, которые, в свою очередь, право распределения финансовых средств передают специальным комитетам и группам экспертов. Подобная практика призвана «держать политиков и бюрократов на расстоянии «длины руки» от работы по распределению финансовых средств, а также ограждать деятелей искусства и учреждения от прямого политического давления или незаконной цензуры.

В Великобритании, например, члены Совета по делам искусств, хотя и назначаются Министром культуры, отбираются из числа наиболее уважаемых интеллектуалов и специалистов сферы культуры. Предполагается, что все члены Совета политически нейтральны, не имеют личной заинтересованности и не представляют никакие частные интересы. Согласно замечанию К.Робинсона, имевшего опыт работы председателем Совета по делам искусств Великобритании, собрать авторитетных интеллектуалов действительно удастся, и они хорошо справляются с поставленными перед ними задачами: «У членов Совета нет никакой иной мотивации, кроме того, чтобы попытаться найти правильное решение в интересах будущего искусства всей страны. Члены Совета должны быть профессионалами экстра класса, носителями высших культурных ценностей и быть способны «выбрать между самым лучшим, лучшим и средним»²⁷.

Важным моментом при этом является полная независимость таких экспертов от государственных структур; они не получают за свою работу никакого вознаграждения, для них это – почетная миссия. А поскольку позиция каждого члена Совета становится достоянием гласности, это исключает всякие закулисные махинации: собственная репутация дороже. Способствует беспристрастности решений и ротация составов таких советов.

Подобная система распределения ресурсов не отменяет, но, наоборот, предполагает возможность финансирования культурных проектов, программ и отдельных коллективов частными лицами и организациями, чье решение не подлежит критике, поскольку здесь речь идет о собственных средствах, которые их хозяин волен тратить так, как ему заблагорассудится²⁸. По мнению европейских экспертов, такая модель является наиболее приемлемой для России²⁹.

Четвертая модель, отмечает в докладе европейская группа экспертов, «основывается на существовании сильной администрации в сфере культуры на центральном уровне, администрации, которая сверх своих прямых расходов на поддержку культурного развития играет и роль побуждающей и координирующей силы в деятельности всех партнеров по культурной жизни, в частности региональных и местных сообществ. Этот орган является своеобразным мотором, он с уважением относится к концепциям творцов, к программам, которые разрабатывают руководители организаций культуры. Поддержка и финансирование распределяются не произвольно в тиши кабинетов чиновниками, а на основе мнений специализированных комиссий, в состав которых входят эксперты и независимые специалисты»³⁰.

²⁶ Твердохлебов Н.И. Некоторые аспекты культурной политики правительства США // Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения: Инф. сб. – М.: Изд. РГБ, 1994. Вып. 9. С. 16–19.

²⁷ Jordan G. & Weedon Ch. Cultural Politics: Class, Gender, Race, and the Postmodern World. (Oxford: Blackwell, 1995). P. 46–47.

²⁸ Культурная политика и художественная жизнь. – М.: Информ.-изд. агентство «Русский мир», 1996.

²⁹ Доклад зарубежных экспертов о культурной политике России // Культурная политика России. История и современность. Два взгляда на одну проблему / Отв. ред. И.А.Бутенко, К.Э.Разлогов. – М.: Либерия, 1998. С. 193.

³⁰ Доклад зарубежных экспертов о культурной политике России // Культурная политика России. История и современность. Два взгляда на одну проблему / Отв. ред. И.А.Бутенко, К.Э.Разлогов. – М.: Либерия, 1998. С. 193.

Однако какая бы модель не выбиралась в качестве базовой для той или иной страны, следует помнить, что часто это лишь формально провозглашенные принципы, которые в реальности сильно корректируются неформальными правилами.

Исследователь европейской культурной политики Энтони Эверитт отмечает: «В основе государственного управления европейских стран лежит противоречие. Оно заключается в огромном разрыве между словом и делом. Все государства постоянно делают заявления о важности культурной политики, но эти заявления не подкрепляются делами. Министерства культуры или другие ведомства, управляющие культурой, даже при условии щедрого финансирования и постоянных усилий не могут изменить общественные приоритеты. Несмотря на самые благие намерения, достижения культурной политики незначительны, а если говорить с точки зрения её реализации, то и вообще сомнительны. Думается, что у большинства граждан до сих пор нет чёткого представления о том, каковы же намерения и цели их правительств в этой области»³¹.

5. Роль государства в реализации культурной политики и модели ее финансирования

Вопрос о роли государства важен не только концептуально. Именно государство помогает сформировать механизмы реализации культурной политики. Их освоение имеет особое значение для России, где культура признается национальным богатством, однако это признание не сопровождается разработкой соответствующего инструментария и остается на уровне деклараций. Перспективы для России, когда речь идет о национальной культурной политике, появятся лишь тогда, когда удастся договориться о том, как провозглашенные принципы следует реализовывать и насколько предлагаемая модель культурной политики соответствует социально-экономической ситуации в стране. Особое значение этот вопрос приобретает в том случае, если существует проблема взаимодействия между федеральными и региональными органами управления, каждый из которых свои функции может понимать по-своему, а их взаимные ожидания по отношению друг к другу могут быть далеко не совпадающими.

Говоря о роли государства в реализации культурной политики и различиях в культурных стратегиях, исследователи нередко выделяют три типа участия государства в культурной политике, которые были использованы европейскими государствами за последние пятьдесят лет. К ним относят:

- 1. харизматическую политику**, смысл которой состоит в поддержке со стороны государства, прежде всего, организаций и отдельных персон, имеющих общенациональное значение и известных за пределами того государства, которое такую политику проводит;
- 2. политику доступности**, основные усилия которой концентрируются со стороны государства на обеспечении равного доступа различных категорий населения к образцам и артефактам, признанным (в силу разных причин) классическими вершинами культурной и художественной деятельности;
- 3. политику культурного самовыражения**, в рамках которой признается ценной любая попытка культурной самоидентификации (местного или же профессионального сообщества, диаспоры, социальной группы или любого другого «меньшинства»). В этом случае классическая культурная иерархия исчезает, а главенствующее место эстетических категорий оказывается занятым ценностями культурной коммуникации и самовыражения³².

Обсуждая целесообразность участия государства в реализации культурной политики своих стран, различные исследователи называют разнообразные аргументы в пользу государственного воздействия на культурную политику³³.

Так, к примеру, член Совета по делам культуры Норвегии, исследователь Пер Мангсет убежден, что существует, по крайней мере, три важных причины, по которым культурная политика должна находиться под патронажем центральных правительств своих стран.

Во-первых, государственное регулирование может быть инструментом, обеспечивающим равные и справедливые возможности доступа к ценностям культуры каждому, в каком бы месте или

³¹ Эверитт Э. Как управлять культурой: интегрированное культурное планирование и культурная политика // Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры. – М.: «Издательство Либерей», 2002. С. 101.

³² Зув С.Э. Измерения информационного пространства (политики, технологии, возможности) // Музей будущего: информационный менеджмент. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 246.

³³ См., напр.: Baumol W., Bowen W. Performing Arts: The Economic Dilemma. (New York: The Twentieth Century Fund. 1966). и др.

территории данной страны он ни жил. Возможно, это первый такого рода аргумент, легитимизирующий, например, существование закона о библиотеках в Норвегии. По этому закону все муниципалитеты обязаны содержать библиотеки с профессиональным штатом сотрудников.

Как бы споря с очевидностью данного тезиса, П.Мангсет, замечает: «Незамедлительным аргументом против подобного государственного регулирования выступает тот факт, что преодолеть диспропорции в культурных возможностях разных территорий можно вполне демократическим путём. Если жители через свои представительные органы могут решать любые вопросы, то они могут обеспечить себе и условия культурной жизни, в полной мере соответствующие их нуждам и желаниям». Иначе говоря, если публичная библиотека не является первоочередным приоритетом для сообщества, то ее исчезновение будет вполне справедливым. Но на самом деле, аргумент этот достаточно упрощенный и популистский, – признается сам же автор данного тезиса.

Во-вторых, можно утверждать, что художественное и иное культурное творчество обладает настолько особыми качествами, что их надо защищать как от рыночных отношений, так и от необдуманных решений местных властей. Возможно, это наиболее распространенный аргумент творческих деятелей в пользу государственного регулирования. Творческое самовыражение часто выходит за границы существующих в обществе интеллектуальных и моральных норм, так что среднему человеку порой принять их довольно трудно. На региональном и муниципальном уровнях дистанция между властью и населением не столь велика, а потому местные политики и чиновная верхушка легко могут оказаться под влиянием популистской оппозиции, выступающей против шокирующего их самовыражения. Подобное давление представляет серьезную угрозу свободе творчества. И если между местными политиками и учреждениями культуры существуют достаточно тесные отношения, имеется реальный риск того, что дела искусства могут стать разменной фигурой в политических интригах. Борцы за сохранение культурного наследия обычно приводят подобные аргументы за усиление государственного регулирования с тем, чтобы защитить памятники истории и культуры от недостатка мудрости местных политиков. Это, однако, чисто элитистский способ аргументации.

Третий довод в защиту государственного регулирования в сфере местной культурной жизни обоснован социологически. С этой точки зрения, идея всеобщей децентрализации и передачи властных полномочий муниципалитетам основывается на нереалистичном и в какой-то мере ностальгическом представлении о современном обществе в целом и местной демократии в частности. В результате создается миф о сообществе, похожем на деревенское, жители которого обязательно намерены организовать общину в соответствии с собственной культурной идентичностью, а нужды этой общины непременно должны отражаться в местных законах. Вполне естественно, что эта община (муниципалитет) впоследствии приобретет почти полное самоуправление.

Подобные представления, однако, по мнению П.Мангсета, мало соответствуют развитию современного дифференцированного общества, будь то мелкая община или большой город: «Современный человек в большей мере характеризуется идентификацией с вторичными, не местными группами, в частности с профессиональными, либо общественными формированиями. Под таким углом вряд ли можно считать разумным, чтобы культурная жизнь в муниципалитете регулировалась только на местном уровне. Вероятно, каждый имеет право на доступ к благам культуры, например, к той же местной библиотеке, даже тогда, когда библиотека не является приоритетом для муниципальной власти»³⁴.

Видимо, эти угрозы для местной культурной политики хорошо осознаются самими управленцами в сфере культуры. Именно поэтому, например, муниципальные администраторы культуры Норвегии через профессиональную организацию – Норвежский культурный форум – начали кампанию против децентрализации в сфере культуры. Объяснялось это стремлением противостоять новой и небезопасной ситуации – когда реальная или вымышленная угроза исходит от более могущественных секторов муниципального хозяйства, мало понимающих в культуре политиков и чиновников. В этой ситуации защита центрального правительства является вполне достойным выходом из сложившегося положения дел. Аналогичные настроения характерны также и для руководителей региональных органов культуры Финляндии.

Однако, признавая целесообразность вмешательства центральной власти в дела регионов и муниципалитетов, важно понять, в какой мере и какими способами оно намерено это делать. Насколько результаты государственного воздействия в данной сфере соответствуют основным целям

³⁴ Мангсет П. Риски и достижения децентрализации: развитие местной культурной администрации в Норвегии // Экология культуры: Информационный бюллетень. – Архангельск, 2002. № 2. С. 189.

культурной политики, не нанесет ли подобное регулирование со стороны государства непреднамеренный вред? Зарубежные культурологи, обобщая действующие инструменты государственного регулирования на примере Норвегии, выделяют следующие его компоненты, признавая их наиболее позитивными и продуктивными, когда речь идет об инструментах государственного регулирования:

- *Правовые методы*, такие, например, как наличие закона о библиотеках. На протяжении нескольких лет представители сферы культуры Норвегии требуют введения «Основ законодательства о культуре» как средства защиты регионального и муниципального секторов культуры. Подобные обсуждения проходят и в других странах Европы, даже в либеральной Великобритании.

Центральные власти Норвегии, включая Министра культуры, достаточно скептически отнеслись к этой идее, хотя бы потому, что это противоречит ведущим национальным принципам децентрализации. Кроме того, они сомневаются в эффективности подобного закона. По их мнению, единые нормативы для инфраструктуры культуры, которые бы ввёл такой закон, окажутся чересчур общими и заниженными, учитывая значительные различия в ресурсных возможностях и потребностях 435 муниципалитетов Норвегии. Парадоксально, но в Швеции, где нет национального закона о библиотеках, положение в библиотечной сфере значительно лучше, чем в Норвегии.

- *Организационные методы*. Государство может воздействовать на областные и муниципальные власти, рекомендуя либо приказывая разработать специальную *организационную структуру* для управления культурой. Собственно это и имело место в Норвегии в течение 1970-х годов. Однако этот метод был отвергнут, поскольку, якобы, он дал негативный результат.

- *Финансовые методы*. Государственная власть, как правило, использует особые финансовые методы стимулирования региональной и местной культуры. Субсидии – это извечная проблема, но обычно получатели на местах (муниципалитеты, местные учреждения культуры и др.) стараются доказать свое исключительное право на финансовую поддержку правительства. Другой проблемой целевого финансирования конкретных направлений деятельности является то, что получатели на местах (муниципалитеты, местные учреждения культуры и др.) стремятся выделять в качестве приоритетов и те виды деятельности, которые пользуются поддержкой государства. Эти приоритеты, однако, не всегда имеют реальные основания и соответствуют местным нуждам.

- *Экспертные методы*. В качестве новых инструментов государственной культурной политики можно отметить более активное использование таких методов, как *экспертная оценка* и *система подробных отчетов* о деятельности муниципалитетов и областей. Это связано с расширением использования системы планирования и поддержки культурных проектов. После введения системы единовременно выплачиваемых сумм министерство культуры Норвегии всерьез задумалось над созданием альтернативных способов, чтобы подстраховать те региональные учреждения культуры, которые раньше получали субсидии из национального бюджета, развивались и выживали в соответствии с основными целями норвежской культурной политики. Поэтому между министерством и областями постепенно развивалась система отчетов. В настоящее время министерство настоятельно требует от местных институтов культуры систематического проведения исследований и проверок в области культуры и культурной жизни.

Подобная тенденция постепенно становится международной. Так, министерством культуры Франции учрежден специальный орган для оценки культурной политики и мониторинга ситуации в культурной жизни.

- *Профессионализация*. Повышение профессионализации также может служить инструментом национальной политики для конкретных территорий. Представители одной профессии, как правило, имеют общее самосознание, что способствует складыванию общенациональных стандартов и формированию широкого кругозора. Тем самым профессионалы являются союзниками государственной власти как в учреждении новой, так и укреплении действующей национальной политики. Специалисты стремятся быть проводниками единой национальной политики в конкретной отрасли, например, национальной культурной политики. Именно такую роль и играют администраторы культуры регионального и муниципального уровня в Норвегии в течение последних пятнадцати – двадцати лет.

Одновременно именно профессионализация воспринимается многими акторами культурной политики неоднозначно, поскольку они видят в этом процессе угрозу как для самого государства, так и для национальной культуры.

Объясняется это чаще всего тем, что им не нравится стремление профессионалов обогатиться за счет своей профессии, например, получить побочный доход.

Поэтому профессионализация и бюрократизация, связанная в первую очередь с государством, вызвала бурный протест культурного сектора против рационализации культуры. Когда сферой культуры руководят специалисты, считают последователи данной точки зрения, это пагубно влияет на творчество, а культура из-за этого рискует быть зажатой в железных тисках рациональности.

Несмотря на исключительную важность всех перечисленных инструментов государственного регулирования культурной политики, наиболее значимыми для «бедной культуры» остаются действующие принципы или модели финансирования государством сферы культуры.

Какие модели являются здесь определяющими?

Западногерманская исследовательница Эрика Валь-Зигер предложила различать две модели финансирования зрелищного искусства в странах с развитой рыночной экономикой: англо-американскую и германскую. Ее работы конца 1970-х – начала 1980-х годов представляют собой попытку на примере театрально-концертных организаций показать принципиальную разницу этих моделей³⁵.

В первом случае в условиях развитого коммерческого сектора культуры и достаточно устойчивых традиций частной благотворительности бюджет организаций культуры формируется посредством как собственных доходов от основной деятельности (сборов от продажи билетов), так и частных вкладов. В странах «германского» типа доходы от основной деятельности соседствуют с государственными ассигнованиями. Недостатком такой типологии, и одним из первых на это указывал еще российский экономист Андрей Глаголев, является то, что она не даёт ответа на вопрос о долях разных источников финансирования в общей структуре бюджета американских, английских и немецких учреждений искусства³⁶.

Соотношение государственного и частного финансирования организаций культуры попытался выявить профессор Йельского университета Дж.М. Монтиас³⁷. Анализ статистики формирования совокупного дохода зрелищных учреждений Австрии, Франции, ФРГ, Швеции и США позволил ему утверждать о высокой доле частного субсидирования культурной деятельности в США при достаточно низком объеме прямых расходов государства на культуру. В странах континентальной Европы, напротив, организации исполнительских искусств более чем на 90% финансируются за счет государства. При этом во Франции, Австрии и Швеции до двух третей этих средств выделяет центр, а в Германии почти все они предоставляются местными властями – из бюджета «земель».

Исследование Дж.М. Монтиаса позволило А.И.Глаголеву, опираясь на концепцию Э.Валь-Зигер и существенно уточнив исходные данные на основе собственных расчетов, выделить три типа финансирования культуры в разных странах мира: романский, германский и англо-американский (см. таблицу 1).

Таблица 1³⁸

Типы финансирования	Доля видов доходов в общих доходах организаций (в %)				
	Сборы	Помощь			
		Всего	Центр. гос. ведомств а	Местн. гос. власти	Частные лица, фонды, коммерч. сектор
романский	10 – 30	70 – 90	50 – 60	20 – 30	0
германский	15 – 20	80 – 85	0 – 1	80 – 84	0
англо-американский	35 – 65	5 – 45	0 – 2	0 – 3	35 – 40

Условность этой типологии, как признает сам исследователь, связана не только с «неточностью» количественных показателей, приведенных в таблице, но также и с тем, что в выделенные группы «зачатую попадают страны, не принадлежащие к данному культурно-историческому типу»³⁹.

³⁵ Wahl-Zieger E. The Performing Arts and the Market: Anglo-American and German Approaches to Theatre and Orchestra in Market Economics // Economic Policy for the Arts. (Camb., Mass. 1980).

³⁶ Глаголев А.И. Экономические отношения в художественной культуре. Том I. Западный опыт. – М.: ВНИИ искусствознания, 1991. С. 40.

³⁷ Montias J. Public Support for the Performing Arts in Europe and the United States // Non-Profit Enterprise in the Arts. Studies in Mission and Constraint. (N.Y., 1986). P. 287–319.

³⁸ Глаголев А.И. Экономические отношения в художественной культуре. Том I. Западный опыт. – М.: ВНИИ искусствознания, 1991. С. 42.

³⁹ Глаголев А.И. Экономические отношения в художественной культуре. Том I. Западный опыт. – М.: ВНИИ искусствознания, 1991. С. 41.

Как следует из приведенной таблицы, в странах романского типа субсидируемые организации более чем наполовину получают помощь от центральных государственных властей. В странах с германским типом субсидирования ассигнования на 80 – 84% поступают от местных властей. И, наконец, в странах с англо-американским типом субсидирования лишь 5% бюджета организаций исполнительских искусств пополняются за счет государства, а за счет частных вкладов – от 35 до 40%.

Последнее, впрочем, вызывает определенные сомнения у ряда исследователей. Так, Анна Дымникова убеждена: «На мой взгляд, соединение в одной группе по способу финансирования культуры таких стран, как Англия и США, вряд ли закономерно. На основе многих исследований по той же Великобритании считать частные вклады и сборы основным источником финансирования исполнительского искусства в этой стране не представляется возможным. Не случайно, Совет искусств Великобритании последние годы предпринимает попытки увеличить частные вложения в искусство. Так, например, Советом разработана специальная программа повышения спонсорской активности. Правда, внедряется она в жизнь достаточно робко. А общественное мнение в стране, во всяком случае, в среде творческой интеллигенции, явно нацелено против «наследства» М.Тэтчер, пытавшейся проводить в жизнь политику сокращения государственных вложений в культуру»⁴⁰.

Данная типология не единственная. Весьма интересные модели финансирования государством сферы культуры предложили исследователи Совета по искусству Канады Гарри Х. Шартран и Клэр Мак-Кафи. Они выделяют модели финансирования, получившие условные названия: *государство-«вдохновитель»*, *государство-«патрон»*, *государство-«архитектор»* и *государство-«инженер»*⁴¹. В предлагаемой авторами типологии моделей находится место и для России. Весьма важно и то, что, как считают исследователи, одна и та же страна может использовать одновременно взаимодополняющие модели, поэтому предложенная классификация не является взаимоисключающей.

В группе стран, относящихся к категории *«вдохновитель»*, государство, не слишком щедро субсидируя искусство, стимулирует общество вкладывать средства в некоммерческие организации отрасли культуры. Самым ярким представителем государства – «вдохновителя» принято считать США, где традиции свободного рынка поощряли филантропию, где правительство действительно всегда «вдохновляло» доноров, будь то коммерческий сектор, фонды или частные лица. При этом важно, что государство пользовалось не только сугубо экономическими методами посредством налоговых льгот, но также путем создания в обществе соответствующей атмосферы, стимулирующей вклады в духовную сферу, а учреждения культуры – на поиск новых доноров.

Основной формой предоставления ассигнований Национальным фондом искусств США являются долевыми субсидии и субсидии вызова. Своего рода инструментом «вдохновения» на поддержку культуры со стороны корпораций и частных лиц служит и налоговая политика, предусматривающая донорам культуры соответствующие налоговые льготы. Суммы вкладов вычитаются из дохода донора до того, как этот доход становится объектом налогообложения. Здесь существуют наиболее высокие пределы разрешенных вычетов из доходов вкладчиков, при которых действуют налоговые льготы.

Принято считать, что в США налоговые льготы действуют эффективнее, чем в других странах мира. Не случайно ни в одной другой стране мира средства, предоставляемые социально-культурной сфере, не достигают таких объемов, как в США. С другой стороны, политику «вдохновителя» отличает нестабильность, финансирование зачастую зависит от изменения вкуса частных доноров и их финансового положения.

Государство – *«патрон»* финансирует культурную деятельность посредством управления «на расстоянии вытянутой руки» (*«the arms-length principle»*). Оно определяет лишь общий уровень поддержки культуры, выделяя соответствующие финансовые средства. Их распределением между конкретными организациями ведают независимые от правительства посреднические организации, являющиеся своеобразным «буфером» между правительством и культурой. Классическим примером государства – «патрона» является Великобритания, о деятельности Совета по искусству которой уже говорилось выше.

⁴⁰ Дымникова А.И. Проблемы финансирования культуры. Лекции по курсу «Основы экономики культуры и искусства». – СПб, 1998. С. 27.

⁴¹ См.: Chartrand H.H., McCaughey C. The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective – Past, Present And Future // *Who's to Pay for the Arts: The International Search for Models of Support*, M.C.Cummings Jr & J.Mark Davidson Schuster (eds.) (American Council for the Arts, NYC, 1989). См. также: Chartrand H.H. Funding the Fine Arts: An International Political Economic Assessment // *Nordic Theatre Studies* Vol. 14, 2002.

По мнению авторов типологии, реализация принципа «вытянутой руки» усиливает позицию экспертов, позволяет более гибко реагировать на изменения в искусстве, оказывая поддержку культурным инновациям. В свою очередь, это нередко вызывает критику со стороны политиков, которые, однако, как замечает Г.Шартран, не только не могут воспользоваться в своих целях достижениями культуры, но также и не несут ответственности в случае провала. Данный метод финансирования культуры, по единодушному мнению деятелей искусств, экспертов, ученых, – один из наиболее совершенных среди тех, что используются в международном сообществе⁴².

В третьей группе стран, которые Гарри Шартран и Клер Мак-Кафи определили *государствами-«архитекторами»*, решение о поддержке культуры, размерах и адресности финансирования принимают государственные органы, чаще всего – министерства культуры. Подобная практика произрастает из традиций, сложившихся в среде феодальной элиты Европы, когда поддержка искусства считалась добродетелью. Не случайно современные государства-«архитекторы» нередко называют «культурными монархиями».

Сильной стороной политики «архитектора», по мнению Г.Шартрана, является стабильное положение деятелей культуры. С другой стороны, экономическое положение работников культуры зависит от членства в официальных творческих союзах, превращая их в своеобразных государственных служащих. Гарантия долгосрочного финансирования, в свою очередь, может стать причиной творческой стагнации.

К государствам – «архитекторам» обычно относят Францию, хотя, как полагают канадские исследователи, в эту группу с полным основанием можно включить и СССР в ранний период его истории.

Практика свидетельствует об устойчивом дрейфе многих государств, ранее входивших в эту группу, в сторону политики государства-«патрона».

Группа стран, где, поддерживая культуру, государство выступает в роли *«инженера»*, относительно невелика. Ранее к ней относили все страны Восточной Европы.

Как и «архитектор», государство-«инженер» принимает решение о распределении финансовых ресурсов, их получателях и контролирует целесообразность расходования посредством специальных государственных органов. Однако творческая энергия творца подчинена в данном случае целям государственной идеологии. Ответом на тотальное огосударствление культуры стало широкое распространение культуры «андеграунда».

Завершая рассмотрение влияния государства на культурную политику, отметим ряд важных тенденций, которыми характеризуется поведение государства в отношении культурной политики своих стран.

Во-первых, анализ показал, что степень вмешательства государства в культурную политику своих стран не зависит прямым образом от доли его участия в финансировании культурной политики.

Во-вторых, в том случае, если государство снимает с себя обязанности полного финансирования сферы культуры своих стран, оно оставляет за собой роль «вдохновителя» по привлечению средств, создавая для этого соответствующие условия.

В-третьих, процесс регионализации или децентрализации культурной политики не означает, что государство полностью отказывается от патронирования сферы культуры и передает все вопросы региональным или муниципальным администрациям, оставляя за собой роль высшего арбитра. Весьма интересно, что работники и управленцы сферы культуры «на местах» рассматривают такую стратегию как наиболее приемлемую.

В-четвертых, экономически развитые государства используют разные модели финансирования сферы культуры, но стараются дистанцироваться от процедуры распределения выделяемых средств, создавая для этого специальные организационные структуры и привлекая для этой деятельности экспертов.

⁴² Не случайно, начиная с 1960-х годов институты, аналогичные английскому Совету искусств, создаются не только в государствах Европы, но и в США, где с 1964 года действует уже упоминавшийся Национальный фонд искусств, являющийся «фактически слепком с Совета искусств Великобритании». Ядром НФИ является национальный Совет по искусству, в котором двадцать шесть членов – высококвалифицированных, достигших признания в своей области и обладающих незапятнанной репутацией. Система получения субсидии в НФИ для организаций культуры достаточно сложна, путь прохождения и рассмотрения заявки длителен, решающее слово принадлежит экспертным советам. Только им государство-патрон доверяет непростое дело распределения средств на культуру. См.: Дымникова А.И. Проблемы финансирования культуры. Лекции по курсу «Основы экономики культуры и искусства». – СПб, 1998. С. 21.

В-пятых, государство по мере формирования своей культурной политики становится все в большей степени заинтересованным в расширении субъектов культурной политики, так как это создает дополнительную защиту для развития сферы культуры.

Осуществленный анализ позволил убедиться в наличии существенных страновых различий. Но это означает лишь одно: модель поведения государства по отношению к сфере культуры не может быть заимствована или скопирована, какой бы эффективной она ни была. Оптимальная модель может быть разработана только в соответствии с политической, экономической и культурной традицией того государства, для которого она создается. Более того, не существует неизменной эффективной модели на все времена, поэтому шаги, предпринимаемые государством в сфере культуры, должны пересматриваться, как и те концептуальные идеи, которые лежат в их основе.

6. Две концепции культурной политики: поиск эффективных моделей для России

Поскольку ни одна из рассмотренных в статье моделей культурной политики не отражает весь комплекс социальных ожиданий к культурной политике, не предлагает удовлетворительного решения проблем, не удивительно, что как США, так и страны Западной Европы, а вслед за ними и Россия, сталкиваются со сложностями выбора концепций культурной политики и частыми неудачами при их реализации.

Сложности возникают, прежде всего, в связи с противоречивыми отношениями социума к культурной политике. Массовое сознание, как и большинство работников сферы культуры обычно делают свой выбор в пользу стратегии патернализма, рассматривающей культурную политику как оправдание и основание для широкой государственной поддержки сферы культуры. В свою очередь, государство в лице его центральной власти склоняется в пользу стратегии партнерства или рыночной модели, которая создает ожидания, что сфера культуры начнет сама зарабатывать деньги и обеспечивать себе воспроизводство за счет собственных ресурсов и усилий творческих работников или менеджеров.

Однако, как сторонники патерналистской, так и партнерской моделей часто получают смешанные сигналы относительно возможностей и целесообразности сферы культуры существовать либо по одной, либо по другой модели. Патерналистская концепция принципиально отличается от рыночной или партнерской, но каждая из них, учитывая многообразие существующих политических установок, а также высокий уровень социально-экономической дифференциации отдельных российских регионов, находит в России своих сторонников. Поэтому можно говорить не только об их нелегком сосуществовании в рамках российской территориальной протяженности, но и об определенном напряжении между этими двумя моделями, как на национальном, так и на региональном уровне.

Безусловно, на характер культурной политики в России заметное влияние оказывает стремление прямого переноса модели западной культурной политики, сформировавшейся на другой экономической и политической почве, на российские условия. Однако подобный перенос просто не возможен, в результате многие бывшие страны оказываются перед фактом отсутствия собственной культурной политики, так как путем прямого заимствования такая политика вряд ли может быть реализована.

Нельзя не согласиться с Эгле Саударгайте, советником Министерства культуры Литвы, которая высказала в интервью, данном нам в ходе исследования, следующую точку зрения: «Мне кажется, что люди с Востока часто хотят просто перенять западную модель культурной политики. Но это большая ошибка. Механический перенос в нашей ситуации работать не будет. Ситуация крайне динамична. Экспертиза культурной политики в Литве европейскими экспертами в 1997 году вскрыла одни проблемы, сегодня они уже во многом другие. Интенсивно развиваются культурные индустрии, которые серьезно меняют поле проблем. Хотя были рекомендации Совета Европы, суть культурной политики не изменилась, стратегии в сфере культуры в нашей стране как не было, так и до сих пор нет».

На концепцию культурной политики, условно называемой патерналистской, большое влияние оказала социалистическая идеология, рассматривавшая культуру как идеологическую деятельность, находящуюся под полным контролем государства, а, следовательно, полностью этим государством поддерживаемую финансово. Поэтому патерналистская концепция построена на идеологии государственного патронирования в обмен на идеологическую лояльность.

По мнению исследователей, эта концепция была доминирующей в России до 1970 – 90-х годов прошлого века, поскольку поддерживала сохранение идеологии и социальных институтов, ее распространяющих, прежде всего, в интересах политической элиты, осуществляя функции социального контроля культурной политики. Но в то же время нельзя не признать, что такая культурная политика и программы помощи работникам культуры, поддержание культурной инфраструктуры были необходимы для сферы культуры в начале рыночных реформ, так как иначе она могла оказаться на грани развала, не успев за столь короткий срок перестроиться на рыночные рельсы. Именно поэтому государство продолжало финансировать учреждения культуры, обеспечив заработную плату работникам этих учреждений и небольшие ресурсы на поддержание инфраструктуры. Степень участия государства в решении проблем культурной политики была довольно велика, при этом неуклонно соблюдался принцип посильного сохранения инфраструктуры культурной сферы и сохранения кадрового потенциала работников культурной отрасли.

Однако в связи с кризисом патерналистской модели государства и социетальной трансформацией российского общества произошло разочарование в эффективности данной модели, и наметился частичный переход к партнерской модели культурной политики. Теперь перед сферой культуры ставилась задача научиться зарабатывать деньги, чтобы хотя бы частично покрывать расходы.

Концепция партнерства являлась инновационным подходом для России в том смысле, что впервые в ее истории культурная политика рассматривалась не только как затратная сфера, но и предполагалось, что сфера культуры может перейти от позиции «просителя» денег у государства или региональных администраций к позиции «выживания за счет собственных усилий». Правда некоторые критики до сих пор считают данную стратегию неоправданной, так как она ведет к коммерциализации культуры, но в условиях недостатка финансовых средств вряд ли могут быть найдены иные каналы для поддержания национальной культуры.

Сложность в реализации концепции партнерства или рыночной модели состоит, на наш взгляд, в другом. Реализовать данную модель можно лишь тогда, когда изменится самовосприятие работников культуры, и они будут согласны действовать как рыночные акторы. Одновременно в обществе и в массовом сознании сформируется позитивный образ рыночной концепции, что позволит сфере культуры действовать «по другим правилам».

Рассматривая существующее положение дел в культурной политике России, нетрудно заметить, что в настоящее время негласно эти две различные по своей природе концепции просто сосуществуют. Считается, что вместе они не могут существовать, так как являются антагонистическими по своей природе. Однако есть государства, которые в реальных условиях сочетают эти две политики, например, Франция, официально провозгласившая концепцию общественной поддержки в качестве основы своей культурной политики и имеющая некоторые законы, ценности и идеологию, относящиеся к концепции патернализма. Реально это означает, что время отказа от одной концепции в пользу другой пока не пришло даже в экономически развитых государствах.

Так в какой же модели культурной политики нуждается сегодня Россия? Если обратиться к российской действительности, то здесь, согласно нашей точке зрения, стоит также отказаться от антагонизма между патерналистской и партнерской концепциями. Можно попытаться преодолеть или уменьшить противоречия двух подходов путем совмещения политического курса и социальных программ, относящихся к разным концепциям культурной политики. Здесь можно выделить три методологических подхода по уменьшению напряжений между этими двумя концепциями.

Во-первых, мирное сосуществование двух противоположных концепций культурной политики может быть объяснено тем, что они обслуживают различные по экономическим возможностям регионы. Согласно этой точке зрения, некоторые регионы могут быть рассмотрены частично в теоретических рамках концепции патернализма, другие – в теоретических рамках концепции партнерства или рыночной модели. Некоторые регионы (регионы-реципиенты) могут быть классифицированы как имеющие весьма низкий собственный ресурс для реализации необходимой культурной политики. Они могут существовать только в условиях широкого патронирования сферы культуры со стороны государства. Другие регионы могут быть рассмотрены как имеющие меньшую степень дефицита ресурсов и способные к интегрированию в социальный «мейнстрим».

Во-вторых, регионы должны иметь возможность сами выбирать для себя, в пространстве какой концепции культурной политики они будут существовать. Те из них, кто выбирает «сильный вариант», должны иметь преимущества перед другими. Позитивность такого подхода заключается в отсутствии требования формального перехода от одной концепции к другой. Более того, он является

наиболее эффективным в том плане, что позволяет выбирать ту или иную модель культурной политики и с уважением относиться к автономии и пожеланиям самого регионального сообщества.

В-третьих, с нашей точки зрения, не стоит рассматривать обе концепции культурной политики как антагонистические, лучше позиционировать их как концепции культурной политики, имеющие право на существование, но не предлагающие законченного и полностью удовлетворяющего решения проблем сферы культуры. К сожалению, концепция партнерства в отличие от концепции патернализма в настоящее время позиционируется как революционное явление, причем последняя концепция, как правило, рассматривается только в негативном ключе. Имеющиеся позитивные моменты не упоминаются; в то же время, партнерская или рыночная концепция идеализируется, возможные имеющиеся отрицательные черты даже не артикулируются.

В России существует двойственное отношение, касающееся ожиданий относительно места культурной политики в обществе. Сейчас страна находится на стадии перехода к рыночной экономике и пытается сформировать национальную концепцию культурной политики. С одной стороны, в качестве приоритетной концепции культурной политики делается слабая попытка выбора рыночной модели. Известно, что востребованность данного подхода высока, и даже экономически развитые страны постепенно дрейфуют в сторону рыночной концепции для сферы культуры своих стран. Более того, очевидно, что эта концепция является экономически выгодной для стран, взявших ее на вооружение хотя бы частично.

С другой стороны, существует реальная опасность того, что политические элиты в России, придерживаясь идеологии рыночной модели, начнут проводить недопустимый сегодня курс на деинституционализацию, сворачивание государственной системы поддержки сферы культуры, сокращение и так весьма скудных расходов на культуру, чего нельзя делать ни в коем случае. Именно в России существует объективная необходимость сохранения большого сектора культурных услуг для людей с ограниченными финансовыми возможностями из-за их бедственного экономического положения.

Поэтому сегодня вопрос о национальной культурной политике требует концептуальной проработки, а не популистских шагов, рассчитанных на короткую перспективу политического цикла. Понятно, что поиск концептуальной модели культурной политики для России должен идти не по принципу «усвоения» современных западных теорий, а по принципу их «осмысления». Причем конструирование этих новых моделей должно осуществляться не за счет отказа от тех социальных завоеваний, которые были достигнуты ранее, а на основе анализа и обобщения работающих и адекватных схем реализации культурной политики, которые были предприняты на протяжении десятилетий. В этой связи интегративная методология при разработке новой культурной политики, отражающая одновременно глобальные тенденции, получает наибольшее число шансов быть востребованной в России сегодня.