

- М. Е. Салтыкова-Щедрина) // Управленческое консультирование. 2007. № 4. С. 183–189.
2. Макашин С. А., Никитина Н. С. Помпадур и помпадурши // М. Е. Салтыков-Щедрин. Собрание сочинений в 20 томах. Т. 8. М., 1969. С. 462–531.
 3. Салтыков-Щедрин М. Е. Помпадур и помпадурши // М. Е. Салтыков-Щедрин. Собрание сочинений в 20 томах. Т. 8. М., 1969. С. 7–264.
 4. Салтыков-Щедрин М. Е. Благонамеренные речи // М. Е. Салтыков-Щедрин. Собрание сочинений в 20 томах. Т. 11. М., 1971. С. 7–492.
 5. Соловьев Е. М. Е. Салтыков-Щедрин // М. Е. Салтыков-Щедрин в русской критике. М., 1959. С. 462–484.

Востряков А. Е.

**Государственная культурная политика:
когнитивные модели и страновые различия**

Дискуссии о том, что представляет собой культурная политика, продолжаются на протяжении последних 50–60 лет. Появление самого понятия «культурная политика» связано с формированием в Европе теории и практики социального государства, которое активно вмешивается в общественные процессы с целью их регулирования и стабилизации.

Заметим сразу же, что автор понимает государственную культурную политику как форму сознательного политического воздействия государства на область культуры в целях разрешения противоречий в интересах наиболее влиятельных групп относительно концептуальных представлений о месте и роли культуры в жизни общества, приоритетных целях ее развития. Такая политика находит отражение в программах и реализуется посредством распределения различного вида ресурсов. Исходное условие разработки культурной политики – достижение согласия между официальными, творческими, общественными силами относительно приоритетности целей культурного развития [3].

Подобное понимание государственной культурной политики позволяет рассматривать ее как часть государственного управления, как политический процесс управленческого воздействия государства на сферу культуры, непосредственно связанный с осуществлением публичной власти и выражающий всеобщие интересы населения. Для реализации целей этой политико-управленческой деятельности государство создает соответствующую систему органов и учреждений власти, осуществляющих разработку и реализацию государственной культурной политики.

Сказанное позволяет рассматривать государственную политику как политический процесс управленческого влияния главным образом институтов исполнительной власти государства на основные сферы общества. Влияния, опирающегося на непосредственное применение властных полномочий при разработке и при осуществлении стратегии и тактики регулирующего и организующего воздействия на все компоненты и аспекты функционирования и развития различных подсистем общества посредством размещения ресурсов, распределения, перераспределения общественных благ и др. [4, с. 67]

Политику и государственное управление объединяет общая природа происхождения, связанная с феноменом власти вообще и политической власти в частности. Власть есть отношения между людьми, при которых одни властвуют (принимают решения), другие – подчиняются. Государственное управление по отношению к политике является видом административно-политической и профессионально-публичной деятельности, требующей специального знания и специальной подготовки.

Управляющая система государственной политики представляет собой целостную совокупность субстанциональных, институциональных и субъектных компонентов государственной политики (власть, институты, субъекты). Государственное управление – это деятельность профессиональных государственных служащих по осуществлению публичной политики [4, с. 19, 21].

В современной политологической литературе существуют различные виды классификации государственной политики. По критерию регионального измерения управленческого воздействия в пределах той или иной территории выделяют центральную/федеральную, региональную и муниципальную политику. Другая классификация связана с характером объекта или сферы управления. В соответствии с подобным подходом, государственная культурная политика характеризует процесс политического воздействия государства на область культуры.

Мы придерживаемся той точки зрения, что национальные концепции культурной политики являются динамическими системами, имеющими четкое временное измерение. Конструирование государственной культурной политики зависит не столько от утвердившейся в обществе политической системы, сколько от типа культурных ценностей. Последние же обусловлены представлениями о природе культурных процессов, об их влиянии на развитие общества, о роли субъектов, создающих и сохраняющих культурные ценности, о взаимодействии данных субъектов с государством, отдельными государственными институтами и с обществом в целом (подробнее см.: [1]).

В настоящее время в зарубежной научной литературе представлено большое число *типологий моделей* культурной политики, что объясняется разными основаниями для определения ее целей, механизмов реализации и результатов.

Так, А. Моль, предлагая в качестве основания для классификации моделей культурной политики *социостатические и социодинамические* характеристики, различал социостатическую (популистская, патерналистская и эклектическая) и социодинамическую модели.

Социостатическая модель описывает устойчивые цели культурной политики и ее институты. Среди ее подвидов популистская («демагогическая») политика, которая ставит целью максимальное удовлетворение культурных потребностей наибольшего числа людей. В соответствии с патерналистской («догматической») моделью, право и основные каналы распространения культурных ценностей принадлежат определенной партии, религиозному течению или государству в целом. Задачей эклектической политики является обеспечение каждого человека индивидуальной культурой, представляющей собой неискаженное отражение, «хорошую» выборку из более общей гуманитарной и гуманистической культуры.

Социодинамическая политика, в противовес социостатической, пытается соответствовать непрерывному процессу изменения культуры. Социодинамическая культурная политика может иметь два направления: прогрессивное и консервативное. В первом случае субъект такой политики стремится ускорить, во втором — наоборот — замедлить ход эволюции культуры [8, с. 342–346].

Предложенная А. Модем классификация моделей культурной политики, во-первых, не является исчерпывающей и, во-вторых, не учитывает политической специфики государства, в которой реализуется, то есть не принимает в расчет собственно субъектов реализации культурной политики. Указанные ограничения снимаются в концепции М. Драгичевич-Шешич [5, с. 26–31], которая в качестве критерия выделения видов моделей рассматривает, с одной стороны, характер политического устройства государства, с другой — место государства и иных акторов в реализации культурной политики. Вводя эти два базовых критерия, М. Драгичевич-Шешич получает четыре модели, принципиально различающиеся между собой.

1. *Либеральная культурная политика*, основополагающая характеристика которой — частное владение средствами производства и сетью распространения культурных товаров. Рынок культурных товаров играет здесь решающую роль. Центральное место на нем принадлежит культурным индустриям и их стандартизированным культурным продуктам, созданным

для большинства членов общества — аудитории массовой культуры. Роль частных фондов является решающей и для развития искусства.

Предложенная М. Драгичевич-Шешич модель либеральной культурной политики, однако, не содержит анализа роли государства. На какие уступки частному сектору идет государство, как сочетает оно установку на достижение социально значимых целей со стихией свободного рынка? Эти вопросы остаются без ответа.

2. *Государственная бюрократическая или просветительская культурная политика*. Ее неотъемлемая черта — доминирование государства, которое посредством аппарата (законодательного, политического, идеологического) и финансов контролирует сферу культуры. Такая модель была типичной для социалистических стран, где планировались не только материальные и финансовые вложения. Институт «социального заказа» придавал культурной творческой деятельности соответствующие содержание и стиль. Подобная политика превращала писателей в «инженеров человеческих душ» и направляла художников «украшать» самые большие городские здания рисунками, воспевающими прогресс и достижения общества. Доминирование институциональной культуры и традиционных культурных учреждений ставило под угрозу креативно-инновационное направление. Вместе с тем государство гарантировало финансовую защиту сферы культуры.

3. *Национально-освободительная культурная политика*. Она наиболее типична для бывших колоний, а также для государств Восточной Европы. Основная ее черта — утверждение или развитие оригинальных культурных традиций, подавлявшихся в колониальный (или в социалистический) период. Это может сопровождаться неприятием произведений искусства предшествующих периодов, отрицанием культуры национальных меньшинств, альтернативного и экспериментального искусства. Для культурной политики стран третьего мира характерна постановка задачи подъема общекультурного уровня на фоне конфликта между элитной культурной моделью европеизированного меньшинства, ориентированного на универсальные культурные ценности, и популистской моделью, основывающейся на традиционных национальных ценностях, часто связанных с религией.

Приведенная оценка слишком пессимистична и сфокусирована на негативных сторонах модели. В расчет не принимается то обстоятельство, что национально-освободительная культурная политика все же направлена на развитие национального самосознания, хотя, конечно, избранные методы могут принимать крайние формы.

4. *Культурная политика переходного периода*. Анализ этой модели у М. Драгичевич-Шешич представляет особый интерес. Отличительной чертой подобной политики является то, что в ее рамках даже

демократические ориентиры реализуются через структуры государства, не способные в одночасье отказаться от командно-бюрократических методов. Это приводит к противоречивым последствиям: культурная политика чаще всего смещается в сторону национализма, «закрывает» культуру от цивилизованного мира. Именно такая модель, по мнению М. Драгичевич-Шешич, была свойственна Сербии конца XX в. (см.: [2, с. 156–157])

М. Пахтер и Ч. Лэндри предлагают выделять пять типов культурной политики, их разделение основано на оценке характера инструментального потенциала культуры, производимого в рамках каждого конкретного типа, а не на «внутренних позициях культуры или культурных институтов». При этом авторы отмечают, что нередко встречаются комбинации представленных пяти типов [9, с. 53].

1. *Политика, основанная на знаниях и занятости.* Культура – в особенности, культурные индустрии – способствует решению проблемы занятости, а добавочная стоимость в сферах современных информационных и коммуникационных технологий во многом является следствием деятельности представителей творческих профессий.

2. *Имиджевая политика.* Признается роль культуры в создании ярких образов, необходимых для повышения рейтинга и осуществления стратегий продвижения на международной арене. Такая политика бывает весьма эффективной, но в то же время она порой отличается гигантоманией и пренебрежением к программному содержанию вновь создаваемых институтов.

3. *Политика организационной модернизации.* Подобная культурная политика обычно обусловлена организационными проблемами, возникающими в результате кризиса финансирования, с которым в свое время столкнулись культурные институты Великобритании и который в настоящее время наблюдается в постсоциалистических странах Восточной Европы. Расходы на содержание громоздкой инфраструктуры культуры при осуществлении данной модели политики считаются неоправданными, а организационная структура – неспособной обеспечить более сложное многоканальное финансирование, в частности, наладить связи с коммерческим сектором. В результате собственно менеджерские функции превалируют над творческими.

4. *Охранительная политика.* Ее задачи – охрана культурного своеобразия или разнообразия и защита традиционных ценностей в условиях современной массовой культуры.

5. *Использование культуры в более широких контекстах.* Данная модель культурной политики исходит из того, что культура является ресурсом местного развития и каждая ее грань – будь то история, современные события или особенности городской субкультуры, отражающие местный

колорит, – может быть эффективно использована. Такой подход стремится соединить культурную проблематику с политикой в самых разных областях [9, с. 53–56].

Существует ряд подходов к типизации современных моделей культурной политики, при которых в качестве определяющих критериев выступают: *наличие общественной поддержки* или *идея самостоятельного выживания*.

Именно такой принцип различения моделей культурной политики предложил руководитель исследовательского института культурной политики из Бонна Андреас Визанд. Он выделяет две основные модели развития культурной политики [13, р. 36–38]. Первая основывается на традиционной идее общественной поддержки искусства и культуры, вторая – на рыночной модели. Согласно А. Визанду, в Европе конца XX в. происходило движение от первой модели ко второй. Некоторые страны колеблются между новыми тенденциями и традиционными представлениями.

Основными характеристиками культурной политики *общественной поддержки*, по мнению Визанда, являются:

- интерес власти сфокусирован на традиционных институтах культуры, таких, например, как: музеи, театры, библиотеки и культурные центры, которые и получают финансирование. Творческие деятели часто выполняют роль миссионеров, несущих «истину», а экспериментальная культура считается малозначительной;
- главной целью является обеспечение институционального баланса в культуре и искусстве, который поддерживается течениями, получившими признание;
- поскольку основным источником финансирования считается государственный бюджет, необходимы инструменты государственного регулирования, в качестве таковых выступают планирование и разработка программ;
- политика в основном осуществляется на общенациональном уровне; международные культурные связи имеют место только в рамках дипломатических отношений;
- для контроля власть создает всякого рода художественные советы.

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 ее 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 принятие административных решений, влияние администраторов является чересчур значимым, а творцов – наоборот – крайне ограниченным.

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

- культура, как и другие секторы общественной жизни, регулируется рынком;
- политика в основном ориентирована на экономическое развитие.
- традиционные барьеры между высокой культурой и массовой культурой становятся несущественными;
- в основе культурной политики – менеджмент культуры, основывающийся на идеях смешанной культурной экономики и коммерческого спонсорства;
- особое внимание уделяется развитию культуры на местном уровне, хотя фактически усиливается транснациональная политика, примером реализации данного подхода могут служить европейские страны;
- важную роль в формировании политики играет культурная элита, прежде всего представители мира искусства. Ее деятельность обеспечивают эксперты-маркетологи и представители сферы бизнеса;
- Каковы ограничения рыночной модели?
- художественная и культурная деятельность, требующая постоянного финансирования, но не способная доказать свою экономическую состоятельность (даже в свете не прямых эффектов), представляется бесперспективной;
- преобладает критерий рентабельности; свобода творцов культурного продукта часто подавляется, поскольку сами они не в состоянии найти спонсоров, то есть партнеров с совпадающими интересами;
- международная ориентация часто распространяется только на ограниченное число стран (как в случае ЕС) и затрагивает чаще всего индустрию развлечений, контролируруемую транснациональными – большей частью американскими – корпорациями;
- интересы аудитории и реализация публичности нередко переоцениваются, а это может вести к разбалансировке рынка как в плане экономики, 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 относительно перспектив роли государства в условиях реализации модели рыночного типа. По его мнению, по мере того, как в деле финансирования культуры рынок будет все более замещать государство, 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.

Весьма важным является вопрос: связано ли формирование тех или иных моделей культурной политики со страновыми различиями? Если да, то от каких факторов зависят эти различия?

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

1. *Американская модель.* Государственная власть в отношениях с культурой видит свою роль, прежде всего, в правовом регулировании. Характерен ярко выраженный рыночный подход: учреждения культуры большую часть своего дохода получают от предоставления услуг потребителям. С другой стороны, значительная доля финансирования поступает от частных спонсоров, фондов и физических лиц.

2. *Децентрализация.* Модель действует, например, в Германии. Бюджетное финансирование осуществляется региональными и местными властями. Центр имеет ограниченную компетенцию в области культуры, участвуя в данном процессе лишь в качестве дополнительного источника средств. Политика в сфере культуры, принимаемая и законодательно поддерживаемая, включает частное финансирование наряду с государственным и общественным.

3. *Модель, основанная на принципе «вытянутой руки»* («the arms-length principle»). Данная модель принята в Великобритании, скандинавских странах, Канаде. Правительство, определяя общую сумму дотаций на культуру, не участвует в их распределении. Эту функцию осуществляют независимые административные органы, которые, в свою очередь, передают право распоряжения финансовыми средствами 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 культуры от прямого политического давления или незаконной цензуры.

Важным аспектом при этом является полная независимость таких экспертов от государственных структур.

Подобная система распределения ресурсов не отменяет, а, наоборот, предполагает возможность финансирования различных культурных проектов, программ и отдельных коллективов частными лицами и организациями, чье решение принимается самостоятельно и не подлежит обсуждению, поскольку здесь речь идет о собственных средствах. По мнению европейских экспертов, такая модель наиболее приемлема для России [7, с. 193].

4. *Сильная администрация в сфере культуры на центральном уровне.* Администрация несет прямые расходы по поддержанию культурного развития; она же играет роль побуждающей и координирующей силы в деятельности всех субъектов культурной политики, в частности, региональных и местных сообществ. Но поддержка и финансирование распределяются не произвольно в тиши кабинетов, а на основании мнений специализированных комиссий, в состав которых входят эксперты и независимые специалисты [7, с. 193].

Рассматривая типологию культурных моделей по степени участия государства в реализации культурной политики, следует отметить, что одним из самых значимых критериев является способ ее *финансирования* государством. Какие действующие модели и принципы являются здесь определяющими?

Э. Валь-Зигер предлагала различать в странах с развитой рыночной экономикой англо-американскую и германскую модели финансирования культуры. Свою типологию она подкрепляет исследованиями деятельности театрально-концертных организаций в конце 1970-х – начале 1980-х гг. «Англо-американская» модель такова: в условиях развитого коммерческого сектора культуры и достаточно устойчивых традиций частной благотворительности бюджет организаций культуры формируется как из собственных доходов от основной деятельности, так и посредством частных вкладов. В странах «германского» типа доходы от основной деятельности соседствуют с государственными ассигнованиями [15]. Недостатком данной типологии является то, что она не дает ответа на вопрос о долях различных источников финансирования в общей структуре бюджета американских, английских и немецких учреждений искусства [2, с. 169].

Соотношение государственного и частного финансирования организаций культуры попытался выявить Дж. М. Монтиас [14, р. 287–319]. Он анализировал статистику формирования совокупного дохода зрелищных учреждений Австрии, Франции, ФРГ, Швеции и США. Это позволило ему утверждать, что в США доля частного субсидирования культурной деятельности высока, притом что объем прямых расходов государства на культуру

достаточно низок. В странах же континентальной Европы, напротив, организации исполнительских искусств более чем на 90 % финансируются за счет государства, причем 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. Плаголеву, 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. Условность этой типологии, как признает сам исследователь, связана не только с «неточностью» количественных показателей, но также и с тем, что в выделенные группы «зачастую попадают страны, не принадлежащие к данному культурно-историческому типу» (см.: [2, с. 170]).

Данные по англо-американскому типу финансирования культуры вызывают определенные сомнения у ряда исследователей. Так, А. Дымникова убеждена, что соединение в одной группе таких стран, как Англия и США, по способу финансирования культуры вряд ли целесообразно. Многие исследования по той же Великобритании не дают оснований считать частные вклады и сборы основным источником финансирования организаций исполнительского искусства в этой стране [6, с. 27].

Достаточно интересную типологию моделей культурной политики, основанную на принципах государственного финансирования сферы культуры, предложили исследователи Совета по искусству Канады Гарри Х. Шартран и Клер Мак-Кафи [11; 12].

1. «*Государство-вдохновитель*». Напрямую субсидируя искусство не слишком щедро, стимулирует общество вкладывать средства в некоммерческие организации культурной сферы. Самым ярким представителем подобной модели принято считать США, где традиции свободного рынка содействовали развитию филантропии, где правительство «вдохновляет» доноров, будь то коммерческий сектор, фонды или частные лица. Важно, что государство пользуется не только сугубо экономическими методами, но и стремится создать в обществе соответствующую атмосферу, стимулируя вложения в сферу культуры, а также побуждая учреждения культуры на поиск доноров.

Принято считать, что в США налоговые льготы действуют эффективнее, чем где-либо в международном сообществе. 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.

2. «Государство-патрон». Финансирует культурную деятельность посредством управления «на расстоянии вытянутой руки», определяя лишь общий уровень поддержки культуры и выделяя соответствующие финансовые средства. Их распределением ведают посреднические организации, не зависящие от правительства и представляющие собой своеобразный «буфер» между центральной властью и культурой. Классическим примером «государства-патрона» является Великобритания. 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, как замечает Г. Шартран, не только не могут воспользоваться достижениями культуры в своих целях, но также не несут ответственности в случае неудач. Но данный метод финансирования культуры, по единодушному мнению деятелей искусств, экспертов, ученых, — один из наиболее совершенных в ряду тех, что используются международным сообществом. Не случайно, начиная с 1960-х гг., институты, аналогичные английскому Совету искусств, создаются не только в государствах Европы, но и в США.

3. «Государство-архитектор». Решение о поддержке культуры, размерах и адресности финансирования принимают государственные органы, чаще всего — министерства культуры. Подобная практика проистекает 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 «государства-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 своего рода государственных служащих. Гарантия долгосрочного финансирования, в свою очередь, может стать причиной творческой стагнации. Практика свидетельствует об устойчивом дрейфе многих государств, ранее входивших в эту группу, в сторону политики «государства-патрона». К «государствам-архитекторам» обычно относят Францию. В эту же группу, как полагают канадские исследователи, с полным основанием можно включить и СССР в ранний период его истории.

4. «Государство-инженер». Как и «государство-архитектор», «государство-инженер» принимает решение о распределении финансовых ресурсов, их получателях и контролирует целесообразность расходов посредством специальных государственных органов. Но творческая энергия деятелей культуры подчинена в данном случае целям государственной

идеологии. Ответом на тотальное огосударствление культуры становится широкое распространение культурного «андеграунда». Группа стран, относящихся к этому типу, невелика. Ранее к ней можно было причислить все страны Восточной Европы.

Как отмечают исследователи, важно, что одна и та же страна может одновременно использовать взаимодополняющие модели.

Наличие существенных страновых различий свидетельствует в пользу того, что конкретная модель поведения государства по отношению к сфере культуры, какой бы эффективной она ни была, не может быть заимствована или скопирована. Оптимальная модель может быть разработана только в соответствии с политической, экономической и культурной традицией государства, для которого она создается. 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.

Ни одна из рассмотренных выше моделей культурной политики полностью не отражает весь комплекс социальных ожиданий, не предлагает законченного и удовлетворяющего решения проблемы. Потому не удивительно, что и США, и страны Западной Европы, равно как и Россия сталкиваются со сложностями выбора концепций культурной политики и с неудачами при их реализации.

Какая бы модель ни выбиралась в качестве базовой для той или иной страны, следует помнить, что часто это лишь формально провозглашенные принципы, которые корректируются с учетом существующих реалий. Нельзя в этой связи не согласиться с Э. Эвериттом, отмечавшим: «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. Думается, что у большинства граждан до сих пор нет четкого представления о том, каковы же намерения и цели их правительств в этой области» [10, с. 101].

1. Востряков Л. Е. Культурная политика: подходы и концепции западных исследователей // Научные труды Северо-Западной академии государственной службы. 2011. Т. 2. Вып. 1. С. 42–52.
2. Востряков Л. Е. Модели культурной политики (кросскультурный анализ) // Общество и экономика. 2004. № 1. С. 139–178.

3. *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.
4. Государственная политика и управление. Ч. 1 Концепции и проблемы государственной политики и управления / под ред. Л. В. Сморгунова. М., 2006.
5. *Драгичевич-Шешич М., Стойкович Б.* Культура: менеджмент, анимация, маркетинг. Новосибирск, 2000.
6. *Дымникова А. И.* Проблемы финансирования культуры. СПб, 1998.
7. Культурная политика России. История и современность. Два взгляда на одну проблему / отв. ред. И. А. Бутенко, К. Э. Разлогов. М., 1998.
8. *Моль А.* Социодинамика культуры. М., 2007.
9. *Пахтер М., Лэндри Ч.* Культура на перепутье. М., 2003.
10. *Эверетт Э.* Как управлять культурой: интегрированное культурное планирование и культурная политика // Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры. М., 2002.
11. *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. M. D. Schuster (eds.). N.Y.: American Council for the Arts, 1989.
12. *Chartrand H. H.* Funding the Fine Arts: An International Political Economic Assessment // Nordic Theatre Studies. 2002. Vol. 14.
13. *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.
14. *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.
15. *Wahl-Zieger E.* The Performing Arts and the Market: Anglo-American and German Approaches to Theater and Orchestra in Market Economics // Economic Policy for the Arts. Camb., Mass., 1980.

Гуркина Н. К.

Земства и формирование провинциальной интеллигенции в России (на материалах Вологодской и Олонецкой губерний)

Реформы 1860-х гг. способствовали формированию нового массового слоя российского общества – интеллигенции. На рубеже XI–XX вв. численность интеллигенции значительно возросла, изменилась ее структура,

увеличилось значение и влияние во всех сферах жизни страны. Процесс формирования интеллигенции носил в это время очень динамичный, и в то же время сложный и многообразный характер. Особым своеобразием он отличался в некоторых провинциальных районах России.

В конце XIX – начале XX веков начался новый период в истории Русского Севера: отсталый регион российской империи с богатым экономическим потенциалом втягивался в процесс буржуазной модернизации страны. Экономическое и культурное «оживление» региона стимулировало рост потребностей края как в новых специалистах: инженерах, агрономах, ветеринарах, землемерах, юристах, экономистах и т. п., так и в представителях «старых» интеллигентных профессий: учителях, медиках, чиновниках, лесничих, священниках. Значительно повысились требования к образовательному уровню всех профессиональных групп интеллигенции. Вместе с тем, специфические климатические, экономические и культурные условия региона, связанная с ними постоянная текучесть кадров, отсутствие в крае высших учебных заведений значительно осложняли решение проблемы обеспечения северных губерний высококвалифицированными специалистами.

Важным фактором формирования интеллигенции региона стала активная деятельность губернских администраций, руководителей различных ведомств на местах, городов и земств. Земские учреждения были образованы в двух губерниях Европейского Севера – в Олонецкой в 1867 г. и в Вологодской в 1870 г.

Традиционным способом пополнения провинциальной интеллигенции высокого образовательного уровня являлось ведомственное назначение из центра на вакантные штатные должности (большинство сфер интеллектуальной деятельности в северных губерниях было охвачено государственной службой).

Состав служащих губернских и уездных земских управ (в Вологодской губернии – в пяти южных уездах) был таким же, как в государственных учреждениях, в основном двух-трехуровневым: канцелярские служащие (регистраторы, делопроизводители и т. п.), заведующие различными отделами (чаще всего специалисты-профессионалы – инженеры, экономисты и т. д., работавшие по вольному найму), секретари земских управ, председатели и члены земских и губернских управ, имевшие с 1880 г. права государственной службы [55, с. 737–738].

В отличие от канцелярских служащих, в основном местных уроженцев со средним или незаконченным средним образованием, многие председатели уездных и губернских земских управ, особенно в конце XIX века, назначались сверху и из других регионов. Отмечая, что в течение первых