

# Искусство сложности капитулирует перед государством простоты

Два события культуры, случившиеся в начале весны 2016 года в Москве, продемонстрировали небывалый рост потребления культурной продукции: ставшая знаменитой очередь на выставку Серова в Третьяковской галерее и старт продаж абонементов на новый сезон Московской филармонии. Только за первые сутки на концерты 2016–2017 годов было продано билетов на один миллион рублей, причем отдельные концертные серии были распроданы полностью, а темпы продаж не падали и в последующую неделю, до почти полной распродажи всего абонементного ассортимента. На фоне сгущения политической атмосферы и дефицита общественного доверия к содержанию повседневной реальности граждане согласно встали в очередь за академическим искусством — пластика шумного, но аккуратного ожидания эффектно визуализировала нахлынувшую на москвичей потребность в общении с вечными ценностями и глубокими смыслами. Казалось бы, такая реакция общества — залог инвестиционной привлекательности сферы производства культуры, так что теперь она может уверенно рассчитывать на деньги и время публики, а вслед за тем и на благосклонность государства.

## Самоокупаемость и самобытность

Согласно заявлениям министра культуры Владимира Мединского и программным документам Минкультуры (прежде всего, “Основам государственной культурной по-

литики”), государство заинтересовано в самоокупаемости культурной сферы. “Культура должна работать и зарабатывать” — примерно к этому сводится, если вычесть идеологическую составляющую, главная мысль государственной культурной политики. Реальная ситуация выглядит так, что деньги в бюджете стремительно сокращаются, а новые принципы финансирования культурной сферы стремятся к парадоксальному идеалу — кто больше зарабатывает сам, тот больше получает от государства. В пределе госзаказчик представляет собой кредитное учреждение: по факту выполнения заказа на продукцию культура возвращает государству субсидии на его производство. И если в кинематографе, понимаемом как коммерческое искусство, такой механизм прописывается в договорах при получении госсубсидий (доля возвратных средств составляет в среднем 40 процентов<sup>1</sup>, но обещает расти), то в исполнительских искусствах (академическая музыка, драматический театр, опера и балет) этот принцип работает пока неофициально. Кто набирает больше баллов за эффективность (при оценке эффективности<sup>2</sup> учитываются в числе прочих такие показатели, как количество премьер, количество спектаклей, сыгранных на домашних сценах и на гастролях, заполняемость зала, сборы от билетов), тот получает следующие субсидии, вплоть до премий руководителям за превышение плана по привлечению внебюджетных средств.

Что касается культурного ажиотажа, как ни объясняй его инфляцией смыслов в обще-

ственной жизни, — важно прежде всего, что обе сенсационные очереди имели место в столице. В регионах повальной скупки всего академического музыкального или живописного ассортимента на год вперед не отмечалось.

Еще важнее, что два события, вызвавшие ажиотажный спрос, заметно отличаются друг от друга по структуре и характеру. Выставка Серова стала флагманским проектом Стратегии оптимизации производства в отрасли — за нее активно выступает Минкультуры: “Раньше для музеев основным мерилем было количество выставок, а не людей, пришедших на них. Вот и проводили выставки одного экспоната, работавшие один день... Мы систему меняем. К чему заниматься самообманом? Лучше одна выставка Серова, чем 355 показов не пойми кого и для кого”, — объясняет Мединский в интервью ТАСС<sup>3</sup>. Иными словами, речь идет об установке на производство культурных блокбастеров мейнстримного художественного содержания, в то время как предложение, рассчитанное на не массовый спрос, сокращается.

Между тем абонементный пакет Московской филармонии, напротив, представляет собой серьезно продуманный набор разнообразных возможностей: простых и сложных по содержанию программ, исполнительского мейнстрима и репертуарных новаций.

Под давлением кризиса некоторое сокращение и подорожание сезона все-таки происходит, но без падения качества. Сохраняется структура абонементных циклов с изысканными премьерными событиями (от современной академической музыки до российских премьер опер Генделя) и нерутинно организованными концертными буднями; филармоническая практика так или иначе затрагивает и раннюю, и классическую, и новую музыку; импортозамещение сказывается на программах российских музыкантов, они становятся так же изобретательны, как раньше гастрольные; продолжают, хоть и в более скромных объемах, приезжать иностранные музыканты — не только с сольными выступлениями, но и для участия в совместных работах, что самое интересное.

Однако Московская филармония серьезно отличается от других концертных организа-

ций в стране, причем отнюдь не только и не столько объемом финансирования. Здесь мы имеем дело с редким примером: идеи культурного развития и принципиальной многослойности культурного поля Московская филармония грамотно адаптирует к предлагаемой стратегии оптимизации отрасли и не спешит следовать новейшему принципу “лучше одно событие для ста человек, чем сто событий — для одного”.

Еще одно важное событие произошло в конце 2014 года, когда президент подписал указ “Об утверждении Основ государственной культурной политики”, который не получил широкого резонанса, но по своим последствиям оказался весьма значимым для культуры<sup>4</sup>. “Основы” не содержат в себе механизмов управления культурой или принципов ее функционирования; они являются скорее идеологическим манифестом и концептуальной базой для дальнейших решений Минкультуры. Тем не менее, пока не принят “Закон о культуре” (о нем много говорилось, но разработка все время откладывается), “Основы” остаются единственным программным документом, на который опирается в своих решениях министерство и по которому живет вся культурная отрасль — независимый, негосударственный сегмент в ней ничтожен, особенно в исполнительских искусствах.

В “Основах” о культуре говорится в общих категориях: провозглашается курс на “повышение общественного статуса культуры, влияние культуры на все сферы государственной политики и жизни общества”. Но есть и конкретное описание целей: культура — “инструмент передачи новым поколениям свода нравственных, моральных, этических ценностей, составляющих основу национальной самобытности”. Опираясь на текст “Основ”, Минкультуры поддерживает (или закрывает) продукцию и институты, руководствуясь собственным пониманием “нравственности” и “национальной самобытности”. Источники, знакомые с ситуацией, утверждают, что концепции и грантовые заявки, в которых подчеркивается “включение российского искусства в мировой контекст”, вызывают в министерстве нескрываемое раздражение. Безнравственная “кислотная эстетика и искаженный

образ человека в спектаклях, ориентированных на западный опыт” свидетельствуют об антигосударственности намерений их создателей. “С точки зрения содержания общая направленность “новой драмы” и театральных новаций может быть охарактеризована как провокационная, антигосударственная, способствующая подрыву традиционной российской культуры, противоречащая духовным и нравственным ценностям российского общества”, — резюмируют в 2014 году в Минкультуры в ходе обсуждения ежегодного Доклада о состоянии культуры, с материалами которого удалось ознакомиться автору данной статьи. Повышение уровня самобытности выражается в преобладании отечественного репертуара во всех сферах. Например, в установке на повышение доли отечественного кино в прокате до 50 процентов. Впрочем, как раз в кино рынок делает невозможным прямое квотирование — наиболее кассовыми являются именно иностранные (голивудские) фильмы. В театре, как представляется Минкультуры, изъятие “заимствованных на Западе” стилей и форм (таких, как постдраматический театр и прочие неконвенциональные театральные практики) вместе с увеличением доли отечественной классики никак бы не помешало рыночной форме существования культуры. Другой вопрос, что механизмов квотирования репертуара у ведомства пока нет.

## Государственное давление на сложность

С одной стороны, охранительный пафос “Основ”, особенно при том, что он не подкреплен законодательно оформленными механизмами давления на культуру, не противоречит ни “очереди на Серова”, ни тотальной скупке населением классической музыки. Разумеется, не этот пафос формирует внезапно возросший культурный спрос; к тому же он не может прямо влиять на процесс расширения или сокращения ассортимента предлагаемой культурной продукции.

С другой стороны, хорошо заметен не только общий спад в отрасли, но и изменение структуры предложения: эстетически слож-

ные, неконвенциональные, новые по содержанию и языку виды продукции постепенно, но с заметным нажимом со стороны государства выдавливаются на периферию рынка.

И когда, скажем, Комитет по культуре Санкт-Петербурга отказывает в финансировании (по сути закрывая проекты) не только грациозному, значимому и серьезному фестивалю новой музыки ReMusic (одному из главных в сфере современной академической музыки в России), но и юношескому вокальному конкурсу им. Образцовой, сложно усмотреть в этом идейную мотивацию. Однако в сумме отказы фестивалям и программам не мейнстримного и недостаточно “самобытного” направления превращаются в тенденцию, последовательно ограничивая доступ к поисковому и включенному в актуальный мировой контекст искусству.

В то же время не только новаторские, но и в целом академические исполнительские искусства переживают не лучшие времена. Инерция роста последних двух десятилетий еще сохраняется (успех Московской филармонии — результат предшествующего роста не только объемов финансирования, но также свобод и компетенций).

В то же время кризис и жесткий политический климат существенно усугубили уже ощущавшийся дефицит качественных системных реформ. Сфера культуры все больше похожа на расплывчатое поле с неясными внутренними очертаниями, где действуют сложно переплетенные разнонаправленные тенденции, не только дополняющие, но и перечеркивающие друг друга. Среди них — экономическая цензура, источник которой — экономический кризис — не персонализирован, а значит, с ним невозможно договориться. Другой важнейший фактор — психологическое давление Минкультуры, которое проявляется в риторике публичных выступлений и документов, в манипулировании финансами, в непредсказуемых кадровых решениях и даже, как приходится слышать от журналистов, в заказных публикациях, направленных против тех или иных институций или продуктов.

Пока еще хорошо заметны последствия бурного роста начала 2000-х годов, который принес расширение репертуарных границ,

международных, межрегиональных связей и исполнительских компетенций. Отдельные регионы и теперь в значительной степени живут за счет наработанных в прошлом связей. Так, например, без проходящего в Красноярске “Фестиваля стран Азиатско-Тихоокеанского региона” художественный и исполнительский уровень программ академической музыки и оперы был бы другим, скуднее была бы музыкальная жизнь Екатеринбурга без “Симфонического форума России” или Перми — без Дягилевского фестиваля с их выдающимся качеством, не локальным наполнением и разнообразием исполнительского и репертуарного содержания.

В то же время стала остро ощущаться бессистемность отношения государства к отрасли в целом — неясно, чем руководствуются власти, оказывая поддержку или, наоборот, отказывая отрасли во внимании, игнорируя ее цели и специфику и делая ставку на упрощение ее содержания и механизмов функционирования. Становится заметнее противоречие между формальной художественной свободой театров и филармоний — и одновременно их зависимостью не только от начальства (федерального, областного, муниципального, в зависимости от структуры подчинения учреждения), но и от вкусов публики.

Как бы ни был спутан клубок тенденций, различимых в культурной сфере, их можно разделить на две оппонирующие друг другу группы. С одной стороны — это государственное давление, заставляющее отрасль, избавляясь от патернализма, работать по новым правилам и новым административно-хозяйственным схемам и зарабатывать (эксперты расходятся в мнениях о том, существует ли вообще реформа в сфере культуры или можно говорить только о влиянии на эту сферу общей экономической и идеологической политики). Кроме того, государственное давление означает, что на культуру возложена функция обслуживания государственной идеологии.

С другой стороны, государство демонстрирует подчеркнутое невнимание к специфике сложных искусств не массового потребления. Иными словами, идейно-надзорное ведомство, каким выступает сегодня Минкультуры, провозглашает своей задачей воспитание

нравов с помощью академического искусства, однако в структуре господдержки учреждений и проектов эта цель отражается поразительно прямолинейно. Под воспитанием понимается не просвещение (освобождение), а упорядочивание (подавление); воспитательной классикой при этом назначаются консервативные жанры в консервативных формах. Казалось бы, симфония, опера и балет в таких условиях должны рвануть в развитии — но ничего подобного не происходит.

Государство, которое выступает заказчиком любого культурного продукта, создаваемого государственным бюджетным учреждением, понимает академизм не как пространство сложности, а как поле простоты. Используя доступные административные, идеологические и финансовые инструменты влияния, оно создает ситуацию, в которой воспитание населения мыслится в духе приверженности простым смыслам и идеям неизменности, неподвижности ценностей — и такому воспитанию отвечает только рутинизированная классика. Тогда как реальное развитие современных академических искусств отвечает духу современности совершенно иначе, требуя от производителя и потребителя не только определенного образовательного ценза и душевной отзывчивости, но и способности воспринимать сложное, изменчивое, нестабильное, многозначное, видеть множественность исторических перспектив и вариативность эстетических норм и позиций.

Так, Московская филармония выигрывает конкуренцию за счет включения в репертуар редко исполняемого Генделя или, например, организации фестиваля современной музыки “Другое пространство”, то есть за счет расширения репертуара, а Госоркестр Владимира Юровского лидирует за счет не только качества звука, но в большой степени — красоты, сложности, интеллектуальной ценности, эмоциональной насыщенности и эстетической многоплановости своих программ и концепций. Только благодаря этому могут состояться такие невероятные по нынешним временам события, как ставший знаменитым многодневный “Военный цикл”, оказавшийся не парадным памятником, а сложно устроен-

ным антитоталитаристским исследованием и художественным манифестом.

Московские филармонические свободы защищены вниманием публики и невербальным характером продукции вкупе с ее академическим статусом. Однако там, где публика не готова инвестировать в сложное, академизм стремительно рутинизируется.

Идеологическое давление государства на сложность как таковую заметно деформирует поле культуры, хотя о прямой системной цензуре содержания или о тотальном контроле над составом участников культурного процесса никто сейчас не говорит. Директора филармоний и театров, столичные и региональные критики, а также режиссеры, дирижеры и артисты хором отвергают любые предположения о цензуре. Тогда что же происходит с симфониями — почему они, во всем их разнообразии, не звучат из каждого утюга, или, напротив, не сокращаются до одного тотального Чайковского, раз Минкультуры требует приоритета отечественного репертуара?

## Запрет на свободу интерпретации

На словах министерство заявляет о необходимости корректировать репертуарные планы театров и филармоний: “На наш взгляд, есть определенные проблемы с репертуаром, но это не слишком быстрый процесс, за сезон не изменишь, а мы стараемся избегать прямого диктата. Вместо этого терпеливо ждем перемен, потихоньку продавливая линию, обозначенную в Основах государственной культурной политики”, — настраивает на перемены Мединский<sup>5</sup>. Но прямых рычагов влияния на театральную афишу и содержание концертных программ у государства нет, или они очень ограничены. Так, например, Пермский театр оперы и балета в соответствии с сокращенным госзаданием на 2016 год, на основе которого определяется размер государственного финансирования, обязан поставить всего один оперный, один балетный и один детский спектакль (отдельный драгикомический нюанс в том, что государство финансирует подведомственные учреждения по годам, а филармонии и театры планиру-

ют и работают по сезонам). Три спектакля в год — разумеется, смехотворно мало для театра-лидера, который стал брэндом с мировой известностью и регулярно выпускает значимые в мировом контексте работы, в том числе получающие международные музыкальные премии. При этом в госзадании оговаривается, что в репертуарном плане театра должен преобладать отечественный репертуар (по крайней мере, областное министерство сделало соответствующее публичное заявление), но в документах это положение так и не было зафиксировано.

Проблема в том, что, например, в оперном жанре отечественные партитуры составляют лишь небольшую часть мирового оперного канона. И сколь бы ни были прекрасны “Борис Годунов” Мусоргского, “Князь Игорь” Бородина, “Иоланта” и “Евгений Онегин” Чайковского или “Снегурочка” Римского-Корсакова (это оперы-шлягеры, но в репертуарном смысле русский оперный айсберг на театральных сценах заканчивается буквально верхушкой), на одних русских операх никакой российский театр просто не смог бы существовать. Публика требует “Травиату” Верди, “Любовный напиток” Доницетти, “Богему” Пуччини; к тому же большинство русских партитур настолько исполнительски и эстетически сложны, что просто не могут играть роль репертуарных блокбастеров. Так же и симфоническую культуру невозможно представить себе в одних только отечественных рамках — исчезновение Моцарта, Бетховена и Шопена с концертной сцены поставило бы под сомнение не только адекватность репрезентации мировой художественной культуры на местной сцене, но и саму охранительную идею неприкосновенности и важности классики. Классика как таковая тогда перестала бы существовать как полноценный канон и свод незыблемых ценностей. На это государство не идет сейчас даже риторически.

Точно так же, как нет реальных рычагов давления на репертуар, которые позволили бы осуществлять содержательную цензуру, не существует и законных механизмов системного контроля над кадровым составом. Так, например, даже после грандиозного скандала с постановкой оперы “Тангейзер” в Новоси-

бирском театре оперы и балета никто, кроме директора Бориса Мездрича, не получил даже негласного “запрета на профессию”. Скандал стал единственным случаем в отечественной истории музыки последних десятилетий, когда директора театра сняли с должности не из-за административных претензий, а из-за возмущивших консервативную общественность содержания и формы спектакля. Не смотревшие спектакль верующие Новосибирска, очевидно по доносу, публично сообщили о своих оскорбленных чувствах; состоявшийся суд, впрочем, не усмотрел в спектакле оскорбления и отклонил их иск. Судя по всему, причиной наказания Мездрича, который до сих пор остается безработным, стало то, что он оскорбил лично министра, отказавшись извиняться перед оскорбленными и упорствуя в защите свободы режиссерской интерпретации (это слышится в словах Мединского, называющего ответ Мездрича на претензии “хамским”).

Что же касается центральной фигуры скандала — режиссера Тимофея Кулябина, неправильно, по мнению жалобщиков, поставившего классику (до него мало востребованную: опера “Тангейзер” Вагнера впервые за много десятилетий была поставлена в Москве в театре Станиславского и Немировича-Данченко Андрейсом Жагарсом за год до новосибирского кейса), — запрета на профессию у него нет. Весной 2016 года вышла его постановка оперы “Дон Паскуале” в Большом театре, сейчас идут переговоры о новой работе. Другой вопрос, что, кроме Большого театра, за оперным Кулябиным в России пока больше никто не охотится — при всем вопиющем дефиците режиссерских рук на оперных подмостках, когда одна и та же пятерка признанных мастеров ставит по всей России, повторяя и лишь чуть-чуть изменяя концепции.

Однако в том, что театры не заинтересованы в новых режиссерах, повинны не столько буквальная цензура или контроль, сколько общее давление государства и связанная с ним самоцензура театров, которые начинают опасаться недостаточно известных режиссеров и эстетической непредсказуемости. Идеальная премьера устроена таким образом, что государство ее не замечает, а публика, наоборот, идет на нее и идет.

Единственный реальный рычаг контроля над рабочими руками в культуре — возможность министра своим приказом снять с должности неэффективного управленца или закрыть финансирование проекта, художественный руководитель которого вызывает у него раздражение. Мединский говорит об этом прямо:

“У меня есть вопросы к гражданской позиции этого режиссера (Виталия Манского — Ю.Б.). Кормиться с руки государства, при этом кусая и оплевывая его, на мой взгляд, неприлично... Может опять здесь устраивать, если деньги найдет. Но министерство на подобного рода мероприятия (речь идет о фестивале “Артдокфест”— Прим. автора) грант не даст, поскольку, повторяю, позиция организаторов фестиваля противоречит «Основам государственной культурной политики Российской Федерации»<sup>6</sup>. Закрывая проекты по личному разумению на том основании, что общественно-политические взгляды их руководителей не соответствуют государственной идеологии, или снимая директоров и администраторов с должностей по причинам “разногласий идейного характера”, министерство тем не менее не вмешивается в содержание продукции прямо и не вводит худсоветы (хотя эта идея активно обсуждалась в последние два года<sup>7</sup>), пусть и занимается одновременно дискредитацией института независимой экспертизы. По крайней мере, так обстоит дело в сфере театральной и музыкальной критики. В частности, это видно по атаке на профессиональную театральную премию “Золотая маска”, основанную на независимом отборе действующих критиков, ротируемых в составах Экспертных советов: с нынешнего года министерство под угрозой лишения финансирования внедряет собственных экспертов в Советы “Маски” (См. интервью Елены Фанайловой с театральным критиком Мариной Давыдовой в этом номере “Контрапункта” — Прим. ред.) Смысл в том, чтобы в случае возникновения благоприятной ситуации для введения худсоветов в какой-либо форме (например, состоящих из критиков) репутация всего сегодняшнего профессионального сообщества была бы дискредитирована и некому было бы отстаивать независимую точку зрения. Аналогами худсо-

ветов сегодня выступают Экспертные советы самого министерства, куда набирают лояльных критиков, от которых и зависит грантовая поддержка заявителей.

Сменить одних критиков на других, перестроить критику в сферу обслуживания, а не анализа согласны не только государственные чиновники в министерстве, но и сами директора театров и филармоний. Их предприятия сегодня находятся в таких условиях, что независимая аналитика только вредит, а единственной востребованной формой журналистики становится скрытый пиар. Хотя буквально содержание не цензурируется, происходит ползучее табуирование свободы интерпретации — процесс, в котором заметную роль играет не только государственное давление, но и давление публики. Казалось бы, сакральный статус академической классики, сочетающий в себе языковую недоступность для широкой публики и высоту намерений, должен противоречить идее самокупаемости — но, по мнению государства, ничего странного в таком сочетании нет. Сакральное должно и может приносить не только репутационный, но и реальный доход казне, причем смотрителем за сакральным (по сути цензором) предлагается быть зрителю.

Проповедуя принцип “кто платит, тот и заказывает музыку”, пугая художников лишением денег, директоров — снятием с должностей, проводники госполитики в то же время и публике тоже сообщают нечто важное: когда государство распределяет деньги, оно распределяет не свои, а народные, а это значит, что публика и есть заказчик (в таком же общем смысле, как “народная” принадлежность денег), так что имеет право оскорбляться сложностью и требовать для себя ясных, простых продуктов.

## Признаки стагнации

Поскольку вся сфера академического музыкального и музыкально-театрального искусства в России находится в ведении государства, на происходящие в ней процессы влияет не только и даже не столько идеология “Основ государственной политики в сфере культуры”,

сколько конкретные механизмы управления культурой. И здесь у разных экспертов разные точки зрения на происходящее. Популярная версия важных реформ — которые внедряются в отрасли, возможно, не лучшими методами, но зато способны обеспечить культуре будущее. Защитники концепции существующих реформ полагают, что Мединский заставил отрасль работать, убедил руководителей, что культура должна зарабатывать и обеспечивать сама себя, ввел новые критерии оценки эффективности работы учреждений культуры, повысил зарплаты, заставляет филармонии и театры (а также институты искусствоведения, обеспечивающие научную базу для творческих организаций) избавляться от балласта (не только сотрудников, недостаточно владеющих компьютером, но и работающих удаленно пожилых профессоров, даже если они принадлежат к числу главных авторитетов в своей сфере) и повлиял на то, что был принят крайне нужный для отрасли закон о меценатстве.

Другие эксперты не соглашаются: дело в том, что, например, приказ президента о повышении зарплат (не только в культуре, но в образовании и науке) никак не обеспечен финансированием, поэтому учреждениям приходится идти на сокращение штата, чтобы повысить зарплаты оставшимся сотрудникам. Оптимизация и сокращение, в свою очередь, приводят к волонтаристским кадровым решениям. Так, в Институте искусствознания уволен легендарный профессор Вадим Гаевский, основатель школы балетоведения, а в Московской консерватории — главный специалист по Стравинскому и русскому XX веку профессор Светлана Савенко.

Многим также представляется сомнительным, что система оценки эффективности учреждений культуры, на основании которой определяется бюджетное финансирование, имеет модернизационный потенциал. На сегодняшний день система представляет собой объемный список критериев; к лету их количество должно сократиться до пяти главных: заполняемость залов, количество премьер, количество спектаклей и концертов на домашних сценах и на гастролях, обновляемость сайта, а также количество проданных биле-

тов. Но уже сейчас многие областные и краевые филармонии работают по схеме, принятой, например, в Самарской филармонии. В общих чертах эта схема предполагает небольшой штат, в котором преобладают коллективы и артисты, удовлетворяющие массовому вкусу (оркестры и хоры народных инструментов, эстрадные коллективы с национальной составляющей, а также чтецы с большой харизмой), невысокий уровень штатных сотрудников, не подразумевающий больших зарплат, и возможность прокатывать один и тот же репертуар в населенных пунктах и домах культуры, удаленных от регионального центра. Есть сильные филармонии, такие как Екатеринбургская, Нижегородская или Новосибирская, собирающие полные залы не только в сельской местности, но и на домашних сценах в городах. Однако и в этих филармониях чем дальше развивается идея самокупаемости культуры, тем уже становится репертуар. Наблюдатели утверждают: способность полностью продавать все концерты у Екатеринбургской филармонии такова, что, если бы у нее был зал на две тысячи мест, она купалась бы в золоте. Но есть нюанс: концертные программы таких филармоний на 80–85 процентов состоят из популярной у слушателей русской симфонической классики. Это прежде всего Рахманинов и Чайковский в ограниченном наборе названий. Интересные музыкальные стратегии здесь возможны исключительно по остаточному принципу. Если не будет Рахманинова, публика не придет, а значит, оценка эффективности будет плохой, следовательно, снизится уровень государственных субсидий и филармония не сможет потом показать даже все тот же Второй фортепианный концерт Рахманинова. Иными словами, современная система управления культурой погружает академические искусства в замкнутый, при всей его красоте, рахманиновский круг, не демонстрируя ни системной поддержки, ни системного давления.

После активного роста нулевых, когда в оперных театрах стали заметно расширяться и репертуар, и возможности его интерпретации (сложные режиссерские решения, изысканные музыкальные трактовки, приглашенные исполнители и постановщики),

теперь заметны признаки стагнации.

Отчетность требует увеличивать количество филармонических концертов, но репертуарный выбор тем временем сужается. При развитии межрегиональных связей и гастрольных навыков на местах заметно сокращение числа участвующих в гастрольных музыкантов. Обязанные зарабатывать, филармонии соперничают за право пригласить к себе тех артистов, что способны собрать полный зал — а это ограниченный круг телевизионных звезд: Мацуев, Репин, Гергиев, Башмет, Спиваков. В течение одного сезона с ними могут соперничать только лауреаты последнего по времени конкурса Чайковского — пакетом. Интересно, что филармонии способны обеспечить такому исполнителю превосходный гонорар, поскольку расходы на концерты и доходы от билетов проходят в разных строках отчетности и суммируются в виде баллов по системе критериев эффективности. Так получается, что небольшая филармония может вообще ничего не делать, кроме заполнения графы количества концертов безостановочным прокатом одной программы штатного казачьего хора по домам культуры области, — и один раз заплатить звезде, сделав на ней хороший сбор.

При красоте некоторых постановочных решений в опере и балете сокращаются долгосрочные репертуарные планы театров. Например, в бурно развивавшемся Екатеринбургском оперном, показавшем в последние годы яркие премьеры, на следующий сезон пока намечена лишь одна оперная новинка, правда, значительная: мировая премьера оперы Моисея Вайнберга “Пассажирка” — легендарная партитура, посвященная теме Холокоста. Но проект начал готовиться еще несколько лет назад, а какие художественные прорывы случатся в театре дальше — уже непонятно.

Один из главных аргументов сторонников реформ в культуре — Закон о меценатстве. Однако долгожданный документ принят в усеченном виде. В нем есть разрешительная часть, но нет мотивирующей: принцип льготного налогообложения для спонсоров в него так и не вошел, поскольку для этого было бы необходимо вносить изменения в Налого-



вый кодекс. В результате сферы культурной деятельности, которые могут рассчитывать на частные инвестиции (такие, как современный танец, новая музыка, камерные фестивали), ограничены в своих возможностях, существуют без площадок и репетиционных баз или представляют собой уникальный пример удачи вопреки системе. Так, частный “Коляда-театр” в Екатеринбурге существует на авторские отчисления его художника от пьес, которые ставятся по всей стране. В Перми открывается частная филармония “Триумф”, труппы современного танца Ольги Поны и Татьяны Багановой пристраиваются к гостеатрам. Тем временем частные фестивали (такие как интеллектуально утонченный и программно изысканный Левитановский фестиваль в Плесе, проведение которого уже в следующем сезоне под вопросом) — все находятся под угрозой переформатирования: меценаты и спонсоры слишком сильно зависят от губернаторов, а у тех могут быть свои художественные устремления. И в случае, когда между устроителями программ и губернатором существуют политические расхождения, разница в художественных позициях вдруг проявляется особенно остро.

## Вне системы

Общее сокращение финансирования все сильнее дает себя знать: скажем, недавно построенный грандиозный по виду и оснащению, художественно изобретательный Астраханский оперный театр в 2016 году лишился ста процентов финансирования на новые постановки. Но последствия бурного роста, буквально бума в области академической музыки и оперы пока еще ощущаются, и кое-где сохраняются оазисы трепетной господдержки академической культуры. Наряду с Екатеринбургскими театром и филармонией, которые умеют договариваться с местными властями, или Пермским оперным театром, напротив, потерявшим часть поддержки, но пока остающимся на плаву, и некоторыми другими заповедниками, одним из ярких примеров является Государственный академический симфонический оркестр республики Татар-

стан. Оркестр работает под личной опекой главы республики, и за пару лет его новому художнику Александру Сладковскому удалось добиться, чтобы оркестр и программы были вполне способны конкурировать со многими столичными оркестрами.

Но ни модель “любимая игрушка губернатора”, ни схема “играем Рахманинова лучше всех, но каждый день без выходных и праздников”, ни принцип “ставим спектакли, которые становятся художественными событиями мирового значения, записываемся на мировых звукозаписывающих мейджорах, становимся мировым брэндом, местная публика не в счет, убрать нас — большой репутационный риск” — не могут заменить системных решений.

В ситуации, более всего напоминающей, как говорят в регионах, смесь колхоза с хозрасчетом (учреждения находятся на государственном попечении, обязаны загружать штат работой и давать определенное количество спектаклей и концертов в год, при этом зарабатывая сами), быстрых результатов реформ — роста популярности отечественной классики или повышения интереса населения к культуре — деятели искусства не ждут.

Лучшие, самые сложные, свежие, нетрафаретные вещи находят себе место почти всегда вне системы. Например, оркестр “Персимфанс”, только что получивший “Маску” за спектакль-реконструкцию конструктивистской музыки раннего советского авангарда — чтобы участвовать в конкурсе “Маски”, собирал деньги на реставрацию музейных инструментов для своего спектакля на ресурсе Planeta.org. Фестиваль “Возвращение” — лучший фестиваль камерной музыки в России, способный сделать честь любому европейскому городу, с двадцатилетней историей, ежегодными мировыми премьерками, интеллектуально выстроенными программами и феноменальным музыкантским качеством исполнения — второй год подряд проводится за счет того же краудфандинга. “Ансамбль АСМ” — лидер в области современной академической музыки — существует без попечительства и репетиционной базы, регулярно играя премьеры и обеспечивая исполнительский уровень не только модернистских фе-

стивалей, но и оперных календарей: без него сыграть премьеру сложной современной оперы, какие недавно еще случались, попросту невозможно. Композиторская академия в городе Чайковском (Пермский край, проект на уровне европейских аналогов по уровню преподавания и исполнения) — такая же внесистемная удача, как почти все поисковые практики в области академической музыки. Среди других примеров — композиторский конкурс на создание балета к столетию Автозавода им. Лихачева с призовым фондом 500 тыс. рублей и темой русского конструктивизма, заявленной в концепции конкурса. Сам автозавод не имеет к конкурсу никакого отношения: заказывает музыку и спектакль по ней в культуртрегерских целях Культурный центр ЗИЛ (самостоятельное учреждение, не связанное непосредственно с самим заводом). Здесь же можно назвать репертуарные прорывы оперных театров, такие как “Пассажирка” в Екатеринбурге или там же — сенсационная российская премьера оперы классика американского минимализма XX века Филипа Гласа “Сатьяграха” на тему ненасильственного гражданского сопротивления. Все они — не результат какой-либо госпрограммы по поддержке репертуарных поисков, а следствие внесистемных просветительских усилий одиночек. Проект премьеры “Пассажирки”, которую в сентябре ждет весь музыкальный мир (уже после смерти Вайнберг стал одним из самых исполняемых в Европе авторов), придуман при участии критика Андрея Устинова, а “Сатьяграхой”, минимализмом и Индией (главный герой оперы — Махатма Ганди) в юности увлекался директор театра Андрей Шишкин.

Но если еще пару лет назад казалось, что усилия одиночек и внесистемные новации скоро повлияют на модернизацию системы, то теперь в отрасли стала заметна апатия.

Культурная ситуация все больше замораживается. Приметы стагнации отмечают как в столицах, так и в регионах. Сокращается репертуарное меню симфонических оркестров, беднеют долгосрочные планы оперных театров, короче становится перечень имен исполнителей, организацию концертов которых могут позволить себе филармонии, ми-

нимизируется число гастрольных проектов зарубежных артистов, деформируются программы фестивалей.

Интересно, что одновременно в среде культурных администраторов исчезают недовольные. Экономический кризис разрастается, и то, что происходит масштабное сокращение бюджетного финансирования учреждений культуры как федерального, так и регионального, ведомственного подчинений, выглядит логично.

Директора театров и филармоний парадоксальным образом больше не говорят о недостаточном внимании государства, недофинансированности, несправедливости распределения средств — как это было еще недавно, когда система грантовых надбавок давала главным оркестрам и театрам шанс на выразительную жизнь, а всем остальным приходилось завидовать и тратить время на поиски покровительства на местном уровне, и такое покровительство не шло ни в какое сравнение с поддержкой центра. Хотя бывали исключения: так, при финансировании размером в 32 процента краевого бюджета Пермская опера за несколько лет создала десяток спектаклей мирового значения, стала центром утонченного новаторского академизма, попутно вырабатывая механизмы просвещения и привлечения публики, каких нет не только в других регионах, но и в столицах. Но модель Пермской оперы включала в себя опору на приглашенные артистические силы. И убедительной схемы, при которой театр функционировал бы одновременно как провинциальный и международный, создать не удалось — слишком нетривиальна задача. Дисбаланс приглашенных и местных артистических сил в работах театра сказывался в том числе на размерах зарплат, а это всегда вызывало огромное сопротивление и в конце концов вылилось в сокращение краевой господдержки.

Так или иначе, темы несправедливости в культурной повестке руководителей сегодня больше нет, поскольку сокращается сам предмет распределения. Отчасти такое смирение связано с тем, что пристальное государственное внимание к культуре в последние сезоны не раз оборачивалось большими проблемами.

Стоит государству заметить, что именно театр ставит и, главное, каким языком разговаривает с публикой, как жди беды.

Характерно, что за всяким скандалом, в котором общественное негодование выступает инструментом эстетической цензуры, стоит административно-хозяйственная интрига. В 2012 году зрительское недовольство (в форме письма, якобы подписанного возмущенной матерью ребенка из детского хора театра, — но ни саму мать, ни ее ребенка так и не удалось найти) вызвал спектакль “Сон в летнюю ночь” Бриттена в постановке американского режиссера Кристофера Олдена. Театр Станиславского и Немировича-Данченко находится в московском городском подчинении и, как полагают в театре, письмо появилось в результате внутренней интриги и было направлено против его руководства; тогда конфликт погасил Сергей Капков.

За исками о причинении морального вреда спектаклем “Руслан и Людмила” Дмитрия Чернякова в Большом театре стояли те, кто пытался снять директора театра Иксанова (многие полагают, что к атакам на Иксанова приложил руку Владимир Кехман — нынешний глава Новосибирского оперного театра,

сменивший уволенного Мездрича); но Иксанову на какое-то время тоже удалось отбиться: он был отправлен в отставку позднее, не на волне скандала, так что сказать, что это произошло из-за конкретных неправильных репертуарных решений, формально невозможно. А вот компания против “Тангейзера” уже увенчалась успехом и многих напугала.

С другой стороны, не возмущаясь недофинансированием, принимая действительность как она есть, региональные институции сегодня демонстрируют панические ожидания полной беспризорности. Кажется, еще немного, и государство оставит академические филармонии вместе с академическими театрами один на один с народом, который подвергается все более интенсивной государственной пропаганде в духе антипросвещения. Именно с полной синхронизацией госзадания, объемов финансирования и упрощенного зрительского запроса, который формируется не искусством, а непосредственно государственной идеологией — искусству же надлежит лишь следовать этому запросу, — и связаны главные ожидания культурной сферы. И они не радужные.

## Примечания

- 1 Ванденко А. *Я человек бесконфликтный. Но упертый.* [Интервью с министром культуры России Владимиром Мединским] // ТАСС. 2016. 27 апреля. URL: <http://tass.ru/opinions/top-officials/3236070?page=1> (доступ 19.05.2016).
- 2 Каковы критерии оценки эффективности деятельности областных государственных театров // Справочник руководителя учреждения культуры. 2016. 7 февраля. URL: <http://www.cultmanager.ru/question/6635-kakovy-kriterii-otsenki-effektivnosti-deyatelnosti-oblastnyh-gosudarstvennyh-teatrov> (доступ 19.05.2016). Балльная система критериев оценки эффективности деятельности учреждений культуры введена министерством культуры в 2015 году в дополнение к системе “эффективного контракта”, введенной распоряжением правительства в 2012-м.
- 3 Ванденко А. *Указ. соч.*
- 4 *Утверждены Основы государственной культурной политики* // Президент России. 2014. 24 декабря. URL: <http://kremlin.ru/events/president/news/47325> (доступ 19.05.2016).
- 5 Ванденко А. *Указ. соч.*
- 6 *Там же.*
- 7 “Тангейзера” обсудили в Общественной палате // Дни.ru. 2015. 1 апреля. URL: <http://www.dni.ru/culture/2015/4/1/299591.html> (доступ 19.05.2016).

