

## ПРИМОРСКИЙ ТЕАТР В УСЛОВИЯХ РЫНКА



**Эрика Викторовна ОСИПОВА**, младший научный сотрудник сектора исследования культуры Дальнего Востока ИИАЭ ДВО РАН.

Переходный период, переживаемый и сегодня страной, привнес в сферу культуры противоречивые деструктивно-конструктивные тенденции. Основным содержанием культурной деятельности организаций и органов управления в последние десять — пятнадцать лет были поиски путей и форм выживания и развития театров в условиях перехода общества к рыночным отношениям и коррекция сложившихся реалий в соответствии с новыми нормативно-правовыми документами<sup>1</sup>. Прежде чем театры страны окончательно перешли на принципиально новые условия хозяйствования, получили наконец давно желанную самостоятельность, в частности, творческую, ими пройдены определенные этапы на этом пути. Так, в 1987—1988 гг. в 82 театрах девяти союзных республик СССР прошел театральный эксперимент<sup>2</sup>. Ни одному театру Дальнего Востока, к сожалению, не удалось принять в нем участие. Не вдаваясь в подробности сложного экономического анализа, рассмотрим основные результаты этого эксперимента.

Как известно, в советское время экономика театра была привязана к господствовавшим концепциям планового хозяйства, а театрам, участвовавшим в эксперименте, предоставили значительно больше прав в области планирования. Это, естественно, отразилось на системе показателей и нормативов. Им были сохранены только три показателя, утвержденные вышестоящими органами: **количество обслуженных зрителей, размер государственной дотации, а также норматив прироста фонда заработной платы**. Методика же планирования осталась прежней — «от достигнутого уровня»... Стабилизация уровня дотации входила в прямое противоречие с реальной тенденцией роста затрат театра. Однако справедливости ради нужно отметить одно из существенных достижений эксперимента. Оно было связано с новым принципом распределения экономии дотации, согласно которому вся ее сумма оставалась в театре. Это позволило повысить, пусть не намного, финансовые возможности театров.

Важную роль в улучшении финансового положения творческих коллективов сыграла также и возможность применения **гибкой системы цен**. Если раньше театры применяли только надбавки (до 25 %) и только на гастрольные (строго определенное количество премьер) спектакли, то в ходе эксперимента они могли использовать скидки и надбавки (до 50 %) на билеты любых спектаклей и в любое время<sup>3</sup>. Преимущества этой системы, несмотря на сохранившиеся ограничения, давали возможность в зависимости от конкретной ситуации (платежеспособности зрителей, спроса на отдельные спектакли, уровня посещаемости театра в разные сезоны и дни недели и т. д.) маневрировать ценами для дополнительного стимулирования посещаемости, увеличения доходов театров.

В ситуации, когда театрам оставалась вся дотация, принципиально менялась система стимулирования. По условиям эксперимента доходы, оставшиеся после возмещения материальных затрат и образования фонда заработной платы, полностью направлялись в фонд творческо-производственного и социального развития. Расширялись права театров в оплате труда творческих работников. Театрам предоставлялось право зарабатывать дополнительные средства на оплату собственного труда. Это повышало материальную заинтересованность коллективов в увеличении объема услуг.

Неразрешимой проблемой оказалось то обстоятельство, что в театрах, участвовавших в эксперименте, приростные нормативы могли применяться лишь при улучшении результатов их хозяйственной деятельности, причем только плановых. Зависимость изменения уровня заработной платы от динамики (положительной или отрицательной) фактических доходов не была установлена. А «нормативное планирование» означает, что при ухудшении достигаемых показателей (в плане и фактически) фонд заработной платы должен соответственно уменьшаться. Театры не могли в пределах утверждавшихся показателей плана (количества зрителей и размера государственной дотации) самостоятельно распоряжаться собственными финансовыми средствами. Государство по-прежнему продолжало регламентировать формирование всех источников дохода, но уже не так жестко<sup>4</sup>.

Таким образом, анализируя первые попытки перехода в новые экономические условия существования театра, можно утверждать, что, несмотря на несовершенство хозяйственного механизма, предложенного экспериментом, была сделана реальная попытка восстановить права театров в определении заработной платы своих работников. Но административно-командная система еще существовала и продолжала сопротивляться. Предоставив театрам больше прав в области организации заработной платы, государство не готово было полностью отказаться от ее регламентирования. Речь идет о надтарифной части, потому что основную заработную плату государство должно определять и гарантировать. Так, положения эксперимента ограничивали размеры вновь введенных надбавок, как и прежде, лимитировался верхний предел премий. Ограничения на размеры дополнительной заработной платы наряду с другими причинами сковывали творческую и хозяйственную инициативу, способствовали сохранению уравнительных тенденций. Уровень оплаты труда работников театра был по-прежнему ниже, чем в среднем по стране.

Следующим шагом в направлении, намеченном экспериментом, была реформа 1989 г. — переход организаций культуры на «Новые условия хозяйствования», основные положения которых развивали и углубляли идеи театрального эксперимента. Большую роль в этом процессе играло превращение **директивного планирования в регулятивное**. Основой последнего стали социально-творческие заказы, регулирующие на договорной основе отношения творческих коллективов с любыми государственными и общественными организациями, включая органы культуры и организации-учредители, а также с предприятиями других отраслей. **Плановые показатели были заменены на контрольные цифры.**

Продолжался и процесс расширения самостоятельности театров. Они стали совершенно свободны в решении вопросов репертуарной и эксплуатационной политики, организации режима работы. Творческие коллективы получили гораздо больше прав и в области финансовой политики, ценообразования, распоряжения своими доходами, формирования профессионального состава работников, оплаты и стимулирования их труда, развития творческо-производственной и социальной сферы. Прежде всего создавался фонд основной заработной платы. Из оставшихся после этого средств (остаточного дохода) трудовые коллективы самостоятельно формировали фонд творческо-производственного и социального развития и фонд поощрения. Теперь они могли сами определять должность и квалификацию работника, назначать любой оклад в пределах максимума и минимума, установленного в централизованном порядке.

С 1989 г. в театрах были введены **свободные цены на билеты**. Творческим коллективам дали право привлекать **внебюджетные источники**. Участвовать в финансировании театров были допущены все субъекты, заинтересованные в развитии театрального искусства, предприятия всех форм собственности, общественные и другие организации, частные лица. Содержанием реформы 1989 г., таким образом, стал по существу поворот к рыночным отношениям<sup>5</sup>.

1992 г. — год рыночных реформ. Вполне правомерно выделение его отдельным этапом в процессе формирования рыночных отношений в культуре, хотя принято считать, что после 1992 г. формально не произошло радикальных изменений в управлении деятельностью театров. Основные решения в этой области были приняты раньше и закреплены в «Новых условиях хозяйствования» и ряде других нормативных документов<sup>6</sup>. Продолжая законодательное закрепление принципов рыночной экономики, реформы обусловили процесс перераспределения хозяйственных полномочий между центром и субъектами федерации. Его следствием стала децентрализация финансирования культуры. Если до 1992 г. все ассигнования на культуру в местных бюджетах согласовывались с Министерством культуры России, а затем с Министерством финансов, то в 1992 г. местные власти стали фактически самостоятельны в принятии решений о распределении средств своих бюджетов.

Отказ от централизованного распределения бюджетных ресурсов был связан частично и с созданием региональных фондов развития культуры и искусства. Не став самостоятельными, указанные фонды позволили решить лишь первую часть проблемы — они «удлинители» расстояние между финансовыми органами и конкретными творческими коллективами. Объективно снижает уровень децентрализации финансирования культуры действующая в России налоговая система, особенностью которой является высокая мера централизации налоговых поступлений. Причем для большинства регионов доля остающихся в их распоряжении средств оказывается явно недостаточной для покрытия всех необходимых расходов. За время реформ практически не произошло никаких реальных изменений в отношениях собственности. Главным собственником в области культурной деятельности по-прежнему остается государство в лице его федеральных, местных или муниципальных органов исполнительной власти, которые являются учредителями организаций культуры и искусства. Самой распространенной организационно-правовой формой большинства театров является учреждение. И в соответствии с действующим законодательством учреждения культуры не являются собственниками своих зданий, сценических площадок и других средств производства.

В целом изменения, происходившие в культуре после 1992 г., можно охарактеризовать как процессы демонополизации, связанные с переходом от методов управления в основном административных к методам управления в основном экономическим.

Всесторонний анализ, осмысление театрального прошлого Приморья дает нам возможность проследить не только генезис отдельной проблемы (экономической) с высоты истекших полутора десятков лет, но и взаимосвязи, а где возможно — взаимовлияние различных составляющих факторов театрального дела. Сделав упор на анализ процесса финансирования приморских театров в условиях перехода к рынку, на динамику бюджетных средств, на выяснение возникновения новых источников финансирования театра, мы не сможем понять общую театральную ситуацию без учета существования целого ряда социокультурных факторов. Назовем лишь основные: театр российской провинции — совершенно специфическое культурное явление; зависимость от зрителя, с одной стороны, и от организаторов театрального производства, административно-директорского корпуса — с другой; возросшее влияние и зрителей, и организаторов театрального дела на творческую практику, на формирование и эксплуатацию репертуара и пр.

В XX в., когда театр стал объектом систематического изучения, само понятие «провинциальность» как некоего оскорбительного пережитка исчезло, было изъято из понятийного аппарата театральной науки. Однако восприятие провинциального театра как вторичного, едва ли не второсортного по своим художественным особенностям, порождает аналогичное отношение к его проблемам и нуждам как второстепенным для страны в целом и для конкретного города, в частности. На определенном этапе перестройки Министерству культуры Российской Федерации показалось лишним повышать профессиональное мастерство и уровень квалификации творческих работников театров, и только в марте 1999 г.<sup>7</sup> в Москве обеспокоились качеством подготовки кадров и возобновили старую добрую традицию. Безусловно, в первую очередь это нужно театру периферии. Провинциальному театру в советской журнально-газетной критике фактически отводилось особое место, и рассмотрение его практики велось по своей отдельной «шкале».

Если обратиться к личным архивам театров Приморья, бережно хранящимся у заведующих литературной частью, бросается в глаза особое, трепетное отношение к заметкам центральной прессы, посвященным их театру, коих насчитывается немного, одна-две. Изданные в последнее десятилетие материалы, касающиеся современного состояния театра и реформ в области управления культурой, практически не затрагивают театр провинциальный. Аналогичным образом можно охарактеризовать современную государственную политику по презентации и поощрению достижений театральных деятелей провинции. Правда, на региональном уровне с 1 января 2000 г. учреждены премии губернатора края «За достижения в области искусства и культуры Приморья». По всей видимости, чтобы заметили наши приморские театральные таланты за пределами региона — это забота приморского отделения СТД.

Трудно не согласиться с тем, что провинциальный театр как микросистема (театр в городе) существенно отличается особенностями своего существования от столичного; и в то же время театр как макросистема существует в рамках художественной традиции, конкретные положения которой сопоставимы со многими феноменами столичной театральной культуры<sup>8</sup>. Принципиальные отличия театра в провинциальном городе заключаются прежде всего в количественных характеристиках (число театров, наличие либо отсутствие антрепризы, внутригородская миграция творческого состава).

В настоящее время в Приморском крае функционируют восемь театров, из них в ведении краевого управления культуры находится шесть. Три во Владивостоке — Приморский академический краевой театр драмы им. М. Горького, Приморский краевой драматический театр молодежи и Приморский краевой театр кукол. Один муниципальный драматический театр в Уссурийске и два театра в Находке — муниципальный театр кукол и муниципальный драматический театр. В Приморье существуют и два так называемых ведомственных театра, находящихся в системе Министерства обороны, имеющих довольно долгую и интересную творческую историю: театр Тихоокеанского флота во Владивостоке и театр КДВО в Уссурийске. Сразу оговоримся, что мы не включили их в данное исследование<sup>9</sup>.

Любопытен тот факт, что, несмотря на предсказания медленного умирания театра в условиях, когда в России доля федеральных расходов на культуру за три первых «перестроечных» года уменьшилась на 29,9 %, доля региональных расходов на театр, напротив, увеличилась почти на 30 %<sup>10</sup>. Необходимо отметить, что начало экономических реформ в России не привело к полному прекращению государственной поддержки культуры, хотя она явно не дотягивала до удовлетворительного состояния (на 65—70 % от запланированного объема). Таким образом, преодолеть господствовавший в советское время остаточный принцип выделения бюджетных средств так и не удалось. Приведем для сравнения данные по дотациям приморских театров с 1994 по 2000 г. включительно<sup>11</sup>.

**Финансирование приморских театров из фондов краевого управления культуры Приморского края 1994—2000 гг. (руб.)**

1994 г.	1995 г.	1996 г.	1997 г.	1998 г.	1999 г.	2000 г.
2 333 785	3 870 238	4 613 171	11 321 568	11 259 000	15 893 000	16 821 000

Из приведенных статистических данных выявляется положительная картина бюджетных краевых поступлений (даже с учетом индексации рубля) в театральное искусство Приморья, отмечается заметная прогрессия. Заслуживает внимания факт регулярных отчислений на культурное развитие муниципальными властями приморских городов, в том числе на театр.

Региональная и муниципальная поддержка театрального искусства проявила себя также в увеличении количества театрально-зрелищных предприятий в крае. С другой стороны, на этот процесс повлияли законы нарождающегося рынка: возникла большая, чем прежде, потребность в искусстве уникальном, желание прямого контакта с индивидуальным художественным продуктом, сказалась и «облегченность» механизмов создания новых театральных трупп. Так, Приморье в 90-х годах пополнилось двумя театрами, причем созданными в одном городе — в Находке. В 1993 г. открылся муниципальный театр кукол, который обрел собственную сцену только в 1994 г., и в ноябре 1999 г. принято постановление мэра Находки «О создании муниципального учреждения культуры — драматического театра Находки».

Свои функции театр выполняет в конкретных условиях, в частности, его связь с городом порождает подчиненность театра двум видам управления — территориальному и отраслевому, а также зависимость его материальной базы, кадров, зрителя от условий жизни в городе. К примеру, Уссурийский городской драматический театр имеет полувековую историю и сегодня продолжает гордиться театральными традициями, считая наличие театра «престижным» моментом, даже если на определенном этапе он был доведен почти до бедственного состояния. Приведем пример из годового отчета театра краевому управлению культуры за 1986 г. «Три раза отключали телефоны в течение 1986 г. за неуплату, а это, в свою очередь, парализует работу по распространению театральных билетов. У зрителя создается впечатление, что театр не функционирует вообще. Не может быть нормальным показателем «число зрителей» без рекламы. Отсутствие финансирования не дает возможности давать рекламу по радио и телевидению»<sup>12</sup>. О закрытии театра не может быть и речи, театр должен быть в городе, пусть даже номинально. Раз искусство призвано быть общедоступным, значит, каждый город с определенной численностью населения должен иметь свой театр, который сделает этот город «театральным». Традиция оказывается прочнее, чем театральная жизнь. И так, совокупность условий городской жизни накладывает конкретное ограничение на деятельность театра<sup>13</sup>. Анализ показал, что театры городов с небольшой численностью населения существенно уступают театрам крупных городов как по общему числу обслуженных зрителей, так и по числу зрителей, обслуженных на стационаре. Проведем сравнительный анализ по числу обслуженных зрителей пятью театрами Приморья за 7 лет (см. табл. на с. 26)<sup>14</sup>.

Полученные данные говорят о весьма низком эффекте от строительства театров в городах с численностью населения менее 200 тыс. чел., к каковым мы относим города Уссурийск и Находку, где театральное кресло «пустует» в среднем 8—9 месяцев в году<sup>15</sup>. Для этих городов характерно и малое количество спектаклей, даваемых местными театрами, — в среднем они работают не более 2—3 раз в неделю, а также наибольшие убытки в расчете на одного зрителя. Таким образом, театры разных типов городов в силу ряда объективных и субъективных факторов поставлены в неравные условия творчества, производства и функционирования. Это обстоятельство не всегда предполагает и равновеликий художественный результат. «Разрыв» художественного уров-

**Количество зрителей, обслуженных театрами на стационаре и в селах края. (чел.)**

<b>НАЗВАНИЕ Т.З.П.</b>	<b>С 1994 по 2000 г. (включит.)</b>
Драмтеатр им. Горького в т. ч. село	667 300
Драматический театр г. Уссурийска в т. ч. село	116 100 4000
Краевой театр молодежи в т. ч. село	183 500 600
Краевой театр кукол в т. ч. село	372 940 13 440
Театр кукол г. Находки в т. ч. село	152 600 600
Всего:	1 511 080
Стационар	1 492 440
Село	18 640

ного искусства региона, и те, задачи которых не выходят за рамки обслуживания своих городов, а ранее и села. Кстати, в таблице не случайно содержатся данные по итогам обслуживания сельского зрителя Приморского края. Этот вопрос заслуживает особого внимания. За 7 анализируемых лет число зрителей на селе составило 18 640 чел. Для сравнения: за 7 предшествующих лет, т. е. с 1987 по 1993 гг. включительно, количество обслуженных зрителей составляло 311 300 чел. Представленные данные характеризуют гиподинамику охвата сельского жителя театральным искусством в постсоветский период. Эта ситуация легко объясняется. Если в дореформенный период управление культуры выдвигало жесткие требования по обслуживанию сельского жителя края, то с момента демократичного смягчения нормативов и планов, а также предоставления возможности добывания доходов «своим» путем, такая необходимость отпала.

Театры вынуждены компенсировать работу в селах выездами на многочисленные гастроли за пределы края и работой на стационаре. Не секрет, что, пользуясь гастрольными надбавками, любопытством зрителей и «искусством» уполномоченных, театры могут зарабатывать от трети до половины своего годового плана за пределами своих территорий. Однако и в организации гастролей в 90-х годах театральными предприятиями пришлось столкнуться с определенными трудностями. При переходе на новую систему гастрольной деятельности они отказались от практики заключения договоров и ввели оплату в виде прямых платежей наличными, при этом учитывалось сложное финансовое положение учреждений культуры и искусства<sup>16</sup>. Гастрольные поездки на село вызывают еще большие сложности, они не дают возможности широкого использования рыночного механизма регулирования спроса-предложения, сельский потребитель театрального искусства слабоплатежен. Выезд на село требует неоправданных затрат, прежде всего транспортных. Естественно, и спонсоры не изъявляют желания поддержки таких гастролей.

Именно таким наилучшим образом изменилась ситуация потребления театрального искусства на селе. Выход из сложившейся ситуации в настоящее время непредсказуем.

Мы не должны забывать, что главным аргументом социальной значимости театра остается формирование и воспроизводство постоянной аудитории, обладающей устойчивым опытом общения с театром и эмоционально-эстетической культурой восприятия спектакля. Характеризуя зрительский интерес к театральному искусству, необходимо учитывать, что в 90-е годы

ня театров различных городов края не является чем-то из ряда вон выходящим препятствием для его посещаемости зрителем. Однако положение единственно-го в городе театра отличается от положения одного из нескольких, работающих в городе театров, так как роль и место, например, академического театра во многом отличны от роли и места, которые играет и занимает рядовой городской театр. Сложилась несколько произвольная установка на практическое разделение всех театров края на те, первоочередная задача которых наряду с обслуживанием краевого центра включает в себя и развитие театраль-

совершенно снизился уровень жизни и социальной защищенности, произошла резкая дифференциация доходов населения<sup>17</sup>. Это повлияло на объем и содержание свободного времени населения и, как результат, на посещаемость театрально-зрелищных мероприятий. Обратимся к статистике: если в 1990 г. театрами края обслужено 531300 чел., при этом выполнение плана составляет всего 82 %, то в 2000 г. количество зрителей — 247800 чел., однако в отчете констатируется перевыполнение плана на 7,6 %<sup>18</sup> (напомним, что плановые показатели по числу зрителей сохранились и по сей день). Было бы неверным утверждать, что происходит снижение интереса зрителя к театральному искусству, значительная доля потенциальных театралов утратила возможность посещения театра из-за его ценовой недоступности. Таким образом, сегодня эффективность работы периферийного театра подразумевает устойчивый интерес населения к театральному творчеству, но определенная часть зрителя для него потеряна. Безусловным фаворитом краевого центра признан академический театр им. Горького, удельный вес этого театра велик еще и потому, что он просто не имеет постоянных конкурентов, хотя в городе функционируют еще два драматических театра. И тем не менее краевая труппа даже такого достаточно крупного города с почти 700-тысячным населением лишена зрительского резерва аудитории, который имеют столичные труппы, что уж говорить о Находке и Уссурийске.

В новых условиях хозяйствования существенно повысился уровень требований к управлению. От компетентности руководителя теперь стало напрямую зависеть благополучие — творческое и экономическое — театрального коллектива. И тут многие управляющие театрами, пожалуй, впервые на практике ощутили обратную сторону дарованной свободы: полноту ответственности за дело, за свой театр. В качестве ориентира деятельности возрос приоритет экономической целесообразности.

Важный момент в осуществлении маркетинговых программ театра — продажа художественного продукта на рынке культурных благ. Реальные возможности роста цен у производителей культурных услуг весьма незначительны. Здесь правомерно говорить о «болезни цен», суть которой заключена в опережающем росте цен на факторы производства по отношению к ценам на культурные услуги. Инфляционный парадокс — средненедельный рост цен в России в 1992—1993 гг. превышал годовой уровень инфляции многих стран мира. Расчеты по приморским театрам свидетельствуют о почти трехкратном отставании цен на театральные услуги по отношению к общему уровню инфляции и о полторазовом отставании от роста издержек театрального производства<sup>19</sup>.

Возвращаясь к теме собственности, отметим еще раз существование двух специфических рынков — рынка имущественных прав на созданное художественное произведение и рынка прав на использование специализированных залов, где предметом купли-продажи является аренда сценических площадок. Исходя из действующего законодательства, такая аренда превращается в субаренду, доходы от которой распределяются между собственниками сценической площадки и организацией исполнительских искусств, смещая точку рыночного равновесия в сторону повышения цены предложения. Теперь гастролирующим театральным и концертным труппам приходится платить значительно большую сумму за аренду сценической площадки, а зрители «расплачиваются» высокими ценами за билеты.

Отметим еще одно обстоятельство: приморские театры расточительно вяло использовали переданные им учредителями помещения. В отличие от столичных коллег театры края не смогли на достаточном уровне организовать в своих помещениях работу баров, кафе и ресторанов, магазинов. Исключение составляет краевой театр им. Горького, который уже в 1994 г. организовал концертную новинку — шоу Е. Звеняцкого, лукаво отнеся эту программу к основной деятельности театра, скрывая тем самым ее коммерческое назначение. Главный режиссер и художественный руководитель Е. Звеняцкий получил приличную дозу критики<sup>20</sup> в центральной прессе по поводу своего художественного детища.

Здесь и легкий намек на возможную неблагонадежность, и откровенные сомнения по части художественных достоинств программы, и, наконец, презрение к зрителям с их «убогими» эстетическими запросами.

Более сложно, значительно медленнее пришли к необходимости перемен в работе режиссеры других театров. В годовых отчетах, начиная с 1993 г., отмечаются «доходы от предпринимательской деятельности», «спонсорская поддержка» и т. д. Отметим еще одно обстоятельство: предоставление специализированных помещений театра различного рода коммерческим фирмам, не имеющим отношения к искусству или сопутствующей ему деятельности, признается как теневое, незаконное.

Отдельного разговора заслуживает проблема привлечения альтернативных источников финансирования. Деньги в театральном кармане сами не потекут. Вложения надо инициировать, действенных стимулов меценатства и спонсорства нет. Возможно, конечно, введение разного рода поощрений: присвоение звания «почетный гражданин», регулярная публикация имен меценатов или сообщений о вкладе в культурную среду города такого-то горожанина. И вот здесь опять-таки ситуация всецело зависит от коммуникабельности, коммерческой смекалки и простого человеческого обаяния руководителя театра, вероятность того, что художник найдет вкладчика, признавшего его творчество. Практически все театры края нашли спонсорскую поддержку своему искусству (на это прямо указывается в отчетах театров по основной деятельности).

Современная театральная ситуация может быть рассмотрена как система зеркал, в которых зрители и театр видят друг друга, причем роль зрителя активизировалась как законодателя моды, поднялась до ранга социального заказчика со своими амбициями и претензиями. Рыночная заповедь «зритель всегда прав» срабатывает мощно и уверенно, спектакли некоторых театров, теряя свое эстетическое содержание и смысл, становятся всего лишь знаком стоимости. Расхождение эстетической ценности и коммерческой стоимости выявляется в подмене эстетических оценок критериями коммерческой реализации, определяющими модность и выгодность театра. Но все эти тенденции проявляли себя в большей степени в начале 90-х, когда с отпущенной свободой обращались неумело и неопытно, в целом они мало повлияли на структуру репертуарного массива. Предоставление театрам права формировать репертуарные планы способствовало обогащению афиши, расширению ее тематического и жанрового многообразия. Проблема формирования театрального репертуара в новых условиях заслуживает отдельного, весьма серьезного исследования.

Таким образом, мы можем видеть, что современная социокультурная модель провинциального театра рассматривается как микросистема, для которой характерны тенденции, отчасти связанные с общероссийским театральным процессом, но проявляющиеся более остро, подчас разрушительно и более затянута по времени, чем в столицах. Театры обрели свободу в выборе любой стратегии производственной и экономической деятельности. Почему мы затрагиваем вопрос влияния рыночных отношений на театр? Потому что ответ на этот вопрос связан с существенными особенностями театра как вида искусства, творчества, социально-культурного института. Равноправное сотрудничество между государством, работодателями и творческими работниками, согласование их интересов, поиск компромиссов является сутью трудовых отношений в условиях рынка, перспективой их развития и успеха.

<sup>1</sup> Дискан И.Е. Культура: Стратегия социально-экономического развития. М., 1990.

<sup>2</sup> Театры страны в условиях эксперимента. М., 1988.

<sup>3</sup> Кузнецова Т.В. Театральное сознание в условиях эксперимента // Театр между прошлым и будущим. М., 1989.

<sup>4</sup> Театр и тоталитарное государство. М., 1991.

<sup>5</sup> Петрова Е. Цены на культурные услуги: Искусство и рынок. М., 1996.

<sup>6</sup> Основы законодательства Российской Федерации по культуре: Закон Российской Федерации. М., 1992.



- 
- <sup>7</sup> «О государственной поддержке театрального искусства в Российской Федерации» / Министерство культуры РФ. Постановление № 329 от 25.03.99 г.
- <sup>8</sup> Мифы провинциальной культуры. Самара, 1992.
- <sup>9</sup> Осипова Э.В. Ведомственные театры на территории Приморского края // Арсеньевские чтения: Материалы науч.-практ. конф. Владивосток, 2002.
- <sup>10</sup> Архив управления культуры Приморского крайисполкома. Сводный отчет управления, отчеты театров по основной деятельности за 1986, 1987, 1988 гг.
- <sup>11</sup> Там же, за 1994, 1995, 1996, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000 гг.
- <sup>12</sup> Там же, за 1986 г.
- <sup>13</sup> Советский город: социальная структура. М., 1988.
- <sup>14</sup> Архив управления культуры Приморского... за 1994, 1995, 1999, 1997, 1998, 1999, 2000 гг.
- <sup>15</sup> Из интервью с начальником экономического отдела управления культуры Приморского крайисполкома В.Е. Усковой.
- <sup>16</sup> «О временном порядке оплаты в виде прямых платежей наличными деньгами за гастрольную деятельность в сфере театрально-зрелищных предприятий» // Постановление губернатора Приморского края № 130 от 01.04.1997 г.
- <sup>17</sup> Ямпольская Е. Театр начинается с кошелька // Известия. 1997. 10 февр.
- <sup>18</sup> Архив управления культуры Приморского... за 1999 и 2000 гг.
- <sup>19</sup> Из интервью с главным бухгалтером управления культуры Приморского крайисполкома Г.Г. Кузнецовой.
- <sup>20</sup> Шоу Ефима Звенияцкого в декорациях Брюллова // Культура. 1994. 9 апр.

**SUMMARY:** Erika Osipova, the author of the article «Theatre of Primorye in the Market Conditions» writes about the transition period in Russia that introduces new trends both in the sphere of culture and in the theatrical activity. The author considers that now theatres are free in choice of any strategy of production and economic activity, and in choosing repertoire as well. There are eight theatres in Primorye. The author gives data of the attendance of each of them from 1994 to 2000 inclusive. For example, during this period 667300 looked on the performances of the theatre named after M. Gorky.