

Социология
и экономика
искусства



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ



КАНОН+

Серия

**СОЦИОЛОГИЯ И ЭКОНОМИКА ИСКУССТВА:
НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ**

Под общей редакцией

доктора философских наук А. Я. Рубинштейна,
доктора философских наук Н. А. Хренова

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Театр и публика

Опыт социологического
исследования 1960–1970-х гг.

Ответственный редактор
доктор искусствоведения В. Н. ДМИТРИЕВСКИЙ

МОСКВА
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
КАНОН⁺
2013

УДК 316.74
ББК 60.56
Т29

Печатается по решению
Ученого совета
Государственного института искусствознания

Ответственный редактор
доктор искусствоведения *В.Н. Дмитриевский*

Т29 Театр и публика: Опыт социологического исследования 1960–1970-х годов // Отв. ред. В.Н. Дмитриевский. – М. : Государственный институт искусствознания, «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – 400 с. – (Социология и экономика искусства: научное наследие).

ISBN 978-5-88373-336-8

Предлагаемая читателю книга «Театр и публика» (Опыт социологического исследования 1960–70-х годов) состоит из двух частей – «Театр и молодежь» и «Зритель в театре». Обе работы выполнены сотрудниками научно-исследовательской группы «Социология и театр» при Ленинградском отделении Всероссийского театрального общества и опубликованы под грифом ВТО и ВНИИ искусствознания в виде малотиражных ротапринтных сборников, соответственно, в 1979 и в 1981 гг. В исследованиях группы «Социология и театр» принципиально обоснованы и развиты содержательные теоретико-методологические подходы – как в изучении социального функционирования театра, формирования и эксплуатации текущего репертуара, так и в рассмотрении мотиваций и стимулов поведения зрительской аудитории. Работы ленинградских социологов стали важным этапом изучения социального бытования театра в контексте функционирования отечественной художественной культуры, их научная и практическая значимость остается весьма актуальной как для теоретиков и историков культуры, так и для специалистов, занятых конкретными социологическими исследованиями современного художественного процесса.

УДК 316.74
ББК 60.56

*Охраняется законом об авторском праве. Воспроизведение всей книги или любой ее части
запрещается без письменного разрешения издателя. Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.*

ISBN 978-5-88373-336-8

© Дмитриевский В.Н., отв. ред., 2012
© Государственный институт искусствознания, 2012
© Яковлев В.Ю., оформление, 2012
© «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакции	8
Введение.....	12
<i>Н.А. Хренов.</i> Социологические исследования театра в контексте становления социологического и культурологического знания	12
1. «Третья волна» в социологии искусства как выражение настроений эпохи «оттепели»	12
2. «Третья волна» в социологии искусства под углом зрения становления прикладной культурологии	15
3. Социологические исследования театра: научная группа «Социология и театр» в контексте «третьей волны» в социологии искусства	20
4. Фундаментальная культурология и прикладная культурология периода «застоя»: представляют ли они одну научную парадигму?.....	28
5. Функционализм в его отношениях с государством и культурой. Явные и латентные функции культуры в Советском Союзе	32
6. Новые функции культуры в российской цивилизации на рубеже XX–XXI вв.	37

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ТЕАТР И МОЛОДЕЖЬ

Опыт социологического исследования

От авторов	42
Введение.....	44
<i>Глава 1.</i> Молодежь как театральная аудитория.....	55
<i>Глава 2.</i> Структура театральной афиши и эксплуатация репертуара	63
<i>Глава 3.</i> Театральные предпочтения различных социальных групп молодежной аудитории	82
<i>Глава 4.</i> Ленинградские театры и молодежь: картина взаимодействия	102
<i>Глава 5.</i> Некоторые проблемы построения типологии явлений театральной жизни	138
5.1. Типология театральных спектаклей	138
5.2. Типология форм поведения молодежи в сфере досуга	151
<i>Приложение 1.</i> Методика социологического опроса	169
<i>Приложение 2.</i> Экспертная анкета «Взгляните на театральную афишу»	201

<i>Приложение 3.</i> Сводные данные по формированию и эксплуатации репертуара ленинградских драматических театров в 1973 г.	205
<i>Приложение 4.</i> Список основных работ по социологическому и социально-психологическому изучению театра (1965–1978 гг.)	214

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ЗРИТЕЛЬ В ТЕАТРЕ

Социологические исследования театральной жизни

Предисловие	224
-------------------	-----

РАЗДЕЛ I

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ: ТЕАТР И ЗРИТЕЛЬ

<i>Глава 1.</i> Театр в современных социокультурных условиях	226
1.1. Специфика театра и проблема общения	226
1.2. Театр, кино, телевидение и зритель	232
1.3. Театр и зритель: формы взаимодействия	239
<i>Глава 2.</i> Театральная жизнь как объект социологического исследования	249
2.1. Состояние проблемы	249
2.2. Методические аспекты социолого-театроведческого исследования	255
2.3. Специфика обследования театральной аудитории	270

РАЗДЕЛ II

ТЕАТРАЛЬНАЯ АУДИТОРИЯ: ЕЕ СТРУКТУРА, ХАРАКТЕРИСТИКА ПОВЕДЕНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ, ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ

<i>Глава 1.</i> Аудитория театра	283
1.1. Определение основных понятий	283
1.2. Построение модели реальной аудитории	286
1.3. Некоторые характеристики повседневной аудитории	292
<i>Глава 2.</i> Поведение зрителей драматических театров в сфере культуры	301
2.1. Обзор эмпирических данных	302
2.2. Факторы, обуславливающие активность в сфере культуры	313
2.3. Факторы, обуславливающие дифференциацию в сфере культуры	315
<i>Глава 3.</i> Факторы формирования зрительских аудиторий	318
3.1. Единство в разнообразии	318
3.2. Социальные и театральные факторы формирования зрительской аудитории	323
3.3. Специфика театра и спектакля как конкурирующие факторы	327
3.4. О дифференциации зрительских аудиторий	336
<i>Глава 4.</i> Ленинградский театр на ленинградском телевидении	341
4.1. Телевизионно-театральная статистика свидетельствует	342

4.2. Театральная афиша телевидения	345
4.3. Место театрального спектакля в сетке теле вещания	347

РАЗДЕЛ III

ПРОГНОЗИРОВАНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

<i>Глава 1.</i> Некоторые методологические вопросы прогнозирования театральной жизни	351
1.1. Определение прогнозируемых признаков театральной жизни	351
1.2. Определение временного интервала прогнозирования	353
1.3. Неопределенность в прогнозировании	355
1.4. Уровень надежности прогноза	357
1.5. Надежность эмпирических данных	359
1.6. Обобщенные индикаторы и прогнозирование	361
<i>Заключение</i>	365
<i>Приложение 1.</i> Анкета «Вы пришли в театр...»	369
<i>Приложение 2.</i> Распределение ответов на вопросы анкеты «Вы пришли в театр...»	379

ОТ РЕДАКЦИИ

Третий том серии «Социология и экономика искусства: научное наследие» озаглавлен «Театр и публика: Опыт социологического исследования 1960–70-х годов». Он составлен из двух научных монографий – «Театр и молодежь», авторы – А.Н. Алексеев, О.Б. Божков, В.Л. Владимиров, В.Н. Дмитриевский, Б.З. Докторов, и «Зритель в театре», авторы – А.Н. Алексеев, О.Б. Божков, В.Н. Дмитриевский, Б.З. Докторов, Л.Е. Кесельман. Обе монографии написаны сотрудниками научно-исследовательской группы «Социология и театр» при Ленинградском отделении Всероссийского театрального общества и опубликованы, соответственно, в 1979 и в 1981 гг. под грифом ВТО и ВНИИ искусствознания в виде малотиражных ротационных изданий.

Мысль о создании междисциплинарной научно-исследовательской группы «Социология и театр» зародилась в ходе симпозиума «Социология и культура» (Ленинград, 1966), организованного по инициативе Института истории искусств (ныне Государственный институт искусствознания) и Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМИК). В симпозиуме участвовали видные ученые ИИИ – А.А. Сидоров, О.А. Швидковский, А.С. Варганов, Л.Н. Пажитнов, Б.М. Шрагин, исследователи НИО ЛГИТМИКа – А.Н. Сохор, А.Я. Альтшуллер, Э.В. Леонтьева и др. Тогда же возникло тесное сотрудничество обоих Институтов с Советом и Кабинетом по организации, экономике и социологии театра Всероссийского театрального общества. Эти учреждения энергично способствовали образованию в Ленинграде Научно-исследовательской группы «Социология и театр» при Ленинградском отделении ВТО.

В состав научного коллектива, сформированного в 1974 г., вошли театроведы и социологи, сотрудники ЛГИТМиКа и Института социально-экономических проблем АН СССР А.Н. Алексеев, О.Б. Божков, В.Л. Владимиров, В.Н. Дмитриевский, Б.З. Докторов, Л.Е. Кесельман, Б.М. Фирсов. От Всероссийского театрального общества группу курировали заведующий Кабинетом организации, экономики и социологии театра С.Д. Вульфсон, член бюро Ленинградского отделения ВТО, заведующий кафедрой истории русского театра и театральной критики ЛГИТМиКа А.З. Юфит, референты ЛО ВТО Ц.С. Андреева и Б.Н. Кудрявцев. В 1978 г. состав группы обновился и расширился. В.Н. Дмитриевский был переведен на работу в Москву, во ВНИИ искусствознания на сектор научного управления и развития художественной культуры. «Социологию и театр» возглавил Б.М. Фирсов,

новыми сотрудниками группы стали театроведы А.Я. Альтшуллер, Ю.М. Барбой, А.А. Кириллов.

Три комплексных масштабных исследования – «Социологическое изучение репертуара драматических театров СССР 1960–1970-х гг.», «Театр в духовной жизни современного молодого человека» и «Зритель в театре» – сразу привлекли к себе внимание научной и театральной общественности. Работа группы «Социология и театр» обстоятельно рассматривалась на представительных конференциях в Москве, Ленинграде, Киеве, Свердловске, особо отмечалась погруженность исследований в широкий контекст культурной деятельности, тщательная разработка эмпирической базы, точное распределение социально-демографических характеристик выборочного массива, содержательное использование значимых информационно-статистических источников, квалифицированное обобщение данных с применением различных индексов и сложных математических процедур и привлечением к сотрудничеству компетентных специалистов-экспертов. Проблеме использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни была посвящена представительная научно-практическая конференция, проходившая в Ленинграде в 1977 г.

В исследованиях группы «Социология и театр» глубоко обосновывались и развивались содержательные теоретико-методологические подходы – как в изучении социального функционирования театра, формирования и эксплуатации текущего репертуара, так и в рассмотрении мотиваций и стимулов поведения зрительской аудитории и, прежде всего, молодежи. Авторы приняли многофакторный социолого-театроведческий анализ репертуара театров СССР, они разработали принципиально новую комплексную методику анализа функционирования театра и ввели ее в широкий исследовательский контекст культуры. Концептуализированная методика изучения художественной жизни открывала возможности всесторонней оценки театрального процесса в совокупности и взаимосвязи основополагающих социальных, социально-психологических, эстетических, экономических факторов, позволяла рассматривать стилевое своеобразие отдельных театров на базе построения типологии спектаклей, выявляя объективные социально-эстетические функции как конкретных сценических постановок, так и целостных репертуарных массивов. Типология репертуара театров опиралась не только на специфические производственно-эксплуатационные количественные показатели, на жанровые особенности, идейно-художественные характеристики спектаклей, она учитывала и особенности социального бытования сценического искусства. Каждая постановка, находившаяся в реальном обороте, квалифицировалась исследователями с точки зрения реализации в ней четырех основных групп социальных ценностей:

- 1) актуальные общественные ценности (идеологический потенциал спектакля);
- 2) общезначимые человеческие ценности (нравственный потенциал);
- 3) ценности художественной культуры (художественный потенциал);
- 4) ценности массового восприятия (потенциал массовости).

Различные сочетания названных потенциалов образовывали в своем количественном и качественном соотношениях и связях целостную типологию совокупного театрального репертуара в ее динамичном развитии.

Начав с поэментного обособленного рассмотрения отдельных явлений театральной жизни, исследователи пришли к комплексному анализу, к системному подходу, открывающему перспективные исследовательские возможности. Такой методический скачок позволил обобщить признаки отдельных спектаклей и блоков спектаклей до степени интегрированных оценок, характеризующих социологические виды сценического произведения и типологическую структуру репертуара в терминах:

1) «Культура» (носители и проводники преимущественно ценностей массового восприятия);

2) «Искусство–культура» (ценности массового восприятия в сочетании с иными ценностями);

3) «Искусство» (ценности художественной культуры и общезначимые человеческие ценности без «посредничества» ценностей массового восприятия);

4) «Без доминанты» (не выражена ни одна группа социальных ценностей). Одним из принципиальных важных итогов проведенного анализа театральной жизни Ленинграда была фиксация «экспонент» в репертуаре 1970 – начала 1980-х гг., ценностей массового восприятия и снижения уровня решения серьезных идейно-художественных задач.

Обращение к междисциплинарному социолого-театроведческому подходу позволило комплексно рассмотреть явления театра в их совокупности и выявить в их взаимодействии определенные системообразующие связи театральной жизни в целом, осмыслив ее как целостную систему, находящуюся во взаимодействии с социокультурной жизнью общества в пространстве конкретного отрезка времени. Исследователи комплексно рассматривали собственно театральный компонент системы «театр – зритель». В ходе многофакторного изучения проблемы они пришли к ряду принципиально важных выводов, которые позволили пересмотреть и уточнить общую схему взаимодействия сцены и зала, увидеть в ней элементы более широких систем: «зритель – искусство» и «человек – культура». Характеризуя публику, исследователи не ограничивались ее социально-демографическими параметрами, а выявляли распределение аудитории по степени приобщенности ее к художественной культуре в целом и получили четкие представления о механизмах формирования качественных параметров аудитории, о влиянии аудиторий различных субкультур и их отношений с основными видами искусства. Таким образом, можно утверждать, что в 1970-х гг. в отечественной науке определились основные границы и масштабы научного осмысления театральной жизни в рамках комплексного театроведческого, социологического, социально-психологического подходов. Тем самым социология театра как междисциплинарная область знания заняла существенное положение в научной иерархии: она зафиксировала социальную составляющую сценического искусства в современном обществе, определила значение

театра в новой социокультурной ситуации, его важную роль в культурной политике.

В начале 1980-х гг. группа «Социология и театр» провела широкий опрос актеров по анкете «Жизнь в театре», который лег в основу научных проектов «Социальное бытие драматического спектакля» и «Пути повышения социально-культурной эффективности театрального искусства». Однако в силу разного рода организационных и финансовых трудностей группа «Социология и театр» в конце 1980-х гг. распалась, но научная и практическая значимость проведенных ею исследований остается актуальной. Монографии «Театр и молодежь» и «Зритель в театре» обстоятельно анализируют использование междисциплинарных подходов на всех этапах исследования, начиная с изложения концептуального замысла, формулирования рабочих гипотез, исходных методологических и методических аспектов изучения проблемной ситуации, оптимальных путей осуществления работы, и кончая промежуточными и итоговыми результатами, теоретическими и практическими рекомендациями. Приложения содержат подробные инструкции по проведению социологических опросов зрителей и экспертов, методические указания по сбору и обработке информационно-статистических данных, опросные анкеты, библиографию работ по теме исследования.

Публикация в серии «Социология и экономика искусства: научное наследие» исследований «Театр и молодежь» и «Зритель в театре», изданных тридцать лет назад Институтом искусствознания и ВТО в виде малотиражных ротاپринтных сборников и сегодня практически недоступных читателю, представляется весьма полезной и целесообразной.

ВВЕДЕНИЕ

Н.А. Хренов

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТЕАТРА В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

1. «Третья волна» в социологии искусства как выражение настроений эпохи «оттепели»

Так получилось, что на протяжении двух десятилетий (приблизительно с 1960-х годов) в Советском Союзе произошла вспышка того, что Чарльз Райт Миллс назвал «социологическим воображением». Оно охватило не только ученых-энтузиастов, но и политиков, стремящихся в эпоху «оттепели» с присущей ей некоторой долей гласности и либерализации получить точные ответы на вопрос, как следует поступать. В истории советской культуры это была исключительная ситуация. Чиновникам действовать с помощью репрессий в сфере искусства было уже нельзя. С другой стороны, бюрократия не могла отказаться от руководства искусством. Нужно было привыкать учиться управлять искусством (если уж им управлять) мягкими способами. Кроме того, следовало разобраться и в том, что же в реальности происходит, то есть представить диагноз сложившейся в реакциях на искусство ситуации.

Так случилось, что я начал свою деятельность в 1971 г. в группе по социологическому изучению театра, а затем в секторе социологии искусства в Институте истории искусств, переименованном позднее в Государственный институт искусствознания. Спустя некоторое время В.Н. Дмитриевский, проводивший исследования театра в Ленинграде, тоже стал сотрудником этого института. Наш коллектив под руководством Г.Г. Дадамяна в течение ряда лет проводил исследования посещаемости театров в различных городах, не только столичных, но и периферийных. Потом проблематика расширилась до изучения художественной культуры в целом. Позднее некоторые сотрудники проявили интерес к теоретическим вопросам. Так возникло целое научное направление, которое мы пытаемся сохранить до сих пор.

На протяжении двух десятилетий в институте было проведено много конкретно-социологических исследований. Мы постоянно публиковались. Например, систематически выходили редактируемые мною сборники по социологии театра. Их печатал издательский отдел Всероссийского театрального общества. В числе других сборников были опубликованы и под-

готовленные В.Н. Дмитриевским материалы по социологическому изучению театра. К сожалению, эта литература издавалась малыми тиражами, и сегодня она практически неизвестна. В 2002 г. мы отмечаем четверть века существования этого направления¹. В настоящее время Государственный институт искусствознания начинает издавать серию «Социология и экономика искусства: научное наследие». В частности, мною подготовлен к изданию том, посвященный социологии театра². Выходит из печати второй том, подготовленный Ю.У. Фохт-Бабушкиным. В.Н. Дмитриевский подготовил данный, то есть третий том. Думаю, что читатель может найти там много интересного о зрительских реакциях и мотивах посещения учреждений культуры в ту эпоху, которую сегодня называют «застойной». Убежден, что результаты проведенных институтом исследований еще понадобятся, когда возникнет потребность в подготовке фундаментальных трудов по изучению художественной культуры второй половины XX в.

Если иметь в виду общую ситуацию, имеющую место в этот период в науке, то здесь нельзя не фиксировать некоторый парадокс. Уже появлялись общие работы по теории культуры Э. Маркаряна, М. Кагана, Э. Соколова, А. Гуревича, В. Межуева и др. Но это новое направление разворачивалось параллельно социологии, которая постепенно свелась преимущественно к эмпирическим исследованиям. Я припоминаю много дискуссий о так называемой теории «среднего ряда» в социологии. Но в тот период теоретизирование было небезопасно. Можно было легко оказаться за пределами допущенного. Обобщения по поводу прикладных исследований должны были соответствовать идеологическим установкам. В таком случае, спрашивается, зачем же нужна социология, ведь ее предназначение – обнаруживать и осмысливать латентные социальные процессы.

Структура социологии тогда представлялась иерархической. Сначала – прикладные исследования, затем уровень их обобщений – теория «среднего ряда», а затем эти два уровня должна увенчать теория «верхнего ряда». Очертания последней были весьма смутными, да и Р. Мертон сомневался в том, что она вообще возможна, поскольку, по его мнению, социология является молодой наукой и, следовательно, такая теория в ней просто еще не успела сложиться. На эту сторону вопроса обращает внимание и Н. Луман, утверждая, что «собственная единая теория в социологии», на которую можно было бы ориентироваться как на образец, как на парадигму, отсутствует³.

Однако по мере становления культурологии становится очевидным, что теоретическая культурология, может быть, и является такой «верхней» теорией социологии, по крайней мере, в социологии искусства. Поэтому

¹ См.: Нам 25. Книга о 25 годах исследований социального функционирования искусства Институтом искусствознания. М., 2002.

² Театр как социологический феномен / Отв. ред. Н.А. Хренов. СПб., 2009.

³ Луман Н. Социальные системы. Очерк общей теории. СПб., 2007. С. 15.

попробуем изложить парадоксальную идею о социологии искусства, которой мы все были увлечены с 1960-х годов как прикладной культурологии. Но здесь нужно объяснить, почему в этом парадоксе улавливается более глубокий смысл, позволяющий уточнить логику развития гуманитарной науки в Советском Союзе.

Получается, что прикладная культурология в России появилась раньше собственно культурологии. Она была связана с несколько иной научной парадигмой. Может быть, в своем идеальном варианте прикладная культурология складывается лишь в наше время. Что же касается прикладной культурологии в ее ранних формах, то она возникла и развивалась на основе ставшей к 60-м годам уже вполне традиционной парадигмы позитивизма. Социологическое мышление вообще родилось в XIX в. в лоне европейского позитивизма⁴.

Возникшая в 60-е годы отечественная социология искусства (все эти процессы описаны в книге Ю.У. Фохта-Бабушкина)⁵ была в истории не первой, а третьей вспышкой позитивизма, распространившейся на исследование художественной культуры. Первая такая вспышка имела место в XIX в., и она связана с О. Контом и Г. Спенсером. Идеи первых социологов были использованы при исследовании искусства. Например, И. Тэнном и Э. Геннекемом, но не только. Последователи такого позитивистского подхода были и в России. В качестве примера социологии этого типа в России может служить изданная в 1920 г. фундаментальная «Система социологии» П. Сорокина⁶.

Вторая такая вспышка – это 20-е годы уже XX в. Она связана с именами Гаузенштейна, Фриче, Сакулина, Переверзева, Арватова, Иоффе, Шмита и др. Во многом она оказалась испорченной классовым подходом. В данном случае перечислены имена лишь социологов-теоретиков. Но в 20-е годы социология существовала и в своих прикладных формах. Опубликовано много работ о конкретных исследованиях читательской и зрительской аудитории⁷. Например, часто проводились исследования театрального зрителя. Имели место и социологические исследования кино. Ситуация в социологическом изучении кино в 20-е годы мною была проанализирована в специальной работе⁸.

Наконец, третья вспышка 60-х годов XX в., очевидцами и участниками которой мы были. Поворот в сторону прикладных исследований в это время способствовал сведению предмета социологии к публике. Почему в цен-

⁴ Хренов Н. Функциональная эстетика в ее имплицитной форме // Театр как социологический феномен. СПб., 2009.

⁵ Фохт-Бабушкин Ю. Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология. СПб., 2001.

⁶ Сорокин П. Система социологии. М., 1993. Т. 1, 2.

⁷ Хренов Н. К истории массовой рецепции искусства // Теория художественной культуры. Вып. 10. М., 2006.

⁸ Хренов Н. О комплексном изучении кино (К истории вопроса) // Вопросы социологии искусства. Теоретические и методологические проблемы. М., 1978.

тре внимания оказалась именно публика? Дело в том, что с рубежа 50–60-х годов ее поведение свидетельствовало, как искусство освобождается от функционализма, от предписанного ему догматической эстетикой места и утверждает самостоятельность. Это было чем-то вроде латентной революции, ранним предвестием последующих политических перемен, которые начнутся спустя почти два десятилетия. Но пока эти настроения локализуются лишь в сфере искусства.

Правда, до появления социологии искусства разворачивалось обособление всей эстетической и художественной сферы от идеологии, что получило выражение в дискуссиях второй половины 50-х – первой половины 60-х годов, посвященных предмету эстетики. В социальной истории гуманитарной науки возрождение эстетической рефлексии в России и вообще возрождение эстетики как науки представляет интересную страницу, о чем мы уже писали⁹. Но этой возрождающейся тогда дисциплине так и не удалось обрести независимость от идеологии, и она вскоре оказалась в кризисе. Позднее, когда начала заявлять о себе социология, некоторые представители эстетики начали ставить эстетические вопросы в социологическом ключе.

2. «Третья волна» в социологии искусства под углом зрения становления прикладной культурологии

Особенностью «третьей волны» в социологии искусства был уход исключительно в конкретно-социологические исследования. В какой-то степени вынужденный, поскольку, как уже отмечалось, разработка самостоятельной фундаментальной теоретической системы в условиях жесткой идеологизации была проблематичной. Если иметь в виду искусство, то, как уже отмечалось, в этой сфере предметом социологии стала исключительно публика. Видимо, в этом во многом и заключается своеобразие «третьей волны» в социологии.

Так, одной из генеральных тем социологии этого времени стало построение зрительской типологии. Идеальным опытом такого построения остается опыт Т. Адорно. По-моему, наши социологи не превзошли выделенные Т. Адорно типы реципиента¹⁰. Разумеется, к публике социология не сводится. Впрочем, все эти вопросы обсуждались в книге Ю. Давыдова «Искусство как социологический феномен», посвященной Платону и Аристотелю¹¹. Хочется особенно вспомнить этого ученого, поскольку он разрабатывал теоретические и исторические вопросы социологии.

Возвращаясь к исследованиям этих лет, отдаешь отчет в том, что уже только на примере публики можно показать, какой надлом государственности происходил в эпоху «оттепели», что отразилось на радикальном

⁹ Хренов Н. Ренессанс в отечественной эстетике конца 1950-х – начала 1960-х годов в контексте становления культуры идеационального типа. Искусствознание. 2009, № 1–2.

¹⁰ Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб., 1999.

¹¹ Давыдов Ю. Искусство как социологический феномен. М., 1968.

изменении эстетических вкусов. Социология искусства была ответом на появление совершенно новых процессов. Во второй половине XX в. публика выходит за границы предписанного ей догматической эстетикой места и проявляет самостоятельность. Это оказалось что-то вроде спонтанного взрыва. Никакие идеологические установки, ни цензура, ни критика, ни эстетика, ни правящая, ни даже творческая элита уже на нее не действуют. Расходились не только идеологические предписания и творческие установки. Оказалось, что для публики авторитетами не могут быть и творцы. Вот почему чиновники оказались в растерянности и ухватились за социологию. Нужно было понять причины и последствия такого взрыва.

С 60-х годов в Советском Союзе разворачивается настоящее «восстание масс». Поведение массовой публики в мире художественной культуры было первым, хотя во многом латентным предвестием последующей катастрофы, надлома той государственности, которая выстраивалась после 1917 г., и ее культурной политики. Поведение массовой публики свидетельствовало, что потребитель искусства переставал быть объектом и представлял уже субъектом. Это совершенно новая ситуация, и она характеризует не только поведение публики, свидетельствуя об обретении самостоятельности всей эстетической сферой.

Именно поведение зрителей и читателей демонстрировало расхождение идеологии и эстетики. Эстетика переставала быть исключительно функциональной, пытаясь вернуться к той своей парадигме, что была вызвана к жизни и осмыслена И. Кантом, то есть к игровой парадигме. В этом начинало проявляться то человеческое лицо в социализме, о котором в связи с «оттепелью» иногда вспоминают. Но не все так просто.

Распад идеологизированных стереотипов отношения к искусству своим следствием имел дифференциацию вкусов, что было, несомненно, положительным явлением, но что явилось причиной еще большей растерянности чиновников, которым и потребовалась социология. Но дифференциация вкусов – не единственный признак новой ситуации. Становясь хозяином положения, массовая публика вызвала к жизни и то искусство, в котором она испытывала потребность. Но это обстоятельство демонстрировало расхождение публики с творцами. Распад идеологических установок облегчил возникновение и бурное развитие массовой культуры, в которой советский человек еще не был искушен, но которая его гипнотически притягивала и сегодня, в ситуации либерализации и демократизации, продолжает притягивать. В этом было много негативного. Поэтому потребовалась теория. Показательно, что один из выпусков бюллетеня Института социологии был посвящен массовой культуре. В нем была опубликована работа К. Жигульского на эту тему¹². Она явилась началом социологической рефлексии о массовой культуре в Советском Союзе. Это имело резонанс в искусствоведческих кругах. Потребовалась помощь историков искусства. Так, Н. Зор-

¹² *Жигульский К.* Пути развития массовой культуры. М., 1969.

кая предприняла исследование о русской массовой культуре начала XX в.¹³ В 2007 г. В.Н. Дмитриевский выпустил книгу по истории театральной публики «Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века»¹⁴.

Выпадение из идеологических границ возвращало публику к каким-то ранним формам реагирования на искусство. На этой основе возникал феномен массовости, звездности, бум приключенчества, развлекательности, а в общем, массовой культуры. Как показала Н. Зоркая, все это в России уже имело место в первых десятилетиях XX в. Зафиксированные новые явления и сделали актуальными частые дискуссии о массовой культуре, выпадавшей из привычных эстетических и искусствоведческих представлений.

В те годы мною был проявлен интерес к такому научному направлению, как социальная психология, получившая в свое время обозначение как психология масс. Публикация позднее работ В. Райха, Э. Канетти, С. Московичи свидетельствует, что это направление все еще актуально, хотя по понятным причинам в тот период оно не могло беспрепятственно развиваться. В Советском Союзе продолжала эксплуатироваться категория народности, а категория массовости ей не соответствовала. Поэтому ее относили исключительно к явлениям Запада. Начавшееся публикациями Б. Поршнева, Б. Парыгина и других это направление вскоре угасло. Однако я признателен Б.Д. Парыгину, поддержавшему меня в разработке вопросов этого рода. Он написал предисловие к моей первой книге, посвященной публике¹⁵. Интерес к социально-психологическому аспекту публики получил отражение в другой моей книге, вышедшей, правда, с большим опозданием¹⁶.

Латентную революцию, развернувшуюся с рубежа 50–60-х годов в художественной сфере, следовало осмыслить. Но когда социология оказалась институционализированной (а процесс этот был болезненным, и история с Институтом социологии об этом свидетельствует), она в своих выводах постоянно выходила за границы дозволенного идеологией.

Когда приходится возвращаться к 60–70-м годам, то следует иметь в виду не только деятельность по социологическому изучению театра, но, например, и деятельность Комиссии комплексного изучения художественного творчества, созданной в 1968 г. при Академии наук и возглавляемой Б.С. Мейлахом. К изучению искусства Б. Мейлах привлекал математиков, физиков, биологов, кибернетиков, физиологов, психологов, но в том числе и деятелей

¹³ Зоркая Н. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976.

¹⁴ Дмитриевский В. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века. СПб., 2007.

¹⁵ Хренов Н. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М., 1981.

¹⁶ Хренов Н. Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. М., 2007.

искусства. Их имена можно найти в первых изданиях Комиссии¹⁷. Вышедший в 1980 г. сборник, ответственными редакторами которого были Б. Мейлах и я, свидетельствует о моей активности в Комиссии¹⁸. На организованных Комиссией конференциях и в публикуемых ею трудах весьма конструктивно, а главное, совершенно непривычно обсуждались вопросы, связанные с восприятием искусства. На этих конференциях выступал с докладами В.Н. Дмитриевский. Причем рецептивная проблематика тогда впервые обсуждалась в междисциплинарном аспекте. Это интересная, хотя уже забытая страница отечественной науки об искусстве, связанная не столько с постструктуралистской (бартовской) идеей «смерти автора», сколько с пониманием активности и самостоятельности воспринимающего (зрителя, читателя и т.д.) в художественной жизни или, если выражаться языком функционализма, в искусстве как социальном институте. Такой взрыв активности произошел именно в 60-е годы, что и потребовало усилий со стороны науки и, в частности, социологии театра.

Конечно, когда вспоминаешь столь яркую страницу в истории науки, то, наверное, пора задать вопрос: ну, а что уж такого значительного тогда было открыто и осознано с помощью прикладной культурологии? Ответ на него потребовал бы специальной большой работы. Попробуем выделить лишь некоторые проблемы.

В качестве наиболее значимого «социального факта», если пользоваться терминологией Э. Дюркгейма, прикладниками была зафиксирована и осмыслена, а главное, представлена естественной и оправданной (что по тем временам было непривычно и даже, может быть, дерзко) дифференциация публики. Самостоятельность художественной сферы по отношению к идеологии углублялась и своим следствием имела открытие значимости групповых и индивидуальных вкусов и потребностей. Поэтому на основании прикладных исследований социологи и пытались выстроить типологию публики.

Однако позитивные процессы – оборотная сторона негативных. Обретая самостоятельность и становясь активным участником художественной жизни, зритель потребовал специального искусства. Он демонстрировал себя чистым гедонистом. Таким специальным искусством и становилась массовая культура как явление для политизированного сознания принципиально новое. Ее вторжение означало вестернизацию отечественной культуры¹⁹, то есть знакомство публики с западными образцами искусства, а этими образцами чаще всего и оказывалась массовая культура. Так начинались бурные дискуссии, посвященные массовому и элитарному в искусстве. Впрочем, они не затухают и до сих пор. Более того, с начала горбачевской «перестройки» они получили новое дыхание, поскольку вестернизация трансформирова-

¹⁷ См.: Содружество наук и тайны творчества. М., 1968.

¹⁸ Психология процессов художественного творчества / Отв. ред. Б. Мейлах, Н. Хренов. Л., 1980.

¹⁹ Под знаком вестернизации. Кино – публика – воздействие. М., 1995.

лась в американизацию, а эскалация массовой культуры в настоящее время превращается в серьезное бедствие, становясь частным проявлением общего мировосприятия эпохи Смуты и планетарного антропологического кризиса.

Таким образом, превратившись из объекта государственной опеки в субъекта, потребитель продемонстрировал активный процесс демократизации искусства. В то же время в эстетическом отношении он проявил себя мало подготовленным к общению с настоящим искусством. Но в любом случае было очевидно, что публика начала проявлять себя активным звеном искусства как социального института. На Западе это положение будет сформулировано рецептивной эстетикой. У нас это направление не развивалось, но аналогичные вопросы не менее активно, чем на Западе, обсуждались в границах социологии искусства.

Вклад социологов того времени, в особенности прикладников, связан также с фиксацией на статистическом уровне соотношения между так называемой «постоянной» и «случайной» публикой. Если постоянная публика оказывалась способной постигать на глубинных уровнях высшие достижения искусства, то случайная публика демонстрировала стереотипы восприятия, сформированные техническими формами массовой культуры, что особенно проявлялось в восприятии театра и что, несомненно, оказывалось негативным фактом. Выяснялось, что массовый зритель не был готов к восприятию театральной культуры, сформировавшейся в предшествующие эпохи, и в частности в эпоху Серебряного века.

Если постоянная публика связана с городской культурой, то случайная явилась выражением социального слоя мигрантов, оторвавшихся от традиционной культуры и не успевших адаптироваться к городской. Это было следствием хрущевской «оттепели», когда сельское население начало активно освобождаться от связей с постоянным местом проживания, на которые его надолго обрекла империя в ее сталинских формах.

Осознание активности публики, способной в не меньшей степени определять процессы развития искусства, чем поединституты управления, имело последствия для традиционной, или классической науки об искусстве – искусствознания. История искусства заметно переставала быть историей исключительно шедевров, отвечающих идеологическим установкам. В ней стали усматривать пласты и явления, не представлявшие ранее интереса. Так, искусствоведы начали обсуждать вопрос о существовании в истории так называемой «третьей культуры», то есть пласта городской культуры, не относимого ни к фольклору, с одной стороны, ни к профессиональному искусству, с другой²⁰. Так начала осознаваться преемственность между второй и третьей волнами в социологии искусства, поскольку в 20-е годы имели место попытки открыть и осознать этот пласт.

²⁰ Прокофьев В. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени. К проблеме примитива в изобразительных искусствах. М., 1983.

В этот же период, оказывается, уже начала этап становления молодежная культура с особой символикой. В отличие от Запада, молодежные настроения у нас не достигали контркультурных форм, но, тем не менее, заметно проявлялись в эстетических реакциях. Позднее Т. Щепанская покажет, что в границах молодежной субкультуры получали развитие формы фольклора, какими они могли быть в момент перехода от индустриальной к постиндустриальной цивилизации²¹.

Выявленные социологами факты свидетельствовали не только о позитивных, но и о негативных явлениях, требовавших дальнейшего исследования. Читатель и зритель, то есть субъект, потянулся не только к шедеврам. Речь идет все о той же, уже упомянутой «массовой культуре», которая, как оказывается, имела место и в истории российской культуры. Рядом исследователей ситуация второй половины XX в. была спроецирована на предреволюционную российскую культуру. Вот некоторые грани той создавшейся во второй половине XX в. беспрецедентной ситуации, зафиксированной социологами.

С осмыслением же всех этих процессов социология явно запаздывала, да, может быть, и не была к этому способной. Лишь по мере становления культурологической рефлексии смысл этих исследований более проясняется.

3. Социологические исследования театра: научная группа «Социология и театр» в контексте «третьей волны» в социологии искусства

В условиях 1960-х годов, когда разработкам «неапробированных тем», «несанкционированных идей» ставилась масса цензурных, идеологических, ведомственных препон, конференции, симпозиумы, семинары, «круглые столы» становились основной, а подчас и единственной возможностью обмена теоретическим и практическим опытом, расширения информационного поля. В докладах, сообщениях, в нерегламентируемом кулуарном общении, в «мозговых атаках» рождались оригинальные концепции, неожиданные экспромты, парадоксальные гипотезы. Они «озвучивались», бурно обсуждались и оценивались коллегами. На стадии публикаций (если они осуществлялись), высказанные устно замыслы могли попасть в разряд «сомнительных», «спорных», «неперспективных» и даже «вредоносных», однако – слово произнесено, заявка сделана, она обретала резонанс, «запускалась» в исследовательский обиход, так или иначе заставляла с собой считаться, что уже доказывало продуктивность поисков, фантазии, необратимость развития мысли. Научные собрания конца 1960–1970-х годов выявили немало ярких своеобразных личностей, творческих, энергичных, мыслящих натур, способных на смелую оригинальную импровизацию. Энергичный обмен мнениями способствовал

²¹ Щепанская Т. Молодежные сообщества // Современный городской фольклор. М., 2003.

образованию неформальных сообществ, возникавших на пограничном стыке научных дисциплин «команд по интересам». К такого рода «артельному» сообществу принадлежала и группа «Социология и театр».

Конечно, исследователи самых разных специализаций так или иначе корпоративно объединялись по месту своей штатной работы. В области изучения культуры и искусства ведущими научными центрами страны были Институт истории искусств (с 1977 г. ВНИИ искусствознания МК СССР), Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (в настоящее время Российский институт истории искусств) и Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, Научно-исследовательский институт культуры Министерства культуры РСФСР, Институт художественного воспитания Академии педагогических наук СССР. В разработке названной проблематики участвовали также уже упомянутая Комиссия комплексного изучения художественного творчества Научного совета по истории мировой культуры АН СССР, Научный совет по кибернетике АН СССР, подразделения Московского, Ленинградского, Уральского университетов (Свердловск), Уральский научный центр АН СССР, Институт истории Эстонской ССР, Эстонское театральное общество, Всероссийское театральное общество и его региональные отделения, ряд структурных подразделений вузов, научных учреждений разных ведомств, творческих союзов и др.

В 1971 г. Научный совет по кибернетике АН СССР, Всероссийское театральное общество, НИИ культуры Министерства культуры РСФСР с участием Института истории искусств и ЛГИТМиКа провели в подмосковной Рузе представительный симпозиум «Точные методы в исследованиях культуры и искусства». Он продолжался три дня и собрал видных социологов, философов, искусствоведов, обществоведов, психологов, математиков, кибернетиков, экономистов. Каждый из дней симпозиума был посвящен определенному блоку проблем: Культура, искусство и научная строгость (вопросы методологии); Логико-математическая и семиотические исследования литературы и искусства; Психофизиологические и социологические аспекты исследования культуры и искусства. Выпущенный из печати к началу симпозиума сборник тезисов докладов и сообщений содержал около пятидесяти материалов, в которых рассматривался широкий круг вопросов, касающихся современных методов изучения культуры, художественного творчества, экспериментального моделирования, механизмов восприятия произведений искусства, планирования и прогнозирования организационно-экономической деятельности учреждений культуры и т.д. Организаторы симпозиума признавали его «нетрадиционность», однако вполне обоснованно надеялись, что ознакомление с ведущимися в различных центрах работами и обсуждение возможностей применения точных наук и методов в изучении культуры будет стимулировать создание широкой программы перспективных комплексных исследований.

Симпозиум «Точные методы в исследовании культуры и искусства» осторожно, но в то же время настойчиво и последовательно внедрял в искусство-

ведение новые нетрадиционные подходы и «точные методы», по сути дела, противопоставляя их косности и «общепринятости» официозных догматических установок, и тем самым выводил науку в целом и искусствознание в частности за рамки жесткой идеологической монополии. Симпозиум выполнил важную консолидирующую роль. «Сегодня задача состоит не в том, чтобы спорить, применимы или неприменимы точные методы в исследованиях культуры и искусства, а в том, чтобы там, где такое применение на сегодня является возможным, пытаться перейти от чисто «повествовательного», содержательно-качественного описания процессов, систем, явлений культуры и искусства к такому исследованию, в котором находят свое место и математические (математико-логические, семиотические, «структурные») методы, – осуществляется построение формализованных схем явлений и их моделей, – утверждал один из организаторов симпозиума Б.В. Бирюков и призывал к кардинальному пересмотру методологических установок в сфере гуманитарных наук. – Важнейшее значение имеет сбор и обработка первичной информации о процессах, происходящих в сфере культуры и искусства. И здесь со всей решительностью надо подчеркнуть перспективность, важность, актуальность конкретных социологических исследований. Можно быть уверенным в том, что размах таких исследований будет в дальнейшем возрастать. Ибо только конкретное знание тех процессов, которые в обществе связаны с функционированием духовной культуры и искусства, позволит грядущим поколениям преодолеть те трудности, которые подметил С. Лем в своих «умственных экспериментах». Культура, искусство и научная строгость – этот «симбиоз» должен служить благородной цели: дальнейшему развитию и совершенствованию всей человеческой культуры»²².

Надежды участников симпозиума во многом оправдались: пространство исследований культуры и искусства в 1970-е гг. существенно расширилось, дискуссии на трибунах, на «круглых столах», в кулуарах сыграли позитивную роль. Корпоративная научная этика подчас давала возможность обходиться без осторожной оглядки на незримый «президиум», позволяла искать единства взглядов на «пересечении интересов», что, например, проявилось в сотрудничестве искусствоведа М.И. Туровской и математика И.Г. Яглома. Соавторы сообщили симпозиуму о широких возможностях применения сравнительного анализа в исследовании искусства: «Наиболее существенная часть нашего сообщения будет касаться современного положения дел, когда связи математики с жизнью реализовались в создании кибернетики, а взаимопроникновение искусства и жизни самоосуществилось в явлениях так называемой «массовой культуры». Здесь мы видим проявление некоторых существенных черт «массового общества», демонстрируемых на триединстве «математика – жизнь – искусство»»²³. С оригинальной моделью

²² Точные методы в исследованиях культуры и искусства: Материалы к симпозиуму: В 3 ч. М., 1971. Ч. 1. С. 25.

²³ Там же. С. 40.

сопряженности эстетической эмоции и процессов самоорганизации знаковых систем познакомил В.М. Петров. Психофизиологическим аспектам исследований личности и психологии творчества посвятили доклады П.В. Симонов, А.А. Зворыкин, И.М. Тонконогий. О функции понятия точности в семиотическом механизме говорил Ю.М. Лотман. Методологические проблемы анализа культуры и искусства нашли отражение в сообщениях А.Н. Алексеева, И.Г. Гутчина, М.Е. Дезы, Г.Г. Дадамяна, В.Н. Дмитриевского, А.А. Дудченко, М.С. Кагана, С.Н. Плотникова, С.Х. Раппопорта и др.

Симпозиум в Рузе показал возможности многообразных исследовательских подходов и методов в сфере гуманитарных наук. В то же время симпозиум имел для той поры очень важный, этический, нравственный смысл – он утверждал неотъемлемое право научного сообщества и отдельных ученых на поиск корпоративных, индивидуальных, личностных решений, на свободный эксперимент. Это также давало мощный заряд для дальнейших междисциплинарных исследований. В области театра исследования определились в четырех важнейших параллельно развивающихся направлениях: экономики, организации и управлении театра; педагогики и психологии театра: творчества и восприятия сценического искусства; и социологических исследований театральной жизни в широком объеме ее функционирования – публика, репертуар, профессиональное театральное сознание, проблемы кадрового и экономического обеспечения творческой деятельности и проч.

Симпозиумы и конференции в 1970-е гг. становятся едва ли не ежегодными. На первый план все энергичнее выдвигаются методологические вопросы, модели и концепции, имеющие общенаучную значимость, они рассматриваются в тесной взаимосвязи с практикой художественной жизни. В сознании театральной общественности утверждается идея необходимости органичного соединения научного анализа с анализом критическим и правомерности применения системных, комплексных подходов в сочетании с традиционными искусствоведческими методами, с психологией, семиотикой, структурной лингвистикой, математикой и проч.²⁴ В эти годы выпускается и входит в исследовательский оборот отечественная и переводная научная литература, разрабатывающая теоретические, методологические и организационно-практические проблемы междисциплинарных исследований. Теоретические и конкретно-социологические работы в области искусства приобретают интенсивный характер, они направлены на выявление объективных фактов, достоверных данных о масштабах, характере и специфике воздействия сценического искусства на публику. В статистических, количественных и качественных показателях, в экспертных оценках выявляется и осмысливается реальное состояние функ-

²⁴ См.: Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни: Тезисы докладов и сообщений на науч.-практич. конф. Л., 1977. (См. также: Театр как социологический феномен. СПб., 2009.)

ционирования театра в обществе. В книге Ю.У. Фохта-Бабушкина библиография по проблеме представлена обстоятельно²⁵.

13–15 ноября 1972 г. Институт истории искусств и Всероссийское театральное общество проводят в Москве симпозиум «Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра». В программном докладе «Театр как объект комплексных исследований» директор Института Ю.С. Калашников констатировал заметный сдвиг в изучении важнейших составных частей театрального процесса – публики, репертуара, экономики и организации театрального дела – и одновременно призывал к расширению социологического изучения театральной жизни во всей совокупности ее проблем с целью выявления фактического, а не «отчетно-показного» состояния театра, на основе которого можно было бы прогнозировать его развитие. Три блока проблем, названные Ю.С. Калашниковым, представляли ученые из разных регионов страны. Проблемы изучения публики рассматривали Л.Н. Коган (Свердловск), московские ученые Г.Г. Дадамян, Ю.У. Фохт-Бабушкин, Н.А. Хренов, исследователи из Эстонии К.О. Каск, Л.Е. Веллеранд, Я.В. Хион, М.Г. Оямаа, динамику репертуара анализировали А.Н. Алексеев, В.Н. Дмитриевский, экономике и планированию театрального процесса посвятили выступления С.Д. Вульфсон, В.С. Жидков, А.Я. и Б.Я. Рубинштейны²⁶. Стало очевидным – образовался корпус специалистов, накопивших серьезный теоретический и практический опыт, позволяющий обратиться к междисциплинарному осмыслению театрального процесса.

Определенный шаг в этом направлении зафиксировала научно-практическая конференция «Театр и зритель», состоявшаяся 23–25 декабря 1974 г. в Москве, организованная Институтом истории искусств и Всероссийским театральным обществом с участием сотрудников исследовательской группы «Социология и театр». На основе тезисов и стенограмм конференции были выпущены сборники статей – «Театр и наука» и «Проблемы социологии театра» (отв. ред. Н.А. Хренов)²⁷. Конференция свидетельствовала о расширении круга исследователей театра и последовательных плодотворных шагах по освоению междисциплинарной исследовательской проблематики. Блоки актуальных проблем, связанные с социальным функционированием театра, с публикой, с формированием и эксплуатацией репертуара, экономикой и ор-

²⁵ *Фохт-Бабушкин Ю.* Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология. СПб., 2001.

²⁶ Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра: Материалы к симпозиуму. М., 1972; Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства) / По материалам симпозиума «Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра». М., 1972.

²⁷ Научно-практическая конференция «Театр и зритель» (Опыт и перспективы социологического исследования театра). Краткое содержание сообщений (тезисы) М., 1974; Театр и наука (Современные направления в исследовании театра). М., 1976; Проблемы социологии театра. М., 1974.

ганизацией театрального дела получают в докладах углубленное рассмотрение, анализируются в сопряженности взаимосвязей и взаимовлияний. В круг содержательных дискуссий вводятся новые многомерные социологические, социально-психологические, экономические, математические категории, театр рассматривается в контексте развития телевидения, кинематографа, СМИ, массовых зрелищ. Наконец отчетливо проявляется интерес научный общественности к новым теоретическим концепциям и разработкам, к современным методам и исследовательскому инструментарию.

Группа «Социология и театр», начавшая свою активную работу в 1974 г., также расширяла исследовательское пространство, она выходила за пределы изучения публики в зрительном зале, к выявлению и осмыслению ориентации и вкусов населения города, к анализу совокупных репертуарных тенденций в контексте художественного спроса и предложения, во взаимосвязи с производственно-экономической деятельностью театров. В орбиту работы оказались вовлечены не только практически все ленинградские драматические театры, но и театроведы, работающие в научно-исследовательском и учебном отделах ЛГИТМиКа, члены секции критиков ВТО и Художественного совета Главного управления культуры. Именно критики выступали в качестве авторитетных экспертов репертуара конкретных театров и театральной жизни Ленинграда в целом.

27–28 ноября 1975 г. Всероссийское театральное общество провело в Ленинграде научно-практическую конференцию «Театр в духовной жизни современного молодого человека». Отталкиваясь от результатов работы исследовательской группы «Социология и театр», участники дискуссии – искусствоведы, обществоведы, философы, психологи, социологи, творческие работники из Москвы, Ленинграда, Саратова, Свердловска и других городов – вышли на обсуждение базовых, стратегических проблем прогнозирования в сфере культуры. Об этом говорили А.Н. Алексеев, О.Б. Божков, Б.З. Докторов, В.Э. Шляпентох, Ю.У. Фохт-Бабушкин, Н.А. Хренов, М.С. Каган, В.Н. Дмитриевский, Г.Г. Дадамян и др.²⁸ Спустя некоторое время, 11–13 мая 1977 г., ВТО проводит научно-практическую конференцию в Ленинграде «Проблемы использования экспертных оценок в социологическом изучении театральной жизни». В ней участвовали исследователи группы «Социология и театр», ученые разных специализаций из столичных и региональных научных центров – Свердловска, Кемерово, Челябинска, Уфы, Таллина и других городов. К началу конференции был издан сборник тезисов докладов и сообщений, правда, с грифом «Для служебного пользования» и порядковой нумерацией экземпляров, что весьма ограничивало его распространение.

Конференция открывалась докладами сотрудников группы «Социология и театр», в которых излагалась концепция метода использования экспертных оценок, возможности и масштабы их использования в конкретно-социологическом исследовании театральной жизни Ленинграда,

²⁸ Театр и наука. Современные направления в исследовании театра. М., 1976.

результаты проведенной работы. В докладе Б.З. Докторова, содержащем важные теоретико-методологические посылы и итоговые данные, вопрос применения экспертных оценок был поставлен в контекст решения проблемы о правомерности вхождения количественных и статистических методов в изучении явлений культуры. Отсюда возникли ссылки на европейский и американский опыт, на результаты работы отечественных исследователей – Б.В. Бирюкова, И.Г. Гутчина, С.Н. Плотникова, Ю.М. Лотмана и др. Тема доклада была продолжена выступлениями социологов, искусствоведов, математиков, философов – А.Н. Алексеева, В.Н. Дмитриевского, С.Г. Чеснокова, М.С. Кагана, Э.С. Чамоковой, Ю.У. Фохта-Бабушкина и др.²⁹

Научно-практическая конференция «Проблема перспективного планирования и управления в сфере художественной культуры» проводилась по инициативе Министерства культуры СССР и проходила 26–29 ноября 1979 г. в Москве под эгидой ВНИИ искусствознания, ВТО и Координационного совета Министерства культуры СССР. Конференция обсуждала блоки проблем: художественная культура сегодня – пути и методы изучения актуальных проблем ее научного управления; деятельность театрально-зрелищных предприятий; деятельность концертных, культурно-просветительных учреждений, художественных музеев и выставок. Конференцию вели заместитель министра культуры Е.М. Чехарин, директор ВНИИ искусствознания М.П. Котовская, директор ЛГИТМиКа Н.М. Волынкин, выступали руководители и научные сотрудники отделов Института искусствознания Ю.У. Фохт-Бабушкин, А.А. Карягин, К.Б. Соколов, ученые Москвы, Свердловска, Киева, Челябинска и др.³⁰

К концу 1970-х гг. научное изучение театральной жизни в значительной степени упорядочилось. В Москве в структуре Института истории искусств – с 1977 г. он стал Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания – открылись новые научные подразделения: сектор социологии искусства, сектор научного управления и прогнозирования развития художественной культуры и сектор экономики культуры. В Ленинграде в НИО ЛГИТМиКа успешно работал сектор социологии искусства, исследовательская группа «Социология и театр» осуществляла ежесезонную экспертизу и оценку формирования и эксплуатации репертуара ленинградских театров.

Высокий уровень научного мышления был задан на Всесоюзном симпозиуме «Художественная картина мира и проблемы ее комплексного изучения», проведенном в Москве Комиссией по комплексному изучению художественного творчества АН СССР и ВНИИ искусствознания в 1980 г. Понятие

²⁹ См.: Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни: Тезисы докладов и сообщений на науч.-практич. конф. Л., 1977.

³⁰ Научно-практическая конференция «Проблемы перспективного планирования и управления в сфере художественной культуры»: Тезисы докладов и выступлений. М., 1979; Перспективное планирование и управление в сфере художественной культуры. М., 1981.

«картина мира», прежде употребляемое лишь некоторыми искусствоведами и социологами, получило здесь широкое признание и стало широко использоваться в операциональном лексиконе, хотя и нуждалось в дальнейших содержательных уточнениях.

В результате широкого и обстоятельного обсуждения проблем функционирования культуры и искусства научной общественностью в оценке современного состояния театральной жизни и определении тенденций ее развития на первый план вышли три главных фактора: освоение публикой сценического искусства в разных его содержательных, стилевых и жанровых разновидностях; эволюция самих видов и жанров театра, в известной степени продиктованная художественным спросом; возросшая количественная и качественная роль искусства, СМИ в обществе в целом и театра в частности. Можно констатировать, что научные дискуссии и проведенные исследования решали актуальные проблемы теоретического и практического характера. Они зафиксировали «температуру» общественной, художественной и исследовательской жизни, выявили уровень связей теории и практики, наметили перспективы их развития, наконец, определили степень и характер зависимости исследований от политической конъюнктуры, идеологических воздействий и возможности дистанцирования от них. В ходе исследований обнаружился ряд факторов, стимулирующих эти процессы, углубилась разработка методологических вопросов, обогатился и усовершенствовался категориальный аппарат, инструментарий, наметились пути междисциплинарных, комплексных, системных подходов, определивших направленность и технологическую оснащенность научных поисков уже последующих лет.

Вопрос *ценностных ориентаций художника, публики* в контексте рассмотрения социального функционирования искусства приобрел в 1970-х гг. принципиально важное значение. Именно характеристики ценностного отношения к произведению искусства (в нашем случае к театральному спектаклю) в контексте сложившегося образа жизни позволили исследователям осмыслить социальное и художественное содержание и направленность театра, связи художника с публикой, определить меру включенности театра в систему актуальных для данного времени социальных установок.

Многоаспектный характер социологических исследований и их обсуждение в дискуссиях 1970-х гг. позволили прийти к серьезным теоретическим и практическим результатам. Были определены *основные социальные показатели художественной культуры*. Создание такой системы – необходимое условие согласованности, а следовательно, и результативности научной деятельности социологов театра и художественной культуры в целом. Возникла основа для развертывания фундаментальных исследований художественной культуры, предпосылка для создания теоретической модели ее функционирования, для выявления тенденций и факторов, определяющих ее реальное состояние.

Исследования сценического искусства 1970–1980-х годов, предпринятые группой «Социология и театр», были направлены на выявление роли и места сценического искусства в системе художественной культуры и в досуге

населения. Функционирование драматического театра анализировалось в рамках трех основных блоков – *производства, распределения и потребления* – на уровнях *рассмотрения репертуарного массива*, формирования, эксплуатации и сценической интерпретации репертуара и его восприятия.

Если в 1960-х гг. попытки социологического исследования культуры, искусства, театра предпринимались прежде всего энтузиастами-одиночками, которые в силу ограниченных возможностей ставили перед собой локальные задачи – фиксировали общие изменения социокультурной ситуации, собирали эмпирический материал и пр., то в 1970–1980-х гг. в сфере изучения художественной жизни, разных ее аспектов формируются специально созданные для решения конкретных программ научные подразделения – отделы, сектора, лаборатории при вузах, научно-исследовательских центрах, министерских ведомствах, научно-производственных объединениях, творческих союзах.

Доклады и сообщения, выносимые на конференции и симпозиумы, держали как серьезный информационный, так и концептуальный и практический смысл. Это способствовало координации усилий, созданию междисциплинарных групп, корректировке понятийного аппарата, совершенствованию методики, техники исследований. В конечном счете публичные дискуссии и неформальное профессиональное общение расширяли *пространство научного изучения современных социальных аспектов театральной жизни*, они изменили сложившиеся ранее представления об отношениях и связях художника и публики, театра и общества. Это также способствовало принятию практических решений проблем театральной жизни, в разработку которых группа «Социология и театр» внесла свой заметный вклад.

4. Фундаментальная культурология и прикладная культурология периода «застоя»: представляют ли они одну научную парадигму?

Казалось бы, появление фундаментальных теорий в культурологии вводит прикладную культурологию в нужное русло, все расставляет по своим местам. Однако прикладная культурология – не просто приложение общих идей к практическим ситуациям и конкретным сферам культуры. Тут следует разобраться в причинах оппозиции между разными научными традициями или парадигмами. Становление культурологии в тех формах, в каких она в последние годы имеет место, как нам представляется, – не продолжение социологического позитивизма, а сопротивление ему, его преодоление.

Классический позитивизм связан с ренессансом естественно-научного знания. Все три всплески социологии искусства развертывались в русле этого естественно-научного знания. И опыт деятельности научной группы «Социология и театр» об этом свидетельствует. Социологические исследования искусства, конечно, можно назвать прикладной культурологией, хотя не исключено, что могут существовать и какие-то другие точки зрения. Как может быть, что наука о культуре еще не успела сложиться, культурологии еще нет,

а прикладная культурология уже развивается? Как в таком случае назвать развертывание конкретно-социологических исследований в сфере культуры, если не прикладной культурологией?

Мы уже отмечали, что прикладная культурология имеет практическую нацеленность. Но именно такую цель и имели эмпирические исследования искусства. В данном случае мы имеем дело с «социальным заказом». Развертывание таких исследований, как уже отмечалось, имело место по инициативе не столько самих ученых или научных учреждений, сколько подинститутов, занимающихся организацией и управлением сферы культуры, то есть министерств и ведомств.

Однако этот парадокс – появление прикладной культурологии раньше культурологии фундаментальной, теоретической – легко устраняется тем, что и социологию в ее теоретических постулатах, и культурологию в ее зрелом варианте роднит одно важное обстоятельство. И та и другая наука основывалась на установках классического функционализма, а он является реальным не только для одной науки. Вспоминается, как в одном из выпусков бюллетеня Института социологии впервые были напечатаны фрагменты из работ Т. Парсонса³¹. Работы Б. Малиновского свидетельствуют, что функционализм разрабатывался и в этнологии, и в культурной антропологии³². Естественно, что используемые социологией с 60-х годов установки функциональной теории постепенно перетекали в фундаментальную культурологию.

Однако до появления культурологии социология была просто обречена на то, чтобы оставаться лишь теорией «среднего ряда», что констатировал Р. Мертон³³. Может быть, лишь появление культурологии представит новую, более высокую ступень обобщений, в которых социология в те годы нуждалась. Может быть, фундаментальная культурология как раз и оказывается теорией «высшего» уровня для социологии.

О том, что функционализм с 60-х годов многое определял не только в социологии, но и в эстетике, свидетельствует одна из центральных тем науки об искусстве с 60-х годов – социальные функции искусства. Эта проблематика не перестает быть актуальной и в период бурного развития культурологии. Открытия И. Канта, связанные с формулой искусства как игры, как целесообразности без цели, в России по-прежнему трудно приживаются. Постмодернизм здесь не способен этой установке противостоять. Может быть, идеологизация искусства как явление временное и специфическое – лишь один из этапов в становлении той новой эстетики, которая в реальности является далеко не новой, возвращая к докантовской, а может быть, даже к античной и средневековой эпохам, когда резкого разрыва между эстетическим и утили-

³¹ Структурно-функциональный анализ в современной социологии. Вып. 1. Информационный бюллетень Института социологии, № 6. М., 1968.

³² Малиновский Б. Научная теория культуры. М., 1999.

³³ Мертон Р. Социальная теория и социальная структура. М., 2006.

тарным не существовало³⁴. Собственно, это вытекает и из авторитетности для отечественных социологов функционализма.

Когда мы пытаемся выделить некоторые процессы в искусстве, зафиксированные прикладной культурологией, то имеем в виду положительные стороны этой науки. Но очевидно, что сдвиг в сторону исключительно эмпирических исследований (анкетирования) со временем не мог не привести к разочарованию социологическим бумом. Здесь имели место и негативные стороны социологии. В данном случае приходится говорить о том, что, реализуя постулаты функционализма и пользуясь концепцией Т. Парсонса, социологи (а еще точнее, идеологи) приспособляли их к бесперспективному делу, что обернулось участием социологии в формировании мировосприятия «застоя» как социального феномена.

Дело в том, что прикладная культурология в те годы еще не открыла для себя стихийно возникшую оппозицию между культурой и государством, которая и является основной причиной возникновения и становления в России особой культурологической парадигмы, отличной от существующих на Западе и изучающих проблематику культуры научных направлений. Следовательно, неудовлетворенность результатами прикладных исследований возникла не только потому, что они осмыслялись в духе идеологических установок. Социология тех лет была уязвимой уже потому, что из поля внимания исследователя выпадал контекст, который в поведении человека в мире художественной культуры все и определял. Таким контекстом должна была быть культура, обладающая особым чувством времени и предполагающая, что ее изучение развернется в особых, отличающихся от времени общества временных координатах. Но в эпоху «оттепели» ее реальность еще не была открыта и осознана. Не были осознаны и ее функции. Исчерпывающим контекстом могла быть лишь идеология, лишь государство, воспринимаемое вне времени в соответствии с сакральной аурой. Таковы были правила игры. Время пересмотра этих правил затягивалось. Идеи диссидентов все еще не перерастали в массовые настроения.

Функционализм как социологическая теория в его американском варианте отечественными социологами был взят на вооружение. Их целью было задержать распад жесткой государственности, продлить ее срок, что и было сделано. Таким образом, заимствуемая теория функционализма трансформировалась в идеологию «застоя». Все социальные институты должны были работать на выживание успешного сформировать сакральную ауру государства, которое все же было обречено. Это был тупик. Прежде всего, для социологической парадигмы.

В обществе уже имела место значительная общность, созревшая для того, чтобы общество радикально реформировать. Для осмысления этих процессов нужна была какая-то другая социологическая парадигма. Может быть, инте-

³⁴ Эстетика и теория искусства XX века / Отв. ред. Н. Хренов, А. Мигунов. М., 2005.

рационалистская. Но какой бы совершенной ни была та или иная социологическая парадигма, исключительно социологический подход в принципе уже недостаточен. Для осмысления развернувшихся во второй половине XX в. процессов должна была появиться принципиально иная научная парадигма. Развертывающиеся в совершенно иной временной перспективе события необходимо было рассматривать иначе.

Проблема заключалась в том, что социологическое воображение затухало, как затухала вспышка позитивизма вообще. Собственно, с констатации кризиса социологии Н. Луман и начинает излагать свою системную методологию. Он пишет: «Социология находится в теоретическом кризисе. Эмпирические исследования, в целом действительно успешные, увеличили наши знания, но не привели к единой социологической теории»³⁵. Для Н. Лумана выходом социологии из кризиса является ассимиляция ею общей теории систем.

Для интерпретации происходящего во второй половине XX в. мы выбираем иную парадигму – циклическую в сорокинском варианте³⁶. В соответствии с этой парадигмой общественная жизнь развертывается не только в контексте государства и, следовательно, в социальном времени, но и в контексте культуры и, соответственно, во времени культуры. Эпоха «оттепели» – это эпоха переходной ситуации в культуре. Становление альтернативной культуры потребовало радикальной перестройки в науке, в частности, активизации гуманитарной науки. В соответствии с фундаментальной теорией П. Сорокина в XX в. начинает свое становление альтернативная культура. Человечество входит в переходный этап.

Но культура – это такой универсальный предмет, который в ситуации трансформации способен радикально изменять не только общественные системы и искусство как социальный институт, но и научные подходы и парадигмы. Излагая идеи Т. Парсонса, Н. Луман пишет, что Т. Парсонс, как и вообще вся социология первой половины XX в., предполагал, что общества передают культуру по традиции, поэтому культура всегда предшествует любой социальной ситуации. «Долговременные структуры, постоянно обеспечивающие социальный порядок, – цитирует и комментирует он Т. Парсонса, – уже существуют в культурном наследии, то есть в прошлом. Соответственно, проблема социального порядка представляет собой не столько проблему политической власти, сколько проблему социализации»³⁷. В данном случае речь идет о том, что происходящее на уровне эстетических и художественных реакций можно осмысливать не только исключительно в

³⁵ Луман Н. Указ. соч. С. 15.

³⁶ Сорокин П. Социальная и культурная диалектика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. СПб., 2000.

³⁷ Луман Н. Указ. соч. С. 153.

социальном, но и в культурном, а следовательно, в ином временном контексте.

Из всего сказанного может возникнуть ощущение, что культурология как научная система интерпретации человеческого и общественного бытия, наконец-то, способна решить все проблемы и ответить на все вопросы. Отныне вроде бы она должна определять направленность и точность интерпретации результатов прикладных исследований в сфере искусства. Но дело не только в культурологии как науке, а в радикально изменяющихся социальных процессах и в совершенно специфическом видении предмета, то есть культуры. В российском регионе она была призвана осуществить совершенно исключительные функции.

Культурология должна была ответить на те вопросы, на которые социология могла давать лишь частичные ответы, и на те вопросы, которые встают и перед человечеством, и перед российской цивилизацией в частности, лишь в последние десятилетия истекшего столетия. Будущее культурологии во многом зависит от понимания тех функций – явных и латентных, которые культура в новой ситуации призвана осуществить. В какой-то степени это функции универсальные, то есть одинаково присущие всем цивилизациям, в какой-то степени в России они будут специфическими.

Подчас возникающая наука слишком занята собой, она замыкается в себе, забывая о том, ради чего когда-то была вызвана к жизни, то есть для более точного разрешения постоянно возникающих в сообществе людей противоречий. Кстати, печатью этого недуга была отмечена и бурно развивающаяся во второй половине XX в. социология. Остается надеяться, что это не будет присуще науке о культуре.

В самой науке какие-то проблемы со временем выдвигаются на первый план и не сразу осознаются, а какие-то становятся второстепенными или вообще неактуальными. В этом и проявляется социокультурная динамика. В осознании латентных функций культуры наука о ней должна делать систематический вклад. Но с ней связана и социология как прикладная культурология. Без разгадки меняющихся и предстающих в латентных формах общих ориентиров прикладная культурология оказывается бессильной, а полученные в ходе эмпирических опросов результаты накапливаются, оставаясь неосмысленными, что в реальности и происходило.

5. Функционализм в его отношениях с государством и культурой. Явные и латентные функции культуры в Советском Союзе

Позволим себе несколько слов о специфических функциях культуры, характерных для периода «застоя». И, что важно, функциях латентных. Дело в том, что в момент рождения науки о культуре в Советском Союзе здесь складывалась исключительная ситуация, не имеющая аналогий с ситуациями в других странах.

Уже подмечено, что наука о культуре в России имеет особую логику развития. Это естественно. В России создавалась специфическая ситуация. Пер-

вичным импульсом для возникновения новой науки здесь стало осознание одной из функций культуры, которая имела в высшей степени практический смысл. Она касалась выживания многомиллионного населения, начавшего осознавать свое государство как внутренний Вызов. В других странах такой ситуации не было, а теоретическая значимость этой функции была там давно сформулированной. Эта сложившаяся в Советском Союзе специфическая ситуация как раз и способна прояснить вопрос об уязвимости опыта прикладной культурологии тех лет.

Дело в том, что организаторы исследований исходили из неверной теоретической модели. Еще до появления науки о культуре культура здесь становится стихийной основой сопротивления жесткой государственности. Это, несомненно, была латентная функция культуры. Но она не была в то время осознана даже социологами, хотя предназначение этой науки, как утверждает Р. Мертон, как раз и связано именно с этой функцией. Видимо, такой альтернативной основой в других государствах выступают какие-то другие, скажем, политические институты, например партии, церковь и т.д. Если, конечно, в этих странах имеет место сопротивление государству.

Как-то мало обращают внимание на то, что и сама культура, а затем наука о ней (даже в политизированном варианте) позволяли утвердить альтернативу тоталитарной государственной конструкции. Чиновники, способствующие институционализации и общей и, в особенности, прикладной культурологии, не предвидели, какую силу они, в конечном счете, вызывали к жизни. По сути, если они способствовали развертыванию культурологической мысли, они становились, сами того не осознавая, латентными революционерами, срезая тот сук, на котором они удобно расположились. Наверное, в истории это был исключительный момент. Да и в науке тоже.

Все интересное, что могло быть сказано о культуре в это время, исключало идеологию. Когда Ю. Левада в своей книге позволил неидеологическое суждение, начались репрессии. Ведь что, собственно, такое культурология в Советском Союзе? Это, по сути, начавшаяся осознаваться одна из функций культуры, которая в данном регионе, в силу определенных причин, стала основной. Пока она не осознавалась, социология искусства ограничивалась описанием культурных объектов, не задумываясь об определяющем контексте их функционирования, и следовательно, она вся представляла прикладной культурологией. Но когда этот контекст начал осознаваться, он потребовал специального знания, приходящего в форме новой науки – культурологии. Такова специфически русская ситуация рождения культурологической рефлексии.

Однако проблема заключается в том, что по мере становления науки о культуре оказывалось очевидным, что развертывалось изменение и самой структуры научного знания. Это уже был общемировой процесс. Если в последние десятилетия XX в. в мире распространяется постмодерн, активно вторгающийся в научные парадигмы и способствующий реформированию их методов, то ему предшествовал модерн, то есть определенное рационалистическое мировосприятие, которое, в соответствии с Ю. Хабермасом, возникло

еще во времена Просвещения и имело отношение не только к искусству, но и к науке. А постмодерн, как известно, связан с реабилитацией многого, что модерн успел вытеснить в бессознательное.

В социологии как науке как раз и утверждалась идея модерна, связанная с отрицанием традиции и с пересозданием общества на рациональных началах. Радикальному пересозданию противодействовала традиция, то есть культура. Именно культура способствует структурности социальной системы, ведь структурность – оборотная сторона инвариантности, той самой инвариантности, которую сделали предметом своего исключительного внимания структуралисты – событие, совпадающее по времени с интересом в России к проблематике культуры. Н. Луман констатирует совпадение интереса к структурализму и к системной теории³⁸. Но в этом можно усматривать и латентное движение в сторону осознания феномена культуры с присущей ей инвариантностью и слабой чувствительностью к изменениям в социальном времени.

Культура – консервативная сила, и в этом заключается ее положительная сторона. Но осознать эту положительную сторону могла помочь только ситуация угасания модерна, характерная для второй половины истекшего столетия. Несомненно, культура как консервативная сила должна срабатывать в том случае, когда эксперименты с общественными формами жизни по инициативе государства имеют разрушительные последствия. Позитивизм в социологии «третьей волны» – наследник рационализма Просвещения. Но третья вспышка позитивизма в России спровоцировала комплекс сопротивления, который в европейской истории был впервые связан с романтизмом, что и вызвало к жизни в этом регионе принципиально иную научную парадигму. Без понимания этого обстоятельства невозможно ни писать историю российской культуры второй половины XX в., ни разворачивать прикладные исследования и осмыслять полученные данные.

С этой точки зрения заслуживает специального и нового прочтения и вся история эстетической рефлексии, свидетельствующая о сопротивлении модерну, начиная с XVIII в. Собственно, ведь и само открытие значимости эстетического, что происходило именно в эпоху Просвещения, означало выведение этого феномена из латентного состояния. И оно уже в ту эпоху было достаточно амбивалентным.

Идеологи как раз и исходили из таких извлеченных из естественно-научного знания рациональных начал. Появление культурологии связано с альтернативностью в собственно научном знании. В отличие от мировосприятия модерна, культурология реабилитировала то, что модерн исключал, то есть традицию. В границах культурологии человеческое бытие рассматривается в принципиально иных временных границах. Происходит радикальная переоценка исторических процессов. В первой половине XX в. полагали, что все позитивное идет от государства, от программы революционного пере-

³⁸ Луман Н. Указ. соч. С. 272.

создания общества, а от истории нужно брать только то, что с этой программой соотносится. Отсюда эти вульгарные учебники по истории с классовыми установками.

Постепенно приходят к выводу о том, что общество выживает не благодаря государству (оно в принципе оказалось несостоятельным и разрушительным), а благодаря какой-то иной реальности, то есть культуре, которую государство не успело до конца разрушить. Может быть, еще и потому, что не отдавало отчета о том, с чем имело дело. Науки о культуре еще не было. На этой основе и произошла переоценка. Причем не только политической структуры, но и определенного мировосприятия, вызвавшего к жизни и систему научных представлений, которые необходимо было уточнять. Так возникал и утверждал себя постмодерн.

В России последних десятилетий XX в. обращает на себя внимание блокирование футуризма и актуализация пассивизма. Здесь по-новому открывается и воспринимается история. Когда же открывается и начинает культивироваться история, то социология отходит на задний план. Между социологией и историей непростые отношения. Правда, историю в это время масса постигает по историческим романам В. Пикуля, но все равно это уже был прогресс, свидетельствующий о том, что творческая элита актуализирует установку романтизма, связанную с открытием истории и значимостью традиции.

Попробуем обозначить лишь некоторые обращающие на себя внимание факты, столь значимые для этих десятилетий. Получает новую перспективу развития этнография и фольклористика. Д.С. Лихачев постигает древнерусскую культуру. Л. Гумилев вскрывает логику этногенеза, выявляя циклы в истории этноса. Резонанс «деревенщиков» в литературе необычайно широк. А. Гуревич привлекает внимание к ментальным и неофициальным, а потому и наименее подверженным изменениям пластам бытия, приобщая к открытиям французской исторической школы «Анналы». Отечественная история перестает восприниматься исключительно историей государства. В ней пытаются обнаружить дух общности, логику культуры и сферы повседневности. Это процесс очеловечивания бытия в культуре и через культуру. Открытие человеческих чувств в поэзии «шестидесятников» трансформируется в интерес к религии. Открытая в начале XX в. средневековая иконопись Руси в 60-е годы снова притягивает к себе внимание. Интеллигенция путешествует по глухим местам в поисках икон. Возникает кинематограф А. Тарковского, намного опередивший логику развития мирового кино. Становятся возможными публикации трудов российских религиозных философов. А. Солженицын реабилитирует национальную русскую историю и государственность, какой она была до 1917 года. Постепенно выясняется, что, оказываясь, в России имела место теургическая эстетика и даже религиозный ренессанс как выражение общего духовного ренессанса начала XX в., о чем успели забыть³⁹. Во

³⁹ Бычков В. Русская теургическая эстетика. М., 2007.

всем этом человек обретал неосознаваемую им, но столь ему необходимую духовную основу и для противостояния, и для выживания.

Однако эта функция выходящей из коллективного бессознательного культуры осознается с большим запозданием. По сути, наука явилась лишь выражением этих общественных процессов, специфической системой их осознания и осмысления. В традиционной системе научного модерна это не могло быть осознано, поскольку модерн в принципе противостоял истории, ориентируясь лишь на будущее и представляя футуристическим мировосприятием. Несомненно, эту спасительную функцию культура осуществляла не только во второй половине XX в. Так было в 20-е, в 30-е и в 40-е годы, хотя в это время культуру и понимали весьма упрощенно и вульгарно, а точнее, не понимали, связывая все позитивное, что касалось выживания людей, исключительно с государством и идеологией, способной манипулировать культурой, относиться к ней как к объекту.

Почему же, если культура всегда спасала, то ее не открыли раньше, а начали о ней задумываться лишь во второй половине XX в., ближе к концу этого века? Этот вопрос, разумеется, касается только России. Это исключительно российская ситуация. Видимо, потому, что выход из идеологии предполагал какую-то иную основу для мировоззрения. Открытие культуры – это факт, связанный с сопротивлением идеологии. Марксистские идеологи полагали, что они пересоздают культуру, преодолевают историю и создают принципиально новую культуру. Вышло наоборот. Не они пересоздали культуру, а она, в конечном счете, поглотила и перемолола эту самонадеянную и, как сегодня очевидно, разрушительную для выживания людей утопию. Но осознание этого еще не делает нас оптимистами. Это, кстати, наводит на мысль о том, что просветительские и рационалистические представления о культуре как предмете исследования необходимо пересматривать. Они радикально изменяются. Изменяется не только наука о культуре, но и сам предмет науки.

По мере того как в Советском Союзе зарождалась наука о культуре, становилось ясно, что универсальные научные парадигмы поляризовались. В какой-то мере в соответствии с этой логикой развивалась и западная наука. Эту обозначившуюся к 60-м годам в мировой науке конфликтность разных научных парадигм в своем послесловии к книге «Истина и метод» констатирует Х.-Г. Гадамер: «Когда я закончил эту книгу в конце 1959 года, – пишет он (а речь у него идет об исследовании по философской герменевтике), – я был в большом сомнении по поводу того, не произошло ли это “слишком поздно”, то есть не является ли уже излишним тот итог традиционно-исторического мышления, который я здесь подвел. Множились признаки новой волны технологической враждебности к истории. Ей соответствовало ширившееся принятие англосаксонской теории науки и аналитической философии, и в конце концов новый подъем, который переживали общественные науки (среди них прежде всего социальная психология и социальная лингвистика), не предвещал гуманистической традиции романтических гуманитарных наук никакого будущего. Но это была традиция, из которой вышел я. Она представляла собой опытную почву моей теоретической работы – хотя отнюдь

не ее границы и вовсе не ее цель. Но даже внутри классических исторических гуманитарных наук произошло изменение стиля в направлении к новым методическим средствам статистики, формализации; было очевидным стремление к планированию науки и технической организации исследований. Выдвинулось вперед новое «позитивистское» самопонимание, которое требовалось с принятием американских и английских методов постановки вопросов»⁴⁰.

Как отсюда очевидно, гуманистическая традиция романтических гуманитарных наук, на которой стоит Х.-Г. Гадамер, явно противопоставлена позитивизму и функционализму Т. Парсонса, то есть американским и английским методам постановки вопросов. Но ведь именно последние и стали основой социологического бума, а следовательно, и всей прикладной культурологии второй половины XX в. Сегодня становится понятным, почему идеологи ухватились за функционалистскую социологическую парадигму в ее американском варианте как за спасительную соломинку. На этой почве в Советском Союзе и развертывался социологический ренессанс, ярко проявившийся и в науках искусствоведческого цикла. Социология в ее функционалистском варианте была втянута в идеологию и растворена в ней.

Но то, что удалось сделать с социологией, не удалось сделать с культурологией. Да и время уже успело измениться: диссидентское сознание вторгается в массовое сознание, не испытывая отторжения. Постепенно в государстве нарождалось противоположное научное направление – альтернативное по отношению к классическому рационализму и позитивизму, по отношению к американским и английским методам постановки вопросов. В российской науке началась новая и, можно сказать, романтическая эпоха.

По поводу развертывания и расширения культурологической рефлексии в России начала XXI в. подчас приходится слышать критику. Она явно исходит от сторонников постановки вопросов в духе американского позитивизма. Наверное, это естественно. В реальности должны существовать разные науки и альтернативные научные направления. Но в то же время нельзя не отдать должное отечественной культурологической рефлексии, возродившей романтическое видение реальности⁴¹.

6. Новые функции культуры в российской цивилизации на рубеже XX–XXI вв.

Как уже отмечалось, рождающаяся научная рефлексия о культуре по отношению и к государству, и к идеологии явилась оппозицией. Но она оказалась оппозицией и по отношению к социологии как прикладной культу-

⁴⁰ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 615.

⁴¹ Хренов Н. Современная культурологическая рефлексия как новый романтизм: искусствоведческий аспект // Вопросы культурологии. 2009, № 5.

рологии. Отечественная социология искусства эпохи «застоя» в науке этого времени стала ярким явлением. Правда, она оказалась весьма уязвимой.

Однако самое интересное в науке последних десятилетий XX в. – это трансформация социологии как прикладной культурологии в собственно культурологию. В какой-то момент культурология затмила социологию. Это логично. Прикладная культурология по-настоящему способна развиваться лишь на базе разработанной фундаментальной культурологии, то есть уже в наши дни, в соответствии с иной теоретической моделью и теми новыми запросами, которые перед ней будет ставить и уже ставит бурно обновляющаяся социальная жизнь. Иначе говоря, в соответствии с постоянно изменяющимися функциями культуры. Так возникла новая система научного описания способов и механизмов выживания больших человеческих сообществ.

Переключаясь с государства на культуру, функционализм наконец-то обретал свой истинный смысл. Здесь он, естественно, продуктивен и конструктивен. Видимо, начинается период его реабилитации. Правда, если следует снова воспользоваться функционалистской парадигмой, то лишь применительно к культуре, а не к государству, чего хотели идеологи периода «застоя». В конечном счете, лишь культура и обеспечивает выживание людей. В этом заключаются ее базовые функции. Именно это и имел в виду Б. Малиновский, когда писал о функциях культуры.

Но любопытно, как эти функции культуры способны изменяться. Судя по всему, бессознательное отношение к культуре как основе сопротивления сегодня уже теряет актуальность. Здесь хочется кратко затронуть вопрос о функции культуры, становящейся с недавних пор в России самой актуальной. Возможно, что в настоящее время она еще до конца не осознается, что естественно. Видимо, здесь тоже нет аналогий с ситуациями, складывающимися в других странах. Русскому человеку выпала нелегкая судьба – стать очевидцем и участником распада тоталитарного государства, по существу, одной из последних империй, и обрести неосознаваемую до сих пор свою коллективную идентичность, а именно цивилизационную идентичность. На эту тему в Институте искусствознания проведена международная конференция и выпущена книга⁴².

Собственно, русский человек всегда существовал в специфическом типе цивилизации. Но всегда ли свое бытие в этом контексте осознавал? Чаще приходилось мыслить политическими, то есть имперскими категориями, что, видимо, не могло не наложить печать на его ментальность. Сегодня ему приходится учиться мыслить цивилизационными символами и понятиями, что во многом определяет и культурологическую рефлексию в ее поздних формах.

Что же лежит в основе типа цивилизации? Что является основой цивилизационной идентичности? Видимо, культура и религия. Хорошо, что в России эти институты функционировали много столетий. Русскому человеку есть на что опереться. Однако ведь в этой цивилизации нет одной религии и одной культуры. Какими мы видим идеальные отношения между разными культу-

⁴² Искусство и цивилизационная идентичность / Отв. ред. Н. Хренов. М., 2007.

рами и религиями внутри одной цивилизации? Это не простой, но постоянно актуальный вопрос.

Здесь возникает еще одна парадоксальная и абсолютно новая ситуация, связанная с реабилитацией в новой ситуации государства. Приходится реабилитировать то, от чего пытались уйти в эпоху «оттепели». Осознавая негативную роль государства в истории XX в., мы вместе с тем, принимая во внимание новую ситуацию, должны осознать, что на определенном уровне вопрос, связанный с цивилизационной идентичностью, может быть разрешен лишь с помощью государства, правда, реформированного и демократического государства. Вот почему, наверное, после реформы государственных структур в конце XX в. сегодня разворачивается его реабилитация. Как тут не вспомнить антиномию, сформулированную Н. Бердяевым по поводу государства и амбивалентного к нему отношения в России. После нескольких десятилетий негативного его восприятия в России вновь ощущают в нем необходимость.

Несмотря на то что культура в поддержании коллективной идентичности начинает играть значимую роль, функции государства в этом смысле тоже не упраздняются. Ведь, как формулирует П. Бурдьё, государство формирует ментальные структуры и внедряет общие принципы видения, то есть формы мышления, которые в современном обществе выполняют ту же роль, что и в архаических обществах. Таким образом, государство «принимает участие в построении того, что обычно называют национальной идентичностью»⁴³.

Становление сегодня в России культурологической рефлексии подстегивается осознанием того, что русский человек существует уже не в империи, а в особом типе цивилизации, находящейся в непростых отношениях с другими цивилизациями, особенно претендующими на лидирующее поведение в мире. В этих отношениях нередко можно уловить возможный вариант столкновения, о чем говорит С. Хантингтон, имея в виду отношения Запада и исламского мира. Но момент столкновения цивилизаций имеет и мягкие формы, например формы диалога⁴⁴. Русские люди постоянно ощущают исторические вызовы. Активное усвоение культуры других цивилизаций подчас тоже предстает вызовом. Как бы там ни было, в любой ситуации культура предстает способом поддержания цивилизационной идентичности. В эпоху глобализации значение этой функции повышается. Уникальность культуры может оказаться барьером диалога между цивилизациями. Из этой констатации вытекает то, что коммуникативный потенциал культуры должен быть осознан. Сегодня он востребован.

В заключение необходимо сказать о трансформации в наше время самого предмета, то есть культуры. Это касается уже не только России. В понимании такой трансформации можно исходить из прогнозов П. Сорокина, предпринятых еще в первой половине XX в. Важно отдавать отчет в том,

⁴³ Бурдьё П. Социология социального пространства. СПб., 2005. С. 233.

⁴⁴ Хренов Н. Русское кино как единый текст. К архетипической интерпретации цивилизационной идентичности // Искусствознание. 2007, № 3–4. С. 482.

в каких отношениях открываемая в начале XXI в. цивилизационная реальность, в которой мы существуем, находится со становлением в мире в XX в. спрогнозированной П. Сорокиным интегральной культуры. Во многом это обстоятельство и диктует необходимость осознать расширение представлений о культуре.

Представляется, что разгадка этой соотнесенности заставит во многом освободиться в российской цивилизации от поверхностной упаковки, что связано не столько даже с Западом, сколько с вызванными к жизни Западом просветительскими, а точнее, модернистскими установками. Предстоит заняться выявлением более глубоких духовных и культурных корней этой цивилизации. Кто-то эти корни усматривает в Византии, кто-то в Азии, кто-то где-то еще. В этом есть логика. Этого требует наука о культуре, постигающая свой предмет во времени больших, а не кратких, как это имеет место в социологии, длительностей. Такова специфика этой науки. Отныне с этим, разумеется, будут связаны и перспективы прикладной культурологии.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ТЕАТР И МОЛОДЕЖЬ

Опыт социологического исследования

Авторы:

*А.Н. Алексеев, О.Б. Божков, В.Л. Владимиров,
В.Н. Дмитриевский, Б.Э. Докторов*

ОТ АВТОРОВ

Проблема всестороннего исследования процессов художественного воспитания масс, и особенно молодежи, требует широкого комплексного изучения всех основных видов искусства, воздействию которого подвергается повседневно современный человек.

В силу своей масштабности и многоаспектности эта проблема может быть решена усилиями больших научных коллективов и специальных институтов при активном участии широких масс трудящихся.

В течение последних нескольких лет исследовательской группой «Социология и театр» при Ленинградском отделении Всесоюзного театрального общества в составе В.Н. Дмитриевского (руководитель группы), А.Н. Алексеева, О.Б. Божкова, В.Л. Владимирова, Б.З. Докторова и при активной поддержке партийных и общественных организаций, различных учреждений и предприятий Ленинграда проводилось обследование молодежной театральной аудитории, а также анализ формирования и эксплуатации репертуара ленинградских театров.

В задачу исследования входило изучение некоторых закономерностей функционирования и развития одного из популярных видов искусства – театра в условиях такого крупного культурного центра, как Ленинград.

Авторский коллектив приносит искреннюю благодарность научному консультанту группы кандидату философских наук Б.М. Фирсову, ленинградским театроведам и критикам, принимавшим участие в экспертной оценке спектаклей театров и обсуждениях этапов работы исследовательской группы – доктору филологических наук, профессору Я.С. Билинскому, докторам искусствоведения, профессорам Г.А. Лапкиной, Н.В. Зайцеву, Д.И. Золотницкому, В.А. Сахновскому-Панкееву, кандидатам искусствоведения Ю.М. Барбою, С.К. Бушуевой, М.В. Друзиной, Т.Б. Забозлаевой, Е.С. Калмановскому, П.М. Карпу, Л.П. Климовой, М.Н. Любомудрову, Т.А. Марченко, С.М. Осовцеву, Н.А. Рабинянц, Ю.П. Рыбаковой, Ю.А. Смирнову-Несвицкому, И.И. Шнейдерману, В.П. Якобсону, старшему научному сотруднику Ленинградского института театра, музыки и кинематографии В.В. Ивановой, старшему редактору Ленинградского отделения издательства «Искусство» С.В. Дружининой, литературному сотруднику газеты «Ленинградская правда» К.В. Ключевской.

Большую помощь в исследовании оказывали ныне покойные доктора наук, профессора С.Л. Цимбал и А.З. Юфит.

Операции по обработке данных на ЭВМ были осуществлены М.Р. Гинзбургом, Л.И. Лыщевой и Г.А. Павлюц. В сборе и копировании первичной информации участвовали сотрудники Института социально-экономических проблем Академии наук СССР, Ленинградского финансово-экономического института им. Н.А. Вознесенского и Ленинградского института театра, музыки и кинематографии.

В процессе исследования группа поддерживала творческие контакты с социологами Москвы, Ленинграда, Таллина, Свердловска, с сотрудниками Кабинета экономики, организации и социологии театра ВТО и его руководителем С.Д. Вульфсоном. На всех этапах работы активную помощь исследователям оказывали ответственный секретарь Ленинградского отделения ВТО А.Б. Пирская и референты Ц.С. Андреева и Б.Н. Кудрявцев.

На базе результатов проведенных исследований и написана настоящая книга, предназначенная для социологов, театроведов и практиков театра.

ВВЕДЕНИЕ

На современном этапе развития социализма возросло материальное благосостояние советских людей, повысился общеобразовательный и культурный уровень широких масс. Наличие достаточного свободного времени расширяет возможности в использовании различных форм досуга и, как следствие этого, способствует значительному повышению роли искусства в жизни нашего общества. Это один из реальных и ощутимых результатов социалистической культурной революции, стимулирующей развитие духовных запросов советского народа, ставящей своей задачей воспитать в каждом человеке всесторонне развитую личность.

В Отчетном докладе XXIV съезду КПСС Л.И. Брежнев сказал: «С продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры»¹.

Эта мысль получила свое дальнейшее развитие в докладе Л.И. Брежнева на XXV съезде КПСС, где было отмечено: «Сегодня мы можем сказать, что подход XXIV съезда к вопросам литературы и искусства полностью себя оправдал. Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества.

Этот положительный, животворный процесс отразился, естественно, в тех новых произведениях социалистического реализма, которые были созданы у нас в стране за последние годы. В них все чаще, а главное – глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей»².

Современная научно-техническая революция сделала доступными практически все виды искусства для большинства людей. Радио и телевидение имеются почти в каждом доме не только крупного города, но и в большинстве удаленных от культурных центров поселков и деревень.

Широкая сеть кинопроката, тысячи театров, концертных коллективов, самодеятельных объединений дают возможность жителям Советского Союза быть постоянно в курсе всей культурной жизни страны.

¹ Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1971. С. 87.

² Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976. С. 79.

Однако не следует забывать, что «искусство – это арена острейшей идеологической борьбы. Будничная простота общения с искусством порождает у некоторых людей легковесное к нему отношение, искусство превращается для них в нескучное времяпрепровождение и тем самым не становится фактором духовного развития. И если мы не научим всех и каждого грамотно в нем разбираться, то какая-то часть людей, особенно молодежь, может оказаться безоружной перед пагубным влиянием буржуазной культуры»³.

Поставленные XXV съездом КПСС задачи коммунистического воспитания советского народа требуют от работников идеологического фронта обратить особое внимание на проблему идейно-нравственного формирования подрастающего поколения. Эстетическое воспитание является одним из важнейших средств формирования у молодежи марксистско-ленинского мировоззрения и коммунистической нравственности.

В свете этих задач становится весьма важным и актуальным изучение функционирования искусства и определение наилучших форм и методов художественного воздействия на самые широкие массы трудящихся и особенно на молодежь.

В результате проведенных советскими театроведами и социологами исследований установлено, что в функционировании театра на современном этапе имеется ряд определенных противоречий. Кратко остановимся на некоторых из них.

Во-первых, существует определенное противоречие между растущими возможностями потребления театральной продукции (рост резервов свободного времени, улучшение материального благосостояния и т.д.) и относительным снижением их фактического использования.

Во-вторых, налицо противоречие между растущим уровнем общего образования и относительным снижением требовательности зрительской массы к театральному репертуару. Последнее подтверждается данными ряда конкретно-социологических исследований⁴.

В-третьих, противоречие между социально-воспитательной функцией, нравственными и эстетическими задачами современного театра и растущим массовым отношением к театру преимущественно как к средству развлечения, эмоциональной разрядки либо «мелодраматического сопереживания».

В-четвертых, противоречие между исторически сложившимися традициями собственно театральной культуры и современными традициями развития массовой художественной культуры. В частности, распространение эстрадных и спортивно-развлекательных зрелищ. Последний тип художественной

³ Исследование художественных интересов школьников / Под ред. Е.В. Квятковского и Ю.У. Фохт-Бабушкина. М., 1974. С. 37.

⁴ *Коган Л., Кернер А.* 1499 ответов // Театр. 1964, № 10; *Хренов Н.* Социально-психологический аспект посещаемости театра // Театр и зритель. М., 1973; *Вахметова А., Плотников С.* Человек и искусство. М., 1968.

культуры все более вытесняет традиционные театральные формы как на сценических подмостках, так и в массовом сознании.

В-пятых, противоречие между привлекательностью непосредственного общения с творческим коллективом и доступностью опосредованного общения с помощью радио, телевидения, кино. Этот вопрос активно обсуждается в современной социологической и искусствоведческой литературе.

И, наконец, следует отметить, что театр является генетическим исходным и фундаментальным видом зрительского искусства, и от того, как будет развиваться театр, в известной мере зависит будущее других искусств, в которых так или иначе занят артист.

То направление, по которому пойдет расширение указанных выше или иных противоречий, определит дальнейшие судьбы как театрального искусства, так и театрального зрителя.

Социология театра возникает на стыке наук – социологии, социальной психологии, экономики, истории и теории театра – как одно из направлений социологии культуры, изучающее роль и назначение театра в конкретных общественных условиях, отражение в театре социальной действительности в жанрах, проблематике репертуара и выразительных средствах сценического искусства.

Использование социологических методов при исследовании театра не только не отменяет искусствознание, театральную критику, традиционные формы театроведческого анализа, а наоборот, обогащает их, дает в руки исследователю новые инструменты для познания своего предмета.

Опыт проведения исследования и полученные данные позволяют выявить некоторые факты и тенденции развития современного театрального процесса, роль которых в повседневной театральной жизни недооценивалась или оценивалась односторонне. Это прежде всего касается особенностей функционирования театра в городе, его взаимоотношений с различными социальными и возрастными группами зрителей, а также принципов формирования и эксплуатации театрального репертуара и его идейно-эстетической оценки.

Именно эти проблемы явились главными на этапе подведения итогов исследования.

При этом необходимо иметь в виду, что внимание исследователей было направлено в основном на такой контингент ленинградской молодежи, которая в силу различных причин тяготеет к театральному искусству, посвящает ему значительную часть своего свободного времени. Такой подход к объекту исследования позволяет с большей очевидностью обнаружить те нити, которые связывают молодежную аудиторию с современным театральным искусством, а следовательно, выявить те резервы театральной публики, которые заполнят зрительные залы театров в ближайшие десятилетия.

В чем же заключаются концептуальный замысел и задачи данного социологического исследования?

До недавнего времени в исследованиях театра и публики поддерживалось вполне определенное разделение труда: социологи изучали зрителя, а театро-

веды – театр. Для первых сцена, а для вторых зрительный зал оставались как бы «фоном», предпосылкой существования и функционирования предмета исследования, но не самим полем этого исследования. В настоящий же момент наблюдается стремление к интеграции, соединению социологических и театроведческих анализов. Однако действительный синтез предполагает переосмысление самого предмета исследования, которым является театральная жизнь.

Комплексное исследование театральной жизни предполагает выработку такой теоретической схемы, которая включала бы в себя как театр, так и зрителя, а также и систему связей между ними.

Концептуальный замысел предпринятого конкретного исследования взаимоотношений театра и молодежи в условиях такого крупнейшего культурного центра, как Ленинград, опирается на следующее исходное конкретное теоретическое представление о системе взаимосвязей между театром и зрителем.

Театр рассматривается исследователями как особый социальный организм, продуцирующий театральное искусство. Последнее, по мнению социологов, может быть представлено как множество спектаклей, являющихся продуктом театрального «производства», и вместе с тем как объект зрительского «потребления». Совокупность театральных зрителей, как фактических, так и вероятных, принято называть театральной аудиторией.

Между зрителями и актерами существует вполне определенная реальная взаимосвязь, складывается специфическая система отношений, которая может быть выражена следующим образом: театр – спектакль – аудитория.

Уточняя указанное выражение, следует отметить, что слово «спектакль» имеет двоякий смысл, а именно: спектакль-постановка, или сценическое воплощение определенной пьесы конкретным театром, и спектакль-представление, то есть разовая демонстрация постановки. Одна постановка имеет конечное множество представлений на протяжении определенного периода (финансовый год, сезон, срок «жизни» спектакля и проч.).

Совокупность постановок конкретного театра (или ряда театров), демонстрировавшихся в течение некоторого периода времени, называется репертуаром.

В отличие от него под «текущим репертуаром» следует понимать множество представлений, показанных театром за соответствующий период.

Продуктом театрального «производства» и объектом зрительского «потребления», очевидно, является именно текущий репертуар (совокупность представлений).

Отношения же между театром и аудиторией складываются по поводу репертуара (совокупности постановок).

С учетом всего сказанного представленная выше взаимосвязь зрителей и актеров может быть уточнена следующим выражением: театр – репертуар – аудитория.

Уточняя далее смысл понятия «аудитория», следует различать потенциальную аудиторию театра (для совокупности театров города или страны ею

является все зрителеспособное население) и реальную аудиторию, то есть совокупность фактических театральных зрителей.

Реальную аудиторию внутри потенциальной можно выделить, задав ей некоторые определенные критерии, как-то: критерий частоты посещения театра, доли просмотренных постановок в составе репертуара и др.

Текущий репертуар «потребляется» театральными зрителями, но само это «потребление» есть реализация тех отношений, которые складываются между театром и его потенциальной аудиторией по поводу репертуара.

Следовательно, дальнейшую взаимосвязь зрителей и театра можно представить как «театр – репертуар – потенциальная аудитория».

В репертуаре, который формируется и эксплуатируется театром, отражаются взаимоотношения театра к аудитории. Это проявляется в поведении публики относительно репертуара (посещение, непосещение спектаклей), а также в мнениях, суждениях, оценках конкретных просмотренных спектаклей. Только на базе отношения к конкретным театральным постановкам определяется отношение аудитории к отдельным театральным коллективам и театру вообще.

Наша задача состоит в том, чтобы подробно остановиться на отношении ленинградской молодежи к театру. Очевидно, что вся молодежь входит в потенциальную аудиторию, но не каждый молодой человек принадлежит к реальной аудитории, то есть не каждый является театральным зрителем.

Таким образом, в составе как потенциальной, так и реальной аудитории могут быть выделены их «молодежные» части. В дальнейшем будем обозначать их термином «молодежная аудитория» (реальная либо потенциальная).

Таким образом, система отношений между театром и молодежью может быть уже выражена как «театр – репертуар – потенциальная молодежная аудитория».

Социологическая интерпретация театрального искусства как множества театральных репертуаров имеет решающее значение для осуществления нашего исследовательского замысла, так как этим приобретает возможность представить функционирование театра и аудитории как массовые социальные процессы, которые:

во-первых, доступны социологическому наблюдению и измерению;

во-вторых, поддаются описанию с применением общей элементарной единицы или «клеточки» анализа, которой является в данном случае спектакль (театральная постановка).

Выбор именно этой единицы анализа в качестве основной создает предпосылки для:

– выявления реальной картины деятельности конкретного театра или совокупности театров с привлечением средств не только качественного, но и количественного анализа;

– выявления эмпирической достоверной картины отношения аудитории к театру;

– сопоставления этих двух картин за счет присутствия в той или другой «спектакля» как общей единицы наблюдения, «точки отсчета» для эмпирического наблюдения.

Так, взаимоотношения театра и аудитории раскрываются путем сравнительного изучения процессов театрального «производства» и зрительского потребления, для которых, несмотря на все своеобразие природы каждого, найден единый «язык» научного описания.

Таким образом, объектами исследования являются: репертуар профессиональных театров Ленинграда (драматических и музыкальных), ленинградская потенциальная аудитория этих театров.

Оба объекта рассматриваются как самостоятельно, так и в их взаимосвязи.

Следовательно, основные задачи, которые решались в процессе исследования:

– выяснение соотношения потенциальной и реальной молодежных театральных аудиторий Ленинграда и структуры молодежной аудитории; анализ ориентации ленинградской молодежи в сфере культуры;

– выяснение структуры репертуара профессиональных театров Ленинграда и характерных тенденций в его эксплуатации; анализ репертуарной «политики» отдельных театров;

– выяснение характерных черт отношения рабочей и учащейся молодежи к репертуару ленинградских театров; анализ специфики этого отношения у различных категорий молодежи, а также специфики их отношения к отдельным театрам и типам спектаклей.

Решение указанных задач дает основание для заключения о важнейших тенденциях театральной жизни Ленинграда.

Реализация изложенного концептуального замысла исследования может быть осуществлена путем использования комплекса методов, которые ранее в социологических исследованиях театра применялись разрозненно.

К указанным методам относятся: метод компетентных судей (экспертные процедуры), анализ статистических документов, массовый анкетный опрос.

Следует отметить, что процедуры исследования строились с таким расчетом, чтобы данные, выявленные одним методом, не только сопоставлялись с данными, выявленными другим, но и использовались при обработке информации, полученной этими и другими методами.

Разъясним наш методический замысел путем описания последовательности и раскрытия логики осуществленных исследовательских процедур.

Обследование началось с составления «сводной афиши» 12 различных театров Ленинграда, в которую вошло 307 театральных постановок, демонстрировавшихся в 1973 г.

По каждой из этих постановок были собраны имеющиеся эксплуатационные данные, касающиеся посещаемости, количества представлений в 1973 г., «тиража» постановки за год и др. При помощи специальной экспертной процедуры каждая из постановок была отнесена к определенной категории

жанра, охарактеризованы использованные художественно-выразительные средства, художественные достоинства спектакля и т.д.

В качестве экспертов выступали ведущие театроведы Ленинграда – члены бюро секции театральной критики при Ленинградском отделении Всероссийского театрального общества.

Все полученные материалы обрабатывались с помощью ЭВМ, и в итоге были определены количественные пропорции, соотношения различных типов спектаклей в «сводной» репертуарной таблице, а также в репертуарах отдельных театров.

Таким образом была выявлена структура репертуара театров Ленинграда и выяснен ряд характерных тенденций его формирования. Последующим анализом статистических связей между типом спектакля и его «тиражом», посещаемостью и другими характеристиками выявились тенденции эксплуатации и структуре текущего репертуара.

Массовый анкетный опрос молодежи, которому было подвергнуто свыше 1000 человек, предполагал включение непосредственно в опросный лист той же репертуарной таблицы, которая предъявлялась экспертам.

Обработка данных массового анкетного опроса производилась в комплексе с полученными ранее материалами экспертных процедур и театральной статистики. Для каждого респондента выяснялась структура его индивидуального репертуара по принципам, аналогичным тем, которые использовались для «сводной» репертуарной таблицы.

Отсюда открывалась возможность количественно выразить личные ориентации опрашиваемого на ту или иную категорию жанра, качество художественных достоинств театральных постановок. Иначе говоря, все это давало возможность характеризовать отношение опрашиваемого к театральному искусству целым комплексом показателей, как-то: доля спектаклей определенного типа от числа всех просмотренных респондентом из «сборной» репертуарной таблицы, доля понравившихся спектаклей от числа просмотренных респондентом, доля просмотренных спектаклей от числа всех, поставленных на сцене ленинградских театров.

Только после осуществления указанной первичной обработки информации по каждой анкете данные опроса кодировались и обрабатывались на ЭВМ.

Такой способ производного измерения отношения к театральному репертуару имеет ряд существенных преимуществ перед использовавшимися до сих пор в зрительских опросах методическими приемами. Это прежде всего преимущество достоверности, минимизации субъективных искажений, которые обычно имеют место в ответах респондентов на вопросы типа: «Как часто Вы бываете в театре?», «Какого рода спектакли Вы предпочитаете?» и т.п.

Из сказанного выше явствует, что отношение аудитории к театральному репертуару измерялось на двух уровнях, а именно: на уровне фактов зрительского поведения (посещение конкретных театральных спектаклей); на уровне фактов сознания, выраженных вербально, то есть словесно.

Именно данный способ анализа позволяет надежно выделить в составе потенциальной молодежной аудитории реальную аудиторию по однозначному критерию определенного количества просмотренных спектаклей.

Описанная методика позволяет оценить и сопоставить фактическую популярность отдельных театров у различных групп молодежи, определить специфику и структуру молодежной аудитории конкретных театров, выяснить ориентацию молодежи в целом и различных ее групп на спектакли тех или иных типов. Иначе говоря, подобная методика исследования дала возможность выяснить действительный характер отношений между театрами Ленинграда и их молодежной аудиторией.

Несколько слов о надежности данных исследований. Важнейшими показателями надежности социологической информации являются «точность» и «правильность». Точность исследования зависит от величины случайных ошибок, а правильность – от систематических.

Качество получаемых в ходе обследования выводов зависит от целого комплекса факторов, а именно: от глубины разработки темы, степени конкретности решаемых задач, доступности языка опросных документов, структуры и величины выборки, организации процесса математической обработки первичных данных и т.д.

Анкетирование молодежной аудитории производилось с соблюдением всех рекомендаций «техники безопасности» социологического исследования. Рабочие характеристики опросного листа проверялись в пробном, пилотажном опросе; параметры выборки рассчитывались по данным государственной статистики.

В практике математического анализа социологических измерений, как правило, выделяют два уровня.

Первый связан с расчетом основных статистических характеристик распределений, нахождением средних коэффициентов изменчивости, построением гистограмм. Задача этого этапа обработки данных заключается в максимально возможном сокращении исходной информации, выявлении центральных, наиболее важных тенденций изучаемых процессов, ознакомлении с рабочими характеристиками измерительного инструмента (анкеты).

Второй уровень – более углубленный анализ материала. Здесь предполагается переход от изучения и описания свойств отдельных признаков к измерению зависимости между ними. Математическая техника решения этих задач довольно сложна, реализация вычислительных алгоритмов на ЭВМ весьма трудоемка, а интерпретация получаемых результатов требует от исследователя высоких профессиональных навыков. Исходный момент анализа взаимосвязей заключается в расчете коэффициентов корреляции, указывающих на тесноту связи между переменными.

К наиболее тонким методам современного многомерного статистического анализа относят факторный анализ. Его использование дает возможность отыскания «скрытых», «латентных» переменных, лежащих в основе изменчивости наблюдаемых признаков.

При проведении экспертной процедуры одним из основных критериев надежности служит показатель согласованности экспертных ответов. Близость экспертных суждений указывает на обоснованность измерения и позволяет переходить от анализа индивидуальных мнений к изучению групповых оценок. При математической обработке данных проведенного экспертного опроса решались следующие задачи: оценка согласованности ответов при оценке конкретных спектаклей, близости понимания, трактовки значений отдельных признаков, влияния индивидуальных особенностей экспертов на результат оценивания. По совокупности произведенного анализа можно с уверенностью сделать вывод о согласованности экспертной процедуры, о правомерности последующих операций, производимых с набором суммированных экспертных оценок.

В состав опрошенных входит работающая и учащаяся молодежь комсомольского возраста – от 14 до 28 лет. Исходя из требований надежности получаемой информации и из организационных возможностей были опрошены 1000 человек. При расчете структуры выборки был учтен ряд обстоятельств, накладываемых концептуальной схемой исследования, а именно:

- выборка должна позволить изучить не только реальную аудиторию, но и потенциальную;
- выборка должна отражать важнейшие особенности генеральной совокупности;
- выборка должна обеспечить возможность получения прогностических выводов.

Реализация названных принципов свелась к следующему:

- во-первых, опрос был «вынесен» из театра, анкетирование осуществлялось по месту работы и учебы;
- во-вторых, состав выборки по признакам «сфера занятости» и «пол» определялся в соответствии с данными государственной статистики;
- в-третьих, исследовательское «поле» заключало в себя комплекс организаций, входящих в одну из наиболее передовых областей современного производства – приборостроение. В выборку входило головное предприятие Ленинградского оптико-механического объединения и группа связанных с ним учебных заведений.

Кроме 1000 человек, образовавших основной выборочный массив, были изучены еще две группы молодежи по 100 человек в каждой – рабочие Гардинно-кружевного объединения им. Самойловой и рабочие и инженерно-технические работники завода «Электрик».

Данные о характере распределения участников опроса, входящих в основной выборочный массив по различным сферам занятости, представлены в табл. 1; данные об учащейся молодежи – в табл. 2; расчетное и полученное распределение всех участников опроса по «полу» – в табл. 3 и отдельно распределение по полу группы учащихся – в табл. 4.

Таблица 1

Структура основного выборочного массива по признаку «сфера занятости»

Сфера занятости	Полученное распределение		Расчетное распределение (в %)
	количество человек	в % от общего числа	
Рабочие промышленности	211	23	25
Инженеры КБ	88	10	10
Работники транспорта и строительства	98	11	10
Работники сферы обслуживания	94	10	10
Учащиеся	428	46	45
Итого:	919	100	100

Таблица 2

Структура основного выборочного массива по признаку учебы

Учебные заведения	Полученное распределение		Расчетное распределение (в %)
	количество человек	в % от общего числа	
Институты	148	35	35
Техникумы	61	14	16
ПТУ	80	19	18
Школы	139	32	33
Итого:	428	100	100

Таблица 3

Структура основного выборочного массива по полу

Сфера занятости	Полученное распределение				Расчетное распределение (в %)	
	количество человек		в % от общего числа			
	мужчины	женщины	мужчины	женщины	мужчины	женщины
Рабочие промышленности	89	122	42	58	50	50
Инженеры КБ	22	66	25	75	68	40
Работники транспорта и строительства	37	61	38	62	70	30

Таблица 3 (окончание)

Сфера занятости	Полученное распределение				Расчетное распределение (в %)	
	количество человек		в % от общего числа			
	мужчины	женщины	мужчины	женщины	мужчины	женщины
Работники сферы обслуживания	15	79	16	84	20	80
Учащиеся	164	259	39	61	50	50
Итого:	327	587				
В среднем			36	64	50	50

Таблица 4

**Структура различных групп учащихся основного
выборочного массива по полу**

Учебные заведения	Полученное распределение				Расчетное распределение (в %)	
	количество человек		в % от общего числа			
	мужчины	женщины	мужчины	женщины	мужчины	женщины
Институты	64	84	43	57	50	50
Техникумы	24	37	39	61	50	50
ПТУ	10	70	13	87	50	50
Школы	66	68	49	51	50	50
Итого:	164	259				
В среднем			39	61	50	50

ГЛАВА 1

МОЛОДЕЖЬ КАК ТЕАТРАЛЬНАЯ АУДИТОРИЯ

Настоящая глава посвящается рассмотрению соотношения потенциальной и реальной молодежных театральных аудиторий, их структуре, а также анализу ориентации молодежи в сфере культуры. Однако прежде чем приступить к такого рода анализу, представляется целесообразным дать описание наиболее существенных социальных характеристик обследованной молодежи Ленинграда.

Выделим две группы социальных характеристик и рассмотрим их последовательно.

Первая группа – это некоторые характеристики социального положения и социальных условий жизни молодежи: возраст, образование, семейное положение, жилищные условия, доход на одного члена семьи и другие характеристики.

Средний возраст обследованных категорий молодежи – 20 лет (модальная возрастная группа «20–21 год» составляет 190 человек, или 17%). Для обследованной молодежи характерен высокий средний уровень образования – 10,4 года обучения (модальная группа «полное среднее образование» – 10–11 классов – составляет 407 человек, или 37%).

Семейные в массиве опрошенных составляют всего 23%, детей имеют лишь 14% опрошенных, 40% опрошенных проживают в отдельных квартирах, 30% – в коммунальных и 22% – в общежитиях или снимают жилплощадь.

Средняя удаленность проживания опрошенной молодежи не превышает 35-минутной транспортной доступности к театрам и примерно на таком же расстоянии находится их местожительство по отношению к месту работы.

И, наконец, несколько слов о материальной обеспеченности. Доход на одного члена семьи составляет в среднем 80 руб. в месяц.

Поскольку мы изучаем место театра в духовной жизни молодежи, нас интересует также обеспеченность опрошенных предметами культурного потребления. В результате опроса выяснилось, что 84% молодых людей имеют дома телевизоры, 62% – радиоприемники, у многих – проигрыватели, радиолы, магнитофоны и личные библиотеки. Хотя известно, что сам факт наличия благ еще не дает гарантии успешного освоения художественных ценностей, можно все же констатировать, что в целом социальные и экономические условия жизни молодежи представляются вполне благоприятными для достаточно активного овладения современной культурой.

Кратко рассмотрим вторую группу характеристик – характеристики социальной активности молодежи.

Как уже отмечалось, молодые ленинградцы из числа опрошенных обладают довольно высоким образовательным уровнем. В то же время 31% из числа работающей молодежи (учащиеся и студенты здесь в расчет не принимались) продолжают учиться: в том числе 9% работающих учатся в вузах, 8% – в техникумах и 11% – в школах рабочей молодежи.

Среди опрошенных – 71% членов ВЛКСМ, 77% молодых людей участвуют в общественной работе, в том числе 21% занимают выборные должности в общественных организациях и 24% имеют постоянные общественные поручения.

Условия жизни и показатели социальной активности свидетельствуют о том, что молодые ленинградцы имеют все предпосылки для достаточно богатой духовной жизни.

Рамки нашего исследования предусматривали выделение и охват основных социальных групп молодежи Ленинграда. Мы будем вести анализ по общему числу опрошиваемых и по выделенным социальным группам.

Предложенная нами анкета «Взгляните на афишу» содержала круг вопросов, направленных на выявление ориентации молодежи в сфере культуры и охватывающих следующие виды культурного проведения досуга: телевидение, посещение кино, массовые гулянья и театрализованные представления под открытым небом, филармония, эстрадные концерты, танцевальные вечера, художественные выставки и музеи, музыкальные и драматические театры и участие в художественной самодеятельности. Все вопросы формулировались однотипно: «Как часто Вы бываете (посещаете)...» и содержали одинаковые шкалы вариантов ответа: «раз в неделю и чаще», «один–два раза в месяц», «один раз в 2–3 месяца», «один раз в полгода и реже», «не посещаю».

Исключение составлял вопрос: «Как часто Вы смотрите телевизионные передачи?», который имел иную шкалу вариантов ответа, сдвинутую в сторону большей частоты (от «каждый день» до «1–2 раза в месяц»). Вопрос об участии в художественной самодеятельности фиксировал лишь факт участия (в настоящем или в прошлом) или не участия.

В результате анализа ответов все указанные виды проведения досуга были упорядочены по степени их «предпочтительности» для молодежи, то есть по числу молодых людей, в той или иной мере вовлеченных в данный вид досуга. Приведем перечень занятий досуга молодежи в порядке убывания их предпочтительности: посещение кино – 99%; художественных выставок и музеев – 95%; эстрадных концертов – 93%; драматических театров – 87%; музыкальных театров – 79%; цирка – 77%; народных гуляний и театрализованных представлений под открытым небом – 75%; танцевальных вечеров 54%; лекций, концертов – 43%; филармонии – 40%; участие в художественной самодеятельности – 10%.

Из приведенных данных следует отметить направленность досуга студентов, школьников и рабочей молодежи, а именно: посещение художественных

выставок студентами – 73%, школьниками – 72%; эстрадных концертов – соответственно, 47 и 49%; музыкальных театров – 39 и 34%; драматических театров – 70 и 39%; цирка – 7 и 36%; массовых гуляний – 21 и 49%.

Использование досуга среди рабочей молодежи с полным средним образованием и средним возрастом 21,5 года (I группа) и рабочей молодежи со средним образованием и выше и средним возрастом 24 года (II группа) составляет посещение: драматических театров – 36% (I группа), 62% (II группа); танцевальных вечеров – соответственно 37 и 27%; филармонии – 7 и 13%. Для других коллективных форм досуга различия не превышают 5%.

Естественно, что для каждой группы перечень занятий ранжируется по-разному. Группы, у которых то или иное занятие стоит на первом месте, условно назовем «активными» по отношению к данному занятию, а те группы, у которых эти занятия находятся на последнем месте, условно назовем «пассивными». Учитывая то обстоятельство, что одни занятия являются более или менее интегрирующими молодежь (общими для всех групп), а другие – дифференцирующими различные группы молодежи, мы попытались измерить «дифференцирующую силу» разных видов досуга и использовали для этой цели разность между наиболее активной и наиболее пассивной группами по отношению к данному виду досуга (табл. 5).

Перечисленные выше виды досуга разделим на две группы:

1) относящиеся к «традиционным» формам культурного досуга (выставки, музеи, драматические и музыкальные театры, лекции, концерты, филармония);

2) относящиеся к наиболее массовым современным формам культурного досуга (кино, эстрадные концерты, танцевальные вечера и др.).

Будем считать достаточно выраженной ориентацию на тот или иной вид досуга, если в него вовлечено не менее 50% представителей той или иной группы. Это дает возможность выявить преобладающие ориентации различных групп молодежи на ту или иную форму культурного досуга.

Преимущественно на наиболее массовые современные формы культурного досуга достаточно отчетливо ориентированы: рабочие машиностроения и приборостроения, учащиеся техникумов, рабочие текстильной промышленности; менее отчетливо ориентированы: студенты, работники транспорта, связи и сферы обслуживания.

Ориентации сбалансированы у школьников и учащихся ПТУ.

На традиционные формы культурного досуга преимущественно ориентированы инженеры НИИ и КБ.

Вывод об ориентациях на ту или иную форму культурного досуга подтверждается и данными ответа на прожективный вопрос, где «сталкивались» следующие виды досуга: кино, драматический и музыкальный театры, эстрадный концерт и телевизионная передача. Подавляющее большинство респондентов (38%) выбрало эстрадный концерт. Отдельные группы обнаружили следующие ориентации: учащиеся ПТУ в наибольшей степени ориентированы на эстраду (56%) и кино (17%); студенты и инженеры – на драматический театр (45 и 67%); рабочие текстильной промышленности – на эстраду (54%)

Таблица 5

Характер отношения молодежи (на шкале «активность – пассивность») к разным видам досуга

Виды досуга	Активное отношение		Пассивное отношение		Дистанция между наиболее «активной» и наиболее «пассивной» группами молодежи (разность в %)	Примечание
	наименование группы молодежи	количество молодежи, вовлеченной в данный вид досуга (в %)	наименование группы молодежи	количество молодежи, вовлеченной в данный вид досуга (в %)		
1	2	3	4	5	6	7
Посещение кино	Студенты, учащиеся ПТУ, техникумов	100	Работники сферы обслуживания	97	3	
Посещение музеев и выставок	Инженеры	99	Рабочие машиностроения и приборостроения	94	5	Интергигрирующий вид досуга
Посещение эстрадных концертов	Учащиеся ПТУ, рабочие текстильной промышленности	96	Инженеры	85	11	
Посещение драматических театров	Инженеры	100	Работники транспорта	79	21	Слабодифференцирующий вид досуга
Посещение музыкальных театров	Инженеры	93	Рабочие текстильной промышленности	69	24	
Посещение цирка	Учащиеся ПТУ	99	Студенты	54	45	
Посещение народных гуляний	Учащиеся ПТУ	89	Инженеры	49	40	

	Учащиеся техникумов	Инженеры	23	67	Сильно-дифференцирующий вид досуга
Посещение танцевальных вечеров	90	Инженеры	23	67	
Посещение концертов, лекций	50	студенты	28	22	
Посещение филармонии	80	Рабочие текстильной промышленности	17	63	
Участие в художественной самодеятельности	22		2	20	

и на музыкальный театр (27%); работники сферы обслуживания – на драматический театр (36%) и эстраду (35%). Характерно, что по массиву в целом весьма слабо обнаружилась ориентация на телевидение, которая практически равна нулю. Однако среди различных групп молодежи в большей мере, чем другие, на телевидение ориентированы работники транспорта и связи (13%).

Тот факт, что в упорядоченном списке видов досуга драматический и музыкальный театры находятся на четвертом и пятом местах, свидетельствует о том, что театральное искусство занимает важное место в духовной жизни молодых ленинградцев.

До сих пор мы говорили о молодежи вообще, точнее, описывали молодежь как потенциальную театральную аудиторию. Теперь необходимо подробно рассмотреть реальную молодежную театральную аудиторию.

В качестве критерия для этого мы избрали показатель «количество просмотренных спектаклей». К представителям реальной театральной аудитории будем относить тех молодых людей, которые видели не менее семи спектаклей из 189 имеющихся в репертуарном списке 1973 г. Такая условная граница обосновывается рядом соображений.

Мы предъявляли респондентам репертуарный список одного театрального года. Однако в нем довольно много спектаклей, которые идут на сцене уже несколько лет, в то же время в список не вошел целый ряд спектаклей, которые к 1973 г. уже сошли со сцены, но были просмотрены респондентами раньше.

В ходе опроса, учитывая определенные свойства человеческой памяти, мы сознательно не «привязывали» просмотр того или иного спектакля именно к 1973 г., а фиксировали лишь факт

посещения данного спектакля. Таким образом, молодой человек, указавший в репертуарном списке семь спектаклей, фактически видел большее их число, особенно, если он принадлежал «к старшей группе» молодежи (25–28 лет).

В процессе обработки данных по группе студентов мы обнаружили наличие устойчивой связи между возрастом респондентов и количеством просмотренных ими спектаклей. Кроме этого обнаружена также тесная связь между количеством просмотров одного спектакля и его «возрастом». Таким образом, мы имеем, с учетом обнаруженных зависимостей, возможность корректной интерпретации полученных данных.

Анализ информации, характеризующей театральную активность молодежи, позволил установить объем реальной театральной аудитории. К этой категории мы можем уверенно отнести 76% опрошенных. В реальную театральную аудиторию входят: 100% молодых инженеров, 86% школьников, 88% рабочих машиностроения, 87% учащихся техникумов, 83% работников сферы обслуживания, 77% студентов, 76% учащихся ПТУ, 70% рабочих приборостроения, 52% работников транспорта и связи, 45% рабочих текстильной промышленности.

Рассмотрим, что же определяет отношение молодежи к драматическому театру, какие социальные факторы формируют то или иное отношение? Повторим, что мы анализируем отношение молодежи к театру на уровне фактического зрительского поведения. Отметим также, что здесь вовсе не рассматриваются театральные факторы, безусловно, влияющие на характер отношения молодежи к театральному искусству.

Детальный анализ имеющихся данных показывает, что такие факторы, как материальные условия жизни (семейное положение, наличие детей, уровень дохода на одного члена семьи), удаленность жилья от центра города и т.п. не оказывают существенного влияния на характер отношения молодежи к театру. Нами не обнаружено сколько-нибудь значимой связи между перечисленными характеристиками условий жизни и количеством посещений театра.

Весьма слабое влияние оказывают на количество посещений театра и характеристики социальной активности (продолжение учебы, участие в общественной работе и т.п.).

Тесная связь количества посещений театра обнаружилась с группой признаков, характеризующих период интенсивной социализации индивида (от 7 до 15 лет): место рождения, место окончания дневной школы, продолжительность проживания в Ленинграде, уровень образования родителей, возраст, в котором респондент впервые посетил театр, и возраст, в котором респондент начал сам выбирать спектакли для просмотра.

Наиболее сильно влияют на отношение молодежи к театру срок проживания в Ленинграде и образование родителей. Это, в некотором смысле, интеграционные характеристики, из которых первая указывает на степень овладения культурой крупного города, а вторая – на исходный культурный уровень среды респондента, на определенные условия и возможности его приобщения к

Таблица 6

**Влияние продолжительности проживания молодежи в Ленинграде
на посещение театра**

Группа молодежи	Количество мигрантов ¹ в данной группе	Доля представителей данной группы, вошедшая в число реальной театральной аудитории (в %)
Рабочие текстильной промышленности	84	45
Работники транспорта и строители	49	52
Студенты	32	77
Рабочие приборостроения	19	70
Учащиеся ПТУ	17	76
Работники сферы обслуживания	17	83
Учащиеся техникума	11	87
Рабочие машиностроения	9	88
Инженеры	9	100
Школьники	4	88

культуре в семье родителей. Зависимость между продолжительностью проживания в городе и характером отношения к театру представлена в табл. 6.

Коэффициент ранговой корреляции в данном случае равен 0,9, что свидетельствует о весьма высоком влиянии первой характеристики на вторую.

Анкета «Взгляните на афишу» содержала также тест на общую информированность респондентов о театральной жизни города. В том же порядке, что и в репертуарной части анкеты, был приведен перечень драматических театров Ленинграда и в произвольном порядке – названия премьерных спектаклей 1974 г., по одному для каждого театра. Естественно, что этих спектаклей не было в репертуаре 1973 г. Респондент должен был указать, какому театру принадлежит каждая из премьер. При обработке мы учитывали количество спектаклей, помеченных респондентом, и количество правильных ответов.

По степени информированности о театральной жизни города выделенные нами социальные группы молодежи расположились следующим образом: инженеры, студенты, работники сферы обслуживания, учащиеся техникумов, школьники, рабочие приборостроения, рабочие машиностроения, работники транспорта и связи, рабочие текстильной промышленности, учащиеся ПТУ.

Этот список почти полностью совпадает со списком, полученным нами при анализе ориентации молодежи. В то же время он весьма близок к описанному выше составу реальной театральной аудитории. Таким образом,

¹ Мигрантами мы считали респондентов, живущих в Ленинграде 10 лет и менее.

можно констатировать, что полученные нами выводы не противоречат друг другу.

Два вопроса анкеты были ориентированы специально на выявление динамики отношения молодежи к театру. В первом выяснялось, как часто молодые люди ходили в театр три года назад, во втором выяснялись «театральные» намерения респондентов на ближайшие три года. Анализ ответов на эти вопросы позволяет утверждать, что в течение минувших трех лет реальная молодежная театральная аудитория не оставалась постоянной в своем составе. С одной стороны, она достаточно интенсивно пополнялась, а с другой – ее активность заметно уменьшалась (табл. 7).

Таблица 7

Сравнение нынешнего посещения театра молодежью с тем, что было три года назад (реальная театральная аудитория)

Три года назад	Общее количество просмотренных спектаклей из			
	до 7 спектаклей	7–15 спектаклей	16–30 спектаклей	более 30 спектаклей
Посещали театр (человек):	266	354	313	173
чаще (в %)	32	44	46	48
реже (в %)	29	27	26	24
также (в %)	39	29	28	28

На основании данных табл. 7 можно сделать вывод, что значительная часть ныне весьма активной в театральном отношении молодежи три года назад, по ее мнению, чаще ходила в театр.

На ближайшие три года, по мнению самой молодежи (анкетные данные), ее отношение к театру будет значительно активнее, и только 9% опрошенных заявили, что в ближайшие три года будут ходить в театр реже, чем сейчас. Можно также ожидать интенсивное пополнение реальной театральной молодежной аудитории, так как 56% молодых людей, сегодня еще не вошедших в состав реальной аудитории, утверждают, что будут ходить в театр чаще.

Возможно, что это крайне оптимистическое предположение. Большое влияние на характер ответа на этот вопрос оказывает довольно высокий престиж такого способа проведения досуга, как посещение театра, так как молодые люди не хотят выглядеть хуже других. И все же столь большой процент желающих чаще ходить в театр (если предположить возможность преодоления чисто престижной ориентации) вселяет некоторые надежды.

ГЛАВА 2

СТРУКТУРА ТЕАТРАЛЬНОЙ АФИШИ И ЭКСПЛУАТАЦИЯ РЕПЕРТУАРА

Репертуарная политика формируется, как известно, во взаимодействии театра и аудитории и тем самым отражает многообразие социальных связей театрального процесса в целом. Таким образом, исследование репертуара является одновременно изучением театра, зрителя, социального контекста всей театральной жизни, становится одним из подходов к комплексному изучению проблемы «Театр в духовной жизни общества».

Объективные характеристики литературной основы спектакля включают сведения о времени написания пьесы, языке оригинала и степени оригинальности пьесы.

Наибольшее количество пьес (48% репертуара) создано после 1965 г. Это свидетельствует о том, что театры в большей мере ориентированы на современную тематику. Наиболее четко эта ориентация проявляется у Театра драмы и комедии и у Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Современные пьесы составляют здесь от 46 до 65% текущего репертуара. Наименее активен в поисках современной пьесы Малый драматический театр, хотя и здесь современные пьесы составляют 39% репертуара.

Выявлено, что 20% репертуара ленинградских театров – это произведения, написанные в период 1800–1917 гг., 13% написаны в 1956–1965 гг., 9% – в 1918–1945 гг., 6% – в 1946–1955 гг., 3% – до 1800 г.

По языку оригинала весь репертуарный массив дифференцирован следующим образом: 69% пьес написаны на русском языке; 24% – переведены с иностранных языков; 7% – национальная драматургия народов СССР.

В репертуаре ленинградских драматических театров в 1973 г. было 189 названий, в числе которых 153 оригинальных пьесы (81%) и 36 инсценировок (19%).

Если исходить из перечня названий, то можно утверждать, что ленинградские театры стремятся формировать репертуар таким образом, чтобы дать зрителю по возможности широкое и полное представление о драматургии, как классической, так и современной. Вполне понятно, что современная русская советская пьеса занимает в ленинградской афише ведущее место – 47% всего списка названий. Внутри театров существуют колебания – от 37% в Большом драматическом театре до 52% в Театре юных зрителей. Однако здесь необходимо учитывать количество спектаклей в репертуаре каждого театра, «тираж»

представлений каждого спектакля в течение года, а также «тираж» одного спектакля к общему количеству представлений в целом. Так, если девять советских пьес Большого драматического театра им. Горького составляют 37,5% афиши этого театра, имеющего 25 названий, то девять советских пьес Театра им. В.Ф. Комиссаржевской составляют 50% всего репертуара театра, весь перечень спектаклей которого составляет 18 названий.

На втором месте представлена русская классика – 16% всей афиши. В каждом из драматических театров Ленинграда идет от двух до шести русских классических пьес. Весьма широко представлена и современная драматургия (13%), и западная классика (11%).

Драматургия народов СССР представлена в Ленинграде 14 пьесами и составляет 7% всего репертуара – это достаточно много. В Театре драмы и комедии, например, идет четыре пьесы национальных драматургов.

К советской драматургической классике могут быть отнесены 8% пьес – в каждом театре идет по одной или две пьесы этой части репертуарного массива.

В целом можно сделать вывод, что репертуар ленинградских драматических театров достаточно разнообразен и некоторые пропорциональные различия в отношениях между драматургическими массивами отдельных театров обуславливаются прежде всего стремлением каждого коллектива проявить свой индивидуальный облик, оригинальность творческого лица.

Для выявления структуры совокупного репертуара драматических театров Ленинграда 1973 г. по параметрам, не поддающимся однозначному определению (таким как жанр спектакля, художественные достоинства и др.), была применена специальная экспертная процедура. Она состояла в следующем: каждому из 10 экспертов была предъявлена полная репертуарная таблица девяти театров (всего 189 спектаклей) с просьбой ответить на 20 стандартных вопросов по поводу каждой из известных ему театральных постановок. Все вопросы имели вид: «Считаете ли Вы, что...», после чего следовало определенное утверждение о спектакле. Эксперт мог согласиться с этим утверждением полностью («это безусловно так»), или отчасти («с этим, пожалуй, можно согласиться»), либо опровергнуть его отчасти («с этим, пожалуй, нельзя согласиться»), или полностью («это безусловно не так»), выбрав один из четырех предложенных вариантов ответа. Ответы разных экспертов по каждому спектаклю усреднялись для каждого из 20 вопросов, то есть каждая постановка получила компетентную групповую экспертную оценку по соответствующим шкалам.

Пользуясь этими данными об отдельных театральных постановках, группируя их по положению на каждой из шкал, нам удалось определить интересующие нас структурные соотношения в совокупном репертуаре драматических театров Ленинграда.

Комедийными являются или тяготеют к этому жанру 36% всех театральных постановок. К разряду по преимуществу развлекательных экспертами отнесены 26% всех постановок. Доля трагедийных спектаклей составляет 15%,

принадлежат к жанру мелодрамы или тяготеют к нему 26%. Острый напряженный сюжет усмотрен экспертами в 39% всех театральных постановок.

Итак, в структуре совокупного театрального репертуара ленинградских драматических театров большое место занимает комедия. Достаточно активно используются такие массовые жанры, как развлекательный спектакль, с одной стороны, и мелодрама – с другой.

По мнению экспертов, музыка играет большую роль в 47% всех постановок, пластика и хореография – в 40%, художественно-декорационное оформление – в 61%. 36% всех постановок признаны синтетическими по своим жанровым особенностям и стилевым характеристикам. По поводу 48% всех театральных постановок эксперты отметили большое значение в них сценической условности. Только 13% постановок признаны рассчитанными на преимущественно рациональное восприятие.

Весьма симптоматичен тот факт, что 45% всех спектаклей, по мнению экспертов, адресованы преимущественно молодежи. По поводу подавляющего большинства постановок (95%) получено согласие экспертов с утверждением об их доступности широкому кругу зрителей.

Утверждение, что в спектакле много удачных актерских работ, поддержано экспертами для 43% всех постановок. Интересно, что доля театральных постановок, за которыми эксперты признали глубину и цельность режиссерского воплощения, несколько выше – 49%.

Хорошим музыкальным оформлением, по мнению экспертов, отличаются 40% всех спектаклей, что, очевидно, ниже процента спектаклей, где музыка играет большую роль. Хорошее художественно-декоративное оформление отмечено экспертам в 58% постановок, что почти не отличается от процента спектаклей, где указанное оформление играет большую роль.

Весьма существенно, что 69% всех постановок получили положительную оценку экспертов по шкале идейно-нравственной значимости.

Ровно половина всех постановок с большей или меньшей степенью уверенности отнесена экспертами к разряду имеющих несомненную художественную ценность.

Признаны крупным событием в театральной жизни Ленинграда 33% всех постановок, демонстрировавшихся в 1973 г.

Последний показатель можно считать высоким, чего нельзя сказать о предыдущем, ибо он означает, что остальные 50% постановок получили в конечном счете отрицательную оценку экспертов по шкале художественных достоинств.

Такова приблизительная картина совокупного репертуара драматических театров Ленинграда 1973 г., полученная в результате статистической обработки данных профессиональной театроведческой экспертизы. Конкретизируем эту картину и предоставим читателю возможность сверить свою точку зрения с коллективным мнением экспертов, указав некоторые из спектаклей, по поводу которых большинство экспертов были единодушны в выборе крайнего варианта ответа («это безусловно так» или «это безусловно не так»).

Например, к чисто развлекательным были единодушно отнесены такие спектакли, как «Где Чарли?» (Театр им. Ленинского комсомола), «Да здравствует король!» (Театр Комедии), «Миллионерша» и «Тогда в Севилье» (Театр им. В.Ф. Комиссаржевской). Столь же безусловно отнесены к мелодраматическому жанру спектакли «Вот какой факт получается» (Театр им. Ленсовета), «Игра с кошкой» (Театр комедии), «Без вины виноватые» (Театр драмы им. А.С. Пушкина) и др.

Подавляющее большинство экспертов сочли безусловно синтетическими по своим жанровым особенностям и стилевым характеристикам такие спектакли, как «Укрощение строптивой» (Театр им. Ленсовета), «Вестсайдская история» (Театр им. Ленинского комсомола), «Силуэты Парижа» (Театр комедии), «Ханума» (БДТ) и целый ряд спектаклей ТЮЗа.

Среди единодушно признанных отличающиеся глубиной и цельностью режиссерского воплощения спектакли «Жестокость» (Театр им. Ленсовета), «С любимыми не расставайтесь» (Театр им. Ленинского комсомола), «Мещане», «Лиса и виноград», «Два театра», «Лица», «Ревизор», «Мольер», «Бедная Лиза» (БДТ). В разряд имеющих несомненную художественную ценность, кроме названных, безоговорочно отнесены «Варшавская мелодия» (Театр им. Ленсовета), «Этот милый, старый дом» (Театр Комедии) «Сказки Пушкина» и «Конек-Горбунук» (ТЮЗ), ряд спектаклей БДТ и др.,

Напротив, безоговорочно отрицательную оценку по шкале художественных достоинств получили спектакли «Мышеловка» (Театр драмы и комедии), «Неравный брак» (Театр комедии), «Мария» и «Без вины виноватые» (Театр драмы им. А.С. Пушкина), «Миллионерша» (Театр им. В.Ф. Комиссаржевской) и ряд других. Оценка идейно-нравственной значимости спектакля, как правило, близка у экспертов к оценке художественных достоинств.

Представляет интерес список постановок, которые единодушно («это безусловно так») были отнесены экспертами к категории крупных событий в театральной жизни Ленинграда. Это: «Жестокость» и «Человек со стороны» (Театр им. Ленсовета), «С любимыми не расставайтесь» и «Зримая песня» (Театр им. Ленинского комсомола), «Чудаки» (Театр драмы и комедии), «На дне» (Театр драмы им. А.С. Пушкина), «Мещане», «Лиса и виноград», «Ревизор», «Бедная Лиза» (БДТ).

Нами была специально рассмотрена взаимосвязь между различными параметрами совокупного театрального репертуара, то есть характеристиками спектаклей по данным театроведческой экспертизы. Осуществленный на ЭВМ факторный анализ указанных 20 признаков позволил выявить две основные разнонаправленные тенденции в формировании репертуара: с одной стороны, наличие спектаклей, которые, синтетически соединяя в себе все выразительные средства искусства современного театра, характеризуются социальной значимостью и художественной ценностью, и с другой – наличие спектаклей преимущественно развлекательного плана, не затрагивающих серьезных идейно-нравственных проблем, как правило, невысоких художественных достоинств¹.

¹ Подробнее этот вопрос рассмотрен в Главе 5.

Первые обращены к подготовленному и требовательному театральному зрителю, вторые удовлетворяют зрителя с относительно недостаточно развитым художественным вкусом.

Отвечая существующей пока культурной дифференциации аудитории, эти две «противоборствующие» тенденции в известном смысле стабилизируют ее.

Специфика репертуаров отдельных театров рассмотрена ниже. Пока ограничимся лишь указанием на довольно сильный размах колебаний показателей отдельных театров по всем указанным шкалам. Например, при средней доле комедийных постановок в репертуаре Ленинграда 36% в разных театрах эта доля варьирует от 65 до 15%. Для развлекательных произведений соответствующий размах колебаний – от 45 до 5% (при средней доле по репертуару в целом – 26%). Доля мелодрам в репертуарах отдельных театров колеблется от 60 до 10% (при средней – 30%). По шкале музыкальности вариация по театрам особенно велика: от 90 до 0% при средней доле спектаклей, в которых большую роль играет музыка, 47%. Весьма значителен размах колебаний и по шкалам, характеризующим идейно-художественные качества спектаклей. Например, по шкале художественных достоинств этот размах составляет от 80 до 15% (при средней доле таких постановок для сводной репертуарной таблицы драматических театров Ленинграда – 50%).

Все это свидетельствует о том, что театральный репертуар Ленинграда существенно дифференцирован спецификой отдельных театров, и в конечном счете именно творческая позиция конкретного театрального коллектива является важнейшим и комплексным основанием для подразделения, структурирования сводной театральной афиши.

Нами рассмотрена структура совокупной театральной афиши Ленинграда 1973 г., или, иначе говоря, репертуара, понимаемого как совокупность постановок. Как же эксплуатируется этот репертуар, какова его структура?

Театральные постановки существенно различаются по своим эксплуатационным характеристикам, из которых мы воспользуемся четырьмя.

Во-первых, «тираж» постановки от дня премьеры до 1 января 1974 г. Группировка эксплуатационных данных для 189 драматических спектаклей, составивших театральную афишу 1973 г., такова: 53 постановки демонстрировались менее 50 раз каждая, 52 – от 55 до 99, 28 – от 100 до 149, 16 – от 150 до 199, 20 – от 200 до 274, 8 – от 275 до 349, 12 театральных постановок имели по 350 и более представлений.

Назовем 10 самых «долговечных» постановок ленинградских драматических театров в порядке убывания количества представлений: «Миллионерша» (Театр им. В.Ф. Комиссаржевской) – 748 раз, «Жизнь Сент-Экзюпери» (Театр драмы им. А.С. Пушкина) – 630, «Сирано де Бержерак» и «Зримая песня» (Театр им. Ленинского комсомола) – 436 и 432 раза, «Аленький цветочек» и «Белоснежка и семь гномов» (Театр им. Ленинского комсомола) – 420 и 419, «Физики» (Театр Комедии) – 396, «РВС» (Театр драмы и комедии) – 396, «Сказки Пушкина» (ТЮЗ) – 380, «РОПС» (Театр драмы и комедии) – 367 раз.

Во-вторых, количество представлений спектаклей в 1973 г. (без гастролей): 54 постановки имели до 7 представлений, 52 – от 8 до 15 представлений, 33 – от 16 до 23, 29 – от 24 до 31, 14 – от 32 до 39, 7 постановок имели по 40 представлений и более. К ним относятся: «Странная особа» (Малый драматический театр) – 83 раза, «Трамвай “Желание”» (Театр драмы и комедии) – 51, «Винни-Пух и все, все, все» (Малый драматический театр) – 47, «Огонь за пазухой» и «Двери хлопают» (Театр им. Ленсовета) – 44 и 42, «С любимыми не расставайтесь» (Театр им. Ленинского комсомола) – 41, «Час пик» (Театр драмы им. А.С. Пушкина) – 40 раз.

В-третьих, размер зрительской аудитории постановки в 1973 г.: из 189 театральных постановок, включенных в анализ, 54 были просмотрены менее чем 5 тыс. зрителей каждая, 34 имели аудиторию от 5 до 9,9 тыс. человек, 28 – от 10 до 14,9 тыс., 19 – от 15 до 19,9 тыс., 19 – от 20 до 24,9 тыс., 14 – от 25 до 29,9 тыс., 31 спектакль имел аудиторию по 30 тыс. зрителей и более.

В-четвертых, средняя посещаемость спектакля. Имеют среднюю посещаемость до 70% 33 постановки из 189, от 71 до 85% – 34 постановки, свыше 85% – 122 постановки, то есть почти 2/3 всей афиши.

Такова общая картина текущего репертуара драматических театров Ленинграда в 1973 г. Она свидетельствует о высокой интенсивности эксплуатации репертуара и об известной противоречивости тенденций театральной жизни Ленинграда. Так, мы видим, что самыми долговечными и массовыми отнюдь не всегда оказываются спектакли, отнесенные экспертами-театроведами к высшим достижениям театрального искусства.

Нами был предпринят анализ взаимосвязи между содержательными и качественными характеристиками спектаклей и их эксплуатационными данными. Выявился характер зависимости последних от типа спектакля. Например, какая часть репертуара эксплуатируется интенсивнее – комедийная или не комедийная и т.п.

При этом показатель численности аудитории (количество зрительских посещений спектакля в соответствующем году) истолковывался нами как свидетельство той или иной степени актуальной популярности спектаклей, которая теснейшим образом связана со зрительским спросом.

Показатель «тиража» спектакля от момента его рождения до 1 января 1974 г. может интерпретироваться как свидетельство той или иной степени «сохраняемости» спектакля в репертуаре, продолжительности его жизни на сцене, что также связано со зрительским спросом, однако как бы «растянутым» во времени.

Итак, названные эксплуатационные показатели имеют различную «хронологическую глубину», один из них характеризует тенденцию ряда лет, другой – только ситуацию последнего, обследованного года.

В случае, когда зависимость обоих показателей от типологической характеристики репертуара имеет общую направленность, можно считать, что тенденция воспроизводства соответствующей черты театрального репертуара устойчива и не предполагает изменений.

В случае же расхождения в характере зависимости этих показателей от типа спектакля естественно предположить, что тенденция «распатывается». Ситуация театральной жизни 1973 г. «сигнализирует» о намечающихся изменениях во взаимодействии театра и публики. Отсюда возникает возможность прогноза некоторых тенденций театральной жизни.

Например, установлено, что спектакли комедийного характера чаще, чем остальные, имеют «тираж» свыше 150 раз (36% против 26% от общего количества постановок соответствующего жанра). Среди них также чаще встречаются такие, которые просмотрели свыше 15 тыс. зрителей в 1973 г. (43% против 36% у не комедийных). Таким образом, налицо отчетливая хронологическая, достаточно глубокая тенденция преимущественной эксплуатации комедийной части репертуара, причем эта тенденция оставалась незыблемой в 1973 г.

Аналогичным образом нами анализировались данные и по другим шкалам. Не обременяя читателя фактическим материалом, которым мы располагаем, приведем здесь лишь результаты социологического наблюдения по поводу тенденций эксплуатации репертуара драматических театров Ленинграда.

Комедийные спектакли в ленинградских театрах в массе своей имеют более долгую жизнь, чем не комедийные. В 1973 г. они пользовались повышенным спросом у зрителей. Эта тенденция еще более отчетлива для спектаклей развлекательного плана.

Мелодраматические спектакли, как правило, живут на ленинградской сцене не дольше других. В 1973 г. зрительский спрос на них был умеренным.

Острсюжетные спектакли в среднем несколько дольше удерживаются на сцене ленинградских театров, чем иные. Однако в 1973 г. на них не было повышенного спроса.

Драматические спектакли, в которых большую роль играет музыка, равно как и пластика и хореография, пока живут на ленинградской сцене не дольше остальных. Однако в 1973 г. на них обнаруживается повышенный спрос. То же самое можно сказать о спектаклях синтетических по своим жанровым особенностям и стилевым характеристикам.

Высокая степень сценической условности до сих пор не способствовала продлению жизни спектакля в ленинградских театрах. Повышенный спрос на спектакли такого рода в 1973 г. позволяет ожидать, что это положение изменится.

Продолжительность жизни спектакля на ленинградской сцене практически не зависит от изобилия актерских удач в нем, в отличие от «глубины, цельности режиссерского воплощения», то есть меры режиссерского успеха. В 1973 г. повышенным спросом у зрителей пользовались спектакли, отмеченные удачей режиссера, спрос же на спектакли, отмеченные актерскими удачами, был не больше, чем на остальные.

Спектакли, отличающиеся художественными достоинствами («имеющие несомненную художественную ценность»), в массе своей дольше не сходят со

сцены. В 1973 г. они пользовались повышенным спросом у зрителей ленинградских театров.

При равной средней продолжительности жизни спектаклей, адресованных молодежи, и всех остальных, в 1973 г. в Ленинграде наметилось повышение спроса на молодежные спектакли.

Нами предложен один из возможных способов интерпретации статистической связи между типологическими характеристиками репертуара и его эксплуатационными показателями. По-видимому, последние допускают и иные истолкования. В частности, размер аудитории может трактоваться не только как выражение зрительского спроса. Ибо реальное зрительское поведение, условно отождествленное нами со спросом, во многом определяется репертуарными решениями (выбором пьесы для очередной постановки, выбором постановки для очередного представления).

В конечном счете в любом эксплуатационном показателе, в любой черте текущего репертуара как совокупности, «потоке» театральных представлений находит выражение не только зрительский спрос, но и репертуарная политика самого театра. Поскольку они обычно так или иначе «сбалансированы» (в противном случае нормальное функционирование театров было бы невозможно), допустимо интерпретировать, например, массовость аудитории и как свидетельство зрительского спроса, соотносящегося с репертуарной политикой, и как характеристику этой последней, учитывающей ожидания публики.

Однако при любых интерпретациях остается незыблемой их фактическая база, большая или меньшая интенсивность эксплуатации тех или иных структурных подразделений репертуара, демонстрации постановок определенных типов.

Соответствующий анализ зависимости показателя средней посещаемости от типа спектаклей обнаружил, что в среднем по всем ленинградским театрам заполняемость зрительного зала выше всего для комедий, для спектаклей, в которых велико значение сценической условности, для спектаклей, изобилующих актерскими удачами, занимающих более высокое место на шкале художественных достоинств. Интересно, что мелодраматический характер спектакля не только не способствует повышению средней посещаемости, а наоборот – снижает заполняемость зала.

Следует, впрочем, иметь в виду, что показатель средней посещаемости решающим образом зависит от специфики театрального коллектива, влияние типа спектакля здесь существенно опосредовано престижем конкретного театра.

Как известно, театральный спектакль складывается из сочетания трех основных элементов: литературной основы (пьесы), ее сценического воссоздания, зрительского восприятия.

Первая стадия формирования репертуара театра – отбор из огромного массива классики и современной литературы тех произведений, которые отвечают его идейно-художественной программе.

Вторая стадия – реализация группой художественного замысла режиссера-постановщика в сценическом прочтении пьесы.

Третья, весьма важная и завершающая стадия формирования репертуара – восприятие репертуара зрителем. Именно во взаимодействии театра и аудитории отражаются многообразие социальных и идейно-эстетических связей театрального процесса в целом и направленность репертуарной политики в частности. Мы можем утверждать, что театр имеет свое творческое лицо, когда его репертуар отражает определенные закономерности психологии общественных групп и систему социальных и художественных ценностей, которая свойственна этим группам. В условиях крупнейшего культурного центра, где работают много театральных коллективов, обрести и сохранить неповторимость творческого лица особенно сложно. Тем более что сходство может проявляться не только в идентичности репертуара, но и в близости стиливых поисков. В этом случае даже обращение к разным пьесам не спасет положения. Например, широкое распространение на драматической сцене музыкальных спектаклей, тяготеющих к жанру «мюзикла», во многих случаях привело к известной унификации исполнительской манеры артистов и постановочных приемов режиссуры.

В рамках определенного отрезка времени можно говорить о лице драматических театров всей страны. Нами уже предпринималось исследование с такой целью². Материал нынешнего исследования дает возможность определить лицо совокупного драматического театра Ленинграда и каждого конкретного театра в отдельности. Сопоставляя общесоюзный репертуар драматических театров с репертуаром Ленинграда, можно обнаружить как сходство некоторых тенденций (например, в количественном росте развлекательных спектаклей), так и то своеобразие, которое присуще только ленинградским театрам.

Характерной чертой формирования ленинградского репертуара последних лет является обращение к национальной драматургии. В отличие от прошлых лет это обращение носит не «кампанейский» характер, связанный с каким-либо юбилеем или иной знаменательной датой. Существенно изменилась роль национальной драматургии. Если раньше современная национальная пьеса часто расширяла круг этнографических представлений зрителя, его представления о малознакомом быте народа той или иной республики, то теперь она несет самостоятельную художественную ценность, содержательно обогащает афишу. Аналогичный характер носит и обращение театров к драматургии социалистических стран. Сегодня в Ленинграде нет ни одного театра, где бы не ставились пьесы национальных республик и социалистических стран.

Главной задачей в работе каждого театра остается сценическое воплощение характера современника. Дефицит новых художественно полноценных произведений создает для каждого театра серьезные трудности. Они возрастают, когда речь идет о крупных культурных центрах, в которых работают много

² Алексеев А., Дмитриевский В. Социологическое изучение репертуара драматических театров СССР // Театр и драматургия. Вып. 5. Л., 1976. С. 31–57.

театральных трупп. Находясь в разных условиях, театры по-разному решают эту проблему. В этом выражается идейная зрелость коллектива, уровень его культуры, диапазон художественных возможностей, его творческое лицо.

Необходимо различать количественные показатели и качественное состояние репертуаров. Присутствие в афише современных спектаклей еще не всегда обеспечивает театру высокий качественный уровень. Современность спектакля не исчерпывается только внешними признаками места и времени действия – она прежде всего воплощается в проблематике пьесы, в ее содержательности, в принципах разрешения конфликта, выборе выразительных средств и т.д. Поэтому количественное преобладание современной пьесы в одном случае может быть очевидным достоинством, зато в другом – столь же очевидным недостатком. Несомненно, что в ряде ситуаций (например, в Большом драматическом театре им. М. Горького) относительно невысокий процент спектаклей, поставленных по современным пьесам (37,5%), свидетельствует о строгом отборе современной драматургии. И наоборот, нередко (например, в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской) интенсивный прокат современных пьес (50%) создает лишь видимость благополучия, а по сути дела отражает художественную нетребовательность театра в формировании репертуара. Таким образом, соотношение разного типа драматургии, представленной в репертуаре театра, не всегда свидетельствует о действительном состоянии дел. Важно учитывать, как этот репертуар сценически интерпретируется и эксплуатируется.

В Академическом театре драмы им. А.С. Пушкина, имеющем давнюю репутацию интерпретатора русской и мировой классики, в афише 21 название. Но по количеству представлений классические спектакли находятся в самом конце таблицы. Популярность театру в 1973 г. принесли «Час пик» (57 спектаклей в течение года), «Сказки старого Арбата», «Жизнь Сент-Экзюпери», «Одни без ангелов», «Справедливость – мое ремесло». Они составили половину всех представлений года (224). В силу своего очевидного количественного преобладания эти спектакли, а не классический репертуар, определяют подлинное лицо театра.

Подобные смещения в эксплуатации репертуара имеют место и в других ленинградских театрах – Малом драматическом, Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, где заметен явный крен в сторону развлекательного коммерческого репертуара. В наиболее благополучном положении находятся Большой драматический театр им. М. Горького и ТЮЗ. В этих театрах популярные спектакли 1973 г. шли не более 40 раз, причем оба театра имеют в афише не 16–18 названий, как большинство театров, а 24–25, что привносит особые трудности в эксплуатацию текущего репертуара.

Общее состояние драматических театров в ряде случаев свидетельствует о том, что театральный спектакль сегодня нередко теряет свойства присущей ему «уникальности». Театр утрачивает свою активность по отношению к публике, начинает работать на стандартных сценических шаблонах. Это рождает установку театра на облегченный, легко усвояемый репертуар, предельно доступный для восприятия. Такая особенность современного театрального

процесса замечена виднейшими практиками театра и его исследователями. Крупнейший мастер советского сценического искусства Ю.А. Завадский и театровед Я.Н. Ратнер писали: «Рост культуры сам по себе не обеспечивает высокого уровня художественных потребностей, зрительской активности и столь же высокой художественной требовательности. Режиссеру, и прежде всего актеру, зачастую приходится сталкиваться с таким явлением, которое можно было бы назвать облегченным восприятием... «Облегченный» вариант публики, в свою очередь, рождает соответствующий театр. «Облегченное» восприятие может рождать и «смысловый барьер» между зрителями и сценой, когда в одни и те же понятия, сценическую реальность зритель и творец вкладывают различный смысл. Как бы огорчительны ни были эти явления, они, к сожалению, имеют место, и пора им дать объяснение. Думается, что одна из причин такого рода явления – отсутствие высокопрофессиональной, подлинно художественной требовательности к репертуару»³.

Выявление «своего зрителя» дает возможность театрам более четко определить свое творческое лицо, направление сценических исканий. Будучи не удовлетворенным публикой, которая в настоящее время находится в зрительном зале, театр может сменить свои ориентиры и привлечь на свою сторону именно ту публику, в которой он больше заинтересован. История театра это подтверждает. Практика МХАТа, Большого драматического театра им. М. Горького, позднее «Современника», Театра драмы и комедии на Таганке говорит о том, что эти театры никогда не стремились «всеядностью» репертуара удовлетворить всех зрителей, но отвечали на запросы конкретных зрительских групп. Взгляды, гражданская и художественная позиция этой театральной публики побуждали широкие слои населения подражать им, ориентироваться на их нормы зрительского поведения.

Как известно, театр обретает свою творческую силу в обращении с активным зрителем. Особенность театрального искусства состоит не только в том, что спектакль создается как бы на глазах у публики, а еще и в том, что данный процесс является взаимообогащающим. Активное творческое восприятие развивает сценическое искусство; его судьба во многом зависит от того, пробудит ли художник творческую эмоциональную и интеллектуальную активность зрителя или он готов согласиться на пассивное созерцание, не требующее большого напряжения, широты ассоциаций, глубоких размышлений. Недаром сформулированная В.И. Лениным программа социалистической культурной революции предполагала обоюдное сближение искусства и народа. Весьма важная роль в этом процессе отводилась эстетическому воспитанию. В.И. Ленин подчеркивал, что новая художественная культура не может быть сведена к «зрелищам» – трудящиеся социалистического государства достойны великого искусства. «Зрелища, – говорил он, –

³ Завадский Ю., Ратнер Я. Театр и личность в условиях научно-технической революции // Коммунист. 1974, № 14.

это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение... Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ... Но для того, чтобы искусство могло приблизиться к народу и народ к искусству, мы должны сначала поднять общий образовательный и культурный уровень»⁴.

Театр должен пробуждать в человеке не иждивенческое, потребительское отношение к искусству, но активное, творческое его восприятие. И именно навыки такого отношения к искусству, воспитанные театром, зритель перенесет и на другие его виды и формы.

Формирование театрального репертуара и его продуманная повседневная эксплуатация – одна из важнейших проблем существования каждого художественного коллектива. В том, как театр ее решает, проявляется его творческая и гражданская позиция, глубина понимания стоящих перед ним идейно-художественных задач. Если мы сопоставим афишу ленинградских театров с общесоюзным репертуаром драматических театров, то сравнение будет отнюдь не в пользу последнего. Не случайно о тематической и жанровой односторонности драматических театров страны в целом сейчас много пишут критики.

Очевидна общая ориентация ленинградских театров на классику и современную пьесу. В определенной мере – это реакция на потребности зрительской аудитории. Так, самыми популярными драматургами на ленинградской сцене в 1973 г. являлись А.Н. Островский (8 спектаклей) и М. Горький (5 спектаклей). Таким образом, на материале проведенного исследования можно констатировать, что осуществляемая ленинградскими театрами репертуарная политика в стадии отбора литературного материала и формирования репертуарного списка в целом может быть признана достаточно идейно обоснованной, художественно оправданной, соответствующей актуальным воспитательным задачам, с одной стороны, и отвечающей существующим сегодня потребностям и пожеланиям самых широких зрительских масс молодежи – с другой.

Как справедливо утверждают современные исследователи, рост реальной театральной аудитории происходит за счет «оседания» в театре случайного зрителя. Однако привлекать случайную аудиторию прокатом легковесного репертуара с целью приобщения ее к аудитории постоянной нужно с большой осторожностью. Нарушение пропорций в прокате спектаклей, перекося в сторону развлекательного репертуара пагубно отражаются в конечном счете как на аудитории, так и на судьбе театрального коллектива.

Г.А. Товстоногов развивает эту мысль применительно к нынешнему состоянию театра: «Зритель приходит исключительно с целью развлечься в театр... Но этот же зритель первый перестанет ходить в театр, который его только развлекает. Зритель не ходит и в тот театр, который только учит. Зритель идет в театр, чтобы его увлекли, чтобы его повели за собой. И в этом

⁴ Ленин В.И. О литературе и искусстве. М., 1969. С. 664.

смысле развлечение не грех, если понимать это слово как владение театром всеми своими чудесами, как умение театра подчинять всю свою мощь образному выражению главной мысли, идеи... С первой же реплики спектакля... начинается сражение театра за свое право быть воспитателем, носителем общественно значимой идеи. Театр никогда не сможет неким «волевым» решением отменить свою развлекательную функцию – это было бы для него равносильно самоубийству. Но, увы, театр может оказаться побежденным в этом сражении публикой, решившись только развлекать и развлекать зрителя, изгоняя со сцены всякую серьезную мысль. Беда и грех театра – погоня за кассовостью, за «верняком», стремление заранее угадать, что зритель будет «кушать», а что нет. Такой подход и рождает развлекательность низменного пошиба. Она порой приносит успех у эстетически отсталой части публики, но успех этот недолговременный. Некоторое время все будут довольны, но потом придет возмездие. Оно придет, как я уже сказал, из того же зрительного зала»⁵.

Репертуарная политика театра, эксплуатация репертуара, вся работа по организации творческого процесса в решающей мере зависят от того, на какой слой публики опирается театр в своей работе, на случайную, преходящую аудиторию, или на аудиторию устойчивую, постоянную. Нам представляется, что главной задачей театральной политики является предотвращение усиливающейся в последние годы текучести аудитории, весьма заметной среди молодых зрителей. Необходимо ориентироваться на создание вокруг театра прочного массива постоянной аудитории, престижной для случайного зрителя, и, исходя из вкусов и потребностей прежде всего постоянной аудитории, формировать репертуар и планировать его эксплуатацию.

Если на первом этапе формирования репертуара (отбор литературных произведений) мы наблюдаем проблемно-тематическую и жанровую соразмерность как в ленинградском репертуаре в целом, так и (с большими или меньшими отклонениями) в репертуаре отдельных театров, то на следующей стадии (этапе сценической интерпретации) эта соразмерность подчас нарушается.

Сознавая, что сценическое прочтение литературного произведения – процесс глубоко творческий, мы считаем, что выбор той или иной пьесы для постановки должен быть сообразован также с экономическими и организационными возможностями театрального коллектива. То обстоятельство, что достаточно велик процент спектаклей, получивших отрицательную оценку экспертов по «шкале художественных достоинств» (около половины), можно объяснить нежеланием или неумением театра правильно соотносить свои творческие и организационно-экономические возможности.

Разумеется, в работе каждого театрального коллектива бывают творческие неудачи, но когда низкую оценку идейно-нравственной значимости

⁵ Товстоногов Г.А. Парадокс о зрителе // Литературная газета. 1973, 23 мая. С. 8.

и художественных достоинств получает значительная часть спектаклей текущего репертуара театра, это свидетельствует о неблагополучии в художественной и административной деятельности последнего. Следствием такого положения является, как правило, текучесть театральной аудитории, ослабление контактов с постоянным зрителем.

Ориентация же на постоянного зрителя влечет за собой более строгий отбор драматургии, рост исполнительской культуры и профессионального мастерства, обуславливает устойчивые и пропорциональные соотношения в массиве репертуара как в плане отбора литературных произведений по проблемно-тематическому и жанровому признакам, так и в плане «тиражирования» спектаклей, и в конечном счете подчиняет организационно-экономическую деятельность театра высоким идейно-художественным задачам.

С наибольшей очевидностью творческое лицо театра, его идейно-художественная программа и последовательность исканий выявляются в его повседневной работе. Кроме того, именно в этой точке сближаются (или от нее расходятся) программные декларации руководства и реально занимаемое театром положение в художественной жизни города. Здесь мы сталкиваемся с такой ситуацией, когда спектакли, имеющие право на скромное место в афише театра, выдвигаются на передний план и занимают ведущее положение. К таким постановкам 1973 г. можно отнести «Час пик» (57 представлений в Театре драмы им. А.С. Пушкина), «Проходной балл» (62 постановки в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской), «Странная особа» (87 спектаклей), «Женатый жених» (85 постановок), «Уходят женщины» (60 спектаклей в Малом драматическом театре).

В зрительных залах ленинградских театров находятся молодые люди самого разного уровня культуры, образования и кругозора. Диапазон вкусов и потребностей публики весьма широк, и понятно, что, стремясь вовлечь в театр новые, еще плохо подготовленные к восприятию сценической культуры слои населения, театр может, и в некоторых случаях даже должен, ставить общедоступные, общепонятные в эстетическом плане спектакли. Великий мастер русского и советского театра, один из основателей МХАТа В.И. Немирович-Данченко не случайно подчеркивал: «Надо уметь иногда опускаться до уровня понимания массового зрителя, а потом вместе с ним подниматься к вершинам искусства»⁶. Однако такого рода спектакли должны и в репертуаре театра занимать соответствующее своему назначению место. В практике же наших театров подчас происходит вытеснение программных спектаклей постановками откровенно коммерческого характера, которые в результате своего количественного преобладания кардинально меняют репертуарные соотношения. Привлеченная такого рода часто «тиражируемыми» спектаклями случайная публика по сути дела вытесняет из зала постоян-

⁶ Цит. по кн.: *Литовский О.* Так было. М., 1958. С. 137.

ную театральную аудиторию и способствует переориентации труппы на упрощенный, чисто развлекательный репертуар.

Вместе с тем результаты исследования позволяют утверждать, что высокая «коммерческая отдача» сама по себе никак не противоречит художественному уровню спектакля, но зачастую сопутствует ему. Так, например, спектакли Большого драматического театра им. М. Горького, большинство спектаклей Театра им. Ленсовета убедительно подтверждают это положение. Но параллельно с этим существуют спектакли, художественная несостоятельность которых очевидна даже самому руководству театра. Наиболее разительный пример тому – «Без вины виноватые» в Театре драмы им. А.С. Пушкина и «Неравный брак» в Театре Комедии – спектакли, которые из-за своего низкого качества почти не ставятся на стационарной сцене, но широко показываются на гастролях.

Театр – организм творческий, но он не может существовать без серьезной организационной и материально-технической базы. При этом все же необходимо помнить, что экономика здесь вторична, она призвана максимально способствовать утверждению высоких критериев искусства, его художественности и идейности. Однако приходится сплошь и рядом наблюдать несбалансированность идейно-художественных и экономических критериев.

Многим широко тиражируемым постановкам не хватает «первооткрытия», они не обогащают зрителя новыми представлениями о действительности, о человеческих характерах и их взаимоотношениях. Такого рода спектаклям присуща вторичность видения жизни, их создатели не идут «немножко впереди» зрителя, но, наоборот, сознательно предлагают стандартно общедоступное, привычное, ожидаемое. Не случайно по поводу 31% постановок эксперты дали отрицательный ответ на вопрос, заставляет ли спектакль задуматься над важными идейно-нравственными вопросами, а 50% всех постановок отнесены к художественно слабым.

Зависимость от кассового сбора пагубно влияет на театр. «Правда» в передовой статье «Театр и зритель» справедливо отмечала: «Советское театральное искусство – демократичное по своей природе, опирающееся на принципы партийности и народности, – всегда решительно противостояло формалистическому трюкачеству, экспериментам ради эксперимента. Равно чуждо ему и подлаживание под отсталые вкусы, стремление к производству некоего театрального «ширпотреба». Это, конечно, не означает, что театральный репертуар уже полностью свободен от легковесных драматургических поделок. Пресловутая «кассовая» пьеса, далекая от серьезных воспитательных целей, скользящая по поверхности жизни, то и дело появляется на афишах отдельных театров»⁷.

Борьба за «план», за «массового зрителя» побуждает некоторые театры искать общедоступные средства и приемы сценической выразительности.

⁷ Театр и зритель // Правда. 1973, 24 октября.

«Удобными» для постановки оказываются пьесы неглубокого социального содержания, а порой и откровенно пошлые. Создаются условия для расцвета литературно-театрального ширпотребя.

Очевидно, что структура театрального репертуара обусловлена взаимодействием зрителя и театра. Если зрительские интересы складываются довольно стихийно, то в «линии» театра более или менее выражено «плановое» начало. Последнее состоит в том, что театр стремится к формированию полноценного в идейно-художественном отношении репертуара, исходя из своей творческой программы. Однако слишком часто он идет навстречу незрелым вкусам определенной части публики. Так объективно совершается отказ от установок театра и зрителя на хорошую пьесу, на высокие идейно-художественные нормативы.

В настоящее время посещаемость ленинградских театров практически близка к максимальной. В большинстве театров спрос на билеты во много раз превышает предложение и остается лишь искать такой метод анализа, который позволит определить, во сколько раз потребность в билетах на спектакли, например Театра им. Ленсовета, выше вместимости зала.

Необходимо отметить высокий престиж театра среди ленинградской молодежи в целом. При том, что в среднем на каждого представителя потенциальной театральной аудитории Ленинграда приходится два посещения театра в год, молодой человек в среднем посещает театр шесть раз в течение сезона.

Характер взаимоотношений между театрами и молодежной аудиторией наиболее наглядно проявляется при анализе эксплуатации драматургии популярных у ленинградских театров авторов.

В репертуаре 1973 г. несколькими пьесами (не менее чем тремя) было представлено творчество 13 драматургов: на сцене ленинградских театров шли восемь пьес А.Н. Островского, пять пьес М. Горького, четыре пьесы У. Шекспира, четыре инсценировки романов Ф.М. Достоевского. В числе репертуарных современных драматургов оказались И. Дворецкий (четыре пьесы), Б. Рацер и В. Константинов (четыре пьесы), Л. Жуховицкий, Е. Шварц, А. Арбузов, А. Вампилов, В. Розов (по три пьесы), а также итальянский драматург Э. де Филиппо (три пьесы).

Таким образом, если судить по репертуарному списку, театры в несколько большей степени ориентированы на русских классиков. В то же время характеристики эксплуатации этого микрорепертуара (48 постановок) в 1973 г. дают несколько иную картину. Наибольшее количество представлений выдержали постановки по пьесам Е. Шварца (сказки для детей) – в среднем по 36 – и комедии Б. Рацера и В. Константинова – в среднем по 31 представлению. Третье место (22 представления в среднем на одну пьесу) занимает У. Шекспир. Замыкает список Э. де Филиппо – 7 представлений на одну пьесу.

Рассмотрим теперь качественные характеристики драматургии авторов, лидирующих в прокате. Для этого используем интегральную оценку каче-

ства – «шкалу художественных достоинств»⁸. Пьесы Е. Шварца («Золушка», «Два клена», «Красная Шапочка») не были оценены, так как детские утренники не попали в поле зрения экспертов. Комедии Б. Рацера и В. Константинова («Проходной балл», «Неравный брак», «Иосиф Швейк против Франца Иосифа» и «Странная особа») получили у экспертов самую низкую в данном микрорепертуаре оценку – 2,3. Наиболее высокую оценку получили спектакли по произведениям Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание», «Село Степанчиково», «Униженные и оскорбленные», «Лица») – 4,1. Пять спектаклей по пьесам М. Горького («На дне», «Мещане», «Хозяин», «Старик» и «Чудаки») в среднем получили оценку 3,7. На третьем месте с оценкой 3,3 – спектакли по пьесам У. Шекспира и А. Арбузова. Таково театральное «предложение». Каков же был в 1973 г. зрительский спрос на эту драматургию?

Наибольшее количество зрителей (97 тыс.) собрали пьесы У. Шекспира. Они же оказались наиболее популярными у обследованной молодежи и получили у нее одну из самых высоких оценок – 4,5. Комедии Б. Рацера и В. Константинова, лидирующие в прокате, собрали 62 тыс. зрителей и оказались по этому показателю на четвертом месте. Характерно, что у молодежной аудитории эти авторы по количеству просмотров заняли лишь девятое место.

Спектакли по произведениям Ф. Достоевского собрали в 1973 г. не очень большую аудиторию – около 9 тыс. человек. Однако у молодежи они пользовались признанием и получили максимальную зрительскую оценку – 4,6. Постановки по пьесам А. Островского, М. Горького и А. Арбузова также пользовались популярностью у молодежи. Заметим, что подавляющему большинству респондентов эти постановки очень понравились – средняя зрительская оценка 4,3.

Таким образом, можно констатировать весьма высокий зрительский «спрос» на классику, прежде всего у молодежи, тогда как театры наиболее активно «предлагают» развлекательные спектакли по пьесам Б. Рацера и В. Константинова и тяготеющие к мелодраме постановки по пьесам А. Арбузова («Сказки старого Арбата», «Мой бедный Марат», «Этот милый старый дом» и «Выбор»).

Сегодня одним из решающих факторов, влияющих на отношение молодого зрителя к театру, является социальное происхождение, образование и культурный уровень родителей, традиции семейного воспитания. В связи с этим вопрос о пополнении театральной аудитории из числа подрастающего поколения представляется весьма важным и требует внимательного рассмотрения. Общесоюзные данные обнаруживают тенденцию к падению посещаемости детских и кукольных театров. В силу того, что в условиях Ленинграда спрос на театр во много раз превышает возможность его посещения, этот

⁸ Средняя оценка для всех постановок по пьесам данного драматурга приводится в перерасчете на пятибалльную систему.

тревожный симптом еще реально не отражается на посещаемости. Однако предусмотреть эту ситуацию необходимо, для чего крайне важно уже сейчас усилить пропаганду театра в наименее «продвинутых» зрительских группах: среди учащихся ПТУ, школьников, учащихся техникумов, привлечь к совместному посещению театра родителей с детьми.

Проведенные ранее в Ленинграде исследования, а также исследования Московского института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР убедительно доказывают, что основы театральной культуры наиболее успешно закладываются в детском и подростковом возрасте. Основатель и организатор Ленинградского ТЮЗа А.А. Брянцев в своей программной статье, посвященной открытию театра для детей, прямо указывал на решающую роль зрителя в идейной и творческой программе каждого театрального организма. «Зритель – вот единое непреложное начало, на которое должен опираться в своем творчестве каждый театр. Театр, нашедший своего зрителя, сумеет найти и свой стиль. Театр, оторвавшийся от своего зрителя, утратит свой стиль, а за ним и свое право на художественное бытие. Но если каждый театр может творчески жить только при наличии своего зрителя, то каждая, достаточно многочисленная группа однородных в театральном отношении зрителей вправе иметь свой особый театр. Такой театрально-правомочной группой необходимо признать детей и подростков»⁹.

Повседневное и разнообразное изучение зрителя в значительной мере определило и те художественно-воспитательные принципы, на которых строилась организация советских театров для детей, формировался их репертуар и творческое лицо.

Сегодня в Ленинграде работают четыре театра для детей: три кукольных – Театр сказки, Кукольный театр (бывший Театр под руководством Е. Деммени), Большой театр кукол – и только один драматический – Театр юных зрителей, в которых дети должны составлять основную и главную часть зрительской аудитории. Ленинградские театры, как драматические, так и музыкальные (исключение составляют Театр драмы им. А.С. Пушкина, Большой драматический театр им. М. Горького) время от времени выпускают утренние спектакли для детей, которые демонстрируются по воскресным дням и в период школьных каникул.

Самый широкий возрастной диапазон зрителей-детей имеет ТЮЗ. Его спектакли адресуются всем школьникам, начиная со второго класса. Есть в репертуаре ТЮЗа и спектакли, адресованные специально родителям, педагогам и молодежи. Таким образом, репертуарная тенденция Театра юных зрителей и его ориентация на весьма широкие слои театральной аудитории представляют особый интерес.

Половину населения нашей страны составляют люди моложе тридцатилетнего возраста. Проблемы социальной адаптации юношества, его вхождения в жизнь стали одними из центральных вопросов современной литера-

⁹ *Брянцев А.А.* Театр юного зрителя // Жизнь искусства. 1921, 13 сентября. С. 3.

туры, театра и кинематографии. Редкая пьеса о современности не касается молодежной проблематики. Она не является сегодня прерогативой молодежных театров и уж тем более тюзов, и, видимо, не в ней, а вернее, не только в ней следует детским театрам искать свое творческое лицо.

В этих условиях определение специфики театра для детей, выбор своего адресата, выявление своих конкретных художественных и воспитательных задач играет исключительно важную роль. Не случайно этот вопрос столь обстоятельно дискутируется в среде не только тюзовских деятелей, но также и писателей, педагогов и психологов.

Кругозор нынешнего зрителя ТЮЗа существенно расширился, его психология подготовлена к восприятию гораздо более сложных тем и разнообразных жанров, которые ранее считались доступными лишь театру для взрослых. И это обстоятельство заставляет многие детские театры «уступать» своих старших зрителей молодежным театрам и даже «взрослым» театрам, а самим глубже и целенаправленнее сосредотачиваться на спектаклях для средних и младших школьников.

Наряду с этой точкой зрения на специфику искусства для детей существует и другая. Ее сторонники стремятся максимально сгладить различие между театром для взрослых и театром для детей и настойчиво подчеркивают общие идейно-эстетические качества театрального искусства в целом. «Повзросление» репертуара детских театров явилось в известной мере результатом «акселерации», в силу которой ребенок, живущий под активным воздействием радио, телевидения и кинематографа, развивается как личность и как зритель гораздо стремительнее, чем его ровесник тридцатых-сороковых годов. Отсюда, например, делается вывод, что тюзы сегодня должны адресовать свои спектакли не только школьникам, но и юношеству, то есть зрителям совершенно зрелого молодого возраста. Так считает главный режиссер Ленинградского ТЮЗа З. Корогодский. На практике это реализуется в сокращении количества спектаклей для маленьких, в привлечении в зал юношеской и взрослой аудитории, причем преимущественно развлекательным репертуаром.

Планомерное в течение десяти последних лет «подтягивание» ТЮЗа к интересам взрослого зрителя неизбежно отразилось на афише театра. Например, из показанных на основной сцене 427 спектаклей 1973 г. (здесь не учитывается множество выездных спектаклей и так называемых «творческих вечеров» для взрослых, которые давались на вечерних представлениях в Большом концертном зале «Октябрьский», различных Дворцах культуры и клубах), больше половины (221 спектакль) предназначены для молодежи или для «универсального адресата» – юношества и зрителей других возрастных категорий.

Недостаточное внимание ленинградских театров к детскому зрителю может отрицательно сказаться на формировании театральной аудитории уже в ближайшие годы. Пока эта тенденция проявляется не столько в количественном (падении посещаемости), сколько в качественном плане, в снижении и неопределенности требований к репертуару, в зыбкости и неустойчивости эстетических оценок зрителя.

ГЛАВА 3

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ РАЗЛИЧНЫХ СОЦИАЛЬНЫХ ГРУПП МОЛОДЕЖНОЙ АУДИТОРИИ

Читателю уже известно, что 3/4 опрошенных, или 840 человек, видели по семь спектаклей и более из 189, составляющих совокупную театральную афишу драматических театров Ленинграда 1973 г. Именно их мы относим к реальной театральной аудитории (потенциальную же молодежную аудиторию представляет весь опрошенный контингент).

Сама эта аудитория далеко не однородна по степени приобщенности к театру: 32% всех опрошенных видели от семи до 15 спектаклей репертуара 1973 г., 28% – от 16 до 30 спектаклей, 16% – свыше 30 спектаклей. Неоднородна и масса тех, кто видел менее семи спектаклей (1/4 всех опрошенных, или 226 человек). В частности, в ее составе 43 человека не видели ни одного спектакля из сводной репертуарной таблицы.

Эмпирический материал исследования дает возможность делать выводы об ориентациях молодежной аудитории на основании ряда показателей. Во-первых, такого рода показателем является среднее количество реально просмотренных спектаклей в каждом конкретном театре представителями всей обследованной молодежи в целом или отдельными группами. Во-вторых, получить представление об ориентациях молодежи можно путем анализа средневзвешенных оценок репертуара того или иного театра в целом. В-третьих, нами используется такой показатель, как число зрителей (от численности той или иной группы молодежной аудитории), назвавших тот или иной конкретный театр своим любимым, – наиболее явное свидетельство ориентации. В-четвертых, ориентации молодежной аудитории косвенно выражаются в соотношении числа спектаклей того или иного театра, названных респондентами самыми хорошими, к числу спектаклей того же театра, названных респондентами самыми плохими.

Прежде всего рассмотрим наиболее общие показатели, характеризующие ориентации всей совокупности обследованных зрителей. Заметим при этом, что свой любимый театр называли, как правило, лишь наиболее активные представители реальной театральной аудитории, поэтому статистика здесь не столь велика, чтобы рассматривать этот показатель для каждой молодежной группы отдельно.

Большой драматический театр им. М. Горького называли любимым чаще всего (21% опрошенных), за ним идет Театр юных зрителей (21%), третье место делят Театр им. Ленинского комсомола и Театр драмы им. А.С. Пушкина (18%), на четвертом месте Театр им. Ленсовета (7%). Остальные театры были названы любимыми очень небольшим числом опрошенных (от 3 до 0,4%).

Можно предполагать, что в этом показателе достаточно ярко отражается престиж конкретных театров в глазах молодежной аудитории. Было бы неверно полагать, что любимый театр является и наиболее посещаемым. В этом мы убеждаемся, когда анализируем распределение по другому показателю – среднему количеству посещений спектаклей конкретных театров на одного представителя молодежной аудитории. Если первый показатель в значительной мере отражает престиж театров среди молодежи, то второй в большей степени «охватывает» организационные моменты, как, например, легкость или трудность приобретения билетов в данный театр и т.п. Именно этим в первом приближении можно объяснить тот факт, что здесь на первое место выходит Театр им. Ленинского комсомола (2,9), затем идет Большой драматический театр им. М. Горького (2,8), Театр им. Ленсовета и Театр драмы им. А.С. Пушкина (2,5), ТЮЗ (2,4) и затем с большим отрывом в значении показателя – Театр им. В.Ф. Комиссаржевской (1,6), Театр Комедии (1,1), Театр драмы и комедии (0,9) и Малый драматический театр (0,5).

Конечно, и на это распределение весьма существенное влияние оказывает престиж того или иного театра. Следует признать, что престиж вообще оказывается одним из наиболее сильных факторов, влияющих на характеристики отношения к театру.

Описанные выше показатели отражали в первом случае общее направление ориентации, во-втором – ориентации, выявленные на уровне фактического поведения респондентов. Рассмотрим теперь показатели, характеризующие более глубокие уровни ориентации, – уровни оценок и намерений (табл. 8).

Поскольку в эту таблицу сведены различные показатели, то в первую очередь имеет смысл проанализировать, как ранжируются конкретные театры по каждому из показателей, а затем описать характер ранжировки по условному показателю «сумма мест».

Теперь рассмотрим дифференцированно ориентации каждой молодежной группы.

Анализ распределений по трем названным выше показателям¹ свидетельствует о том, что наиболее активная по отношению к драматическому театру группа молодых инженеров ориентирована преимущественно на Большой драматический театр им. М. Горького. По данным опроса, каждый представитель этой группы в среднем видел восемь спектаклей БДТ; 92% молодых

¹ А именно: среднее количество посещений спектаклей данного театра на одного представителя той или иной группы молодежи; средневзвешенная зрительская оценка репертуара данного театра; количество представителей той или иной группы молодежи (в %), желающих посмотреть спектакли данного театра.

Таблица 8

Мера популярности отдельных театров

Название театра ¹	Уровень			Суммарные характеристики	
	средняя зрительская оценка данного театра ²	соотношение количества спектаклей данного театра, названных респондентами самыми хорошими, к количеству спектаклей, названных самыми плохими	количество респондентов, желающих посмотреть спектакли данного театра (в %)	сумма мест по трем показателям	ранг театра
Театр им. Ленинского комсомола	3,0	0,8	10	17	5
Большой драматический театр им. М. Горького	3,7	5,8	39	3	1
Театр им. Ленсовета	3,1	2,8	18	9	2
Театр драмы им. А.С. Пушкина	2,3	3,6	12	17	6
ТЮЗ	3,4	2,5	12	11	3
Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	2,6	3,8	17	13	4
Театр Комедии	3,0	0,4	5	23	8
Театр драмы и комедий	2,9	0,9	7	19	7
Малый драматический театр	2,7	0,8	5	23	9

¹ Театры приведены в порядке их ранжирования по показателю – среднее количество посещений спектаклей на одного зрителя молодежной аудитории.

² Средняя зрительская оценка рассчитывалась по формуле $x = \frac{5n_5 + 4n_4 + 3n_3 + 2n_2 + n_1}{N}$,

где N – общее число оцениваемых зрителями постановок данного театра;

n_i – число постановок данного театра, получивших ту или иную оценку зрителей, соответственно 5,4,...,1. теоретически знание средней зрительской оценки может колебаться от 1 (минимум) до 5 (максимум).

инженеров из числа зрителей хотели бы посмотреть в ближайшее время спектакли этого театра. Достаточно выражена ориентация молодых инженеров также на Театр им. Ленсовета и Театр драмы им. А.С. Пушкина.

Студенты оказались наиболее отчетливо ориентированы на Театр юных зрителей. Каждый представитель этой группы в среднем видел 3,6 спектакля ТЮЗа и 26% студентов назвали спектакли ТЮЗа среди спектаклей, которые они хотят увидеть². Второе и третье места в ориентациях студентов занимают соответственно Театр им. Ленинского комсомола и Большой драматический театр им. М. Горького. Причем среди спектаклей, намеченных для просмотра в ближайшее время, 56% студентов называют спектакли БДТ.

Рабочие-машиностроители в своих ориентациях весьма близки к молодым инженерам и ориентированы в первую очередь на Большой драматический театр им. М. Горького (4; 34%). Весьма отчетливо проявляется также их ориентация на Театр им. Ленинского комсомола (3,6; 15%).

Рабочие приборостроения ориентированы преимущественно на Театр им. Ленинского комсомола (3,0; 12%), на Театр им. Ленсовета (2,7; 16%) и на Большой драматический театр им. М. Горького (2,0; 39%).

Характерно, что почти абсолютно совпадают ориентации трех групп учащихся: школьников, учащихся ПТУ и техникумов. У этих групп весьма отчетливая ориентация на ТЮЗ: школьники – 3,3; 19%, учащиеся ПТУ – 3,0; 5%, учащиеся техникумов – 3,7; 18%. Кроме того, представители этих групп проявляют ориентацию на Театр им. Ленинского комсомола (соответственно, 2,7; 8%, 2,9; 15%, 2,8; 10%) и на Театр им. Ленсовета (соответственно, 2,0; 16%, 2,6; 20%, 2,2; 5%). Как видим, различия между группами учащихся весьма несущественны и характеризуют лишь интенсивность ориентации.

Группа обследованных нами работников сферы обслуживания прежде всего ориентирована на высокопрестижный Большой драматический театр им. М. Горького (3,4; 87%), затем на Театр драмы им. А.С. Пушкина (3,3; 14%) и на молодежный Театр им. Ленинского комсомола (3,2; 9%).

Работники транспорта примерно в равной степени проявили ориентацию на Театр им. Ленинского комсомола (1,8; 5%) и на Театр драмы им. А.С. Пушкина (1,8; 15%), затем, примерно в равной мере, на Большой драматический театр им. М. Горького (1,6; 18%) и Театр им. Ленсовета (1,6; 11%).

Трудно сказать что-либо определенное об ориентациях группы рабочих текстильной промышленности, которые практически во всех театрах города видели очень мало спектаклей. Дело, по-видимому, в том, что в составе этой группы 84,5% мигрантов из сельской местности и из небольших городов. Вероятно, представители данной группы еще не адаптировались в условиях

² Далее, характеризуя ориентации других групп молодежи, для краткости в скобках будем указывать вслед за названием театра две цифры: первая – среднее количество спектаклей, просмотренных представителем данной группы в этом театре, вторая – количество представителей данной группы в процентах, назвавших спектакли данного театра в числе тех, которые они хотели бы посмотреть.

крупного города. Так что вряд ли здесь правомерно говорить об ориентациях, а скорее – лишь о некоторых предпочтениях и первых попытках приобщения их к театральной культуре Ленинграда.

Первыми форпостами театральной культуры для представителей этой группы стали Театр им. Ленинского комсомола (1,4; 8%) и Театр драмы им. А.С. Пушкина (1,2; 4%).

Мы намеренно почти ничего не говорили о том, как зрители оценивают спектакли тех или иных театров. По всей вероятности, этот показатель более целесообразно рассматривать в связи с конкретными спектаклями, на что будет указано далее. Здесь заметим только следующее. Наиболее строгой в оценках конкретных спектаклей оказалась группа студентов, а наиболее нетребовательной – группа рабочих текстильной промышленности.

Сопоставление средних зрительских и средних экспертных оценок, как на уровне репертуара тех или иных театров в целом, так и на уровне оценки отдельных спектаклей, свидетельствует о вполне естественном более мягком подходе зрителей к репертуару.

Опрос проводился среди городской молодежи, а областные театры (Театр драмы и комедии и Малый драматический), которые много работают за пределами Ленинграда и занимают стационарные помещения весьма небольшой вместимости – уже по этим причинам оказались наименее популярны.

Таблица 9

Корреляция зрительских и экспертных оценок

Театры ³	Средняя зрительская оценка	Средняя экспертная оценка ⁴
Большой драматический театр им. М. Горького	4,5	3,7
Театр юных зрителей	4,8	3,4
Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	4,5	2,6
Театр драмы им. А.С. Пушкина	4,4	2,3
Театр им. Ленсовета	4,4	3,1
Театр им. Ленинского комсомола	4,3	3,0
Малый драматический театр	4,1	2,7
Театр драмы и комедии	4,1	2,9
Театр Комедии	3,8	3,0

³ Порядок перечисления театров в настоящей таблице определен по значению средней зрительской оценки их репертуаров.

⁴ Наиболее близкой к зрительской оценке по своему смыслу является экспертная оценка «художественных достоинств» спектакля. В экспертной анкете художественные достоинства оценивались по четырехбалльной шкале, где максимальным был балл, равный 1 («это безусловно так»). Здесь экспертные оценки приводятся в пересчете на сопоставимую со зрительской пятибалльную шкалу, где наивысший балл равен 5.

По зрительским оценкам, областные театры оказались в конце таблицы, однако обогнали Театр Комедии, который оказался, по оценкам молодежи, на последнем месте (табл. 9).

Однако уровень зрительских оценок всегда совпадает с уровнем популярности театра у молодежи (табл. 9). В данном случае он свидетельствует о требовательности и верной ориентации всей обследованной молодежи, и не случайно Большой драматический театр им. М. Горького открывает таблицу весьма высокой зрительской оценкой своей работы.

Самым популярным среди молодежи оказался Театр им. Ленинского комсомола, прежде всего в силу своей очевидной адресованности этой возрастной группе зрителей. Однако далее в зрительских привязанностях отражается оценка творческой направленности каждого конкретного театра, его идейной и художественной ориентации, о чем свидетельствуют нижеприведенные данные (табл. 10).

Таблица 10

Оценка зрительских ориентаций

Театры	Количество спектаклей, просмотренных опрошенными
Театр им. Ленинского комсомола	3154
Большой драматический театр им. М. Горького	2988
Театр им. Ленсовета	2770
Театр драмы им. А.С.Пушкина	2679
Театр юных зрителей	2609
Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	1778
Театр Комедии	1181
Театр драмы и комедии	977
Малый драматический театр	593
Итого:	18729

Далее мы будем рассматривать отношения молодежной аудитории – различных групп молодежи к театральному искусству и некоторым его сторонам, аспектам и т.д.

Методикой опроса предусматривалось выяснение «индивидуальных» репертуаров опрошенных, то есть списка постановок, просмотренных каждым. Эти индивидуальные репертуары были охарактеризованы нами по тем же параметрам, что и сводный репертуар. В частности, для каждой заполненной анкеты «Взгляните на афишу» определялся удельный вес спектаклей различных типов среди общего количества просмотренных респондентом.

Отсюда представляется возможность сравнить индивидуальные репертуары между собой, сгруппировать их и сравнить со сводной репертуарной таблицей. Что дает такое сравнение? Оно позволяет:

во-первых, определить меру приобщенности каждого респондента не только к театрам Ленинграда вообще, но и специфику театральных предпочтений самого респондента;

во-вторых, группируя индивидуальные репертуары по категориям молодежи, определить специфику ориентацией отдельных молодежных групп на различные части репертуара, как, например: русская классика, комедии, спектакли высоких художественных достоинств и т.д.;

в-третьих, выяснить соотношение молодежного «опроса» на спектакли определенного типа, выражающегося в фактах реального зрительского поведения, то есть посещения спектаклей, и «предложения» со стороны театров, отображенного в структуре театральной афиши.

Указанные сопоставления можно осуществлять различными способами. Одним из них является вычисление средневзвешенной экспертной оценки, или значения признака на соответствующей шкале для множества спектаклей, просмотренных индивидом (или группой зрителей)⁵. Если эта средневзвешенная оценка расходится с соответствующим показателем для сводной афиши драматических театров Ленинграда, значит, можно судить о повышенном или пониженном интересе индивида (или группы зрителей) к спектаклям соответствующего типа, о том, что данная характеристика репертуара способствует или препятствует популярности театрального искусства у аудитории.

Сравнивать различные группы молодежи по их ориентированности на отдельные характеристики репертуара можно также по такому показателю, как процент лиц, у которых в индивидуальных репертуарах преобладают спектакли интересующего нас типа.

Эти и некоторые другие способы анализа будут использованы в дальнейшем изложении, позволяющем нам раскрыть отношение молодежи к различным «частям» сводного репертуара драматических театров на уровне зрительского поведения.

Молодежь и комедийный жанр. Напомним, что 36% всех постановок ленинградских драматических театров, демонстрировавшихся в 1973 г., являются комедийными или тяготеют к этому жанру. При предельных значениях «шкалы комедийности», равной 1 (несомненно комедия) и равной 4 (несомненно не комедия), средневзвешенная оценка репертуарной таблицы в целом по этой шкале составляет 2,8. Средневзвешенная оценка всей совокупности просмотренных молодежью спектаклей составляет 2,7. Это значит, что

⁵ Например, респондент просмотрел 20 спектаклей, из них пять имеют на шкале комедийности экспертную оценку 1 («это безусловно так»); 10 – оценку 2 («с этим, пожалуй, можно согласиться»); три – оценку 3 («с этим, пожалуй, нельзя согласиться»); два – оценку 4 («это безусловно не так»). Простейший расчет показывает, что при заданных численных значениях пунктов шкалы, средневзвешенная оценка для данной совокупности спектаклей равна 2,1, то есть отличается от средней 2,5, что в данном случае свидетельствует о преимущественной ориентированности респондента на комедии.

налицо некоторая (умеренная) предпочтительность выбора комедий для просмотра у молодежной аудитории в целом.

По степени ориентированности на комедийный жанр всех опрошенных можно разбить на две категории: те, которые видели комедий больше, чем не комедий (18%), и те, у кого не комедии в индивидуальных репертуарах преобладают (32%).

Первых можно отнести к заведомым любителям комедии, специально выбирающим соответствующий спектакль для просмотра. Приняв их процент за показатель ориентированности молодежной группы на комедийный жанр, находим, что выше среднего для всей аудитории этот показатель у школьников (40%), учащихся ПТУ (25%), работников текстильной промышленности (23%), учащихся техникумов (21%), студентов (19%). Ниже среднего – у молодых приборостроителей, у работников транспорта и сферы обслуживания, у инженеров и у рабочих машиностроения. Таким образом, учащиеся, в среднем, более ориентированы на комедии, чем работающие.

Ориентация на развлекательность. Доля развлекательных по преимуществу постановок в репертуарной таблице составляет 26%. Средневзвешенная оценка всей театральной афиши Ленинграда по этому признаку – 3,0. Соответствующий показатель для совокупности индивидуальных репертуаров всех опрошенных – тот же. Таким образом, предпочтительный выбор развлекательного жанра у молодежи в целом отсутствует.

Особых любителей развлекательных спектаклей, видевших их больше, чем неразвлекательных, всего 5% опрошенных. У остальных 95% неразвлекательные спектакли преобладают в индивидуальных репертуарах.

Молодежь и мелодрама. К жанру мелодрамы принадлежит 26% постановок, демонстрировавшихся на сцене ленинградских театров в 1973 г. Средневзвешенная оценка по «шкале мелодраматичности» составляет 2,9. Для совокупности спектаклей, просмотренных молодежью, эта оценка равна 3,0. Отсюда следует, что мелодраматичность постановки не способствует ее популярности у молодежи, а скорее наоборот.

Особых любителей мелодрамы (таких, которые смотрели мелодрам больше, чем спектаклей других жанров) всего 2% в составе всей молодежной аудитории.

Интерес к острому сюжету. Острый, напряженный сюжет так или иначе был усмотрен экспертами в 39% всех театральных постановок, шедших на сцене ленинградских театров. Средневзвешенная оценка всей репертуарной таблицы составляет 2,7. Соответствующая оценка для всей совокупности просмотренных молодежью спектаклей – 2,8. Приходится констатировать ситуацию, аналогичную той, которая обнаружена для мелодрам.

Видели остросюжетных спектаклей больше, чем иных, 18% опрошенных. Чаще всего особые любители этого жанра встречаются среди школьников и учащихся ПТУ (по 28%), а также среди рабочих текстильной промышленности (24%). Относительно редки они среди работников сферы обслуживания и работников транспорта, особенно же среди инженеров.

Ориентация на музыкальность драматических спектаклей. По мнению экспертов, музыка играет большую роль в 47% всех постановок. Средневзвешенная оценка сводной афиши драматических театров Ленинграда по «шкале музыкальности» составляет 2,6. Соответствующая оценка всего массива просмотренных молодежью спектаклей – 2,4. Таким образом, видно, что драматические спектакли, насыщенные музыкой, пользуются повышенной популярностью у молодежи.

Зрителей, видевших спектакли, насыщенные музыкой, больше, чем спектакли, где музыка не играет значительной роли, – 56%. Особенно много их среди школьников (87%), а также среди учащихся ПТУ и техникумов (по 74%). Наименее ориентированы на музыку в драматических театрах инженеры (34%), работники транспорта (36%) и работники сферы обслуживания (39%).

Отношение молодежи к сценической условности. Большое значение сценической условности было отмечено экспертами в 48% всех театральных постановок. Средневзвешенная оценка репертуарной таблицы по «шкале сценической условности» составляет 2,5. Таким образом, указанное качество театральных постановок способствует привлечению внимания молодежи к ним.

Среди опрошенных доля таких, у кого спектакли данного типа в индивидуальных репертуарах преобладают, составляет 60%. Особенно часто они встречаются среди школьников (90%), учащихся ПТУ (79%), учащихся техникумов (74%).

Ориентация на идейно-нравственную значимость. По мнению экспертов, 69% постановок ленинградских драматических театров, демонстрировавшихся в 1973 г., заставляет задуматься над важными идейно-нравственными вопросами. Средневзвешенная оценка репертуарной таблицы по «шкале идейно-нравственной значимости» составляет 2,2. Средневзвешенная оценка просмотренных молодежью спектаклей по соответствующей шкале – 2,0. Таким образом, налицо повышенная популярность у молодежной аудитории спектаклей, характеризующихся названным качеством.

У 89% всех опрошенных постановки, получившие положительную оценку по этой шкале, преобладают над теми, которые таковой оценки не получили. Различие между группами по этому показателю малозначимо.

Ориентация на художественную ценность. К разряду имеющих несомненную художественную ценность экспертами была с большей или меньшей степенью уверенности отнесена половина всех театральных постановок. Средневзвешенная оценка репертуарной таблицы составляет 2,5. Для совокупности всех просмотренных молодежью спектаклей эта оценка составила 2,2.

Лишь у 16% опрошенных художественно слабые спектакли преобладают в числе просмотренных. Реже всего такие «любители» слабых спектаклей встречаются среди инженеров, чаще всего – среди работниц текстильной промышленности.

Внимание к актерскому успеху. По поводу 43% всех постановок эксперты согласились с утверждением, что «в спектакле много удачных актерских

работ». Средневзвешенная оценка репертуара по «шкале актерского успеха» составляет 2,6. Соответствующая оценка для всего массива просмотренных молодежью спектаклей – 2,5.

Попытаемся определить предпочтительность выбора спектаклей для просмотра по этому параметру у молодежной аудитории в целом.

У 49% опрошенных в индивидуальных репертуарах преобладают спектакли, получившие положительную оценку по «шкале актерского успеха», у 51% – наоборот. Выше всего ориентация на актерские удачи у инженеров (80%), ниже всего – у учащихся ПТУ (20%) и у школьников (31%).

Внимание к режиссерскому успеху. Успехом режиссера (глубиной и цельностью режиссерского воплощения), по мнению экспертов, отмечены 49% постановок, демонстрировавшихся на сцене ленинградских театров в 1973 г. Средневзвешенная оценка для репертуарной таблицы составляет 2,5. Для совокупности просмотренных молодежью спектаклей она составляет 2,3. Как и в случае с идейно-нравственной значимостью, мы видим повышенную популярность у молодежной аудитории спектаклей, отмеченных режиссерским успехом.

У 67% всех опрошенных постановки, характеризовавшиеся режиссерским успехом, преобладают среди просмотренных. Выше всего этот показатель у инженеров (85%), ниже всего – у работниц текстильной промышленности (47%).

Интерес к значительным событиям в театральной жизни. 33% всех постановок признаны экспертами крупным событием в театральной жизни Ленинграда. Средневзвешенная оценка репертуарной таблицы в целом по данной шкале составляет 2,8. Для совокупности просмотренных молодежью спектаклей эта оценка – 2,6. Снова мы наблюдаем повышенное внимание у аудитории к качеству спектакля.

В индивидуальных репертуарах у 39% опрошенных преобладают спектакли, получившие высокое признание экспертов. Выше всего этот показатель в группах инженеров (58%), рабочих машиностроения (52%), а также у студентов (50%).

Молодежная аудитория и молодежные спектакли. 45% всех постановок сводного репертуара драматических театров Ленинграда 1973 г., по мнению экспертов, адресованы преимущественно молодежи. Средневзвешенная оценка репертуара по «шкале адресованности молодежи» составляет 2,6. Соответствующая оценка массива просмотренных спектаклей – 2,4. Обнаруживаемая здесь повышенная популярность молодежных спектаклей у молодежной аудитории вполне естественна. Здесь наблюдается также особенный размах колебаний между такими «полярными» группами молодежи, как школьники, среди которых 90% видели больше молодежных спектаклей, чем не молодежных, и инженеры (соответствующий показатель – 25%).

Подводя итог сделанным наблюдениям, можно сказать, что популярность у молодежной аудитории драматических спектаклей в целом сравнительно мало зависит от их жанровых и стилевых особенностей. Молодежь проявляет повышенную зрительскую активность относительно комедий и

избегает мелодрамы, но предпочтительность выбора здесь не столь отчетлива. Примечательно, что какого-либо преимущественного тяготения к развлекательным спектаклям и детективам у молодежи не обнаруживается. Довольно заметно способствует популярности спектаклей у молодежи включение музыки в драматические представления.

Однако наибольшее значение для успеха постановки, для расширения ее реальной молодежной аудитории имеют характеристики идейно-художественной ценности спектакля. На уровне зрительского поведения обнаруживается довольно явственная ориентация на идейно-нравственную значимость, режиссерский успех и художественные достоинства спектакля, то есть на характеристики его качества.

Весьма высок интерес молодежи к спектаклям, которые специально ей адресованы. Это позволяет сделать вывод о преимущественном успехе молодежных спектаклей у молодежного зрителя.

Несколько слов об ориентациях молодежи на русскую, зарубежную и национальную драматургию. Нами установлено, что средневзвешенная доля русской драматургии в совокупности индивидуальных репертуаров всех опрошенных составляет 62% против 69% в структуре театрального репертуара. Для зарубежной драматургии зафиксирована обратная ситуация: 31% в массиве просмотренных спектаклей против 24% в структуре сводной театральной афиши. Несколько пониженным, относительно предложения со стороны театров, отображенного в структуре репертуара, оказывается, в частности, молодежный спрос на современную русскую советскую драматургию (соответствующие показатели – 41% в массиве просмотренных спектаклей и 47% – в театральном репертуаре).

Иначе обстоит дело с русской классикой, средневзвешенная доля которой в совокупности индивидуальных репертуаров всех опрошенных совпадает с ее долей в сводной афише драматических театров (16%), с национальной драматургией, доля которой в том и другом случае составляет 7%. Здесь «предложение» со стороны театров и «спрос» молодежной аудитории вполне сбалансированы.

Детализация анализа показывает, что наиболее высок удельный вес русской драматургии среди спектаклей, просмотренных работниками сферы обслуживания и работниками транспорта. У них же наиболее низок удельный вес зарубежной драматургии среди просмотренных спектаклей. Обратная ситуация у инженеров, рабочих машиностроения и у студентов, где относительно высока ориентация на зарубежную драматургию и относительно низка – на русскую.

Между этими «полюсами» размещаются остальные группы зрителей, как-то: рабочие приборостроения, школьники, учащиеся ПТУ, учащиеся техникумов, работницы текстильной промышленности, которые не обнаруживают столь выраженного тяготения либо к русской, либо к зарубежной драматургии. Соотношение русских и зарубежных пьес в совокупных индивидуальных репертуарах этих групп более или менее близко к соответствующему соотношению в сводной репертуарной таблице.

В ходе обработки данных были также составлены ранжированные по числу просмотров списки спектаклей, просмотренных представителями той или иной зрительской группы. Мы взяли для более подробного анализа первые 10 спектаклей, собравших наибольшее число зрителей среди представителей обследованных нами групп молодежи. Естественно предположить, что именно эти 10 спектаклей являются наиболее популярными у молодых зрителей и достаточно отчетливо характеризуют зрительские пристрастия и предпочтения, а также основные ориентации в театральном искусстве.

На базе наиболее популярных спектаклей проанализируем теперь специфику отношения к театральному искусству отдельных групп молодежи.

Студенты (около 150 человек) – весьма значительная группа среди молодого театрального зрителя. Из названных студентами десяти самых популярных (среди 189 спектаклей драматических театров Ленинграда) четыре спектакля принадлежат Театру им. Ленинского комсомола («Три мушкетера», «Вестсайдская история», «Лошадь Пржевальского», «Зримая песня»), два – Театру им. Ленсовета («Укрощение строптивой» и «Варшавская мелодия»), два спектакля ТЮЗа («Наш, только наш!» и «Наш Чуковский»), по одному – Большому драматическому театру им. М. Горького («Традиционный сбор») и Театру драмы им. А.С. Пушкина («Жизнь Сент-Экзюпери»).

Выбор репертуара достаточно примечателен. Из десяти постановок шесть решены в жанре музыкального эстрадного представления или мюзикла, один («Лошадь Пржевальского») посвящен жизни молодежи в строительных отрядах и потому весьма близок студенческой аудитории. Что касается «Традиционного сбора», «Варшавской мелодии» и «Жизни Сент-Экзюпери», то интерес к ним обусловлен весьма значимой этической проблематикой, волнующей молодежь вопросами определения жизненного пути, а также участием в спектаклях любимых мастеров сцены. Наконец, большую роль играет интерес студентов к фактам биографии весьма популярной среди молодежи личности французского писателя А. Сент-Экзюпери.

Стремление к музыкальному спектаклю, мюзиклу, развлекательно-эстрадному представлению достаточно заметно для всей молодежной аудитории в целом, однако в среде студенчества оно проявляется особенно сильно. Неудивительно, что именно спектакли типа мюзикла оказываются в числе самых посещаемых в каждом отдельном театре и прежде всего в тех, которые сознательно ориентируются на студенческую аудиторию – ТЮЗ и Театр им. Ленинского комсомола. Из всего репертуара Театра им. В.Ф. Комиссаржевской на первом месте по посещаемости у студентов развлекательная комедия Б. Рацера и В. Константинова «Проходной балл».

Вместе с тем интересы студенческой группы достаточно широки и по диапазону своих театрально-художественных ориентации уступают только одной группе – молодым инженерам. Наряду с очевидной увлеченностью чисто развлекательным репертуаром студенты весьма внимательны к серьезным проблемным спектаклям. Можно сказать, что здесь существует известное равновесие – два ленинградских театра весьма различных ориентаций занижают первенство у студентов по количеству названных ими наиболее

Таблица 11

Зрительская оценка спектаклей ТЮЗ и БДТ

ТЮЗ			БДТ		
Название спектакля	Доля виде- вших спек- такли (в %)	Средняя зритель- ская оценка	Название спектакля	Доля виде- вших спек- такли (в %)	Средняя зритель- ская оценка
«Наш, только наш»	36	4,7	«Традиционный сбор»	29	4,5
«Наш Чуковский»	35	4,4	«Лиса и виноград»	27	4,9
«Гибель эскадры»	30	4,8	«Тоот, другие и майор»	25	3,8
«Месс Менд»	27	4,1	«Я, бабушка, Илико и Илларион»	24	4,5
«Вей, ветерок»	26	4,9	«Цена»	20	4,6
«Наш цирк»	26	4,7	«Мещане»	20	4,7
«Гамлет»	23	4,3	«Правду! Ничего кроме правды!»	20	4,5
«Глоток свободы»	19	4,2	«Валентин и Валентина»	18	4,5
«После казни прощу...»	17	4,6	«Король Генрих IV»	17	4,6
«Открытый урок»	15	4,5	«С вечера до полуночи»	15	4,4

популярных спектаклей, а именно ТЮЗ – десять спектаклей развлекательного плана и Большой драматический театр им. М. Горького – тоже десять спектаклей, посвященных весьма значимой нравственной проблематике (табл. 11).

Из 24 спектаклей текущего репертуара Большого драматического театра им. М. Горького студенты назвали два в числе неудачных, 14 – в числе самых лучших и перечислили почти все спектакли текущего репертуара в списке тех, которые они хотели бы посмотреть.

Менее очевидно выражена та же тенденция в отношении студентов к ТЮЗу: из текущего репертуара здесь два спектакля названы неудачными, семь – самыми хорошими, 15 спектаклей из 25 студенты хотели бы посмотреть.

Очевидно, что высокий художественный уровень ведущего ленинградского театра – БДТ является серьезным стимулом посещения его студенческой молодежью, что и позволяет ему успешно выдерживать конкуренцию с модными эстрадно-развлекательными зрелищами, также имеющими весьма сильное влияние на молодежь.

Инженеры (около 100 человек). По данным нашего исследования они являются самой «продвинутой» и развитой в театральном отношении группой. Они отличаются весьма высокой частотой и регулярностью посещений всех ленинградских театров и в наибольшей мере – Большого драматического театра им. М. Горького, Театра им. Ленсовета, Театра драмы им. А.С. Пушкина и Театра им. В.Ф. Комиссаржевской.

Среди десяти самых популярных спектаклей в этой группе нет ни одного, который был бы просмотрен менее 50% всех опрошенных инженеров. Сюда вошли пять спектаклей Большого драматического театра им. М. Горького («Лиса и виноград», «Мещане», «Традиционный сбор», «Я, бабушка, Илико и Илларион», «Правду! Ничего кроме правды»), два спектакля Театра им. Ленсовета («Варшавская мелодия» и «Укрощение строптивой»), два спектакля Театра драмы им. А.С. Пушкина («Жизнь Сент-Экзюпери» и «Час пик») и один спектакль Театра им. Ленинского комсомола («Зримая песня»). Обращает на себя внимание очень широкий диапазон ориентации. Однако наибольшее тяготение молодые инженеры проявили к спектаклям Большого драматического театра им. М. Горького (практически ими просмотрен весь текущий репертуар театра).

Можно сказать, что инженеры точнее, чем иные группы, выявляют присущее театрам своеобразие, творческое лицо. Удовлетворение запросов молодых инженеров подтверждается тем, что самыми популярными спектаклями для этой группы оказываются как раз те, которые в самом театре являются программными и наиболее тиражируемыми. Например, на первый взгляд может показаться странным, что инженеры занимают одно из ведущих мест по частоте и регулярности посещений спектаклей ТЮЗа. Однако перечень наиболее часто посещаемых инженерами тюзовских спектаклей разрешит сомнения – это эстрадно-развлекательные «творческие шутки», как их характеризует сам театр, «для зрителей любого возраста»: «Наш цирк», «Наш, только наш», «Наш Чуковский». В категорию посещаемых спектаклей входит обозрение «Открытый урок» и трагедия Шекспира «Гамлет», которая, однако, получила у этой категории зрителей весьма невысокий оценочный балл – 3,7, в то время как эстрадно-развлекательные обозрения ТЮЗа имеют оценку 4,6–4,7 баллов.

В числе спектаклей, которые инженеры хотели бы посмотреть, также преобладают постановки «синтетического» и развлекательного плана – «Месс Менд», «Наш цирк», «Наш Чуковский», «Наш, только наш», «Открытый урок», спектакль героического звучания «После казни прошу...».

Молодые инженеры бывают в театрах значительно чаще представителей других групп. «Лису и виноград» видели 68% инженеров. «Мещане», «Традиционный сбор», «Варшавскую мелодию», «Зримую песню», «Жизнь Сент-Экзюпери» – 65% всех молодых инженеров.

Особенно популярны среди молодых инженеров Театр им. Ленсовета и Театр драмы им. А.С. Пушкина. Можно предположить, что решающим фактором в отборе спектаклей Театра им. Ленсовета является участие в них талантливой артистки А.Б. Фрейндлих (шесть из восьми самых популярных

спектаклей с ее участием). В репертуаре Театра драмы им. А.С. Пушкина молодые инженеры отдают предпочтение прежде всего современным пьесам Л. Малюгина, Л. Жуховицкого, Ю. Германа. Классический репертуар не пользуется у них успехом. Из репертуара Театра им. Ленинского комсомола и Театра им. В.Ф. Комиссаржевской молодые инженеры называют преимущественно старые спектакли, идущие уже не первый год. Если у студентов в число наиболее популярных спектаклей попали премьеры сезона «Колыбельная» и «Прходной балл», то в перечне популярных спектаклей у инженеров «Колыбельная» вообще не значится, а «Прходной балл» находится на четвертом месте и имеет относительно невысокую среднюю зрительскую оценку – 4,1 балла (у студентов он на первом месте и оценен 4,7 балла).

Таким образом, можно сделать вывод, что молодые инженеры наиболее избирательны в своем отношении к театру. Они достаточно хорошо ориентированы в театральном репертуаре и предъявляют к сценическому искусству высокие идейно-художественные требования.

Рабочие приборостроения (около 200 человек). Эта группа была самой многочисленной из всех, намеченных для исследования. Из 189 постановок драматических театров Ленинграда около трети их было просмотрено не менее 10% всей группы.

В числе десяти самых популярных у этой группы спектаклей оказались: четыре постановки Театра им. Ленсовета («Укрощение строптивой», «Варшавская мелодия», «Мой бедный Марат», «Преступление и наказание»), две – Театра им. Ленинского комсомола («Зримая песня» и «Три мушкетера»), две – Театра драмы им. А.С. Пушкина («Жизнь Сент-Экзюпери» и «На дне»), один – Театра им. В.Ф. Комиссаржевской («Принц и нищий») и один – Большого драматического театра им. М. Горького («Я, бабушка, Илико и Илларион»).

Рабочие приборостроения не столь активные театралы, какими являются инженеры и студенты, однако в театрах бывают достаточно часто. Хотя в числе наиболее посещаемых спектаклей четыре принадлежат Театру им. Ленсовета, больше всего постановок видели молодые приборостроители в Театре им. А.С. Пушкина (12).

Заметим, что классические спектакли идут в этом театре реже, чем современные, однако они оказались в числе наиболее посещаемых представителями этой группы молодежи. Более часто молодые приборостроители посещают также классику, поставленную другими театрами, – «Чайка», «Бесприданница», «Любовь Яровая» (Театр им. Ленинского комсомола), «Преступление и наказание» (Театр им. Ленсовета), «Дон Жуан» (Театр Комедии), «Гамлет» (ТЮЗ), «Ревизор», «Мещане», «Король Генрих IV» (БДТ). Таким образом, установка на классический репертуар проявляется в группе рабочих приборостроения последовательнее, нежели в других группах.

Вообще, группа молодых приборостроителей в большой степени тяготеет к традиционным театральным формам. Не случайно одним из самых любимых театров у них стал Театр драмы им. А.С. Пушкина. Десять спектаклей

этого театра рабочие назвали «самыми лучшими» и выразили желание посмотреть еще 17 спектаклей.

Вместе с тем они назвали наибольшее число, по их мнению, «самых плохих спектаклей», принадлежащих Большому драматическому театру им. М. Горького (5), хотя при этом назвали и десять «самых лучших спектаклей БДТ» и, кроме того, 26 спектаклей – то есть весь репертуар этого театра – «хотели бы посмотреть».

Спрос на театральные спектакли у молодых приборостроителей весьма высок и почти не уступает студентам и молодым инженерам. Однако критерии отбора и оценки в данной группе молодежи несколько противоречивы и произвольны, подчас неоправданно завышены или занижены. Обнаружив в Большом драматическом театре им. М. Горького пять «самых плохих спектаклей», представители этой группы рабочих совсем не нашли таковых в ТЮЗе и Театре драмы и комедии.

Школьники (около 150 человек). Рассматривая театральные пристрастия группы опрошенных нами старших школьников, естественно было бы предположить, что основополагающую роль здесь играет ТЮЗ. Однако это не совсем так. Среди самых популярных у школьников спектаклей три поставлены Театром им. Ленинского комсомола – «Белоснежка и семь гномов», «Три мушкетера», «Аленький цветочек», два – ТЮЗОм («Конек-Горбунок» и «Сказки Пушкина»), два – Театром им. В.Ф. Комиссаржевской («Принц и нищий» и «Золушка») и по одному – Театром им. Ленсовета («Малыш и Карлсон, который живет на крыше»), Театром драмы и комедии («РВС») и Большим драматическим театром им. М. Горького («Тоот, другие и майор»).

Ясно, что определяющее место в жизни ленинградских школьников занимают не тюзовские спектакли, а детские утренники взрослых театров, а по содержанию – не современная или классическая пьеса, а сказки.

То же самое видим и в отношении к каждому отдельному театру. Школьники старших классов в ТЮЗе бывают реже, чем в других театрах. Если наиболее популярные у школьников спектакли в Театре им. Ленсовета просмотрели 42%, в Театре им. Ленинского комсомола – 50%, Театре драмы и комедии – 47%, а в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской – 49% всех опрошенных, то тюзовский спектакль «Наш, только наш!» видели 35% опрошенных, за ним следует «Наш Чуковский» – 35%. В репертуаре ТЮЗа у школьников лидируют эстрадно-развлекательные обозрения.

Критерии оценки в группе школьников весьма неустойчивы. Так, например, «Вестсайдская история» и «Лошадь Пржевальского» попадают одновременно в число «самых лучших» и «самых худших». А список спектаклей, которые хотели бы посмотреть в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, открывается такими различными по содержанию и художественному уровню постановками, как «Царь Федор Иоаннович» и «Проходной балл».

Учащиеся ПТУ (около 80 человек). Из десяти самых популярных у этой группы спектаклей на сцене Театра им. Ленсовета идут четыре – «Малыш и Карлсон, который живет на крыше», «Золушка», «Красная Шапочка», «Укрощение строптивой». Затем следует Театр им. Ленинского комсомола – три

спектакля («Три мушкетера», «Аленький цветочек», «Белоснежка и семь гномов»). Театр им. В.Ф. Комиссаржевской, Большой драматический театр им. М. Горького и ТЮЗ представлены каждый одним спектаклем («Принц и нищий», «Ревизор», «Конек-Горбунок»).

Обращает внимание некоторая «инфантильность» учащихся ПТУ, их ориентация на сказочный репертуар. Можно предположить, что театральные впечатления этой группы связаны в основном с посещением театра в детские годы – тем более, что в перечень попали только театральные работы прошедших лет.

Учащиеся техникумов (около 60 человек). Они более самостоятельны и мобильны в проявлении своих театральных привязанностей. В составе первых десяти спектаклей – «Сирано де Бержерак», «Три мушкетера», «Лошадь Пржевальского» (Театр им. Ленинского комсомола), два спектакля Театра им. Ленсовета («Укрощение строптивой» и «Огонь за пазухой»), два – ТЮЗа («Наш цирк» и «Открытый урок») и по одному спектаклю Театра им. В.Ф. Комиссаржевской («Принц и нищий»), Театра драмы им. А.С. Пушкина («Кремлевские куранты») и Театра Комедии («Монолог о браке»).

Ориентация на развлекательные музыкальные представления в группе учащихся техникумов сочетается с детскими впечатлениями о «сказочных» спектаклях. Однако своих оригинальных пристрастий к театральным постановкам эта группа не проявляет, ее вкусы и привязанности целиком находятся в русле общих усредненных театральных вкусов молодого зрителя.

Работники городского транспорта (около 100 человек). Эта группа также входит в неактивную часть молодежной театральной аудитории. Если в группах студентов, инженеров, рабочих приборостроения наиболее популярные спектакли были просмотрены 50% и более, то среди работников транспорта доля видевших самый популярный в группе спектакль не превышает 30%.

В первую десятку попали три спектакля Театра им. Ленсовета («Укрощение строптивой», «Варшавская мелодия», «Преступление и наказание»), два – Театра им. Ленинского комсомола («Любовь Яровая» и «Три мушкетера»), два тюзовских спектакля («А зори здесь тихие...» и «Гамлет»), два спектакля Большого драматического театра им. М. Горького («Валентин и Валентина» и «Ревизор») и один – Театра драмы им. А.С. Пушкина («Кремлевские куранты»).

У этой группы, так же как в группах учащихся ПТУ, учащихся техникумов и работников текстильной промышленности, малоизвестным оказался Большой драматический театр им. М. Горького. Самые популярные у этой группы спектакли «Валентин и Валентина» и «Ревизор» просмотрело 20% опрошенных.

У работников транспорта не пользуются успехом музыкальные развлекательные постановки, зато отдается предпочтение классике («Гамлет», «Много шуму из ничего», «Бесприданница», «Любовь Яровая», «Преступление и наказание»).

Работники сферы обслуживания (около 100 человек). Эта группа отличается активностью и избирательностью. Десять наиболее популярных спек-

таклей просмотрели от 30 до 47% опрошенных. В этот перечень вошли четыре спектакля Театра им. Ленинского комсомола («Зримая песня», «Сирано де Бержерак», «Вестсайдская история», «Три мушкетера»), три – Театра им. Ленсовета («Укрощение строптивой», «Варшавская мелодия», «Мой бедный Марат»), два – Театра драмы им. А.С. Пушкина («Жизнь Сент-Экзюпери», «Час пик») и один спектакль Большого драматического театра им. М. Горького («Ревизор»).

Представители этой группы предпочитают другим театрам Большой драматический театр им. М. Горького (от 20 до 34% всех опрошенных просмотрели здесь 8 спектаклей), Театр драмы им. А.С. Пушкина и Театр им. Ленинского комсомола.

Среди этой группы зрителей развлекательные спектакли также не пользуются успехом, их привлекает современная бытовая драма и комедия, русская и зарубежная классика.

В списке пожеланий дальнейшего просмотра – 23 спектакля Большого драматического театра им. М. Горького, 7 спектаклей Театра драмы им. А.С. Пушкина и Театра им. Ленинского комсомола, по 6 спектаклей Театра им. Ленсовета и Театра им. В.Ф. Комиссаржевской.

Работники текстильной промышленности (около 100 человек). Они оказались самой пассивной в отношении театрального искусства группой. Даже самые популярные в этой группе спектакли видели не более 23%. Сюда вошли четыре спектакля Театра им. Ленсовета («Укрощение строптивой», «Малыш и Карлсон, который живет на крыше», «Преступление и наказание», «Варшавская мелодия»), три – Театра им. Ленинского комсомола («Любовь Яровая», «Три мушкетера», «Зримая песня») и по одному спектаклю Театра им. В.Ф. Комиссаржевской («Золушка»), Театра Комедии («Неравный брак») и Театра драмы им. А.С. Пушкина («На дне»).

Этот набор названий представляется весьма случайным. Он отражает лишь стихийные колебания «театрального предложения», доступность в приобретении билетов на тот или иной спектакль или запланированные профсоюзной организацией культпоходы. Личные пристрастия представителей этой группы в силу их слабой выраженности не оказывают заметного влияния.

Рабочие машиностроения (около 100 человек). Эта группа представляет собой весьма активную часть молодежной театральной аудитории. Об этом свидетельствует и то, что в числе первых десяти спектаклей три – Большого драматического театра им. М. Горького («Я, бабушка, Илико и Илларион», «Мещане», «Лиса и виноград»). Молодые машиностроители назвали также в перечне три спектакля Театра им. Ленинского комсомола («Зримая песня», «Три мушкетера», «Сирано де Бержерак»), три – Театра им. Ленсовета («Укрощение строптивой», «Варшавская мелодия» и «Мой бедный Марат») и один – Театра драмы им. А.С. Пушкина («Жизнь Сент-Экзюпери»). Процент посещаемости этих спектаклей весьма высок – от 36 до 63% от численности группы.

Наиболее популярен у этой группы Большой драматический театр им. М. Горького девять его спектаклей просмотрены от 27 до 46% опрошен-

ных. Как показало исследование, машиностроители не питают пристрастия к развлекательным музыкальным обзорениям. Так, из тюзовских спектаклей они назвали лишь один – «Гамлет» и дали ему относительно невысокую оценку – 4,1 балла. В репертуаре Театра драмы им. А.С. Пушкина и Театра им. Ленсовета их привлекает классика и современная пьеса.

В списке пожеланий к дальнейшему просмотру отмечено 15 спектаклей Большого драматического театра им. М. Горького, 12 – Театра им. Ленинского комсомола, 6 спектаклей Театра им. Ленсовета. Наряду с инженерами, студентами, приборостроителями, группа рабочих машиностроения является наиболее активной частью молодежной аудитории драматических театров Ленинграда.

Анкета «Взгляните на афишу» сознательно была ориентирована преимущественно на драматический театр. Во-первых, потому, что именно драматические спектакли составляют 62% всей ленинградской театральной афиши. Во-вторых, потому, что в городе гораздо больше стационарных драматических театров, нежели музыкальных (9 против 3). Наконец, в-третьих, в силу особой специфики музыкальных спектаклей, требующей принципиально иного подхода к анализу их содержания и оценке.

Таким образом, музыкальные спектакли (равно и отношение молодежи к ним) анализировались по сокращенной программе. Так, для музыкальных спектаклей учитывались лишь объективные характеристики, отражаемые в документах театральной статистики, и минимальный набор жанровых характеристик (опера, балет, оперетта).

Оперные спектакли составляют 46% музыкальной афиши, балетные – 33% и оперетта – 21%. Сценическая жизнь музыкальных спектаклей, как правило, несколько дольше сценической жизни драматических. Так, если к 1 января 1974 г. лишь 2% всех драматических спектаклей выдержали более 160 представлений, то из всех оперных спектаклей такой тираж имеет чуть менее половины. Таковую же продолжительность сценической жизни имеют 43% балетных спектаклей и только 33% оперетт.

Среди оперных спектаклей 44% составляют зарубежные оперы, 30% – русская классика и около 20% – русские советские оперы. Национальная опера представлена в музыкальной афише пятью спектаклями, что составляет чуть более 5% всего музыкального репертуара.

Среди балетных спектаклей 43% русских советских балетов, зарубежных – 30%.

В области музыкальной комедии основу репертуара составляет современная советская оперетта – 65%.

Если учесть, что существуют спектакли, отнесенные к «зарубежным» (это в основном музыкальная классика – Бизе, Вагнер, Верди и т.п.), то можно сказать, что в музыкальной афише Ленинграда более или менее равномерно представлены классика и современные советские музыкальные сценические произведения (соответственно, 53 и 47%).

Каким же образом эксплуатируется этот репертуар? В течение 1973 г. наиболее интенсивно эксплуатировались зарубежные оперетты, которые вы-

держали в этом году более восьми представлений каждая. Русские советские балетные спектакли были несколько потеснены русскими классическими балетами. Среди оперных спектаклей весьма умеренно тиражировались русские советские оперы. Только одна из них («Волшебник изумрудного города») выдержала более восьми представлений. Остальные музыкальные спектакли эксплуатировались более или менее равномерно. Так, 50% зарубежных балетов выдержали в 1973 г. более восьми представлений, менее восьми выдержали четыре советские оперетты: «Полярная звезда», «Мы ходим танцевать», «На рассвете» и «Охтинский мост».

В целом годовой «тираж» музыкальных спектаклей гораздо ниже годового «тиража» драматических, а репертуар одного музыкального театра по количеству постановок значительно превосходит репертуар любого драматического театра. Именно этим и объясняется более равномерная эксплуатация.

На 50% всех музыкальных спектаклей залы театров были заполнены более чем на 85%, но в то же время в 22% спектаклей зрительный зал заполнялся лишь на 70% и менее. Среди последних были девять советских оперетт, что составляет 39% всех оперетт, четыре русские классические оперы («Майская ночь», «Снегурочка», «Царская невеста» и «Эсмеральда»), две русские советские оперы («Бесприданница» и «Виринея») и восемь зарубежных опер из 23, среди которых следует выделить наиболее популярные у молодых ленинградских слушателей – «Дон Карлос» и «Любовный напиток».

Опрошенные представители ленинградской молодежи предпочитали ходить на русские классические балеты (53% респондентов видели хотя бы один балет из представленных в репертуарном списке) и на оперетту (50%). Далее, 47% опрошенных слушали хотя бы одну русскую классическую оперу и 39% – зарубежную оперу.

В различных группах молодежи обнаружены следующие театральные ориентации. Рабочие приборостроения и машиностроения в большей мере ориентированы на музыкальную комедию и на русский классический балет. Среди учащейся молодежи у школьников ориентации наиболее разнообразны и многоплановы. У студентов наиболее популярен русский классический балет. Группа молодых инженеров проявила предпочтение к русской классической и зарубежной опере, русскому классическому и советскому балету и зарубежной оперетте. Предпочтения работниц текстильной промышленности весьма неопределенны и неустойчивы. Они редко ходят в музыкальные театры. Однако наибольшей популярностью среди этой группы молодых рабочих пользуется советская оперетта.

Объем реальной театральной молодежной аудитории у музыкальных театров значительно меньше, нежели у драматических (соответственно, 41 против 79% от численности потенциальной аудитории). Собственно, только у Театра музыкальной комедии реальная театральная аудитория по объему приближается к реальной аудитории драматических театров, но не достигает ее.

ГЛАВА 4

ЛЕНИНГРАДСКИЕ ТЕАТРЫ И МОЛОДЕЖЬ: КАРТИНА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

В сводной театральной афише 1973 г. были представлены девять драматических театров, три музыкальных и один театр кукол, то есть все театры Ленинграда, имеющие свою стационарную площадку. Хотя нами исследовались взаимоотношения молодежи и всех театров, в данной главе речь пойдет только о театрах драматических.

В 1973 г. последние показали в общей сложности 189 постановок. Суммарное количество представлений этих театров – около 4500 с гастролями и свыше 3000 без гастролей, то есть адресованных ленинградскому зрителю. Таковы масштабы деятельности театров, обращенных к ленинградцам.

В 1973 г. в Ленинграде проживало свыше четырех миллионов человек. Из них молодежи в возрасте от 14 до 28 лет – около одного миллиона. Таковы масштабы возможной молодежной аудитории ленинградских драматических театров.

Ответить на вопрос, как складываются отношения между театрами и молодежью, можно, выяснив, что именно предлагают театры ленинградцам, в том числе и молодежи, и что именно смотрит молодежь в театрах, в частности ленинградских.

Как известно, молодежь вообще более активна в посещении театра, чем представители старших возрастов. В данной выборке удалось обеспечить наиболее высокий «срез» этой активности, при сохранении представительства групп возрастов и различных социальных слоев.

Ниже представлена картина взаимоотношений театров и ленинградской молодежи, в которой наиболее отчетливо выявлены формирующие тенденции.

Приведенный выше средний показатель знакомства опрошенных с театральным репертуаром (18 спектаклей из предложенного списка 189) сам по себе еще не так интересен. Важно знать, как различаются по этому показателю различные категории молодежи. Важно также определить удельный вес каждого из ленинградских театров в театральном опыте молодых ленинградцев.

Разные театры характеризуются разной степенью охвата молодежной аудитории. Это можно измерить количеством представленных в нашей выборке «молодежных» просмотров спектаклей каждого театра, или, что на-

гляднее, средним количеством просмотренных спектаклей из афиши театра на одного опрошенного.

Ниже приведены данные по девяти драматическим театрам Ленинграда в порядке убывания последнего показателя (табл. 12).

В таблице указана коммерческая вместимость каждого театра, отчасти обуславливающая степень охвата молодежной аудитории. Но если бы это было единственной причиной вариации показателя, Театр им. Ленсовета, например, не был бы впереди Театра драмы им. А.С. Пушкина, а Театр им. В.Ф. Комиссаржевской не опережал бы с таким отрывом Театр Комедии. В дальнейшем мы специально рассмотрим молодежные аудитории каждого из театров.

Все же все театры можно условно разбить на две группы, различающиеся одновременно и по вместимости зала и по размерам молодежной аудитории. Первая группа (Театр им. Ленинского комсомола, БДТ, Театр им. Ленсовета, ТЮЗ, Театр драмы им. А.С. Пушкина) имеют вместимость около 1000 мест и выше, а среднее количество просмотренных спектаклей на одного опрошенного свыше 2,5. Их условия, по-видимому, существенно отличаются от остальных четырех театров второй группы (Театр им. В.Ф. Комиссаржевской, Театр Комедии, Театр драмы и комедии, Малый драматический театр), имеющих зал менее 1 000 мест.

Таблица 12

Оценка зрительской посещаемости

Театр	Коммерческая вместимость театра (количество мест)	Общее количество «молодежных» просмотров в нашей выборке (1000 человек)	Количество просмотренных спектаклей на одного опрошенного
Театр Ленинского комсомола	1527	3015	3,0
Большой драматический театр им. М. Горького	1412	2913	2,9
Театр им. Ленсовета	1015	2660	2,7
ТЮЗ	982	2620	2,6
Театр драмы им. А.С. Пушкина	1373	2608	2,6
Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	866	1715	1,7
Театр Комедии	895	1118	1,2
Театр драмы и комедии	630	911	0,9
Малый драматический театр	362	542	0,5
Итого	—	19102	18,1

Понятно, что охват молодежной аудитории здесь неодинаков. Поэтому эти две группы театров целесообразно рассматривать дифференцированно. Назовем условно первую группу «лигой А» и вторую – «лигой Б».

Но и такое сравнение театров еще мало содержательно, пока не раскрыта специфика их молодежной аудитории. В настоящее время мы располагаем возможностью сделать это на базе предварительного анализа зрительского поведения различных категорий молодежи. Такой анализ оправдан, поскольку каждая из выделенных групп является в социальном отношении достаточно однородной, к тому же каждая характеризуется своим уровнем «театральной активности».

Общая характеристика всего контингента опрошенных была дана выше. Вот социальные портреты составляющих групп:

Инженерно-технические работники (около 100 человек), как правило, с высшим образованием. Средний возраст – 24,5 года. Подавляющее большинство их проживает в Ленинграде свыше 10 лет. В этой группе лишь 20% видели меньше, чем по 16 спектаклей из театральной афиши Ленинграда 1973 г. Среднее количество просмотренных спектаклей из этой афиши на одного человека здесь выше, чем в любой другой группе.

Специалисты непроектной сферы (около 100 человек). Примерно половина их со средним специальным образованием, остальные – с полным средним. Средний возраст – 23 года. Лиц, проживающих в Ленинграде свыше 10 лет, здесь несколько меньше, чем в предыдущей группе. Около 60% видели по 16 спектаклей и более. Средний показатель количества просмотров в группе за сезон – около 20 постановок.

Студенты (около 150 человек) представлены всеми курсами технического вуза. Средний возраст – 19,5 лет. Треть их проживает в Ленинграде менее 10 лет. 50% видели свыше 15 спектаклей из ленинградской театральной афиши. На одного представителя этой группы приходится примерно по 18 просмотренных постановок.

Рабочие – активные театралы (100 человек). Эта группа, состоящая в основном из рабочих с полным средним и более высоким образованием, в массе своей обнаруживает заинтересованность в театре более интенсивную, чем любая другая группа (кроме ИТР). В этой группе свыше половины опрошенных смотрели в ленинградских драматических театрах по 16 постановок и более. Средний показатель количества просмотров – 21 спектакль. Средний возраст этой группы – 24 года. Подавляющее большинство проживает в Ленинграде более 10 лет.

Рабочие – умеренные театралы (около 200 человек). Это название уместно отнести к группе рабочих преимущественно с полным средним образованием, которые знакомы более чем с 15 спектаклями из театральной афиши 1973 г. Здесь средний показатель количества просмотров – 16 спектаклей. Большинство проживает в Ленинграде свыше 10 лет. Средний возраст – 21,5 года.

Рабочие и служащие – не театралы (около 100 человек). Таковыми в нашей выборке выступают работники транспорта и строители. Средний уровень образования – несколько ниже полного среднего. Средний возраст –

22,5 года. Половина из них проживает в Ленинграде менее 10 лет. 70% этой группы видели менее чем до 16 постановок ленинградской театральной афиши. На одного представителя этой группы приходится в среднем по 11 просмотренных спектаклей.

Школьники от 7-го до 10-го класса (около 150 человек). Средний возраст – 15 лет. Подавляющее большинство – уроженцы Ленинграда. Из них 60% видели по 16 спектаклей и более. В среднем же на одного человека из опрошенных приходится по 16 просмотренных постановок.

Кроме того, в выборке представлены *учащиеся ПТУ* (которые по своему театральному опыту мало отличаются от школьников) и *учащиеся техникумов*, отстающие от студентов в своей театральной активности. Эти две группы в дальнейшем из рассмотрения исключаются.

Наконец, есть одна группа, которая не входит в основной массив (1000 человек) и не учтена в средних показателях по театрам. Она была опрошена специально как контрольная. Это – *работницы-текстильщицы (около 100 человек)*. Средний возраст – 19,5 лет. Образование – десятилетнее и ниже. Подавляющее большинство – приезжие, живут в Ленинграде менее 10 лет. Среди них всего 10% видевших более 15 спектаклей из театральной афиши Ленинграда, а в среднем театральный опыт группы характеризуется показателем – 8 спектаклей этой афиши.

В дальнейшем мы будем пользоваться предложенными здесь названиями этих групп при описании аудитории отдельных театров.

Рассмотрим теперь репертуары, тенденции их эксплуатации и характер взаимоотношений с молодежной аудиторией конкретных театров Ленинграда.

Не следует забывать, что наши наблюдения относятся к 1973 г. (афиша именно этого года предъявлялась и экспертам, и молодежи). Однако, как показывает наш анализ, важнейшие тенденции являются достаточно устойчивыми и могут быть подтверждены, в частности на материалах 1974 г.

Сначала будут обсуждаться театры «лиги А», которые наиболее известны молодежи Ленинграда.

Большой драматический театр им. М. Горького (БДТ). Этот театр принадлежит к числу театров с большой афишей: в 1973 г. в его репертуаре было 24 постановки, включая Малую сцену. Только у ТЮЗа репертуар был шире (25 спектаклей). По другим объективным параметрам афиша БДТ ничем не выделяется среди других. Около четверти спектаклей – классика с преобладанием русской. Четверть афиши занимают зарубежные пьесы. Примерно половина репертуара приходится на советскую пьесу. Это довольно близко к соотношениям, наблюдаемым в сводной афише ленинградских драматических театров 1973 г.

Творческое лицо и своеобразие театра находит отражение в зеркале экспертного опроса. По мнению опрошенных нами театральных критиков, подавляющее большинство спектаклей БДТ, вошедших в афишу 1973 г., побуждают зрителя задуматься над важнейшими идейно-нравственными проблемами;

таким образом, репертуар БДГ характеризуется идейно-нравственной значимостью.

По мнению критиков, почти треть репертуара БДГ этого года составляют спектакли комедийного жанра или тяготеющие к нему. В этом отношении БДГ находится на «среднем» для ленинградской театральной афиши уровне. Вместе с тем БДГ можно назвать самым «серьезным» в Ленинграде театром: лишь один из спектаклей («Ханума») был отнесен экспертами к разряду развлекательных, с оговоркой «пожалуй, с этим можно согласиться». БДГ является театром, избегающим мелодрамы: критики сочли тяготеющим к мелодраматичности только спектакль «Валентин и Валентина». Согласно мнению экспертов, БДГ не проявляет особой склонности к остро сюжетным пьесам. БДГ не выделяется среди других ленинградских театров по частоте постановок, в которых особо значимую роль играет музыка или же пластика и хореография. Однако, по данным экспертного опроса, он попадает в разряд театров, где относительно часто в качестве одного из важнейших средств художественного решения спектакля используется художественно-декорационное оформление.

В репертуаре БДГ не столь часто, как у ряда других театров, можно встретить спектакли, отнесенные экспертами к категории «синтетических» по своим жанровым особенностям и стилевым характеристикам (например «Бедная Лиза»). Умеренным является у БДГ включение в репертуар постановок, где, по мнению критиков, особенно велико значение сценической условности.

Существенно выделяется БДГ по экспертным оценкам качества спектаклей. Он уверенно лидирует среди театров Ленинграда по доле спектаклей, за которыми безоговорочно («это безусловно так») признаны высокие художественные достоинства, несомненная художественная ценность. Пять постановок БДГ из афиши 1973 г. («Мещане», «Лиса и виноград», «Ревизор», «Мольер», «Бедная Лиза») уверенно определены экспертами как крупные события в театральной жизни Ленинграда. Еще целый ряд спектаклей получил такое же определение, но с меньшей степенью уверенности («пожалуй, с этим можно согласиться»).

По доле спектаклей, изобилующих, по мнению критиков, удачными актерскими работами, БДГ первенствует среди театров Ленинграда. Впереди других театров БДГ находится и по насыщенности афиши спектаклями, получившими высокую оценку режиссуры. Единственной очевидной творческой неудачей эксперты сочли спектакль «Ситуация».

В совокупности экспертных суждений о различных спектаклях нами, при помощи специальной процедуры обработки данных на ЭВМ, была выявлена характерная тенденция положительной статистической связи между характеристиками синтеза различных художественно-выразительных средств, высоких художественных достоинств спектакля и его идейно-нравственной значимости. Сочетание в спектакле всех этих черт, по-видимому, отвечает существующим представлениям о «современности» спектакля. Среди 20 наиболее «современных» (то есть имеющих наивысшее значение этого неявного, производного признака) спектаклей театральной афиши Ленинграда 1973 г.

пять – постановки БДТ («Бедная Лиза», «Мольер», «Ревизор», «Ханума», «Два театра»).

Другая не столь сильная, однако достаточно значимая тенденция в комбинации экспертных суждений сводится к сочетанию более или менее ярко выраженной развлекательности спектакля с не столь активным, хотя и возможным использованием широкого круга художественно-выразительных средств, обычно с менее высокими, хотя вполне вероятными художественными достоинствами. Эта тенденция более или менее отвечает известным представлениям о «кассовости» спектакля. Среди 20 спектаклей театральной афиши Ленинграда 1973 г., имеющих наивысшее значение этого производного признака, есть один, принадлежащий БДТ («Ханума»). Таким образом, «Ханума» в БДТ оказывается своего рода «современным кассовым» спектаклем.

В этих результатах опроса критиков (как прямых, так и косвенных, полученных с использованием так называемого «факторного анализа») нашло отражение сложившееся мнение театральной общественности.

Рассмотрим теперь политику эксплуатации репертуара, проводимую театром. Для БДТ характерна пропорциональность в эксплуатации различных постановок в течение года. Разрыв между «лидером эксплуатации» («Ханума» – 38 представлений) и, к примеру, 10-м по количеству представлений в 1973 г. спектаклем («Король Генрих IV» – 21 представление) не столь велик. На пять спектаклей, лидирующих в репертуарной таблице БДТ, приходится 37% всех представлений 1973 г. Ниже этот весьма характерный показатель, позволяющий оценить степень равномерности эксплуатации репертуара, только у ТЮЗа.

Самыми «ходовыми» спектаклями года оказались следующие: «Ханума» (38 представлений), «Общественное мнение» (34), «Валентин и Валентина» (32), «Ревизор» (30). Пятерку «лидеров» замыкает «Цена» (29) – единственный «старый» спектакль, впервые поставленный в 1968 г.

Следует заметить, что этот естественный курс на предпочтительную эксплуатацию премьер характерен не для всех театров Ленинграда.

В репертуаре БДТ удерживается своего рода баланс между спектаклями, выпущенными в течение 1971–1973 гг. и более ранними.

Все сказанное относится к эксплуатации репертуара БДТ вместе с гастроллями. Тенденции эксплуатации репертуара БДТ, взятого без гастролей, в принципе те же. Только вместо «Цены» в пятерку «лидеров» вошла премьера 1973 г. «Мольер».

Существенно, что спектакли БДТ, возглавляющие его репертуарную таблицу, – это очень разные спектакли по всем характеристикам, кроме единодушно высокой оценки художественных достоинств. От «Ханумы» до «Цены» они представляют все богатство творческой палитры театра, и эта разносторонность репертуара подкрепляется равномерностью его эксплуатации.

Естественно предположить, что каждый из этих спектаклей рассчитан на «своего» зрителя и разнообразием репертуара достигается удовлетворение различных зрительских запросов, при общей тенденции высокого уровня художественной, театральной культуры.

Каков же характер связей БДТ со своей молодежной аудиторией?

Мы уже знаем, что на одного опрошенного нами молодого человека в среднем приходится по три просмотренных спектакля из афиши БДТ 1973 г. Более четверти репертуара БДТ этого года видели 12% опрошенных. Правда, 25% не видели ни одного из названных в анкете спектаклей этого театра.

Насколько позволяют судить результаты нашего опроса, наиболее известен молодежи самый «старый» спектакль БДТ изшедших на сцене в 1973 г. «Я, бабушка, Илико и Илларион», имевший 185 представлений за 10 лет сценической жизни. Этот спектакль видела почти треть всех опрошенных. Около четверти опрошенных просмотрели в БДТ «Ревизора», «Мещан», «Лису и виноград», «Традиционный сбор». Вообще на долю БДТ приходится девять из 40 спектаклей сводной театральной афиши Ленинграда; просмотренных каждый не менее чем 15% опрошенной молодежи.

Что касается спектакля «Я, бабушка, Илико и Илларион», то он входит в пятерку известных среди опрошенной молодежи спектаклей сводной театральной афиши Ленинграда.

Не менее значимым свидетельством популярности БДТ у молодежи является выбор его спектаклей в качестве «желательных» для просмотра («собираюсь посмотреть в течение ближайшего времени»). В общей совокупности упоминаемых опрошенных спектаклей, предназначенных для просмотра (1301), спектакли из афиши БДТ 1973 г. составляют свыше 30%.

Наиболее «желательными» для просмотра в репертуаре БДТ в 1973 г. оказались «Король Генрих IV» (около 9% выразили намерение его посмотреть), «Валентин и Валентина», «Ханума» и «Мольер» (по 5% на каждый из спектаклей). Ясно, что здесь отражены как интерес к указанным спектаклям, так и их относительная «труднодоступность».

Наконец, 21% опрошенных назвали БДТ своим любимым театром (единственным или первым среди нескольких любимых). Если учесть характер вопроса в анкете (опрашиваемый сам должен был вписать название театра), это свидетельство очень высокого престижа.

Ведущей группой зрителей БДТ среди выделенных нами групп молодежи выступают инженерно-технические работники, где среднее количество просмотренных спектаклей на одного человека этой группы составляет семь-восемь. За ними, с довольно значительным отрывом, следуют рабочие – активные театралы (четыре спектакля), специалисты непромышленной сферы (ближе к трем спектаклям) и студенты (три спектакля). На одного рабочего – умеренного театралы приходится в среднем по два просмотренных спектакля БДТ из афиши 1973 г., у рабочих и служащих – не театралов – по одному-два спектакля. В контрольной группе работниц-текстильщиц соответствующий показатель – менее одного спектакля на человека.

Еще более отчетливы ориентации названных групп в «театральных планах» (намерении посмотреть спектакли БДТ). Так, в «театральных планах» опрошенных инженерно-технических работников и специалистов непромышленной сферы спектакли БДТ составляют около половины, у сту-

дентов – около трети. Интересно, что удельный вес спектаклей БДТ в «театральных планах» опрошенных рабочих – активных и умеренных театралов одинаков – тоже около трети всех упомянутых постановок.

Для того чтобы более зримо представить себе лицо молодежной аудитории БДТ, возьмем несколько конкретных спектаклей из числа наиболее известных молодежи: «Я, бабушка, Илико и Илларион» видели три из пяти опрошенных инженерно-технических работников, каждый второй рабочий – активный театрал, каждый третий рабочий – умеренный театрал и представитель группы специалистов непромышленной сферы, каждый четвертый студент, каждый пятый школьник. Знакомство других групп с этим спектаклем не столь массово.

«Ревизор» за полтора года его сценической жизни успели посмотреть в среднем двое из пяти опрошенных инженерно-технических работников, каждый третий из группы рабочих – активных театралов, специалистов непромышленной сферы и школьников, каждый четвертый рабочий – умеренный театрал. Как видим, в отличие от предыдущего спектакля в этом списке отсутствуют студенты.

«Мещане» и «Лиса и виноград», имевшие к моменту обследования семивосьмилетнюю сценическую жизнь и свыше 200 представлений каждый, имеют близкие показатели охвата молодежной аудитории не только в целом, но и по группам. В частности, тот и другой спектакли просмотрены в среднем двумя из трех опрошенных инженерно-технических работников, каждым третьим рабочим – активным театралом, каждым четвертым представителем группы специалистов непромышленной сферы, каждым пятым студентом (знакомство студентов со спектаклем «Лиса и виноград» несколько больше, чем с «Мещанами»), каждым пятым рабочим – умеренным театралом.

Ограничимся здесь этими данными. Они свидетельствуют об относительной общности интересов всякой конкретной группы к спектаклям БДТ разного типа. Определенные категории молодежи являются ведущими зрительскими группами для всех рассмотренных спектаклей. Вместе с тем, видна специфика молодежной аудитории всякого конкретного спектакля. Иначе говоря, каждый спектакль имеет «своего» зрителя при условии относительной целостности всей молодежной аудитории театра.

Чаще всего назвали БДТ своим любимым театром четыре группы из опрошенной нами молодежи: инженерно-технические работники, специалисты непромышленной сферы, рабочие – активные театралы и студенты.

Напомним, что именно эти группы наиболее приобщены к драматическому театру вообще. Это значит, что мы имеем право сказать: БДТ является любимым театром наиболее активной части молодежной аудитории театров Ленинграда.

Театр драмы им. А.С. Пушкина. Афиша театра в 1973 г. включала 21 название. Особенностью этого театра по сравнению с другими является повышенная доля классики, особенно русской, где каждая третья пьеса в афише принадлежит к классическому репертуару. Ни один из театров Ленинграда не имеет в своем репертуаре столь ярко выраженной ориентации на рус-

скую классику. Это отвечает и традиции, и одной из важнейших актуальных идейно-художественных задач этого театра. Зарубежная драматургия представлена здесь слабее, чем в других театрах (три названия). Что касается советской драматургии, то она составляет примерно половину репертуара, как и в большинстве других театров.

Таким образом, относительно высокий удельный вес русской классики в репертуаре обеспечивается не в ущерб современной советской пьесе.

Театр драмы им. А.С. Пушкина, как и БДТ, является одним из самых «серьезных» театров в Ленинграде. Среди его постановок лишь одна была безоговорочно отнесена экспертами к разряду развлекательных («Скандалное происшествие с мистером Кеттлом и миссис Мун»). Относительно редок здесь комедийный жанр. Зато здесь относительно высока доля спектаклей, определенных критиками с большей или меньшей степенью уверенности как мелодраматичные. Насчет мелодраматичности постановки «Без вины виноватые» эксперты высказались безоговорочно: «Это, безусловно, так». Театр драмы им. А.С. Пушкина, как и БДТ, не склонен к остросюжетным пьесам. Ему свойственно преимущественное использование традиционных форм сценического искусства. В его репертуаре меньше, чем в любом другом, постановок, в которых бы музыка, пластика и хореография, а также и художественно-декоративное оформление, согласно экспертам, играли особо значимую роль, становились одним из важнейших средств раскрытия художественной идеи спектакля. По мнению критиков и театроведов, ниже всех других театров здесь удельный вес постановок, в которых велико значение сценической условности. Отсутствуют спектакли, относимые специалистами к разряду «синтетических» по своим жанровым особенностям и стилевым характеристикам.

В развитии элементов сценической условности и синтеза художественно-выразительных средств в спектаклях Театр драмы им. А.С. Пушкина оказывается среди ленинградских театров на крайней точке шкалы, на другом полюсе которой стоит, в частности, ТЮЗ.

Все эти особенности художественной линии театра резюмируются в производном показателе, смысл и способ получения которого был объяснен выше. Спектакли Театра драмы им. А.С. Пушкина отсутствуют как среди 20 наиболее «современных», так и среди 20 наиболее «кассовых» спектаклей театральной афиши Ленинграда 1973 г. Однако коль скоро каждый спектакль по указанным неявным признакам занимает определенное место в соответствующих ранжировках, то уместно посмотреть, нет ли спектаклей Театра драмы им. А.С. Пушкина среди наименее «современных» или наименее «кассовых».

Самым «несовременным» спектаклем среди 189, составляющих театральной афишу Ленинграда 1973 г., оказался спектакль Театра драмы им. А.С. Пушкина «Без вины виноватые». Непосредственно за ним следуют: «Последняя жертва» и «Чти отца своего». В первой десятке «несовременных» оказались еще три спектакля этого театра. Среди наименее «кассовых», а точнее, наименее претендующих «развлечь» зрителя, рассчитанных на серьезное восприятие, – спектакль Театра драмы им. А.С. Пушкина

«На дне», соседствующий в этом качестве с такими спектаклями, как «Цена» и «Мещане».

В репертуаре театра два спектакля единодушно отнесены экспертами к крупным событиям в театральной жизни Ленинграда. Это – «На дне» и «Обыкновенная история». Достаточно высоко оценен экспертами и спектакль «Сказки старого Арбата». Безоговорочным был отказ экспертов признать художественную ценность за спектаклями «Мария», «Чти отца своего», «Последняя жертва», «Без вины виноватые».

Здесь названы крайние случаи. Если же сложить вместе все экспертные суждения о всех спектаклях Театра драмы им. А.С. Пушкина, вошедших в афишу 1973 г., например по вопросу об их художественной ценности, то средний результат окажется близок к безоговорочному отрицательному ответу.

В этих данных экспертного опроса критиков не могли не найти отражение как их субъективная позиция, так и объективная театральная ситуация.

Обратимся к эксплуатации. Первенство по количеству представлений среди спектаклей, входивших в афишу театра 1973 г., удерживает «Час пик» (57 представлений). Спектакль, занимавший 10-е место в репертуарной таблице, имел 21 представление. На ведущую часть репертуара (пять «лидеров эксплуатации») приходится 49% всех представлений театра в 1973 г. Видно, что эксплуатация репертуара здесь является значительно менее равномерной, чем, например, в БДТ.

«Лицо» театра в 1973 г., кроме уже упоминавшегося «Часа пик», определялось следующими спектаклями: «Сказки старого Арбата» (49 представлений), «Жизнь Сент-Экзюпери» (41), «Одни без ангелов» (41), «Справедливость – мое ремесло» (36). Все это современные советские пьесы. Следовательно, эксплуатационная политика Театра драмы им. А.С. Пушкина, по крайней мере, по этому объективному параметру, отличается от ориентации, представленной в его афише (ориентации на классику, последняя присутствует в афише, но не в «прокате»).

Ни один из названных «лидеров эксплуатации» не является премьерой данного или предшествующего года. В частности, «Жизнь Сент-Экзюпери» выдержала 630 представлений с декабря 1966 до конца 1973 г.¹

Доля премьер 1971–1973 гг. в репертуаре Театра драмы им. А.С. Пушкина составляет чуть меньше половины (10 спектаклей). Постановок 1968–1970 годов в репертуаре – четыре. Остальные семь были впервые поставлены до 1968 г.

Анализ эксплуатации репертуара без гастролей не обнаруживает существенных расхождений со сказанным выше. Здесь место спектакля «Одни без ангелов» в числе «лидеров эксплуатации» занимают две премьеры 1973 г. («Ночью без звезд» и «Иней на стогах»).

¹ Этот спектакль занимает в сводной репертуарной таблице театров Ленинграда 1973 г. второе место по «тиражу» от начала своей сценической жизни (после «Миллионерши» – Театр им. В.Ф. Комиссаржевской).

Таким образом, в политике эксплуатации репертуара наблюдаются: относительно замедленное воспроизводство репертуара («не молодость» подавляющего большинства спектаклей его ведущей части) и расхождение этой политики с репертуарной ориентацией, заданной одной из типологических функций данного театра (пропаганда классики).

В анализе эксплуатации постановок мы ограничились объективными показателями, не обращаясь к данным экспертного опроса.

Театр драмы им. А.С. Пушкина принадлежит к числу театров с относительно массовым охватом молодежной аудитории. На одного опрошенного в среднем приходится по два-три просмотренных спектакля из афиши 1973 г. Более четверти репертуара этого театра видели 12% опрошенных. Ни одного спектакля не видели 24%. Примерно такие же показатели были у БДТ.

Судя по данным нашего опроса, максимальную молодежную аудиторию в репертуаре театра имел спектакль «Жизнь Сент-Экзюпери», то есть, как и в случае с БДТ, самый «старый» спектакль театра. Его, как и постановку «Я, бабушка, Илико и Илларион», просмотрели около трети всех опрошенных. Совпадение результатов при неравных возможностях просмотра нетрудно истолковать как заметное (примерно в три раза) преобладание молодежного интереса к спектаклю БДТ над интересом к соответствующему спектаклю Театра драмы им. А.С. Пушкина.

Примерно четверть опрошенных видели спектакль театра «На дне», идущий с 1956 г. Немногим слабее знакомство респондентов со спектаклями «Сказки старого Арбата», «Час пик», «Много шуму из ничего», «Кремлевские куранты». В общей сложности восемь спектаклей театра входят в число 40 спектаклей афиши Ленинграда 1973 г., наиболее известных молодежи (каждый из них просмотрен не менее чем 15% опрошенных). Таким образом, не только в современной эксплуатации репертуара, но и в театральном опыте молодежной аудитории Театр драмы им. А.С. Пушкина относительно слабо представлен классикой.

В «театральных планах» опрошенной молодежи на долю спектаклей Театра драмы им. А.С. Пушкина приходится около 10% предполагаемых просмотров. При этом в выборе спектаклей, которые собираются посмотреть, не наблюдается отчетливо выраженного массового предпочтения, однако чаще других назывались «Час пик» и «Сказки старого Арбата», то есть наиболее известные молодежи постановки.

Своим любимым театром назвали Театр драмы им. А.С. Пушкина восемь опрошенных молодых ленинградцев.

Ведущей зрительской группой среди учтенных нами категорий молодежи в Театре драмы им. А.С. Пушкина, как и в БДТ, выступают инженерно-технические работники. Правда, их активность здесь заметно меньше, чем в случае с БДТ – на одного представителя этой группы приходится в среднем по четыре просмотренных спектакля из афиши театра 1973 г. За ними следуют группы специалистов непроизводственной сферы и рабочих – активных театралов (по три-четыре спектакля), по два-три спектакля оказываются про-

смотрены в среднем студентами и рабочими – умеренными театрами. Все остальные группы опрошенной молодежи знакомы с репертуаром Театра драмы им. А.С. Пушкина слабее (одна-две постановки).

Стоит заметить, однако, что группы, которые вообще менее других приобщены к театральному искусству (рабочие – умеренные театры, рабочие и служащие – не театры, наконец, совсем далекая от театра группа работников текстильной промышленности), не будучи, разумеется, ведущими и в молодежной аудитории Театра драмы им. А.С. Пушкина, обнаруживают все же несколько большее знакомство с его репертуаром, нежели, например, с репертуаром БДТ. Иными словами, при более низком уровне театральной активности вообще они оказываются как бы «ближе» к Театру драмы им. А.С. Пушкина.

Состав молодежной аудитории этого театра довольно сильно варьируется от постановки к постановке. Так, спектакль «Сказки старого Арбата» (постановка 1971 г., 165 представлений) видели: каждый третий опрошенный – инженерно-технический работник, каждый четвертый – представитель группы рабочих – активных театралов, каждый четвертый – студент, каждый пятый – представитель группы рабочих – умеренных театралов. Спектакль «Много шума из ничего» оказался наиболее известен группе специалистов непроектной сферы и группе рабочих – активных театралов (каждый четвертый представитель этих групп видел данную постановку). Есть спектакль, оказавшийся знакомым группе рабочих и служащих – не театралов больше, чем инженерно-техническим работникам («Кремлевские куранты»). Приходится признать, что интерес ведущих зрительских групп к различным постановкам театра не является равновысоким.

Однако Театр драмы им. А.С. Пушкина со всей очевидностью сохраняет положение одного из ведущих по массовости охвата молодежной аудитории.

Театр им. Ленсовета. Структура афиши этого театра наиболее близка к структуре афиши всех ленинградских театров вместе взятых. В этом интересном явлении находит выражение специфика данного и некоторых других театров. Она состоит как раз в отсутствии таких специфических социально-эстетических задач, которые задаются самим типом театра (например: пропаганда классики – Театр драмы им. А.С. Пушкина, комедийный жанр – Театр Комедии, эстетическое воспитание юных зрителей – ТЮЗ). Театр им. Ленсовета, равно как и ряд других театральных коллективов Ленинграда, имеет возможность искать и находить свое лицо вне рамок типологически определенной функции, чего нельзя сказать о театрах, само название которых несет в себе известную специфическую задачу.

В этой связи уместно привести объективные параметры сводной афиши драматических театров Ленинграда:

- русская драматургия – 70%;
- национальная драматургия народов СССР – 5%;
- зарубежная драматургия – 25%;
- русская классика – 15%;
- советская русская классика (довоенная пьеса) – 5%;

- современная (послевоенная) русская советская драматургия – 50%;
- национальная драматургия народов СССР – 5%;
- зарубежная классика – 10%;
- современная (послевоенная) зарубежная драматургия – 15%;
- пьесы последнего десятилетия – 50%.

Если бы Театр им. Ленсовета в своем репертуаре, включавшем 19 постановок, «заменял» одну современную советскую пьесу на русскую классику, совпадение с вышеприведенными соотношениями театральной афиши Ленинграда было бы полным.

В жанровом отношении репертуар Театра им. Ленсовета 1973 г. также близок к пропорциям сводной театральной афиши. Несколько ниже среднего удельный вес спектаклей, отнесенных экспертами к категории мелодраматичных. Постановок, которые были бы уверенно определены как развлекательные, в репертуаре театра нет, однако треть всех спектаклей, согласно мнению экспертов, тяготеет к этому типу. Из спектаклей для взрослых к ним относятся, например, «Миссис Пайпер ведет следствие», «Укрощение строптивой», «Двери хлопают».

По частоте использования тех или иных художественно-выразительных средств (музыка, пластика и хореография, художественно-декорационное оформление) в целом репертуар Театра им. Ленсовета значимо не отличается от других театров Ленинграда.

Критики высоко оценили труппу театра. Свыше половины спектаклей афиши 1973 г. отмечены несомненными актерскими и режиссерскими удачами, например, относительно «Варшавской мелодии» мнение экспертов абсолютно безоговорочно – «Это, безусловно, так».

По количеству таких постановок Театр им. Ленсовета, согласно результатам экспертного опроса, занимает второе место после БДТ. По остальным характеристикам качества спектаклей Театр им. Ленсовета ближе к средним для сводной театральной афиши Ленинграда соотношениям, выявленным опросом критиков.

Безоговорочно признаны крупными событиями в театральной жизни Ленинграда две постановки из репертуара Театра им. Ленсовета – «Жестокость» (поставлена в 1968 г.) и «Человек со стороны» (1971). Близким к этому является суждение экспертов о спектаклях «Варшавская мелодия», «Преступление и наказание», «Мой бедный Марат».

Решительно отрицательным был ответ критиков о художественной ценности спектакля «Вот какой факт получается». Эксперты не нашли высоких художественных достоинств также в спектаклях «Гот, кто получает пощечины», «Ковалева из провинции», «Пушкин в Одессе» (последний имел в 1973 г. всего 3 представления).

Репертуарную таблицу театра 1973 г. открывают три премьеры предшествующего года: «Огонь за пазухой» (61 представление в 1973 г.), «Двери хлопают» (58 представлений), «Миссис Пайпер ведет следствие» (55 представлений). За ними следуют поставленный в декабре 1970 г. спектакль

«Укрощение строптивой» (39 представлений в 1973 г.) и спектакль для детей «Красная Шапочка» (36 представлений). Шестым также является спектакль для детей «Малыш и Карлсон, который живет на крыше» (33 представления). ТЛС вообще принадлежит к числу театров, которые уделяют значительное внимание детскому зрителю.

Пять «лидеров эксплуатации», представляющие «лицо» театра в 1973 г., занимают 53% всех его представлений в этом году. Отрыв постановки, отрывающей репертуарную таблицу, от спектакля, занимающего в ней десятое место (22 представления), больше, чем в каком-либо из рассмотренных ранее театров.

Доля премьер 1971–1973 гг. в афише Театра им. Ленсовета 1973 г. довольно высока: 11 спектаклей из 19. В репертуарной таблице, построенной без учета гастролей, «лидеры эксплуатации» все те же.

Итак, налицо интенсивное воспроизводство репертуара и установка на предпочтительную эксплуатацию премьер. Однако приходится заметить, что самыми «ходовыми» спектаклями в 1973 г. были, как видно из результатов экспертного опроса, не лучшие постановки театра. Среди лидеров (не считая «Красной Шапочки») только два спектакля были отнесены критиками к категории имевших несомненную художественную ценность. Постановки, признанные событиями театральной жизни Ленинграда (например, «Жестокость», «Человек со стороны»), занимают в репертуарной таблице более скромные места.

На одного опрошенного в нашей выборке в среднем приходится по два три просмотренных спектакля из афиши Театра им. Ленсовета 1973 г., что является очень высоким результатом, если учесть коммерческую вместимость зала значительно меньшую, чем у Театра драмы им. А.С. Пушкина или БДТ. Видевшие более четверти репертуара Театра им. Ленсовета данного года составляют 11% среди опрошенных (в этом показателе вообще все театры, имеющие достаточно весомую молодежную аудиторию, мало различаются). А вот не видели ни одного спектакля Театра им. Ленсовета всего 20% опрошенных.

Доля спектаклей театра в «театральных планах» опрошенных составляет 15%. Здесь Театр им. Ленсовета отстает только от БДТ.

Два спектакля Театра им. Ленсовета побивают «рекорды популярности» в обследованном нами молодежном контингенте. Это «Укрощение строптивой», виденное почти половиной опрошенных, и «Варшавская мелодия», с которой знакомы около трети опрошенных. Первый имел 154 представления от начала своей сценической жизни, второй – 342. Около четверти опрошенных видели также спектакли «Малыш и Карлсон, который живет на крыше», «Мой бедный Марат». Из 40 спектаклей театральной афиши Ленинграда 1973 г., просмотренных более чем 15% опрошенных, Театру им. Ленсовета принадлежит пять.

Как видим, все типы постановок Театра им. Ленсовета так или иначе входят в сферу театрального опыта молодежи. Однако избирательность молодежного интереса в пользу одного из них является чрезвычайной. «Син-

тетический» по жанру спектакль «Укрощение строптивой» вошел в десятку постановок, имеющих наивысшее значение «кассовости» на соответствующей шкале.

Не случайно самым желательным для просмотра спектаклем оказалась «Дульсинья Тобосская», новый спектакль, поставленный в близкой к «Укрощению строптивой» стилевой манере. Его включили в свои «театральные планы» около 50% опрошенных.

Рассмотрим состав аудитории Театра им. Ленсовета по данным нашего опроса. Максимум просмотренных спектаклей этого театра в среднем на одного опрошенного в группе инженерно-технических работников по четыре-пять спектаклей. Степень знакомства этой группы с афишей театра несколько выше, чем с афишей Театра драмы им. А.С. Пушкина. За ИТР следует группа рабочих – активных театралов (около трех спектаклей). Все остальные группы близки к среднему для всей массы опрошенных показателю (по три просмотренных спектакля на одного представителя каждой группы), кроме рабочих и служащих – не театралов и работниц-текстильщиц (один-два спектакля).

Интересно, что в Театре им. Ленсовета происходит своеобразное «сближение» различных молодежных групп по показателю знакомства с репертуаром театра. Специалисты непромышленной сферы, студенты, рабочие – умеренные театралы и даже рабочие – активные театралы, с одной стороны, рабочие и служащие – не театралы – с другой, различаются по «степени близости» к данному театру не столь сильно, хотя мера их приобщенности к театральному искусству вообще, как было показано ранее, очень различна. Театр им. Ленсовета в большей мере, чем какой-либо из рассмотренных ранее театров, оказывается равно притягательным для всех².

Это особенно ярко видно на примере со спектаклем «Укрощение строптивой». Он оказался просмотрен в среднем двумя из троих опрошенных инженерно-технических работников, двумя из троих опрошенных рабочих – активных театралов, каждым вторым студентом, каждым вторым рабочим – умеренным театралом и, наконец, каждым третьим школьником и каждой третьей работницей-текстильщицей из числа опрошенных. Преимущественными зрителями «Варшавской мелодии», при отмечавшемся ранее высоком показателе знакомства с этим спектаклем молодежной аудитории в целом, среди наших опрошенных были инженерно-технические работники, рабочие – активные театралы, специалисты непромышленной сферы, рабочие – умеренные театралы и студенты.

Театр им. Ленсовета занимает более или менее устойчивое, весомое место в «театральных планах» почти каждой из групп опрошенных, из которых 7% назвали его своим любимым театром.

² Это – успех театра, но здесь есть и известная опасность: то, что более или менее одинаково привлекает всех, должно быть по содержанию и форме не ниже, но и не выше определенного уровня. Отсюда театр, «притягательный для всех», успешно решает свои идейно-художественные задачи тогда, когда дифференцирует свой репертуар с учетом разнообразия зрительских запросов.

Театр им. Ленинского комсомола. Этот театр характеризуется специфической функцией, которая, по-видимому, не должна отражаться и не отражается на объективных параметрах его репертуара. Существенных отличий от пропорций театральной афиши Ленинграда в репертуаре Театра им. Ленинского комсомола не наблюдается.

В афише театра 1973 г., включавшей 19 названий, было всего два комедийных спектакля: «Три мушкетера» (постановка 1970 г.) и декабрьская премьера 1973 г. «Где Чарли?». В этом отношении Театр им. Ленинского комсомола выделяется среди других театров. По данным опроса критиков, в его репертуаре чаще, чем в большинстве других ленинградских театров, встречаются спектакли, где особенно велико значение сценической условности. Афиша театра больше насыщена спектаклями «синтетическими» по своим жанровым особенностям и стилевым характеристикам, к которым эксперты безоговорочно отнесли «Зримую песню», «Вестсайдскую историю» и «Где Чарли?».

Театр им. Ленинского комсомола активно использует музыку как одно из важнейших средств художественного решения спектакля. Критики высоко оценили усилия театра в этом направлении, и по частоте удач в музыкальном оформлении спектаклей Театр им. Ленинского комсомола разделил с ТЮЗом первенство среди театров Ленинграда.

Согласно результатам экспертного опроса, в репертуар 1973 г. вошли спектакли, порой резко различающиеся по качеству. Среди них есть такие, которые безоговорочно отнесены экспертами к крупным событиям театральной жизни Ленинграда: «Зримая песня» (премьера 1967 г.) и «С любимыми не расставайтесь» (премьера 1971 г.)³. Близко к этой высокой оценке мнение критиков о «Вестсайдской истории» и «Униженных и оскорбленных». Вместе с тем эксперты безоговорочно отрицательно оценили художественную ценность спектаклей «Бесприданница» и «Где Чарли?». Весьма сдержанно отзывались критики о художественных достоинствах спектаклей «Две зимы и три лета», «Выбор», «Саша Белова». Однако идейно-нравственная значимость и художественная ценность усматриваются экспертами в большинстве спектаклей театра, показанных в 1973 г.

Репертуарную таблицу Театра им. Ленинского комсомола открывают: премьера 1972 г. «Лошадь Пржевальского» (54 представления), премьера декабря 1971 г. «С любимыми не расставайтесь» (51), уже упоминавшаяся «Зримая песня» (44 представления в 1973 г., а за всю сценическую жизнь – 432 представления), поставленный в 1970 г. спектакль «Три мушкетера» (44 представления) и «Сирано де Бержерак» (42), впервые поставленный еще в 1964 г. (436 представлений от начала сценической жизни).

Как видим, ведущая часть репертуара 1973 г. неоднородна по «возрасту» сценической жизни спектаклей, а также и по качеству. Здесь и лучшие, и «рядовые» (по мнению критиков) постановки этого театра.

³ Этот спектакль, кстати, вошел в десятку наиболее «современных» из 189 постановок, составляющих театральную афишу Ленинграда.

Названные пять спектаклей составляют 47% всех представлений 1973 г. Однако разрыв между «лидерами эксплуатации» и спектаклем, занимавшим десятое место в репертуарной таблице, не столь велик, как в некоторых других театрах (54 и 25).

Доля премьер 1971–1973 гг. в афише чуть больше половины репертуарной таблицы, взятой без гастролей; первые три «лидера» – те же. Но на место «Трех мушкетеров» и «Сирано де Бержерака», интенсивно показываемых на гастролях, встает «Вестсайдская история» (1969) и «Колыбельная» (1972). Таким образом, на своей основной сцене театр отдает предпочтение демонстрации наиболее «молодых» и лучших постановок.

В 1973 г. Театр им. Ленинского комсомола испытал определенный кризис посещаемости. Средняя заполняемость зрительного зала составляла 79%. Театр стремился преодолеть эту трудность преимущественно показом наиболее посещаемых спектаклей. По-видимому, был также расчет на зрительскую «верность» спектаклям «Зримая песня», «Вестсайдская история» и «Сирано де Бержерак». Однако последние в 1973 г. шли уже при зале, заполненном в среднем на 2/3.

Театр им. Ленинского комсомола хорошо знаком ленинградской молодежи. В нашей выборке на одного опрошенного в среднем приходится по три просмотренных спектакля из афиши этого театра 1973 г. Видели более четверти репертуара театра этого года 13% опрошенных. Не видели ни одного – 12%. Этот последний показатель является наилучшим среди всех драматических театров Ленинграда.

Своим любимым Театр им. Ленинского комсомола назвали 8% опрошенных. Однако в «театральных планах» опрошенной молодежи на этот театр приходится лишь 10% предполагаемых просмотров, то есть меньше, чем в ряде других театров.

Последний результат можно рассматривать и как свидетельство «достаточного» знакомства, и как следствие относительной доступности.

Два спектакля театра принадлежат к числу самых известных среди опрошенной нами молодежи. Это «Три мушкетера» и «Зримая песня». Первый был просмотрен примерно каждым третьим опрошенным (по этому показателю он непосредственно следует за «Укрощением строптивой», остающемся, впрочем, в нашей выборке вне конкуренции). По-видимому, всякий спектакль имеет предел «насыщения» молодежного интереса. В 1973 г. интерес к «Трем мушкетерам», судя по данным театральной статистики, заметно упал. Около 30% опрошенных видели также «Зримую песню». От 20 до 25% опрошенных видели «Вестсайдскую историю», «С любимыми не расставайтесь», «Лошадь Пржевальского», а также спектакли для детей «Аленький цветочек» и «Белоснежка и семь гномов». Всего среди 40 наиболее известных опрошенной молодежи спектаклей театральной афиши Ленинграда – девять постановок театра.

В Театре им. Ленинского комсомола, пожалуй, особенно «ровным» является знакомство с репертуаром различных групп опрошенной молодежи. Для удобства различения приведем точные данные о среднем количестве

просмотренных спектаклей театра на одного опрошенного в каждой группе: инженерно-технические работники – 3,6; рабочие – активные театралы – 3,6; студенты – 3,2; специалисты непромышленной сферы – 3,1; рабочие – умеренные театралы – 3,0; школьники – 2,6; рабочие и служащие – не театралы – 1,8; работницы-текстильщицы – 1,4. Как видим, размах колебаний между самой активной и самой далекой от театра группами молодежи здесь значительно меньше, чем в других рассмотренных ранее театрах.

Театр им. Ленинского комсомола является театром, удовлетворяющим запросы всех групп молодежи. Но при этом он, по-видимому, выполняет особую важную функцию. Он выступает «органом» приобщения к театру менее активной части молодежной аудитории, в частности рабочей молодежи. Это удобнее всего показать на примере группы рабочих – умеренных театралов: каждый представитель этой группы видел «Три мушкетера», «Зримию песню», «Сирано де Бержерака». С репертуаром ни одного из театров эта группа не знакома так, как с репертуаром Театра им. Ленинского комсомола. Эти же три спектакля просмотрены примерно половиной опрошенных инженерно-технических работников и рабочих – активных театралов, примерно 1/3 – опрошенных студентов.

Степень знакомства школьников с репертуаром Театра им. Ленинского комсомола оказывается самой высокой после ТЮЗа. В частности, спектакли «Белоснежка и семь гномов» и «Аленький цветочек» просмотрены каждым вторым из опрошенных школьников.

В известном смысле зритель «неблагодарен». После того как его приобщение к театру при помощи Театра им. Ленинского комсомола состоялось, он, «повзрослевший» и ставший более активным, уже не отдает ему предпочтения перед другими театрами и ориентируется на Театр им. Ленинского комсомола не больше чем в начале своего приобщения⁴.

Театр юных зрителей. Репертуар этого театра специфичен. Прежде всего он включает максимум названий – 25 постановок, чего нет ни в одном ленинградском театре. Далее, в афише ТЮЗа в 1973 г. семь спектаклей формально не имеют автора-драматурга. Если же подходить по более строгому, содержательному критерию, то свыше половины постановок, составляющих репертуар ТЮЗа в 1973 г., – это не оригинальные драматургические произведения, а инсценировки, театрализованные обзоры или сценические композиции.

Вообще, доля инсценировок и композиций в репертуарах ленинградских театров в среднем удерживается на уровне 20%. Заметно ниже среднего этот

⁴ Сказанное можно подтвердить данными о «театральных планах» опрошенной молодежи. Театр им. Ленинского комсомола опережает все другие театры по количеству собирающихся посмотреть тот или иной спектакль в группах работниц-текстильщиц и рабочих и служащих – не театралов. Рабочие – умеренные театралы и активные театралы отодвигают Театр им. Ленинского комсомола в своих планах уже на 2–3 место. В группе инженерно-технических работников Театр им. Ленинского комсомола вытесняется из «театральных планов» другими театрами.

показатель в БДТ, в Театре им. Ленинского комсомола и в Театре драмы и комедии (от 5 до 10%). ТЮЗ – другая крайность.

Изобилие театрализованных представлений и сценических композиций в ТЮЗе лишь отчасти может быть отнесено за счет его типологической специфики – театра для юных. В значительной мере это является также «манерой» театра, субъективной особенностью его творческого лица.

Доля классики в репертуаре ТЮЗа 1973 г. примерно такая же, как и в сводной афише Ленинграда (около четверти), относительно слабо представлена зарубежная драматургия (два-три произведения). Что касается современной советской драматургии, то ее удельный вес заметно ниже среднего, если не относить к ней сценические композиции и обзоры.

В свете сказанного несколько затруднено подразделение тюзовского репертуара по жанровым признакам. Все же можно сказать, что комедийный жанр представлен в ТЮЗе ближе к среднему уровню для сводной афиши ленинградских театров, ТЮЗ избегает постановки мелодраматических спектаклей, его афиша 1973 г. умеренно насыщена развлекательными спектаклями.

Вместе с БДТ ТЮЗ лидирует среди ленинградских театров по изобилию спектаклей, побуждающих зрителя задуматься над важными идейно-нравственными вопросами. Этим результатом эксперты подтверждают активную установку ТЮЗа на воспитание молодежи.

ТЮЗ больше, чем какой-либо иной театр Ленинграда, является театром «синтетического» спектакля. «Сказки Пушкина», «Конек-Горбунок», «Месс Менд», «Наш цирк», «Наш Чуковский» были отнесены критиками к этой категории безоговорочно. Если же учесть небогоговорочные ответы («пожалуй, о этом можно согласиться»), то таких спектаклей в ТЮЗе больше половины.

В большинстве спектаклей ТЮЗа повышено значение сценической условности. Активнее, чем в любом другом театре, используется музыка, весьма велико значение пластики и хореографии. По удельному весу спектаклей, в которых роль художественно-декорационного оформления особенно велика, ТЮЗ лидирует среди театров Ленинграда.

Интересно, что из 20 самых «современных» спектаклей театральной афиши Ленинграда восемь спектаклей ТЮЗа. И в их числе не только постановки последних лет (такие, как «Наш Чуковский», «Наш цирк», «Свои люди – сочтемся»), но и постановки с большой сценической жизнью («Сказки Пушкина», «Конек-Горбунок»). Вместе с тем «Наш цирк», «Наш Чуковский», «Конек-Горбунок» входят в разряд спектаклей наивысшей степени «кассовости». Вспоминая сказанное ранее об одном из спектаклей БДТ («Ханума»), можно сказать, что «Наш цирк», например, это иная специфическая форма «современного кассового» спектакля – особого типа спектаклей, порождаемых творческим режиссерским поиском.

Критики отдают ТЮЗу пальму первенства по удачам художественно-декорационного оформления наряду с БДТ и удачам музыкальных решений наряду с Театром им. Ленинского комсомола.

В афише ТЮЗа нет спектаклей, которые были бы безоговорочно отнесены критиками к крупным событиям в театральной жизни Ленинграда. Однако ТЮЗ отстает только от БДТ по доле спектаклей, которые определены экспертами таким образом. В известном смысле можно сказать, что деятельность ТЮЗа в целом наиболее уверенно аттестуется как событие в театральной жизни города.

Отсутствие крайних оценок (касается ли это изобилия актерских удач или глубины и цельности режиссерского воплощения) вообще свойственно результатам опроса критиков по поводу ТЮЗа. Это театр относительно ровного качества спектаклей, что позволило ТЮЗу выйти на ведущее место (после БДТ) по доле постановок, в которых экспертами усматривается несомненная художественная ценность.

Безоговорочный положительный ответ на этот вопрос эксперты дали по поводу двух «старых» спектаклей ТЮЗа («Сказки Пушкина» и «Конек-Горбунок») и одной премьеры 1973 г. – «Свои люди – сочтемся». К отрицательному ответу о художественных достоинствах критики склонились по поводу постановок «А вот что бы ты выбрал», «Чужая роль», «Гибель эскадры».

Итак, ТЮЗ – театр с ярко выраженной спецификой и высоким художественным уровнем.

При самой большой среди ленинградских театров афише репертуарная таблица ТЮЗа не дает основания говорить о предпочтительной эксплуатации спектаклей того или иного рода. «Лидер эксплуатации» («Наш цирк») имел в 1973 г. 28 представлений. Десятое место в афише занимает «Наш Чуковский» с 20 представлениями в течение 1973 г., пять самых «многотиражных» спектаклей 1973 г. («Наш цирк», «Волшебное стеклышко», «Открытый урок», «Хоровод», «Гамлет») имели от 28 до 23 представлений, что составляет 29% всех представлений ТЮЗа этого года. Такого показателя не имеет ни один театр Ленинграда.

Десять спектаклей ТЮЗа из афиши 1973 г. были впервые поставлены до 1971 г. Они встречаются и среди «лидеров» («Волшебное стеклышко», «Наш цирк»). Однако отсутствие преимущественной эксплуатации либо «молодых», либо «старых» (кстати, в ряде случаев – возобновляемых) постановок в данной ситуации позволяет определить эксплуатационную политику театра как особый прогрессивный тип воспроизводства репертуара, обеспечиваемый, в частности, его «бездефицитностью» (большая афиша) и «ровностью» (по характеристикам художественного качества).

Средняя посещаемость спектаклей ТЮЗа является самой высокой среди ленинградских театров (выше 100%, с учетом специфики зала).

В среднем на одного опрошенного приходится приблизительно по три просмотренных спектакля из афиши ТЮЗа 1973 г. Лиц, просмотревших более четверти его репертуара, – 9%. Не видели ни одного спектакля ТЮЗа из афиши 1973 г. 33%. Последний показатель у ТЮЗа чуть хуже, чем у рассмотренных ранее театров, но не следует забывать, что нами опрашивалась молодежь в возрасте до 28 лет включительно.

Это эмоциональное отношение к театру у той части молодежи, которая его знает, проявляется ярче, чем в отношении подавляющего большинства театров (12% всех опрошенных назвали ТЮЗ своим любимым театром).

Доля спектаклей ТЮЗа в совокупности «театральных планов» опрошенной молодежи составляет около 10%.

Среди 40 спектаклей сводной театральной афиши 1973 г., которые известны более чем 15% опрошенных, ТЮЗу принадлежат шесть постановок, а именно: «А зори здесь тихие...», «Гамлет», «После казни прошу...», «Наш цирк», «Наш, только наш», «Конек-Горбунок» (от 25 до 20% каждый).

Репертуар ТЮЗа, будучи ровным в эксплуатации, «ровно» представлен и в театральной практике молодежной аудитории. Ниже будет показано, что разные спектакли в ТЮЗе имеют каждый свою аудиторию.

Интересно, что самыми «желательными», включаемыми в «театральные планы», оказались как раз те спектакли, которые собрали наибольшую аудиторию в нашей выборке («А зори здесь тихие...» и «Гамлет»).

Наивысшая степень знакомства с ТЮЗом принадлежит студентам. В среднем на одного опрошенного представителя этой группы приходится по три-четыре просмотренных спектакля из афиши 1973 г., далее следуют школьники – около трех спектаклей. За ними идут инженерно-технические работники и специалисты непромышленной сферы (два-три спектакля). Рабочие – активные театралы и рабочие – умеренные театралы более или менее одинаково освоили тюзовский репертуар. Близка к одному спектаклю средняя степень знакомства с афишей ТЮЗа 1973 г. у рабочих и служащих – не театралов. Как эта группа, так и работницы-текстильщицы (менее одного спектакля) знают ТЮЗ меньше любого из рассмотренных ранее театров.

Данные нашего опроса подтверждают, что ТЮЗ выполняет свою типологическую функцию театра для юных. Однако в орбиту его идейно-художественного воздействия включены также все остальные группы молодежи.

Ни один театр Ленинграда не является столь хорошо знакомым школьникам, как ТЮЗ. В «театральных планах» этой группы опрошенных ТЮЗ также занимает одно из ведущих мест. Однако можно было ожидать, что именно у школьников спектакли ТЮЗа будут заметно преобладать над спектаклями других театров, среди просмотренных да и предполагаемых для просмотра.

Так, из всех спектаклей сводной афиши ленинградских театров 1973 г., виденных школьниками, меньше четверти приходится на долю тюзовских. С другой стороны, группа молодых инженерно-технических работников немногим отстает от школьников и студентов в просмотре спектаклей этого театра.

Спектакль ТЮЗа «Конек-Горбунок» видели каждые два из пяти опрошенных школьников и каждый третий школьник видел «Сказки Пушкина». За ними по «степени популярности» среди школьников следуют «Волшебное стеклышко» и «Тимми – ровесник мамонта», виденные каждым четвертым опрошенным. В спектакле «После казни прошу...», который также известен каждому четвертому школьнику из числа опрошенных, с последними

уже конкурирует группа специалистов непромышленной сферы (каждый четвертый в ней видел этот спектакль). В просмотре спектакля «А зори здесь тихие...» школьники и молодые рабочие идут наравне (спектакль видел каждый пятый). В «Нашем Чуковском» школьники идут более или менее наравне с молодыми инженерно-техническими работниками и студентами, из которых также каждый пятый опрошенный видел этот спектакль.

«Наш цирк» был просмотрен примерно каждым четвертым школьником, каждым четвертым студентом и каждым третьим инженерно-техническим работником.

Здесь перечислены все спектакли, виденные, по крайней мере, пятой частью опрошенных школьников.

К числу наиболее известных молодежи спектаклей ТЮЗа, судя по результатам нашего опроса, относится «Гамлет». Его видели каждый четвертый студент, инженерно-технический работник, представитель группы специалистов непромышленной сферы, каждый пятый молодой рабочий. Каждый третий опрошенный студент видел спектакль «Наш, только наш», каждый третий опрошенный инженерно-технический работник видел «Открытый урок».

Приведенные данные о спектаклях ТЮЗа, наиболее хорошо известных молодежной аудитории в целом или какой-либо ее части, дают представление о том, как в деятельности Театра юных зрителей осуществляется соединение его типологической функции театра для юных с более широкими социально-эстетическими задачами.

Театр им. В.Ф. Комиссаржевской. В 1973 г. в репертуаре данного театра было 18 постановок. Это минимальная величина афиши для ленинградских драматических театров. По объективным данным афиша театра очень близка к средним соотношениям для сводной театральной афиши Ленинграда. Единственным и ценным отличием является повышенный удельный вес драматургии последнего десятилетия (около 2/3 всех названий). Репертуар Театра им. В.Ф. Комиссаржевской является одним из самых современных среди ленинградских театров.

Это единственный театр Ленинграда, где каждые два спектакля из трех в афише 1973 г. являются «комедийными» или тяготеют к этому жанру. В известном смысле он является больше «театром комедии», чем Театр комедии. Театр им. В.Ф. Комиссаржевской выступает также «антиподом» БДТ в ранжировке театров по доле развлекательных спектаклей в репертуаре. Наиболее яркими примерами этого жанра, судя по результатам опроса критиков, являются «Миллионерша» и «Тогда в Севилье». Вообще же, к этой категории относится, по крайней мере, каждая третья постановка из афиши Театра им. В.Ф. Комиссаржевской 1973 г.

В репертуаре этого театра сравнительно низок удельный вес мелодраматических спектаклей и обнаруживается несколько более частое, чем в других театрах, обращение к остроюжетной драматургии.

К крупным событиям в театральной жизни Ленинграда из спектаклей, входящих в афишу театра 1973 г., критики небезоговорочно отнесли спектакли «Царь Федор Иоаннович» и «Забыть Герострата». Из остальных спек-

таклей наиболее высока оценка художественных достоинств спектаклей «Насмешливое мое счастье» и «Принц и нищий». К очевидным творческим неудачам отнесен спектакль «Миллионерша», впервые поставленный еще в 1964 г. и с тех пор имевший к концу 1973 г. рекордное для Ленинграда количество представлений – 748. Эксперты не нашли возможным признать художественной ценности за спектаклями «Амнистия», «Тогда в Севилье», «Время любить» и некоторыми другими.

Обобщенное мнение опрошенных критиков относительно художественной ценности всех спектаклей, входивших в репертуар Театра им. В.Ф. Комиссаржевской 1973 г., оказывается где-то между небезоговорочным положительным и отрицательным ответами, однако несколько ближе к последнему.

Политика эксплуатации репертуара характеризуется здесь следующими моментами: во-первых, преимущественная эксплуатация премьер данного и предшествующего годов; во-вторых, повышенная неравномерность эксплуатации репертуара, из которого пять «спектаклей-лидеров» занимают 38% всех представлений 1973 г.; в-третьих, сочетание преимущественной эксплуатации как лучших постановок, так и постановок, которые являются их противоположностью.

Убедимся в этом. Начало репертуарной таблицы Театра им. В.Ф. Комиссаржевской 1973 г. выглядит следующим образом: «Забывать Герострата» (69 представлений), «Продавец дождя» (65), «Проходной балл» (62), «Царь Федор Иоаннович» (59), «Золушка» (40), «Миллионерша» (39).

При достаточно сдержанной оценке художественных достоинств спектакля «Продавец дождя» эксперты не усмотрели художественных достоинств в «Проходном балле», а их оценка «Миллионерши» известна. Но тут же в пятерке «лидеров» спектакли «Забывать Герострата» и «Царь Федор Иоаннович», высоко оцененные критиками.

Лицо театра, то есть ведущая часть его репертуара, составляющая 60% всех его представлений в году, довольно противоречиво. Здесь очень разные спектакли не только по типу, жанру и идейно-художественной задаче, но и по характеристикам их художественных достоинств.

Заслуживает специального обсуждения различие между представленной выше головной частью общей репертуарной таблицы Театра им. В.Ф. Комиссаржевской, включающей и гастролы, и «лицом театра», формирующимся на его основной площадке (без гастролей). Здесь те же «спектакли-лидеры». Однако «Царь Федор Иоаннович» возглавляет репертуарную таблицу уже вместе с «Золушкой» (38 представлений), за ними следует спектакль «Забывать Герострата» (33), «Продавец дождя» (28) и «Проходной балл» (26). Неравномерность эксплуатации репертуара здесь еще больше, так как на пятерку «лидеров» приходится 60% всех представлений, однако «Миллионерша» уже отходит на второй план (9 представлений). Меняется и порядок «лидеров».

Иначе говоря, театр как бы «смягчает» отмеченную выше противоречивость своего «лица» в эксплуатации репертуара на основной сцене при сохранении общей тенденции.

По активности завоевания молодежной аудитории Театр им. В.Ф. Комиссаржевской занимает первое место среди театров, отнесенных нами к «лиге Б». Здесь на одного опрошенного приходится в среднем по два просмотренных спектакля из афиши театра 1973 г. Видели четверть всего репертуара этого года 4% опрошенных, не видели ни одного из его спектаклей – 34%.

Последний показатель близок к рассмотренным ранее театрам. Вообще можно ожидать, что при очередном опросе Театр им. В.Ф. Комиссаржевской перейдет в «лигу А», то есть на одного опрошенного придется в среднем два и более просмотренных спектаклей театра. Свидетельством растущего интереса молодежи к Театру им. В.Ф. Комиссаржевской является то, что доля его спектаклей в ближайших «театральных планах» опрошенных составляет чуть менее 15%. По этому показателю Театр им. В.Ф. Комиссаржевской отстает только от Большого драматического театра и Театра им. Ленсовета.

Характерно, однако, что этот интерес строго фокусирован: треть всех намерений посетить этот театр приходится на «Царя Федора Иоанновича» (5% опрошенных), столько же – на «Проходной балл» и оставшаяся треть – на все остальные спектакли вместе взятые.

В этом явлении отражается эксплуатационная политика театра, концентрирующего свой «прокат» в нескольких ведущих постановках. Причем параллельная усиленная эксплуатация постановок двух разных типов вызывает и дифференцированный повышенный зрительский интерес к двум наиболее ярким их представителям. Намерение посмотреть спектакли «Царь Федор Иоаннович» и «Проходной балл» выражали совсем разные категории зрителей.

Что касается фактического знакомства опрошенной молодежи со спектаклями Театра им. В.Ф. Комиссаржевской, то пока здесь лидируют спектакли для детей «Принц и нищий», который видели около 30% опрошенных, и «Золушка» (20%). Менее 20% зрительских просмотров набрали «Проходной балл» и «Миллионерша». В списке наиболее известных молодежи ленинградских спектаклей всего четыре названия из 40 постановок Театра им. В.Ф. Комиссаржевской.

Выше всего показатель среднего количества просмотренных спектаклей из афиши Театра им. В.Ф. Комиссаржевской 1973 г. в группе инженерно-технических работников (около трех спектаклей на одного опрошенного). Все остальные группы опрошенной молодежи имеют относительно близкие друг другу показатели знакомства с афишей: рабочие – активные театралы – около двух спектаклей, специалисты непромышленной сферы и студенты – один-два спектакля, рабочие – умеренные театралы – один-два спектакля, рабочие и служащие – не театралы и работницы-текстильщицы в среднем видели около одного спектакля из афиши театра 1973 г.

Школьники занимают промежуточное положение в этой ранжировке (один-два спектакля) за счет специфических спектаклей для детей («Принц и нищий» и «Золушка»).

Нами высказывалось предположение о дифференцированном интересе аудитории к спектаклям Театра им. В.Ф. Комиссаржевской и о том, что раз-

ные спектакли оказываются привлекательными для различных слоев аудитории. Возьмем спектакли «Забуть Герострата» и «Проходной балл», которые если не одинаково, то, по крайней мере, «сопоставимо» известны опрошенному нами молодежному контингенту. Первый был просмотрен каждым третьим инженерно-техническим работником и каждым четвертым студентом из нашей выборки. Второй – каждым четвертым инженерно-техническим работником, студентом, рабочим – активным театралом, каждым пятым специалистом непромышленной сферы и рабочим – умеренным театралом. Состав аудитории, таким образом, варьируется, для примера приведем данные по спектаклю «Царь Федор Иоаннович», который был просмотрен каждым четвертым инженерно-техническим работником из числа опрошенных. Не указанные для соответствующих спектаклей группы молодежи обнаружили заметно меньшее знакомство с ними.

Итак, несмотря на относительно небольшую коммерческую вместимость зала (менее 900 мест), Театр им. В.Ф. Комиссаржевской не без оснований конкурирует с рассмотренными ранее театрами Ленинграда по массовости охвата молодежной аудитории.

Театр Комедии. Из 22 постановок, составлявших афишу в 1973 г., 11 – относятся к пьесам русских авторов и 10 – к зарубежной драматургии. Последняя ни в одном из театров Ленинграда не представлена столь богато, как в Театре Комедии. Среди зарубежных пьес преобладают современные. Удельный вес русской классики близок к среднему по театрам Ленинграда. В известном смысле можно сказать, что в репертуаре Театра Комедии 1973 г. нашел отражение дефицит современной советской комедии.

Типологическая специфика театра, очевидно, вовсе не требует, чтобы всякий его спектакль был комедийным. Безоговорочно были отнесены критиками к комедийному жанру, например, спектакли «Звонок в пустую квартиру», «Да здравствует король!», «Сослуживцы». В общей же сложности признаны комедийными или тяготеющими к этому жанру 12 постановок из 22. Театр Комедии в 1973 г. не был «самым комедийным» театром в Ленинграде, так как только каждое четвертое название в его афише 1973 г. отнесено критиками к этой категории спектаклей.

Театр Комедии, в общем, избегает мелодрамы, хотя не столь активно, как, скажем, БДТ. Очевидно принадлежащей к мелодраматическому жанру сочтена экспертами «Игра с кошкой». Небезоговорочно сюда же отнесены еще два-три спектакля.

Из каждых пяти постановок Театра Комедии две, согласно экспертам, имеют острый, напряженный сюжет (примерно такова же доля остросюжетных спектаклей в сводной театральной афише Ленинграда).

Судя по данным опроса критиков, Театр Комедии принадлежит к числу театров, лидирующих по удельному весу спектаклей, в которых особенно велико значение сценической условности и «синтетических» по своим жанровым особенностям и стилевым характеристикам. Выше средних показателей театральной афиши Ленинграда здесь и доля постановок, в которых художественно-декорационное оформление играет особо значимую роль.

Не столь ярко выражена, но в принципе аналогична тенденция, вырисовывающаяся для театра из опроса критиков по поводу использования музыки.

Эксперты в целом высоко оценивают режиссерский успех постановок Театра Комедии. За большинством спектаклей критики признают «глубину и цельность режиссерского воплощения», однако, как правило, это мнение не является безоговорочным («пожалуй, с этим можно согласиться»).

Небезоговорочным является и признание ряда спектаклей театра значительными событиями в культурной жизни Ленинграда. Однако доля таких постановок в афише 1973 г. высока (около трети спектаклей). Среди них «Дон Жуан», «Село Степанчиково», «Тележка с яблоками».

Более половины спектаклей Театра Комедии 1973 г. признаны экспертами имеющими несомненную художественную ценность. К очевидным творческим просчетам («Это безусловно так») критиками отнесены «Неравный брак», «Да здравствует король!» и «Игра с кошкой».

Из рассматриваемых спектаклей Театра Комедии лишь один входит в сводную афишу 20 наиболее «современных спектаклей» ленинградских театров. Это – «Дон Жуан», который впервые поставлен еще в 1963 г. Носителем скрытого «коммерческого» признака является спектакль «Да здравствует король!», входящий в список наиболее «кассовых» ленинградских театральных постановок.

По характеру эксплуатации репертуара Театр Комедии не может сравниться с БДТ или ТЮЗом, где эта эксплуатация является весьма пропорциональной. Пять лидеров репертуарной таблицы АТК занимают 46% всех представлений этого театра в 1973 г. Однако по этому показателю АТК оказывается на третьем месте среди ленинградских театров (после БДТ и ТЮЗа).

Разрыв между «лидером эксплуатации» – «Монологом о браке» (55 представлений) – и спектаклем, занимающим десятое место в таблице (21 представление), достаточно велик. За «Монологом о браке» следуют: «Тележка с яблоками» (47 представлений), «Этот милый старый дом» (39), «Троянской войны не будет» (38), спектакль для детей «Волшебные истории Оле-Лукойе» (34), «Да здравствует король!» (32). Первые четыре спектакля являются премьерами данного и предшествующего годов.

Для Театра Комедии, как и для БДТ, правомерно говорить, что «лицо» театра в 1973 г. представляли его премьеры.

Ведущая часть репертуара Театра Комедии неоднородна по качеству. Например, спектакль «Монолог о браке» с точки зрения его художественных достоинств оценен критиками весьма сдержанно. Однако к «лидерам» относятся также «Тележка с яблоками» и «Этот милый старый дом».

Проведенный анализ позволяет обнаружить определенные диспропорции и неровности в содержании репертуара Театра Комедии и отчасти в его эксплуатации. Однако в том и другом отношении у этого театра в 1973 г. имеются и несомненные успехи.

В зеркале нашего опроса Театр Комедии, безусловно, отстает от Театра им. В.Ф. Комиссаржевской по привлечению к себе внимания молодого зри-

теля. В среднем на каждого опрошенного приходится один просмотренный спектакль из афиши театра 1973 г. Видели четверть его репертуара менее 5% опрошенных, не видели ни одного спектакля из представленных в афише 1973 г. 45% из нашей выборки. Слабое знакомство с театром, по-видимому, обуславливает и слабую представленность его в «театральных планах» опрошенной молодежи, по сравнению с другими театрами. Доля спектаклей Театра Комедии в «театральных планах» опрошенных составляет менее 5%.

Среди наиболее известных у опрошенной молодежи театральных постановок спектакли Театра Комедии отсутствуют. По-видимому, максимальным был размер молодежной аудитории на одном из старейших спектаклей – «Дон Жуане», имевшем за десять лет своей сценической жизни около 300 представлений (его видели более 10% опрошенных).

В качестве ведущей группы молодых зрителей, согласно данным нашего опроса, выступают инженерно-технические работники (в среднем приходится на одного опрошенного из этой группы по два-три просмотренных спектакля из афиши театра 1973 г.). За ними следуют группы специалистов непромышленной сферы и рабочих – активных театралов (один-два спектакля); затем студенты (по одному просмотренному спектаклю в среднем на представителя этой группы). Остальные группы опрошенных знакомы с афишей Театра Комедии несколько слабее.

Театр драмы и комедии. В 1973 г. этот театр имел в своем репертуаре 23 постановки (величина афиши, близкая к БДТ и ТЮЗу). В афише Театра драмы и комедии несколько слабее, чем в других театрах, представлена русская классика (всего два названия). Из каждых трех постановок две принадлежат к драматургии последнего десятилетия. Таким образом, наряду с Театром им. В.Ф. Комиссаржевской Театр драмы и комедии имеет самый современный среди ленинградских театров репертуар.

Театр драмы и комедии предпочитает оригинальную драматургию, в его афише минимальная доля инсценировок (всего одна постановка).

К сожалению, мы лишены возможности подробно проанализировать афишу театра 1973 г., поскольку эксперты в массе своей обнаружили слабое знакомство с постановками этого театра.

Спектаклями, просмотренными более чем половиной опрошенных критиков, являются лишь «Веселый тракт», «Свидание в предместье», «Синие дожди», «Трамвай “Желание”», «Чудаки». Первые четыре получили у экспертов небезоговорочно положительную оценку художественных достоинств, а последний («Чудаки») даже признан событием в театральной жизни Ленинграда.

Все это свидетельствует, по крайней мере, о том, что творческие успехи театра и его популярность среди театральной общественности находятся в тесной взаимосвязи. По-видимому, все же второе зависит от первого, хотя, вероятно, больше внимания критиков к этому театру было бы немаловажным фактором новых достижений.

Политика эксплуатации репертуара Театра драмы и комедии, очевидно, существенно зависит от специфики театра, являющегося областным. Ни один

театр Ленинграда не давал столько представлений (704). Половина их приходится на пятерку «лидеров эксплуатации», среди которых все являются премьерными данного и предшествующего годов. Репертуарную таблицу открывает «Антонина», поставившая рекорд по количеству представлений в течение 1973 г. среди всех драматических спектаклей ленинградских театров (126 представлений).

Если учесть реальные условия функционирования Театра драмы и комедии и рассматривать «Антонину» как постановку «вне конкурса», то «лидером» окажется «Трамвай “Желание”» (67 представлений). За ним следует «Прощание в июне» (59), «Любимая» (56), «Два клена» (31).

Репертуарная таблица этого театра, взятая без гастролей, представляет совсем иную картину, отличающуюся по составу пьес, и, особенно, по масштабам эксплуатации. По существу у театра, являвшегося областным, имеется два «лица», обращенные к разным зрительским аудиториям.

Похоже, что ни один театр Ленинграда не имеет афиши, столь насыщенной мелодраматическими спектаклями, как Театр драмы и комедии. Эта особенность репертуара фокусируется и усиливается в эксплуатационной политике данного театра.

На одного опрошенного в среднем приходится по одному просмотренному спектаклю из афиши Театра драмы и комедии 1973 г. Не видели ни одного спектакля из этой афиши 50% опрошенных. Можно утверждать, что резервы для завоевания молодежной аудитории у театра не исчерпаны. Доля спектаклей Театра драмы и комедии в «театральных планах» опрошенных составляет около 5%.

Спектакли театра отсутствуют в списке 40 наиболее известных, виденных более чем 15% опрошенных. Правда, «Трамвай “Желание”» непосредственно примыкает к этому списку (чуть менее 15%). За ним следуют два спектакля для детей – «РВС» и «Два клена» (около 10% каждый).

«Трамвай “Желание”» господствует и в «театральных планах» опрошенной молодежи над другими спектаклями Театра драмы и комедии (на него приходится свыше половины всех предполагаемых посещений этого театра).

Назовем группы опрошенной молодежи, проявившие преимущественный интерес к этой постановке. За полтора года эксплуатации, при 114 представлениях от начала сценической жизни «Трамвай “Желание”» успели посмотреть: каждый четвертый инженерно-технический работник, каждый четвертый представитель группы специалистов непромышленной сферы и каждый четвертый студент из нашей выборки.

Что касается молодежной аудитории Театра драмы и комедии в целом, то она имеет, по-видимому, совсем другую структуру. Максимальное знакомство с репертуаром этого театра обрели школьники (на одного опрошенного школьника приходится в среднем по одному-два просмотренных спектакля из афиши театра 1973 г.), за ними идут специалисты непромышленной сферы (по одному спектаклю). Инженерно-технические работники, студенты, рабочие – активные театралы и рабочие – умеренные театралы почти не

различаются по степени знакомства с репертуаром театра (менее одного спектакля в среднем).

Наши результаты свидетельствуют о том, что Театр драмы и комедии имеет достаточно массовую детскую аудиторию.

Приведем данные количества просмотров и средней зрительской оценки наиболее известных опрошенной группе молодежи спектаклей театра в абсолютных величинах⁵: «Трамвай “Желание”» – 147, 80; «РВС» – 123, 58; «Два клена» – 109, 38; «Странная миссис Сэвидж» – 62, 24; «Женитьба Белугина» – 58, 19; «Мы, джаз и привидения» – 54, 21; «Прощание в июне» – 49, 19; «Свидание в предместье» – 44, 14; «Мышеловка» – 36, 13; «Криминальное танго» – 37, 16.

При рассмотрении этих данных следует иметь в виду специфику театра (областной) и невозможность для нас учесть его контакты с молодежью вне городской аудитории.

Малый драматический театр. Афиша этого театра 1973 г. весьма близка по своей структуре к сводной театральной афише Ленинграда. Некоторой особенностью репертуара является наличие четырех театральных композиций типа «Интеллигентов из Одессы».

Обсуждение репертуара Малого драматического театра для нас более затруднительно, чем Театра драмы и комедии. Достаточным количеством критиков были просмотрены лишь два спектакля Малого драматического театра из афиши 1973 г. («Привидения» и «Балаган»). В частности, за последним эксперты признали несомненную художественную ценность, оценка «Привидений» была сдержанной. «Балаган» вошел также в десятку наиболее «современных» спектаклей ленинградской театральной афиши 1973 г.

Из пяти «лидеров эксплуатации» Малого драматического театра три спектакля впервые поставлены еще в 1960 г. Репертуарную таблицу открывает «Странная особа», поставленная в 1972 г. и выдержавшая в 1973 г. 87 представлений. «Лицо» театра представляют также спектакли «Женатый жених» и «Уходят женщины», выдержавшие с начала своей сценической жизни свыше 300 представлений каждый, а в 1973 г. – соответственно, 60 представлений. Затем идут «Винни-Пух и все-все-все» (52 представления) и премьера декабря 1972 г. «Вкус меда» (40 представлений).

Пятерка «лидеров эксплуатации» театра занимает 62% всех представлений этого театра в течение 1973 г. Эта рекордная для всех ленинградских театров неравномерность в эксплуатации репертуара. Следует учитывать, правда, что очень значительная часть представлений здесь, как и в Театре драмы и комедии, приходится на выездные спектакли (специфика областного театра).

Показатель средней посещаемости в Малом драматическом театре в 1973 г. составлял 60%.

⁵ Первая цифра – количество лиц, просмотревших данный спектакль, вторая – количество ответов «спектакль очень понравился».

В этих условиях театр активизировал «прокат» наиболее посещаемых спектаклей, как, например, «Странная особа», чем, по-видимому, решал скорее экономическую, нежели социально-эстетическую задачу.

Малый драматический театр известен опрошенной молодежи мало. 66% опрошенных не видели ни одного спектакля из его афиши 1973 г. На каждого опрошенного приходится в среднем менее одного просмотренного спектакля из этой афиши. Доля спектаклей Малого драматического театра в «театральных планах» опрошенной молодежи составляет 3%.

Наиболее известными среди опрошенных оказались спектакли «Винни-Пух и все-все-все» и «Вкус меда».

Последний из названных спектаклей занимает львиную долю всех намерений опрошенной молодежи посмотреть эту постановку.

Насколько позволяет судить наш опрос, лучше других групп знакомы с Малым драматическим театром рабочие – активные театралы и школьники. Последние оказываются ведущей группой зрителей в нашей выборке в основном за счет спектакля «Винни-Пух и все-все-все».

Вообще, данные нашего опроса свидетельствуют об известном «голоде» на спектакли для детей. Во всяком случае, доля состоявшихся просмотров этих спектаклей в нашей выборке относительно велика для всех театров, где такие спектакли ставятся. А при относительно слабой степени знакомства молодежи с соответствующим театром эти спектакли оказываются вообще среди самых известных.

Обсуждая эти результаты, не следует забывать, что конкурировать с другими театрами в плане завоевания массовой молодежной аудитории МДТ трудно, ввиду размеров зрительного зала (382 места). И по коммерческой вместимости, и по количеству просмотренных молодежных спектаклей он оказывается последним в списке ленинградских театров.

* * *

Репертуар ленинградских театров, как читатель мог убедиться, избирательно осваивается различными слоями молодежи. Всякий театр имеет свою молодежную аудиторию, специфическую по социальному составу и художественным запросам. К этой «своей» аудитории театр так или иначе адресуется, удовлетворяет ее запросы. В свою очередь, любая из категорий молодежи имеет свои театральные предпочтения, относящиеся как к конкретным театрам Ленинграда, так и к отдельным спектаклям, иногда – к конкретным постановкам отдельных театров.

Своей деятельностью театр формирует молодежную аудиторию: одни слои молодежи привлекает сильнее, другие – слабее, третьи – как бы «отталкивает». Однако и аудитория существенно обуславливает работу театра.

Произведенный анализ позволяет получить более отчетливое представление о социальной эффективности деятельности ленинградских драматических театров, судить о том, какова степень «завоевания» каждым театром молодежной аудитории Ленинграда в целом и отдельных ее слоев, а также, отчасти, каков характер этого «завоевания».

Читатель мог уже заметить, что группы молодежи, наиболее вовлеченные в театральную жизнь вообще, как правило, лучше знакомы с репертуаром любого театра (за исключением случаев, когда театр выполняет свою особую типологическую функцию обслуживания определенных категорий зрителя или находится в специфических условиях функционирования). Так, группы опрошенных инженерно-технических работников, специалистов непродувиженной сферы, рабочих – активных театралов, студентов оказываются ведущими по степени их знакомства с репертуарами подавляющего большинства театров.

С другой стороны, наименее развитые в театральном отношении группы – рабочие и служащие – не театралы и особенно группа работниц-текстильщиц – как правило, хуже других знакомы с репертуаром любого театра.

Как видим, выявляется важная черта молодежной аудитории театров Ленинграда – относительная целостность ее отношения к театральному искусству, представляемому ленинградскими театрами, имея в виду общность тенденций в освоении всякой данной группой репертуаров различных театров. Вместе с тем это – косвенное свидетельство целостности всей совокупности драматических театров города, где каждый выполняет свою функцию в рамках общих задач идейно-художественного воспитания.

Однако в пределах указанной общности есть различия, и важно увидеть эти различия, чтобы осознать реальную функцию каждого из ленинградских театров в общей их системе.

Как известно, различия познаются в сравнении. И теперь есть возможность сравнить театры не только по их репертуарам и способам их эксплуатации, но и по характеру молодежной аудитории.

Вниманию читателя предлагается сводная картина взаимоотношений различных групп опрошенной молодежи, с одной стороны, и драматических театров Ленинграда – с другой (табл. 13).

Что означает место группы среди других по степени знакомства с репертуаром театра? Это, по существу, характеристика ее активности в посещении данного театра по сравнению с другими театрами.

Попробуем выяснить для каждого театра, какие группы являются наиболее ориентированными на него. Это будет означать, что данный театр сумел привлечь к себе внимание соответствующих групп, чем-то отвечает их запросам, вкусам, интересам и, во всяком случае, этот театр является для них предпочтительным. Это важная социальная характеристика театра, очевидный результат его деятельности. Далее, полезно сопоставить этот результат со степенью театральной активности групп вообще, то есть насколько они знакомы с репертуаром всех ленинградских театров вместе взятых и со степенью активности этих групп в посещении данного театра по сравнению с другими группами. Отсюда вырисовывается целостная характеристика деятельности театра с точки зрения интенсивности привлечения и масштабов охвата определенных групп молодежи с учетом их общей театральной активности. Возникает возможность установить, чей этот театр, каков его фактический социальный адрес и преимущественный молодой зритель.

Таблица 13

**Сводная картина взаимоотношений драматических театров Ленинграда
и групп опрошенной молодежи**

Группы опрошенных театралов	Средний возраст опрошенных (в годах)	Средняя продолжительность проживания опрошиваемой молодежи в Ленинграде	Количество просмотренных спектаклей по группам опрошенных (в среднем на одного опрошенного)
Работающая молодежь			
Инженерно-технические работники	24,5	21	29
Рабочие – активные театралы	24	23	21
Специалисты непроизводственной сферы	23	17	20
Рабочие – умеренные театралы	21,5	13	16
Рабочие и служащие – не театралы	23	13	11
Работницы-текстильщицы (контрольная группа)	19,5	6,5	8
Учащаяся молодежь			
Школьники	15	13	16
Учащиеся ПТУ	15	12	17
Студенты	19,5	11,5	18

Группы опрошенных театралов	Ленинградские театры					
	им. Ленинградского комсомола (3,0)		Большой драматический им. М. Горького (2,9)		им. Ленсовета (2,7)	
	а	б	а	б	а	б
Работающая молодежь						
Инженерно-технические работники	4/(1-2)	2	1/1	1	2/1	3
Рабочие – активные театралы	2/(1-2)	7	S	14	4/2	8
Специалисты непроизводственной сферы	3/4	11	1/3	24	4/(3-4)	18
Рабочие – умеренные театралы	1/5	18	4/5	35	2/(3-4)	22
Рабочие и служащие – не театралы	(1-2)/8	32	(3-4)/7	44	(3-4)/8	33
Работницы-текстильщицы (контрольная группа)	(1-2)/9	38	(4-5)/9	59	(1-2)/9	39

Таблица 13 (продолжение)

Группы опрошенных театралов	Ленинградские театры					
	им. Ленинградского комсомола (3,0)		Большой драматический им. М. Горького (2,9)		им. Ленсовета (2,7)	
	а	б	а	б	а	б

Учащаяся молодежь

Школьники	2/7	10	4/6	26	3/7	15
Учащиеся ПТУ	2/6	14	(6-7)/8	34	3/5	20
Студенты	2/3	13	3/4	24	5/6	26

Группы опрошенных театралов	Ленинградские театры					
	Театр юных зрителей (2,6)		Театр драмы им. Пушкина (2,6)		Театр им. В.Ф. Комиссаржевской (1,7)	
	а	б	а	б	а	б

Работающая молодежь

Инженерно-технические работники	6/4	26	3/1	10	5/1	30
Рабочие – активные театралы	5/6	37	3/2	10	6/3	26
Специалисты непромышленной сферы	5/5	32	2/3	17	6/(4-5)	38
Рабочие – умеренные театралы	5/7	45	s	27	6/7	36
Рабочие и служащие – не театралы	5/8	55	(1-2)/7	43	(6-7)/8	56
Работницы-текстильщицы (контрольная группа)	7/9	64	3/9	42	(4-5)/9	55

Учащаяся молодежь

Школьники	S	7	(5-7)/8	34	(5-7)/6	23
Учащиеся ПТУ	1/3	14	4/6	29	5/2	25
Студенты	1/1	26	4/5	27	5/(4-5)	33

Условные обозначения: а) знаменатель: место, которое занимает данная группа среди всех других групп по степени знакомства с репертуаром данного театра. *Числитель:* место, которое занимает данный театр среди всех других театров по степени знакомства данной группы с его репертуаром, б) доля лиц, которые не видели ни одного спектакля в соответствующем театре (в % к численности группы). В скобках после названия каждого театра указано количество просмотренных спектаклей по театрам (в среднем на одного опрошенного).

Таблица 13 (окончание)

Группы опрошенных театралов	Ленинградские театры					
	Театр Комедии (1,1)		Театр драмы и комедии (0,9)		Малый драмати- ческий театр (0,5)	
	а	б	а	б	а	б
Работающая молодежь						
Инженерно-технические работники	7/1	22	8/6	51	9/(6-7)	66
Рабочие – активные театралы	7/3	43	8/(4-5)	48	9/(2-3)	62
Специалисты непроизводственной сферы	7/2	41	8/3	46	9/(4-5)	62
Рабочие – умеренные театралы	7/ (5-7)	49	8/(4-5)	51	9/(8-9)	70
Рабочие и служащие – не театралы	(6-7) (5-7)	52	(8-9) (7-8)	62	(8-9) (4-5)	66
Работницы-текстильщицы (контрольная группа)	6/9	65	9/9	70	8/(6-7)	70
Учащаяся молодежь						
Школьники	8/(5-7)	50	(5-7)/1	17	9/(2-3)	65
Учащиеся ПТУ	(8-9)/8	61	(6-7)/2	25	(8-9)/1	54
Студенты	7/4	47	8/(7-8)	60	9/(8-9)	71

В конечном счете дело сводится к определению его объективной социально-эстетической функции, роли и места в системе идейно-художественного воспитания молодежи.

БДТ занимает первое место в привлечении внимания трех групп опрошенной молодежи (инженерно-технические работники, рабочие – активные театралы и специалисты непроизводственной сферы), являющихся наиболее активными в посещении театров вообще и, естественно, опережающих другие группы и в активности посещения данного театра. Причем самой активной среди ориентированных на БДТ является группа инженерно-технических работников, общая театральная активность которой делает ее ведущей еще в ряде театров, на которые она, впрочем, ориентируется меньше. Группой, достаточно активной в посещении БДТ (четвертое место после названных), оказываются также студенты, ориентированные на БДТ больше, чем на любые не специфические молодежные театры.

Все остальные группы, будучи менее активными по отношению к театру вообще, не столь сильно ориентированы на БДТ.

Наиболее ориентированными на ТЮЗ предстают студенты, школьники и учащиеся ПТУ. Следует за ними, по степени знакомства с репертуаром ТЮЗа (четвертое место после названных), группа инженерно-технических

работников, впрочем, ориентированная на него слабее, чем на большинство других театров (шестое место).

«Расстановка сил» в молодежных аудиториях БДТ и ТЮЗе представляет как бы обратную друг другу картину. Группа, наиболее активная в БДТ и ориентированная на него сильнее, чем на любой другой театр (студенты), достаточно активна и в БДТ и сильно на него ориентирована; с другой стороны, группа, наиболее активная в БДТ и преимущественно ориентированная на него (инженерно-технические работники), достаточно активна и в ТЮЗе, хотя не столь сильно на него ориентирована.

Замеченная особенность, известное «неравноправие» ТЮЗа относительно БДТ (поскольку ведущая группа БДТ ориентирована на ТЮЗ меньше, чем ведущая группа ТЮЗа на БДТ) является естественным следствием того обстоятельства, что «театр для юных» один, а «театров для взрослых» много.

Итак, «лицо» двух театров (БДТ и ТЮЗа) вырисовывается в сочетании театральных предпочтений различных групп, с учетом общей театральной активности этих групп, уже достаточно отчетливо.

БДТ, будучи театром для взрослых, является и театром наиболее активной в театральном отношении части ленинградской молодежной аудитории. Он удовлетворяет как запросы старшей, работающей части молодежи, так и привлекает внимание младшего, учащегося поколения.

ТЮЗ, будучи театром для юных, привлекает наиболее активную в театральном отношении часть подрастающего поколения. Вместе с тем театр удовлетворяет и запросам, и вниманию значительной части работающего поколения молодых ленинградцев.

На Театр им. Ленинского комсомола довольно высоко ориентированы группы как работающей, так и учащейся молодежи. Однако в театральных предпочтениях учащихся он уступает ТЮЗу, а в ориентациях наиболее развитой в театральном отношении работающей молодежи (инженерно-технические работники, рабочие – активные театралы, специалисты непромышленной сферы) – БДТ.

Зато Театр им. Ленинского комсомола первенствует в ориентациях менее активных в театральном отношении групп. Ни один театр не является столь хорошо знаком рабочим – умеренным театралам, а также рабочим и служащим – не театралам. Группа работниц-текстильщиц, которые наименее развиты в театральном отношении, также ни с одним театром не знакома лучше, чем с этим.

Группы, наиболее ориентированные на Театр им. Ленинского комсомола, не являются ведущими среди его зрителей в силу своей относительно низкой общей театральной активности.

Театр им. Ленинского комсомола – театр всех слоев молодежи, удовлетворяющий запросы как работающей, так и учащейся ее части и прежде всего – рабочей молодежи в ее «среднеразвитых» в смысле театрального опыта и интересов слоях.

ТЮЗ и Театр им. Ленинского комсомола, каждый по-своему, «втягивают» молодежь в театральную жизнь и приобщают ее к театральному искусству. ТЮЗ осуществляет эту функцию прежде всего по отношению к подрастающему поколению, учащейся молодежи. Театр им. Ленинского комсомола – по отношению к более зрелой в плане жизненного опыта группе рабочей молодежи, относительно поздно приобщающейся к театру.

ТЮЗ и Театр им. Ленинского комсомола как бы готовят «зрительские кадры» для других театров, не специализированных с точки зрения возраста аудитории.

Нами проанализированы три театра, являющиеся, что иногда называется, «чистым» типом, где определенное качество (здесь – социальный адрес, реальная социально-эстетическая функция) наиболее отчетливо выражено. Остальные театры в их взаимосвязи с молодежной аудиторией могут быть рассмотрены в аналогичном «ключе». Ранее отмечавшиеся для отдельных театров тенденции предстают в сводной картине (табл. 13) достаточно четко.

Представленный анализ показывает целостность театральной жизни и определенную взаимодополнительность социально-эстетических функций конкретных театров Ленинграда. Однако мера соответствия этих реальных функций идейно-художественным и социальным задачам каждого театра и всей их совокупности здесь не обсуждалась и требует отдельного компетентного рассмотрения.

Нужно сказать, что вообще эти задачи чаще всего явно не формулируются. Явно выдвигаемыми являются общие задачи идейно-нравственного и эстетического воспитания молодежи, в частности, активного участия в формировании гармонически развитой и социально активной личности в социалистическом обществе.

Но есть задачи и специфические, которые ставятся и реализуются в практике организации театрального дела и творческих театральных поисков. Они осуществляются независимо от того, насколько ясно были сформулированы вначале. Сама деятельность театра (то, что и как он предлагает зрителям) и деятельность аудитории (что смотрит и что выносит она из общения с театром) и есть объективный результат выполнения этой задачи.

Эффективность деятельности театра – это кассовый сбор и массовая аудитория, и общественный престиж, и зрительская любовь.

Однако в строгом смысле слова эффективность – это мера соответствия результатов целям.

Основным практическим выводом из произведенного анализа может быть постановка вопроса о соотношении общих и специфических функций театров в реализации задачи коммунистического воспитания молодежи. Этот вопрос может и должен рассматриваться исследователями только совместно с практиками театра, а также на более высоких уровнях, при более широком участии лиц, осуществляющих практическую, творческую и организационную деятельность в театральной сфере.

ГЛАВА 5

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПОСТРОЕНИЯ ТИПОЛОГИИ ЯВЛЕНИЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

В настоящей главе изложены результаты построения двух многомерных типологий: театральных спектаклей и форм поведения молодежи в сфере досуга. Объединение названных типологий представляется вполне естественным, так как, с одной стороны, вместе они характеризуют важнейшие стороны театральной жизни, а с другой – получены с помощью одного математико-статистического метода.

5.1. Типология театральных спектаклей

В основе изучения особенностей формирования и эксплуатации театрального репертуара лежат, как уже говорилось, результаты опроса ленинградских театроведов. С помощью различных способов были измерены показатели согласованности экспертных мнений по каждой шкале в отдельности, по набору шкал в целом. Выявленные «личные уравнения» экспертов, характеризующие их индивидуальные «почерки», позволили оценить влияние их индивидуальных особенностей на итог экспертной процедуры. Интерпретация произведенных статистических расчетов дала возможность сделать вывод о компетентности отобранной группы экспертов, о согласованности их мнений, о возможности, правомерности экспертно-театроведческого подхода к изучению характеристик спектакля¹.

Предпринятое усреднение экспертных оценок оказалось равносильным проецированию множества точек исходного числового массива в пространстве 20 признаков (шкал), где каждый из 189 спектаклей представлен «точкой». Взаимное расположение точек – спектаклей в системе признаков-координат описывается, в частности, корреляционной матрицей.

Рассмотрим наиболее отчетливо проявляющиеся особенности множества всех парных коэффициентов корреляции (табл. 14). Значение коэффициента корреляции существенно отличается от нуля в тех случаях, когда его абсолютная величина превосходит 0,20. Среднее из абсолютных значений всех коэффициентов корреляции равно 0,34. Обнаруженная целостность

¹ Докторов Б. Математико-статистический анализ театрального репертуара // Театр и наука. М., 1976. С. 77–97.

набора признаков в полной мере согласуется с утверждением о том, что современный спектакль «обладает внутренним свойством структурности или системности»². Отношение, причастность отдельного признака ко всему набору переменных отражается в величине среднего из абсолютных значений коэффициентов корреляции данного признака со всеми другими, то есть:

$$J_i = \frac{\sum_{j=1}^m |V_{ij}| - 1}{m - 1},$$

где m – число признаков. По значениям таким образом введенного «индекса причастности» шкалы разбиваются на три группы: шкалы низкой, средней и высокой причастности. Первую группу (низкой причастности) образуют остросюжетность, рациональность восприятия, доступность. Во вторую группу, кроме трех жанровых шкал, входят «развлекательность» и «адресованность» молодежи. Все оставшиеся переменные образуют треть «скопление».

Наибольшими значениями «причастности» обладают два признака – режиссерский успех $J_{15} = 0,47$ и художественная ценность спектакля $J_{18} = 0,46$. Детальный анализ корреляционной структуры этих двух признаков и в особенности сильная зависимость названных показателей между собой ($V = 0,88$) приводят к выводу об их неразличимости, тождественности (естественно, в рамках рассматриваемого набора характеристик репертуара). Полученный результат весьма интересен. Во-первых, он количественно доказывает законность «приравнивания» таких показателей, как режиссерский успех и общая художественная значимость постановки. Во-вторых, в нем «читается» справедливость теоретических положений о решающей, определяющей роли режиссера в современном театре. Другим важным показателем обоснованности измерения является высокая корреляция шкалы «режиссерский успех» с оценкой значимости спектакля в театральной жизни Ленинграда ($V = 0,85$).

Внутри группы признаков «высокой причастности» выделяется еще одно подмножество тесно коррелирующих между собой признаков – это характеристики выразительных средств спектакля. Абсолютно наибольший парный коэффициент корреляции ($V = 0,92$) описывает взаимоотношение «пластичности» и «синтетичности». Апостериорный анализ не позволяет обнаружить значимого различия между названными понятиями. Близки к ним по своему содержательному насыщению шкалы «сценической условности», «музыкальности», «музыкальных и художественно-декорационных достоинств». За картиной взаимной изменчивости перечисленных признаков улавливаются в большей степени общие закономерности теории темпоритма, однородность пластических средств спектакля³, нежели «тонкая структура» «категорий

² Калмановский Е.С. Проблемы актерского творчества и современный театр / Автореф. канд. дисс. Л., 1972.

³ Морозова Г.В. Пластический стиль спектакля / Автореф. канд. дисс. Л., 1968.

Таблица 14

Корреляционная матрица набора шкал (перед числами опущена десятичная запятая)

Номер шкалы	Наименование шкалы	Номера шкал										Номер шкалы
		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
1	Комедийность	22	36	29	37	60	77	66	55	-19	46	10
2	Мелодраматичность	-21	-15	35	18	21	-03	13	19	-07	20	11
3	Трагедийность	-45	03	29	04	26	45	23	19	07	11	12
4	Остроумность	27	10	13	60	65	33	48	65	-08	63	13
5	Развлекательность	61	00	-37	38	78	45	61	77	06	83	14
6	Музыкальность	33	-31	08	00	32	67	76	88	00	85	15
7	Пластичность	36	-34	09	00	32	88	66	64	04	55	16
8	Художественное оформление	00	-33	28	-10	-08	61	59	77	-01	69	17
9	Синтетичность	35	-41	01	-02	32	85	92	60		00	19
10	Сценическая условность	16	-46	13	-18	03	74	78	69	82		
11	Рациональность восприятия	-30	-22	31	-14	-36	-11	-04	13	-03		
12	Адресованность молодежи	08	-10	08	-12	04	49	50	22	43		
13	Идейно-нравственная значимость	-38	-22	51	-14	-61	11	11	34	10		
14	Актерский успех	-09	-37	35	-14	-36	25	24	48	25		
15	Режиссерский успех	-05	-48	39	-11	-27	46	47	65	48		
16	Музыкальные достоинства	22	-39	12	-13	09	84	81	63	80		
17	Художественно-декорационные достоинства	-08	-37	34	-07	-16	53	53	84	52		
18	Художественная ценность	-09	-44	39	-09	-30	43	41	63	42		
19	Доступность	25	01	-28	13	24	07	-04	-09	-05		
20	Значимость в театральной жизни Ленинграда	-12	-39	45	-10	-37	35	32	59	31		
Номер шкалы		1	2	3	4	5	6	7	8	9		

Примечание: корреляционная матрица представлена в трансформированном виде – «хвост» нижнего треугольника матрицы развернут и помещен в правый угол таблицы.

театроведения». Поиск более строгих дефиниций предполагает значительное расширение списка шкал, привлечение других методов исследования.

Актуальность, правомерность включения в набор признаков шкалы идейно-нравственной значимости спектаклей не вызывает сомнения. Обоснованность измерения по этому признаку подтверждается статистической обработкой. Уровень идейно-нравственной значимости обусловлен достаточной глубиной и общественной значимостью литературной основы постановки (коэффициент корреляции с «трагедийностью» равен 0,51), единством актерского и режиссерского решений, единством музыкального и художественного оформления. С другой стороны, идейная легковесность находит свое воплощение в усилении развлекательности, комедийности, мелодраматичности.

Подтверждение справедливости тезиса о соответствии темпоритма жанру спектакля⁴ обнаруживается в «архитектуре» множества коэффициентов корреляции жанровых шкал с другими показателями. «Трагедийность» положительно коррелирует с «рациональностью восприятия», «актерским» и «режиссерским успехом», с «качеством работы художника». Вместе с тем «трагедийность» снижает «доступность» театрального произведения для широкого круга зрителей.

Несмотря на «грубый» (четырёхмодальный) характер исходных шкал, удается провести идентификацию шкал «комедийность» и «развлекательность». Как и следовало ожидать, эти признаки во многом совпадают друг с другом ($V \sim = 0,61$) и весьма схоже коррелируют с другими шкалами. Однако отмечаемая «похожесть» лишь в самом вульгарном смысле может интерпретироваться как тождественность. Близость «комедийности» и «развлекательности» проявляется в равном их отношении к «наличию» музыки и декораций, элементов «пластичности» и «синтетичности» и к «отсутствию» требований усложнения «рационального постижения» спектакля. Несколько о том, что их отличает. Рост «комедийности» сопровождается заметным уменьшением «мелодраматичности», сильным сокращением элементов трагедийности и относительно слабым увеличением «остросюжетности». В свою очередь, «развлекательность» оказывается «безразличной» к «мелодраматизму», отрицательно коррелирует с «трагедийностью» и более, чем «комедийность», предполагает в спектакле «наличие острых сюжетных ходов». Напомним, что «остросюжетность» относится к разряду признаков «низкой причастности» и наиболее тесно коррелирует именно с «развлекательностью» ($V = 0,38$). Заметное отличие сравниваемых показателей проявляется при рассмотрении коэффициентов корреляции этих признаков со шкалами, качественно оценивающими достоинство постановки. Наличие или отсутствие «комедийности» не отражается на экспертных оценках актерской игры, режиссерской формулы спектакля, творчества художника, художественной ценности и значимости спектакля в театральной жизни Ленинграда. Напротив, усиление «развлекательности» сопровождается понижением

⁴ Морозова Г.В. Понятие темпоритма сценического движения. М., 1968.

оценки актерской игры, деятельности режиссера и художника, снижением величины обобщенной характеристики качества постановки. Хорошая комедия, как правило, сочетается с хорошим музыкальным сопровождением, «развлекательность» не предъявляет, опять же в среднем, повышенных требований к качеству музыки.

Описываемая корреляционная матрица интересна своеобразным распределением «положительных» и «отрицательных» элементов. Из общего списка признаков может быть выбрано такое подмножество, что соответствующая ему матрица корреляции будет содержать только положительные коэффициенты. Этот набор образован одиннадцатью показателями и включает все характеристики выразительных средств спектакля (шкалы 6–10), показатель идейно-нравственной значимости, оценку актерского и режиссерского труда, данные о художественно-декорационном оформлении, оценку художественной ценности постановки, наконец, оценку значимости спектакля в театральной жизни Ленинграда. Наличие такого подмножества позволяет предположить существование определенного, скрытого механизма, порождающего наблюдаемую картину взаимозависимости признаков, и надеяться на его обнаружение в процессе факторизации корреляционной матрицы.

Метод главных компонент, примененный к корреляционной матрице, с единицами вдоль главной диагонали, привел к получению пяти факторов (табл. 15).

Первый фактор таков, что его действие проявляется через однонаправленное изменение комплекса художественно-выразительных и оценочных характеристик спектакля. Назовем их: режиссерский и актерский успех, музыкальные и художественно-декорационные достоинства, интегральные показатели качества постановки – художественная ценность и значимость спектакля в театральной жизни Ленинграда, пластичность, синтетичность, сценическая условность. Особенно важно подчеркнуть, что в этот фактор входит с положительной факторной нагрузкой и идейно-нравственная значимость театрального произведения.

Интерпретация фактора, в первую очередь, связана с акцентированием роли выразительных средств спектакля, подчеркиванием его стиливого решения. Подобный «крен» в содержательном осмыслении найденной компоненты вызван тем, что в наборе шкал вообще велика доля признаков, раскрывающих изобразительную сторону спектакля. Этот блок «перевешивает» все другие компоненты в факторе и «вынуждает» делать упор на «внешних» характеристиках постановки.

Специфика фактора более полно раскрывается при рассмотрении значений фактора для отдельных спектаклей. Среди пятнадцати лидеров называются: «Бедная Лиза», «Мольер», «Два театра», «Ханума», «Ревизор» (БДТ); «Конек-Горбунок», «Сказки Пушкина», «Трень-брень», «Волшебное стклышко», «Наш цирк», «Наш Чуковский» и «После казни, прошу...» (ТЮЗ); «Зримая песня», «С любимыми не расставайтесь», «Вестсайдская история» (Театр им. Ленинского комсомола).

Таблица 15

Матрица факторных нагрузок

Но- мер шка- лы	Наименование шкалы	Факторы				
		I	II	III	IV	V
1	Комедийность	0,03	0,76	0,20	0,31	0,14
2	Мелодраматичность	-0,52	-0,07	0,00	-0,37	0,46
3	Трагедийность	0,36	-0,53	-0,09	0,00	0,61
4	Остросюжетность	-0,14	0,23	0,24	0,50	0,69
5	Развлекательность	-0,14	0,83	0,02	0,27	0,16
6	Музыкальность	0,73	0,54	-0,12	-0,12	0,11
7	Пластичность	0,74	0,54	-0,22	-0,07	0,12
8	Художественное оформление	0,80	0,03	-0,06	0,06	0,06
9	Синтетичность	0,74	0,54	-0,24	0,01	0,02
10	Сценическая условность	0,82	0,24	-0,33	0,00	-0,10
11	Рациональность восприятия	0,19	-0,53	-0,61	0,35	-0,08
12	Адресованность молодежи	0,40	0,28	-0,10	-0,64	0,16
13	Идейно-нравственная значимость	0,58	-0,59	0,11	-0,20	-0,09
14	Актерский успех	0,70	-0,37	0,35	0,15	-0,13
15	Режиссерский успех	0,88	-0,23	0,21	0,08	-0,03
16	Музыкальные достоинства	0,85	0,32	-0,02	-0,12	0,02
17	Художественно-декорационные достоинства	0,85	-0,09	0,09	0,05	0,07
18	Художественная ценность	0,85	-0,27	0,27	0,09	-0,03
19	Доступность	-0,06	0,33	0,83	-0,21	-0,07
20	Значимость в театральной жизни Ленинграда	0,79	-0,36	0,29	0,13	-0,01
	Информативность фактора (в %)	40,2	19,4	8,7	6,4	6,1

Несмотря на жанровые различия этих спектаклей всех их «роднит» высокий профессиональный уровень режиссуры и актерского ансамбля, современность сценического прочтения. Постановки отличаются богатством используемых изобразительных средств, синтетичностью, динамизмом, яркостью режиссерской фантазии.

Называя первый фактор «фактором сценических средств», мы как бы «отрываем “форму” от “содержания»». Однако для целого ряда спектаклей это оказывается вполне оправданным. В них «форма» (музыка, декорации, свет) идет «вперед» «содержания», «звучит» более громко, довлечет над смысловыми элементами спектакля. Для основной же массы спектаклей неудача «формы» отвечает, соответствует «рыхлости» внутренней структуры постановки, и в этом смысле «форма» выступает полноправным индикатором удачи-неудачи спектакля.

Разбив континуум фактора на пять интервалов, представляется возможным описать репертуар театров сквозь призму «современности сценических

средств» (табл. 16). Крайние правые значения ($f > 2$) соответствуют спектаклям с наиболее выраженной степенью современности стиливого решения.

По количеству постановок, отличающихся высоким уровнем изобразительных средств, на первое место выходит ТЮЗ. Этот вывод не противоречит другим характеристикам репертуара театра. Так, в 1973 г. свыше половины постановок ТЮЗа составляли не оригинальные драматургические произведения, а инсценировки, театрализованные обзоры или сценические композиции. Если отметить, что доля инсценировок и композиций в репертуарах ленинградских театров в среднем удерживается на уровне 20%, становится очевидным, что здесь мы имеем дело с определенной «манерой» театра, особенностью его творческого лица. ТЮЗ, при сопоставлении исходных оценок экспертов, является театром «синтетического спектакля», в нем активнее, чем в других театрах, используется музыка, велико значение пластики и хореографии, лидирует он и по количеству спектаклей, в которых особенно заметна роль художественно-декорационного оформления.

«Современный ТЮЗ ищет тесных контактов со зрительской аудиторией, живого непосредственного общения с ней. Отсюда и смелые сценические эксперименты. Театр не боится отойти от сложившихся традиций реалистического спектакля, обращается к броским, энергично воздействующим факторам агитационно-публицистического представления, эстрадно-пародийного зрелища, смело использует гротеск, символику, гиперболу циркового антре, танец, пантомиму и даже эффектные приемы мюзик-холла»⁵. Таким образом, результаты анализа, выполненного традиционным методом искусствоведения и с помощью современного математического аппарата, совпадают.

Одномерность, а в этом смысле и ограниченность описанного фактора, проявляется в том, что он не в силах охарактеризовать единства «формы» и «содержания». И если отдельные критики находят некоторый «формализм» в работах ТЮЗа, то этого никак нельзя отнести к Большому драматическому театру им. М. Горького. Тут наблюдается полное единство внутренней структуры и внешней фактуры постановки. По мнению театроведов, подавляющее большинство спектаклей БДТ побуждает зрителя задуматься над важными идейно-нравственными проблемами, многие спектакли отмечены как заметные явления в театральной жизни Ленинграда. Не менее высоко оцениваются критиками и выразительные средства, особенно декорационное оформление. Спектакли Г.А. Товстоногова в полной мере соответствуют его теоретической концепции: «Слово – одежда фактов...” Эта формула применима и к языку сценического искусства, где, как и во всякой поэзии, одинаково важно не только что сказать, но и как сказать»⁶.

Наиболее приверженным к использованию традиционных сценических форм представляется Театр драмы им. А.С. Пушкина. В его репертуаре меньше, чем в любом другом, постановок, в которых бы музыка, пластика

⁵ Дмитриевский В.Н. Театр юных поколений. Л., 1975. С. 179.

⁶ Товстоногов Г.А. Круг мыслей. Л., 1972. С. 7.

Таблица 16

**Степень выраженности фактора современных сценических средств
в репертуаре драматических театров**

Театры	Значение факторов					Всего спектаклей
	$f < -2$	$-2 < f \leq -1$	$-1 < f \leq 1$	$1 < f \leq 2$	$f > 2$	
БДТ им. М. Горького	1	3	10	5	5	24
Театр драмы им. А.С. Пушкина	11	7	3	-	-	21
Театр драмы и комедии	1	3	17	2	-	23
ТЮЗ	-	1	11	5	8	25
Малый драматический театр	1	2	9	2	4	18
Театр Комедии	2	4	7	8	1	22
Театр им. Ленинского комсомола	1	4	9	2	3	19
Театр им. Ленсовета	1	6	10	2	-	19
Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	-	6	11	1	-	18
Всего спектаклей	18	36	37	27	21	189

и хореография, согласно мнению экспертов, приобретали особо значимую роль, становились одним из важнейших средств раскрытия художественной идеи спектакля. В театре отсутствуют спектакли, относимые специалистами к разряду «синтетических» по своим жанровым особенностям и стилевым характеристикам. Язык разговора театра со зрителем определен, оказывается вторичным от содержательных особенностей репертуарной политики. Театр известен в стране постоянной верностью русской классике, работами по пьесам крупнейших русских драматургов. Относительно редок здесь комедийный жанр, слабее, чем в других театрах, представлена в его афише зарубежная пьеса.

Геометрия второго фактора позволяет именовать его «комедийно-развлекательным». В пояснение приведем название постановок, открывающих и завершающих список спектаклей, упорядоченных по значениям фактора. В начале перечня оказываются полноценные развлекательные постановки: бытовая комедия из жизни тифлисских предместий конца прошлого столетия грузинского драматурга А. Цагарели в редакции популярных ленинградских юмористов В. Константинова и Б. Рацера «Ханума», поставленная Г. Товстоноговым на сцене Большого драматического театра им. М. Горького; тюзовские эстрадно-пародийные обозрения «Наш цирк» и «Наш Чуковский» в режиссерской интерпретации З. Корогодского; популярные спектакли, идущие много лет на сцене Театра им. В.Ф. Комиссаржевской – эксцентрическая комедия Б. Шоу «Миллионерша» с участием признанных комедийных мастеров Г. Короткевич и С. Боярского; лирическая комедия Б. Ласкина «Время любить», в которой в прошлом с успехом выступала А. Фрейндлих; театральная вариация «бродячего сюжета» о переодетой женщине-кабальеро «Тогда в Севилье» С. Алешина; сценическая версия романа Я. Гашека «Иосиф Швейк против Франца Иосифа», выполненная режиссером Р. Агамирзяном и инсценировщиками В. Константиновым и Б. Рацером в плане балаганно-циркового зрелища; наконец, поставленные в жанре комического мюзикла с элементами фарса и гротеска «Где Чарли?» в Театре им. Ленинского комсомола и «Укрощение строптивой» на сцене Театра им. Ленсовета с Алисой Фрейндлих в главной роли.

Закрывают этот ряд наиболее серьезные, драматические спектакли, раскрывающие сложнейшие идейно-нравственные проблемы и решенные театрами в жанрах социальной, психологической драмы, подчас близкой по своему звучанию к трагедии. Это спектакли Большого драматического театра им. М. Горького, поставленные Г.А. Товстоноговым – «Мещане» М. Горького, «Цена» А. Миллера, философская притча «Лиса и виноград» Г. Фигейредо; спектакли Театра драмы им. А.С. Пушкина «На дне» М. Горького и «Обыкновенная история» по И. Гончарову; пьеса на остросовременную тему «Человек со стороны» И. Дворецкого, инсценировки по повести П. Нилина «Жестокость» и роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание» в Театре им. Ленсовета; «Униженные и оскорбленные» по Ф.М. Достоевскому в Театре им. Ленинского комсомола.

Сводная картина, характеризующая весь репертуар, представлена в табл. 17. Ее анализ дает возможность, особенно при сопоставлении с данными табл. 16, более адекватного понимания специфики найденных факторов. Плоскостное, двухмерное рассмотрение содержания таблиц на рис. 1 позволяет увидеть то, что не всегда отражается в одномерном выражении.

Понятно, что от пересечения линий, то есть от «нулевой отметки» начинается «приобретение», «рост» качеств, признаков репертуарных массивов, условно обозначенных нами (на основании данных проведенного экспертного опроса) как «развлекательные» и «проблемные» (по горизонтали) и решенные «традиционно» – «современно» (по вертикали). Таким образом, занятое тремя театрами центральное пространство свидетельствует о том, что в значительной части спектаклей этих театров указанные выше качества достаточно полно выражены. Однако растянутость «зоны множества» дает весьма наглядное представление об идейно-художественной тенденции театров. Так, Театр им. В.Ф. Комиссаржевской очевидней, чем другие театры, тяготеет к развлекательным спектаклям, поставленным в «нейтрально-унифицированной»

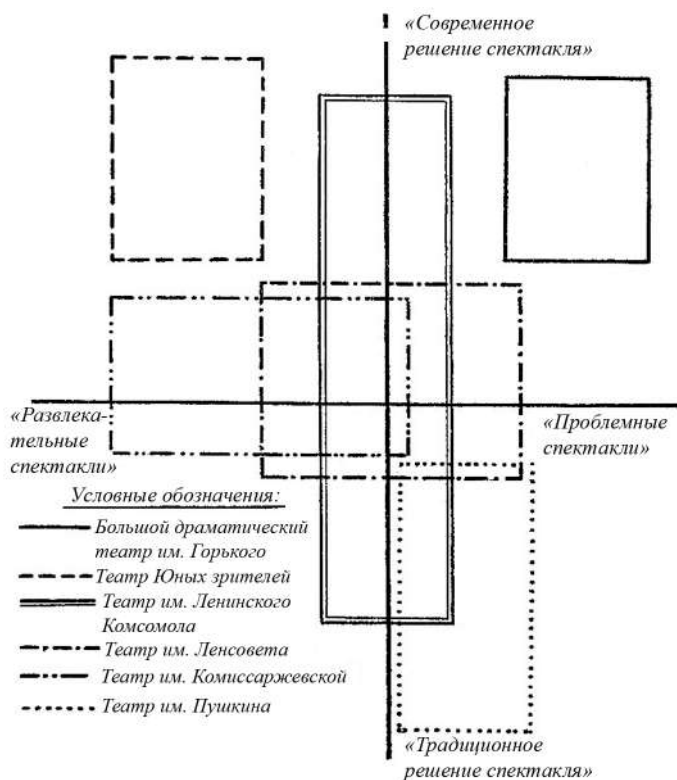


Рис. 1

Таблица 17

**Степень выраженности комедийно-развлекательного фактора
в репертуаре драматических театров**

Название театра	Значение факторов						Всего спектаклей	
	-2	-2	-1	1		2		среднее
				-1	1			
БДТ им. М. Горького	1	12	10	-	1	1	2,5	24
Театр драмы им. А.С. Пушкина	1	4	15	1	-	-	2,8	21
Театр драмы и комедии	-	4	15	4	-	-	3,0	23
ТЮЗ	-	2	15	5	3	-	3,4	25
Малый драматический театр	-	-	17	1	-	-	3,0	18
Театр Комедии	-	1	16	5	-	-	3,2	22
Театр им. Ленинского комсомола	-	4	11	3	1	-	3,0	19
Театр им. Ленсовета	2	4	10	2	1	-	2,8	19
Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	-	4	7	2	5	-	3,4	18
Всего спектаклей	4	35	116	23	11	11		189

постановочной манере. «Зона» спектаклей Театра им. Ленинского комсомола, наоборот, вытянулась по вертикали, что свидетельствует о весьма широком диапазоне постановочных решений при довольно узком диапазоне проблематики. Уже потому, что «зоны» трех перечисленных театров накладываются друг на друга и занимают центральное – с большими или меньшими отклонениями – положение в таблице, ясна их типологическая общность. Зато три других театральных коллектива Ленинграда со всей очевидностью претендуют на своеобразие и оригинальность – «зоны» ТЮЗа и Большого драматического театра им. М. Горького оказались вообще обособлены от «зон» других театров, «зона» Театра драмы им. А.С. Пушкина лишь краями пересекается с Театром им. Ленинского комсомола и Театром им. Ленсовета.

Хотя этот граф, как и всякий другой, несколько схематизирует подлинное состояние дел, он, на наш взгляд, достаточно убедительно, зримо и объективно фиксирует состояние театральной жизни Ленинграда в целом и положение каждого сценического коллектива на «театральной карте» города. И ТЮЗ, и БДТ сильно тяготеют к современным постановочным средствам, их «зоны» удалены от центра примерно на равное расстояние. Но, находясь на одном горизонтальном уровне, они разместились на противоположном расстоянии от вертикали, потому можно с уверенностью сказать: «мера развлекательности» ТЮЗа примерно равна «мере содержательности» БДТ. Определенностью позиции отличается и Театр драмы им. А.С. Пушкина – его спектакли тяготеют к проблемности и решаются в приемах традиционной сценической выразительности, что закономерно отражает академическое лицо старейшего творческого коллектива.

Предложенный способ оценки деятельности театра, характеристик его репертуара, как нам кажется, может быть распространен как «вширь», так и «вглубь». Таким способом может быть охарактеризован, например, общесоюзный репертуар, репертуар театров отдельных регионов, наконец, деятельность конкретного режиссера или актера. Вместе с тем репертуар театра может быть «измерен» не только взаимозависимостью формально-стилевых и проблемно-содержательных характеристик отдельных спектаклей, но и сопоставлением уровней зрительского восприятия (эмоциональное – рациональное) и жанров спектаклей (трагедия – комедия); художественной ценности и актуальности проблематики спектаклей и многим другим параметрам, присущим структуре театрального зрелища. В этом смысле предлагаемый «способ замера», как нам кажется, дает весьма широкие возможности выявить многообразие характеристик каждого театрального коллектива и даже отдельного художника или множества коллективов или художников, объединенных каким-либо признаком, и получить интегрированную оценку их деятельности.

Вместе с тем «близость» театров по значениям одного из факторов не должна быть переоценена, она может оказаться «ложной», псевдоравенством. «Шум» проецирования скрывает существующие различия, в реальности же объект таков, что его необходимо «замерять», «фотографировать» с разных точек, под разным углом.

Начнем с противопоставления ТЮЗу БДТ им. М. Горького. Как было показано выше, оба театра освоили и широко используют современные формы сценического языка. При всем этом репертуар БДТ представляется экспертам наиболее серьезным, в то время как афиша ТЮЗа богата развлекательными представлениями. Из десяти спектаклей БДТ, решенных в современном «синтетическом» стиле, лишь один («Ханума») отнесен театроведами к разряду развлекательных. В ТЮЗе их – восемь.

Сказанное представляется очень важным в методологическом отношении. Полученные результаты, а именно диалектический характер отношения формы и содержания, доказывают достаточно высокий уровень концептуальности модели. Тем самым еще раз подтверждаются обоснованность теоретической схемы, правильность последующих этапов экспертного измерения и правомерность выбранных методов математической обработки собранной информации.

Возможно, несколько странным покажется положение на «комедийно-развлекательной» оси Театра Комедии. Основная масса спектаклей расположена в центре континуума и «превышение» в сторону комедии равно лишь четырем спектаклям. Сомнения рассеиваются, если вернуться к исходным оценкам экспертов. В общей сложности, разная степень комедийности была отмечена театроведами-критиками в 12 постановках, и Театр Комедии в 1973 г. не был «самым комедийным». В известном смысле, в репертуаре Театра Комедии находит отражение дефицит современной советской комедии.

Данные о Театре драмы им. А.С. Пушкина хорошо согласуются с тем, что отмечалось выше. Театр оказывается одним из наиболее «серьезных» в Ленинграде, не стремящихся к включению в афишу развлекательных спектаклей.

Закончим наш обзор характеристикой Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Здесь постановки правой части шкалы фактора классифицируются как откровенно развлекательные. По мнению экспертов, к категории развлекательных относится, по крайней мере, каждая третья постановка, а спектакли «Миллионерша», «Тогда в Севилье» признаны наиболее яркими примерами этого жанра в сводной афише города.

Первые два фактора, суммарная информативность которых составляет около 60%, описывают важнейшие, доминирующие тенденции в формировании репертуара. Следующие три латентные переменные могут быть названы: III – «фактор доступности», IV – «фактор остросюжетности», V – «фактор трагедийности». Отличие фактора доступности от одноименной исходной шкалы состоит в том, что он выделяет спектакли, в которых «пересекаются» два обстоятельства: высокая доступность и низкая оценка по шкале «рациональность» восприятия. Кроме того, если второй фактор («комедийно-развлекательный») выделяет спектакли, «доступные» в силу своей жанровой специфики, то здесь жанровая определенность отсутствует. Фактор IV интересен тем, что в нем «остросюжетность» противопоставляется «молодежности». Последний (V) фактор интегрирует оценки спектакля по шкалам

«мелодраматичности», «трагедийности» и «остросюжетности». Измерение по этой воссозданной шкале дает возможность упорядочить спектакли по «насыщенности» и «трагедийности».

Нетривиальный характер полученных выводов, их согласованность с некоторыми современными театроведческими приемами исследования порождают известный оптимизм в оценке выбранного пути анализа репертуара.

5.2. Типология форм поведения молодежи в сфере досуга

Источником нашего знания о «театральном», «зрительском» поведении молодежи и о ее поведении в сфере культуры является выборочный опрос молодых ленинградцев по анкете «Взгляните на афишу». Массив опрошенных удовлетворяет выдвинутым требованиям представительности относительно генеральной совокупности (около 1 млн. жителей Ленинграда в возрасте от 14 до 28 лет – «комсомольский возраст»). Эти требования состояли в пропорциональном представительстве различных групп возрастов и в соблюдении реальных соотношений основных социальных групп.

Как уже указывалось, характеристики образования материальных и жилищных условий, обеспеченности молодежи средствами массовой информации, книгами, показатели социальной активности говорят о том, что молодые ленинградцы имеют все предпосылки для достаточно богатой и насыщенной духовной жизни.

Информационная база настоящей разработки – это специальный блок из 12 вопросов о частоте фактического досуга. Все эти вопросы были сформулированы единообразно: «Как часто Вы бываете (или посещаете)...?» и сопровождались пятипунктовой шкалой, постепенно нарастающим порядком частот (от «раз в неделю и чаще» до «один раз в полгода и реже» и «не посещаю»). Большинство исследователей рассматривают и классифицируют занятия культурного досуга с точки зрения их функционального содержания. Выделяют занятия преимущественно познавательного или развлекательного характера, занятия, требующие более или менее активного действия самого индивида или более или менее пассивного восприятия. В ряде исследований используются классификации, учитывающие некоторые «внешние» характеристики форм культурного досуга. В частности, свердловские социологи выделяют «домашние» (просмотр телепередач, чтение книг, газет и журналов, прослушивание музыкальных записей и т.п.) и «внесемейные» (посещение театра, кино, концертов, вечеров отдыха и т.п.) формы досуга⁷. Известно также разделение видов и форм досуга на «индивидуальные» и «коллективные». Названные классификации могут «накладываться» друг на друга. Так, «домашние» формы культурного досуга, как правило, «индивидуальные», тогда как «внесемейные» чаще всего «коллективные».

⁷ Коган Л. О путях сближения культурной жизни города и деревни при социализме // Социология культуры. Вып. 1. М., 1974. С. 3.

Мы использовали обе классификации и включили в анкету наиболее близкие театру по указанным признакам формы культуры, то есть «внесемейные», преимущественно «коллективные», а именно: кино, художественные выставки и музеи, эстрадные концерты, драматический театр, танцевальные вечера, массовые гуляния и театрализованные представления под открытым небом (далее будем говорить просто «массовые гуляния»), музыкальный театр, лекции-концерты, цирк, филармонию, литературные концерты. И, как исключение из правила, одно из «домашних» занятий – телевидение. Предполагалось, что данный набор форм культурного досуга представляет собой некую структуру и, следовательно, определенным образом дифференцируется сам и дифференцирует молодежную аудиторию. Эту гипотезу и предстояло проверить в ходе обработки и анализа данных.

Иногда ответы на вопросы типа: «Как часто...?» рассматриваются как фактографическая информация о поведении. Это не совсем правильно. Во-первых, потому что любая «частотная» шкала, тем более с неравными интервалами, весьма и весьма приблизительна, требует от опрашиваемого решения сложной задачи – формирования усредненных оценок частоты тех или иных аспектов поведения. Во-вторых, как показывают специальные методические эксперименты, ответы на вопросы такого рода в значительной мере отражают усвоенные индивидом стереотипы отношения к разным видам культурного досуга. Поэтому интерпретация этих данных не может быть категоричной. Однако они позволяют отразить меру вовлеченности (или включенности) индивида в ту или иную форму досуга, степень предпочтительности разных форм, характер отношения к ним, его ориентацию на различные виды досуга. Представляется целесообразным и оправданным использование такого рода шкал при изучении «культурного» поведения.

Общее представление о мере вовлеченности в каждый из видов досуга всех опрошенных нами молодых людей представлено в табл. 18. Характер распределений свидетельствует прежде всего о различной «цикличности» отдельных коллективных форм культурного досуга. Это объясняется многими объективными причинами: разной степенью распространенности и доступности, мерой «насыщенности» или «разнообразия» самих форм культуры. Так, например, кино – одна из наиболее распространенных форм. В недельном репертуаре города обычно насчитывается более сотни фильмов. Эстрада предлагает меньшее количество концертных программ, да и сценических площадок для эстрады несколько меньше, чем кинотеатров. Что же касается цирка, то в течение года сменяется всего лишь две-три программы.

Продолжая комментировать табл. 18, следует отметить, что драматический театр оказался на четвертом месте, средняя частота его посещения совпадает с интервалом «один раз в два-три месяца». Вообще не ходят в драматический театр 13% опрошенных. Музыкальный театр оказался на седьмом месте: его не посещают 21% опрошенных. Средняя частота посещения музыкального театра лежит где-то между третьим и четвертым пунктами шкалы и соответствует примерно одному посещению в четыре-пять месяцев.

Таблица 18

Распределение ответов на вопросы о частоте обращения к различным формам культурного досуга
(в % от числа опрошенных)

Коллективные формы культурного досуга	Раз в неделю и чаще	1–2 раза в месяц	1 раз в 2–3 месяца	1 раз в полгода и реже	Не посещают
Кино	44	45	9	1	1
Художественные выставки, музеи	2	20	39	34	5
Эстрадные концерты	2	17	37	37	7
Драматический театр	1	15	34	37	13
Танцевальные вечера	10	12	14	18	46
Массовые гулянья	2	14	18	41	25
Музыкальный театр	0	6	27	46	21
Лекции-концерты	0	5	10	28	57
Цирк	0	4	11	63	23
Филармония	1	4	8	27	60
Литературные концерты	0	2	9	32	57

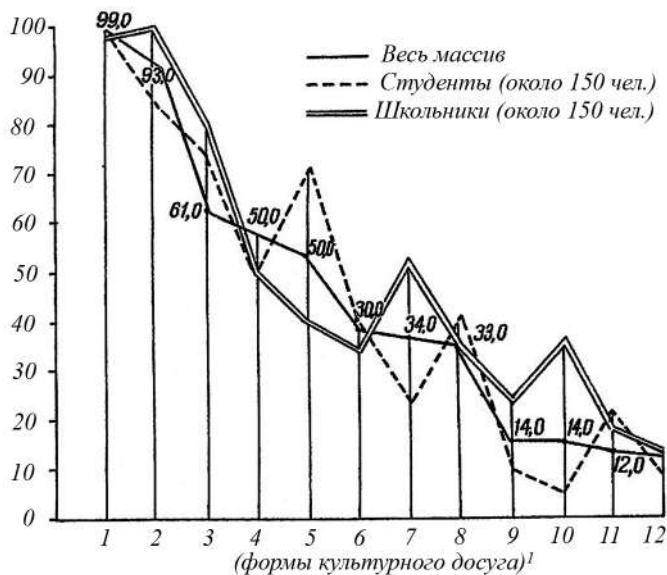


Рис. 2

Формы культурного досуга: 1 – кино; 2 – телевидение; 3 – художественные выставки, музеи; 4 – эстрада; 5 – драматический театр; 6 – танцы; 7 – массовые гуляния; 8 – музыкальный театр; 9 – лекции-концерты; 10 – цирк; 11 – филармония; 12 – литературные концерты

Более содержательно интерпретируются «профили культурного поведения различных групп молодежи» (рис. 2). Примерно одинаковые доли групп студентов и школьников вовлечены в посещение: художественных выставок (студентов – 73%, школьников – 76%), эстрадных концертов (соответственно, 47 и 49%), музыкального театра (39 и 34%). Наибольшие различия наблюдаются в отношении студентов и школьников к драматическому театру (70% студентов против 39% школьников), цирку (соответственно, 7 и 36%) и массовым гуляньям (21 и 49%).

Рассмотрим данные о культурном поведении двух групп рабочих (рис. 3): в первую входят рабочие преимущественно с полным средним образованием – средний возраст ее представителей 21,5 года, во вторую – рабочие с полным средним образованием и выше. Здесь средний возраст – 24 года. Каждая из групп представляет разные предприятия и разные отрасли промышленности.

Наибольшие различия наблюдаем здесь в отношении к таким видам досуга, как драматический театр (36% – первая группа, 32% – вторая группа), танцевальные вечера (соответственно 37 и 27%), филармония (7% против 13%). Для других коллективных форм досуга различия не превышают 5%.

Таким образом, рассмотрение как общего распределения ответов, так и «профилей культурного поведения» дает основание перейти к углубленному анализу связей между различными формами театра.

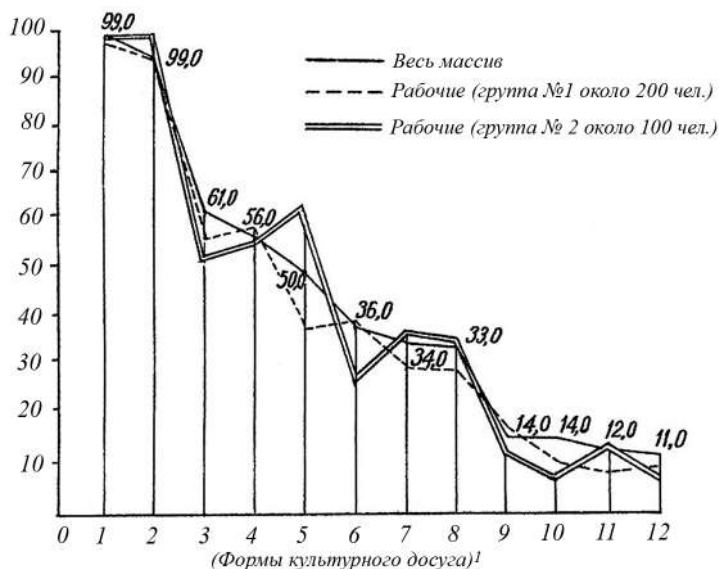


Рис. 3

Формы культурного досуга: 1 – кино; 2 – телевидение; 3 – художественные выставки, музеи; 4 – эстрада; 5 – драматический театр; 6 – танцы; 7 – массовые гуляния; 8 – музыкальный театр; 9 – лекции-концерты; 10 – цирк; 11 – филармония; 12 – литературные концерты

Здесь возможна и правомерна следующая гипотеза: по всей вероятности, набор определенных форм досуга, ориентация молодежи в сфере культуры не хаотичны, но определяются различиями в структуре самой культуры. Иначе говоря, можно предположить, что отношение к одним формам культурного досуга взаимосвязано с отношением к другим формам. Проверка этой гипотезы требует применения методов многомерной статистики. Анализ корреляционной матрицы (табл. 19) – первый шаг в поиске структуры культурного потребления.

Исходное рассуждение в данном случае таково. Каждый индивид, представитель выборочной совокупности, характеризуется специфическим отношением к различным коллективным формам досуга. Частота контактов с теми или иными формами служит индикатором этого отношения. Если наша гипотеза относительно взаимосвязанности разных видов досуга верна, то наблюдаемые коэффициенты парной корреляции между всеми видами культурного досуга должны быть достаточно велики. И наоборот, если выбор тех или иных видов досуга случаен, не подчиняется никакой закономерности, то коэффициенты корреляции будут малы.

Выбрав из корреляционной матрицы коэффициенты, представляющие наиболее сильные связи ($|r| > 0,25$), мы построили корреляционный граф (рис. 4). Примечательно, что граф вообрал в себя все формы культурного

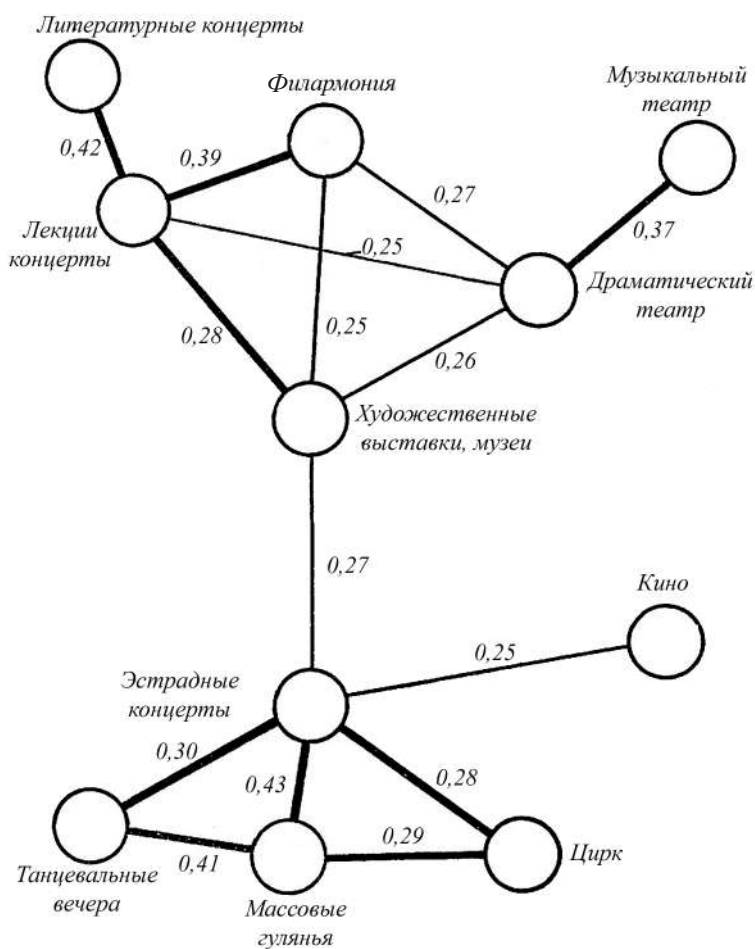


Рис. 4

досуга, кроме телевидения (показатели его связи с другими формами досуга значительно ниже установленного критерия – 0,25). Еще одной особенностью данного графа является то, что он состоит как бы из двух блоков, соединяющихся своеобразным «мостиком»: «художественные выставки – эстрадные концерты». В этой особенности графа наглядно проявляется структура данного набора коллективных форм культурного досуга.

Если преобразовать граф, повысив порог для отбора связей (скажем, выбрать лишь те, для которых $|V| > 0,28$), то можно проследить и структуру образовавшихся блоков. Граф распадается на три относительно самостоятельные плеяды (см. зачерненные ребра графа). Первую составляют литературные концерты, филармония и художественные выставки. Условно ее можно

назвать «познавательной-интеллектуальной». Вторую группу можно назвать «театральной», ибо ее образовали драматический и музыкальный театры. Первая и вторая плеяды принадлежат одному блоку и тяготеют друг к другу (см. незачерненные ребра графа). В третью плеяду вошли все элементы другого блока, кроме «кино». Условно эту группу форм культурного досуга можно назвать «развлекательно-гедонистической».

Результаты анализа графа позволили упорядочить корреляционную матрицу. Коэффициенты корреляции между элементами первого блока (левая верхняя часть матрицы) изменяются от 0,16 до 0,43 – среднее значение для этой матрицы равно 0,27. Такова же в целом теснота связи между элементами второго блока (правая нижняя часть матрицы) – среднее значение равно 0,25. Можно заметить, что в первый блок вошли относительно простые и доступные для восприятия формы культуры, тогда как во вторую – такие, которые требуют для восприятия определенной подготовки, определенных навыков.

Рассмотрим теперь множество межблочных коэффициентов корреляции (правый верхний угол матрицы). Здесь величины коэффициентов в целом меньше, нежели внутри блоков. Среднее значение V равно 0,11. Однако за низким усредненным показателем тесноты связи скрываются отдельные значимые корреляционные коэффициенты.

Сопоставляя внутри- и межблочные показатели связи, можно выделить такие виды досуга, которые «весомо» коррелируют как с элементами «своего», так и с элементами другого блока. Это – художественные выставки и эстрадные концерты. Логично допустить, что подобная двойственность этих форм обусловлена спецификой обследованной аудитории.

Особое место в изучаемом наборе форм культуры принадлежит телевидению. Единственный статистически значимый коэффициент корреляции с признаком «цирк», сейчас трудно интерпретируемый, не меняет общей картины. В целом очень низкие показатели связи телевидения с другими видами досуга – средняя из абсолютных величин равна 0,07 – свидетельствуют о том, что телевидение по всему комплексу показателей, по стилю потребления отличается от форм культурного досуга. В основе этого отличия, по нашему мнению, в первую очередь лежит очень высокая его распространенность в современном обществе. По данным исследований, проведенных в Ленинграде, около 9356 семей имеют, по меньшей мере, один телевизионный приемник⁸. Высокая распространенность обуславливает всеобщность потребления, его стабильность и регулярность. Телевидение смотрят почти все, независимо от отношения к другим видам культурного досуга. Мы полагаем, кроме того, что наиболее сильным, скрытым фактором, который сближает все остальные формы культуры, является достаточно широкое межиндивидуальное общение, массовое сопереживание, специфически окрашивающее их восприятие.

⁸ Фирсов Б.М., Муздыбаев К.К. построению системы показателей в использовании средств массовой коммуникации // Социологические исследования. 1975, № 1. С. 113–120.

Таблица 20

**Факторное решение, соответствующее корреляционной матрице
после изъятия из нее признака «телевидение»**

Коллективные формы культурного досуга	Факторы			
	1	2	3	4
Массовые гулянья	0,60	0,46	0,10	0,03
Эстрадные концерты	0,64	9,33	-0,25	-0,16
Танцевальные вечера	0,45	0,51	0,10	0,35
Цирк	0,42	0,37	0,12	-0,61
Кино	0,40	0,31	-0,22	0,38
Литературные концерты	0,61	-0,37	0,36	-0,07
Филармония	0,39	-0,63	0,19	0,21
Драматический театр	0,45	-0,45	-0,48	0,08
Музыкальный театр	0,46	-0,34	-0,47	-0,35
Художественные выставки, музеи	0,58	-0,10	-0,10	0,24
Лекции-концерты	0,50	-0,21	0,58	0,07

Изучение «фенотипа» корреляционной матрицы позволяет описать ее внешние особенности, связи между наблюдаемыми переменными и объяснить лишь «поверхностные» механизмы взаимосвязи различных видов культуры. Исследование скрытых характеристик тесноты осуществляется с помощью алгоритмов факторного анализа. Все обсуждаемые ниже факторы получены по методу главных компонент.

Предварительно была факторизована исходная корреляционная матрица (табл. 20). Первый фактор, информативность которого равна 24%, объединил все коллективные формы культурного досуга за исключением телевидения. После визуального анализа матрицы и графа этот результат не был неожиданностью. Вместе с тем он стимулировал дальнейший поиск и интерпретацию факторного решения, соответствующего корреляционной матрице после изъятия из нее «чужеродного» остальным признакам «телевидения». При факторизации «очищенного» набора признаков получено четыре фактора общей информативностью 59,4%. Первый фактор, где все включенные в анализ формы культурного досуга имеют положительные и достаточно большие по абсолютному значению нагрузки (веса), по своей природе классифицируется как общий. Он «суммирует» в себе отношение индивида ко всему множеству отобранных для анализа видов досуга.

Второй фактор – биполярный; положительные факторные нагрузки отвечают простым для восприятия формам культуры, а отрицательные – более сложным. Другими словами, здесь весь набор коллективных форм досуга разбивается на два блока. Логично предположить, что этот фактор – суть шкала ориентации молодежи на различные формы коллективного досуга. На одном ее полюсе должны сосредоточиться молодые люди, более или менее

отчетливо ориентированные на формы культуры одного блока; на другом – приверженные к потреблению видов зрелищ, относящихся к другому блоку. Между этими полюсами располагаются различные соотношения ориентации и в середине сбалансированные ими, а точнее, непроявившиеся «вкусы».

Четвертый фактор, по-видимому, соответствует «студенческому поведению». Оно характеризуется посещением танцевальных вечеров, активностью потребления кино, художественных выставок, филармонии и «отвержением» цирка и музыкального театра.

Как и при изучении театрального репертуара, факторизация корреляционной матрицы не была для нас самоцелью. Это лишь средство более глубокого понимания исходного материала, метод построения типологии поведения молодежи в сфере культуры. По сути дела, «проявленные» с помощью компонентного анализа скрытые от непосредственного изучения переменные есть основания типологизации.

Задача типологизации может считаться решенной, если существует уверенность в обоснованности созданных типологических шкал, в том, что эти шкалы «прозрачны» и обладают достаточно сильной дифференцирующей и объясняющей способностью. Всесторонне проанализируем полученный результат именно под этим углом зрения.

Степень вовлеченности в сферу культуры или мера освоения индивидом этой сферы, по всей вероятности, должна быть тесно связана с возрастом. Чем старше индивид, тем богаче его жизненный опыт и сильнее пристрастия, тем более отчетливы ориентации и, соответственно, тем меньше надежда на то, что он сохранит «равномерное» отношение ко всем формам зрелищного досуга.

Весьма существенны здесь и определенные обстоятельства жизненного пути человека. Житель крупного культурного центра имеет гораздо больше возможностей для раннего приобщения ко всему многообразию форм культуры, нежели житель небольшого районного центра, рабочего поселка или деревни. Молодые люди, окончившие школу в небольших населенных пунктах, оказываются в менее выгодном положении и имеют значительно меньше условий для освоения всего «культурного поля». Но, с другой стороны, можно предполагать, что эти люди, попавшие в новую для них обстановку, будут более равномерно распределять свое внимание между различными видами досуга.

Подтверждением сформулированного положения служит, прежде всего, отрицательная связь нашей шкалы с возрастом: чем старше индивид, тем более он оказывается избирателен в сфере досуга и, наоборот, чем он моложе, тем большее количество видов досуга одновременно включено в поле его внимания. Далее, чем выше уровень образования, тем более отчетливы пристрастия, тем менее «всеяден» индивид.

Весьма показательно также, что степень вовлеченности весьма тесно, но опять же отрицательно, коррелирует с количеством виденных респондентом как драматических, так и музыкальных спектаклей. Естественно, что более широкий охват «культурного поля», высокая степень вовлеченности во все

формы культурного досуга в силу многочисленности последних, с одной стороны, и ограниченности временных и материальных ресурсов и духовных сил – с другой, должна проявиться через снижение активности потребления каждых конкретных форм в отдельности.

Наконец, отметим отрицательную связь «шкалы равномерности приобщения к разным видам культуры» со «шкалой длительности проживания в Ленинграде». Наиболее равномерно распределено внимание ко всем формам культурного досуга у проживающих в условиях крупного культурного центра не менее пяти лет, тогда как живущие в Ленинграде более 10 лет или «всю жизнь» попадают на противоположный полюс этой шкалы.

Анализ двумерных распределений показывает, что факторная шкала достаточно надежно отличает одну группу молодежи от другой. Изучение первого фактора позволяет выделить пять типов поведения молодежи в сфере культуры: 1 – интенсивно приобщающийся к культуре большого города, 2 – умеренно приобщающийся, 3 – приобщенный, не определившийся, 4 – приобщенный, умеренно избирательный, 5 – высоко избирательный, отчетливо определившийся. Распределение этих типов среди социально-профессиональных групп молодежи представлено в табл. 21.

Анализ связей второго фактора с другими исходными признаками обследуемой аудитории способствует уточнению его интерпретации. Прежде всего необходимо отметить тесную отрицательную корреляцию шкалы ориентации и возраста, интерпретируемую следующим образом: чем моложе человек, тем сильнее его ориентация на относительно простые для восприятия формы досуга как, например, эстрада, цирк, танцы, кино и т.п.

Еще более тесно, чем с возрастом, шкала ориентации связана с образованием, и эта связь также отрицательна ($V = 0,301$). Следовательно, чем более образован человек, тем отчетливее и сильнее его ориентации направлены на сложные формы культуры: симфоническая музыка филармонических концертов, литературные вечера, театр и т.п. Особый интерес при рассмотрении ориентации в сфере культуры представляет анализ обстоятельств жизненного пути и условий жизненной обстановки. Как мы и полагали, ориентации на различные формы культуры формируются преимущественно под воздействием именно такого рода факторов. Однако наиболее тесно ориентации связаны с возрастом и образованием, соответственно $V = 0,204$, $V = -0,302$, $\text{лГ} = -0,17$. Если учесть, что образование теснейшим образом связано с возрастом, то можно сделать вывод, что сильные ориентации на простые для восприятия формы культуры – обстоятельство возрастное. Они ослабевают по мере взросления человека.

Немного о связи шкалы ориентации с собственно театральными характеристиками. Большое количество драматических спектаклей, естественно, видели те, кто сильнее ориентирован на сложные формы культуры. Правда, абсолютная величина коэффициента корреляции здесь не очень велика ($V = 0,11$). Молодые люди, ориентированные на сложные формы культуры, видели в Театре им. Ленсовета, ТЮЗе, Театре им. Ленинского комсомола и в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской примерно столько же спектаклей, сколько и те,

Таблица 21

Степень приобщения молодежи к разным видам культуры
(в % к численности каждой группы)

Основные группы молодежи	Факторный индекс шкалы равномерности приобщения к разным видам культуры				
	высоко избирательный (интенсивное приобщение)	умеренно избирательный (умеренное приобщение)	приоб- щенный не опре- делив- шийся	умеренно приоб- щаю- щийся	интен- сивно приоб- щаю- щийся
	баллы				
	1	2	3	4	5
Инженерно-технические работники (90 чел.)	23	34	27	12	3
Рабочие – активные театралы (100 чел.)	19	32	28	13	8
Студенты (148 чел.)	15	32	32	15	5
Специалисты непроизводственной сферы (98 чел.)	12	32	24	18	14
Рабочие – умеренные театралы (96 чел.)	17	26	31	17	10
Рабочие и служащие – не театралы (94 чел.)	14	19	26	18	21
Школьники (134 чел.)	8	19	21	32	18
Работницы- текстильщицы (92 чел.)	5	28	28	26	12
Учащиеся ПТУ (80 чел.)	1	12	20	27	39
По всему массиву (1106 чел.)	14	26	27	20	13

кто ориентирован на простые формы культуры. Однако они гораздо чаще, чем последние, бывают в БДТ. Коэффициент корреляции между шкалой ориентации и количеством спектаклей, виденных в БДТ, равен 0,23. Отметим также, что ориентированные на сложные формы культуры вообще гораздо лучше информированы о театральной жизни города. Ориентации представителей различных групп молодежи на простые и на сложные для восприятия формы культуры представлены в табл. 22. Крайние группы, ориентации которых диаметрально противоположны, на уровне средних значений по шкале ориентации резко отличаются друг от друга. В других группах ориентации проявляются не столь отчетливо.

Таблица 22

**Ориентации представителей основных групп молодежи
на различные формы коллективного досуга
(в % к численности каждой группы)**

Основные группы молодежи	Факторный индекс «Ориентации молодежи на различные формы культуры»				
	отчетливо ориентированные на сложные формы культуры	ориентированные скорее на сложные формы культуры	сбалансированные ориентации – не проявившиеся вкусы	ориентированные на простые формы культуры	отчетливо ориентированные на простые формы культуры
	баллы				
	1	2	3	4	5
Инженерно-технические работники (90 чел.)	33	42	17	6	2
Рабочие – активные театралы (100 чел.)	10	21	47	14	8
Студенты (148 чел.)	12	30	35	19	4
Специалисты производственной сферы (98 чел.)	6	23	45	21	4
Рабочие – умеренные театралы (96 чел.)	7	21	35	26	10
Рабочие и служащие – не театралы (94 чел.)	3	16	45	26	9
Школьники (134 чел.)	7	25	37	22	9
Работницы-текстильщицы (92 чел.)	3	14	30	36	16
Учащиеся ПТУ (80 чел.)	2	15	34	26	22
По всему массиву (1106 чел.)	9	24	37	22	9

Теперь рассмотрим шкалу, построенную на основе третьего фактора – «включенность в театральную жизнь», которая позволила выделить среди молодежной аудитории следующие группы: «не театралы, случайные зрители», «умеренно приобщенные к театру», «постоянные зрители», «театралы». Сопряженность шкалы включенности в театральную жизнь и шкалы количества виденных респондентами драматических спектаклей представлена в табл. 23. Обе шкалы вполне согласуются между собой, о чем свидетельствуют прежде

Таблица 23

**Сопряженность шкалы включенности в театральную жизнь
и шкалы количество виденных расpondeнтами драматических спектаклей***
(в % к численности каждой группы)

Баллы	Шкала включенности в театральную жизнь	Среднее количество спектаклей на 1 представителя группы	Видели спектакли**					Всего	
			от 1 до 6 (3,5)	от 7 до 15 (11)	от 16 до 30 (23)	31 и более (53)	чел.	%	
1	Не театралы	9,4	45,7	40,9	12,3	0,9	105	100	
2	Случайные зрители	14,8	28,6	40,6	233,2	7,6	315	100	
3	Умеренно приобщенные к театру	16,9	17,9	35,4	35,0	12,0	291	100	
4	Постоянные зрители	24,9	12,7	28,9	32,0	26,4	197	100	
5	Театралы	32,0	5,8	14,8	40,0	39,3	155	100	
Всего		19,8	20,9	33,3	29,4	16,3		100	
Среднее			2,3	2,7	3,3	3,8	3,0	100	

* Респонденту предъявляется список из 189 спектаклей репертуара ленинградских драматических театров 1973 г.

В шкале фиксировалось количество виденных респондентов спектаклей из этой совокупности.

** В скобках указано центральное значение каждого данного интервала (количество спектаклей), с помощью которого рассчитывается среднее.

всего средние, по которым можно судить о хорошей дифференцирующей способности факторной шкалы. О том же, что эта шкала «измеряет» именно степень включенности в театральную жизнь, а не просто частоту хождения в драматический театр, свидетельствует столь же тесная сопряженность со шкалой количества виденных респондентами музыкальных спектаклей, а также с двумя театральными признаками: шкалой информированности о театральной жизни и индексом «восприятия театрального искусства».

Таким образом, можно утверждать, что шкала включенности меряет именно то качество, которое ей было «приписано» в результате первоначальной интерпретации третьего фактора.

Покажем, какими обстоятельствами обуславливается степень включенности в театральную жизнь (или просто – «степень театральности») индивида. Во-первых, «театралов» значительно больше среди женщин, чем среди мужчин, ибо только эта шкала тесно сопряжена со шкалой «пол». Две рассмотренные выше факторные шкалы практически не коррелировали с полом. Во-вторых, мера «театральности», как и характер ориентации и степень общенности, высоко коррелируют с уровнем образования респондента, но в отличие от последних двух шкал очень слабо связана с возрастом индивида. Это обстоятельство весьма интересно и позволяет сделать вывод о том, что в формировании «театрала» решающее значение имеют условия жизненной обстановки и, в первую очередь, культурная среда, в которой воспитывался индивид. Так, «шкала театральности» достаточно тесно связана с возрастом, с которого респондент начал самостоятельно выбирать спектакли для просмотра, то есть стал более или менее активным театралом. Чем раньше наступил этот момент, тем более ярко проявляется включенность индивида в театральную жизнь, тем лучше он информирован о ней сегодня.

Качество культурной среды в настоящем исследовании измерялось с помощью ряда признаков: длительность проживания респондента в Ленинграде, тип населенного пункта, где он провел большую часть своего детства и юности, возраст первого посещения театра, образование его родителей, когда ему было 14 лет. С каждым из названных признаков «шкала включенности в театральную жизнь» коррелирует весьма высоко. Абсолютная величина V колеблется от 0,12 до 0,21. Напомним, критическое значение этого показателя тесноты связи для нашей выборки равно 0,08. Примечательно, что «шкала театральности» тесно сопряжена и с таким показателем социальной активности индивида, как «характер участия в общественной работе» ($V = 0,13$). В табл. 24 представлены данные, по которым можно судить о том, какие из основных групп молодежи более «театральны».

Четвертый фактор, который мы в первом приближении назвали соответствующим «студенческому поведению», сейчас не может быть достаточно полно проинтерпретирован. Его природа пока не выявлена столь же отчетливо, как природа и сущность трех описанных выше факторов. Анализ его связей с другими признаками обследуемой аудитории пока подтвердил только то, что название для него было подобрано правильно. В частности, среди обследованных нами студентов и молодых инженеров большинство

Таблица 24

**Степень включенности в театральную жизнь
представителей основных групп
(в % к численности каждой группы)**

Основные группы молодежи	Факторный индекс включенности в театральную жизнь				
	не театралы	случайные зрители	умеренно приобщенные к театру	постоянные зрители	театралы
	баллы				
	1	2	3	4	5
Инженерно-технические работники (90 чел.)	1	15	29	27	27
Рабочие – активные театралы (100 чел.)	6	34	25	22	13
Студенты (148 чел.)	13	28	29	15	10
Специалисты производственной сферы (98 чел.)	7	34	30	18	11
Рабочие – умеренные театралы (96 чел.)	13	33	28	17	9
Рабочие и служащие – не театралы (94 чел.)	18	29	23	18	11
Школьники (134 чел.)	20	36	27	9	9
Учащиеся ПТУ (80 чел.)	10	27	27	15	20
По всему массиву (1106 чел.)	11	30	27	18	14

(соответственно, 57 и 45%) таких, которые «разместились» на положительной части шкалы четвертого фактора. В то же время фактор оказался «безразличен» к возрасту и полу, к характеру участия в общественной работе, а также к длительности проживания в Ленинграде (абсолютные значения коэффициента корреляции в той же последовательности соответственно равны 0,061, 0,074, 0,06 и 0,003). Наиболее сильно он связан с уровнем образования респондента, с уровнем образования его родителей и практически со всеми «театральными» характеристиками. Так что во многом он как бы дублирует театральный фактор. Вполне возможно, что причиной трудности интерпретации этого фактора является его невысокая информативность – около 8%.

Посмотрим, каким образом основные группы молодежи распределяются по анализируемым признакам. Иначе говоря, опишем эти группы через призму факторных шкал. Инженерно-технические работники как наиболее старшая возрастная группа наиболее «избирательны» в сфере культуры и в

большей степени, чем представители других групп, ориентированы на сложные ее формы. Естественно, ИТР наиболее сильно включены в театральную жизнь, подавляющее большинство инженерно-технических работников прошли период увлеченности относительно простыми формами досуга (танцами, эстрадой и т.п.).

Примерно таким же образом характеризуются студенты. Несколько большая доля студентов, в отличие от инженеров, относится к интенсивно приобщающимся к культуре, и в силу этого среди них больше «всеядных».

Во многом близки к инженерам и студентам рабочие – активные театралы. Они действительно «театралы». Большинство из них уроженцы Ленинграда. По возрасту представители этой группы ближе всего к ИТР. Уровень их образования выше, чем у других групп рабочих и составляет в среднем 10–12 лет обучения, что соответствует незаконченному среднему специальному образованию.

Среди работников непромышленной сферы преобладают молодые люди весьма «избирательного поведения» (подавляющее большинство их (45%) еще не определило свои ориентации). «Театралов» среди них всего лишь около 30%. Они, как и рабочие – активные театралы, – представители средней возрастной группы (23–24 года).

Рабочие – умеренные театралы включают в себя около 50% «не театралов» и «случайных зрителей», каждый второй из пяти ориентирован на простые для восприятия формы культуры. В то же время каждый третий еще не проявил свои вкусы, но каждый второй из пяти оказывается весьма избирательным, то есть «принципиально» ориентированным на простые формы культурного досуга.

Среди работниц-текстильщиц наибольший процент ориентирован на простые формы досуга. Тем не менее ровно треть молодых текстильщиц весьма избирательны в сфере культуры. «Театралок» и «постоянных зрительниц» среди них чуть больше одной трети. Эта группа характерна тем, что у нее наиболее низкий стаж проживания в Ленинграде, который составляет в среднем шесть лет; большинство ее представителей выросли и воспитывались в сельской местности и в небольших городах, в семьях с относительно низким образовательным уровнем.

Школьники – самая молодая возрастная группа. Более половины представителей этой группы только приобщаются к сфере культуры; каждый второй школьник из пяти еще не определил свои ориентации. Однако благоприятные социальные и культурные условия такого крупного культурного центра, как Ленинград способствуют интенсивному приобщению школьников к театральной жизни: «театралов» и «постоянных зрителей» среди них около 34%. Последнее обстоятельство дает основание считать эту группу молодежи весьма включенной в театральную жизнь.

Учащиеся ПТУ почти по всем параметрам схожи со школьниками. Но среди первых значительно больше таких, кто провел свое детство в условиях, менее благоприятных для формирования ориентации на сложные формы культуры. И это объясняет, почему среди них более половины в разной степени ориентированы на простые формы досуга.

* * *

Общий итог решения задачи типологизации с помощью метода компонентного анализа несомненно положительный. При изучении репертуара найдено пять интерпретируемых факторов, при исследовании молодежной аудитории выделено четыре латентных переменных, а на их основе получены содержательные выводы. Отчетливо видно, что успех в использовании компонентной схемы обусловлен строгим и последовательным выполнением всех рекомендаций теории и методологии.

Критическое осмысление результатов приводит к формулированию ряда новых задач, подлежащих дальнейшему исследованию.

Во-первых, исследование сводного репертуара ленинградских драматических театров показало «несбалансированность» исходного набора шкал. Преувеличение признаков, описывающих выразительные средства спектакля, отразилось на интерпретации соответствующего факторного решения. Выявление более тонких механизмов формирования репертуара предполагает некоторую дальнейшую доработку шкал.

Во-вторых, представляется целесообразным комплексное рассмотрение двух полученных типологий: театральной и зрительской. В этом видится высшая цель исследования, и все иные задачи оказываются частными по отношению к ней.

Описанные результаты и те проблемы, постановка которых сейчас стала возможной, демонстрируют плодотворность союза традиционных методов театроведения с опытом социологии и математики.

МЕТОДИКА СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ОПРОСА

Анкета «Взгляните на афишу»

Респондентам, согласно выборке, была предложена для заполнения следующая опросная анкета:

ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
Ленинградское отделение

СОВЕТСКАЯ СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ АССОЦИАЦИЯ
Ленинградское отделение

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ТЕАТРА, МУЗЫКИ
И КИНЕМАТОГРАФИИ

ВЗГЛЯНИТЕ НА АФИШУ

УВАЖАЕМЫЙ ТОВАРИЩ!

Предлагаем Вашему вниманию репертуар ленинградских театров. Сюда включены все спектакли, которые шли в театрах нашего города в 1973 г. Нас интересует, какие из этих спектаклей Вы смотрели и насколько они Вам понравились.

Вряд ли найдется человек, сумевший посмотреть все спектакли. Так что пусть Вас не смущает, если окажется, что Вам знакомы лишь немногие из названных здесь постановок.

Кроме того, мы предложим Вам еще ряд вопросов. Там, где предусмотрены возможные варианты ответа, выберите тот, который Вам подходит, и **ОБВЕДИТЕ КРУЖКОМ ЕГО НОМЕР** (справа). В остальных случаях впишите свой ответ сами.

Если афиша ленинградских театров представляет для Вас интерес, возьмите второй экземпляр репертуарного списка себе на память. Он поможет Вам лучше ориентироваться в театральной жизни Ленинграда.

Надеемся, что Вы будете внимательны и не пропустите ни одного вопроса.

СВОЮ ФАМИЛИЮ УКАЗЫВАТЬ НЕ НАДО

На следующих страницах вы увидите не совсем обычную театральную афишу. Читая ее, ставьте в колонке слева знак «+» против названия тех спектаклей, которые вы смотрели.

Вспомните, понравился ли вам виденный спектакль, и поставьте знак «+» в соответствующем месте на линейке справа.

Те спектакли, которые вы не смотрели, оставляйте без пометок.

Спектакли, виденные вами по телевидению, оценивать не надо.

Государственный театр им. Ленсовета

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
Е. Шварц. КРАСНАЯ ШАПОЧКА...					
П. Нилин. ЖЕСТОКОСТЬ					
А. Линдгрен. МАЛЫШ И КАРЛСОН, КОТОРЫЙ ЖИВЕТ НА КРЫШЕ					
Ю. Дынов. ПУШКИН В ОДЕССЕ...					
Ф. Достоевский. ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ					
И. Дворецкий. ЧЕЛОВЕК СО СТОРОНЫ					
У. Шекспир. УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ					
А. Корин. ОСТАЕТСЯ ЧАС					
А. Арбузов. МОЙ БЕДНЫЙ МАРАТ					
Э. де Филиппо. ЧЕЛОВЕК И ДЖЕНТЕЛЬМЕН					
Л. Зорин. ВАРШАВСКАЯ МЕЛОДИЯ					
М. Фермо. ДВЕРИ ХЛОПАЮТ					
Б. Васильев. ВОТ КАКОЙ ФАКТ ПОЛУЧАЕТСЯ					
Г. Кановичус. ОГОНЬ ЗА ПАЗУХОЙ					
Л. Андреев. ТОТ, КТО ПОЛУЧАЕТ ПОЩЕЧИНЫ					
А. Володин. ДУЛЬСИНЕЯ ТОБОССКАЯ					
И. Дворецкий. КОВАЛЕВА ИЗ ПРОВИНЦИИ					
Д. Поплуэлл. МИССИС ПАЙПЕР ВЕДЕТ СЛЕДСТВИЕ					

Государственный театр им. Ленинского комсомола

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
Л. Устинов, О. Табаков. БЕЛОСНЕЖКА И СЕМЬ ГНОМОВ					
И. Карнаухова, Л. Браусевич. АЛЕНЬКИЙ ЦВЕТОЧЕК					
Э. Ростан. СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК					
Э. Лорентс. ВЕСТСАЙДСКАЯ ИСТОРИЯ					
К. Тренев. ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ					
Ф. Достоевский. УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ					
А. Дюма. ТРИ МУШКЕТЕРА					
Ф. Абрамов. ДВЕ ЗИМЫ И ТРИ ЛЕТА					
А. Володин. С ЛЮБИМЫМИ НЕ РАССТАВАЙТЕСЬ					
Л. Устинов. ГОРОД БЕЗ ЛЮБВИ ЗРИМАЯ ПЕСНЯ					
А. Арбузов. ВЫБОР					
М. Шатров. ЛОШАДЬ ПРЖЕВАЛЬСКОГО					
З. Халафян. КОЛЫБЕЛЬНАЯ					
И. Дворецкий. САША БЕЛОВА					
В.Тонев. ПОЛЯНА ЧУДЕС					
А. Островский. БЕСПРИДАННИЦА					
А. Чехов. ЧАЙКА					
Дж. Эббот. ГДЕ ЧАРЛИ?					

Театр драмы и комедии

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
Г. Мамлин. АНТОНИНА					
Б. Васильев. ВЕСЕЛЫЙ ТРАКТ					
М. Смирнова, М. Крайндель. ВЛЮБЛЕННЫЕ И Я					
Е. Шварц. ДВА КЛЕНА					
А. Островский. ЖЕНИТЬБА БЕЛУГИНА					
Дн. Флетчер. ИСПАНСКИЙ СВЯЩЕННИК					
Э. Раннет. КРИМИНАЛЬНОЕ ТАНГО					
С. Ясных. ЛЮБИМАЯ					
А. Чхаидзе. МОСТ					
Э. Низюрский. МЫ, ДЖАЗ И ПРИВИДЕНИЯ					
Л. Устинов. НЕДОТРОГА					
А. Вампилов. ПРОЩАНИЕ В ИЮНЕ					
А. Гайдар. РВС					
Б. Кабур. РОПС					
А. Вампилов. СВИДАНИЯ В ПРЕДМЕСТЬЕ					
Ю. Петухов. СИНИЕ ДОЖДИ					
Ю. Ежов. СОЛОВЬИНАЯ НОЧЬ					
Д. Патрик. СТРАННАЯ МИССИС СЭВИДЖ					
Т. Уильяме. ТРАМВАЙ «ЖЕЛАНИЕ»					
А. Макаенок. ТРИБУНАЛ					

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
А. Кристи. МЫШЕЛОВКА					
М. Горький. ЧУДАКИ					
А. Бокарев. СПРОСИ САМОГО СЕБЯ					

Государственный Академический Театр Комедии

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
Ф. Дюрренматт. ФИЗИКИ					
А. Чехов. ПЕСТРЫЕ РАССКАЗЫ					
Дж. Байрон. Дон Жуан					
Э. де Филиппе ИСКУССТВО КОМЕДИИ					
Дм. Угрюмов. ЗВОНОК В ПУСТУЮ КВАРТИРУ					
Ж. Кокто, Ф. Саган, А.Руссен. СИЛУЭТЫ ПАРИЖА					
Э. де Филиппо. ЦИЛИНДР					
Г.-Х. Андерсен. ВОЛШЕБНЫЕ ИСТОРИИ ОЛЕ-ЛУКОЙЕ					
В. Константинов, Б. Рацер. НЕРАВНЫЙ БРАК					
Ф. Достоевский. СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО					
Дж. Хеллер. МЫ БОМБИЛИ НЬЮ-ХЕЙВЕН					

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
Вл. Поляков. ДА ЗДРАВСТВУЕТ КОРОЛЬ!					
Э. Рязанов, Э. Брагинский. СОСЛУЖИВЦЫ					
А. Хазин. ДАЛЬНИЙ РОДСТВЕННИК					
И. Нусинов, Г. Лунгин. ГУСИНОЕ ПЕРО					
Б. Шоу. ТЕЛЕЖКА С ЯБЛОКАМИ					
А. Арбузов. ЭТОТ МИЛЫЙ СТАРЫЙ ДОМ					
Р. Гамзатов. МАЛЕНЬКОЕ ОКНО НА ВЕЛИКИЙ ОКЕАН					
Э. Радзинский. МОНОЛОГ О БРАКЕ					
Ж. Жироду. ТРОЯНСКОЙ ВОЙНЫ НЕ БУДЕТ					
А. Островский. ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ					
И. Эркень ИГРА С КОШКОЙ					

**Государственный Академический театр драмы
им. А.С. Пушкина**

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
А. Салынский. МАРИЯ					
А. Арбузов. СКАЗКИ СТАРОГО АРБАТА					

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
Л. Жуховицкий. ОДНИ, БЕЗ АНГЕЛОВ					
Л. Малюгин. ЖИЗНЬ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ					
Л. Жуховицкий. СПРАВЕДЛИВОСТЬ МОЕ РЕМЕСЛО					
Ю. Герман. ДЕЛО, КОТОРОМУ ТЫ СЛУЖИШЬ					
В. Лаврентьев. ЧТИ ОТЦА СВОЕГО					
А. Островский. ПОСЛЕДНЯЯ ЖЕРТВА					
Н. Погодин. КРЕМЛЕВСКИЕ КУРАНТЫ					
И. Тургенев. НАХЛЕБНИК					
Е. Ставинский. ЧАС ПИК					
М. Горький. НА ДНЕ					
Е. Свирин. БОЛДИНСКАЯ ОСЕНЬ					
А. Островский. БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ					
И. Друцэ. ПТИЦЫ НАШЕЙ МОЛОДОСТИ					
У. Шекспир. МНОГО ШУМА ИЗ НИЧЕГО					
Д. Пристли. СКАНДАЛЬНОЕ ПРОИСШЕСТВИЕ С МИСТЕРОМ КЕТТЛОМ И МИССИС МУН					

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
И. Гончаров. ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ					
Л. Моисеев. ИНЕЙ НА СТОГАХ					
А. Штейн. НОЧЬЮ БЕЗ ЗВЕЗД					
А. Островский. ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ					

Государственный театр юных зрителей

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
П. Ершов. КОНЕК-ГОРБУНОК					
К. Чапек. ВОЛШЕБНОЕ СТЕКЛЫШКО					
М. Роцин. РАДУГА ЗИМОЙ					
А. Азимов. ТИММИ,РОВЕСНИК МАМОНТА					
А. Кургатников. А ВОТ ЧТО БЫ ТЫ ВЫБРАЛ					
С. Михалков. ЧУЖАЯ РОЛЬ					
М. Горький. ХОЗЯИН					
Р. Погодин. ТРЕНЬ-БРЕНЬ					
И. Дворецкий. МУЖЧИНА 17 ЛЕТ					
Б. Окуджава. ГЛОТОК СВОБОДЫ					

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
В. Долгий. ПОСЛЕ КАЗНИ ПРОШУ...					
НАШ, ТОЛЬКО НАШ					
А. Корнейчук. ГИБЕЛЬ ЭСКАДРЫ					
Б. Васильев. А ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ					
У. Шекспир. ГАМЛЕТ					
М. Шагинян. МЕСС МЕНД					
НАШ ЦИРК					
НАШ ЧУКОВСКИЙ					
ОТКРЫТЫЙ УРОК					
Я. Райнис. ВЕЙ, ВЕТЕРОК					
Ю. Гальперин и др. ШЕЛ ПАРНИШКЕ ТРИНАДЦАТЫЙ ГОД					
ХОРОВОД					
А. Островский. СВОИ ЛЮДИ СОЧТЕМСЯ					
В. Тендряков. ВЕСЕННИЕ ПЕРЕВЕРТЫШИ					

**Государственный театр
им. В.Ф. Комиссаржевской**

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
Н. Думбадзе, Г. Лордкипанидзе. ЕСЛИ БЫ НЕБО БЫЛО ЗЕРКАЛОМ					

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
Б. Ласкин. ВРЕМЯ ЛЮБИТЬ					
М. Горький. СТАРИК					
Л. Малюгин. НАСМЕШЛИВОЕ МОЕ СЧАСТЬЕ....					
М. Твен. ПРИНЦ И НИЩИЙ					
П. Панчев. СКАЗКА О ЧЕТЫРЕХ БЛИЗНЕЦАХ					
Б. Шоу. МИЛЛИОНЕРША					
М. Шатров. БОЛЬШЕВИКИ					
С. Алешин. ТОГДА, В СЕВИЛЬЕ					
Н. Матуковский. АМНИСТИЯ					
Н. Думбадзе. НЕ БЕСПОКОЙСЯ, МАМА!					
Е. Габрилович, С. Розен. НЕОБЫКНОВЕННЫЙ ПОДАРОК					
Р. Нэш. ПРОДАВЕЦ ДОЖДЯ					
А. Толстой. ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ					
Г. Горин. ЗАБЫТЬ ГЕРОСТРАТА					
Е. Шварц. ЗОЛУШКА					
В. Константинов, Б. Рацер. ПРОХОДНОЙ БАЛЛ					
В. Константинов, Б. Рацер. ИОСИФ ШВЕЙК ПРОТИВ ФРАНЦА ИОСИФА					

Малый драматический театр

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
БАЛАГАН					
А. Милн. ВИННИ-ПУХ И ВСЕ-ВСЕ-ВСЕ					
Ш. Делани. ВКУС МЕДА					
Я. Волчек. ДВОЕ ЧУЖИХ					
К. Финн. ДНЕВНИК ЖЕНЩИНЫ					
М. Байджиев. ДУЭЛЬ					
А. Кузнецов, Г. Штайн. ЖЕНАТЫЙ ЖЕНИХ					
ИНТЕЛЛИГЕНТЫ ИЗ ОДЕССЫ					
НА СМЕРТЬ ПОЭТОВ					
Э. Радзинский. О ЖЕНЩИНЕ					
Г. Ибсен. ПРИВИДЕНИЯ					
СЕРГЕЙ ЕСЕНИН					
В. Константинов, Б. Рацер. СТРАННАЯ ОСОБА					
А. Островский. ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ					
В. Азерников. ТРЕТЬЕГО НЕ ДАНО					
М. Гиндин, Г. Рябкин. УХОДЯТ ЖЕНЩИНЫ					
А. Хмелик. ФЕДЯКИН КРУПНЫМ ПЛАНOM					
Г. Мамлин. ЭЙ, ТЫ, ЗДРАВСТВУЙ!					

Большой драматический театр им. М. Горького

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
М. Горький. МЕЩАНЕ					
В. Розов. ТРАДИЦИОННЫЙ СБОР					
Г. Фигейредо. ЛИСА И ВИНОГРАД					
Д. Аль. ПРАВДУ! НИЧЕГО КРОМЕ ПРАВДЫ!					
Ю. О'Нил. ЛУНА ДЛЯ ПАСЫНКОВ СУДЬБЫ					
А. Миллер. ЦЕНА					
У. Шекспир. КОРОЛЬ ГЕНРИХ IV					
В. Розов. С ВЕЧЕРА ДО ПОЛУДНЯ					
Е. Шанявский. ДВА ТЕАТРА					
Л. Рахманов. БЕСПОКОЙНАЯ СТАРОСТЬ					
Л. Виноградов, М. Еремин. ЗАЩИТНИК УЛЬЯНОВ					
С. Туманов, Г. Капралов. ТРЕТЬЯ СТРАЖА					
И. Эркенъ. ТООТ, ДРУГИЕ И МАЙОР					
Л. Жуховицкий. ВЫПЬЕМ ЗА КОЛУМБА!					
Ф. Достоевский. ЛИЦА					
М. Рощин. ВАЛЕНТИН И ВАЛЕНТИНА					
А. Вампилов. ДВА АНЕКДОТА					

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
Н. Гоголь. РЕВИЗОР					
А. Цагарели. ХАНУМА					
А. Баранга. ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ					
Н. Карамзин. БЕДНАЯ ЛИЗА					
В. Розов. СИТУАЦИЯ					
Н. Думбадзе, Г. Лордкипанидзе Я, БАБУШКА, ИЛИКО И ИЛЛАРИОН					

**Государственный Академический
Малый театр оперы и балета**

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
Оперные спектакли					
Д. Френкель. БЕСПРИДАННИЦА					
С. Слонимский. ВИРИНЕЯ					
В. Лебедев. ВОЛШЕБНИК ИЗУМРУДНОГО ГОРОДА					
Ш. Чалаев. ГОРЦЫ					
М. Красев. МОРОЗКО					
Д. Кабалевский. КОЛА БРЮНЬОН					

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
П. Чайковский. ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН					
П. Чайковский. ИОЛАНТА					
Н. Римский-Корсаков. МАЙСКАЯ НОЧЬ					
А. Даргомыжский. РУСАЛКА					
Н. Римский-Корсаков. СНЕГУРОЧКА					
Н. Римский-Корсаков. ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА					
А. Даргомыжский. ЭСМЕРАЛЬДА					
Д. Пуччини. БОГЕМА					
Дж. Верди. ДОН КАРЛОС					
Х. Глюк. ИФИГЕНИЯ					
Г. Доницетти. ЛЮБОВНЫЙ НАПИТОК					
Дж. Россини. СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК					
Дж. Верди. ТРАВИАТА					
Дж. Верди. ТРУБАДУР					
Д. Пуччини. ФЛОРИЯ ТОСКА					
Д. Пуччини. ЧИО-ЧИО-САН					
И. Штраус. ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ					
Д. Гершвин. ПОРГИ И БЕСС					
К. Орф. УМНИЦА					

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
Балетные спектакли					
Э. Лазарев. АНТОНИЙ И КЛЕОПАТРА					
А. Хачатурян. ГАЯНЕ					
Б. Битов. ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ					
И. Морозов. ДОКТОР АЙБОЛИТ					
Р. Щедрин. КОНЕК-ГОРБУНОК					
Н. Симонян. СТАРИК ХОТТАБЫЧ					
В. Баснер. ТРИ МУШКЕТЕРА					
П. Чайковский. ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО					
П. Чайковский. ЩЕЛКУНЧИК					
И. Штраус. ГОЛУБОЙ ДУНАЙ					
Л. Делиб. КОРСАР					
Э. Григ. СОЛЬВЕЙГ					
Л. Делиб. КОППЕЛИЯ					
Л. Герольд. ЛИЗА И КОЛЕН					

**Государственный Академический театр оперы и балета
им. С.М. Кирова**

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
Оперные спектакли					
М. Мусоргский. БОРИС ГОДУНОВ					
А. Рубинштейн. ДЕМОН					
П. Чайковский. ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН					
Н. Римский-Корсаков. СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ					
П. Чайковский. МАЗЕПА					
М. Мусоргский. ХОВАНЩИНА					
Н. Римский-Корсаков. ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА					
А. Бородин. КНЯЗЬ ИГОРЬ					
М. Глинка. РУСЛАН И ЛЮДМИЛА					
В. Успенский. ИНТЕРВЕНЦИЯ					
В. Мурадели. ОКТЯБРЬ					
А. Холминов. ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ					
И. Дзержинский. СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА					
И. Дзержинский. ТИХИЙ ДОН					
С. Прокофьев. ОБРУЧЕНИЕ В МОНАСТЫРЕ					
З. Палиашвили. АБЕССАЛОМ И ЭТЕРИ					

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
Дж. Верди. АИДА					
Дж. Верди. БАЛ-МАСКАРАД					
Ж. Бизе. КАРМЕН					
Г. Доницетти. ЛЮЧИЯ ДИ ЛАММЕРМУР					
Дж. Россини. СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК					
Ш. Гуно. ФАУСТ					
Дж. Верди. ТРАВИАТА					
Дж. Верди. ТРУБАДУР					
Р. Вагнер. ЛОЭНГРИН					
Ф. Эркель. ГУНЯДИ ЛАСЛО					
Балетные спектакли					
П. Чайковский. ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО					
А. Глазунов. РАЙМОНДА					
П. Чайковский. СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА					
П. Чайковский. ЩЕЛКУНЧИК					
Б. Асафьев. БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН					
А. Петров. БЕРЕГ НАДЕЖДЫ					

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
М. Матвеев. ВОЛЫНЩИК ИЗ СТРАКОНИЦ					
М. Кажлаев. ГОРЯНКА					
С. Прокофьев. ЗОЛУШКА					
С. Прокофьев. КАМЕННЫЙ ЦВЕТОК					
А. Меликов. ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ					
Р. Глиэр. МЕДНЫЙ ВСАДНИК					
А. Хачатурян. СПАРТАК					
Н. Червинский. ГАМЛЕТ					
А. Петров. СОТВОРЕНИЕ МИРА					
Ф. Яруллин. ШУРАЛЕ					
К. Караев. ТРОПОЮ ГРОМА					
А. Крейн. ЛАУРЕНСИЯ					
Л. Минкус. ДОН КИХОТ					
А. Адан. ЖИЗЕЛЬ					
Л. Минкус. БАЯДЕРКА					
Б. Бриттен. ЗАЧАРОВАННЫЙ ПРИНЦ					

Государственный театр музыкальной комедии

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
И. Байер. ФЕЯ КУКОЛ					
Ф. Лессер. КАК СДЕЛАТЬ КАРЬЕРУ					
А. Рябов (ред. С. Баневича). СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА					
А. Эшпай. ВНИМАНИЕ, СЪЕМКА!					
К. Листов. СЕВАСТОПОЛЬСКИЙ ВАЛЬС					
В. Баснер. ПОЛЯРНАЯ ЗВЕЗДА					
Ф. Легар. ВЕСЕЛАЯ ВДОВА					
И. Кальман. БАЯДЕРА					
И. Штраус. ВЕНСКИЕ ВСТРЕЧИ					
С. Баневич. ТОМ СОЙЕР					
Р. Гаджиев. КАВКАЗСКАЯ ПЛЕННИЦА					
А. Баснер. ТРЕБУЕТСЯ ГЕРОИНЯ					
В. Дмитриев. НОЧНОЙ НЕЗНАКОМЕЦ					
Г. Портнов. ТРЕТЬЯ ВЕСНА					
Ф. Легар. ЦЫГАНСКАЯ ЛЮБОВЬ					
В. Соловьев-Седой. ВОСЕМНАДЦАТЬ ЛЕТ					
И. Кальман. КОРОЛЕВА ЧАРДАША					

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
А. Петров. МЫ ХОТИМ ТАНЦЕВАТЬ					
О. Сандлер. НА РАССВЕТЕ					
Р. Фримль, Г. Стотгарт. РОЗ-МАРИ					
Ф. Лоу. МОЯ ПРЕКРАСНАЯ ЛЕДИ					
В. Баснер. ДОЧЬ ОКЕАНА					
А. Колкер. СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО					
В. Лебедев. ОХТИНСКИЙ МОСТ					

Государственный Большой театр кукол

Название спектакля	Если смотрел(а), то этот спектакль Вам				
	очень понравился	пожалуй, понравился	затрудняюсь ответить	пожалуй, не понравился	очень не понравился
М. Гиндин, Г. Рябкин. В ДВЕНАДЦАТЬ ЧАСОВ ПО НОЧАМ					
К. Рыжов. ЛОВИТЕ МИГ УДАЧИ					
Б. Шевелоф, Л. Галбарт. НЕСУСВЕТНАЯ КОМЕДИЯ					
Б. Гадор, С. Дарваш. ПРЕЛЕСТНАЯ ГАЛАТЕЯ					
В. Дыховичный, М. Слободской, В. Масс и М. Червинский. ЭТИМ ВЕЧЕРОМ СЛУЧИЛОСЬ					
Я. Гашек. ПОХОЖДЕНИЯ БРАВОГО СОЛДАТА ШВЕЙКА					

А теперь ответьте, пожалуйста, на следующие вопросы:

Напоминаем. В большинстве случаев Вам нужно просто выбрать подходящий вариант ответа и обвести кружком его номер (справа). Цифры, расположенные слева от текста, – это шифр для математической обработки информации. Никаких пометок на нем делать не надо.

КАК ЧАСТО ВЫ СМОТРИТЕ ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ПЕРЕДАЧИ?

1	каждый день	5	383 ¹
	несколько раз в неделю.....	4	486
	раз в неделю.....	3	64
	один-два раза в месяц.....	2	46
	не смотрю.....	1	13

КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ В КИНО?

2	раз в неделю и чаще	5	439
	один-два раза в месяц.....	4	448
	один раз в два-три месяца.....	3	88
	один раз в полгода и реже.....	2	13
	не посещаю.....	1	5

КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ НА МАССОВЫХ ГУЛЯНЬЯХ ИЛИ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ?

3	раз в неделю и чаще	5	25
	один-два раза в месяц.....	4	35
	один раз в два-три месяца.....	3	180
	один раз в полгода и реже.....	2	409
	не посещаю.....	1	241

КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ В ФИЛАРМОНИИ?

	4 раз в неделю и чаще	5	7
	один-два раза в месяц	4	42
	один раз в два-три месяца.....	3	80
	один раз в полгода и реже.....	2	278
	не посещаю.....	1	571

КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ НА ЭСТРАДНЫХ КОНЦЕРТАХ?

(включая спортивно-развлекательные зрелища, например, балет на льду и т.п.)

5	раз в неделю и чаще	5	17
	один-два раза в месяц.....	4	175
	один раз в два-три месяца.....	3	373
	один раз в полгода и реже.....	2	368
	не посещаю.....	1	64

КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ НА ЛИТЕРАТУРНЫХ КОНЦЕРТАХ?

6	раз в неделю и чаще	5	2
	один-два раза в месяц.....	4	23

¹ Здесь и далее приведено число ответивших на вопросы анкеты.

	один раз в два-три месяца.....	3	86
	один раз в полгода и реже.....	2	315
	не посещаю.....	1	556
КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ В ЦИРКЕ?			
7	раз в неделю и чаще.....	5	4
	один-два раза в месяц.....	4	33
	один раз в два-три месяца.....	3	108
	один раз в полгода и реже.....	2	627
	не посещаю.....	1	227
КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ НА ЛЕКЦИЯХ-КОНЦЕРТАХ?			
8	раз в неделю и чаще.....	5	5
	один-два раза в месяц.....	4	43
	один раз в два-три месяца.....	3	97
	один раз в полгода и реже.....	2	285
	не посещаю.....	1	547
КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ НА ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ВЕЧЕРАХ?			
9	раз в неделю и чаще.....	5	96
	один-два раза в месяц.....	4	125
	один раз в два-три месяца.....	3	138
	один раз в полгода и реже.....	2	175
	не посещаю.....	1	448
КАК ЧАСТО ВЫ ПОСЕЩАЕТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ, МУЗЕИ?			
10	раз в неделю и чаще.....	5	19
	один-два раза в месяц.....	4	200
	один раз в полгода и реже.....	2	344
	не посещаю.....	1	35
УЧАСТВУЕТЕ ЛИ ВЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ?			
11	нет, однако принимал(а) участие раньше.....	2	539
	да, принимаю участие.....	3	101
ЕСЛИ УЧАСТВУЕТЕ ИЛИ ПРИНИМАЛИ РАНЕЕ УЧАСТИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ, ТО УКАЖИТЕ ЕЕ ВИД? _____			

КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ? (опера, балет, оперетта)			
12	раз в неделю и чаще.....	1	193
	один-два раза в месяц.....	2	461
	один раз в два-три месяца.....	3	269
	один раз в полгода и реже.....	4	57
	не посещаю.....	5	3

КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ?

13	раз в неделю и чаще	1	106
	один-два раза в месяц	2	369
	один раз в два-три месяца	3	342
	один раз в полгода и реже	4	153
	не посещаю	5	10

ХОТЕЛИ БЫ ВЫ ПОСЕЩАТЬ ТЕАТР ЧАЩЕ?

14	да.....	1	916
	нет.....	2	61

Если «нет», то переходите сразу к вопросу № 22

ЕСЛИ «ДА», ТО ЧТО МЕШАЕТ ВАМ ЧАЩЕ ПОСЕЩАТЬ ТЕАТР?

(укажите не более двух причин)

15	высокая цена билетов.....	1	119
16	отсутствие свободного времени.....	2	880
17	трудно достать билеты -	3	576
18	трудно добираться до театра.....	4	78
19	неудобное время начала и окончания спектаклей	5	73
20	недостаток информации (не знаю, что и где идет)	6	79
21	другие причины (укажите, какие)	7	53

ПРИПОМНИТЕ, КОГДА ВЫ БЫЛИ В ТЕАТРЕ В ...ПОСЛЕДНИЙ РАЗ И КАКОЙ СПЕКТАКЛЬ ТОГДА СМОТРЕЛИ?

22	был(а) в театре в течение		
	последней недели.....	1	
	последнего месяца.....	2	
	последних трех месяцев.....	3	
	последнего года	4	
	был(а) в театре более года назад	5	
	был(а) в театре давно, не помню точно когда	6	
23	смотрел(а) _____		
	(название спектакля)		
24	в театре _____		
	(название театра)		

ВСПОМНИТЕ, ГДЕ И КАК ВЫ ПРИОБРЕЛИ БИЛЕТЫ НА ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ?

25	в кассе театра.....	1	112
	в городской или районной театральной кассе.....	2	103
	у театрального кассира на улице, в метро	3	67
	уполномоченного или культурорга по месту работы		
	или учебы.....	4	265
	«с рук» перед началом спектакля.....	5	27
	в другом месте.....	6	15
	по коллективной заявке	7	51
	по знакомству.....	8	95
	пригласили друзья, знакомые, родственники.....	9	156

НАЗОВИТЕ, ПОЖАЛУЙСТА, ВАШ САМЫЙ ЛЮБИМЫЙ
ЛЕНИНГРАДСКИЙ ТЕАТР

(если Вы любите не один, а несколько театров, назовите их)

32 _____

ПОПРОБУЙТЕ ОБЪЯСНИТЬ, ПОЧЕМУ ВЫ ЛЮБИТЕ ЭТОТ (ЭТИ)
ТЕАТР(Ы)?

33 _____

БЫВАЕТ ЛИ ТАК, ЧТО ОДНУ И ТУ ЖЕ ПЬЕСУ ВЫ СМОТРИТЕ
ДВАЖДЫ?

- 34 А. В одном и том же театре
- | | |
|------------------------------------|---|
| да, и довольно часто | 1 |
| бывает, но не часто | 2 |
| практически такого не бывает | 3 |

ЕСЛИ ТАКОЕ БЫВАЕТ, ТО НАЗОВИТЕ, ПОЖАЛУЙСТА, ПЬЕСЫ,
КОТОРЫЕ ВЫ СМОТРЕЛИ ДВАЖДЫ В ОДНОМ И ТОМ ЖЕ ТЕАТРЕ (для
примера две-три пьесы)

- 35 название пьесы _____ в каком театре _____

- 36 Б. В постановках разных театров
- | | |
|------------------------------------|---|
| да, и довольно часто | 1 |
| бывает, но не часто | 2 |
| практически такого не бывает | 3 |

ЕСЛИ ТАКОЕ БЫВАЕТ, ТО НАЗОВИТЕ, ПОЖАЛУЙСТА, ПЬЕСЫ,
КОТОРЫЕ ВЫ СМОТРЕЛИ В ПОСТАНОВКАХ РАЗНЫХ ТЕАТРОВ
(для примера две-три пьесы)

- 37 название пьесы _____ в каком театре _____

НАЗОВИТЕ, ПОЖАЛУЙСТА, САМЫЙ ПЛОХОЙ, С ВАШЕЙ ТОЧКИ ЗРЕ-
НИЯ, ДРАМАТИЧЕСКИЙ СПЕКТАКЛЬ, ИЗ ВИДЕННЫХ ВАМИ ЗА ПО-
СЛЕДНЕЕ ВРЕМЯ, И УКАЖИТЕ, ЧТО ВАМ БОЛЬШЕ ВСЕГО
В НЕМ НЕ ПОНРАВИЛОСЬ (отметьте не более двух пунктов)

38–45 _____

(название самого плохого спектакля)

ПРЕДСТАВЬТЕ СЕБЕ СЛЕДУЮЩУЮ СИТУАЦИЮ:

У Вас выдался свободный вечер и случилось так, что именно на этот вечер Вам одновременно предложили билеты: в кино, в драматический театр, в музыкальный театр (опера, балет или оперетта) и на эстрадный концерт.

Но в то же самое время, когда начинаются все эти представления (например, в 19 часов 30 минут), по телевидению должна быть интересная передача.

Как бы Вы предпочли провести вечер, при условии, что все представления для Вас одинаково интересны?

Естественно, Вы должны выбрать что-то одно:

я пошел (пошла) бы...

в кино	1	81
в драматический театр	2	261
в музыкальный театр	3	146
на эстрадный концерт	4	385
остался(лась) бы дома смотреть телевизионную передачу	5	63

А теперь сообщите, пожалуйста, некоторые сведения о себе

78 ВЫ РОДИЛИСЬ В 19__ году (средний возраст – 20,4 года)

79 ВАШ ПОЛ: мужской 1 353 женский 2 647

СЕМЕЙНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ

80 холост (не замужем)	1	759
женат (замужем)	2	233

ЕСТЬ ЛИ У ВАС ДЕТИ?

81 нет	1	839
есть	2	143

ВАШЕ ОБРАЗОВАНИЕ (если Вы учитесь в школе, укажите, сколько полных классов окончили к настоящему моменту):

82 7 классов и менее	1	66
8–9 классов	2	248
полное среднее (10–11 классов)	3	368
среднее специальное (техникум)	4	116
незаконченное высшее (три курса и более)	5	108
высшее	6	85

ВАШЕ СОЦИАЛЬНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ:

83 рабочий	1	383
служащий (без специального образования)	2	56
служащий (со средним или высшим образованием)	3	169
классов окончили к настоящему моменту):		
учащийся (студент вуза)	4	134
учащийся (студент техникума)	5	55
учащийся (ПТУ)	6	77
учащийся (школьник)	7	117

Следующие три вопроса только для тех, кто работает²

КАКОВА СФЕРА ВАШЕЙ ТРУДОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ?

84	промышленность	1	375
	строительство.....	2	2
	транспорт, связь	3	67
	наука (НИИ, КБ, вуз).....	4	58
	просвещение	5	1
	здравоохранение	6	18
	культура, искусство	7	1
	торговля, общественное питание	8	28
	жилищно-коммунальное и бытовое обслуживание	9	60
	другая (какая именно).....		

КАК ДАВНО ВЫ РАБОТАЕТЕ НА ДАННОМ ПРЕДПРИЯТИИ (В ДАННОМ УЧРЕЖДЕНИИ)?

85 лет (средний стаж для тех, кто работает, 12 лет)

ПРОДОЛЖАЕТЕ ЛИ ВЫ ОБУЧЕНИЕ?

86	нет, я нигде не учусь	1	404
	учусь:		
	в вузе (студент вечернего или заочного отделения)	2	58
	в техникуме (студент вечернего или заочного отделения).....	3	50
	в вечерней или заочной школе.....	4	66
	в другом учебном заведении (в каком именно)	5	19

ЯВЛЯЕТЕСЬ ЛИ ВЫ:

87	членом ВЛКСМ	1	718
	членом (кандидатом) КПСС	2	47
	беспартийным	3	188

УЧАСТВУЕТЕ ЛИ ВЫ В ОБЩЕСТВЕННОЙ РАБОТЕ?

	нахожусь на выборной общественной работе.....	1	208
	имею постоянное общественное поручение	2	245
	выполняю отдельные общественные поручения.....	3	313
	не участвую в общественной работе	4	193

ВАШИ ЖИЛИЩНЫЕ УСЛОВИЯ:

89	семья занимает отдельную квартиру (в этой квартире _____ комнат).....	1	481
	живу в коммунальной квартире	2	296
	живу в общежитии	3	165
	снимаю жилплощадь	4	40

² Вопросы адресовались только работающим, поэтому 393 человека учащихся школ, ПТУ и студентов вуза не отвечали на них.

На следующий вопрос отвечают все, кроме тех, кто живет в общежитии

ВСЕГО СОВМЕСТНО С ВАМИ ОДНОЙ СЕМЬЕЙ ПРОЖИВАЮТ

(под семьей понимаются лица, ведущие с Вами общее хозяйство):

- 90 включая меня, _____ человек..... 1
живу один (одна)..... 2

ДОХОД ВАШЕЙ СЕМЬИ В РАСЧЕТЕ НА ОДНОГО ЧЕЛОВЕКА В МЕСЯЦ

СОСТАВЛЯЕТ (для ответа на этот вопрос надо сложить доход всех членов Вашей семьи, включая Ваш собственный, и поделить на количество членов семьи. В доход включаются: помощь родственников, живущих отдельно, и получаемые алименты, если таковые имеются. Из дохода исключаются: помощь родственникам, живущим отдельно, и выплачиваемые алименты, если таковые имеются):

- | | | |
|------------------------|---|-----|
| до 40 рублей..... | 1 | 45 |
| 41– 60 рублей..... | 2 | 142 |
| 61–80 рублей..... | 3 | 210 |
| 81–100 рублей..... | 4 | 257 |
| 101–120 рублей..... | 5 | 141 |
| 121–140 рублей..... | 6 | 58 |
| 141–160 рублей..... | 7 | 27 |
| 161 рубль и более..... | 8 | 37 |

ЕСТЬ ЛИ У ВАС?

- | | | |
|--------------------------------|---|-----|
| телевизор..... | 1 | 837 |
| проигрыватель..... | 2 | 560 |
| магнитофон..... | 3 | 377 |
| радиоприемник или радиоло..... | 4 | 622 |
| книги (менее 50 книг)..... | 5 | 363 |
| книги (более 50 книг)..... | 6 | 510 |

В КАКОМ РАЙОНЕ ГОРОДА ВЫ ЖИВЕТЕ?

- 98 Василеостровский..... 1
Выборгский..... 2
Дзержинский..... 3
Ждановский..... 4
Калининский..... 5
Кировский..... 6
Колпинский..... 7
Красногвардейский..... 8
Красносельский..... 9
Куйбышевский..... 10
Ленинский..... 11
Московский..... 12
Невский..... 13
Октябрьский..... 14
Петроградский..... 15
Петродворцовый..... 16
Пушкинский..... 17
Сестрорецкий..... 18
Смольнинский..... 19
Фрунзенский..... 20
в Ленинградской области..... 21

СКОЛЬКО ВРЕМЕНИ ВАМ НУЖНО ЗАТРАТИТЬ, ЧТОБЫ
ДОЕХАТЬ (ИЛИ ДОЙТИ) ОТ СВОЕГО ДОМА ДО ЦЕНТРА ГОРОДА
(до Гостиного двора)?

99 _____ часов _____ минут (в среднем 30–35 минут)

СКОЛЬКО ВРЕМЕНИ ВАМ НУЖНО ЗАТРАТИТЬ, ЧТОБЫ ДОЕХАТЬ
(ИЛИ ДОЙТИ) ОТ СВОЕГО ДОМА ДО МЕСТА РАБОТЫ?

100 _____ часов _____ минут (в среднем 30–35 минут)

СКОЛЬКО ВРЕМЕНИ ВАМ НУЖНО ЗАТРАТИТЬ, ЧТОБЫ ДОЕХАТЬ
(ИЛИ ДОЙТИ) ОТ СВОЕГО ДОМА ДО БЛИЖАЙШЕГО ДВОРЦА
(ИЛИ ДОМА) КУЛЬТУРЫ?

101 _____ часов _____ минут (в среднем 15–25 минут)

МЕСТО ВАШЕГО РОЖДЕНИЯ:

102	Ленинград	1	631
	другой город (не областной центр и не столица республики)	3	97
	поселок городского типа	4	66
	сельская местность	5	

ПО СКОЛЬКО ЛЕТ ВЫ ПРОЖИВАЕТЕ В ЛЕНИНГРАДЕ
(в общей сложности)?

103 _____ лет

На следующие два вопроса отвечают все, кроме школьников

ГДЕ ВАМ ДОВЕЛОСЬ ЗАКОНЧИТЬ ОБУЧЕНИЕ В ДНЕВНОЙ ШКОЛЕ?

104	в Ленинграде	1	581
	в другом городе (областной центр или столица республики)	2	48
	в другом городе (не областной центр и не столица республики)	3	83
	в поселке городского типа	4	68
	в сельской местности	5	81

ЕСЛИ В ДРУГОМ ГОРОДЕ, ТО БЫЛ ЛИ В ЭТОМ ГОРОДЕ ТЕАТР?

105	да	1	3
	нет	2	128

На остальные вопросы отвечают все

В КАКОМ ВОЗРАСТЕ ВЫ ВПЕРВЫЕ ПОСЕТИЛИ ТЕАТР?

106	когда мне было _____ лет	1
	не помню, когда это было	2

С КАКОГО ВОЗРАСТА ВЫ НАЧАЛИ САМОСТОЯТЕЛЬНО ВЫБИРАТЬ
СПЕКТАКЛИ ДЛЯ ПРОСМОТРА?

107	с _____ лет	1
	не помню, с какого возраста	2

КАКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ИМЕЛИ ВАШИ РОДИТЕЛИ,
КОГДА ВАМ БЫЛО 14 ЛЕТ?

(отметьте крестиком в соответствующем столбце)

108–109	ОТЕЦ	МАТЬ
4 класса и менее.....	99	125
5–6 классов.....	79	80
7 классов.....	187	182
8–9 классов.....	127	155
полное среднее (10–11 классов).....	147	207
незаконченное высшее (три курса и более).....	47	52
высшее.....	177	125
ученую степень.....	8	5
среднее специальное (техникум).....	9	14

ТРИ ГОДА НАЗАД ВЫ ХОДИЛИ В ТЕАТР

209 чаще, чем сейчас.....	1	415
реже, чем сейчас.....	2	252
примерно так же, как сейчас.....	3	297

КАК ВЫ ДУМАЕТЕ, В ТЕЧЕНИЕ БЛИЖАЙШИХ ТРЕХ ЛЕТ ВЫ БУДЕТЕ ХОДИТЬ В ТЕАТР

210 чаще, чем сейчас.....	1	460
реже, чем сейчас.....	2	94
примерно так же, как сейчас.....	3	420

И последняя просьба к Вам. Ниже перечислены 12 ленинградских театров и 12 спектаклей. Укажите, пожалуйста, справа против названия спектакля номер театра, в котором поставлена эта пьеса.

- | | |
|-----|--|
| 211 | 1. Драматический театр им. Ленсовета |
| 212 | 2. Драматический театр им. Ленинского комсомола. |
| | 3. Театр драмы и комедии |
| | 4. Академический Театр Комедии |
| | 5. Академический театр драмы им. А.С. Пушкина |
| | 6. Театр юных зрителей |
| | 7. Драматический театр им. В.Ф. Комиссаржевской |
| | 8. Малый драматический театр |
| | 9. Академический Большой драматический театр им. М. Горького |
| | 10. Академический Малый театр оперы и балета |
| | 11. Академический театр оперы и балета им. С.М. Кирова |
| | 12. Театр музыкальной комедии |

Ах, эта прекрасная оперетта.....
Вторая студия.....
Девяносто третий год.....
Долги наши.....
Жила-была девочка.....
Из жизни деловой женщины.....
Похожий на льва.....
Прошлым летом в Чулимске.....
Родственники.....
Романтика для взрослых.....
Трубадур и его друзья.....
Фердинанд великодушный.....

Благодарим Вас за Ваш труд! Не забудьте вернуть анкету.
ЖЕЛАЕМ ВАМ НОВЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ВПЕЧАТЛЕНИЙ!

ЭКСПЕРТНАЯ АНКЕТА

«Взгляните на театральную афишу» (20 вопросов эксперту)

Уважаемый коллега!

Ленинградское отделение ВТО и Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии проводят комплексное исследование театрального репертуара и театрального зрителя.

В связи с этим предлагаем Вашему вниманию полный список спектаклей, которые были показаны на сцене драматических театров города Ленинграда в течение 1973 г. Полагая, что значительная часть этих спектаклей Вами просмотрена, просим Вас по поводу каждой постановки ответить на нижеследующие вопросы.

Вопросы сформулированы так, что предполагают альтернативный выбор какой-либо одной из подсказок в качестве ответа. Отвечая на вопрос, надо проставить в соответствующей ячейке таблицы против названия спектакля код подсказки, которая Вас устраивает. Если Вы не видели данного спектакля, достаточно проставить код «О» в столбце слева от названия спектакля.

Надеемся на Вашу добрую волю и внимательность в выполнении предложенной процедуры. Обработка результатов настоящего экспертного опроса позволит выявить ряд существенных характеристик театрального репертуара города Ленинграда.

Исследовательская группа ЛО ВТО

СЧИТАЕТЕ ЛИ ВЫ, ЧТО

- 1) ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ КОМЕДИЙНЫЙ?
 - это, безусловно, так 1
 - с этим, пожалуй, можно согласиться 2
 - с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
 - это, безусловно, не так 4
- 2) ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ МЕЛОДРАМАТИЧЕН?
 - это, безусловно, так 1
 - с этим, пожалуй, можно согласиться 2
 - с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
 - это, безусловно, не так 4
- 3) ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ ТРАГЕДИЙНЫЙ?
 - это, безусловно, так 1
 - с этим, пожалуй, можно согласиться 2
 - с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
 - это, безусловно, не так 4
- 4) В ЭТОМ СПЕКТАКЛЕ ОСТРЫЙ, НАПРЯЖЕННЫЙ СЮЖЕТ?
 - это, безусловно, так 1
 - с этим, пожалуй, можно согласиться 2
 - с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
 - это, безусловно, не так 4
- 5) ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ ЯВЛЯЕТСЯ ЧИСТО РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫМ?
 - это, безусловно, так 1
 - с этим, пожалуй, можно согласиться 2
 - с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
 - это, безусловно, не так 4
- 6) В ЭТОМ СПЕКТАКЛЕ БОЛЬШУЮ РОЛЬ ИГРАЕТ МУЗЫКА?
 - это, безусловно, так 1
 - с этим, пожалуй, можно согласиться 2
 - с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
 - это, безусловно, не так 4
- 7) В ЭТОМ СПЕКТАКЛЕ БОЛЬШУЮ РОЛЬ ИГРАЕТ ПЛАСТИКА И ХОРЕОГРАФИЯ?
 - это, безусловно, так 1
 - с этим, пожалуй, можно согласиться 2
 - с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
 - это, безусловно, не так 4
- 8) В ЭТОМ СПЕКТАКЛЕ БОЛЬШУЮ РОЛЬ ИГРАЕТ ХУДОЖЕСТВЕННО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ?
 - это, безусловно, так 1
 - с этим, пожалуй, можно согласиться 2
 - с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
 - это, безусловно, не так 4

- 9) ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ ЯВЛЯЕТСЯ СИНТЕТИЧЕСКИМ ПО СВОИМ
ЖАНРОВЫМ ОСОБЕННОСТЯМ ИЛИ СТИЛЕВЫМ
ХАРАКТЕРИСТИКАМ?
- это, безусловно, так 1
с этим, пожалуй, можно согласиться 2
с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
это, безусловно, не так 4
- 10) В ЭТОМ СПЕКТАКЛЕ ВЕЛИКО ЗНАЧЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ
УСЛОВНОСТИ?
- это, безусловно, так 1
с этим, пожалуй, можно согласиться 2
с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
это, безусловно, не так 4
- 11) ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ РАССЧИТАН НА ПРЕИМУЩЕСТВЕННО
РАЦИОНАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ?
- это, безусловно, так 1
с этим, пожалуй, можно согласиться 2
с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
это, безусловно, не так 4
- 12) ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ АДРЕСОВАН ПРЕИМУЩЕСТВЕННО МОЛО-
ДЕЖИ?
- это, безусловно, так 1
с этим, пожалуй, можно согласиться 2
с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
это, безусловно, не так 4
- 13) ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ ЗАСТАВЛЯЕТ ЗАДУМАТЬСЯ НАД ВАЖНЫМИ
ИДЕЙНО-НРАВСТВЕННЫМИ ВОПРОСАМИ?
- это, безусловно, так 1
с этим, пожалуй, можно согласиться 2
с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
это, безусловно, не так 4
- 14) В ЭТОМ СПЕКТАКЛЕ МНОГО УДАЧНЫХ АКТЕРСКИХ РАБОТ?
- это, безусловно, так 1
с этим, пожалуй, можно согласиться 2
с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
это, безусловно, не так 4
- 15) ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ ОТЛИЧАЕТСЯ ГЛУБИНОЙ, ЦЕЛЬНОСТЬЮ
РЕЖИССЕРСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ?
- это, безусловно, так 1
с этим, пожалуй, можно согласиться 2
с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
это, безусловно, не так 4
- 16) В ЭТОМ СПЕКТАКЛЕ ХОРОШЕЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ?
- это, безусловно, так 1
с этим, пожалуй, можно согласиться 2
с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
это, безусловно, не так 4

- 17) В ЭТОМ СПЕКТАКЛЕ ХОРОШЕЕ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ?
- это, безусловно, так 1
 - с этим, пожалуй, можно согласиться 2
 - с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
 - это, безусловно, не так 4
- 18) ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ ИМЕЕТ НЕСОМНЕННУЮ ХУДОЖЕСТВЕННУЮ
ЦЕННОСТЬ?
- это, безусловно, так 1
 - с этим, пожалуй, можно согласиться 2
 - с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
 - это, безусловно, не так 4
- 19) ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ ДОСТУПЕН ШИРОКОМУ КРУГУ ЗРИТЕЛЕЙ?
- это, безусловно, так 1
 - с этим, пожалуй, можно согласиться 2
 - с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
 - это, безусловно, не так 4
- 20) ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ ЯВЛЯЕТСЯ КРУПНЫМ СОБЫТИЕМ
В ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ЛЕНИНГРАДА?
- это, безусловно, так 1
 - с этим, пожалуй, можно согласиться 2
 - с этим, пожалуй, нельзя согласиться 3
 - это, безусловно, не так 4

Благодарим Вас за участие в исследовании!

**СВОДНЫЕ ДАННЫЕ ПО ФОРМИРОВАНИЮ
И ЭКСПЛУАТАЦИИ РЕПЕРТУАРА ЛЕНИНГРАДСКИХ
ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ В 1973 г.**

Академический театр драмы им. А.С. Пушкина

№	Название спектакля	Дата выпуска	Тираж в 1973 году	Тираж в 1974 году	Средняя посещаемость (в %)
1	Час пик	6.01.1971	57	273	92,7
2	Сказки старого Арбата	12,05.1971	49	165	93,0
3	Жизнь Сент-Экзюпери	29.12.1966	41	630	94,7
4	Одни, без ангелов	25.12.1971	41	100	95,4
5	Справедливость – мое ремесло	19.02.1969	36	225	92,7
6	Ночью без звезд	11.06.1973	31	31	92,7
7	Болдинская осень	3.07.1969	29	129	98,6
8	Иней на стогах	26.03.1973	29	32	96,2
9	Последняя жертва	28.06.1971	23	64	91,2
10	Много шума из ничего	31.12.1968	21	86	97,3
11	Чти отца своего	20.01.1965	19	355	91,3
12	Мария	31.12.1971	12	73	85,0
13	Без вины виноватые	23.12.1972	11	19	-
14	Дело, которому ты служишь	28.03.1967	10	233	93,2
15	Скандалное происшествие	16.02.1965	10	301	98,3
16	Обыкновенная история	23.10.1965	10	87	77,4
17	Горячее сердце	9.12.1973	10	10	97,8
18	На дне	31.12.1956	10	140	80,9
19	Нахлебник	3.09.1967	4	125	94,7
20	Птицы нашей молодости	29.12.1972	4	9	85,6
21	Кремлевские куранты	2.02.1968	3	71	65,5
Итого:			459	3158	93,1

Большой драматический театр им. М. Горького

№	Название спектакля	Дата выпуска	Тираж в 1973 году	Тираж в 1974 году	Средняя посещаемость (в %)
1	Ханума	3.12.1972	38	40	99,1
2	Общественное мнение	29.03.1973	34	34	99,4
3	Валентин и Валентина	30.12.1971	32	84	99,1
4	Ревизор	8.05.1972	30	57	99,6
5	Цена	7.12.1968	29	115	99,6
6	С вечера до полудня	22.12.1969	29	53	98,0
7	Мольер	5.02.1973	27	27	99,6
8	Третья стража	26.12.1970	26	113	99,5
9	Традиционный сбор	29.05.1967	22	314	99,6
10	Король Генрих IV	1.04.1969	21	155	97,8
11	Луна для пасынков судьбы	.12.1967	21	141	96,7
12	Мещане	12.08.1966	19	235	99,6
13	Два анекдота	30.03.1972	18	26	99,3
14	Бедная Лиза	15.04.1973	17	17	99,3
15	Беспокойная старость	1.04.1970	16	112	98,3
16	Правду! Ничего кроме правды!	23.10.1967	14	214	99,2
17	Тоот, другие и майор	5.03.1971	14	61	100,0
18	Лица	29.12.1971	13	37	99,3
19	Выпьем за Колумба	25.06.1971	12	93	97,2
20	Защитник Ульянов	18.06.1970	5	53	96,8
21	Лиса и виноград	8.09.1967	4	226	97,2
22	Я, бабушка, Илико и Илларион	9.05.1964	4	185	97,4
23	Ситуация	9.06.1973	3	3	99,1
24	Два театра	9.12.1969	1	70	99,1
Итого:			449	2465	98,8

Театр им. Ленсовета

№	Название спектакля	Дата выпуска	Тираж в 1973 году	Тираж в 1974 году	Средняя посещаемость (в %)
1	Огонь за пазухой	5.12.1972	61	68	90,2
2	Двери хлопают	13.04.1972	58	109	98,5
3	Миссис Пайпер ведет следствие	8.02.1973	55	55	98,1
4	Укрощение строптивой	29.12.1970	39	154	94,4
5	Красная Шапочка	2.01.1972	36	77	93,6
6	Мальш и Карлсон, который живет на крыше	6.12.1969	33	186	78,1
7	Человек со стороны	28.03.1971	29	111	98,5
8	Остается час	23.10.1969	23	84	64,1
9	Вот какой факт получается	27.05.1972	23	51	90,0
10	Варшавская мелодия	29.06.1967	22	342	88,7
11	Солдат и змея	30.05.1965	18	177	91,9
12	Человек и джентльмен	21.03.1968	18	206	78,8
13	Дульсинея Тобосская	24.09.1973	14	14	100,0
14	Тот, кто получает пощечины	30.05.1973	10	10	95,6
15	Жестокость	29.10.1968	8	77	97,3
16	Преступление и наказание	15.12.1971	8	29	98,5
17	Мой бедный Марат	21.03.1965	8	207	64,1
18	Ковалева из провинции	30.12.1973	3	3	78,8
19	Пушкин в Одессе	23.05.1971	3	77	88,7
Итого:			469	2037	88,9

Театр им. В.Ф. Комиссаржевской

№	Название спектакля	Дата выпуска	Тираж в 1973 году	Тираж в 1974 году	Средняя посещаемость (в %)
1	Забывать Герострата	6.12.1972	69	75	100,0
2	Продавец дождя	13.01.1972	65	216	75,9
3	Проходной балл	19.05.1973	62	62	95,5
4	Царь Федор Иоаннович	19.05.1972	59	102	99,1
5	Золушка	2.01.1973	40	40	84,8
6	Миллионерша	28.12.1964	39	748	88,6
7	Не беспокойся, мама!	14.05.1973	30	120	94,0
8	Амнистия	15.04.1971	27	143	81,8
9	Время любить	12.03.1960	25	176	97,0
10	Необыкновенный подарок	7.11.1971	18	71	91,3
11	Сказка о четырех близнецах	5.11.1969	16	92	54,8
12	Принц и нищий	1.01.1967	16	257	46,2
13	Насмешливое мое счастье	19.12.1969	14	156	97,5
14	Если бы небо было зеркалом	6.08.1967	10	179	92,4
15	Старик	28.03.1968	10	104	89,0
16	Тогда в Севилье	30.12.1970	10	56	94,0
17	Иосиф Швейк против Франца Иосифа	12.12.1973	6	6	99,1
18	Большевики	27.03.1970	3	47	84,5
Итого:			511	2650	87,0

Театр им. Ленинского комсомола

№	Название спектакля	Дата выпуска	Тираж в 1973 году	Тираж в 1974 году	Средняя посещаемость (в %)
1	Лошадь Пржевальского	7.06.1972	54	86	81,1
2	С любимыми не расставайтесь	31.11.1971	51	104	82,8
3	Зримая песня	22.02.1967	44	432	65,6
4	Три мушкетера	23.12.1970	44	159	33,7
5	Сирано де Бержерак	5.05.1964	42	436	76,1
6	Вестсайдская история	4.08.1969	39	201	68,1
7	Колыбельная	28.06.1972	36	63	60,1
8	Саша Белова	27.12.1972	33	34	70,4
9	Выбор	14.04.1972	30	68	58,2
10	Аленький цветочек	1.01.1973	25	420	67,2
11	Поляна чудес	19.05.1962	23	23	62,4
12	Белоснежка и семь гномов	11.04.1973	20	419	88,5
13	Бесприданница	3.11.1973	17	17	47,1
14	Чайка	24.05.1973	16	16	39,0
15	Две зимы и три лета	19.04.1970	9	55	62,9
16	Любовь Яровая	29.12.1971	6	43	66,9
17	Город без любви	28.12.1973	6	42	38,4
18	Униженные и оскорбленные	28.12.1973	2	310	60,0
19	Где Чарли?	28.12.1973	2	2	79,0
Итого:			499	2934	63,6

Академический Театр Комедии

№	Название спектакля	Дата выпуска	Тираж в 1973 году	Тираж в 1974 году	Средняя посещаемость (в %)
1	Монолог о браке	28.12.1972	55	56	93,4
2	Тележка с яблоками	10.03.1972	47	91	86,5
3	Этот милый старый дом	10.05.1972	39	79	94,9
4	Троянской войны не будет	23.03.1973	38	38	94,6
5	Волшебные истории Оле-Лукойе	1.10.1969	34	250	84,5
6	Да здравствует король!	30.12.1970	3229	140	84,1
7	Сослуживцы	21.09.1971	27	111	85,3
8	Маленькое окно на великий океан	1.12.1972	23	37	80,0
9	Физики	21.12.1962	21	296	100,0
10	Дальний родственник	9.11.1971	20	91	90,6
11	Неравный брак	29.12.1969	19	185	93,1
12	Цилиндр	15.04.1968	16	246	66,3
13	Горячее сердце	31.05.1973	14	16	75,4
14	Село Степанчиково	23.11.1970	14	84	91,8
15	Гусиное перо	27.12.1971	11	35	89,4
16	Силуэты Парижа	16.11.1968	10	153	61,5
17	Звонок в пустую квартиру	11.10.1967	4	224	91,6
18	Игра с кошкой	27.12.1973	4	4	97,0
19	Искусство комедии	28.04.1966	3	114	78,2
20	Дон Жуан	15.04.1963	3	298	100,0
21	Мы бомбили Нью-Хейвен	13.03.1971	2	27	78,2
22	Пестрые рассказы	28.12.1959	2	269	95,0
Итого:			465	2974	86,9

Театр юных зрителей

№	Название спектакля	Дата выпуска	Тираж в 1973 году	Тираж в 1974 году	Средняя посещаемость (в %)
1	Наш цирк	25.01.1968	28	267	105,3
2	Волшебное стеклышко	1.04.1963	24	233	106,1
3	Открытый урок	11.03.1971	24	58	103,9
4	Хоровод	26.02.1973	24	38	103,5
5	Гамлет	26.06.1971	23	72	108,6
6	Шел парнишке тринадцатый год	26.06.1972	23	38	100,9
7	Свои люди – сочтемся	13.06.1973	21	33	108,1
8	Вей, ветерок	4.01.1973	21	42	103,3
9	Месс Менд	25.12.1972	21	22	108,1
10	Наш Чуковский	15.07.1970	20	97	107,4
11	Сказки Пушкина	10.04.1974	19	380	107,5
12	Наш, только наш	31.12.1969	18	105	105,7
13	Чужая роль	20.07.1972	17	27	108,4
14	А зори здесь тихие	8.05.1970	16	77	103,6
15	Тимми, ровесник мамонта	28.12.1970	14	16	108,4
16	После казни прошу	15.06.1967	13	120	108,3
17	Трень-брень	3.01.1966	13	125	106,5
18	Радуга зимой	28.06.1968	12	97	104,8
19	Конек-Горбунок	23.01.1963	12	200	108,6
20	Весенние перевертыши	21.09.1973	12	12	106,9
21	Гибель эскадры	20.02.1970	11	51	103,6
22	А вот что бы ты выбрал	24.03.1971	11	51	109,3
23	Глоток свободы	26.03.1974	11	84	102,7
24	Хозяин	14.05.1968	10	55	87,8
25	Мужчина семнадцати лет	3.01.1967	9	162	105,9
Итого:			427	2550	105,3

Театр драмы и комедии

№	Название спектакля	Дата выпуска	Тираж в 1973 году	Тираж в 1974 году	Средняя посещаемость (в %)
1	Антонина	1.02.1973	126	159	93,8
2	Трамвай «Желание»	16.06.1972	67	114	99,8
3	Прощание в июне	18.11.1972	59	71	94,2
4	Любимая	27.12.1972	56	57	99,2
5	Два клена	30.12.1971	49	115	79,1
6	Недотрога	17.03.1969	49	253	79,5
7	Влюбленные и я	26.09.1970	47	218	86,6
8	Мышеловка	22.05.1973	45	45	95,9
9	Мост	9.02.1972	34	123	96,7
10	Мы, джаз и привидения	25.04.1973	31	31	94,2
11	РВС	11.12.1977	27	396	86,8
12	Чудаки	20.06.1973	17	17	93,8
13	РОПС	24.03.1965	16	367	91,4
14	Трибунал	10.11.1971	16	66	87,4
15	Криминальное танго	4.04.1969	13	317	98,0
16	Свидания в предместье	19.06.1960	12	188	85,3
17	Странная миссис Сэвидж	15.05.1970	11	198	95,4
18	Синие дожди	1.03.1971	10	148	90,8
19	Веселый тракт	6.12.1971	6	44	95,3
20	Спроси самого себя	1.12.1973	5	5	91,2
21	Испанский священник	5.05.1971	4	53	95,3
22	Женитьба Белугина	14.06.1971	3	48	–
23	Соловьинная ночь	17.05.1969	1	48	79,5
Итого:			704	2781	89,8

Малый драматический театр

№	Название спектакля	Дата выпуска	Тираж в 1973 году	Тираж в 1974 году	Средняя посещаемость (в %)
1	Странная особа	15.06.1973	87	125	72,2
2	Женатый жених	4.06.1965	85	336	69,8
3	Уходят женщины	23.12.1969	60	308	68,5
4	Винни-Пух и все-все-все	26.12.1968	52	181	91,9
5	Вкус меда	14.12.1973	40	40	86,0
6	Двое чужих	15.11.1969	39	142	44,3
7	Дуэль	8.12.1972	34	41	43,6
8	Дневник женщины	13.12.1962	23	169	56,1
9	Таланты и поклонники	3.11.1971	21	79	47,1
10	О женщине	25.06.1972	15	39	78,5
11	Эй, ты, здравствуй!	3.06.1971	12	68	26,2
12	Третьего не дано	15.06.1973	9	9	65,4
13	Балаган	16.12.1971	9	35	81,4
14	Интеллигенты из Одессы	2.11.1968	8	68	55,6
15	Федякин крупным планом	24.03.1974	8	8	58,9
16	Сергей Есенин	24.11.1968	7	85	56,2
17	Привидения	18.06.1969	6	80	69,8
18	На смерть поэтов	2.03.1968	1	9	26,2
Итого:			516	1882	61,0

**СПИСОК ОСНОВНЫХ РАБОТ ПО СОЦИОЛОГИЧЕСКОМУ
И СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОМУ ИЗУЧЕНИЮ
ТЕАТРА (1965–1978 гг.)**

1. *Алексеев А.Н.* Методологические и методические проблемы комплексного исследования театральной жизни // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
2. *Алексеев А.Н.* Некоторые современные тенденции функционирования театра в условиях крупнейшего культурного центра // Театр и наука. М., 1976.
3. *Алексеев А.Н.* Социальные ценности как основание для социологической типологии драматических спектаклей // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
4. *Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н.* К изучению социологических проблем функционирования театра в современных условиях // Проблемы социологии театра. М., 1974.
5. *Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н.* К исследованию роли театра в духовной жизни современного молодого человека // Методологические проблемы современного искусствоведения. Вып. 1. Л., 1975.
6. *Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н.* Опыт качественно-количественного анализа преобладающих тенденций репертуара драматических театров // Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. М., 1972.
7. *Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н.* Театральный репертуар как объект социологического анализа // Театр и зритель. М., 1973.
8. *Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н.* Социологические изучения репертуара драматических театров СССР // Театр и драматургия. Вып. 5. Л., 1976.
9. *Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н.* Ленинградские театры и молодежь // Социологические исследования театральной жизни. М., 1978.
10. *Алтаев А.Я.* К проблеме массового успеха пьесы // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
11. *Анисимов А.В.* Зрительская аудитория московских театров // Типология объектов культуры, отдыха, спорта и здравниц / Сб. ст. М., 1973.
12. *Анисимов А.В.* Экспериментальный театральный зал (Театр драмы и комедии на Таганке). В сб.: «Типология объектов культуры, отдыха, спорта и здравниц». М., 1973.
13. *Анисимов А.В.* Состав зрительской аудитории и формирование сети театрально-зрелищных зданий г. Москвы // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
14. *Анисимов А.В.* Экспертные методы исследований при проектировании экспериментальных зданий // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
15. *Анисимов А.В.* Зрительская аудитория и некоторые проблемы проектирования театров // Социологические исследования театральной жизни. М., 1978.
16. *Божков О.Б.* Некоторые проблемы исследования отношения к театру массовой аудитории // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
17. *Божков О.Б.* О специфике восприятия оценки произведений искусства на уровне обыденного и профессионального сознания // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.

18. *Божков О.Б., Докторов Б.З.* Театр в системе коллективных форм досуга // Социологические исследования театральной жизни. М., 1978.
19. *Богданович Л.В.* Театр и телевидение // Проблемы социологии театра. М., 1974.
20. *Богданович Л.В.* Влияние телевидения на отношение молодежи к театру // Проблемы развития культуры в условиях индустриального региона. Таллин, 1977.
21. *Брагин А.Н., Зикевская Н.Н.* О влиянии развлекательных телевизионных программ на посещаемость ленинградских театров // Актуальные проблема экономной, организации и социологии театра. Киев, 1976.
22. *Вахеметса А.Л., Плотников С.П.* Человек и искусство. М, 1971.
23. *Вихалемм П.* Контекст восприятия как основной фактор зрительского восприятия спектакля // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
24. *Владимиров В.Л.* Исследование молодого зрителя // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
25. *Владимиров В.Л.* Место театра в сфере духовных интересов современной молодежи // III Всесоюзная научно-теоретическая конференция аспирантов вузов и НИИ Министерства культуры СССР на тему «О роли социалистической культуры и искусства в идейно-политическом, нравственном и эстетическом воспитании советских людей». Кишинев, 1976.
26. *Владимиров В.Л.* Экспертная оценка театрального репертуара и показатели эксплуатационной деятельности театров // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
27. *Волков В.И.* Ценностный аспект искусства как предмет конкретно-социологического исследования (к постановке вопроса) // Художественное восприятие. Л., 1971.
28. *Волков В.И., Зудилова Т.Н.* Опыт типологического подхода к анализу зрительских ориентации в сфере театра // Проблемы социологии театра. М., 1974.
29. *Волков В.* Театр и ТВ: границы и взаимодействие аудитории // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
30. *Волков В.И.* Актер о публике театра // Театр и наука. М., 1976.
31. *Волков В.И.* Опыт использования экспертных методов в исследовании театра и кинематографа // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
32. *Вульфсон С.Д.* Некоторые вопросы организации экономики и социологии театра и Всероссийское театральное общество // Театр и зритель. М., 1973.
33. *Герчиков В.И.* Экспертные методы и комплексные показатели в социологическом исследовании театра // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
34. *Дадамян Г.Г.* и др. Экономико-математическое исследование деятельности театров РСФСР. Отчет Министерства культуры РСФСР. М., 1968.
35. *Дадамян Г.* и др. Опыт применения количественных методов в исследовании театра // Точные методы в исследованиях культуры и искусства. М., 1971.
36. *Дадамян Г.Г., Семенов А.Л., Бегак А.Е.* Некоторые вопросы социально-психологической общности зрителей // Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. М., 1972.
37. *Дадамян Г.Г.* Основные вопросы социологических исследований театра – итоги и перспективы // Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. М., 1972.

38. *Дадамян Г.Г.* Социологические и социально-экономические исследования театра // Театр и зритель. М., 1973.
39. *Дадамян Г.Г.* Проблемы аудитории театра // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
40. *Дадамян Г.Г.* Проблемы аудитории театров // Проблемы социологии театра. М. 1974.
41. *Дадамян Г.Г.* Театр умер? Театр будет жить! // Знание – сила. 1975, № 6.
42. *Дадамян Г.Г.* Аудитория театра и его стратегия // Театр и наука. М., 1976.
43. *Дадамян Г.* Социологические исследования зрителей драматических театров. Л. 1975.
44. *Дадамян Г.* Искусство театра и культура зрителя // Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Киев, 1976.
45. *Дадамян Г., Дондурей Д.* Экспертные оценки художественной культуры – возможность и границы // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
46. *Дадамян Г., Рубинштейн А.* Социально-культурные цели театра и хозяйственный механизм их реализации // Социологические исследования театральной жизни. М., 1978.
47. *Дианова В.М.* Воспитательная функция театра с позиции теории общения // III Всесоюзная научно-теоретическая конференция аспирантов вузов и НИИ Министерства культуры СССР на тему «О роли социалистической культуры и искусства в идейно-политическом, нравственном и эстетическом воспитании советских людей». Кишинев, 1976.
48. *Дмитриевский В.Н.* О конкретно-социологическом изучении театрального зрителя // Театр и драматургия. Л., 1967.
49. *Дмитриевский В.Н.* Зритель в таблицах // Театр. 1968, № 10.
50. *Дмитриевский В.Н.* Некоторые вопросы методики изучения интересов и реакций театрального зрителя // Художественное восприятие. Л., 1971.
51. *Дмитриевский В.Н.* Кто смеется последним? // Театр. 1970, № 12.
52. *Дмитриевский В.Н.* Некоторые вопросы изучения роли театра в духовной жизни общества // Точные методы в исследованиях культуры и искусства. М., 1971.
53. *Дмитриевский В.Н.* Некоторые итоги обследования театральной публики // Театр и драматургия. Л., 1971.
54. *Дмитриевский В.Н., Алексеев А.Н.* Театральный репертуар как объект качественно-количественного анализа // Методологические и методические проблемы контент-анализа. М.; Л., 1973.
55. *Дмитриевский В.Н.* Театральная критика и театральный зритель. Л., 1973.
56. *Дмитриевский В.Н.* Проблемы исследования театрального репертуара // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
57. *Дмитриевский В.Н.* Формирование и эксплуатация театрального репертуара и публики // Театр и наука. М., 1976.
58. *Дмитриевский В.Н.* Репертуар, зритель и лицо театра // Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Киев, 1976.
59. *Дмитриевский В.Н.* Репертуар и зритель // Театр и драматургия. Вып. 6. Л., 1976.
60. *Дмитриевский В.Н.* Театр, зритель, репертуар // Театр, 1976. № 7 (Болгария).

61. *Дмитриевский В.Н.* Из опыта формирования экспертной группы при исследовании театрального репертуара // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
62. *Докторов Б.З.* Факторный анализ в исследовании театрального репертуара // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
63. *Докторов Б.З.* Ленинградцы перед телевизором // Знание – сила. 1975, № 5.
64. *Докторов Б.З.* Математико-статистический анализ театрального репертуара // Театр и наука. М., 1976.
65. *Докторов Б.З.* Возможности и перспективы экспертного метода при изучении театрального репертуара // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
66. *Докторов Б.З.* Театральный репертуар как объект измерения. Изучение сводной афиши драматических театров Ленинграда // Комплексный подход к коммунистическому воспитанию. М., 1977.
67. *Дондурей Д.Б.* К проблеме социальной обусловленности восприятия искусства // Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. М., 1972.
68. *Дондурей Д.Б.* Особенности детского восприятия и понимания детского спектакля // Проблемы социологии театра. М., 1973.
69. *Дондурей Д.Б.* Оценка спектакля зрителями-школьниками // Социологические исследования театральной жизни. М., 1978.
70. *Жидков В.С.* Некоторые проблемы прогнозирования развития театра // Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Киев, 1976.
71. *Жидков В.С., Рубинштейн А.Я., Семенов А.Н.* Принципы типологии театров // Театр и наука. М., 1976.
72. *Жидков В.С.* О прогнозировании развития театров // Социологические исследования театральной жизни. М., 1978.
73. *Забара Е.Н.* К вопросу об изучении восприятия театрального спектакля // Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Киев, 1976.
74. *Зазюн И.А.* Коммунизм і естетичний розвиток особи. Киев, 1972.
75. *Зазюн И.А.* Диагностика актерских способностей // Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Киев, 1976.
76. *Задорожный С.И.* Театр, зритель, город // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
77. *Зудилова Т.* О социологическом измерении установок на театр // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
78. Исследование художественных интересов школьников. (Под общей ред. Е.В. Квятковского и Ю.У. Фохт-Бабушкина.) М., 1974.
79. *Калайтан Н.Е.* Анализ побудительных мотивов посещения театра в массовом сознании // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
80. *Калашников Ю.С.* Современный театр и пути его научного изучения // Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. М., 1972.
81. *Калашников Ю.С.* Театр как объект комплексных исследований // Театр и зритель. М., 1973.
82. *Каменский Б.С., Петров В.М.* Об одном методе выявления воспринимаемых зрителями характеристик спектакля // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.

83. *Капустин Ю.В.* Некоторые особенности публики исполнительских видов искусств // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
84. *Карягин А.А.* Социологические исследования театральной жизни // Социологические исследования театральной жизни. М., 1978.
85. *Каск К.* О структуре эстонской театральной публики. М., 1970.
86. *Каск К., Веллеранд Л.* Структура театральной аудитории в Эстонии // Театр и зритель. М., 1973.
87. *Каск К., Веллеранд Л.* Эстонский театр и его зрители // Экономика и организация театра. Вып. 2. Л., 1973.
88. *Каск К.* Театр и публика // Проблемы развития культуры в условиях индустриального региона. Таллин, 1977.
89. *Клигер С.А., Косолапов М.С., Толстова Ю.Н.* Возможности применения техники развертывания при экспертных оценках спектаклей // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
90. *Коган Л.Н., Кернер А.Д.* 1499 ответов // Театр. 1965, № 9.
91. *Коган Л.Н.* Актер // Театр. 1966. № 10.
92. *Коган Л.Н.* Искусство и зритель // Художественное восприятие. Л., 1971.
93. *Коган Л.Н.* Публика как объект социологического анализа // Симпозиум «Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра». М., 1972.
94. *Коган Л., Панова С., Стефанская С.* Глаз в щелке занавеса // Театр. 1972, № 7.
95. *Коган Л.Н.* Публика театра // Театр и зритель. М., 1973.
96. *Коган Л.Н.* О методах изучения публики театра // Проблемы социологии театра. М., 1974.
97. *Коган Л.Н.* О содержании понятия «публика» // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
98. *Коган Л.Н.* Экспертные оценки в исследованиях художественной культуры // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
99. *Конев В.А.* Социальное бытие искусства. Саратов, 1975.
100. *Конев В.А.* О природе и месте эксперта в социологическом исследовании искусства // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
101. *Корниенко Н.А.* К проблеме интегральных оценок спектакля // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
102. *Корниенко Н.А.* К проблеме эксперта в исследованиях театральных структур // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
103. *Крупник Е.П.* Социально-психологические факторы развития эстетического отношения школьников к произведениям искусства // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
104. *Крупник Е.П.* Ценностные ориентации сельского школьника в области искусства // Театр и наука. М., 1976.
105. *Ксенофонтов В.Н.* Малый театр и зритель // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
106. *Ксенофонтов В.Н.* Малый театр и зритель // Театр и наука. М., 1976.
107. *Кудиен В.О., Зазюн Г.А.* Социология взаимоотношений театру и глядача // Етжа і естетша. Вип. 2. Киевськ. ун-т, 1972.

108. *Куличков И.Л.* Опыт конкретно-социологического изучения публики народного театра // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
109. *Лауристин М.* Категории контент-анализа для экспертной оценки характера контекста постановки // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
110. *Лебедева Л.* Специфика театра и зритель // Проблемы социологии театра. М. 1974.
111. *Левшина И.С.* Театр, кино, телевидение в структуре досуга // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М, 1974.
112. *Моргун В.Н.* Мотивация и формирование художественных потребностей // Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Киев, 1976.
113. *Морозов Ю.И., Паповян С.С.* Методологические основы социально-психологического исследования театра и зрителя // Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. М., 1972.
114. *Морозов Ю.И., Паповян С.С., Логвинов М.В., Новиков Е.А.* Результаты конкретного социально-психологического исследования творческого коллектива // Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. М., 1972.
115. *Наумов КН.* Некоторые проблемы взаимоотношений театра и зрителя // Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Киев, 1976.
116. *Новиков Е.А.* Театр как социальный организм // Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. М., 1972.
117. *Оболонский А.В.* Некоторые особенности функционирования театра в современном обществе // Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. М., 1972.
118. *Оболонский А.В.* О некоторых проблемах изучения театра как социального феномена // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
119. *Орлов Ю.М.* Планирование репертуара и зрительская аудитория драматического театра областного типа // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
120. *Орлов Ю.М.* Планирование репертуара и зрительская аудитория драматического театра // Театр и наука. М., 1976.
121. *Оямаа М.* Структура зрителей Государственного академического театра «Ванемуйне» // «Ванемуйне» сегодня и вчера. Тарту, 1970.
122. *Оямаа М., Хион Я.* О составе зрителей театра «Ванемуйне» // Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. М., 1972.
123. *Оямаа М., Хион Я.* Публика театра и жанры спектаклей // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
124. *Оямаа М., Хион Я.* Аудитория театра «Ванемуйне» // Театр и зритель. М., 1973.
125. *Оямаа М.Г.* Социологическое изучение отношения детей к театру // Взаимосвязь теории и практики эстетического воспитания школьников. Ереван, 1977.
126. *Перов Ю.В., Рожков И.И.* Опыт комплексного исследования восприятия спектакля // Симпозиум «Проблемы художественного восприятия». Л., 1968.
127. *Платонов К.К., Кривицкий К.Е.* Зрительская аудитория театра как объект социально-психологических исследований // Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. М., 1972.

128. *Платонов К.К.* Психология театра как отрасль социальной психологии // Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. М., 1972.
129. *Плотников С.П.* К вопросу о методологических социологических исследованиях театра // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
130. *Прусс И.* Социологи о театре // Знание – сила. 1975, № 6.
131. *Рабинович Р., Фохт-Бабушкин Ю., Чулкова К.* Театр и школьник // Театр и зритель. М, 1973.
132. *Рабинович Р.Г.* Влияние культурно-просветительных учреждений на формирование художественных интересов школьников в населенных пунктах различного типа // Особенности формирования художественных интересов школьников в населенных пунктах разного типа. М., 1976.
133. *Рабинович Р.* Роль населенного пункта в формировании интересов школьника к театру и кино // Социологические исследования театральной жизни». М., 1978.
134. *Ржецкий Н.Н.* Восприятие спектакля как процесс включения зрителя в деятельность персонажа // Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Киев, 1976.
135. *Рождественская Н.В.* Социологический аспект изучения некоторых специальных способностей актера // Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. М., 1972.
136. *Рубинштейн А.Я.* Структура аудитории театра и проблема посещаемости // Театр и наука. М., 1976.
137. *Саенко Ю.И.* Театр и потребление культуры населения региона // Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Киев, 1976.
138. *Седлецкий Р.А.* Изучение зрителя и практика театра // Театр и наука. М., 1976.
139. *Селиванов В.В.* Взаимосвязь искусства и публики // Искусство и общество. Л. 1978.
140. *Семашко А.Н., Паламарчук С.Н.* Некоторые социологические проблемы театра // Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Киев, 1976.
141. *Семашко А.Н.* Художественные потребности и их развитие у молодежи. Киев, 1977.
142. *Соковнин В.М.* Стереотипы в восприятии внешнего облика человека и героитеатра и кино // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
143. *Солоницына Л.С.* Взаимодействие актера и публики в свете социологии // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
144. *Солоницына Л.С.* Целостный образ актера в процессе взаимодействия актера и публики // Социологические исследования театральной жизни. М, 1976.
145. *Солоницына Л.С.* Массовое представление об актере: социальное содержание и пути исследования (к постановке вопроса) // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
146. *Сохор А.Н.* О типологии и структуре художественной публики // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
147. Социально-психологические и социальные факторы формирования художественных интересов сельского школьника. Обзорная информация. Вып. 5. М., 1975.

148. *Стефанская С.И.* Опыт конкретно-социологических исследований в области театра // Актуальные проблемы организации экономики и социологии театра. М., 1972.

149. *Суворова Г.Д.* Возможности и границы социологии театра // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.

150. *Суна У.Ф.* Эстетическая культура студента. М., 1977.

151. *Сыроеждин И.М.* Театр в системе межличностных отношений // Социологические исследования театральной жизни. М., 1976.

152. Театр и зритель // Проблемы социологии театра. М., 1974.

153. Театр и сельский зритель. Оренбург, 1974.

154. *Фохт-Бабушкин Ю.* Факты – упрямая вещь // Театральная жизнь. 1966, № 22.

155. *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Развитие художественных интересов советского школьника // Социологические и типологические проблемы восприятия. М., 1972.

156. *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Театр в художественном развитии школьника // Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. М., 1972.

157. *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Художественная деятельность школьника как проявление его интереса к искусству // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.

158. *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Важная социально-педагогическая проблема // Особенности формирования художественных интересов школьников в населенных пунктах разного типа. М., 1976.

159. *Фохт-Бабушкин Ю.* Театр в системе художественных интересов сельских школьников // Театр и наука. М., 1976.

160. *Фохт-Бабушкин Ю.У.* О качественном показателе отношения респондентов к искусству // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.

161. *Фохт-Бабушкин Ю.* Об уровнях интереса к искусству // Социологические исследования театральной жизни. М., 1978.

162. *Хренов Н.А.* Социально-психологическая общность зрителей как проблема социологии искусства // Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. М., 1972.

163. *Хренов Н.А.* Социально-психологический аспект посещаемости театра // Театр и зритель. М., 1973.

164. *Хренов Н.А.* Театр и кино как объекты социальных наук // Проблемы социологии театра. М., 1973.

165. *Хренов Н.А.* О типологии и структуре художественной публики // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.

166. *Хренов Н.А.* Место зрелищных искусств в художественной культуре // Театр и наука. М., 1976.

167. *Хренов Н.А.* Социология театра, ее некоторые задачи и перспективы // Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Киев, 1976.

168. *Хренов Н.А.* К вопросу об интерпретации спектакля в связи с деятельностью эксперта // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.

169. *Хренов Н.А.* Место зрелищных искусств в художественной культуре. М., 1977.

170. *Хренов Н.А.* Социально-психологический аспект зрелищного общения // Социологические исследования театральной жизни. М., 1978.
171. Художественные интересы сельских школьников (обзорная информация). Вып. 3. М., 1975.
172. Художественные интересы школьников Грузинской ССР. М., 1977.
173. Художественные интересы школьников Латвийской ССР. М., 1977.
174. Художественные интересы школьников Узбекской ССР. М., 1977.
175. Художественные интересы школьников Молдавской ССР. М., 1977.
176. Художественные интересы школьников Литовской ССР. М., 1977.
177. *Чамокова Э.А., Чеснокова В.Ф.* Театр и публика: структура зрительских оценок // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.
178. *Чамокова Э.А.* Фокусированное интервью при опросе зрителей и экспертов // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977.
179. *Щербинина О.Н.* Театр и сельская аудитория // Театр и наука. М., 1976.
180. *Яковлев А.М.* Социально-психологические проблемы восприятия // Научно-практическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ЗРИТЕЛЬ В ТЕАТРЕ

Социологические исследования театральной жизни

Авторы:

*А.Н. Алексеев, О.Б. Божков, В.Н. Дмитриевский,
Б.З. Докторов, Л.Е. Кесельман*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Как специфическое средство отражения действительности, познания и постижения мира искусство вносит свой существенный вклад в формирование активной жизненной позиции советского человека. Безусловно, велика и роль театра в идейном и эстетическом воспитании.

В центре внимания практиков театра сегодня стоят вопросы дальнейшего развития театрального искусства, в частности, очень актуальна задача повышения эффективности его воздействия на аудиторию. Для этого надо научиться находить адрес каждого спектакля, точно знать структуру театральной аудитории на разных уровнях: отдельного спектакля, конкретного театра и, наконец, на уровне театральной аудитории всего города или региона. Также важно выяснить, какие потребности удовлетворяют в театре представители различных социальных групп населения.

Именно эти вопросы ставились перед исследовательским коллективом «Социология и театр».

Исследование «Зритель в театре» было начато осенью 1976 г. Как теоретическая, так и методическая части его программы во многом опирались на материалы ранее проведенных исследований: «Театр в духовной жизни современного молодого человека»¹ и «Формирование и эксплуатация репертуара драматических театров Ленинграда». В известной мере оно явилось продолжением этих исследований. В то же время в этой работе проявились и относительно новые аспекты, обусловленные прежде всего тем, что группа впервые приступила к обследованию зрителей непосредственно в театре, а также тем, что в процессе исследований сам предмет изучения раскрывается в большей полноте.

Часть вторая данного издания состоит из трех разделов. Раздел I посвящен методологическим и методическим аспектам изучения проблемы: театр и зритель и содержит две главы. Одна из них – это театроведческий анализ практики театра за последние два десятилетия, использующий как собственно театроведческие оценки, так и результаты проведенных в этот период социологических исследований, – это описание научной ситуации и анализ методологии и методики исследования зрительской аудитории.

¹ См.: Алексеев А.Н., Божков О.Б., Владимиров В.Л., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З. Театр и зритель (Опыт социологического исследования). М., 1979.

Раздел II содержит изложение и социологический анализ полученных результатов. В четырех главах этого раздела нашли отражение основные задачи исследования: описание структуры и объема театральной аудитории, поведение театральных зрителей в сфере культуры и собственно театральная активность аудитории, факторы ее формирования и, наконец, взаимодействие ленинградского театра и ленинградского телевидения.

Третий раздел, содержащий всего одну главу, ставит актуальную проблему прогнозирования явлений культуры. Здесь рассматриваются основные методологические вопросы прогнозирования и дается анализ необходимой информационной базы.

На всех этапах этой работы активное участие, кроме членов авторского коллектива, начиная с разработки программы и кончая анализом данных, принял В.Л. Владимиров – сотрудник группы «Социология и театр».

Современное социологическое исследование – это всегда коллективный труд. Авторы приносят искреннюю благодарность всем, кто в той или иной форме принял участие в этой большой работе. Прежде всего мы во многом обязаны научному консультанту кандидату философских наук Б.М. Фирсову, бывшему ответственному секретарю ЛО ВТО А.Б. Пирской и, конечно, администрации и персоналу театров, где проходило обследование зрителей. Помощь работников Театра им. Ленсовета, Театра им. В.Ф. Комиссаржевской и Академического Большого драматического театра им. М. Горького во многом определила успех всего исследования. Неоценима помощь сотрудников Института социально-экономических проблем АН СССР и студентов ЛФЭИ им. Н.А. Вознесенского, которые взяли на себя нелегкий труд анкетеро-инструкторов.

Операции по вводу данных в ЭВМ и по обработке данных были осуществлены М.Р. Гинзбургом, Л.И. Лыщевой, Г.А. Павлюц, а также Ж.И. Панчук и Л.Н. Пархоменко. Постоянную помощь нам оказывал референт ЛО ВТО Б.Н. Кудрявцев.

Предпринятое группой «Социология и театр» исследование осуществлялось в соответствии с планом работы Кабинета организации, экономики и социологии театра Всероссийского театрального общества. Серьезная поддержка и постоянное внимание к деятельности группы на всех этапах со стороны заведующего Кабинетом С.Д. Вульфсона и его сотрудников способствовали успешному завершению работы.

Авторы надеются, что книга будет интересна и полезна как для социологов, так и для театроведов и практических работников театра.

Май 1980 г.

РАЗДЕЛ I

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ: ТЕАТР И ЗРИТЕЛЬ

ГЛАВА 1

ТЕАТР В СОВРЕМЕННЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЯХ

1.1. Специфика театра и проблема общения

Известно, что в зрительных залах некоторых театров на Западе зрители сидят не раздеваясь, во время действия что-то жуют и, просмотрев спектакль, уходят восвояси. А зал тем временем заполняют другие зрители. Театральные предприниматели за один вечер прокручивают два, а то и три представления – как сеансы в кино.

Такой традиции у нас, к счастью, нет. Что же касается кино, то пожилые наши современники помнят, как в предвоенные годы посещение кинотеатра мало походило на нынешнее, обставлялось более неторопливо и празднично. Во многих кинотеатрах существовали гардеробы, зрители стремились лучше одеться, в фойе работали кафе, иногда устраивались танцы, а за час до демонстрации фильма зрителей приглашали на выступление симфонического или джаз-оркестра, эстрадного артиста или певца. Да и после войны, в 1940-е гг., эстрадный концерт оставался непременной частью программы кинопосещения.

Позднее старые кинотеатры переоборудовали, эстрады сломали, концертные залы и гардеробные превратили в малые кинозалы, а оркестры сократили за ненадобностью (как, кстати, и в драматических театрах). В новых же кинотеатрах ничего, кроме тесных фойе, не запроектировано.

В 1960-х гг. тень унылого прагматизма нависла и над театром – это сразу точно оценил и остро почувствовал режиссер и художник Н. Акимов, в ту пору художественный руководитель Ленинградского театра Комедии. «Мы рискуем превратить современный театр в некую эстетическую забегающую ловку, куда заходят на час-полтора. Уже сегодня у громадного большинства зрителей существует глубокое убеждение, что чем короче спектакль, тем лучше, и что длинный спектакль является какой-то карой <...> Я совершенно убежден, что антракты являются составным элементом театрального искусства, что спектакли без антрактов или с одним антрактом – это урезанные спектакли, что в театр надо ходить не только для того, чтобы смотреть на сцену, но и для того, чтобы общаться в антрактах друг с другом. Театр – это место для встреч, место для общения»¹.

¹ Акимов Н. Театральное наследие: В 2 т. Л., 1978. Т. 1. С. 119–120.

В другой статье под красноречивым названием «О театре в настоящем и будущем» Н. Акимов развивал эту мысль: «Людам свойственно встречаться и стремиться к общению между собой. Судьба религии в XIX в. в Европе, когда фанатизма уже не было, в большой степени решалась тем, что церковь в праздничные дни была таким местом, где каждый общественный круг находил себе место для встречи»².

Н. Акимов мечтал о таком театре (и кинотеатре тоже), в котором зритель мог бы находиться не только время, равное протяженности спектакля, но весь вечер. Его сильно беспокоило, что зона «театрального пространства» ограничивается для современного зрителя лишь спектаклем, а сам ритуал театрального посещения, атмосфера антрактов, осмотра выставочных экспозиций, портретов актеров, макетов декораций, рекламы новых спектаклей потеряли свою привлекательность.

Для Акимова понятие театр включало в себя сложный комплекс ощущений, в который, наряду с впечатлениями от спектакля, входило общение с толпой зрителей, с соседями по театральному креслам, с персоналом театра, впечатления от театрального интерьера, организации которого у себя в театре Акимов отдавал много времени и сил.

Ему не удалось добиться, чтобы зритель приходил в театр на весь вечер, в течение которого спектакль является хотя и основной, но все же частью. В последние годы жизни он часто возвращался к этой мысли, сетовал на отсутствие всестороннего изучения театральной аудитории, указывал на необходимость каждому театру иметь прочный и устойчивый контингент постоянной публики. В статье «О театре в настоящем и будущем», по сути дела, возникают контуры своеобразного театра-клуба, в котором собираются для интенсивного общения люди, объединенные определенными художественными привязанностями. Именно в этом качестве театра Акимов видел «особенности театрального искусства и роль театра в наше время».

Признание Акимова характерно для своего времени. Оно во многом отражало поиски сценического (да и не только сценического) искусства этой поры. В театральном зале конца 1950-х – начала 1960-х гг. господствовали раздумчивая тишина и затаенное напряжение. Истинно современным актером казался тот, кто мог создать психологически правдивый, достоверный характер, существующий без помощи внешних приспособлений – «как в жизни», актер, вроде бы совсем ничего не играющий, но за скупыми фразами и неторопливыми проходами которого ощущались бы напряжение интеллекта, трепет чувств, духовная сложность героя.

Однако спустя несколько лет послышались – и не без оснований – сетования на «бурчащих под нос» актеров, на унылое однообразие дотошного правдоподобия. И самые горячие приверженцы достоверности устремились к образности, к условности, к откровенной театральности, к игре. Тогда же громко заговорил со сцены Маяковский, вернулась на сцену игриво-кокетливая

² Акимов Н. Театральное наследие: В 2 т. Л., 1973. Т. 2. С. 92–93.

«Турандот», взрывом мейерхольдовских и вахтанговских традиций открылся Театр на Таганке, напомнив о необъятной широте актерских, режиссерских и сценографических возможностей. Начались интенсивные эксперименты в области сценической техники, изобразительного решения спектаклей. На афишах замелькали новые жанровые определения «концерт-обозрение», «музыкально-пантомимическое представление», «мюзикл», «творческая шутка» и т.д. Утвердился не только новый тип условно-игрового театрального зрелища, но и исполнительская манера, новый тип актера, владеющего декламацией, движением, вокалом, хореографией, пантомимой: «актер в трико», «актер-эксцентрик», способный, используя лишь отдельные детали костюма, мгновенно трансформироваться в нужный по ходу действия броский характер-маску, исполнять эксцентрические танцы, не хуже иных эстрадных звезд петь в микрофон куплеты, участвовать в массовых пантомимических и хореографических композициях, демонстрировать акробатическую и эквилибристическую выучку. Театр таким образом воздействовал на зрителя, очерчивал новые границы игрового пространства, устанавливал новые контакты с публикой. Он откровенно извлекал из прошлого «бывшие в употреблении» сценические приемы, как бы заново примеряя их к новым условиям существования театра. Это и отказ от «четвертой стены», от занавеса, это прямое обращение актеров к публике, выход в зал сначала по «дороге цветов» в центральный проход, а потом и прямо в зал, в фойе и даже к подъезду театра. Восстанавливая в конце 1950-х гг. свой «режиссерский опус 1934 года» – погодинских «Аристократов», – Н. Охлопков построил арену в центре зала и разместил зрительские места на сцене. Спустя несколько лет театр «Современник» также в поисках новых связей со зрителем обратится к этому приему в «Восхождении на Фудзияму». Вахтанговцы возобновили «Турандот» и, извлекая из гребенок веселые мотивы первой постановки, игриво импровизировали на актуальные современные темы. Тут же подоспел и «Клоп» в театре Сатиры, участники которого сбежали с подмостков в зал, разбрасывая листовки и выкрикивая лозунги Маяковского.

Зона театрального воздействия стремительно расширилась, отказ от занавеса поразил зрителя возможностью уже до начала действия обозреть сценическое пространство. Задолго до третьего звонка одновременно с появлением в фойе первых зрителей на открытой для обозрения сцене стали появляться актеры в костюмах монтировщиков декораций и реквизиторов. Они устанавливали мебель, переговаривались между собой и непривычным тогда к таким театральным приемам зрителем. Театр на Таганке отказался от традиционного задника, оставив неприкрытой кирпичную кладку стен, вывел актеров с гитарами в фойе и даже на контроле заменил билетеров красногвардейцами с гвоздиками в петлице, которые лихо накалывали корешки билетов на обнаженные штыки. Известный афоризм К. Станиславского «театр начинается с вешалки» неожиданно приобрел едва ли не буквальный смысл – страсть к общению захватила театры, и в этом была не только мода, но и выражение глубинных социальных и художественных закономерностей.

Так и сегодня театр ищет взаимопонимания, стремясь углубить и расширить диапазон эмоционального общения, установить со зрителем контакты как в рамках художественного, так и нехудожественного общения.

Конечно, театр, не вызывающий у зрителей эстетических эмоций, существовать не может. Но театр неполноценен и тогда, когда все исчерпывается только ими. Обе формы общения – как художественного, так и нехудожественного – должны сосуществовать в ходе театрального спектакля.

Современные режиссеры остро ощущают воздействие зрителя на театр и потому живо интересуются характером новых отношений сцены и зала. А. Эфрос сетует на разобщенность актеров и публики: «Я часто перед началом спектакля стою у администратора и вижу эту праздничную сутолоку, эти раскрасневшиеся, улыбающиеся лица, предчувствующие удовольствие <...> Я убежден, что пройди они (актеры) сейчас через центральный вход, а потом через фойе, они играли бы лучше. И потом надо знать, кто к тебе ходит. Иногда контингент твоего зрителя прекрасен, иногда ужасен, тогда и тебе есть о чем задуматься»³.

Заметим, что проблема зрителя актуальна не только для тех режиссеров, на спектаклях которых остаются незанятые места, но и для создателей спектаклей, которые имеют многолетний успех. Так, главный режиссер МХАТа О. Ефремов считает, что зритель нередко привыкает любить «только этих актеров», «только эти пьесы», а потом уже театру очень трудно пробиться через эти устоявшиеся стереотипы зрительского восприятия. «Тут очень важно не подчиниться привычке, не пойти на поводу зрителя, искать и находить новые пути в творчестве. Те театры, которые хотят идти вглубь в раскрытии современности, могут и не найти первое время своего зрителя. Его приходится завоевывать с тройной энергией и усилиями<...> Искусство растет само и растит зрителя. А зритель, образованный и подготовленный, сам начинает влиять на развитие театра, требует от актеров все большего мастерства в отражении жизни»⁴.

Театр как социальный институт живет во взаимоотношениях сцены и зала. Он осуществляет по отношению к публике, состоящей из различных групп, сложную систему функций. Общение зрителя и актера составляет одну из главных и уникальных особенностей театра как вида искусства, и именно в этом общении осознанно или подсознательно реализуются потребности зрителя в театре.

Развитие театрального процесса 1960–1970-х гг. тесно связано с динамикой зрительской аудитории. Статистика последних лет показывает рост общего числа посещений при одновременном снижении посещаемости на тысячу городских жителей. Так, если в 1940 г. этот показатель составлял 1330 посещений, то в 1970 г. – 670, в 1975-м – только 602⁵.

³ Эфрос А. Репетиция – любовь моя. М., 1975. С. 237–238.

⁴ Ефремов О. Нелегкий талант зрителя // Литературная газета. 1975, 19 ноября. С. 8.

⁵ См.: Дадамян Г. Проблемы аудитории театра // Театр и зритель. М., 1973. С. 159–187.

Подчас, чтобы набрать запланированное число зрителей, театры привлекают новую публику, в частности за счет увеличения гастролей и сокращения работы на стационаре. Так складывается ситуация, в условиях которой, как свидетельствуют сами театральные экономисты, «...идейно-воспитательная функция театра и производственно-финансовые задачи театрально-зрелищного предприятия зачастую оказываются взаимно-противоречивыми»⁶.

Г. Дадамян установил, что аудитория театров РСФСР составляет лишь около 12% зрительспособного населения, под которым понимаются зрители старше 16 лет⁷. А это значит, что около 90% зрительспособного населения к театру практически не приобщены. Автор указывает и на другую тенденцию в формировании зрительской аудитории – увеличение в ее составе доли редких, случайных зрителей и, соответственно, сокращение числа зрителей постоянных. Анализируя этот процесс, он справедливо замечает: «Постоянные зрители – важнейшая компонента аудитории. Если группа постоянных зрителей значимо уменьшается, то это приводит к необратимым последствиям в системе «Театр – аудитория». Постоянные зрители, обладающие устойчивым опытом общения с театром, развитым художественным вкусом, являются тем социальным «ферментом», который ускоряет процесс развития театральной культуры совокупной аудитории, формирует мнение о театре и спектакле среди потенциальных зрителей. Только с учетом указанных соображений следует оценивать факт увеличения размера аудитории драмтеатров, обусловленного преимущественным ростом редких (новых, неподготовленных) зрителей»⁸.

Эта тенденция имеет свои последствия, вполне конкретно проявившиеся в формировании и эксплуатации театрального репертуара – как в плане количественном, так и качественном⁹. Так, сокращение выпуска новых постановок и уменьшение размера «активной», «постоянной» аудитории при увеличении «случайной» вызвало структурные изменения в репертуаре. Именно в 1965–1973 гг. пьесы А. Арбузова, В. Розова, Л. Зорина, С. Алешина оказались вытеснены с лидирующих позиций¹⁰.

⁶ Жидков В. Оптимальная дотация как фактор социально-экономической эффективности деятельности театров // Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 246.

⁷ См.: Дадамян Г. Социологические и социально-экономические проблемы исследования театра // Театр и зритель. М., 1973. С. 177.

⁸ Дадамян Г. Проблемы аудитории театров // Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 120–121.

⁹ Подробно об этом см.: Алексеев А., Дмитриевский В. Социологическое изучение репертуара драматических театров СССР // Театр и драматургия. Л., 1976. Вып. 5. С. 31–58.

¹⁰ В 1960 г. самыми популярными в стране были комедии А. Софронова «Миллион за улыбку» и «Стряпуха», которые ставились, соответственно, в 154 и 175 театрах и выдержали свыше 6000 и 4600 представлений. В 1962 г. первенствовала «Девушка с веснушками» А. Успенского, прошедшая в 120 театрах около 2900 раз. 1963 г. принес

На передний план в эти годы выступала, как правило, современная советская пьеса – комедия, иногда бытовая драма (обычно с элементами мелодрамы) – весьма средних художественных достоинств. Примеров тому немало. Так, пьесы Б. Рацера и В. Константинова «Десять суток за любовь», «Неравный брак», «Странная особа», «Проходной балл» шли и до сих пор идут в Москве, Ленинграде и во многих других городах страны. Сюжеты и характеры этих пьес однотипны и банальны, за что их авторы справедливо и не раз подвергались критике¹¹. То обстоятельство, что спектакли этого типа лидировали в репертуарной таблице по количеству представлений – шесть, а то и семь тысяч показов в год, – есть, безусловно, факт социальный, требующий анализа.

Итак, те тенденции, на которые обращал внимание Акимов, оказались достаточно серьезными и сегодня отчетливо проявляются как на сцене, так и в зрительном зале.

Размышляя о причинах измельчания современного театрального актера, разрываемого на части киносъемками, телепередачами, эстрадными программами и др., критик Р. Кречетова приходит к горьким обобщениям – за последнее время уровень актерской культуры в театре сильно снизился. Даже среди одаренных, владеющих профессиональной техникой актеров «все меньше таких, которые заставляют испытывать неизгладимое потрясение, пройти через миг очищающего страдания, через трудный восторг <...> А между тем актер – достояние сразу нескольких видов искусств. И от уровня актерского творчества в конечном счете зависит результат не только в театре, но и в кино, телевидении, на эстраде...»¹²

Театр остро реагирует на любые изменения социально-художественной среды. Эта истина очевидна, обнаружена не сегодня и не требует слишком весомых аргументов. Но сегодня воздействие внешней среды может быть особенно сильным прежде всего благодаря исключительно бурному развитию зрелищных искусств, которые потеснили театр не только в структуре досуга, но и изменили его роль в системе зрелищ, его функцию в системе художественной культуры.

успех пьесе В. Розова «Перед ужином» – около 2000 представлений в 94 театрах. Рекорд долговечности в качестве лидера принадлежит драме В. Лаврентьева «Чти отца своего», которая в 1965 г. имела около 5200 представлений в 111 театрах и продолжала лидировать в 1966 г. В 1968 г. самая «ходовая» пьеса в стране – «Сохрани мою тайну» В. Собко, выдержавшая около 5200 представлений в 112 театрах. 1969 г. вывел вперед комедию Б. Рацера и В. Константинова «Десять суток за любовь» – свыше 4440 представлений в 80 театрах. Лидер 1970 г. – комедия Э. Брагинского и Э. Рязанова «С легким паром», прошедшая в 98 театрах около 5400 раз. В 1971 г. это «Неравный брак» Б. Рацера и В. Константинова – 3490 представлений в 62 театрах. А в 1972 г. – «Сослуживцы» Э. Брагинского и Э. Рязанова: 7080 представлений в 128 театрах.

¹¹ См. напр.: *Чеботаревская Г.* Совсем как в жизни // Правда. 1973, 12 декабря. С. 3.

¹² *Кречетова Р.* Шагреневая кожа // Театр. 1979, № 1. С. 81–82.

1.2. Театр, кино, телевидение и зритель

Театральный процесс не может рассматриваться вне контекста общественной и художественной жизни. Взаимосвязь технического прогресса и культуры определенным образом обуславливает и развитие театрального процесса: его взаимоотношения с другими видами искусства и, конечно, отношения театра и публики.

Примечательно, что, начиная с первых шагов стремительного роста средств массовой информации, мишенью мрачных прогнозов оказался прежде всего театр. В 1910-х гг. гибель театру пророчил Ю. Айхенвальд, в 1920-е гг. вышла книга П. Полюянова под красноречивым названием «Гибель театра и торжество кино», в 1950-е гг. М. Ромм и М. Шагинян не сомневались в бесперспективности сценического искусства, в 1960-е гг. аналогичную мысль развивал Евг. Габрилович. Подчас можно услышать такие суждения и сегодня. Любопытно, что высказывания о предстоящей кончине сценического искусства особенно отчетливо звучали именно тогда, когда технический прогресс выдвигал какое-либо новое, более совершенное средство массовой информации, которое, входя в повседневность, гипнотически овладевало воображением и сознанием масс. В 1910-е гг. это был немой кинематограф, в 1920-е – радио, в начале 1930-х – звуковое кино, в 1950-е – черно-белое, сегодня – цветное и кассетное телевидение и т.д. Но вопреки мрачным прогнозам театр мобильно перераспределял свои возможности и находил себя в новом качестве, как бы заново выявлял свою специфику в условиях сложившейся социально-культурной ситуации.

В пору «отрочества» кинематографа видные театральные режиссеры внимательно всматривались в новые взаимоотношения, которые возникали между кино и театром. Но растущая «экспансия» кинематографа у наиболее умудренных опытом художников не порождала пессимистических настроений. «Близко то время, когда изобретут трехмерный, поющий и говорящий кино, – писал К. Станиславский. – Некоторые думают, что он окончательно победит театр, нет, я с этим не согласен. Никогда машина не сравняется с живым существом. И хороший театр будет всегда существовать и стоять во главе нашего актерского искусства. Заметьте, я сказал хороший театр, потому что плохому не удастся тягаться с хорошим кино»¹³.

Если согласиться с мнением, что новое средство массовой информации всегда выгодно отличается от существующего как по своим изобразительным, так и по коммуникативным возможностям, то театр должен был бы целиком «раствориться» сначала в кинематографе, а затем уже в телевидении. Оказалось, что хотя многие средства и приемы театральной выразительности ушли в телевидение, но остались все же какие-то «нерастворимые частицы». Это наглядно подтверждается судьбами некоторых театральных актеров, так и не нашедших себя на голубом экране. Есть и другие свидетельства того, что «по-

¹³ Станиславский К. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954–1961. Т. 6. М., 1959. С. 277.

глошение» театра как вида искусства телевидением не состоялось. Вместе с тем обнаружилось немало театров, для которых появление нового мощнейшего информационного канала, удовлетворяющего как художественные, так и нехудожественные потребности людей, создало огромные трудности, так как они не смогли мобильно перестроиться, пересмотреть свои роли и функции в новой социально-культурной ситуации.

Телевидение несопоставимо с театром по охвату аудитории, но, как показывают социологические исследования, оно «отбирает» зрителя прежде всего у театра, не выявившего свою художественную специфику, и, наоборот, расширяет аудиторию театра, имеющего эту специфику. В этом случае при соответствующих условиях телевидение проявляет свою неспособность компенсировать телевизионными средствами подлинность театрального общения и тем самым стимулирует зрителя, ориентированного на общение с оригиналом искусства (в нашем случае с живым актером), на посещение театра.

Искусствоведение в содружестве с рядом смежных наук обстоятельно рассматривает вопросы взаимодействия и синтеза искусств. Одни авторы считают, что взаимопроникновение видов и жанров искусства способствует появлению новых перспективных для будущего его форм. Другие полагают, что оно приводит к стиранию и упрощению традиционных формообразующих элементов и, как следствие, – к эклектике, произвольной полистилистике, к обеднению содержания.

Сегодня телевидение стало главным источником получения информации и приобщения к культуре, оно занимает одну треть всего времени потребления культуры вне сферы труда¹⁴.

Естественно, что активность телевидения вызвала резкое перемещение функций всех видов искусств. Так, социальная функция театра как средства обсуждения острых социально-значимых проблем в большей степени перешла к телевидению и кинематографу. В динамике соотношений прошлого, настоящего и будущего театр может реализовать себя в рамках своего, отличного от телевизионного, диапазона информации. Однако при этом театр сохранил свою непреходящую особенность – возможность непосредственного общения зрителя с творчески активной личностью актера – виртуозного мастера сценической импровизации.

Л. Коган и Ю. Вишневецкий отмечают, что современный человек не в состоянии овладеть нарастающим информационным потоком, и выделяют в духовной культуре более узкую сферу так называемой актуальной культуры, под которой они понимают часть социалистической культуры, находящуюся в повседневном обороте в нашем обществе и имеющую общий характер, являясь достоянием всех граждан¹⁵.

¹⁴ См.: Аудитория телевидения. Свердловск, 1977.

¹⁵ Коган П., Вишневецкий Ю. Очерки теории социалистической культуры. Свердловск, 1972. С. 84.

Свердловские социологи подсчитали, что люди в возрасте от 16 до 30 лет проводят у телеэкрана 9,5–10 часов в неделю, молодой человек просматривает в год 50–60 фильмов в кинотеатре и вдвое-втрое больше по телевизору, а за десять лет обучения в школе городской подросток просматривает в кино и по телевидению не менее тысячи фильмов.

Л. Гордон и Е. Груздева справедливо отмечают: «Особая сила и конкретность воздействия зрительных образов неизбежно снижают самостоятельность, индивидуальность восприятия информации; чтение же предохраняет от «чрезмерного единообразия и конформности культурной жизни»¹⁶. Вместе с тем отмечается, что насыщение художественной культуры зрительными образами заставляет нас сегодня иначе читать.

Впрочем, и телевидение, и кинематограф довольно часто следуют за книгой, не только обращаясь к постановке литературных произведений, но и используя открытые литературой законы повествования, стиля, композиции, сюжетного и образного построения. О театре и говорить не приходится – первые шаги художественного кинематографа и телевидения начались с фиксации театральных постановок, причем фильмы-спектакли сопутствовали кино вплоть до 1960-х гг., а телевизионный театр обособился в самостоятельный и жизнеспособный сегодня подвид художественного телевидения.

«Прогресс в искусстве, – пишет академик Д. Лихачев, – есть прежде всего прогресс восприятия произведений искусства, позволяющий искусству подниматься на новую ступень, благодаря расширению возможностей сотворчества и ассимиляции произведений различных эпох, культур и народов... Красота является как новое в пределах старого. Абсолютно новое «не узнается». И соотношение нового и старого все время меняется. С увеличением гибкости и «интеллигентности» эстетического сознания доля нового становится все больше, доля старого отступает и уменьшается. Но абсолютно новое не может все же существовать: оно не узнается. Чем примитивнее эстетическое сознание, тем для него больше нужно старого, чтобы воспринимать новое»¹⁷.

Телевидение изменило место театра в структуре интересов зрителей, повлияло на их отношение ко всем видам искусства. В связи с этим в искусствоведении возникло мнение, что именно знакомство широких масс населения с изобразительным искусством и литературой через телевизионный канал пробуждает стремление познакомиться с этими искусствами в оригинале и, в свою очередь, порождает театральный, книжный и музейный бум. Однако представление о том, что телевидение создает единую в своих стандартизированных взглядах и потребностях аудиторию, явно не подтверждается практикой.

Уже сам рост числа телевизионных программ, тематическое и качественное разнообразие передач воспитывает избирательность и стимулирует тре-

¹⁶ Гордон Л., Груздева Е. Распространенность и интенсивность чтения в городской рабочей среде // Проблемы социологии и психологии чтения. М., 1973. С. 184.

¹⁷ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XII веков. Л., 1973. С. 169.

бовательность значительной части телевизионной аудитории, рост ее вкусов и запросов. Уже на стадии выбора программы массовая аудитория телевидения распадается на группы с более или менее ярко выраженными интересами, и в этом отражается уровень духовной культуры в целом, формируются определенные критерии оценки искусства и театра в частности. В этом смысле огромную роль играют не только транслируемые по телевидению спектакли лучших театров страны, но и посвященные сценическому искусству телепередачи с участием ведущих критиков и мастеров театра, в которых современный театральный процесс подвергается всестороннему аналитическому разбору, сочетающему высокие художественные критерии и доступность языка. Так, телевидение участвует в подготовке театральной аудитории, ориентированной на получение полноценных художественных впечатлений. Может быть, именно влиянием телевидения объясняется низкая посещаемость многих периферийных театров, которые сегодня не отвечают уровню запросов театральной аудитории.

Вопросы взаимоотношений телевидения и современных искусств, телевидения и театра, роли и места театра в современной художественной культуре весьма сложны. Однако представление о театре как об элементе старой культуры, исчезающем под напором телевидения, кажется нам не только ошибочным, но и опасным, так как способно поселить пессимизм в оценке будущего театра. Вопрос надо ставить иначе – какова динамика развития современной художественной культуры и каково в ней место театра. Если мы ответим на этот вопрос, то можем предположительно ответить и на другой вопрос – каким должен быть театр сегодня и какими нужно строить театры будущего.

Одна из особенностей взаимоотношения театра и телевидения сегодня состоит в том, что разнообразие телевизионных программ, рассчитанных на очень широкий спектр зрительских запросов, посеяло у некоторых деятелей театра известную растерянность, создав впечатление, что мощь телевизионных возможностей поглотила театр и ему остается только дублировать телевидение в каких-то отдельных направлениях его деятельности. Отсюда и заискивание перед телевидением, которое может казнить – отвлечь зрителя от театра – и помиловать, создать рекламу новому спектаклю, режиссеру, актеру, драматургу. Боязнь показать спектакль по телевидению до снятия его с репертуара есть откровенное признание своей неконкурентоспособности, а если сказать точнее – утери своих специфических качеств как вида искусства. Отсюда и выпячивание непосредственного общения с публикой как демонстрация видовой уникальности, но демонстрация часто жалкая, можно даже сказать, отчаянная, в которой на долю художественного общения практически ничего своего не остается. Отсюда и бездна заимствований из таких зрелищ, как эстрада, мюзик-холл, цирк, и даже спортивных представлений как попытка удержать зрителя испытанными в других зрелищных формах «гвоздевыми» приемами. Но и эти меры, если приносили успех, то лишь переходящий.

Стимулы посещения театра весьма разнообразны. Для разных категорий зрителя потребность в посещении театра может иметь как художественную, эстетическую, так и нехудожественную, социальную природу. Как верно за-

мечено Л. Солоницкой, восприятие актерского искусства в современных условиях зачастую имеет скорее социальный, чем художественный характер, потому что главным предметом восприятия для большей части зрителей становится не как сыграно, а что сыграно. «Актер для этой части массовой аудитории, по-видимому, просто не существует как субъект художественной деятельности, он выступает для нее не как художник, а как «личность», в которой обязательно находят выражение черты тех или иных социальных групп. Иначе говоря, актер оказывается носителем определенных социальных ценностей. Кино и телевидение как средства массовой коммуникации стали, по существу, главным способом закрепления в сознании миллионов зрителей этих ценностей за их носителем, то есть за актером. Как результат этого, в сознании зрителей возникает массовый «портрет», который так же не тождествен «оригиналу» (подлинной личности актера), как не тождественны актер и исполняемая им роль. Или строже – у зрителей формируется представление об актере, в котором роль (или совокупность ролей), то есть качества, «предписанные персонажем», и человеческие качества актера сливаются неразделимо в целостный образ»¹⁸.

Массовое представление об актере принуждает его – в ущерб своим не только творческим, но подчас и чисто личностным склонностям – в своей повседневной жизни и профессиональном поведении (в отборе ролей, а подчас и в их интерпретации) следовать массовым стереотипам для того, чтобы способствовать сохранению и возрастанию своей популярности.

Другой путь – гораздо более трудный и рискованный. Он не гарантирует сохранения зрительских симпатий, однако способствует росту творческого потенциала. Это – противодействие общепринятой молве.

Конкретная практика достаточно убедительно подтверждает это положение, особенно в условиях гастролей столичных театров, в составе трупп которых служат любимцы кинематографической и телевизионной публики. Их имена, с одной стороны, служат рекламой театру, создавая ему успех и повышенные сборы, с другой – бурная реакция публики на появление знаменитости в роли того или иного сценического персонажа разрушает логику и структуру спектакля, выстроенную режиссером эмоциональную полифонию, и далеко не каждый актер в состоянии противодействовать столь мощному воздействию зрителей. Чаще всего он подчиняется аудитории и начинает работать в навязанной ему публикой системе приемов и выразительных средств, уже хорошо знакомых зрителю по известным телевизионным и кинематографическим работам, но чуждых данному спектаклю. Так по воле зрителя на сцене, по существу, выстраивается совсем иной, далекий от первоначального замысла спектакль, в котором на первый план, подчас неожиданно для поста-

¹⁸ Солоницкая Л. Массовое представление об актере: социальное содержание и пути исследования // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. (Стенограмма конференции Ленинградского отделения ВТО, 12 мая 1977 г.) С. 109.

новщика, выходят второстепенные персонажи, выдвигаются побочные мотивы и коллизии¹⁹.

Сложность системы «театр–зритель» состоит, на наш взгляд, в том, что современные зрелища – и прежде всего телевизионные – отвечают весьма широкому диапазону вкусов и запросов зрителеспособной аудитории. И театру очень трудно найти ту проблемно-содержательную сферу воздействия на публику, которая бы не повторяла возможности телевидения. Только сохраняя неповторимость, оригинальность, театр обретет свою аудиторию.

Сегодня мы наблюдаем активные поиски в драматургии, сценографии, музыке и, в меньшей мере, – в режиссуре и особенно актерском творчестве. Хотя именно актерское исполнение и реализует в себе драматургический, режиссерский, композиторский и живописно-декорационный замысел.

В современном спектакле компоненты звукового и зрелищного ряда выдвинулись на первый план. Свидетельство тому приход в драматический театр видных композиторов, количественный и качественный рост музыки, специально написанной для драматических спектаклей, рост вокального, пластического и хореографического мастерства драматических актеров. Что же касается сценографии, то сегодня театральный художник во многих случаях равноправен режиссеру как автор сценического замысла, ибо через пространственно-художественный образ спектакля художник определяет характер восприятия зрителя и его смысловую и эмоциональную взаимосвязь со сценой, задает пластическое и объемное решение спектакля во времени и пространстве.

«Для меня оформление – всегда игровой компонент театрального действия, равноправный его участник», – говорит главный художник ЦАТСА П. Белов²⁰. Причем сценография сегодня выходит за пределы сцены. Так, если П. Белов, указывая на значение образной уникальности театрального поме-

¹⁹ Подобные явления можно было наблюдать, например, на гастролях Московского драматического театра на Малой Бронной в Ленинграде в 1970-х гг. В спектаклях с участием Л. Броневого, Л. Дурова, А. Каневского, Г. Мартынюка, М. Козакова и других известных актеров, популярность, приобретенная ими в телефильмах «Семнадцать мгновений весны», «Следствие ведут знатоки» и других сериалах, столь сильно наэлектризовывала зрительный зал, что первоначальный замысел спектаклей «Дон Жуан», «Женитьба», «Месяц в деревне» сильно трансформировался: в них оказывались смещенными смысловые и эмоциональные акценты и взаимоотношения действующих лиц. Прав философ В. Соковнин, указывавший на способность эффекта восприятия аудитории сковывать творческую инициативу актеров и режиссеров: «Обыденные и очень распространенные стереотипы восприятия внешнего облика – особенно лица, довольно консервативны, негибки у многих людей. Задача искусства заключается в том, чтобы изменить их, помочь сформировать более гибкую и точную систему моделей матриц восприятия человеческой внешности, а для этого работники театра и кино должны принимать во внимание «эффект восприятия» при подборе актеров на роли» (Соковнин В. Системность в восприятии внешнего облика человека).

²⁰ Художник и театр // Декоративное искусство СССР. 1975, № 12. С. 11.

щения в городе, вслед за Вс. Мейерхольдом мечтает о театрализации прихода публики в театр на площади перед театром, если архитектор А. Быков говорит о роли потоков публики как «режиссера движения» и их воздействии на развитие театральной архитектуры, то художники-прикладники (а не декораторы!) в театрализации прикладного искусства видят способ приблизить зрителя, установить с ним непосредственный контакт, стремясь в своем материале – в керамике, гобелене, металле – «в каждой завершенной вещи показать зрителю свой собственный спектакль, шоу, представление»²¹.

Не случайно главную задачу театрализации пространства художники видят в активизации зрительского воображения. Причем многие художники не без основания рассматривают театр как своего рода экспериментальную площадку для опробования новых возможностей эстетизации быта. «Театр представляет собой как бы лабораторию, в которой вырабатываются средства для решения одной из самых актуальных сегодня проблем – активизации зрительского восприятия», – считает художник-проектировщик Е. Розенблум, понимая зрительское восприятие весьма широко, как восприятие среды человеческого обитания²².

Таким образом, художники и архитекторы уже подошли к проблеме активного личностного взаимодействия сцены и зала, которая четко сформулирована М. Каганом: «Полноценность художественной деятельности зависит от того, в какой мере являются личностью – в полном и глубоком смысле этого слова – и создатель произведения искусства, и зритель, слушатель, читатель. Ибо искусство – это такая своеобразная сфера человеческой деятельности, которая (во всяком случае, в нашу эпоху) связывает личность с личностью, и

²¹ Там же. С. 13.

²² Сегодня очевидно стремление четко определить рамки театрального общения. Не случайно на конференции «Театр и город», проведенной в Москве Союзом архитекторов, докладчики называли прежде всего имена Вс. Мейерхольда, И. Терентьева, Н. Акимова, А. Брянцева, А. Грипича, Ю. Завадского, Н. Охлопкова, Ю. Любимова – имена режиссеров, активно стремившихся воплощать свои театральные замыслы в едином пространственном решении сцены и зала. В связи с такой постановкой вопроса архитектор и художник А. Великанов говорил о необходимости проектировать и строить театры специально для тех режиссеров, постановочные идеи которых способны вести за собой архитектурную мысль, ибо типовой театр навязывает режиссеру и типовые формы постановки спектакля. В свою очередь, режиссер Б. Покровский утверждал, что каждый спектакль в идеале должен формировать свое пространство сцены и ломать границы зала. Утверждая, что большие театральные здания разрушают эффект художественного воздействия на зрителя современного театрального спектакля, Б. Покровский указывал на необходимость создания малых сцен, так как зрительный зал в большой степени определяет «характеры театров», «тембр спектакля» и оказывает весьма серьезное влияние на художественный смысл и идейную сущность постановки. В контексте этих наблюдений интересным было сообщение архитектора А. Анисимова, одного из авторов проекта реконструкции Театра на Таганке, рассказавшего о представленных на Пражском квадриналле макетах театральных залов разного назначения и вместимости, начиная от 2500 мест и кончая 40, 25, 5 и даже 1 местом.

любая социальная общность – класс, нация, партия, масса – становится объектом художественного воздействия только через богатство и многообразие составляющих эти общности конкретных личностей. Искусство только тогда воспитывает народ, когда оно воспитывает каждую личность как единственную и неповторимую частицу народной массы и тем самым влияет на массы в целом. А это означает, что в восприятии искусства мы должны видеть сложный, многообразный и глубоко интимный духовный процесс, личностно преломляющийся у каждого индивидуума, ориентированный на своеобразие личности и способствующий утверждению, самопознанию, развитию и совершенствованию человека как личности»²³.

1.3. Театр и зритель: формы взаимодействия

Для зрелищных искусств 1960–1970-х гг. присуща интенсивная поляризация как сценических поисков, так и зрительских предпочтений. С одной стороны, на театральные подмостки хлынули представления эстрадно-мюзикхолльного типа, которые вскоре выплеснулись из театральных и концертных помещений на огромные площадки дворцов спорта и крытых стадионов. С другой – камерные спектакли интимного характера с участием двух действующих лиц – «Двое на качелях», «Милый лжец», «Варшавская мелодия», «Эй, ты, здравствуй!», «Вкус черешни», представления «театров одного актера», ориентированные на замкнутое пространство и общение с публикой «глаза в глаза».

Н. Охлопков в последние годы жизни мечтал о сцене под открытым небом, где толпы зрителей становятся одновременно и участниками представления, смешиваясь в единый действенный поток с многолюдным коллективом артистов. А режиссер Б. Покровский, не удовлетворенный широчайшими возможностями первой оперно-балетной сцены Союза в Большом театре и Кремлевском дворце съездов, открывает экспериментальный театр, где по-новому интерпретирует камерные оперы старых и современных музыкантов.

Г. Товстоногов ставит на берегах Невы у Петропавловской крепости массовый праздник «Алые паруса». Но одновременно строит в Большом драматическом театре малую сцену и приглашает М. Розовского – режиссера, возвращенного самодеятельной эстрадной студией МГУ. Малые сцены открывают Центральный театр Советской армии, Театр им. Моссовета, Театр на Малой Бронной в Москве и Театр им. Ленсовета в Ленинграде, ТЮЗ в Ленинграде и ТЮЗ в Куйбышеве и многие другие театры. Существовать без малой сцены становится как-то неприлично. Помимо малых сцен утверждаются и так называемые «Театры в фойе». Здесь идут спектакли (или прологи к ним) К. Ирда, Ю. Тооминга, Ю. Завадского, Ю. Любимова, Д. Портнова и др. Театр и публика вместе ищут нового взаимопонимания, стремясь расширить рамки традиционного театрального общения. Однако спектакли с малой сцены из

²³ *Каган М.* Искусство и зритель // Искусство кино. 1970, № 10. С. 103–109.

коммерческих соображений подчас стали механически переноситься на традиционную большую площадку, много теряя при этом в художественном плане. Тем не менее обращение театров к малой сцене свидетельствовало о развитии театрального мышления, о рождении новых контактов театра и публики. И поскольку заинтересованность в таких контактах исходила в значительной мере от публики, идея малой сцены была гораздо энергичнее подхвачена в организационно более мобильном любительском театре. Разумеется, перспективные тенденции развития театра проявляются не только на любительской сцене, хотя подчас зрительская активность в самодеятельности проявляется с большей очевидностью, чем в театре профессиональном. Само существование любительского театра стимулировано публикой, которая пытается не только следовать полюбившимся образцам, но и компенсировать отсутствие того, чего она не находит на профессиональной сцене. Может быть, театральная самодеятельность – это в значительной мере форма самовыражения публики. А сейчас мы имеем в виду именно такую театральную самодеятельность, в которой интенсивно выявляются перспективные тенденции театра²⁴.

Обратим внимание на то обстоятельство, что по-настоящему художественными явлениями на любительской сцене становятся лишь те спектакли, которые поставлены режиссерами-профессионалами. Таким образом, мы имеем здесь своего рода сплав зрительской инициативы и организующего ее режиссерского профессионализма, который и рождает новаторский эксперимент. Режиссер-профессионал нередко выступает с любителями и в качестве актера и является безусловным лидером группы. В любительском театре не менее, чем в профессиональном, ценится острота пережитого потрясения, очищающего душу, контакт театра со зрителями происходит на уровне идейного сопереживания во имя пробуждения гражданской активности и духовного самосознания зрителей. И в этом смысле понятно столь сильное тяготение любительского театра к камерным формам. На малой сцене, в «комнатном театре» рождаются свои формы общения с публикой, рождаются и новые театры, например Московский Камерный музыкальный театр Б. Покровского и Г. Рождественского. Эти формы общения отличны от тех, которые диктуются сценой-коробкой и большим зрительным залом. На спектакль ленинградских студентов «Сто братьев Бестужевых» публика попадает в зрительный зал-арену, пройдя в сумраке по узкому живому коридору мимо держащих в руках старинные светильники юных декабристов, поющих под

²⁴ Работы студенческого театра Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта, Пермского народного театра молодежи, Театра Челябинского политехнического института «Манекен» и ряда других коллективов известны не только у нас в стране, но и за рубежом. Эти явления ждут специального исследования. Нам же представляется необходимым подчеркнуть вслед за В. Комиссаржевским «принципиально новый процесс в духовной жизни страны, те выявившиеся здесь свойства сценического искусства, которые должны принести нечто крайне важное и в нашей профессиональной среде» (*Комиссаржевский В.* Удивление // Комсомольская правда. 1978, 31 января).

гитарный аккомпанемент одну из своих любимых песен. Так же решен и финал спектакля – выход зрителей из зала. В другом спектакле – композиции по стихотворениям А. Вознесенского – актеры в финале выносили огромное зеркало, чтобы зрители видели в нем себя, свою реакцию, становясь тем самым активными участниками театрального действия.

Развитие и способы удовлетворения эстетических потребностей человека обусловлены, согласно известному положению, уровнем материальной и духовной культуры общества, социальными, психологическими и иными особенностями самого человека. Отсюда понятны и направленность театральных потребностей общественных групп, особенности их влияния на репертуар и специфика обратного его воздействия на публику. Зрительское отношение к театру органически сопрягается с судьбами самого театра, с развитием его сценических форм и выразительных средств. В любительский театр его участники приходят по велению души в круг близких по взглядам и убеждениям людей. Здесь театр – не служба, а служение, и даже не только работа по призванию, но «одна, но пламенная страсть». В самом процессе общения здесь возникает интенсивное взаимодействие, эмоциональная и духовная близость, на волне которой рождается стремление утвердить свои жизненные позиции. Эта энергия умело направляется руководителем в русло театрального творчества, социальная активность личности преобразуется в активность эмоциональную, в сценическое поведение исполнителя.

Однако степень нравственной и гражданской зрелости любительских коллективов различна, как различны их жизненные и художественные позиции и многообразны формы существования. Обычно они начинают с театра «для себя», но с течением времени возникает настоятельная потребность выйти на аудиторию, поделиться своими чувствами и мыслями о жизни с другими, завербовать себе единомышленников, пробудив в зрителях ту же нравственную активность.

Искания любителей сцены отражают напряженное стремление молодого поколения открыть новое в жизни, в системе человеческих отношений, в борьбе идей. Поиски ведут к открытию новых художественных форм, к активному вторжению в современную жизнь, а в «этом деле, – как заметил В.И. Ленин в статье “Партийная организация и партийная литература”, – безусловно необходимо обеспечение большого простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форм и содержания»²⁵.

Эти искания ведутся в разных руслах – игрового, психологического, условного театра. Но есть главное качество, которое сближает такие поиски, – это опора на зрителя, активизация его восприятия, стремление сделать его активным соучастником, «творцом спектакля» (К. Станиславский). И в этом со всей очевидностью проявляется дух времени.

Постоянная живая и очень разветвленная связь самодеятельных актеров со всем неисчерпаемым многообразием нашей жизни позволяет им сохранить

²⁵ Ленин В.И. Полн. собр. соч. в 55 т. М., 1967–1978. Т. 12. С. 102.

такую творческую импульсивность и подвижность, какой могут позавидовать иные профессиональные труппы. Если подумать о том, где и каким образом рождаются сценические формы театра будущего, в чем полно выражаются стремления современника, звучит голос молодого поколения, не зазорно пристальнее всмотреться в творчески насыщенную жизнь любительских объединений, где сейчас ведутся поиски новых и очень содержательных контактов между исполнителями и зрителями.

Интенсивное развитие современных средств массовой информации обуславливает и процесс перераспределения значимости каналов информации, видоизменение или распад старых и возникновение и формирование новых форм восприятия²⁶.

Видимо, одной из главных проблем, которая стоит сегодня перед деятелями театра и перед его исследователями – выявить возможность существования театрального спектакля такого вида, который в условиях массового производства и потребления произведений художественной культуры сохранял бы способность художественного воздействия на аудиторию, наряду с другими формами социального общения, пробуждая механизмы художественного восприятия.

Театр может чутко реагировать на зал и в рамках, определяемых идейно-художественной позицией театра, жанром пьесы и режиссерским замыслом спектакля, умело и целенаправленно руководить восприятием спектакля, управлять фантазией и воображением публики, направляя зрительский интерес в определенное русло. Живая ткань спектакля позволяет театру по ходу представления ориентироваться на тот или иной уровень восприятия. Вс. Мейерхольд настаивал: «Мысль всегда выступает на первый план, когда приходится актеру устанавливать связи, взаимоотношение со зрителем. Это большой вопрос, который совершенно не изучен, но который должен быть изучен.

Вам в вашей практике это особенно важно, потому что иногда думают, что можно подготовить спектакль для любого зрителя. Это неверно. Один и тот же спектакль по своим нюансам, по отдельным местам для каждой аудитории

²⁶ Своеобразие ситуации в современной художественной культуре, сложившейся в период интенсивного развития телевидения, Н. Хренов определяет как превращение художественного восприятия в непосредственное коллективное общение, которое генетически есть ранняя форма социального общения: «При такой ситуации можно зафиксировать антагонизм искусства и общения, когда зрелищное искусство, отвечая на острую социальную потребность в особом типе общения, начинает моделировать лишь непосредственное социальное общение, оставаясь как бы безразличным к другим своим функциям. Поэтому для публики чрезвычайно важное значение приобретают особенно те проявления художественной культуры, которые выполняют функцию непосредственного контакта. Одобрение получают произведения, удовлетворяющие именно эту, а не только художественную потребность. Многие популярные произведения, относимые нами к искусству, на самом деле искусством не являются, ибо в первую очередь удовлетворяют потребности в непосредственном коллективном общении. (Хренов Н. Место зрелищных искусств в художественной культуре. М., 1977. С. 40).

будет иным. Поэтому в практике нашего театра принято сообщать актеру (как сообщают оратору перед выступлением), какой сегодня зритель. Надо прежде всего актерам условиться, для какой аудитории будут играть. Актер должен знать, перед кем он будет играть. «Медсантруд» другой зритель, чем Путиловский завод, и один и тот же спектакль в отдельных частях, если актер знает, кто перед ним сидит, будет иным: актер различным образом настраивает свой инструмент. В целом спектакль нельзя изменить. Но иногда играют под сурдинку, иногда без нее, и это отражается на спектакле, и поэтому организованный зритель является могучим стимулом к тому, чтобы спектакль в нюансах перестроился, является могучим регулятором и корректором»²⁷.

Избирательность является признаком развитости зрителя в любом виде искусства, в том числе и в сфере средств массовой коммуникации. Понятно, что чем более широкий репертуар представляет аудитории телевидение или театр, тем более широкие возможности представляются для выбора. И. Кокорев выделяет три типа телезрителей: тех, чье поведение обуславливается духовно-личностной ориентацией; зрителей, чье поведение определяется профессионально-функциональной ориентацией; и наконец, третий тип телезрителей, поведение которых обусловлено потребительской ориентацией²⁸.

Наибольшей активностью и самостоятельностью характеризуется первый тип телезрителей, ориентированных на художественную культуру и науку. Эти зрители, выбирая программу, стремятся в массовой информации отыскать близкий им личностный смысл. Зрители второго типа извлекают из телепрограмм в основном фактическую информацию и мало интересуются художественными передачами. Зритель третьего типа всеяден, хотя с большим интересом смотрит политические и спортивные новости и развлекательные передачи.

К. Каск в своих работах настойчиво указывает на повышенную избирательность и требовательность к театру некоторых групп зрителей как на положительный фактор формирования развитой театральной аудитории. «Требовательный зритель – не самый частый посетитель театра, но, тем не менее, он является барометром состояния художественного уровня, и с этим необходимо считаться...» Более того, «с ростом требовательности к театру наблюдается снижение посещаемости. Требовательность может стать препятствием к посещению театра, если театр не в состоянии постоянно превосходить себя. С требовательным зрителем, который имеет широкий круг интересов в области культуры, театр должен особенно считаться»²⁹. Избирательное отношение к потреблению культуры можно считать, по справедливому мнению

²⁷ Мейерхольд В.Э. Об искусстве театра // Театр. 1957, № 3.

²⁸ Кокорев И.Е. О проблеме типологии аудитории массовой коммуникации // Семиотика средств массовой коммуникации. М., 1973. Ч. 1. С. 110.

²⁹ Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // Театр и зритель. М., 1973. С. 131–146.

К. Каск, показателем развития гармонической личности. Не позволяет ли это приблизиться к ответу на вопрос, почему многие театры теряют постоянного зрителя и на его место приходит случайный?

Итак, требовательная публика и отвечающий ее ожиданиям театр – условие жизнеспособности сценического искусства. Попадая в сферу развлекательно-зрелищной индустрии, театр может потерять свою активность по отношению к публике. В погоне за аудиторией он стремится быть универсальным и, игнорируя интересы конкретного человека, обращается к массе вообще, теряя при этом неповторимость творческого лица. Таким образом, судьба театра во многом зависит от того, отстаивает ли он интересы личности как идеала культуры или, исходя из интересов массового потребителя, идет на поводу его запросов.

Выбор вида искусства, вида театра, жанра спектакля определяется интересами и потребностями личности. Театр, зная зрительскую аудиторию, имеет хотя бы приблизительное представление о том, на основе какого кругозора, опыта, знаний возникли эти мотивы обращения к театру. «Аудитория преимущественно выбирает для восприятия ту информацию, которая соответствует имеющимся социальным установкам»³⁰. Это положение требует при изучении театральной аудитории внимательного анализа социально-демографических характеристик зрителей, с одной стороны, и ориентации театров на определенные социальные группы – с другой.

В содержательной книге «Праздник как социально-художественное явление» А. Мазаев особо останавливается на отличиях праздника от искусства. Он отмечает, что хотя искусство и не может заменить праздник, в сравнении с ним искусство универсальнее в своем отношении к действительности, так как одной из его специфических черт является обязательное непосредственное функциональное участие в художественном действии. «Отделение театра от праздника, – пишет А. Мазаев, – следует рассматривать с учетом длительного исторического развития общества и культуры и связывать не только с распадом целостной чувственности, утратой всенародной праздничности и всем тем, что несло с собой классовое расслоение и крепнущая государственность сначала феодального, а затем и буржуазного типа, но и со становлением личности (подчеркнуто А. Мазаевым. – *Авторы.*), противопоставлявшей себя стихии наивного коллективизма. Возникновение театра, его самостоятельная история позволяют открыть противоречия праздника как эстетико-культурного феномена, воспринять его как откровение, как катарсис, помогающий лишь противостоять социальным и жизненным неурядицам»³¹. Следующий за этим абзацем раздел книги носит примечательное для нас название «Эстетические возможности праздника и художественная беспредельность искусства театра».

³⁰ Шерковин Ю. Психологические проблемы массовых информационных процессов. М., 1969. С. 162.

³¹ Мазаев А. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978. С. 174.

Тем самым зритель театрального спектакля рассматривается исследователем как личность, противопоставленная «стихии наивного коллективизма», способная к самостоятельной оценке зрелища. На эту творческую самостоятельность уповали и создатели новых театров. В активном, разбуженном зрительском воображении они видели неперемное условие для творческого восприятия.

Еще будучи актером и режиссером Передвижного театра, А. Брянцев указывал на необходимость предоставления зрителю театра «резерва творческой самостоятельности». «Чем же может влиять декорация на действительность восприятия зрителя? Тем же, чем и всякое изобразительное искусство – художественной незаконченностью своих образов. Всякий художник знает, что в самом творчестве он не должен переступать заповедной грани, скрывающей тайну его замысла, которую воспринимающий должен индивидуально угадывать. В этом угадывании и заключается творчество восприятия, без которого искусство теряет прелесть тайны и опускается до повседневноности»³².

Аналогичную мысль высказал Вс. Мейерхольд. «У зрителя, приходящего в театр, – писал он в 1913 г., – есть способность добавлять воображением недосказанное. И многих влечет в театр именно эта тайна и желание ее разгадать». И спустя двенадцать лет, уже в связи с постановкой пьесы П. Эрдмана «Мандат», Вс. Мейерхольд со свойственной ему категоричностью подчеркивал: «Театр не должен знать завершенных вещей. Такова природа театра, что он должен всегда показывать незавершенные вещи, потому что завершение вещей происходит в процессе дальнейших встреч двух элементов – актера и зрительного зала»³³, и в активной динамике их личного взаимодействия, добавим мы.

В.И. Ленин» изучая Л. Фейербаха, подчеркивал его мысль о том, что «искусство не нуждается в признании его за действительность»³⁴. Если применить эту мысль к театру, станет ясно, что полное отождествление спектакля с действительностью совсем не является свидетельством успешного воздействия сценического искусства на публику. Наоборот, в принятии этой иллюзии за реальность проявляется неразвитость эстетических вкусов публики. «Зритель приходит в театр и знает, что все это не претендует на повторение действительности, хотя все время будет с помощью своих ассоциативных способностей мир восстанавливать сам на основе бросков на сцене, – писал Вс. Мейерхольд. – На сцене будет вместо всего дома кусочек печи, окна. Но зритель знает этот своеобразный мир искусства и будет сам дополнять, будет эту идею доводить до конца. Все время прислушиваться к состоянию зрительного зала. Все время знать, кому адресован, вы должны все время руководить»³⁵.

³² Брянцев А. Театр и зодчество // Записки Передвижного театра. 1918, № 13. С. 11.

³³ Мейерхольд Вс. Статьи, речи, беседы, письма. В 2-х ч. Ч. 2. 1917–1939. М., 1969. С. 96.

³⁴ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 53.

³⁵ Мейерхольд Вс. Об искусстве театра // Театр. 1957, № 3. С. 12.

Если, по мнению академика Д. Лихачева, прогресс в искусстве есть развитие восприятий, логично предположить, что прогресс в театре есть развитие типов театров на новом витке художественного сознания, развитие форм общения актера с актером и сцены с залом, приемов выразительности, активизации одних социальных функций театра и замирание других, это возникновение нового героя, это восхождение к более глубокому постижению действительности. А. Таиров еще в 1920-х гг. говорил о необходимости сосуществования «экспериментальных» и «традиционных» театров³⁶. Спустя полвека, в 1970-х гг., К. Ирд в иных выражениях повторяет эту мысль – «рядом с “заповедным” театром или даже в нем должен жить современный театр, который делают сегодняшние молодые люди – молодой режиссер с молодыми актерами, – тогда только может идти речь о театре поколения»³⁷. И здесь уместно вспомнить практику Московского Художественного театра, который постоянно воспитывал в своих студиях поколения новых мастеров.

Публика театра составляет сумму индивидуумов, каждому из которых присущ свой индивидуальный опыт. Этот опыт входит в опыт коллективный, личная эмоция вносит неповторимую краску в эмоцию коллективную, обогащая восприятие всех. Особенность художественной эмоции в том и состоит, что она не является реакцией на конкретное жизненное событие.

«Сами эти события, поскольку они изображаются искусством, приобретают здесь обобщенный характер, они уже осмыслены и систематизированы. Поэтому и художественная эмоция есть продукт обобщающей работы интеллекта художника, с одной стороны, интеллекта зрителя, читателя, слушателя – с другой<...> Формирование художественных эмоций требует поэтому наряженной мыслительной работы», – пишет С. Раппопорт³⁸.

* * *

С ростом художественной культуры социалистического общества создаются все более благоприятные условия для становления гармонически развитой личности. Однако это вовсе не предполагает уравниловки совершенства всех личностных качеств, а подразумевает бесконечное разнообразие сочетаний самых равных потребностей, вкусов, художественных взглядов и запросов. А это обстоятельство неизбежно должно отразиться и на судьбах искусства.

³⁶ См.: Таиров А. О театральной политике // Жизнь искусства. 1927. № 20, 17 мая. С. 7.

³⁷ Цит. по ст.: Отюгова Т. Каждый слышит свою музыку // Смена. 1978, 27 января. С. 3.

³⁸ Раппопорт С. Художественное представление и художественный образ // Эстетические очерки. М., 1973. Вып. 3. С. 45.

Безусловно, уровень эстетических запросов населения год от года будет качественно возрастать, но безусловно и то, что одновременно с качественным ростом этих запросов будет расширяться их структура и многообразие. И будущее искусства сегодня определяется тем, насколько оно будет в состоянии ответить на эти постоянно растущие запросы.

Низкая посещаемость многих театров – свидетельство несоответствия их деятельности современным потребностям театрального зрителя. Зато устойчивый аншлаг в ряде театров, наличие у них постоянной аудитории – доказательство того, что театр в новых социокультурных условиях сохранил за собой право на видовую автономию.

В 1923 г. С. Радлов писал: «Общение зрительного зала возможно лишь с первоклассным актером. Удивительного, незабываемого, особенного актера мы всегда захотим увидеть воочию, встретиться с ним лицом к лицу. Театры же, в которых средние актеры кое-как разыгрывают спектакли, мы будем тщательно обходить, предпочитая им первоклассные фильмы. Выживает только лучшее. Я думаю, что лет через двадцать в России останется не больше десятка театров. Но это будут театры первоклассные и удивительные»³⁹.

Прошло почти шесть десятилетий, и нет резона вдаваться в количественные подсчеты – проницательность же режиссера представляется нам сегодня бесспорной.

Сегодня, как нам представляется, будущее сценического искусства видится в театре, подвижно реагирующем на динамику общественного настроения и выявляющем эти реакции в творческом процессе художественного взаимодействия множества индивидуальностей, составляющих труппу театра и его аудиторию.

Научно-техническая революция решительно пересматривает сложившуюся иерархию культурной деятельности человека. Это обстоятельство обусловило и интенсивную динамику взаимодействия различных видов искусств и форм их потребления населением. Однако сегодня есть основания полагать, что этот процесс постепенно ослабевает и положение несколько стабилизируется. Мы вплотную подошли к рубежу полного охвата территории страны телевизионным вещанием. Во многих домах имеется по два телевизора, что позволяет членам семьи избирательно, в соответствии со своими личностными ориентациями, выбирать тот или иной информационный канал. Телевидение перестало быть сенсацией, оно вошло в быт, у него сложились устойчивые связи с литературой, театром, кино, и нет оснований полагать, что грядущая его модернизация – стереофонизация, объемный экран и др. – что-либо кардинально изменит в этих соотношениях.

Однако, характеризуя социокультурную ситуацию, сложившуюся в современном театре, нельзя ограничиться только приведенными выше наблю-

³⁹ Радлов С. Еще о конкуренции театров и кино // Жизнь искусства. 1923, 20 марта. № 11(886). С. 15.

дениями. Добавим к ним такие данные, характеризующие современный театральный процесс, – к театру сегодня приобщено 10–12% зрительспособного населения; в аудитории театра наметилась тенденция увеличения доли случайного зрителя и сокращения доли постоянной публики; в деятельности театров увеличилась гастрольная практика. Хотя общее количество зрителей с 1974 по 1977 г. (включительно) возросло более чем на 1 млн человек и превышает 115 млн., а количество спектаклей, показанных за эти годы, увеличилось на 1649, относительная посещаемость на 1000 жителей сократилась по стране на 9 человек, а средняя заполняемость зрительных залов составляла в 1977 г. около 71% (по РСФСР – 75,3%).

Критикуются и недостатки в организации театрального дела, относящиеся к сфере материально-технического снабжения и оснащения театров – плохие помещения, несовершенная реклама, неудовлетворительная работа городского транспорта, препятствующая посещению театра; непродуманное размещение театров как в количественном, так и в качественном плане, что приводит к неудовлетворенности некоторых групп населения театральным обслуживанием. В ряде городов существующие типы театров не отвечают запросам основных групп населения (прежде всего ощущается недостаток ТЮЗов и музыкально-драматических театров). Однако закрытие одних театров и открытие театров другого типа в существующих условиях не решает проблемы. Учитывая же, что в современных условиях театр не имеет монополии на зрелища, все это оборачивается серьезными последствиями – зритель покидает театр и отдает предпочтение так называемым домашним формам досуга и прежде всего телевидению.

ГЛАВА 2

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ КАК ОБЪЕКТ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

2.1. Состояние проблемы

Предыдущая глава была посвящена обзору актуальных проблем и тенденций театральной жизни¹, проявившихся в течение двух последних десятилетий. Конечно, не все проблемы были рассмотрены в этом обзоре, их перечень может быть продолжен, ибо сама по себе театральная жизнь – сложный и многогранный социальный феномен. Размышление о театре и его судьбах потребовало обращения и к зафиксированным в статьях мнениям театральных режиссеров и критиков, и к живому опыту театра, и к данным современной науки. Теперь необходимо более строго разобраться в том, что же в описанной выше картине театральной жизни является научно установленными фактами, а что еще требует тщательного изучения и в рамках каких именно научных дисциплин.

Очевидно, что анализ любого сложного социального объекта должен начинаться с вычленения предмета исследования, то есть «тех свойств, сторон и особенностей объекта, которые подлежат непосредственному изучению»² в рамках той или иной научной дисциплины (в данном случае – в рамках социологии). Столь же очевидно, что далеко не все из рассмотренных выше проблем составляют предмет социологии – «науки об общественных отношениях, о закономерностях развития и функционирования общественного организма как целого, о закономерностях развития и функционирования относительно самостоятельных компонент общественного целого...»³ Так, например, то, что Н. Акимов называл зоной «театрального пространства», и содержание, которым это пространство наполняется (живое человеческое общение, осмотр выставочных экспозиций и театрального интерьера), составляет предмет, по меньшей мере, двух наук: психологии и социальной психологии. Социаль-

¹ Определение понятия «театральная жизнь» см.: *Алексеев А.* Некоторые современные тенденции функционирования театра в условиях крупнейшего культурного центра (на примере изучения репертуара драматических театров Ленинграда) // Театр и наука. М., 1976. С. 39.

² *Ядов В.* Социологическое исследование. М., 1972. С. 49.

³ Там же. С. 12.

ной психологии принадлежит приоритет и в изучении процессов восприятия театрального действия, а также в формировании актерских «масок» и стереотипов в массовом сознании.

Взаимодействие и взаимопроникновение различных жанров театрального (и нетеатрального) искусства – предмет искусствоведения. Ему же, по всей вероятности, принадлежит приоритет в анализе сценографии и всех процессов воплощения актером того или иного образа.

Что же в театральной жизни есть предмет социологического исследования?

Фундаментом, на котором стоит театр и как вид искусства, и как социальный организм, является его взаимодействие со зрителями, ибо без зрителей просто не может быть театра. Это взаимодействие может рассматриваться двояко: как социальное явление и как социальный процесс. Причем социальное явление характеризуется тем, насколько полны залы театров и легко ли приобрести билет в театр. Характеристикой этого социального явления может служить состояние зрителей во время спектакля (увлечены ли они происходящим на сцене, или равнодушны) и состояние зрителей после спектакля (возникло ли у них желание еще раз придти в этот театр или, напротив, пропало желание ходить в театр вообще).

Взаимодействие театра и зрителей как социальный процесс, в свою очередь, может быть описано в двух аспектах. Первый – диахронический, рассматривает развертывание явления во времени, то есть изменение этого явления (именно на этом аспекте преимущественно акцентировалось внимание в первой главе). Второй – функциональный, когда само взаимодействие рассматривается как последовательность равного рода действий или обмена действиями. С этой точки зрения целесообразно выделить докоммуникативную стадию, на которой существенно важным элементом является информирование зрителей о текущем репертуаре, о новых постановках и т.п. Эта стадия включает также деятельность театра по реализации билетов и действия зрителей по их приобретению. Затем следует собственно коммуникативная стадия, где наиболее важны взаимные реакции сцены и зала, непосредственные отношения, складывающиеся между ними во время театрального действия. И, наконец, посткоммуникативная стадия, во время которой проявляются эффекты (или эффективность) данного взаимодействия.

Специфика этого социального процесса (как, впрочем, и многих других процессов культурной жизни) состоит в том, что глубинный эффект коммуникации крайне редко можно наблюдать непосредственно после коммуникативного акта. Эти эффекты как бы «отсрочены» и по сути своей являются кумулятивными (накапливаемыми). И более того, они проявляются не столько в сфере самого театра, сколько в других сферах жизнедеятельности людей и, в конечном счете, в их жизненной позиции, в мировоззрении и мироощущении. Это последнее обстоятельство чрезвычайно важно, ибо здесь мы подходим к качественной характеристике рассматриваемого социального явления. Сущностная характеристика взаимодействия театра и зрителей определяется обоими взаимодействующими элементами. В известной мере справедливо утверждение: «Каков театр, таковы и его зрители», но справедливо и обратное:

«Каковы зрители – таков и театр». В разных социально-конкретных условиях одна из сторон оказывается ведущей. Те обстоятельства, которые закономерно выдвигают в лидеры одну или другую сторону этого взаимодействия и сам его механизм, и являются предметом социологического исследования.

Естественно, для глубокого изучения социальной стороны театральной жизни ее необходимо рассматривать в контексте других социальных явлений и процессов. С этой точки зрения понятен интерес исследователей к сопоставлению отношения аудитории к театру и кино, к театру и телевидению. При таком сопоставлении мы значительно больше узнаем и о самом театре, чем при изолированном его изучении.

Последние два десятилетия ознаменовались интенсивным развитием социологических исследований в нашей стране. Объектом изучения стали различные проблемы труда и управления; не остались без внимания и проблемы культуры. В самое последнее время мы наблюдаем становление специализированной отрасли социологического знания – социологии театра. Так, в разных городах страны было проведено несколько десятков социологических исследований театра. Основное внимание в них уделялось зрительской аудитории. И сегодня мы имеем достаточно подробное описание структуры зрительской аудитории разных театров. Только в Москве с 1971 по 1974 г. проведено обследование 10 театров⁴, в 1970–1972 гг. анкетный опрос зрителей прошел в 16 областных драматических театрах РСФСР⁵, примерно в это же время целый ряд обследований был проведен на Урале⁶. В частности, социологи Уральского научного центра АН СССР предприняли попытку сравнительного анализа аудитории Свердловского драматического театра и аудитории гастрольных спектаклей в Свердловске Академического Большого драматического театра им. М. Горького (Ленинград)⁷.

Хотя подавляющее большинство этих обследований носило локальный характер и, строго говоря, не могло претендовать на репрезентативность, полученные данные оказались на редкость непротиворечивыми. Практически всюду театральная аудитория на две трети состояла из женщин, также на две трети – из людей в возрасте до 35 лет. Что же касается социально-профессионального состава зрительских аудиторий, то все авторы констатируют преобладание инженерно-технических работников, студентов и служащих и относительно низкую представленность рабочих. Исключение здесь составляет аудитория Воркутинского драматического театра⁸.

⁴ См.: *Анисимов А.* Зрительская аудитория и некоторые проблемы проектирования театров // Социологические исследования театральной жизни. М., 1978.

⁵ См.: *Дадамян Г.* Социологические и социально-экономические исследования театра // Театр и зритель. М., 1973.

⁶ См., напр.: *Коган Л.* Публика театра // Театр и зритель. М., 1973; *Лебедева Л.* Специфика театра и зритель // Проблемы социологии театра. М., 1974; *Щербина О.* Театр и сельская аудитория // Театр и наука. М., 1976.

⁷ См.: *Коган Л.* Указ. соч.

⁸ См.: *Седлецкий Р.* Изучение зрителя и практика театра // Театр и наука. М., 1976.

Вопросы, которые были обращены к зрителям (как к реальным, то есть к тем, которые уже пришли в театр, так и к потенциальным, когда опрос проводился вне театра), выясняли широкий круг обстоятельств, связанных с посещением театра, выявляли условия их жизни. Часто в анкетах встречались вопросы, предназначенные для «измерения» установок людей на театральное искусство и на конкретные театры, для выявления мотивов посещения театра, для описания интересов зрителей в сфере культуры. Правда, чаще всего театр рассматривался изолированно от других видов зрелищ и форм художественной культуры, что затрудняло поиски закономерностей, определяющих отношение людей к театру. Из всего богатого спектра городской культуры постоянного внимания исследователей удавались лишь телевидение и кино.

Вместе с тем все эти исследования сводились к описанию лишь одного из взаимодействующих элементов – зрителя. Второй элемент – собственно театр – был представлен в них лишь фрагментарно, да и то не всегда. Деятельность театра рассматривалась лишь на базе статистического материала (работы Г. Дадамяна, А. Рубинштейна⁹), при этом преимущественно анализировался формально-количественный аспект театрального производства. Такого рода анализ, безусловно, позволяет получить достоверные знания. Вместе с тем надо отметить, что театральная статистика сегодня очень бедна и ее анализ требует осторожности, И в то же время в ней отражаются лишь организационно-экономические аспекты работы театров.

Очень мало исследован репертуар драматических театров, особенно его качественные характеристики. Здесь мы располагаем лишь собственным, весьма скромным, опытом¹⁰.

Таким образом, предмет социологического изучения – взаимодействие театра и зрителя – сегодня изучен далеко неполно. Несмотря на то что есть немало теоретических работ в области изучения социалистической культуры в целом и состояния духовной культуры трудящихся, исследования театра, его места в современной культуре, но они не располагают теоретической концепцией, так как еще не разработана социологическая (среднего уровня) теория театра.

Основные понятия, с помощью которых описывается предмет исследования в настоящей работе, были определены в ходе разработки программы «Театр в духовной жизни современного молодого человека»¹¹. Однако опыт этой работы показал, что сегодня необходимо уточнение некоторых из них.

⁹ См., напр.: *Дадамян Г.* Аудитория театра и его стратегии // Театр и наука. М., 1976; *Рубинштейн А.* Структура аудитории театра и проблема посещаемости // Там же.

¹⁰ *Алексеев А., Дмитриевский В.* Театральный репертуар как объект социологического анализа // Театр и зритель. М., 1973; *Они же.* Социологические изучения репертуара драматических театров СССР // Там же. Л., 1976. Вып. 5.

¹¹ См.: *Алексеев А., Дмитриевский В., Божков О.* К изучению социологических проблем функционирования театра в современных условиях // Проблемы социологии театра. М., 1974.

Так, существенно важно более строго развести основные значения понятия «театр».

На уровне обыденного сознания театр – это прежде всего здание. Многие из опрошенных молодых людей, отвечая на вопрос: «Назовите свой любимый театр», часто называли как театры, так и киноконцертные залы, дворцы культуры и даже Дворец спорта «Юбилейный». Таким образом, в сознании многих людей со словом театр ассоциируется зрелищное учреждение.

На уровне того же обыденного сознания (правда, более развитого) театр, особенно в сочетании с именем собственным, воспринимается и как творческий коллектив, который, как правило, имеет определенную гражданскую позицию, находящую отражение в репертуаре, и определенные эстетические принципы, реализующиеся в художественной манере и на уровне исполнительского мастерства. Именно по этим характеристикам конкретные театры (творческие коллективы) отличаются или сходны друг с другом. Далее слово «театр» будет употребляться нами преимущественно в этом втором смысле.

Взятые вместе все театральные коллективы, стационарированные в Ленинграде, образуют совокупный театр города.

В то же время театр – это определенный вид сценического искусства. Он может быть представлен в виде совокупности спектаклей, которые «производят» творческие театральные коллективы. В рамках настоящей работы в этом смысле слово «театр» мы употреблять не будем, а будем пользоваться выражением «театральное искусство» или, что более конкретно, «текущий репертуар театров», или просто «репертуар».

Два последних понятия отнюдь не синонимы. Под репертуаром понимается совокупность постановок (сценических воплощений драматургических произведений). Это – статический срез театрального искусства. Под текущим репертуаром понимается совокупность всех разовых представлений этих постановок, то есть динамический срез театрального искусства. В качестве синонима разового представления постановки в этой работе будет использоваться слово «спектакль».

Также требует уточнения понятие «аудитория театра». Выше уже говорилось о «случайных» и «постоянных» зрителях. Именно те, кто посещает театр более или менее регулярно, и составляют аудиторию театра или, по терминологии свердловских социологов, «публику театра». В качестве критериев для определения «публики театра» могут служить разные показатели, в частности показатель частоты посещения театра.

Термин «зрители» по своему содержанию совпадает с понятием «реальная аудитория театра» (или спектакль), тогда как «публика» – это стабильное ядро реальной аудитории, характеризующееся определенной степенью приобщения к театру.

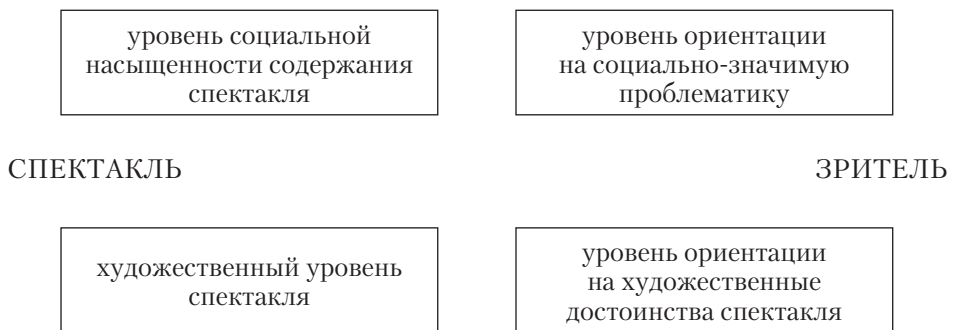
Результаты исследования «Театр в духовной жизни современного молодого человека» дают также основания для пересмотра и уточнения общей схемы взаимодействия «театр–зритель». Так, мы обнаружили, что это взаимодействие является элементом более широкой системы: «зритель–художественная культура» и еще более широкой: «зритель–культура». Эти взаимодействия,

подобно игрушечным матрешкам, как бы вложены друг в друга. Следовательно, отношение человека к театру существенным образом определяется тем, каковы его доминирующие ориентации в сфере культуры в целом и в сфере художественной культуры в частности. В свою очередь, мера приобщенности человека к культуре и его ориентации в этой сфере обусловлены совокупностью факторов, среди которых важнейшими оказываются условия первичной социализации (то есть те социальные условия, в которых протекало детство человека) и характеристики ближайшего социального окружения (характеристики культурного поведения и состояние различных элементов сферы культуры).

Отношение человека к культуре определяется сложившейся структурой его ценностных ориентации и в том числе нравственно-эстетической позицией личности, которая обуславливает и предпочтение определенных форм культуры, и оценку отдельных произведений искусства. Здесь важно обратить внимание на то обстоятельство, что существенной характеристикой театра (творческого коллектива) также является его гражданская позиция и исповедуемые им художественные принципы (то есть нравственно-эстетическая позиция), находящие свое выражение в репертуаре и в каждом спектакле.

Использование процедур экспертной оценки спектаклей, составляющих репертуар театра, в основе которых лежит социологическая концепция ценностных потенциалов¹², дает возможность описывать театральное искусство и отношение индивида к нему на одном языке – теории ценностей (см. схему 1). Теперь, когда определен предмет исследования, уточнены основные понятия и очерчена концептуальная схема, опишем задачи нашего исследования.

Схема 1



¹² См.: Алексеев А. Социальные ценности как основа для социологической типологии драматических спектаклей // Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1975.

В процессе изучения реальной театральной аудитории наиболее существенными представляются три группы задач:

1. Описание структуры реальной и повседневной зрительских аудиторий конкретных театров и спектаклей в следующих аспектах:

а) соотношение «постоянных» и «случайных» зрителей, то есть распределение аудитории по степени приобщенности к театру;

б) распределение аудитории по степени приобщенности к сфере художественной культуры в целом;

в) социально-демографический срез структуры театральной аудитории; оценка объема аудитории.

2. Описание характера театральных предпочтений зрительской аудитории. В том числе:

а) ориентация на конкретные театры;

б) ориентация на определенные типы спектаклей;

в) ориентация на отдельные элементы театрального искусства.

3. Описание основных реальных ситуаций посещения театра, в том числе оценка каналов информации о театральных спектаклях.

Таким образом обеспечивается достаточно полное описание зрительской аудитории. Однако необходимо сделать следующий шаг – выяснить роль социально-демографических факторов в формировании театральной аудитории и получить знание о:

– механизмах влияния приобщенности к сфере художественной культуры на формирование театральной аудитории;

– механизмах взаимовлияния аудиторий различных форм художественной культуры;

– роли некоторых театральных факторов (содержание пьесы, актерская игра, режиссура и т.п.) в формировании зрительской аудитории.

Центральная основная гипотеза исследования – это предположение о решающем значении идейно-творческой позиции конкретного театра в формировании его зрительской аудитории. Мы предполагаем, что при всем многообразии типов постановок каждого отдельного театра структуры аудиторий различных спектаклей одного и того же театра различаются меньше, чем структуры аудиторий различных театров. Иначе говоря, в формировании аудитории решающим является фактор общей творческой позиции театра, а не фактор типа спектакля (включая в понятие «тип спектакля» не только жанровые особенности, но и удачу или неудачу постановки). Альтернативной гипотезой является обратное утверждение о решающем значении фактора «тип спектакля».

2.2. Методические аспекты социолого-театроведческого исследования

Выше мы отмечали локальный характер значительной части исследований зрительской аудитории театра. При этом мы имели в виду не только их ограниченность обследованием зрителей одного или двух-трех спектаклей, но

и выборочный характер этих обследований. Понятие «выборка» имеет определенный смысл, когда достаточно хорошо известны параметры генеральной совокупности, которую и призвана репрезентировать (представлять) эта выборка. В этом случае она строится на основании определенных критериев, подлежащих обоснованию и контролю.

Что является генеральной совокупностью при изучении театральной аудитории? Театральная аудитория. Одна из существенных ее характеристик – текучесть, непостоянство. Эта аудитория «рекрутируется» не только из населения того города, где работает театр – сфера его деятельности гораздо шире административно-территориальных границ. Таким образом, зрительская аудитория каждого спектакля уже является «естественной выборкой» из некоторой (весьма неопределенной) генеральной совокупности. На формирование этой выборки влияет большое число факторов, которые практически невозможно учесть. Назовем для примера лишь такой фактор, как «везение» – кому-то повезло, и он сумел «достать» билет, а кто-то, достав билет, вынужден его продавать у входа в театр. Наряду с глубоким интересом к театру стимулом его посещения могут стать соображения престижа и т.д. Поэтому проблема выборки должна решаться не за счет отбора зрителей в зале театра, а за счет выбора спектаклей таким образом, чтобы в выборке были представлены основные направления репертуара и репертуарная политика театра. Тогда пропорционально представленные спектакли обеспечат пропорциональное представительство всех слоев аудитории данного театра.

В нашем случае ставилась задача изучения театральной аудитории города. Поэтому строилась двухступенчатая выборка: первая ее ступень состояла в том, чтобы снять влияние специфики отдельных театров. Мы считали, что творческое лицо театров, в которых будет проходить обследование, не должно определяться специфичностью аудитории (детской, молодежной или областной) или ориентацией на какую-либо часть репертуарного массива (комедия, классика и т.п.).

Именно такой подход обеспечивает, на наш взгляд, возможность выявления наиболее существенных и устойчивых тенденций театральной жизни. В наибольшей мере названным критериям отвечают – БДТ им. М. Горького, Театр им. В.Ф. Комиссаржевской и Театр им. Ленсовета.

Для проведения обследования была намечена первая половина сезона, когда в театрах дорабатываются и входят в постоянный репертуар новые постановки, сданные перед закрытием предшествующего сезона, и когда начинается работа над новыми спектаклями текущего сезона. Иными словами, это организационно и творчески наиболее благоприятное время для театра. Это время наиболее благоприятно и для зрителя. Он тоже после летнего отпускного перерыва входит в привычный ритм городской жизни.

Перед нами стояла задача опросить аудиторию трех ленинградских театров в возможно короткий срок. Это позволило бы сопоставлять полученную информацию в рамках качественно адекватного по своим сезонным условиям периода времени. И в этих жестких календарных условиях необходимо было

выбрать для опроса в каждом театре спектакли, наиболее полно представляющие все проблемные и жанровые особенности их репертуара.

Для второй ступени выборки были выдвинуты следующие критерии. Спектакли, на которых было намечено проведение опроса, должны выражать определенные программные тенденции репертуарной политики каждого театра. Вместе с тем в числе спектаклей должны быть представлены премьеры минувшего сезона, спектакли, переживающие расцвет своей сценической жизни и спектакли, завершающие свое существование. Одновременно эти спектакли должны представлять названия, эксплуатируемые с различной интенсивностью. В каждом театре спектакли для обследования равномерно выбирались из трех разных репертуарных массивов: из наиболее часто показываемых названий, из спектаклей, эксплуатируемых умеренно, и из той части спектаклей, которые показываются редко. Представленный для обследования репертуар каждого театра количественно составлял около $\frac{1}{3}$ находящегося в эксплуатации репертуара в целом. Таким образом, каждой группе спектаклей обеспечивалось представительство в исследовании.

Для опроса театральной аудитории БДТ им. М. Горького были выбраны спектакли (ранжировано по хронологическому признаку), представленные в таблице 1.

Таблица 1

Выборка спектаклей из репертуара БДТ им. М. Горького

№ п/п	Автор и название	Дата выпуска	Общий тираж к моменту исследования
1	А. Миллер. «Цена»	1968	204
2	Н. Гоголь. «Ревизор»	1972	126
3	М. Булгаков. «Мольер»	1973	103
4	В. Шукшин. «Энергичные люди»	1974	126
5	Л. Толстой. «История лошади»	1975	69
6	М. Горький. «Дачники»	1976	43
7	М. Шолохов. «Тихий дон»	1977	19

При анализе репертуарной статистики необходимо учитывать качественные характеристики репертуара. Очевидно, например, что наличие в афише современных спектаклей еще не свидетельствует о высоком уровне репертуарной политики. Известно также, что современность того или иного спектакля не исчерпывается только внешними признаками места и времени действия – современность прежде всего воплощается в проблематике пьесы, в ее содержательности, в принципах разрешения конфликта. Оценки экспертов помогли понять, пьесы и спектакли какого идейного звучания и художественного уровня стоят за количественными показателями. Экспертиза репертуара наглядно продемонстрировала, что количественное преобладание современных

пьес в одном случае может быть очевидным достоинством, а в другом – столь же очевидным недостатком. Репертуар БДТ им. М. Горького, в частности, характеризуется тем, что решать современную тему театр предпочитает на материале высокохудожественной прозы. Он, как правило, работает с писателями, чьи произведения отмечены значительностью идеи, глубиной гражданского звучания, актуальностью проблематики.

Достаточно перечислить имена авторов, чтобы понять социальную, художественную и гражданскую весомость афиши БДТ: классики – В. Шекспир, Л. Толстой, Н. Карамзин, Н. Гоголь, М. Горький, М. Шолохов, А. Цагарели, М. Булгаков; современные авторы – Л. Рахманов, А. Вампилов, В. Шукшин, В. Тендряков, В. Распутин, Р. Ибрагимбеков, М. Рощин, А. Гельман, Л. Жуховицкий, А. Соколова; современные зарубежные авторы – Х. Вуолийоки, И. Эркенъ, А. Миллер, А. Баранга.

Спектакли, выбранные для проведения опроса зрителей, представляют все основные репертуарные срезы. Русская классика представлена пьесами Гоголя, Толстого, Горького, Шолохова, современная литература – пьесой Шукшина, современная зарубежная драматургия – пьесой А. Миллера, а «Мольер» М. Булгакова представляет в выборке, условно говоря, одновременно два массива – зарубежный классический спектакль и русскую советскую драматургию.

Возможно, что такая выборка может показаться неполной, но это обусловлено только тем, что репертуарная политика БДТ отличается большой продуманностью, и каждый спектакль этого театра несет в себе высокую степень оригинальности.

Из семи выбранных для опроса спектаклей шесть поставлены Г. Товстоноговым, один С. Юрским. Такая пропорция близка репертуарной картине в целом, сложившейся на большой сцене театра. В намеченных для обследования спектаклях равномерно занята ведущая часть труппы, определяющая сегодня его творческий потенциал.

Как показало исследование «Театр в духовной жизни современного молодого человека» (на материале обследования рабочей и учащейся молодежи Ленинграда), позиция Театра им. Ленсовета весьма определенно ориентирована на широкие слои молодежной аудитории (см. табл. 2). Это обстоятельство обуславливает как отбор литературного материала, так и жанровое решение спектаклей, стилистику их актерского и режиссерского решения.

По проблематике спектакли Театра им. Ленсовета могут быть объединены в ясно очерченные массивы. Спектакли острой социально-производственной проблематики представляет «Человек со стороны»; зарубежная пьеса – спектаклем «Люди и страсти» – своеобразным литературно-театральным монтажом ряда произведений западной классики, современной комедией «Миссис Пайпер ведет следствие» и парафразом на одну из тем «Дон Кихота» – володинской «Дульсинеей Тобосской».

Лирико-драматическая советская комедия представлена «Старомодной комедией». Спектакль этот весьма типичен для театра, в котором пьесы

Таблица 2

Выборка спектаклей из репертуара Театра им. Ленсовета
(ранжировано по хронологическому признаку)

№ п/п	Автор и название	Дата выпуска	Общий тираж к моменту исследования
1	И. Дворецкий. «Человек со стороны»	1971	52
2	Ф. Достоевский. «Преступление и наказание»	1971	47
3	Д. Поплуэлл. «Миссис Пайпер ведет следствие»	1973	261
4	А. Володин. «Дульсиня Тобосская»	1973	111
5	И.-В. Гёте, Ф. Шиллер, К. Гуцков, Л. Фейхтвангер, Б. Брехт «Люди и страсти»	1974	115
6	Г. Боровик. «Интервью в Буэнос-Айресе»	1976	48
7	А. Арбузов. «Старомодная комедия»	1977	35

А. Арбузова, Л. Зорина, А. Корина, Р. Ибрагимбекова и других составили одно из основных репертуарных направлений. Русскую классику представляет «Преступление и наказание». Наконец, острую социально-публицистическую тему воплощает яркий политический спектакль «Интервью в Буэнос-Айресе». Таким образом, избранные для опроса аудитории спектакли представляют все основные проблемно-тематические направления афиши театра.

Достаточно полно представлено в выборке и жанровое многообразие спектаклей Театра им. Ленсовета. Музыкальный спектакль на драматической сцене представляют «Дульсиня Тобосская» и «Интервью в Буэнос-Айресе». Богатая и разнообразная традиция комедийного спектакля представлена в «Миссис Пайпер ведет следствие», «Кавказском меловом круге», включенном в спектакль «Люди и страсти», и «Старомодной комедии». К жанру психологической драмы могут быть отнесены «Преступление и наказание», «Человек со стороны», «Люди и страсти» и другие спектакли.

И здесь во всех спектаклях, выбранных для опроса аудитории, заняты ведущие актеры труппы.

Репертуар Театра им. В.Ф. Комиссаржевской (см. табл. 3) отражает широкую проблематику. Морально-нравственной теме, связанной с современным производством, посвящен спектакль «Романтика для взрослых». Он вместе со спектаклем «Святая святых» представляет репертуарный массив, рассматривающий взаимоотношения человека с обществом в социально-историческом контексте. В обобщенном историческом повороте эта тема представлена и в таких спектаклях, как «Забыть Герострата» и «Смерть Иоанна Грозного».

Последний вместе с гоголевской «Женитьбой» представляет в списке отобранных для проведения опроса спектаклей массив русской классики; спектакль «Притворщики» представляет традиционную для этого театра группу

Таблица 3

Выборка спектаклей из репертуара Театра им. В.Ф. Комиссаржевской
(ранжировано по хронологическому признаку)

№ п/п	Автор и название	Дата выпуска	Общий тираж к моменту исследования
1	Г. Горин. «Забывать Герострата»	1972	250
2	Я. Гашек. «Иосиф Швейк против Франца Иосифа»	1973	139
3	О. и А. Лавровы. «Романтика для взрослых»	1974	122
4	Н. Гоголь. «Женитьба»	1975	59
5	А. Толстой. «Смерть Иоанна Грозного»	1976	679
6	Ф. Дюрренматт. «Играем Стриндберга»	1976	47
7	Э. Брагинский, Э. Рязанов. «Притворщики»	1977	51
8	И. Друцэ. «Святая святых»	1977	27

лирико-бытовых комедий о современной интеллигенции; «Играем Стриндберга» характеризует западную драматургию.

По своему жанровому составу спектакли Театра им. В.Ф. Комиссаржевской четко распадаются на две части – бытовую драму и бытовую комедию с элементами сатиры, фарса, водевиля, иногда мюзикла. Обе эти части достаточно полно представлены спектаклями, на которых проводился опрос публики. В этих спектаклях заняты практически все актеры театра.

Таким образом, спектакли ленинградских драматических театров, на которых проводился опрос публики по анкете «Вы пришли в театр...», достаточно полно и многосторонне представляют как творческие позиции и идейно-художественные ориентации каждого театра в отдельности, так и общую панораму, характерную для театральной жизни Ленинграда осени 1977 г.

Для решения основных задач исследования необходимо знать:

1) Об отношении зрителей к четырем различным, но тесно связанным явлениям:

- к конкретному спектаклю;
- к конкретному театру;
- к театру вообще, то есть к театральному искусству;
- к сфере художественной и зрелищной культуры.

2) О том, как зрители оценивают конкретные спектакли. В то же время необходимо выяснить ориентации зрителей на определенные театры и мотивы их посещения. И наконец, выявить иерархию ценности различных аспектов театрального искусства.

3) Об объективных условиях и ситуациях, которые определяют как поведение зрителей по отношению к театру, так и их мнения. Сюда включаются социально-демографические характеристики зрителей, эксплуатационные характеристики спектаклей и условия посещения театра каждым зрителем.

Практически вся необходимая информация, за исключением некоторых эксплуатационных характеристик спектакля, может быть получена только путем опроса зрителей в театре. В то же время при таком опросе возникает проблема, связанная с тем, что анкета отвлекает зрителя от спектакля. Следовательно, необходимо, чтобы объем анкеты был минимальным, а поставленные в ней вопросы и используемые шкалы предельно просты. Так, при разработке анкеты мы полностью отказались от традиционных при изучении отношений, складывающихся при потреблении культуры, проективных вопросов. Естественно, вся работа по сокращению и упрощению методики велась с постоянным учетом основных задач исследования.

В ходе разработки анкеты была проведена ее предварительная апробация (пилотаж). Первоначальный вариант анкеты переделывался семь раз, прежде чем анкета была подготовлена к пилотажу, и еще дважды в анкету вносились существенные коррективы уже после генерального пилотажа, который проходил в БДТ им. М. Горького на спектакле «Общественное мнение».

Основное внимание при разработке методики было уделено упрощению вопросов, связанных с мотивацией. Ибо, как показывает опыт, именно эти вопросы представляют наибольшую трудность для опрашиваемых и дают, как правило, наименее надежную информацию. Задача облегчалась тем обстоятельством, что зрители ленинградских театров имеют довольно высокий уровень образования. Известно, что чем выше образование, тем быстрее и адекватнее человек воспринимает содержание устных и, в особенности, письменных вопросов. Однако при формировании методики исследователь не может полагаться на доступность ее пусть даже значительному большинству аудитории, ибо важнейшим критерием надежности методики является ее доступность для всего обследуемого контингента без исключения.

Трудности при формировании анкеты были связаны не только с получением информации о мотивах, но и о некоторых фактах. Так, например, серьезные сомнения вызывала возможность использования вопроса о количестве спектаклей, просмотренных опрашиваемыми в каждом из девяти ленинградских драматических театров. И хотя такие сведения были крайне необходимы, исследователи не без основания предполагали, что вопросы о количестве более уместны в разного рода производственных или бытовых опросах. Но в обследовании, объектом которого является искусство, к тому же при непосредственном контакте с ним в театре, такой вопрос мог вызвать негативную реакцию со стороны опрашиваемых. Кроме того, известные сомнения вызывала и надежность получаемой информации и, в первую очередь, ее устойчивость.

Только после предварительного пилотажного опробования нескольких вариантов этого вопроса мы убедились в его допустимости и сформулировали вопрос в наиболее приемлемой форме. Проверка показала устойчивость получаемой информации и позволила оптимизировать временное ограничение, то есть интервал, по отношению к которому зритель должен был указать

количество спектаклей, просмотренных им в каждом из ленинградских драматических театров¹³.

В результате для использования в генеральном опросе была сконструирована анкета, состоящая из 37 вопросов, которые были расположены на 10 страницах. Как показал пилотаж, для заполнения этой анкеты требовалось 15 ± 10 минут, что позволяло рассчитывать на высокий процент возврата полностью и правильно заполненных анкет. Прделанная работа позволяет с достаточным основанием полагать, что в окончательном варианте методики учтены и основные задачи исследования, и специфические требования ситуации опроса непосредственно в театре во время спектакля¹⁴.

Основная часть необходимой информации была получена на основе прямых ответов зрителей на 35 вопросов анкеты «Вы пришли в театр...». Вся эта информация представлена в 76 признаках, и, согласно программе исследования, включает в себя три основных раздела, каждый из которых, в свою очередь, состоит из нескольких информационных блоков.

Раздел «Реальное поведение» является наиболее крупным и содержит информацию о поведении зрителей. Относительное усиление этого раздела определяется целым рядом причин, среди которых наиболее важными являются следующие:

1. Ключевое значение информации о реальном поведении зрителей для проверки основных гипотез исследования, а следовательно, потребность наряду с основной также и в контрольной информации.

2. Потребность в информации о реальном поведении зрителей по отношению к четырем различным фрагментам культурной жизни: конкретный спектакль; конкретный театр; театральное искусство; художественная культура. Этим, в частности, обусловлено выделение четырех информационных блоков в данном разделе.

3. Потребность в обширной информации о качественной стороне поведения, выражающейся в поведении зрителя по отношению к текущему репертуару каждого из обследуемых театров.

4. И наконец, относительная простота получения информации о фактах поведения.

¹³ Первоначально этот интервал колебался от одного года до абсолютной неопределенности во времени. Однако, как показал анализ, и тот и другой варианты существенным образом снижают надежность и ценность получаемой информации.

¹⁴ Уже после проведения генерального опроса исследователи смогли выдвинуть гипотезу о преимуществах количественного измерения поведения в сфере культуры в противоположность традиционному частотному. Так, например, более надежной могла оказаться информация, полученная с помощью вопроса «Сколько часов в неделю (приблизительно) Вам удастся уделить чтению художественной литературы?». Ибо информация, получаемая в ответ на вопрос «Часто ли Вам удастся читать художественную литературу?», страдает известной неопределенностью. Точно так же надежней, чем частота посещений, могла оказаться информация о количестве посещений различных зрелищ за определенный период. Однако проверить это предположение возможно только в следующих исследованиях.

Блок «Поведение по отношению к спектаклю» состоит из информации, описывающей поведение зрителя по отношению к текущему репертуару одного из трех обследуемых драматических театров. Эта информация сопоставима только в рамках анализа внутри конкретного театра. Ключевое значение этой информации вытекает, как уже указывалось, из содержания основной гипотезы исследования о влиянии творческой позиции театра и характеристик отдельного спектакля на формирование зрительской аудитории. Наряду с проверкой этой гипотезы информация об освоенном зрителем репертуаре позволяет типологизировать репертуары каждого из трех обследованных театров по критериям зрительского отношения, что представляет несомненную ценность как для научных целей, так и для прикладного использования полученных результатов.

В блок «Поведение в конкретном театре» входит частота посещения данного театра (того, где проводится обследование). Признак этот имеет шестипунктовую частотную шкалу, обеспечивающую достаточно достоверную и устойчивую информацию о поведении опрашиваемого по отношению к данному театру. Объем освоенного репертуара (вторичный показатель) определяется путем суммирования спектаклей, которые зритель видел в данном театре. Этот признак, таким образом, характеризует степень освоения текущего репертуара. И хотя его получение является побочным по отношению к информации о качественной определенности освоенного репертуара, он обладает более высокой достоверностью и устойчивостью по сравнению с предыдущим (частотным) признаком, что позволяет выделить его как наиболее приемлемый количественный показатель поведения зрителя по отношению к конкретному театру. Это, однако, никак не снижает ценность частотного признака, ибо наряду с тем, что каждый из них является контрольным по отношению к другому, оба они имеют и свою особую специфику.

Следующий признак – стаж посещения данного театра. Еще одна контрольная информация, имеющая также и самостоятельное значение для различения меры приобщенности зрителя к данному театру. В частности, этот признак позволяет выделить приобщающихся и регулярных посетителей театра.

Возраст первого посещения данного театра определяется путем вычитания из возраста зрителя стажа его посещения конкретного театра. Как показывают данные исследования «Театр в духовной жизни современного молодого человека», проведенного исследовательской группой в 1974–1976 гг., возраст первого посещения театра является одним из основных факторов приобщения к театру¹⁵.

Однако в силу того, что указанное исследование проводилось по выборке, где стаж посещения театра существенно определялся возрастом опрашиваемых, представляется необходимой проверка этого результата на более широкой совокупности.

¹⁵ Божков О., Докторов Б. Театр в системе коллективных форм культурного досуга // Социологические исследования театральной жизни. М., 1978.

Информационный блок «Поведение в конкретном театре» в целом состоит из четырех признаков, два из которых являются вторичными и вместе с блоком «Поведение по отношению к спектаклю» позволяют количественно и качественно описывать поведение зрителя по отношению к каждому из трех обследуемых театров.

Следующий блок признаков – «Театральное поведение» – описывает поведение зрителя по отношению к девяти ленинградским драматическим театрам и по отношению к драматическому театру вообще. В этот блок входит количество спектаклей, виденных зрителем за последние пять лет в каждом из ленинградских драматических театров. Выше приводилось обоснование ключевого значения этого блока и некоторые подробности процесса его разработки. Здесь укажем, что проверка относительной и абсолютной устойчивости полученной информации позволяет так квантифицировать (оценить количественной мерой) эти признаки, что достигнутый уровень устойчивости становится стабильным.

Вторичный показатель – количество спектаклей, просмотренных зрителем в ленинградских драматических театрах за последние пять лет. Определяется он суммированием первичных данных по признакам, представленным в таблице 4. Наряду с тем, что этот показатель количественно характеризует активность приобщенности к ленинградским драматическим театрам, он может также служить для зрителей, проживающих в Ленинграде более трех лет, показателем приобщенности к театральному искусству вообще.

Таблица 4

Квалификация признаков № 35–43

Кол-во виденных спектаклей	0	1	2	3	4–5	6–7	8–10	11–15	16–20	Свыше 20
Кодовое значение	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Среднее значение градации	0	1	2	3	4	6	9	12	17	22

Признак № 44 (вторичный показатель) – количество ленинградских драматических театров, которые опрашиваемый посетил в течение последних пяти лет. Он позволяет дифференцировать активных театралов по степени избирательности.

Кроме описанных выше 11 признаков, характеризующих поведение зрителя по отношению к ленинградским драматическим театрам, в блок «Театральное поведение» входят также три признака, характеризующих его поведение по отношению к театральному искусству в целом. Один из них – частота посещения театра. В отличие от признаков, описывающих поведение зрителей по отношению к ленинградским драматическим театрам, он позволяет дифференцировать по степени приобщенности к театральному искусству как ленинградцев, так и гостей города.

Признак № 46 – чтение литературы о театре. Он позволяет несколько отойти от линейного описания поведения зрителя в области театрального искусства. Вместе с частотой посещения театра он используется для построения типологии зрителей по степени их приобщенности к театральному искусству.

Признак № 45 – просмотр спектаклей драматических театров в трансляции по телевидению. Информация, получаемая по этому признаку, позволяет проверить гипотезы о взаимосвязи театрального искусства и телевидения. Ибо как в отечественной, так и в зарубежной литературе существуют две взаимоисключающие точки зрения на взаимосвязь театра и телевидения. Согласно одной из них – развитие телевидения ведет к сокращению реальной аудитории театра. В соответствии с другой – телевидению отводится роль мощного средства пропаганды театрального искусства. Такое столкновение точек зрения делает их эмпирическую проверку особенно актуальной.

В целом информационный блок «Театральное поведение», состоящий из 14 признаков, два из которых являются вторичными, позволяет надежно описать поведение зрителей как по отношению к ленинградским драматическим театрам, так и по отношению к театральному искусству.

Четвертый «поведенческий» блок информации описывает отношение театрального зрителя к некоторым, в основном зрелищным, формам художественной культуры. Уже в ходе исследования «Театр в духовной жизни современного молодого человека» были получены данные, свидетельствующие об определенной целостности поведения молодежи в сфере художественной культуры. Естественно, что эти данные требуют проверки на совокупности, не ограниченной рамками молодежного возраста. Этим обстоятельством и определяется включение данного блока в анкету. Однако, несмотря на то что этот блок в своей основе был перенесен из прошлого исследования, в дальнейшем процессе отработки методики он подвергся существенной доработке.

Так, во-первых, было уменьшено число форм художественной культуры, по отношению к которым фиксировалось поведение зрителей театра: в анкету не были включены вопросы, характеризующие поведение зрителя по отношению к таким специфическим формам художественной культуры, как литературные концерты и цирковое искусство, а также их участие в вечерах отдыха и массовых гуляниях. Такое сокращение позволило без ущерба для содержательных и методических характеристик этого блока ввести в перечень форм художественной и зрелищной культуры, по отношению к которому фиксировалось поведение театрального зрителя, две, как представляется исследователям, существенно важные формы поведения: посещение спортивных состязаний и чтение художественной литературы.

Во-вторых, были существенно доработаны шкалы всех частотных признаков, что повысило их дифференцирующую способность на всем протяжении измеряемого частотного диапазона. Кроме того, шкала, фиксирующая поведение по отношению к телевидению, была заменена на количественную.

Таким образом, блок информации о поведении опрошенных в сфере художественной и зрелищной культуры состоит из девяти первичных признаков:

- признак № 56 – частота посещения оперы и балета,
- признак № 57 – частота посещения оперетты,
- признак № 58 – частота посещения филармонии,
- признак № 59 – частота посещения эстрадных концертов.
- признак № 60 – частота посещения художественных выставок,
- признак № 61 – частота посещения спортивных зрелищ.

Все перечисленные признаки оснащены стандартными шестипунктовыми шкалами. Для следующих трех признаков стандартные шкалы были неприемлемы в силу специфического характера реального поведения в этих формах культуры.

Так, в шкале признака № 62 – частота посещения кино – акцент был перенесен с месячного цикла на недельный, что усилило дифференцирующую способность шкалы по отношению к реальному поведению в этой сфере. В признаке № 63, как уже указывалось, частотная шкала поведения по отношению к телевидению была заменена на количественную, а в признаке № 64 – частота чтения художественной литературы – пришлось отказаться от абсолютной частотности и использовать условную частотную шкалу: «1 – практически не удается»; «2 – довольно редко удается»; «3 – время от времени»; «4 – удается довольно часто»; «5 – постоянно слежу за художественной литературой».

Несмотря на определенную разнородность шкал, получаемые по ним данные вполне могут быть сопоставимы уже хотя бы потому, что сопоставление может осуществляться не только на основе абсолютных частот, но и на основе частот, отнесенных к норме (модэ, или средней).

Таким образом, объединенные в четыре блока показатели, описывающие реальное поведение зрителя, насчитывают 46 первичных и два вторичных показателя, получаемых после несложной обработки первичных данных. Всего этот раздел данных включает в себя 48 признаков.

Раздел «Отношение к театру на уровне сознания». Известно, что реальное поведение личности определяется ее сознанием тем в большей мере, чем больше степеней свободы предоставляет ситуация. В ситуации посещения театра личность обладает высокой степенью свободы выбора на всех этапах принятия решений, начиная от вопроса – ходить или не ходить в театр и кончая выбором конкретного спектакля в определенном театре. Следовательно, изучение отношения зрителя к театру подразумевает не только изучение его реального поведения, но и фактов сознания, формирующих отношение зрителя к театру на уровне поведения.

Выше мы уже останавливались на проблемах, с которыми сталкивается социолог при измерении фактов сознания. Однако, несмотря на все сложности, связанные с получением информации такого рода, исследование, направленное на изучение отношений, складывающихся в сфере художественной культуры, не может решить своих задач без изучения целого ряда фактов сознания.

Кроме того, поскольку одной из основных задач театрального искусства является воздействие на сознание личности, изучение взаимоотношений театра и зрителя предопределяет изучение целого ряда фактов сознания личности, выступающих фактами отношения зрителя к театру.

Поэтому второй по объему раздел методики включает в себя информацию о зрительских оценках, предпочтениях и ориентациях, которые в единстве и взаимосвязи с реальным поведением отражают отношение зрителя к театру (к отдельному спектаклю, к конкретному театру и к театральному искусству в целом). Этот раздел состоит из трех блоков:

- информации об ориентациях и мотивах поведения зрителя по отношению к конкретным театрам (блоки «театральных предпочтений»);
- информации об ориентациях зрителя на отдельные аспекты театрального действия на уровне театрального искусства вообще;
- блока зрительских оценок конкретного театрального спектакля.

Блок «Театральные предпочтения» включает в себя 23 признака, характеризующих отношение зрителя к неосвоенной части репертуара конкретного театра (каждого из трех, где проводится обследование). С помощью этой информации представляется возможность оценить степень популярности различных спектаклей как у всей аудитории театра, так и у отдельных ее частей, что представляет значительный интерес для практиков театра. Кроме того, эта информация позволяет типологизировать зрителей по их ориентациям на соответствующую часть театрального репертуара. В этот блок входят также:

признак № 24 – лучший с точки зрения опрашиваемого спектакль в освоенной части репертуара конкретного театра; информация, полученная с помощью этого показателя, позволяет сопоставить экспертные оценки текущего репертуара с оценками массового зрителя, выявить меру их общности и специфические различия;

признак № 30 – направленность на конкретный спектакль – позволяет выделить случайных для данного спектакля зрителей и тех, кто сознательно выбрал его для просмотра, а главное – изучить специфику восприятия спектакля каждым из этих типов зрителей;

признаки № 47, 75 и 76 – наиболее предпочитаемые ленинградские театры – направлены на выявление наиболее популярных для различных групп зрителей театров; сопоставление полученной здесь информации с данными о реальном посещении этих театров дает представление о мере согласованности ориентации на уровне сознания и на уровне реального поведения;

признак № 48 – количество предпочитаемых ленинградских театров – позволяет дифференцировать зрителей по степени избирательности на уровне сознания, а при сопоставлении с избирательностью на уровне реального поведения выявить меру их согласованности.

Следующий блок информации о фактах сознания состоит из семи признаков – рангов отдельных аспектов театрального действия:

признак № 49 – ранг ценности «атмосфера сценического действия»;

признак № 50 – ранг ценности «возможность получить эмоциональную разрядку»;

признак № 51 – ранг ценности «возможность сопереживания с героями спектакля»;

признак № 52 – ранг ценности «постановка серьезных, актуальных проблем»;

признак № 53 – ранг ценности «игра актеров»;

признак № 54 – ранг ценности «образное решение спектакля»;

признак № 55 – ранг ценности «художественный поиск».

В процессе формирования этого блока первоначально был предложен метод ограниченного выбора, так как исследователи не без основания опасались, что ранжирование существенно усложнит методику. Однако в ходе пробного опроса были получены веские доводы в пользу возможности его применения, так как ранжирование семи объектов обычно не занимало больше одной минуты, а проверка устойчивости выявила ее вполне приемлемый уровень – коэффициент абсолютной устойчивости составил 0,87.

Таким образом, была получена информация, позволяющая дифференцировать зрительскую аудиторию по характеру ценностных ориентаций на театральное искусство, что позволило глубже изучить процесс формирования отношения зрителя к театру.

И наконец, третий блок этого раздела состоит из зрительских оценок некоторых параметров конкретного спектакля. Этот блок можно считать традиционным для подобного рода исследований.

Известно, что оценки такого рода, как правило, концентрируются у позитивного полюса шкал¹⁶. Поэтому при конструировании шкал этого блока мы стремились усилить позитивные части шкал с тем, чтобы повысить их дифференцирующую способность. Определенную сложность представлял и выбор параметров оценивания. С одной стороны, мы пытались уйти от неопределенности общей оценки спектакля («не понравилось» – «очень понравилось»), с другой – необходимо было найти набор параметров, достаточно понятных для массового зрителя. В конечном счете выбор был остановлен на трех параметрах: оценке интересности сюжета пьесы (признак № 71), оценке актерских работ (признак № 74) и оценке режиссерского решения (признак № 73).

Кроме того, в программу исследования была также включена общая оценка спектакля (признак № 74). Учитывая недостатки традиционной оценки: «не понравилось – очень понравилось», исследователи заменили ее общей оценкой художественного уровня спектакля, что существенно повысило дифференциацию оценок различных спектаклей.

Таким образом, блок «зрительские оценки спектакля» состоит из четырех первичных показателей.

¹⁶ См.: *Дадамян Г., Дондурей Д.* Проблемы шкалирования эстетических оценок в социологических исследованиях искусства // Социологические исследования. 1977, № 3. С. 194.

Таблица 5

Содержание информационных блоков

Раздел	Информационный блок	Всего признаков	Из них	
			первичных	вторичных
Реальное поведение	По отношению к спектаклю	23	23	–
	По отношению к театру вообще (театральному искусству)	15	13	2
	По отношению к конкретному театру	4	2	2
	В сфере культуры	9	9	–
	Итого в разделе «Поведение»	51	47	4
Факты сознания	Театральные предпочтения	29	29	–
	Ориентация на отдельные аспекты театрального действия	7	7	–
	Оценки спектакля	4	4	–
	Итого в разделе «Сознание»	40	40	–
Условия	Условия посещения театра	6	6	–
	Социально-демографические характеристики зрителей	7	6	1
	Итого в разделе «Условия»	13	12	1
	Всего	104	99	5

И наконец, третий и последний раздел методики включает в себя два блока:

1) эксплуатационные характеристики спектакля и условия посещения театра конкретным зрителем;

2) некоторые социально-демографические характеристики зрителя.

Блок объективных характеристик спектакля и условий посещения включает в себя: признак № 28 – каналы, по которым зрителем получена информация о сегодняшнем спектакле;

признак № 29 – место приобретения билета;

признак № 32 – спутник, с которым зритель пришел в театр;

признак № 33 – расположение места, с которого зритель смотрит спектакль (естественно, для каждого из обследуемых театров этот признак имеет различную значимость);

признак № 25 – спектакль, на котором проходил опрос.

К этому же блоку следует отнести информацию об эксплуатационных характеристиках спектакля, получаемую у администрации театра: количество проданных на данный спектакль билетов, количество представлений данного спектакля, предшествовавших тому, на котором проходил опрос, дата

премьеры этого спектакля, количество зрителей, видевших данный спектакль на момент опроса, и т.д.

Второй блок этого раздела включает в себя социально-демографические характеристики зрителей и состоит из семи признаков: признак № 65 – пол респондента; признак № 66 – возраст; признак № 67 – образование;

признак № 68 – социально-профессиональная группа;

признак № 69 – место жительства;

признак № 70 – стаж проживания в Ленинграде;

часть жизни, прожитая зрителем в Ленинграде (вторичный признак, определяемый путем деления значения признака № 70 на значение признака № 66).

Наглядное представление о структуре информации, получаемой в процессе опроса, дает таблица 5.

Таким образом, информация, собираемая с помощью анкеты «Вы пришли в театр...», позволяет решать поставленные исследовательские задачи.

2.3. Специфика обследования театральной аудитории

В описании методики исследования мы уже затрагивали некоторые проблемы, встающие перед исследователем при организации социологического опроса зрителей в театре. Здесь мы останавливаемся на них более подробно.

Основные принципы организации опроса

Уже на первой стадии разработки программы исследования мы обнаружили почти полное отсутствие в литературе анализа методических проблем, связанных с социологическим опросом зрителей в театре¹⁷. Впрочем, это и естественно, ибо такого рода опросы пока еще не столь многочисленны, как например, опросы на производстве. Таким образом, в ходе разработки этой части программы нам приходилось полагаться в первую очередь на свой собственный опыт, а также опыт других исследователей, проводивших аналогичные опросы.

Первая проблема, которая вставала в ходе организации опроса, – обеспечение репрезентации (представительности аудитории зрительного зала¹⁸). В различных опросах на производстве и в бытовых условиях эта проблема в зависимости от объекта решается соответствующими типами выборки. Первоначально исследователи также пытались найти возможность организации выборочного опроса. Однако все рассмотренные ими варианты организации выборки пришлось отвергнуть либо как не обеспечивающие случайную, а следовательно, и репрезентативную (представительную) выборку, либо как практически не реализуемые. Так, например, распространение анкет в определенных зонах зала или только в определенный период до начала спек-

¹⁷ Практически единственным источником в этом вопросе является брошюра Г. Дадамяна «Социологические исследования зрителей драматических театров» (Л., 1975).

¹⁸ Репрезентация аудитории театра представляет собой отдельную проблему, рассматривавшуюся в предыдущем параграфе.

такля не обеспечивали случайности выборки. Вариант же с предварительным распространением анкет на «случайные» места зрительного зала привел бы к различного рода недоразумениям с оставленными без внимания зрителями и массовую передачу анкет менее заинтересованными более заинтересованным зрителям, что, естественно, искажало бы реальное соотношение различных типов зрителей в театре. Этот вариант неприемлем еще и потому, что в театр, как правило, в одиночку не ходят¹⁹, и, следовательно, случайно распространенные анкеты заполнялись бы либо двумя и более зрителями совместно, либо наиболее авторитетным из них.

Таким образом, мы вынуждены были выбрать сплошной опрос как единственно приемлемый при решении задач, поставленных в исследовании.

Однако обеспечение сплошного опроса также связано со своими проблемами. И одна из главных – это добровольность участия зрителя в опросе. Естественно, такая проблема возникает при организации любого социологического опроса. Но если при выборочном опросе ее влияние может быть сравнительно легко снято корректировкой выборки, то при сплошном опросе корректировка невозможна. Следовательно, при организации сплошного опроса мы должны приложить максимальные усилия для повышения заинтересованности зрителя-респондента в нашей работе.

Человек, пришедший на спектакль, ищет общения со сценическим искусством, а не с исследователями. Поэтому он гораздо благосклоннее откликается на обращение к нему театра, чем исследователей. Следовательно, если мы хотим максимально увеличить число участников опроса, к зрителю должен обратиться театр, для общения с которым он приготовился.

Исследователи просили руководство театров, в которых намечалось провести опрос, разрешения обращаться к зрителям от имени театра. Просьба была удовлетворена, причем в театре была создана в процессе опроса такая атмосфера, которая позволила членам исследовательской группы чувствовать себя полноправными представителями театрального коллектива. И это самым благоприятным образом отразилось на отношении зрителей к опрашивающим.

Существенную роль в проведении сплошного опроса сыграли и меры, принятые исследователями при разработке содержания и оформления зрительской анкеты. Однако решающую роль здесь должна была сыграть организация работы группы по проведению опроса, постоянно совершенствовавшаяся уже в ходе опроса, на 22 вечерних представлениях трех драматических театров Ленинграда в период с 29 сентября по 10 ноября 1977 г.

Опрос зрителей осуществляла группа, в которую вошли студенты отделения прикладной социологии ЛФЭИ им. Н. Вознесенского, сотрудники ИСЭП АН СССР, а также все шесть членов авторского коллектива исследования «Театр и зритель». Все члены группы, включая и профессиональных

¹⁹ По нашим данным, доля зрителей, пришедших в театр в одиночку, не превышает 8–9%.

социологов, перед началом опроса прошли специальную подготовку с целью овладения методами работы в специфических условиях театра.

Полная численность группы составила 24 человека. Однако в опросе на каждом представлении участвовало от 14 до 22 человек, в зависимости от того, в каком театре он проходил. Так, БДТ им. М. Горького требовал участия максимального количества опрашиваемых ввиду больших размеров его зрительного зала и сложной топологии фойе. В то же время в Театре им. Ленсовета группа сокращалась до 14–16 человек.

Организация опроса на каждом представлении включала в себя четыре этапа:

- 1) *Подготовка к опросу;*
- 2) *Распространение анкет;*
- 3) *Помощь зрителям в заполнении анкет;*
- 4) *Сбор анкет.*

Остановимся на действиях группы опроса на каждом из них – *Подготовка к опросу.*

Основная функция этого этапа – определение тактики и организация работы группы опроса. Ежедневно в дни опроса члены группы собирались в обследуемом театре за час до начала спектакля, подводили итоги предыдущего опроса и распределяли задания на каждый из трех последующих этапов. Затем подготавливались комплекты анкет и карандашей для вручения зрителям. У контрольных постов и в фойе около консультационного пункта группы опроса вывешивались объявления следующего содержания:

«Дорогие товарищи!

Сегодня в нашем театре проводится социологический опрос зрителей.

При входе в театр каждому из Вас была вручена социологическая анкета. Вы окажете театру большую помощь, заполнив ее.

Если у вас возникли какие-либо вопросы к исследователям, обратитесь к сотрудникам группы «Социология и театр», которых Вы легко узнаете по нагрудному знаку²⁰.

После окончания спектакля не забудьте, пожалуйста, вернуть им заполненную анкету.

Заранее благодарим Вас за помощь.

Коллектив театра».

Следует, однако, отметить, что несмотря на яркое оформление и большие размеры объявлений, их эффективность оказалась значительно ниже ожидаемой. Объявления замечали и прочитывали не более 10–15% зрителей. Подавляющее большинство зрителей получало информацию о проходящем опросе в момент вручения им анкет или от членов группы, находящихся в различных

²⁰ Все члены группы опроса в театре носили большие нагрудные знаки с эмблемой ВТО, которые заметно выделяли их среди зрителей.

зонах фойе и зрительного зала. На этом же этапе согласовывались действия группы опроса и администрации театра, помогавшей исследователям во время их работы в театре.

Распространение анкет

Одна из наиболее сложных частей опроса – она начиналась за 45 минут до начала спектакля одновременно с началом впуска зрителей в театр и заканчивалась через 10 минут после начала спектакля. Таким образом, распространение анкет осуществлялось около часа. Однако основная доля анкет (60–70%) распространялась в течение 15–20 минут в период, начинавшийся приблизительно за 20–25 минут и заканчивавшийся приблизительно за 5 минут до начала спектакля.

Вручение анкет зрителям доверялось наиболее представительным и обаятельным членам группы. За очень короткий промежуток времени они должны были не только сообщить зрителю минимально необходимое количество информации об исследовании, но – и это главное – вызвать у него желание сотрудничать с исследователями. При вручении анкет члены группы опроса пользовались обычно несколькими стандартными обращениями: «Заполните, пожалуйста, эту анкету и верните ее нам после спектакля», «Пожалуйста, ответьте на наши вопросы. После спектакля не забудьте вернуть нам анкету» или «Ответьте, пожалуйста, на вопросы нашей анкеты». В тот период, когда зрители шли через контрольный пост сплошным потоком, члены группы опроса после полного обращения несколько раз использовали короткое: «И Вы, пожалуйста», «И к Вам такая же просьба» и т.п.

В зависимости от планировки театральных помещений место, где анкеты вручались зрителям, выбиралось таким образом, чтобы исключить возможность входа в театр зрителей, минуя распространителей анкет.

В Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, где гардероб находится перед контрольным постом, распространители анкет располагались непосредственно за контролерами-билетерами в середине парадной лестницы. Причем в период от начала впуска зрителей до времени «пик» с процедурой вручения анкет справлялись обычно два члена группы, а во время «пики», начинавшегося за 25 минут до начала спектакля, вручением анкет занимались от 4 до 6 человек.

В Театре им. Ленсовета и в БДТ им. М. Горького, где гардеробы находятся за контрольными постами, вручать анкеты при проверке билетов было нецелесообразно, ибо зритель мог оставить ее в гардеробе с тем, чтобы познакомиться с ней дома. В Театре им. Ленсовета анкеты вручались зрителям на парадной лестнице, ведущей из гардероба в фойе, в БДТ им. М. Горького – у дверей, ведущих из гардеробов в фойе, а также у отдельного входа на галерею. Таким образом, в БДТ им. М. Горького раздача анкет осуществлялась одновременно в трех местах.

Подавляющее большинство зрителей относилось к анкетам с интересом и благожелательностью. Из 23 тыс. зрителей, посетивших театры в период опроса, категорически отказались взять анкеты для заполнения не более 10 человек. Такому успеху в немалой степени содействовал высокий уровень

полиграфического исполнения анкеты. Существенно и то обстоятельство, что анкеты распространялись от имени театра людьми, имеющими опыт участия в социологических опросах.

Следует, однако, отметить, что в первый момент многие зрители принимали яркие суперобложки анкет за программки спектакля. Об этом свидетельствует часто предпринимаемая попытка зрительских пар отказаться от второй анкеты и заплатить за анкету. Возникающие недоразумения и заблуждения легко снимали или сами распространители анкет, или распространители карандашей, которые, как правило, располагались во «втором эшелоне» в двух-трех метрах от тех, кто вручал зрителям анкеты. Распространение карандашей было важным фактором повышения процента заполнения анкет. Ибо, как правило, в карандашах для заполнения анкет нуждалось до 60% зрителей в будние дни и до 80% – в выходные. Кроме того, при вручении карандашей создавалась естественная причина для обращения к зрителю с напоминанием о необходимости заполнить анкету до окончания спектакля. Как показал опыт, такое напоминание не является излишним, ибо определенная часть зрителей (10–15%) допускала возможность заполнения анкеты дома.

Итак, практически каждый зритель, вошедший в театр, получал анкету, а в случае необходимости и карандаш для ее заполнения. Исключение составляли те редкие зрители, которые опоздали к началу представления более чем на 10 минут. Фактически количество распространенных на каждом спектакле анкет всегда было приблизительно равно числу проданных на данный спектакль билетов. Не вдаваясь в детали, характеризующие ситуацию опроса во время отдельных спектаклей, укажем, что во время опроса нами было распространено 23 120 анкет, а согласно данным театров на представления спектаклей, во время которых проходил опрос, было продано 23 766 билетов. Таким образом, можно считать, что основная задача этапа распространения анкет успешно решалась группой опроса²¹.

Помощь зрителям в заполнении анкет

В дальнейшем основная задача всех членов группы, занятых в опросе, состояла в том, чтобы стимулировать активность зрителей по заполнению анкет. В определенной мере эта задача решалась при распространении анкет и при вручении карандашей. Поэтому большинство зрителей, пришедших в театр более чем за 20–25 минут до начала спектакля, заполняли основную часть анкеты накануне представления. Однако когда в театр входил основной поток зрителей, эффективность пропаганды заполнения анкет со стороны их распространителей заметно снижалась. Это вызывалось рядом причин:

- увеличением потока зрителей, а следовательно, сокращением времени на обращение к каждому из них;
- уменьшением числа свободных мест в фойе, где можно было бы заполнить анкету;

²¹ Соотношение на каждом из спектаклей числа проданных билетов и распространенных анкет приведено в табл. 5.

– меньшая восприимчивость к подобным обращениям зрителей, входящих в театр в последние минуты перед началом представления.

В этой ситуации задача стимулирования активности зрителей переносилась на тех, кто вручал карандаши и, в основном, на членов группы, дежуривших в различных зонах фойе и зрительного зала. Осуществлялись и некоторые меры общего характера, направленные на активизацию заполнения анкет. А именно:

– увеличивалось число членов группы, занятых распространением анкет;

– по согласованию с администрацией зрительный зал открывался для зрителей несколько раньше обычного. Это позволяло части зрителей заполнять анкеты на своих местах в зале;

– первые два звонка в дни опроса давались также несколько раньше обычного времени, что способствовало привлечению зрителей в зал, то есть в наиболее удобное для заполнения анкеты место;

– начало спектакля задерживалось на 5–7 минут против объявленного времени, что также увеличивало возможность заполнения зрителями анкет.

Однако основная нагрузка по стимулированию активности зрителей ложилась на дежурных в зонах фойе и зрительного зала до начала спектакля и во время антракта. После нескольких спектаклей в результате анализа деятельности полевой группы были выделены наиболее характерные ситуации, требующие тактичного вмешательства дежурного:

– зритель просматривает анкету, не заполняя ее;

– дежурный обращается к нему: «Извините, у Вас есть чем заполнить анкету?» – предлагает карандаш и продолжает: «Пожалуйста, постарайтесь заполнить анкету сейчас, потом может не хватить времени»; в ряде случаев зрителю карандаш не требуется, но такое предложение, как правило, стимулирует его к заполнению анкеты;

– в руках у зрителя нет анкеты. Дежурный обращается к нему: «Вам, вероятно, не вручили анкету?», и предлагает ему экземпляр; как правило, такое обращение играет стимулирующую роль, ибо анкета у зрителя есть, но он по каким-либо причинам не заполняет ее;

– зрительская пара сообща заполняет одну анкету; дежурный обращается к зрителю, наблюдающему за заполнением анкеты с предложением ему карандаша и с пояснением, что анкету необходимо заполнить каждому зрителю, а при поочередном заполнении одному из них может не хватить времени;

– зритель, впервые пришедший в театр, прочитал первую страницу с репертуаром и решил, что к нему анкета не относится; дежурный предлагает зрителю познакомиться с содержанием анкеты полностью, указывая на то, что многие вопросы относятся не только к постоянным зрителям и мнению людей, которые редко ходят в театр, также очень существенно;

– та же ситуация с приездными, которые обычно выявляются уже при вручении им анкет, и описанная ситуация разрешается либо распространителем анкет, либо теми, кто вручает зрителям карандаши;

– при вручении анкеты зритель заявляет, что уже заполнял анкету на другом спектакле или в другом театре, в этом случае к нему обращаются с

личной просьбой заполнить анкету еще раз и обязательно указать на обложке дату или название спектакля, на котором он уже заполнял такую анкету; как правило, эта просьба охотно выполнялась; всего за время опроса собрано более 300 анкет с такими отметками; причем один моряк дальнего плавания за время опроса заполнил в трех театрах 9 анкет; как почетному респонденту в последний день его пребывания на берегу ему был вручен комплект анкет с автографами участников опроса;

– школьники или учащиеся ПТУ, пришедшие в театр группой и совместно заполняющие анкеты, требовали особого внимания дежурных, так как зачастую сознательно искажали ответы, проставляя завышенный возраст, несуществующие профессии, места жительства и т.п.; обычно такой соблазн возникал у мальчиков 13–15 лет;

– дальнозоркий зритель пришел в театр без очков для чтения; в этом случае, если такой зритель пришел в театр без спутника, дежурный брался читать и заполнять анкету с его слов; то есть, по сути дела, проводилось интервью по анкете.

Естественно, до начала спектакля такого рода деятельностью занимались и члены группы опроса, не занятые распространением анкет и карандашей. Во время антракта в эту работу включались все члены группы, каждому из которых отводилась определенная зона в фойе или в зрительном зале. Наиболее эффективно эта деятельность проходила в зале со зрителями, не вышедшими в фойе, или с теми, кто уже вернулся из фойе и находился на своем месте в зале.

Если спектакль шел только с одним антрактом, то по согласованию с администрацией продолжительность антракта увеличивалась на 5–7 минут. Из всех спектаклей, на которых проходил опрос, лишь один шел без антракта – «Играем Стриндберга» в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской. Это потребовало определенной перестройки работы исследовательской группы:

- зрительный зал был открыт более чем за полчаса до начала спектакля;
- первый звонок был дан за 25 минут до начала спектакля;
- свет в фойе был пригашен за 10–15 минут до начала спектакля, что стимулировало переход зрителей из фойе в зрительный зал театра;
- за 5–7 минут до начала спектакля один из членов исследовательской группы обратился со сцены к зрителям с просьбой заполнить анкету и пояснил, как это сделать;
- начало спектакля было задержано на 12 минут;
- после окончания спектакля свет в зале не выключался в течение 15 минут.

Все эти меры позволили увеличить возможности заполнения анкет во время этого спектакля. В результате число анкет, возвращенных на этом спектакле, оказалось выше среднего числа анкет, возвращенных в этом театре (см. *табл. 5а*).

Однако возможности заполнения анкет определялись не только выделяемым для этого временем, но и особенностями зрительных залов и фойе обследуемых театров. Так, например, наиболее успешно велась работа в Театре им. Ленсовета, где относительно просторное фойе и хорошо освещенный

Таблица 5а

Статистические данные о ходе опроса в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской

Дата опроса	Наименование опроса (название спектакля)	Количество проданных билетов	Количество розданных анкет	Количество собранных анкет	Процент собранных анкет	Из них количество чистых анкет	Количество анкет, допущенных к обработке	Процент от розданных анкет
А	Б	1	2	3	4	5	6	7
28.09.77	«Романтика для взрослых»	884	835	712	85,3	54	607	72,7
29.09.77	«Забыть Герострата»	884	925	786	85,0	42	704	76,1
30.09.77	«Женитьба»	884	870	734	84,4	38	72	77,2
02.10.77	«Притворщики»	884	895	786	87,8	31	717	80,1
10.10.77	«Смерть Иоанна Грозного»	884	900	723	80,3	76	605	67,2
14.10.77	«Святая святых»	884	915	747	81,6	63	658	71,9
15.10.77	«Играем Стриндберга»	884	920	805	87,5	71	706	76,7
24.10.77	«Иосиф Швейк против Франца Иосифа»	884	860	729	84,8	59	647	75,2
Всего		7072	7120	6022		434	5316	
В среднем		884	890	753	84,6	54	665	74,7

Таблица 5б

Статистические данные о ходе опроса в Театре им. Ленсовета

Дата опроса	Наименование опроса (название спектакля)	Количество проданных билетов	Количество розданных анкет	Количество собранных анкет	Процент собранных анкет	Из них количество чистых анкет	Количество анкет, допущенных к обработке	Процент от розданных анкет
А	Б	1	2	3	4	5	6	7
03.10.77	«Дульсиня Тобосская»	980	970	854	88,0	26	809	83,4
07.10.77	«Миссис Пайпер ведет следствие»	992	910	758	83,3	37	673	74,0

16.10.77	«Старомодная комедия»	992	945	803	85,0	58	697	73,8
17.10.77	«Интервью в Буэнос-Айресе»	992	965	851	88,2	42	775	80,3
А	Б	1	2	3	4	5	6	7
20.10.77	«Преступление и наказание»	979	905	769	85,0	46	662	73,1
09.11.77	«Человек со стороны»	983	840	697	83,0	41	623	74,2
10.11.77	«Люди и страсти»	992	960	832	86,7	28	776	80,8
Всего		6910	6495	5564		278	5015	
В среднем		987	928	795	85,7	40	716	77,2

Таблица 5в

**Статистические данные о ходе опроса в БДТ им. М. Горького
и итоги по трем театрам**

Дата опроса	Наименование опроса (название спектакля)	Количество проданных билетов	Количество розданных анкет	Количество собранных анкет	Процент собранных анкет	Из них количество чистых анкет	Количество анкет, допущенных к обработке	Процент от розданных анкет
А	Б	1	2	3	4	5	6	7
5.10.77	«Мольер»	1402	1420	1195	84,2	165	1002	70,7
8.10.77	«Ревизор»	1396	1350	1124	83,3	190	815	60,4
9.10.77	«История лошади»	1392	1370	1163	84,9	193	951	69,4
11.10.77	«Дачники»	1402	1340	1095	81,7	232	779	58,1
12.10.77	«Тихий Дон»	1391	1325	1138	85,9	210	844	63,7
13.10.77	«Энергичные люди»	1399	1360	1143	84,0	242	817	60,0
18.10.77	«Цена»	1402	1340	1132	84,5	215	786	58,7
Всего		9784	9505	7990		1453	5994	
В среднем		1398	1358	1141	84,1	208	856	63,1
По трем театрам	Всего	23766	23120	19576		2165	16325	
	В среднем	1080	1051	890	84,7		742	70,6

в антракте зал способствовали заполнению анкет максимальным числом зрителей. В то же время работа группы в БДТ им. М. Горького осложнялась целым рядом факторов и, в первую очередь, следующими:

- относительно малой площадью фойе и отсутствием в них мест для сидения;

- плохой освещенностью в антракте балкона бельэтажа, а также II и III ярусов;

- отсутствием на галерее удобных мест для заполнения анкет.

Учитывая эти особенности, исследователи старались соответствующими мерами снизить их негативный эффект, однако, повысив уровень заполняемости анкет, эти меры так и не смогли довести процент возврата заполненных анкет до уровня, достигнутого в двух других театрах.

Сбор анкет

Эффективность деятельности группы опроса в полной мере проявлялась на этапе сбора анкет, который начинался уже во время первого антракта. Один-два члена группы в это время занимали пост у выхода из театра специально для того, чтобы собрать анкеты у тех, кто уходил после первого действия. Как правило, число таких зрителей не превышало 5–10 человек, и лишь один раз во время спектакля, закончившегося за полночь, число анкет, собранных у зрителей, покинувших представление до его окончания, превысило 100 штук.

На первых спектаклях только около 20–30 зрителей сдавали в антракте членам группы заполненные анкеты, но при этом сами оставались до конца спектакля. Однако основной, массовый сбор анкет осуществлялся после окончания спектакля. Первоначально посты сбора анкет располагались таким образом, чтобы зрители, по какой-либо причине не сдавшие анкету на первом посту, непосредственно у выхода из зрительного зала могли сдать ее на следующем. Опыт показал, что на первых постах собиралось до 80% всех анкет. Однако среди них встречалось значительное количество анкет, заполненных не до конца. Это обстоятельство побудило организаторов опроса максимально отодвинуть посты от выходов из зрительного зала, чтобы зрители в спокойной обстановке могли заполнить последнюю страницу анкеты, посвященную только что виденному спектаклю. Эта мера позволила также отказаться от дублирования постов сбора анкет.

Как показали наблюдения, одной из важных причин невозвращения анкет было стремление определенной части зрителей оставить ее в качестве сувенира. Этот психологический феномен был учтен авторами – чтобы снять его и была введена суперобложка анкеты. Однако более половины зрителей или не прочитывали текст о том, что суперобложку можно оставить себе, либо не понимали, как это можно сделать. Об этом свидетельствует и то, что около половины возвращенных анкет оставались в суперобложках.

От 15 до 20% зрителей, как правило, задерживались в зале или в фойе для того, чтобы заполнить оставшиеся страницы анкеты (не только последнюю), вписать замечания и пожелания в адрес авторов и исполнителей спектакля

или авторов анкеты. Пожелания и замечания имеются приблизительно в 15% всех собранных анкет.

Несмотря на заметные различия в условиях проведения опроса, в каждом из трех театров доля возвращенных анкет была практически постоянной: 84,6% – в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, 85,7% – в Театре им. Ленсовета и 84,1% – в БДТ им. М. Горького²². Для подобных опросов это свидетельство высокой эффективности решения задач, поставленных перед исследовательской группой. Однако доля возвращенных анкет могла бы быть еще выше при условии:

- более броского сообщения о том, что суперобложку можно оставить себе на память; обеспечения более простого отделения суперобложки от анкеты (отказ от клапанов);

- некоторого ухудшения полиграфического оформления самой анкеты при сохранении высокого уровня оформления суперобложки.

При устойчивом проценте возвращенных анкет доля правильно и полностью заполненных анкет существенно колебалась как от театра к театру, так и от спектакля к спектаклю в рамках одного театра.

А ведь именно число правильно заполненных анкет и является показателем эффективности работы группы опроса. В нашем исследовании эта доля составила в среднем 70,6% (74,7% – в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской; 77,2% – в Театре им. Ленсовета и 63,1% – в БДТ им. М. Горького).

Наибольшие потери были в БДТ им. М. Горького. Здесь среди всех возвращенных зрителями анкет около 20% составляли совершенно чистые или почти не заполненные анкеты. Это можно объяснить, с одной стороны, относительно худшими условиями для заполнения анкет в этом театре, а с другой – тем, что здесь почти все члены группы до начала спектакля были заняты распространением анкет. Таким образом, стимулирование активности зрителей в этом театре осуществлялось недостаточно.

Естественно предположить, что зрители, не вернувшие или не заполнившие анкеты, могут представлять собой определенный тип. Уже в процессе опроса было выдвинуто несколько гипотез о характеристиках «потерянных» респондентов, отличающих их от зрителей, вернувших заполненные анкеты.

Например, зритель, уносящий анкету, более молод. Или, наоборот, зритель, уносящий анкеты, имеет возраст свыше 40 лет. Как видим, гипотезы взаимоисключают друг друга. Далее – мужчины реже сдают анкеты, чем женщины, и менее активно заполняют их. Зрительские пары сдают только одну анкету и т.д.

Для проверки некоторых гипотез на трех последних спектаклях был проведен эксперимент с целью выявления различий между зрителями, вошедшими в театр, и зрителями, сдавшими полностью заполненные анкеты. Одни

²² Доля анкет, собранных на отдельных спектаклях, показана в табл. 5а-в.

члены группы подсчитывали вошедших в театр мужчин, другие – женщин. Была также предпринята попытка, хотя бы грубо, определить возрастную структуру зрителей. Однако она не увенчалась успехом. Выяснилось, что при определении возраста в десятилетних возрастных интервалах относительно молодые участники группы заметно омолаживают зрителей, тогда как более старшие (скажем, около 40 лет) столь же интенсивно завышают возраст зрителей.

Таким образом, на этом этапе исследователи смогли надежно проверить только гипотезу о составе аудитории по полу. Как видно из таблицы 6, доля мужчин не отличается от процента сдавших полностью заполненные анкеты. Следовательно, представительность аудитории по полу является надежно подтвержденной.

Таблица 6

Проверка представительности аудитории по полу

Название спектакля (театр)	Доля женщин	
	среди вошедших	среди сдавших анкеты
«Человек со стороны» (Театр им. Ленсовета)	74,3	73,4
«Люди и страсти» (Театр им. Ленсовета)	73,5	74,3
«Иосиф Швейк против Франца Иосифа» (Театр им. В.Ф. Комиссаржевской)	67,7	70,6

В дальнейшем, уже в ходе статистической обработки данных опроса, была осуществлена проверка репрезентативности полученных данных еще по нескольким параметрам. Так, например, было установлено, что число женщин, пришедших в театр с мужьями, в точности соответствует числу мужчин, пришедших в театр с женами, что опровергло гипотезу о том, что зрительская пара, как правило, сдает только одну анкету. Следовательно, можно считать, что и по этому параметру анкеты дали представительную информацию.

Однако наиболее мощным подтверждением репрезентации аудитории зрительного зала является то, что распределение заполненных анкет повторило распределение мест в различных зонах зрительных залов. Так, в Театре им. Ленсовета количество мест в первых десяти рядах партера составляет 27,6% вместимости зала, а количество заполненных анкет, сданных зрителями, сидевшими в этой зоне, составило 27,3%; места с 11-го по 20-й ряд составляют 23,7% зрительного зала, а количество заполненных анкет, полученных от зрителей этой зоны, составило 23,8% и т.д.

Поскольку в различных зонах зала состав зрителей по возрасту, образованию и театральной активности имеет свою специфику²³, пропорциональное представительство различных зон зала косвенно свидетельствует также и о сохранении нами пропорций по таким существенным параметрам аудитории, как возраст, образование и театральная активность.

Следовательно, несмотря на то что в ходе опроса некоторая часть зрителей не заполнила анкеты или не вернула их, у нас есть достаточно оснований полагать, что собранные анкеты представляют аудитории зрительных залов по основным параметрам: полу, возрасту, образованию и театральной активности, что позволяет считать основную задачу, решавшуюся исследователями в ходе организации опроса, выполненной.

²³ Например, по данным, полученным в ходе обработки, в первых 10 рядах партера Театра им. Ленсовета доля зрителей с высшим образованием, зрителей старше 30 лет и зрителей, часто посещающих данный театр, заметно выше, чем в других зонах зала этого театра.

РАЗДЕЛ II

ТЕАТРАЛЬНАЯ АУДИТОРИЯ: ЕЕ СТРУКТУРА, ХАРАКТЕРИСТИКА ПОВЕДЕНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ, ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ

ГЛАВА 1

АУДИТОРИЯ ТЕАТРА

1.1. Определение основных понятий

Изучение театральной аудитории является сегодня одним из самых развитых направлений социологии театра. Практически ни один сборник, посвященный социологии театра, не обходится без публикаций, затрагивающих проблемы изучения театральной аудитории¹. Преимущественное развитие этого направления предопределяется, с одной стороны, его актуальностью для практики, с другой – возможностью применения методов, разработанных в других областях социологии. Однако наиболее существенно то, что исследование системы «театр–зритель», то есть основного предмета социологии театра, немислимо без знания основных характеристик театральной аудитории.

Очевидно, что исследования в любой области требуют развития понятийного аппарата, адекватно отражающего специфику исследуемого объекта. Так, уже на первых этапах изучения театральной аудитории было предпринято разведение понятий «потенциальная» и «реальная» аудитория театра. Одновременно с этим были сделаны попытки уточнить эти понятия.

В различных исследованиях театр может выступать и как совокупность всех театров, и как совокупность театров отдельного региона, и, наконец, как отдельный конкретный театр. В этой связи следует различать «реальную аудиторию театра» как совокупность людей, посещающих театр вообще, «реальную аудиторию театров определенного региона» как совокупность людей, посещающих театры этого региона, и «реальную аудиторию конкретного театра» как совокупность людей, посещающих данный конкретный театр. В свою очередь, в реальной аудитории конкретного театра может быть выделена «реальная аудитория отдельного спектакля» как совокупность людей, посещающих этот спектакль в постановке данного театра. Очевидно, что всякая более узкая реальная аудитория определенным образом входит в состав более широкой².

¹ См.: Театр и зритель. Сб. ст. М., 1973; Проблемы социологии театра. М., 1974; Театр и наука. М., 1976; Социологические исследования театральной жизни. М., 1978; Театр и молодежь. М., 1979; Вопросы социологического изучения театра. Л., 1979.

² Те же четыре уровня могут быть выделены и в потенциальной аудитории. Вместе с тем можно предположить, что последние три уровня потенциальной аудитории, как правило, тождественны между собой.

Вместе с тем реальная аудитория определенного уровня может и должна быть конкретизирована еще в одной плоскости – временной. Без уточнения временного интервала, в котором фиксируется совокупность людей, посетивших театр, понятие «реальная аудитория театра» теряет значительную часть своей теоретической ценности и всю операциональную (практическую) ценность. Так, без уточнения временного интервала в реальную аудиторию МХАТа с одинаковым основанием можно включить и зрителей начала XX в., и зрителей 20-х гг., и сегодняшних зрителей. Такое широкое толкование реальной аудитории театра вполне допустимо, однако вряд ли оно пригодно для анализа проблем, стоящих перед театром сегодня. Естественно, используя понятие «реальная аудитория театра», большинство авторов подразумевают под ним сегодняшнюю аудиторию³. Однако «сегодняшняя аудитория» без уточнения промежутка времени, в котором она взята, также является понятием крайне неконкретным и в первую очередь – с точки зрения ее объема.

Промежуток времени, в котором рассматривается реальная аудитория, не может быть введен ни директивно, ни конвенционально. Ибо при решении конкретной задачи социолог должен исходить не из условий той или иной конвенции (соглашения) или директивы о временном интервале, а из конкретных условий, в которых функционирует рассматриваемый им театр. Так, если репертуар конкретного театра в среднем обновляется за 3 года, то и расчет реальной аудитории этого театра может базироваться на трехлетнем интервале. Для исследований, использующих государственную статистику, более приемлемым будет годовой интервал и т.д. Вместе с тем есть достаточно оснований полагать, что такая неопределенность выбора временного интервала не может привести к несопоставимости данных, полученных в разных исследованиях. Во-первых, вряд ли кто-либо из исследователей примет интервал менее одного или более пяти лет. Во-вторых, знание временного интервала, в котором произведен первоначальный расчет реальной аудитории, позволяет легко сделать необходимый пересчет.

До настоящего времени многие исследователи не только приравнивают реальные аудитории театра, взятые за различные промежутки времени, но и не видят принципиального различия между структурой зрительских аудиторий, посетивших театр в различное время, то есть между реальной аудиторией театра и структурой совокупности зрителей, находящихся в конкретном театре на определенном представлении.

Между тем совокупность зрителей, одновременно воспринимающих то или иное сценическое произведение, обладает целым рядом характеристик,

³ См., напр.: *Дадамян Г.* Проблемы аудитории театров // Проблемы социологии театра. М., 1974; *Он же.* Размер зрительской аудитории театров // Экономика и организация театров. Л., 1979. Вып. 5.; *Алексеев А., Божков О., Дмитриевский В.* К изучению социальных проблем функционирования театра в современных условиях // Проблемы социологии театра. М., 1974.

не относящихся к реальной аудитории спектакля как совокупности зрителей, просмотревших это же сценическое произведение в различное время. А ведь именно от взаимодействия зрителей, одновременно присутствующих в театре, от их реакций на происходящее на сцене рождается атмосфера зала, обеспечивающая не только необходимую для сцены обратную связь, но и являющаяся катализатором восприятия для самих зрителей. «При этом, – как отмечает Л. Коган, – публика выступает как единое целое, где между людьми устанавливается особая эстетически-психологическая связь, то, что часто называют «заражением», точнее говоря, – передачей друг другу идейно-эмоциональной реакции (смех, восторг, настороженное ожидание, сострадание герою и т.д.)»⁴.

Вместе с тем не менее своеобразной реальностью является и совокупность зрителей, побывавших в театре за определенный промежуток времени. Именно к этой аудитории обращается театр целостностью своей идейно-творческой позиции, именно из нее рекрутируется аудитория отдельных представлений и, наконец, именно она обеспечивает финансово-экономическое положение театра.

Таким образом, совокупность людей, одновременно присутствующих в театре, и реальная аудитория театра, взятая за определенный промежуток времени, несмотря на свое взаимопроникновение, являются вполне определенными реальностями, обладающими целым рядом качественно и количественно разнородных, не сводимых друг к другу характеристик. И это дает нам основание наряду с понятием, обозначающим совокупность людей, посетивших театр за определенный промежуток времени («реальная аудитория» театра), ввести понятие, обозначающее обобщенную совокупность людей, одновременно присутствующих в театре – «повседневная аудитория театра».

Если понятие «реальная аудитория» имеет, как минимум, четыре уровня: реальная аудитория театра вообще, реальная аудитория театров региона, реальная аудитория конкретного театра и реальная аудитория отдельного спектакля конкретного театра, то для повседневной аудитории можно выделить лишь два последних уровня: повседневная аудитория конкретного театра и повседневная аудитория отдельного спектакля.

Отметим, что вводимое нами понятие «повседневная аудитория» довольно близко к предлагаемому Л. Коганом понятию «публика спектакля»⁵. Однако этот термин нам представляется недостаточно точным, ибо, как было показано выше, за понятием «аудитория спектакля», в свою очередь, может стоять и повседневная, и реальная, и потенциальная аудитория этого спектакля⁶.

Подавляющее большинство зрителей, присутствующих на отдельном представлении театра, как правило, не присутствует на следующем пред-

⁴ Коган Л. Публика театра // Театр и зритель. М., 1973. С. 35.

⁵ Там же. С. 34–35.

⁶ Предлагаемое нами понятие «повседневная аудитория» очень близко к понятию «актуальная публика», предложенному западногерманским социологом Х. Либером. Подробнее о понятии «актуальная публика» см.: Суворова Г. Публика театра в социологии искусства ФРГ // Вопросы социологического изучения театра. Л., 1979. С. 66–84.

ставлении этого театра. Еще меньше вероятность встретить одного и того же зрителя на двух последовательных представлениях одного спектакля. И в этом смысле повседневная аудитория спектакля является не суммой аудиторий отдельных представлений этого спектакля, а некоторым обобщенным образом аудиторий всех отдельных представлений этого спектакля. Точно так же повседневная аудитория театра является некоторым обобщенным образом аудиторий всех отдельных представлений этого театра. Иначе говоря, социально-культурными характеристиками повседневной аудитории спектакля является то, в чем схожи аудитории отдельных представлений этого спектакля, а социально-культурными характеристиками повседневной аудитории театра – то, в чем схожи аудитории представлений всех спектаклей этого театра или повседневные аудитории этих спектаклей.

Поскольку, как показывают наблюдения, аудитории отдельных представлений театра обладают рядом устойчивых социально-культурных характеристик, постольку характеристики, зафиксированные в аудитории отдельного представления, могут с некоторой достоверностью распространяться как на повседневную аудиторию отдельного спектакля, так и на повседневную аудиторию конкретного театра. Однако характеристики аудитории отдельного представления театра могут дать лишь очень приблизительное знание о его повседневной аудитории. Ибо характеристики аудиторий отдельных представлений театра, являясь качественно однородными, в своей количественной определенности все-таки подвержены влиянию таких факторов, как идейная направленность и художественная ценность спектакля, количество его показов, предшествующих данному представлению («возраст спектакля») и т.д. Поэтому усредненные характеристики аудиторий нескольких отдельных представлений в данном театре дают более точную картину повседневной аудитории этого театра. Точно так же усредненные характеристики нескольких отдельных представлений данного спектакля дают более точную картину повседневной аудитории спектакля.

1.2. Построение модели реальной аудитории

Информация о реальной аудитории театра в определенном временном интервале позволяет не только перевести ее в другой временной интервал, но и, что не менее важно, дает возможность определить повседневную аудиторию этого театра. В свою очередь, знание повседневной аудитории театра позволяет определить его реальную аудиторию. Последнее представляется наиболее важным, ибо, как известно, основным методом получения информации об аудитории театра, имеющимся в арсенале социолога, является наблюдение или опрос аудитории отдельных представлений, на основании которых он с той или иной мерой надежности может получить информацию о повседневной аудитории этого театра.

Построение модели реальной аудитории театра, наряду с информацией о его повседневной аудитории, требует также знания общего числа посещений данного театра за определенный промежуток времени. Таким промежуток-

ком для нашего исследования является пять лет, ибо именно этот период для большинства ленинградских драматических театров является средним сроком обновления их репертуара. Располагая данными, полученными в ходе опроса зрителей на семи спектаклях каждого из театров – Театра им. В.Ф. Комиссаржевской (4630 опрошенных), Театра им. Ленсовета (5010 опрошенных), БДТ им. М. Горького (5990 опрошенных), то есть информацией о повседневной аудитории этих театров, а также о количестве посещений стационаров этих театров в 1973–1977 гг., рассчитаем объем и некоторые структурные характеристики реальной аудитории каждого из этих театров.

Рассмотрим структуру повседневной аудитории театров с точки зрения количества спектаклей, просмотренных каждым зрителем в соответствующем театре за последние пять лет, что характеризует степень приобщенности повседневных зрителей к конкретному театру.

Анализ распределения зрителей по этому параметру позволяет развести их на пять групп. В первую группу попадают зрители, пришедшие в данный театр впервые (они видели в этом театре только один спектакль). Вторая группа – зрители, видевшие в данном театре за последние пять лет не более двух спектаклей («очень умеренные» зрители). Третья группа – зрители, видевшие в данном театре от трех до пяти спектаклей – («умеренные» зрители, каждый из которых в среднем видел 3,9 спектакля). Четвертая группа – «активные» зрители, видевшие в данном театре от 6 до 10 спектаклей. В среднем представитель этой группы видел 7,7 спектакля. И наконец, пятая группа – «очень активные» зрители, видевшие в театре более 10 спектаклей или в среднем 15,3 спектакля.

Как видно из таблицы 1, наиболее многочисленную группу зрителей в повседневной аудитории каждого из обследованных театров составляют умеренные, доля которых в повседневной аудитории каждого театра достигает примерно одной трети. В то же время в рассматриваемых театрах примерно каждый пятый пришел в него впервые. С другой стороны, примерно каждый десятый зритель является очень активным и просмотрел в своем театре за последние пять лет около 15 спектаклей.

Таким образом, структуры повседневных аудиторий каждого из рассматриваемых нами театров обнаруживают в первом приближении достаточно высокую однородность. Вместе с тем анализ структур позволяет заметить весьма существенные различия между ними.

Так, с одной стороны, доля новичков в БДТ им. М. Горького значительно ниже, чем в двух других театрах⁷, и в то же время процент наиболее активных зрителей, видевших в нем за последние пять лет примерно 15 спектаклей, более чем в полтора раза превышает соответствующую часть в повседневной аудитории Театра им. Ленсовета и в два раза – в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской. Если средний зритель в повседневной аудитории БДТ им. М. Горького видел в нем за последние 5 лет примерно 5,6 спек-

⁷ Все три доли различаются между собой при уровне значимости $\alpha = 0,01$.

Таблица 1

**Структура повседневных аудиторий трех ленинградских театров
по уровню приобщенности к ним (в %)**

Название театра	Пришли 1 раз	Видели спектаклей за 5 лет				Всего (в %)	В среднем один зритель видел спектакль
		2	3–5	6–10	Свыше 10		
Театр им. В.Ф.Комиссаржевской	22,1	18,4	33,0	20,4	6,1	100	4,4
Театр им. Ленсовета	20,1	17,8	31,4	23,3	7,4	100	4,8
БДТ им. М. Горького	17,3	15,1	29,1	25,5	13,0	100	5,6
Средние значения градаций (спектаклей)	1	2	3,9	7,7	15,3		

таклей, то в Театре им. Ленсовета – 4,8, а в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской – 4,4 спектакля. Иначе говоря, степень приобщенности повседневной аудитории БДТ им. М. Горького к своему театру значимо выше, чем приобщенность зрителей повседневной аудитории в двух других театрах.

Учитывая, что данные о структуре повседневной аудитории получены в каждом из театров на основе наблюдений во время семи различных по характеру спектаклей, и все наблюдения внутри театра обнаружили достаточно высокую устойчивость, а также то, что за последние пять лет в этих театрах существует достаточно стабильный творческий коллектив, мы полагаем возможным распространить данные об этих структурах на структуры повседневных аудиторий стационаров этих театров за последние пять лет, то есть на 1973–1977 гг.

За это время на стационаре Театра им. В.Ф. Комиссаржевской было зафиксировано 1222 тыс. посещений, на стационаре Театра им. Ленсовета 1511 тыс., и на стационаре БДТ им. М. Горького 2016 тыс. посещений⁸. Приведенные цифры в таблице 2, а также данные о структуре повседневной аудитории каждого из театров позволяют определить количество посещений конкретного театра, приходящееся на каждую группу по степени приобщенности. Так, на 17,3% повседневных зрителей БДТ им. М. Горького, посещающих его впервые, приходится 349,5 тыс. посещений ($2016 \times 0,173$), на 13% видевших в нем более 10 спектаклей, приходится 268,2 тыс. посещений ($2016 \times 0,130$) и т.д. по каждому из театров.

Зная количество посещений, приходящееся на каждую группу зрителей повседневной аудитории театров, а также количество спектаклей, виденных в среднем каждым представителем этой группы, легко подсчитать

⁸ Данные получены на основе информации, представленной администрацией соответствующих театров группе «Социология и театр».

Таблица 2

Расчет объема реальной аудитории театров за пять лет

	Название театра	Видели в среднем					Всего
		1	2	3,9	7,7	15,3	
Число посетителей (в тыс.)	Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	270	224	403	249	76	1222
	Театр им. Ленсовета	302	269	471	350	118	1511
	БДТ им. М. Горького	350	304	558	515	263	2016
Число зрителей в реальной аудитории (в тыс.)	Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	270	118	104	32	5	529
	Театр им. Ленсовета	302	135	121	45	8	611
	БДТ им. М. Горького	350	152	150	67	17	736
Структура реальной аудитории (в %)	Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	51,0	22,3	19,5	6,1	1,0	100
	Театр им. Ленсовета	49,5	22,0	19,8	7,4	1,3	100
	БДТ им. М. Горького	47,5	20,7	20,4	9,1	2,3	100

численность самой группы. Так, на долю видевших в БДТ им. М. Горького более 10 спектаклей (в среднем 15,3) приходится 263,2 тыс. посетителей, следовательно, численность этой группы равна 17,2 тыс. человек ($263,2 : 15,3$), численность группы видевших в БДТ им. М. Горького от 5 до 10 спектаклей (в среднем 7,7 спектакля) – 66,9 тыс. ($515,1 : 7,7$) и т.д. Просуммировав численность всех групп внутри театра, мы получим число зрителей, побывавших на стационаре каждого из театров, иначе говоря, объем их реальной аудитории за пять лет.

Как видим, эти объемы различаются в значительно меньшей степени, чем число посетителей каждого из театров. Так, если число посетителей стационара Театра им. В.Ф. Комиссаржевской составляет 60% посетителей БДТ им. М. Горького, то объем его реальной аудитории равен уже 72% объема аудитории БДТ им. М. Горького. Это и естественно, ибо число посетителей театров определяется, в основном, объемом зала и числом представлений⁹. В то же время на объем реальной аудитории в значительной мере влияют еще и такие характеристики, как число посетителей, приходящихся на одного зрителя повседневной или реальной аудитории.

Следует также отметить, что рассчитанные нами объемы реальных аудиторий значительно отличаются от объемов, определяемых по методике Г. Да-

⁹ Заполняемость залов в каждом из трех театров за прошедший период была близка к 100%. Коммерческая вместимость зала в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской – 850, в Театре им. Ленсовета – 1000, в БДТ им. М. Горького – 1400 мест.

дамяна¹⁰. Так, если следовать предложенному им способу для определения объема реальной аудитории театра, нужно делить число посещений в театре за определенный период на среднее число спектаклей, виденных одним зрителем повседневной аудитории. Рассчитанное по этой методике число зрителей в реальной аудитории БДТ им. М. Горького составило бы 260 тыс. (2016 : 5,6), в Театре им. Ленсовета – 315 тыс. (1511 : 4,8), а в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской – 278 тыс. (1222 : 4,4). Как видим, эти объемы в два-три раза меньше объемов, рассчитанных нами. Это и естественно, ибо способ расчета, предложенный Г. Дадамяном, строится на отождествлении структуры повседневной и реальной аудитории театра, что приводит к искажению получаемых на его основе результатов. Вместе с тем среднее число спектаклей, просмотренных в данном театре зрителем повседневной и реальной аудиторий, может совпасть только в том случае, если обе эти аудитории полностью однородны по степени приобщенности к данному театру, то есть если все зрители в повседневной аудитории театра видели в нем за определенный промежуток времени строго одинаковое число спектаклей, что маловероятно. Как правило, среднее число спектаклей, просмотренных в театре зрителем его повседневной аудитории, в два-три раза выше, чем число спектаклей, виденных в нем зрителем реальной аудитории. Так, среднее число спектаклей, виденных в БДТ им. М. Горького зрителем его реальной аудитории за пять лет, равно 2,7, а зрителем повседневной аудитории – 5,6; в Театре им. Ленсовета, соответственно 2,5 и 4,8; в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской – 2,3 и 4,4. Различие в числе спектаклей, просмотренных зрителем повседневной и реальной аудиторий, предопределено несходством структур этих аудиторий, взятых по степени приобщенности зрителей к данному театру. Так, если в структуре повседневных аудиторий исследованных театров доля зрителей, пришедших в конкретный театр впервые, или, иначе говоря, видевших в нем только один спектакль, равна примерно 1/5, то в структуре реальных аудиторий таких зрителей примерно половина. Если в повседневных аудиториях театров очень активные зрители, видевшие в конкретном театре более 10 спектаклей, составляют от 6,2% (Театр им. В.Ф. Комиссаржевской), до 13% (БДТ им. М. Горького), то в реальных аудиториях их доля составляет соответственно от 1 до 2,3%. Таким образом, структуры реальных аудиторий наших театров, взятые по уровню приобщенности зрителей к театру, в корне отличаются от структур повседневных аудиторий этих театров.

Вместе с тем повседневная и реальная аудитории театра различаются не только по уровню приобщенности ее зрителей к театру, но и по большинству других своих характеристик.

Так, в повседневной аудитории театра им. В.Ф. Комиссаржевской доля зрителей, постоянно проживающих в Ленинграде и Ленинградской области,

¹⁰ См.: *Дадамян Г.* Социологические исследования зрителей драматических театров. Л., 1975; *Его же.* Социологические и социально-экономические проблемы исследования театра // Театр и зритель. М., 1973; *Он же.* Размер зрительской аудитории // Экономика и организация театра: Сб. ст. М., 1979. Вып. 5.

составляет 88,8%; в повседневной аудитории Театра им. Ленсовета – 85,5%, а в БДТ им. М. Горького – 82,7%. Остальная часть аудитории этих театров – приезжие.

Зная внутри повседневной аудитории объем и соотношение в каждой группе по уровню приобщенности к театру местных и приезжих зрителей, рассчитаем их объем и соотношение внутри реальной аудитории.

Для этого определим вначале число приезжих зрителей в каждой группе по приобщенности к театру в структуре реальной аудитории. Так, в реальной аудитории БДТ им. М. Горького 350 тыс. зрителей, посетивших театр один раз за пять лет. Внутри этой группы доля приезжих составляет 51,9%. Следовательно, число приезжих зрителей, посетивших БДТ им. М. Горького один раз, равно 182 тыс. ($350 \times 0,519$). Соответственно, число приезжих, посетивших БДТ им. М. Горького два раза, равно 32 тыс. ($152 \times 0,212$) и т.д. Просуммировав количество приезжих внутри каждой группы по приобщенности к театру, получим число приезжих зрителей в реальной аудитории конкретного театра. Таким же путем получим и число местных зрителей в этой аудитории.

Как видно из таблицы 3, доля приезжих зрителей в реальных аудиториях значительно выше их доли в повседневных аудиториях театров. Так, в БДТ им. М. Горького доля приезжих в реальной аудитории составляет 32%, то есть почти одну треть (326 из 736 тыс.), в то время как в повседневной аудитории этого театра доля приезжих составляет только 17,3%. Соответствующие доли в Театре им. Ленсовета составляют 25,5% и 14,5%, в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской – 21% и 11%.

Существенно уточняется и наше представление об объеме ленинградской части реальной аудитории театров. В течение 1973–1977 гг. в БДТ им. М. Горького побывало хотя бы один раз 500 тыс. ленинградцев, или 16% всех жителей города в возрасте старше 15 лет. В Театре им. Ленсовета – 456 тыс. или 14,5% ленинградской потенциальной аудитории, в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской – 418 тыс., или 13,3%¹¹. Иначе говоря, за эти пять лет на стационаре БДТ им. М. Горького хотя бы один раз побывал примерно один из шести жителей Ленинграда старше 15 лет, в двух других театрах примерно один из семи.

К сожалению, из-за отсутствия данных, рассчитанных по идентичной методике, мы не можем сопоставить показатели, полученные нами, с данными о реальных аудиториях театров в других регионах. Ибо имеющаяся информация об аудиториях других театров рассчитана без перевода структуры повседневной аудитории в реальную. Думается, однако, что имеющиеся у многих исследователей данные о повседневных аудиториях различных театров в ближайшее время позволят сделать необходимый перерасчет. И это даст возможность сопоставить не только объемы реальной аудитории различных театров, но и, что не менее важно, выявить уровень привлечения

¹¹ Рассчитано с привлечением данных статистического сборника «Народное хозяйство Ленинграда и Ленинградской области за 60 лет». Л., 1977.

Таблица 3

Расчет объема и структуры местной и приезжей части реальной аудитории

	Название театра	Видели в среднем					Всего
		1	2	3,9	7,7	15,3	
Число зрителей в реальной аудитории (в тыс.)	Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	270	118	104	32	5	529
	Театр им. Ленсовета	302	135	121	45	8	611
	БДТ им. М. Горького	350	152	150	67	17	736
Доля приезжих внутри групп по приобщенности (в %)	Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	35,4	7,5	4,6	3,2	0,7	11,2
	Театр им. Ленсовета	41,8	11,6	8,6	5,4	3,2	14,5
	БДТ им. М. Горького	51,9	21,2	11,5	6,1	5,0	17,3
Число приезжих в реальной аудитории (в тыс.)	Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	96	9	5	1	0,1	111
	Театр им. Ленсовета	126	16	10	2	0,3	155
	БДТ им. М. Горького	182	32	17	4	1	236
Число местных жителей в реальной аудитории (в тыс.)	Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	174	109	99	31	5	418
	Театр им. Ленсовета	176	119	111	43	7,4	456
	БДТ им. М. Горького	168	120	133	63	16	500

различными театрами своей местной потенциальной аудитории. Заметим, что определение уровня использования потенциальной аудитории на основе ее соотнесения со структурой повседневной аудитории, как это делается в статье М. Оямаа и Я. Хион¹², в свете вышеуказанного нам представляется необоснованным.

1.3. Некоторые характеристики повседневной аудитории

На основе сведений, имеющих в различных публикациях, и данных, полученных нами в ходе опроса зрителей трех театров, имеется возможность сопоставить некоторые характеристики повседневных аудиторий различных театров.

Так, доля мужчин в повседневной аудитории БДТ им. М. Горького составила 32,3%, в Театре им. Ленсовета – 25,2%, а в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской – 28,8%. Как видим, цифры довольно близкие, но из трех наших театров БДТ им. М. Горького можно назвать наиболее «мужским», в то

¹² Оямаа М., Хион Я. Аудитория театра «Ванемуйне» // Театр и зритель. М., 1973.

время как Театр им. Ленсовета – наиболее «женским». Можно сказать, что театр им. Ленсовета благодаря специфике своего творческого коллектива и предлагаемого репертуара привлекателен для женщин в большей степени, чем два других ленинградских театра.

Следует также отметить, что доля мужчин на различных спектаклях одного и того же театра довольно мало отличается от средней. В наиболее «женском» Театре им. Ленсовета она составила 21,5% на спектакле «Дульсинея Тобосская» и 30% на спектакле «Миссис Пайпер ведет следствие». На всех остальных спектаклях этого театра доля мужчин составила 25–26%, то есть практически не отличалась от средней. В БДТ им. М. Горького на большинстве спектаклей доля мужчин равнялась 32–33%, то есть также практически не отличалась от средней, и только на спектакле «Ревизор» она достигла 36,7%, а на спектакле «Дачники» – 29%. В Театре им. В.Ф. Комиссаржевской на большинстве спектаклей также был зафиксирован процент мужчин, не отличающийся от среднего по театру, и только на спектакле «Святая святых» он оказался заметно ниже – 23%, а на спектакле «Играем Стриндберга» заметно выше – 33,6%.

По данным М. Оямаа и Я. Хион, доля мужчин в тартуском театре «Ванемуйне», равняясь в среднем 30%, также подвержена заметным изменениям на отдельных спектаклях¹³. При этом ни на одном спектакле в зрительном зале не было зафиксировано менее 20% или более 40% мужчин, что полностью совпадает с нашими данными. 30,5% мужчин мы встречаем на гастрольных спектаклях Ленинградского театра им. Ленинского комсомола в Свердловске. В Нижнем Тагиле на спектаклях местного драматического театра доля мужчин достигает 37%¹⁴. Таким образом, процент мужчин в повседневной аудитории трех ленинградских театров оказывается не только близким, но и не расходится с соответствующими данными, зафиксированными в повседневной аудитории театров других регионов.

Выше мы уже отмечали, что доля приезжих в повседневных аудиториях наших театров колеблется от 11,2% в Театре им. Ленсовета до 17,3% в БДТ им. М. Горького. По данным А. Анисимова, доля приезжих, то есть живущих за пределами Московской области, в театрах Москвы заметно выше – 22%¹⁵. Учитывая специфику Москвы, это различие можно считать естественным. Хотя данные о приезжих зрителях в тартуском театре нельзя считать полностью сопоставимыми с нашими, укажем, что в повседневной аудитории театра «Ванемуйне» жители Тарту составляют только 58%, жители близлежащих районов республики – 35%, и 8% – жители Таллина¹⁶.

¹³ Там же. С. 149.

¹⁴ Коган Л. Публика театра // Театр и зритель. М., 1973. С. 53.

¹⁵ Анисимов А. Зрительская аудитория и некоторые проблемы проектирования театров // Социологические исследования театральной жизни. М., 1978. С. 168.

¹⁶ Оямаа М., Хион Я. Аудитория театра «Ванемуйне» // Театр и зритель. М., 1973. С. 151–152.

Таблица 4

Уровень образования зрителей повседневной аудитории театров (в %)

Название театра	Образование					
	до 7 класса	7–9 классы	полное среднее	среднее специальное	неполное высшее	высшее
Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	0,5	6,6	15,5	14,4	21,3	41,6
Театр им. Ленсовета	0,7	5,2	15,9	15,5	25,7	37,0
БДТ им. М. Горького	0,5	3,6	10,3	12,8	18,4	54,5
Малый театр (Москва) ¹⁸	5,0		25,0		20,0	50,0
Театры РСФСР ¹⁹	18,0		32,0		50,0	
Нижний Тагил ²⁰	2,5	19,7	37,5	19,7	11,3	9,3
Воркута ²¹	7,5	26,0	16,3	12,6	6,8	20,2
Театр «Ванемуйне» ²²	16,5	16,6	50,0		16,6	

Рассмотрим теперь структуру повседневной аудитории наших и некоторых других театров страны по уровню образования. Как видно из таблицы 4, подавляющее большинство зрителей исследованных нами театров имеет образование полное среднее и выше среднего. В Театре им. В.Ф. Комиссаржевской доля этих зрителей составляет 93%, в Театре им. Ленсовета – 94%, а в БДТ им. М. Горького достигает 96%. При этом зрители, не имеющие полного среднего образования, – это, как правило, учащиеся старших классов, то есть мы можем считать, что вся аудитория наших театров охвачена, как минимум, полным средним образованием, или, иначе говоря, наличие полного среднего образования не дифференцирует наших зрителей. Примерно такая же ситуация наблюдается и в аудитории Московского Малого театра, где доля зрителей, имеющих среднее образование и выше, достигает 95%. Однако аудитории театров, находящихся за пределами двух крупнейших городов страны, по этому показателю заметно отличаются от аудиторий московских и ленинградских театров.

Так, в повседневной театральной аудитории Воркуты мы встречаем 33,5% зрителей с образованием ниже среднего, в «Ванемуйне» их 33%, в Нижне-

¹⁷ Ксенофонов В. Малый театр и зритель // Театр и наука. М., 1976. С. 103.

¹⁸ Дадамян Г. Социологические и социально-экономические проблемы исследования театра // Театр и зритель. М., 1973. С. 165.

¹⁹ Коган Л. Указ. соч. С. 49.

²⁰ Седлецкий Р. Изучение зрителя и практика театра // Театр и наука. М., 1976. С. 115.

²¹ Оямаа М., Хион Я. Указ. соч. С. 150.

тагильском театре их несколько меньше – 22,2%. По данным Г. Дадамяна²², доля зрителей, не имеющих полного среднего образования, в повседневной аудитории театров РСФСР составляет только 18%.

Как это часто случается, за средней цифрой скрываются довольно существенные различия: в театрах таких крупных культурных центров, как Москва и Ленинград практически все зрители, за исключением учащихся средних школ, имеют, как минимум, полное среднее образование, в то время как в театрах, находящихся за пределами этих центров, в повседневной аудитории доля зрителей с образованием ниже полного среднего достигает одной трети. Подобное различие связано в первую очередь с образовательной структурой населения тех регионов, в которых функционируют театры.

Вместе с тем сама по себе структура населения региона, в котором работает конкретный театр, не может однозначно определять структуру его повседневной аудитории. Так, в повседневной аудитории БДТ им. М. Горького доля зрителей, имеющих законченное высшее образование, достигает 54,5%, в то время как в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской она равна 41,6%, а в Театре им. Ленсовета – только 37%, что, по-видимому, определяется уже не только структурой населения Ленинграда, но и идейно-творческой позицией соответствующих театров. Следует отметить, что образовательная структура повседневной аудитории конкретного спектакля может заметно меняться в зависимости от характеристик этого спектакля. Так, при 41,6% зрителей с высшим образованием в повседневной аудитории Театра им. В.Ф. Комиссаржевской на спектакле «Романтика для взрослых» доля этих зрителей составила только 31,7%, а на спектакле «Смерть Иоанна Грозного» – 48,8%. В Театре им. Ленсовета на спектакле «Старомодная комедия» их было 29%, а на спектакле «Люди и страсти» – 48,5%. В БДТ им. М. Горького на спектакле «Ревизор» – 42,5%, а на спектакле «История лошади» – 61,4%²³. Вместе с тем на большинстве спектаклей каждого театра характеристики аудитории практически не отличались от средних характеристик, то есть от характеристик повседневной аудитории этих театров.

Рассмотрим теперь социально-профессиональную структуру повседневной аудитории. Как видно из таблицы 5, в повседневной аудитории ленинградских театров наиболее широко представлена инженерно-техническая интеллигенция. Это и понятно: Ленинград – крупный промышленный и научный центр, в котором сосредоточен мощный отряд научно-технической интеллигенции. Значительную долю аудитории исследованных нами театров составляют научные работники и гуманитарная интеллигенция.

По представительству ИТР повседневная аудитория театров Ленинграда довольно близка к аудиториям Москвы и Свердловска, но заметно

²² Дадамян Г. Социологические и социально-экономические проблемы исследования театра // Театр и зритель. М., 1973. С. 165.

²³ Аналогичные колебания отмечают и другие исследователи. См., напр.: Коган Л. Указ. соч. С. 49; Оямаа М., Хион Я. Указ. соч. С. 150–151.

Таблица 5

**Социально-профессиональная структура повседневной
аудитории театров (в %)**

Название театра	Социально-профессиональные группы								Сумма граф 6,7,8
	учащиеся	рабочие	сфера услуг	студенты вузов	ИТР	гуманит., интеллигенция	наука	управление	
Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	7,3	5,6	5,1	22,3	28,4	15,1	8,9	2,0	26,0
Театр им. Ленсовета	6,8	5,6	4,3	27,1	25,9	14,7	8,6	1,8	25,1
БДТ им. М. Горького	3,9	3,5	4,0	17,6	29,3	16,3	15,3	4,7	36,3
Театр на Таганке ²⁴ (Москва)	2,9	2,6		20,6	22,6				45,3
Театр им. Е. Вахтангова (Москва)	7,2	5,5		16,7	32,2				34,9
Театр сатиры (Москва)	4,4	5,5		17,4	31,5				36,2
В среднем по Москве	7,2	8,1		14,1	30,7				36,0
Свердловск ²⁵	8,1	11,1		13,7	33,9				24,7
Нижий Тагил ²⁵	14,3	25,2	3,3	23,5	17,2				10,2
Воркута ²⁶		42,0			34,0				14,0
Театры РСФСР (в среднем) ²⁷	5,0	11,0	12,0				66,0		
Театр «Ванемуйне» (Тарту) ²⁸	11,0	13,0	21,0	31,0			18,0		

отличается от аудитории Нижнего Тагила и Тарту, что находит объяснение в различиях социально-профессиональной структуры населения этих регионов.

²⁴ Данные по Москве. Анисимов А. Указ. соч. С. 172.

²⁵ Коган Л. Указ. соч. С. 47, 57–52.

²⁶ Седлецкий Р. Указ. соч. С. 116 (в графе «ИТР», по-видимому, учтены также работники науки и управления).

²⁷ Дадамян Г. Дадамян Г. Социологические и социально-экономические проблемы исследования театра // Театр и зритель. М., 1973. С. 167.

²⁸ Оямаа М., Хион Я. Указ. соч. С. 152–153.

В рамках самих городов представительство различных социально-профессиональных групп в повседневной аудитории конкретного театра в значительной степени определяется направленностью его репертуара. Так, в повседневной аудитории БДТ им. М. Горького доля научных работников почти в два раза выше, чем в двух других театрах. Еще сильнее отличается аудитория БДТ им. М. Горького по представительству работников управления. В целом, если в Театре им. Ленсовета доля научно-технической и гуманитарной интеллигенции составляет 51%, то в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской – 54,4%, а в БДТ им. М. Горького – 65,6%, то есть около 2/3 всей повседневной аудитории.

Сильно различаются ленинградские театры и по представительству в их повседневной аудитории студентов высших учебных заведений. В БДТ им. М. Горького доля студентов составляет 17,6%, в Театре им. Ленсовета она равна 27%, причем на отдельных спектаклях этого театра доля студентов достигает 36%.

В целом, по представительству студентов в аудиториях московских театров (см. в табл. 5) не так сильно отличаются от ленинградских театров, в повседневных же аудиториях ленинградских театров представительство студентов заметно выше, чем в среднем в театрах Москвы (14%).

Доля учащихся средних учебных заведений в театрах им. Ленсовета и им. В.Ф. Комиссаржевской практически не отличается от соответствующих показателей в театрах Москвы. Однако в БДТ им. М. Горького эта доля почти в 2 раза ниже и равна проценту учащихся в аудитории Московского театра драмы и комедии на Таганке. Оба этих театра существуют в условиях повышенного спроса на спектакли, что, по-видимому, затрудняет доступ учащихся в эти театры. В целом 5-8% учащихся средних учебных заведений в повседневной аудитории взрослого театра можно, по-видимому, считать сложившейся нормой для большинства театров страны.

Довольно скромно в повседневных аудиториях ленинградских театров представлены рабочие. Подобную ситуацию нельзя считать чем-то специфическим только для Ленинграда. Доля рабочих в театрах им. В.Ф. Комиссаржевской и им. Ленсовета практически совпадает с долей рабочих в московских театрах Сатиры и им. М.Н. Ермоловой. В то же время доля рабочих в БДТ им. М. Горького значительно ближе к их проценту в Театре на Таганке, что опять-таки можно объяснить условиями повышенного спроса на спектакли этих театров.

Вместе с тем повышенный спрос характерен не только для этих двух театров. В аналогичных условиях работают и большинство других театральных коллективов Москвы и Ленинграда, о чем красноречиво свидетельствует статистика заполняемости их залов. Таким образом, это обстоятельство не может не накладывать отпечаток на структуру повседневных аудиторий всех театров этих городов. Ведь при прочих равных условиях в ситуации повышенного спроса в театр попадает тот, у кого сильнее потребность в его посещении. Следовательно, увеличение числа рабочих в аудитории этих театров должно вестись не за счет сокращения доли других социально-профессиональных

групп, а за счет увеличения предложения со стороны самих театров, и в первую очередь за счет создания новых театров, предложение которых ослабит остроту спроса на уже существующие.

Совершенно в другой ситуации находятся театры, работающие в таких городах, как Воркута и Нижний Тагил. В этих театрах, существующих в условиях пониженного спроса со стороны потенциальной аудитории, расширение повседневной и вместе с тем и реальной аудитории должно вестись за счет увеличения в них числа рабочих. Вместе с тем увеличение объема аудитории за счет рабочих, скорее всего, невозможно без привлечения к театру представителей наиболее развитой в эстетическом отношении части населения.

В первом приближении возрастная структура повседневных аудиторий обследованных ленинградских театров имеет довольно много общего. Во всех трех театрах наиболее широко представлена возрастная группа 21–35 лет, зрители моложе 30 лет составляют более половины их повседневной аудитории. Однако доминирование молодежи до 30 лет в повседневной аудитории, как видно из таблицы 6, характерно для большинства театров.

В то же время возрастная структура повседневной аудитории каждого из трех ленинградских театров имеет свою специфику. Так, доля молодежи в возрасте до 30 лет в повседневной аудитории БДТ им. М. Горького равна 55,6%, в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской – 66,5%, а в Театре им. Ленсовета – 71,3%. Таким образом, хотя повседневные аудитории этих театров являются по преимуществу молодежными, в аудитории Театра им. Ленсовета молодежь представлена в значительно большей мере, чем в двух других ленинградских театрах, причем на фоне Театра им. Ленсовета аудитория БДТ им. М. Горького выглядит значительно старше, хотя и ее средний возраст не так уж сильно отличается от среднего возраста аудитории Театра им. Ленсовета. Из этого можно сделать вывод о крайне слабой информативности показателя среднего возраста аудитории, за которым, как мы видим, скрываются существенные различия в возрастной структуре аудитории.

На основании приведенных данных можно сделать вывод и о характере влияния возраста на посещение театра. Так, в школьном и студенческом возрасте зрительская активность стремительно нарастает, достигая своего максимума в возрастной группе 21–25 лет, после чего начинается очевидный спад театральной активности. При этом по отношению к Театрам им. Ленсовета и им. В.Ф. Комиссаржевской он происходит значительно интенсивней, чем по отношению к БДТ им. М. Горького.

В БДТ им. М. Горького число зрителей в возрастной группе 26–30 лет составляет 89% от числа зрителей в предыдущей возрастной группе, в театрах им. В.Ф. Комиссаржевской и им. Ленсовета эта доля равна только 56% и 54%, соответственно. Иначе говоря, либо почти половина зрителей театров им. В.Ф. Комиссаржевской и им. Ленсовета после 25 лет перестает ходить в эти театры, либо все зрители этих театров после 25 лет посещает их в 2 раза реже. Наиболее вероятным, однако, представляется сочетание

Таблица 6

Возрастная структура повседневной аудитории театров (в %)

Название театра	Возрастные группы (лет):								Средний возраст
	до 17	17–20	21–25	26–30	31–35	36–40	41–50	старше 50	
Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	5,3	19,3	26,8	15,1	6,6	10,5	9,9	6,7	29,3
Театр им. Ленсовета	3,9	23,4	28,6	15,4	7,2	9,0	7,7	4,8	27,8
БДТ им. М. Горького	2,9	13,1	21,0	18,6	10,4	14,2	13,0	6,7	31,7
Малый театр (Москва) ²⁹		31,0		17,0		36,0		16,0	
Свердловск ³⁰		46,6		11,4		42,0			
Нижний Тагил ³¹	30,8	18,9	12,3	8,3	14,7		15,0		
Воркута ³²		45,1		22,8		18,2	9,8	3,7	
Театр «Ванемуйне» (Тарту) ³³		20,0	21,0	14,1		45,0			

обеих этих возможностей. И хотя значительное влияние на понижение театральной активности зрителя после 25 лет оказывают общие социальные факторы, пример БДТ им. М. Горького показывает, что не менее значительная ответственность за сохранение зрителя после 25 лет лежит и на самом театре.

Заканчивая анализ социально-демографической структуры повседневной аудитории обследованных ленинградских театров, необходимо еще раз подчеркнуть, что структура повседневной аудитории театра не есть механическая копия структуры его реальной аудитории, и, как было показано выше, может кардинально отличаться от нее.

Поэтому структуру повседневной аудитории театра нельзя сопоставлять со структурой населения города, в котором он работает, то есть со структурой его потенциальной аудитории. Ибо стремление привести в соответствие

²⁹ Ксенофонов В. Указ. соч. С. 103. (последние две цифры несколько смещены по отношению к принятым нами возрастным градациям: 36% – возраст 31–45 лет, 16% – старше 45 лет).

³⁰ Рассчитано среднее представительство возрастных групп на четырех гастрольных представлениях Театра им. Ленинского комсомола (Ленинград) в Свердловске на основе данных Л. Когана. Указ. соч. С. 51.

³¹ Рассчитано среднее представительство возрастных групп на четырех представлениях в местном театре на основе данных, приведенных Л. Коганом. Публика театра. С. 48 (Первые три градации обозначают: 15–18; 19–21; 22–25 лет).

³² Седлецкий Р. Указ. соч. С. 114.

³³ Оямаа М., Хион Я. Указ. соч. С. 149.

повседневную аудиторию театра его потенциальной аудитории может привести к снижению эстетического уровня его деятельности. Вместе с тем театр может и должен стремиться к приведению в соответствие своей реальной и потенциальной аудиторий. Только самое широкое представительство в реальной аудитории всех групп населения вместе с оптимальным доминированием в повседневной аудитории наиболее подготовленной части зрителей позволит театру решить двуединую задачу: привлечь массового зрителя и повысить идейно-художественный уровень своей работы.

ГЛАВА 2

ПОВЕДЕНИЕ ЗРИТЕЛЕЙ ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

В исследовательской практике группы «Социология и театр» при ЛО ВТО поведение театральных зрителей в сфере культуры стало одной из традиционных тем исследования. Интерес к ней обусловлен постановкой задач выявления роли и места театра в духовной и культурной жизни людей, определения закономерностей функционирования театра в обществе и специфики театральной аудитории.

В настоящей главе рассматриваются данные исследований, проведенных в 1974 и в 1977 г. В первой части дается обзор эмпирических данных. Вторая часть посвящена анализу выявленной эмпирической картины и рассмотрению факторов, обуславливающих активность людей по отношению к различным формам культуры.

* * *

Напомним, что основным инструментом сбора информации в обоих исследованиях являлся социологический анкетный опрос. Каждая из анкет: «Взгляните на афишу» (1974) и «Вы пришли в театр...» (1977 г. – см. Приложение 1) содержала блок вопросов о частоте обращения опрошенных к различным формам культуры. Основным ориентиром при выделении существенного для решения поставленных задач среза сферы культуры был драматический театр – основной объект исследования. При этом учитывался уровень организации различных форм культуры. Вторым важным критерием являлась сущностная родственность тех форм культуры, которые должны были представлять данную сферу. Здесь было выделено такое свойство, как зрелищность. Эти аспекты были общими для обоих исследований. Третий существенный для выбора конкретных форм культуры момент – специфика обследуемого контингента. В исследовании 1974 г. это была молодежь комсомольского возраста (от 14 до 28 лет)¹, чем и объясняется, в частности, выделение таких специфически молодежных форм культуры, как танцевальные вечера, массовые гуляния и театрализован-

¹ Опрос 1974 г. проводился по месту учебы или работы.

ные представления под открытым небом и т.п. В исследовании 1977 г. – это зрители вечерних спектаклей на стационаре трех ленинградских драматических театров. Они, естественно, представляют более широкий диапазон возрастных групп населения. Этим и обусловлен набор форм культуры в данном исследовании.

С учетом имеющихся данных о том, что среди зрителей драматического театра достаточно велика доля представителей лидирующей по степени приобщенности к культуре части населения, в исследование была включена (в порядке исключения) и такая незрелищная форма культуры, как художественная литература.

Всего в первой анкете (1974) соответствующий блок включал 12, во второй (1977) – 10 вопросов. В обоих исследованиях поведение в сфере культуры измерялось идентично – на уровне субъективных оценок частоты обращения к соответствующим формам культуры. Все вопросы формулировались следующим образом: «Как часто Вы бываете (посещаете...?)» и сопровождалась примерно такими вариантами ответов (шкалами): «практически не бываю», «раз в год и реже», «раз в полгода», «раз в 2-3 месяца», «раз в месяц», «несколько раз в месяц и чаще».

Основная исследовательская задача в обоих случаях состояла в обнаружении особенностей поведения людей в сфере культуры, в частности в построении типологии поведения. В обоих исследованиях применялись одни и те же средства обработки и анализа данных, в том числе корреляционный и факторный анализ.

2.1. Обзор эмпирических данных

Несмотря на описанные выше различия в анкетах, полученные с их помощью эмпирические данные обнаружили принципиальное сходство. Это хорошо видно на примере графиков взаимосвязи обращения к различным формам культуры (корреляционных графов, имеющих сходную блочную структуру. См. рисунки 1-а и 1-б). Так, если на уровне «художественные выставки» провести горизонтальную черту и рассмотреть верхние и нижние части рисунков 1-а и 1-б, то нетрудно выделить то общее, что связывает те или иные формы культуры. Одну группу (верхние части рисунков) сближает то, что все входящие в нее формы культуры требуют от индивида определенных навыков восприятия, известного интеллектуального напряжения и сосредоточенности. Для форм культуры, образующих другую группу (нижние части рисунков), общим является то, что они относительно просты для восприятия, не требуют особых навыков и представляют большие возможности для эмоциональной разрядки, развлечения и отдыха². К аналогичному результату приводит

² Заметим, что на обоих рисунках отсутствует телевидение. Это обусловлено тем, что показатели тесноты корреляционной связи телевидения с другими формами культуры оказались ниже принятого критического значения. Содержательное объяс-

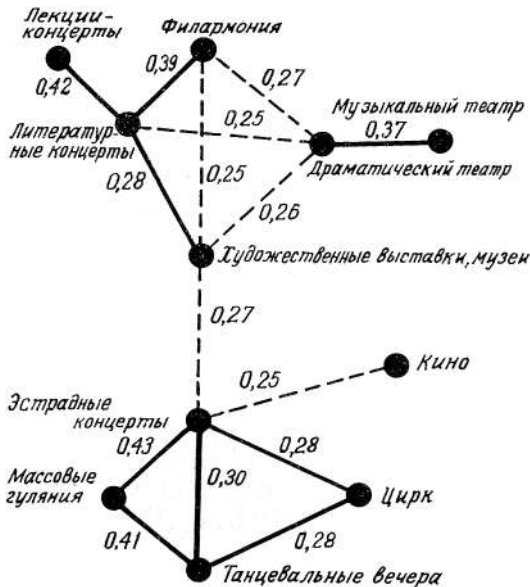


Рис. 1-а

Взаимосвязь обращения к различным формам культуры. Данные 1974 г. (Молодежь – 1100 чел.)

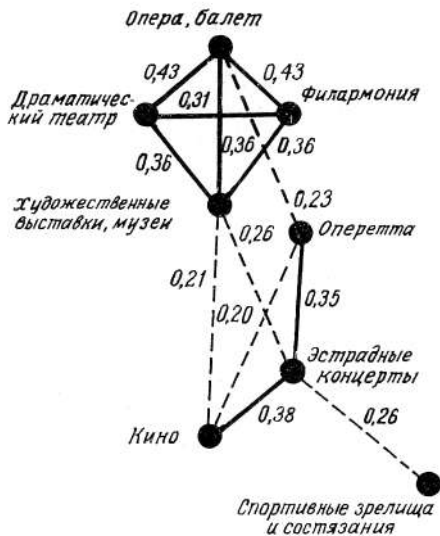


Рис. 1-б

Взаимосвязь обращения к различным формам культуры. Данные 1977 г. (Зрители на 21-м спектакле – 15630 чел.)

использование процедур факторного анализа, в частности метода главных компонент.

Сходство данных, полученных в разных исследованиях, свидетельствует о том, что обнаружен фундаментальный социологический факт, характеризующий определенную закономерность поведения людей в сфере культуры. То есть здесь выявляется существование в рамках единой социалистической культуры двух субкультур – противостоящих друг другу форм культурной активности: формы культуры, входящие в первую группу, условно можно назвать «традиционными», формы второй группы – «массовыми». Противостояние этих субкультур в социологическом смысле выражается в том, что люди, склонные к одной из массовых форм культурной активности, как правило, более склонны и к другим массовым же формам и менее склонны к любой из традиционных форм культуры. Аналогичное поведение демонстрируют и те, кто больше склонен к какой-нибудь из традиционных форм культурной активности.

нение этого обстоятельства приводится в статье О. Божкова и Б. Докторов «Театр в системе коллективных форм культурного досуга» (См.: Социологические исследования театральной жизни. Сб. ст. М., 1978).

С этой точки зрения важно понять, в какой мере зрители, опрошенные в трех драматических театрах, представляют аудитории различных форм культуры. Прежде всего контингент опрошенных (15 630 чел.) достаточно разнообразен по отношению к самому драматическому театру: около трети из них посещают театр раз в полгода и реже, но примерно такая же часть (32%) весьма активны в посещении драматического театра и бывают в нем чаще чем раз в месяц.

Столь же заметна дифференциация опрошенных по отношению к другим формам культуры. Так, 58% из них практически не бывают на спортивных зрелищах и состязаниях, 49% – в оперетте, 38% – в филармонии; около 55% раз в год и реже бывают в опере и балете, 32% столь же редко посещают эстрадные концерты. В то же время, естественно, по отношению к ряду других форм культуры театральные зрители весьма активны. Так, наиболее велика среди театральных зрителей доля активных посетителей художественных музеев и выставок – 43% опрошенных посещают их не реже чем раз в 2–3 месяца. Затем можно выделить достаточно большую группу лиц, которые постоянно следят за художественной литературой – они составляют 32% от числа всех опрошенных. 30% посещают кино чаще чем раз в неделю; 26% уделяют просмотру телевизионных передач более 11 часов в неделю, такая же доля опрошенных (26%) не реже чем раз в 2–3 месяца посещают эстрадные концерты; около четверти – с такой же интенсивностью посещают оперу и балет.

На наш взгляд, приведенные данные свидетельствуют прежде всего о том, что, опрашивая людей в драматическом театре, мы охватываем с достаточной представительностью лишь определенный культурный слой, характеризующийся специфическим избирательным поведением по отношению к некоторому устойчивому для него набору форм культуры. При этом любая принадлежащая к данному набору форма культуры предполагает собственный определенный механизм избирательности.

То обстоятельство, что около 60% опрошенных практически не бывают на спортивных зрелищах и состязаниях, по всей вероятности, свидетельствует о том, что аудитория спортивных зрелищ представляет какой-то другой культурный слой и что аналогичным образом обстоит дело с филармонической аудиторией и аудиторией оперетты, активные посетители которых также весьма слабо представлены среди зрителей драматических театров. В частности, в пользу такого рассуждения свидетельствуют результаты применения факторного анализа, которой дал возможность в первом приближении выделить некоторые комплексы форм культуры. Рассмотрим факторное решение корреляционной матрицы 12 признаков из анкеты 1974 г. (см. табл. 10).

Первый фактор выделил следующие формы культуры: танцевальные вечера, массовые гулянья, эстрадные концерты и кино. Характерно, что эти формы культуры относятся к массовой субкультуре, предоставляющей большие возможности для эмоциональной разрядки, активного отдыха

Таблица 10

**Факторный анализ частот обращения к 12-ти формам культуры
(1974 г. – 1100 чел.)**

Формы культуры (исходные признаки)	Факторы, приведенные к простой структуре				
	1	2	3	4	5
Танцевальные вечера	0,73	0,08	-0,20	0,08	-0,04
Массовые гулянья	0,72	0,22	-0,01	0,03	0,18
Эстрадные концерты	0,66	0,08	0,36	-0,01	0,15
Кино	0,56	-0,10	0,13	0,09	0,00
Лекции-концерты	0,13	0,84	0,01	-0,04	0,00
Литературные концерты	0,08	0,73	0,19	0,29	0,07
Филармонические концерты	-0,20	0,59	0,17	0,47	-0,10
Художественные выставки	0,31	0,05	0,08	0,79	0,12
Драматический театр	0,06	0,15	0,68	0,89	-0,13
Музыкальный театр	0,06	0,04	0,84	-0,02	0,06
Телевидение	-0,06	-0,10	-0,08	0,11	0,85
Цирк	0,32	0,19	0,08	-0,10	0,66

и развлечения. Драматический и музыкальный театры оказываются очень слабо представленными в данном факторе. В целом этот фактор отражает такой тип поведения в сфере культуры, в котором доминирующим является стремление к активному отдыху и развлечению.

Второй фактор в качестве главных компонент выделил формы культуры, принадлежащие к традиционной субкультуре: лекции-концерты, литературные и филармонические концерты. Существенно, что хотя и с небольшим факторным весом, но с отрицательным знаком в этот фактор входят такие наиболее распространенные формы культуры, как кино и телевидение.

Третий фактор может быть интерпретирован как современный театральный. Наиболее активно в нем представлены драматический и музыкальный театры, а также эстрадные концерты, что весьма характерно на фоне отмечаемой театральными критиками «эстрадизации» современного драматического театра и активного проникновения в театральное искусство мюзикла и подобных ему сценических жанров.

Четвертый фактор также образуют формы культуры, относящиеся к традиционной субкультуре, однако в отличие от форм, образовавших второй фактор, данный комплекс, на наш взгляд, отражает избирательное поведение в сфере культуры и может быть интерпретирован как интеллектуально-художественный.

В пятом факторе доминируют телевидение и цирк, остальные формы культуры практически не связаны с этим фактором. Мы интерпретировали его как инертный, или домашний, тип поведения.

Теперь рассмотрим факторное решение корреляционной матрицы по данным исследования «Вы пришли в театр» (см. табл. 11). Здесь первый фактор образовали опера, балет, филармония, драма, театр и художественные выставки, то есть традиционные формы культуры. Этот фактор не имеет прямого аналога в таблице 10, в известной мере с ним можно соотнести только второй и четвертый факторы. Причем четвертый, который представляет поведение, характеризующееся определенными навыками восприятия зрелищного искусства, как нам представляется, ближе по содержанию к рассматриваемому первому фактору (см. табл. 11).

Таблица 11

**Факторный анализ частот обращения к 10-ти формам культуры
(1977 г. – 15630 чел.)**

Формы культуры (исходные признаки)	Факторы, приведенные к простой структуре				
	1	2	3	4	5
Опера, балет	0,81	0,08	-0,09	0,06	-0,08
Филармонические концерты	0,74	-0,22	0,16	-0,09	+0,10
Драматический театр	0,65	0,25	0,09	-0,12	-0,14
Художественные выставки	0,61	0,19	0,33	-0,13	0,21
Кино	-0,02	0,76	0,31	-0,14	0,08
Эстрадные концерты	0,08	0,76	-0,07	0,09	0,21
Оперетта	0,29	0,58	-0,40	0,31	-0,11
Художественная литература	0,23	0,03	0,81	0,16	-0,11
Телевидение	-0,16	0,03	0,12	0,90	0,11
Спортивные зрелища	-0,06	0,19	-0,07	0,11	0,92
Информативность (в %)	21,7	17,0	11,0	10,3	10,2

Второй фактор, образованный такими формами культуры, как оперетта, эстрадные концерты и кино отражает достаточно распространенный тип поведения, характеризующийся стремлением к развлечению и невысокой взыскательностью вкуса. В таблице 10 ему также можно найти аналог – это фактор 1. Правда, между этими факторами имеются различия, обусловленные различиями в исходных наборах признаков.

Третий фактор выделяет весьма заметно художественную литературу, которой сопутствуют посещение художественных выставок и кино. Характерно,

что здесь с достаточно большим абсолютным значением, но с отрицательным знаком представлена оперетта. Этот фактор отражает тип поведения, ориентированный на домашнее потребление культуры, при котором выход из дома осуществляется весьма избирательно.

Последний фактор сам по себе очень специфичен и не имеет аналогов по той причине, что в 1974 г. не выяснялось отношение молодежи к спортивным зрелищам и состязаниям.

Интересно сопоставить факторные веса драматического театра в таблицах 10 и 11. Интерпретация каждого фактора дает возможность выдвинуть гипотезы о содержании социальных функций театра для различных культурных слоев и, соответственно, их требований к драматическому театру. Здесь, как нам кажется, обнаруживается специфика театральной аудитории, состоящая, в частности, в том, что драматический театр сегодня реально удовлетворяет социально-эстетические потребности лишь определенных слоев населения.

Несмотря на то что аудитория различных форм культуры неравномерно представлена в нашей выборке, рассмотрим, вычленив наиболее интенсивных потребителей каждой из форм культуры, некоторые социально-демографические характеристики и попытаемся понять, в чем состоит специфика театральной аудитории.

Эмпирические данные показывают, что женщины в сфере культуры значительно активнее мужчин. Они, как правило, во-первых, обращаются к большему числу форм культуры, а во-вторых, само это обращение у них более интенсивно (исключение составляют спортивные зрелища и состязания). Как было показано выше, женщины преобладают не только в ленинградской театральной аудитории. Об их высокой культурной активности свидетельствуют, в частности, данные конкурса, уже в течение ряда лет проводимого журналом «Советский экран». Конечно, по поводу этих данных необходимо сделать некоторые существенные оговорки. Их вряд ли можно распространять на киноаудиторию хотя бы потому, что конкурс проводится по почте и отвечают на вопросы журнала наиболее активные кинозрители. Кроме того, эти данные вряд ли можно считать представительными. Однако достаточно убедительным выглядит тот факт, что из года в год соотношение мужчин и женщин, присылающих ответы на анкету журнала, составляет 1:2. Только данные конкурса 1978 г. несколько нарушают эту картину, доля мужчин в этом году составила 44%³. Весьма характерна стабильность соотношений и других структурных срезов контингента участников конкурса «Советского экрана».

Более высокая по сравнению с мужчинами доля женщин среди активных потребителей различных видов культуры была зафиксирована и в ходе обследования молодежи в 1974 г., а также в результате опроса 500 ленинградских

³ См.: Советский экран. 1976, № 10; 1977, № 10; 1978, № 10; 1979, № 9 (Конкурс «СЭ»).

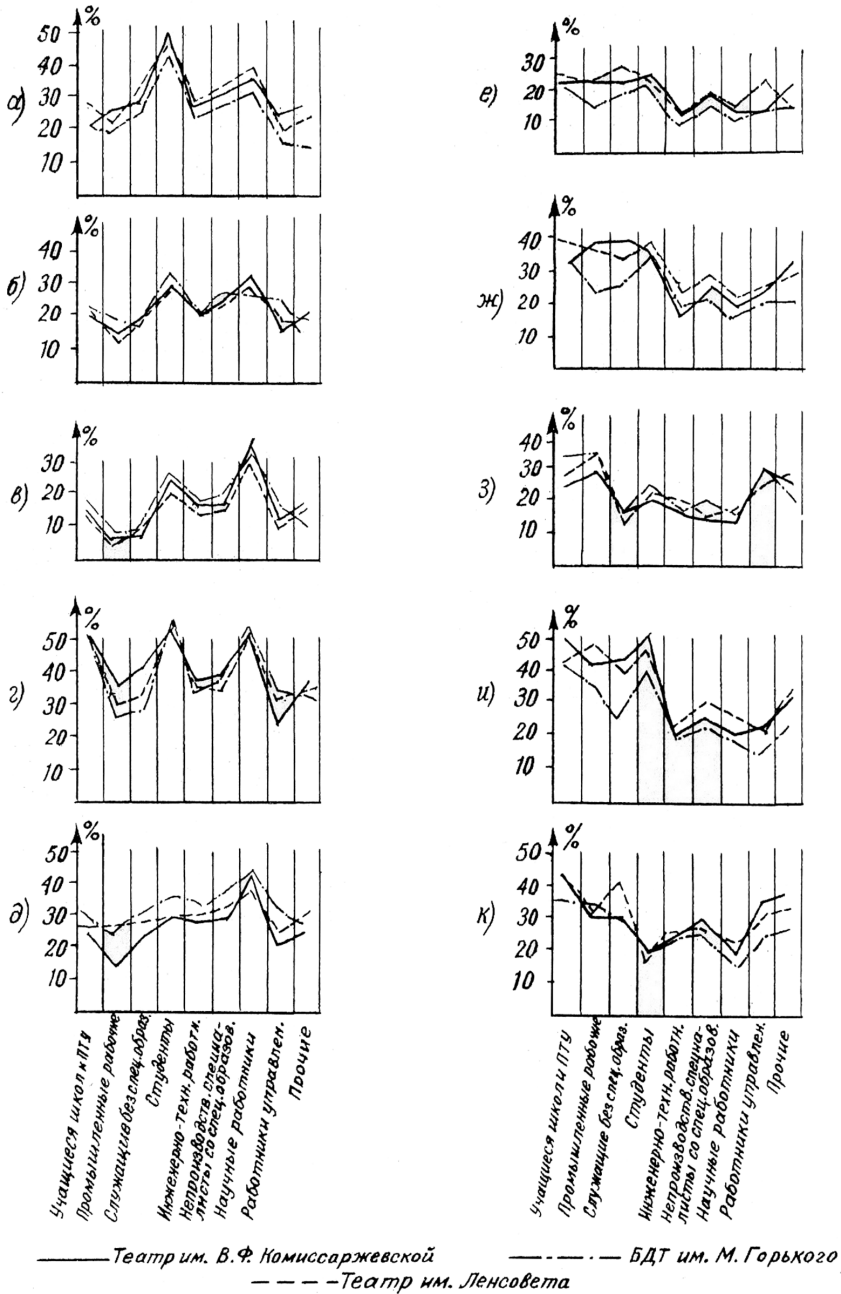


Рис. 2

Распределение активных потребителей различных видов культуры в зависимости от возраста (в %)

семей по программе интервью «100 вопросов о Вашей жизни»⁴. Среди женщин в среднем число интенсивно обращающихся к соответствующей форме культуры на 7–8% выше, чем среди мужчин. Отсюда следует существенный вывод: на фоне высокой культурной активности женщин их преобладание в повседневной аудитории драматического театра (65–75%) не связано с его какой-либо особой спецификой.

На рисунке 2 представлен процент активных потребителей различных видов культуры в зависимости от возраста опрошенных. Практически для всех форм культуры, кроме художественной литературы (см. рис. 2д) и телевидения (см. рис. 2к), характер изменения процента театральных зрителей, активно обращающихся к разным формам культуры, весьма схож. А именно: наибольшее число активных потребителей среди группы 17–20 и 21–25 лет, затем наблюдается более или менее заметное понижение, которое после 40 лет стабилизируется. Наименьший размах колебаний доли активных потребителей среди различных возрастных групп (при относительно низком общем уровне) наблюдается среди традиционных форм культуры по отношению к филармонии (см. рис. 2в) и среди массовых по отношению к спортивным зрелищам (см. рис. 2з) и оперетте (см. рис. 2е).

Отмечаемое многими исследователями театра преобладание в театральной аудитории молодежи до 30 лет хорошо согласуется с нашими данными. Характерно также, что среди участников конкурса «СЭ» доля лиц в возрасте 18–24 года в среднем за четыре года составляет в сумме 50%, еще 20% приходится на лиц в возрасте до 18 лет и 16% – на людей в возрасте 25–30 лет. Таким образом, почти 85% активных участников конкурса составляет молодежь до 30 лет. Столь же высока, по свидетельству сотрудников лаборатории социально-психологических и социологических исследований Государственного Русского музея, доля молодежи среди посетителей музеев. На этом фоне преобладание в театральной аудитории молодежи до 30 лет, по-видимому, также не составляет особой специфики театра.

В распределении активных потребителей различных видов культуры в зависимости от уровня образования можно выделить два наиболее характерных типа связей: один присущ традиционным, другой – массовым формам культуры. Среди лиц с более высоким уровнем образования в целом заметно выше доля активных потребителей традиционных форм (см. рис. 3). Однако у групп с высшим образованием доля активных посетителей драматического театра, оперы и балета, художественных музеев и выставок несколько падает, что, по всей вероятности, связано и с возрастными характеристиками аудитории. Хотя в целом, как нам кажется, здесь проявляется именно влияние уровня образования на активность посещения.

⁴ Исследование проводилось в 1974 г. сотрудниками ленинградских секторов ИСИ АН СССР под научным руководством А.Н. Алексева, опрашивались работающие члены семей. Выборка охватила широкий диапазон возрастов.

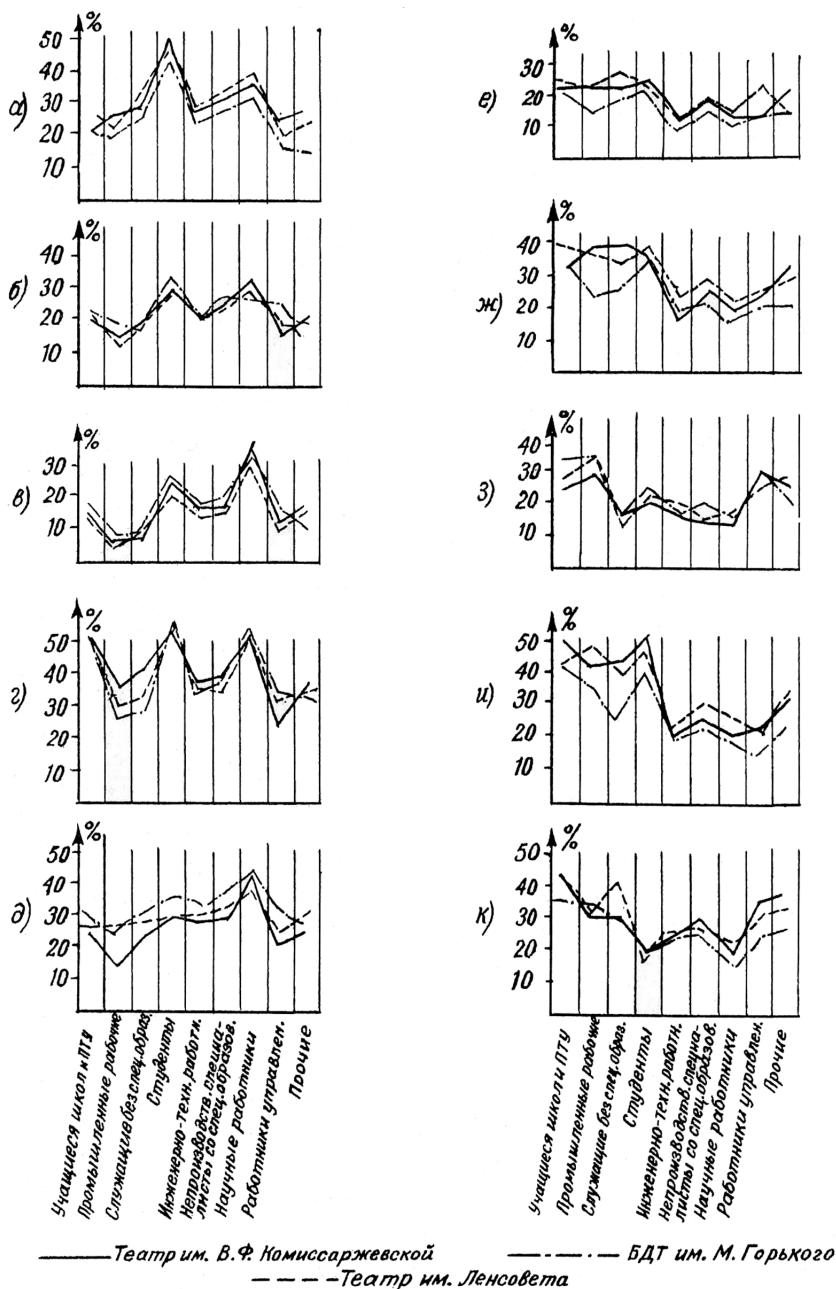


Рис. 4

Распределение активных потребителей различных видов культуры в зависимости от социального положения (в %)

В ряду других традиционных форм культуры драматический театр заметно не выделяется и по этому параметру аудитории. Более или менее специфичны в этом отношении филармонические концерты (см. рис. 3в) и художественная литература (см. рис. 3д): доля активных потребителей этих форм культуры непрерывно повышается с ростом уровня образования.

Более разнообразны связи уровня образования с изменением активности по отношению к массовым формам культуры. Общая тенденция здесь диаметрально противоположна только что рассмотренной, а именно: доля активных потребителей тем выше, чем ниже уровень образования опрошенных. Можно предполагать, что активность по отношению к массовым формам культуры зависит не столько от уровня образования, сколько от других параметров аудитории (таких, как возраст, социальное положение и т.п.). В частности, это обнаруживается при рассмотрении образовательной структуры аудитории эстрадных концертов. Наибольший процент активных потребителей этой формы культуры приходится на группы со средним и незаконченным высшим образованием, то есть прежде всего на студенчество и учащуюся молодежь (см. рис. 4ж). Наибольшее число потребителей спортивных зрелищ приходится на группы с неполным средним образованием. Рисунок 4з свидетельствует о том, что это преимущественно учащиеся школ и ПТУ, а также промышленные рабочие. Уровень активности посещения кино достаточно высок практически во всех образовательных группах. Однако на рисунке 4е видно, что наибольший процент активных потребителей кино среди учащейся молодежи и студентов, а также среди промышленных рабочих и служащих без образования. Уровень же активности непромышленных специалистов с высшим образованием и ИТР заметно ниже.

Зависимость активности потребления различных видов культуры в зависимости от социального положения (см. рис. 4) свидетельствует о достаточно ровном социальном составе активных потребителей традиционных форм культуры по сравнению с социальным составом аудитории массовых форм. Абсолютными лидерами потребления здесь оказываются студенты и научные работники, среди которых наибольший процент активных потребителей драматического театра, оперы и балета, филармонических концертов, художественных выставок и художественной литературы.

Примечательно, что если возрастные характеристики (см. рис. 2) активных потребителей различных форм культуры из числа опрошенных в каждом из драматических театров практически не отличаются, то образование и социальное положение заметно отличаются от театра к театру. Так, например, рисунки 3е-к показывают, что диапазон между процентами активных потребителей представленных форм культуры среди аудиторий трех драматических театров по некоторым группам колеблется от 5 до 27%. Это одно из свидетельств своеобразия творческого лица каждого из обследованных театров, которое проявляется в составе их зрительских аудиторий.

2.2. Факторы, обуславливающие активность в сфере культуры

Вернемся еще раз к рисунку 2 и обратим внимание, что в распределении потребителей различных видов культуры в зависимости от возраста можно отметить переломные точки: 17, 25 и 40 лет. Сам эмпирический материал как бы предлагает укрупнить возрастную шкалу. И в этом укрупнении есть определенный социальный смысл. Дело в том, что непрерывная возрастная шкала есть не просто упорядоченность возрастных интервалов, но обобщенное жизненное время, отражение жизненного пути, биографии людей. За цифрой – числом прожитых индивидом лет – встает целый ряд ассоциаций.

На протяжении жизни человека можно выделить несколько существенно различных по своему содержанию стадий. Первая из них – детство и юность, когда жизнь человека, его поведение существенным образом и непосредственно зависит от многих других людей. Социальное содержание этой стадии жизненного цикла состоит в овладении основами человеческого, социального существования, в первичной социализации, то есть в познании элементарных правил социального бытия. В среднем эта стадия завершается к 16–17 годам.

Вторая стадия – условно назовем ее молодостью – характеризуется тем, что индивид, как правило, выходит из-под непосредственной родительской опеки, но еще не обременен собственной семьей, не имеет прочного социального статуса. Основное социальное содержание этого периода жизни составляет активная адаптация индивида к социальным условиям, освоение им на практике социальных норм, в том числе оценка и переоценка предлагаемых обществом и культурой образцов (моделей) жизни, практическая выработка собственной жизненной позиции, поиск себя, своего пути в жизни.

Следующий (третий) период условно может быть назван стадией достижений. В этом названии уже выделено и основное его социальное содержание. Вся активность здесь направлена на достижение намеченных в молодости целей, на реализацию избранной жизненной позиции и своего пути: построение семьи, рождение и воспитание детей, устройство дома, достижение социального статуса и общественного признания и т.п. Эта стадия может быть названа и стадией самореализации. Ее отличительной чертой является также и то обстоятельство, что если в детстве, юности и молодости индивид являл собой как бы «копилку», куда общество делало свой вклад, то теперь начинается отдача накопленного. Ведь в процессе достижения намеченных целей индивид непременно вносит свой вклад в развитие общества.

Исследования отношения людей к труду в известной мере подкрепляют это рассуждение. При анализе производственного поведения рабочих также было выделено несколько стадий, по своему содержанию совпадающих с рассмотренными выше. Характерно при этом, что один из этапов

начинается примерно в 30 и продолжается до 40–45 лет и характеризуется «все более полным использованием профессиональных и социальных навыков»⁵, приобретенных на предыдущих этапах. Именно на этом этапе достигается максимум производительности и качества труда.

И наконец, четвертый этап – пора зрелости и подведения некоторых промежуточных итогов. На этой стадии человек уже достиг определенного материального и социального статусов, овладел (или близок к этому) вершинами профессионального мастерства. Его дети уже вошли или входят в стадию молодости и не нуждаются в повседневном уходе и опеке. Жизненная активность в этот период преимущественно направлена на поддержание достигнутого.

Понятно, что в реальной жизни конкретных индивидов под влиянием различных (в том числе и исторических) обстоятельств и личностных особенностей (способности, воля и т.п.) границы между выделенными стадиями жизненного цикла достаточно подвижны. Довольно часто мы встречаем как пожилых «мальчиков», так и весьма молодых «мужей», с которыми считаются и очень солидные люди. Однако в статистике, где эти индивидуальные особенности нивелируются, границы выделенных стадий примерно совпадают с переломными точками: 17, 25 и 40 лет.

Степень активности в сфере культуры, на наш взгляд, в значительной мере обусловлена именно содержанием стадий жизненного цикла, в которых находятся те или иные люди. Так, относительно низкий процент активных потребителей культуры среди лиц в возрасте до 17 лет скорее всего связан с их зависимостью от взрослых. Не случайно именно молодые люди в этом возрасте – наиболее активные потребители телевидения, то есть домашней формы культуры (см. рис. 2к). В то же время относительно высокая их активность по отношению к художественным выставкам и художественной литературе может быть объяснена тем, что посещение музеев и чтение литературы входит в курс школьного обучения.

Пик активности по отношению ко всем формам культуры, как уже было отмечено, приходится на группы 17–20 и 21–25 лет. Характерно, что, по данным исследования 1974 г. «Театр в духовной жизни современного молодого человека», доля активных потребителей таких форм культуры, как танцевальные вечера и массовые гулянья была максимальной именно среди представителей этих возрастных групп, так как эти формы проведения досуга, предоставляющие большие возможности для неформального общения, для знакомств, лучше каких-либо других соответствуют содержанию данной стадии жизненного цикла.

⁵ См.: Кесельман Л. Социально-демографические факторы профессионально-производственной деятельности рабочего // Образ жизни современного рабочего класса: Сб. ст. М., 1980.

На фоне очень высокой активности молодежи в сфере культуры, отмеченной в разных исследованиях, до сих пор оставалось незамеченным некоторое повышение доли активных потребителей культуры среди лиц старше 40 лет, то есть на стадии зрелости.

Пока рано делать какие-либо окончательные выводы, однако внимательный анализ приведенных выше эмпирических данных позволяет сформулировать гипотезу о том, что одним из существенных факторов, обуславливающих степень активности людей в сфере культуры в целом и по отношению к отдельным формам культуры в частности, являются стадии жизненного цикла. Учитывая реальное социальное содержание каждой из стадий, можно делать определенные выводы и о социальных функциях конкретных форм культуры, специфических для каждой из них, на разных стадиях жизненного цикла.

В частности, содержание этапа молодости совпадает с содержанием одной из существеннейших функций искусства. М. Каган пишет по этому поводу: «Функция искусства по отношению к человеку как к таковому – это развитие его духовного потенциала, его в буквальном смысле слова – очеловечивание»⁶. Можно также предположить, что в стадии достижений для значительной части людей доминирующей функцией искусства и культуры (как наиболее соответствующей содержанию данной стадии) является функция удовлетворения эстетических потребностей и ее подфункция – удовлетворение потребностей в эмоциональной разрядке. Во всяком случае, здесь видится некоторая перспектива для поиска механизмов взаимодействия между различными формами культуры.

2.3. Факторы, обуславливающие дифференциацию в сфере культуры

Дифференциация культурного поведения относительно независима от стадий жизненного цикла. Однако механизмы этой дифференциации и обуславливающие ее факторы на разных стадиях жизни различны. В исследовании 1974 г. «Театр в духовной жизни современного молодого человека» в анкету был включен большой блок вопросов об обстоятельствах, в которых проходило детство опрошенных. В частности, был выделен ряд характеристик условий первичной социализации: тип населенного пункта, где индивид закончил обучение в дневной общеобразовательной школе; уровень образования родителей к моменту достижения опрошенным 14 лет; длительность проживания в условиях крупного города; возраст первого посещения театра и т.п. Параллельно рассматривались и некоторые условия жизни в момент опроса. Анализ показал, что характер условий первичной социализации гораздо в большей степени, нежели современные условия жизни индивида, определяют направленность его поведения на традиционные или

⁶ Каган М. Социальные функции искусства. Л., 1978. С. 20–21.

массовые формы культуры. Было установлено, что чем более благоприятны были условия жизни и воспитания в детском возрасте, тем более выражена ориентация индивида на традиционные формы культуры⁷. Как мы убедились при анализе данных исследования 1974 г., влияние неблагоприятных условий первичной социализации может в некоторой степени сниматься или смягчаться под влиянием изменения социального окружения и культурной среды – второго достаточно сильного фактора, обуславливающего дифференциацию поведения в сфере культуры.

Результаты анализа данных исследования «Зритель в театре» вполне подтверждают сделанные ранее выводы. Однако для других возрастных групп картина остается невыясненной. Мы можем лишь констатировать, что среди лиц в возрасте 40 лет и старше дифференциация поведения в сфере культуры достаточно отчетлива и проявляется подчас более ясно, чем среди молодежной аудитории. Именно это обстоятельство и позволяет выдвинуть гипотезу о различии механизмов дифференциации культурного поведения на разных стадиях жизненного цикла.

Эта гипотеза находит обоснование при рассмотрении структурных характеристик аудиторий трех ленинградских драматических театров, в которых проводился опрос в 1977 г. Из числа опрошенных в каждом конкретном театре выделим тех, кто посещает данный театр не реже чем раз в год, то есть тех, кто за последние пять лет видел в данном театре более пяти спектаклей. Среди опрошенных нами в БДТ им. М. Горького такие зрители составляют 38%, в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской – 26,5% и в Театре им. Ленсовета – 31%.

Так как драматический театр относится к числу традиционных форм культуры, то вполне естественно, что в аудиториях всех трех театров, как уже отмечалось выше, преобладают люди с образованием выше среднего. Правда, в аудитории БДТ им. М. Горького доля лиц с высшим образованием составляет 62% против 40% в двух других театрах. Социальный состав аудиторий этих театров различается весьма существенно. В аудитории Театра им. Ленсовета ведущей группой являются студенты – 32%, а в БДТ им. М. Горького и в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской ведущая группа – инженерно-технические работники промышленности (по 34%). В аудитории БДТ им. М. Горького значительно выше, чем в аудиториях двух других театров, доля научных работников (16% против 9%).

Столь же существенны различия возрастной структуры рассматриваемых аудиторий.

Анализ этих различий показывает, что аудитории Театра им. Ленсовета и Театра им. В.Ф. Комиссаржевской преимущественно рекрутируются из

⁷ См.: Божков О., Докторов Б. Театр в системе коллективных форм культурного досуга // Социологические исследования театральной жизни: Сб. ст. М., 1978. С. 123–136.

лиц, находящихся в стадиях молодости (то есть активной адаптации к социуму) и достижений. Аудитория же БДТ им. М. Горького преимущественно рекрутируется из людей, находящихся в стадиях достижений и зрелости. По всей вероятности, именно этот театр в большей степени, чем два других, способствует, в частности, поддержанию социального статуса и престижа индивидуума.

ГЛАВА 3

ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЗРИТЕЛЬСКИХ АУДИТОРИЙ

3.1. Единство в разнообразии

Нашими исследованиями театральной жизни большого города, проводившимися на материалах анализа взаимосвязей драматических театров Ленинграда с молодежной частью театральной аудитории, а также на результатах социолого-театроведческой экспертизы постановок, входящих в репертуар соответствующих театров, был установлен ряд социальных закономерностей формирования аудитории театра¹. Напомним социологические результаты, существенные для данной темы.

1. Целостность зрительского поведения жителя крупного театрального города при относительно высокой дифференциации населения по степени приобщенности к театру.

Разные социальные категории молодежи существенно различаются по показателям театральной активности. Так, например, среднее количество спектаклей из текущего репертуара драматических театров Ленинграда, просмотренных представителями различных социально-профессиональных групп, колеблется от 8 (группа работниц-текстильщиц, недавно приехавших в Ленинград) до 29 (научно-техническая интеллигенция). При этом группы молодежи, наиболее вовлеченные в театральную жизнь, как правило, лучше знакомы с репертуаром любого конкретного театра. И наоборот, наименее развитые в театральном отношении группы, как правило, хуже других знакомы с репертуаром любого из театров².

В свете этих данных житель большого города предстает последовательным и цельным в своем зрительском поведении, его театральная активность (равно как и пассивность) не является узко избирательной. Близкое знакомство человека с одними театрами повышает его интерес и к другим театрам. В то же время разные категории горожан очень сильно различаются по степени театральной активности. Это одно из проявлений высокой социально-культурной дифференциации населения большого города.

¹ Театр и молодежь. М., 1979.

² См.: Алексеев А., Дмитриевский В. Ленинградские театры и молодежь // Социологическое изучение театральной жизни. М., 1978; Театр и молодежь. С. 111–176.

В выдвинутых в настоящей работе терминах этот вывод мог бы звучать так: взаимоналожение фактических аудиторий различных театров Ленинграда является весьма существенным. Тем самым сужается объем реальной аудитории всей совокупности ленинградских театров и уменьшается ее доля в составе зрителеспособного населения, иначе говоря – в потенциальной аудитории ленинградских драматических театров. Взаимоналожение (или пересечение) аудиторий различных театров – эмпирическое свидетельство целостности зрительского поведения, а относительно высокий разрыв между объемами реальной и потенциальной аудиторий театра – свидетельство высокой дифференциации населения по степени театральной активности.

Следствием из сказанного является *вывод о целостности драматического театра большого города* как единого социокультурного института, решающего некоторые общие идейно-художественные задачи, несмотря на разнообразие творческих манер и специфических функций, выполняемых отдельными театральными коллективами. В самом деле, если бы, скажем, существовали театры, которые посещались бы только определенными категориями населения, и пути представителей различных социальных групп в зрительских залах не пересекались, то это свидетельствовало бы либо о существенной социально-культурной разобщенности этих групп, либо о радикальных различиях в идейно-художественных задачах театров. Однако этого нет. Поэтому можно сделать вывод: подобно тому, как взаимопроникают аудитории различных театров, образуя аудиторию совокупного театра города, так же пересекаются и являют некоторое единство в разнообразии различные конкретные театры, функционирующие в пределах одной и той же социально-территориальной общности (город, регион). Поэтому необходимо рассматривать совокупность драматических театров одного города в качестве системы.

2. Специфика и взаимодополнительность социально-эстетических функций различных театров в условиях большого города.

Если репертуар – лицо театра, то состав его аудитории и зрительские предпочтения – это своеобразное отображение его лица. Смотришь в аудиторию, театр может увидеть себя (так же, как и зритель в театре «находит» себя).

В нашей работе³ впервые был поставлен вопрос об особенностях структуры аудитории конкретного театра по сравнению с другими театрами как существенной характеристике реализации театральным коллективом определенной, свойственной именно ему социально-эстетической функции или объективной социальной (социокультурной) роли. Эта идея конкретизировалась на примере трех ленинградских театров: БДТ им. М. Горького, ТЮЗа и Театра им. Ленинского комсомола, которые существенно различаются структурой своих молодежных аудиторий.

³ Алексеев А., Дмитриевский В. Ленинградские театры и молодежь // Театр и молодежь. С. 117–155.

Так, из материалов опроса свыше 1000 молодых ленинградцев (1974) явствует, что БДТ им. М. Горького привлекает наиболее активную в театральном отношении часть молодежной аудитории Ленинграда; этот театр преимущественно удовлетворяет запросы старшего, работающего поколения и наиболее активной части младшего, учащегося поколения этой аудитории. ТЮЗ – театр наиболее активной части подрастающего поколения молодежной аудитории драматических театров Ленинграда; будучи театром для юных, он преимущественно удовлетворяет их запросы, но в то же время стремится удержать внимание и старшего, работающего поколения названной аудитории. Театр им. Ленинского комсомола удовлетворяет запросы как работающей, так и учащейся части молодежи, однако – это театр рабочей молодежи в ее среднеразвитых, в смысле театрального опыта и интересов, слоях.

Отсюда ясна и взаимодополнительность социально-эстетических функций различных театров, в частности по отношению к молодежи. ТЮЗ и Театр им. Ленинского комсомола, каждый по-своему и со своей стороны, втягивают молодежь в театральную жизнь и приобщают ее к сценическому искусству. Первый осуществляет эту функцию прежде всего по отношению к подрастающему поколению, учащейся молодежи, второй – по отношению к более зрелой, но не столь развитой в театральном отношении массы рабочей молодежи. Оба молодежных театра как бы готовят зрительские кадры для других (не специализированных с точки зрения возраста аудитории) ленинградских театров.

Пользуясь предложенной в данной работе терминологией, можно сказать, что взаимоналожение аудиторий отдельных театров является далеко не случайным и подчиняется определенным закономерностям функционирования системы драматических театров и взаимодействия их с системой аудитории⁴.

3. Социокультурная близость различных театральных постановок, реализующих сходные социально-эстетические функции. Попытка выделить основные социологические типы сценических произведений.

Для решения этой научной задачи необходимо определить, какого рода социальные ценности находят специфическое художественное выражение в сценических произведениях, чтобы затем через механизм индивидуального и коллективного восприятия стать достоянием массового социально-художественного (специфически театрального и общекультурного) опыта. Мы исходим из представления, что во всяком художественном произведении

⁴ Выражения «система аудиторий» и «система театров», равно как и «система: театр – зритель (или театр – аудитория)» довольно часто употребляются в современной социолого-театроведческой литературе. Однако само по себе качество системности во все не является априорно заданным и требует эмпирического подтверждения, что мы и попытались сделать.

реализуется богатая совокупность социальных и эстетических ценностей, без чего оно не может быть ни создано, ни воспринято.

В этой связи нами был предпринят опыт построения социологической типологии драматических спектаклей, которая опиралась не на специфически художественные критерии (жанровые особенности или идейно-художественное качество спектакля), а учитывала социальную природу произведения театрального искусства.

Разработанная и примененная исследовательской группой «Социология и театр» при ЛО ВТО методика экспертного опроса театральных критиков и театроведов («Ваше мнение о спектакле») позволила квалифицировать каждую из театральных постановок ленинградских драматических театров из числа демонстрировавшихся в 1974–1977 гг. с точки зрения степени реализации в ней четырех основных групп социальных ценностей:

- 1) актуальные общественные ценности (составляющие идеологический потенциал сценического произведения);
- 2) общезначимые человеческие ценности (нравственный потенциал сценического произведения);
- 3) ценности художественной культуры (художественный потенциал сценического произведения);
- 4) ценности массового восприятия (потенциал массовости сценического произведения).

Социально обусловленное сочетание различных потенциалов при создании драматического спектакля определяет типы спектаклей. Наиболее распространенными среди них в ленинградском театральном репертуаре являются следующие⁵.

Тип 1. Спектакли, соединяющие в себе эффективную реализацию актуальных общественных ценностей, общезначимых человеческих ценностей и ценностей художественной культуры, при относительно слабой выраженности ценностей массового восприятия. Иначе говоря, спектакли, воплощающие тесную взаимосвязь идеологического, нравственного и художественного потенциалов. Причем каждый из них достаточно высок (примерами спектаклей этого типа, по оценке экспертов, являются «Человек со стороны» в Театре им. Ленсовета, «Протокол одного заседания» в БДТ им. М. Горького.

⁵ Предлагаемая социологическая типология драматических спектаклей и методика ее построения были впервые доложены А. Алексеевым на Всесоюзной научно-практической конференции «Проблемы использования экспертных оценок в социологическом изучении театральной жизни» (Ленинград, март, 1977 г.). См. также: Алексеев А., Дмитриевский В. Театральный репертуар в зеркале социолого-театроведческой экспертизы (на примере театральной афиши Ленинграда 1974–1976 гг.) // Вопросы социологического изучения театра. Л., 1979.

Тип 2. Спектакли, в которых получили преимущественное выражение ценности массового восприятия при относительно слабой выраженности всех остальных ценностей. То есть спектакли, воплощающие в себе потенциал массовости как таковой (примеры: «Жизнь Сент-Экзюпери» в Академическом театре драмы им. А.С. Пушкина, «Двери хлопают» в Театре им. Ленсовета).

Тип 3. Спектакли, в которых ярко выражены общезначимые человеческие ценности и ценности художественной культуры при менее активной реализации актуальных общественных ценностей и ценностей массового восприятия. В них воплощена особенно тесная взаимосвязь нравственного и художественного потенциалов спектакля, причем тот и другой сами по себе достаточно высоки (примеры: «С любимыми не расставайтесь» в Театре им. Ленинского комсомола, «Мольер» в БДТ им. М. Горького).

Тип 4. Спектакли, где эффективная реализация общезначимых человеческих ценностей и ценностей художественной культуры сочетается с ярко представленными ценностями массового восприятия при относительно слабой выраженности актуальных общественных ценностей. Этот тип спектакля является в известном смысле полярным первым типу: там высокий нравственный и художественный потенциалы тесно связаны с идеологическим, здесь – они сопряжены с потенциалом массовости (примеры: «Я, бабушка, Илико и Илларион» в БДТ им. М. Горького; «Этот милый, старый дом» в Академическом театре Комедии).

Тип 5. Спектакли, в которых совмещена реализация ценностей художественной культуры и ценностей массового восприятия, актуальные же общественные ценности, равно как и общезначимые человеческие ценности выражены относительно слабо. Иначе говоря – своеобразное соединение высокого потенциала массовости с художественным потенциалом (пример: «Наш цирк» в ТЮЗе).

Тип 6. Спектакли, в которых признаки всех четырех потенциалов, согласно оценки экспертов, не являются достаточно выраженными.

Разумеется, грани между этими типами подвижны и представленная типология вовсе не преследует цель жестко и однозначно классифицировать спектакли. Важно, что она выявляет тенденции дифференциации репертуара по характеру выраженных в сценическом произведении социальных ценностей и осуществляемых театром социально-эстетических функций.

Реализуются эти функции различными театральными коллективами чрезвычайно разнообразно, в соответствии с творческими почерками и индивидуальными художественными манерами. Однако в своей объективной социальной роли очень разные спектакли могут оказаться близкими друг другу, и именно это неочевидное обстоятельство улавливается предлагаемой типологией.

Методическая база и фактический материал для получения представленных выше выводов существенно различны. В первых двух случаях мы

опирались на данные обследования молодежной части потенциальной аудитории ленинградских драматических театров, в которой вычленились реальные аудитории отдельных театров и совокупного театра Ленинграда в целом. Это – один из способов характеризовать реальные социально-эстетические функции театра. В последнем случае использовались данные социолого-театроведческой экспертизы отдельных спектаклей (театральных постановок), что также позволяет, хотя и под иным углом зрения, характеризовать социально-эстетические функции театра (в частности, путем выяснения, какие именно типы спектаклей преобладают в репертуаре соответствующего театра). Например, характерными для репертуара БДТ им. М. Горького являются спектакли 1-го и 3-го типов; в Академическом театре драмы им. А.С. Пушкина преобладают спектакли 2-го и 6-го типов и т.д.

Все приведенные выводы могут рассматриваться как социологические свидетельства определенного единства в разнообразии театральной жизни большого города, что является для нас исходным пунктом для дальнейшего анализа.

3.2. Социальные и театральные факторы формирования зрительской аудитории

Нами ранее было предложено следующее фундаментальное различие факторов, управляющих формированием театральной аудитории⁶:

а) общесоциальные или внетеатральные факторы (к каковым относятся прежде всего социально-демографическая структура зрителеспособного населения и действующие в данной социокультурной среде закономерности духовной жизни);

б) собственно театральные факторы (включающие общие и специфические черты «театрального производства» в данном городе, общие направления и особенности репертуарной и эксплуатационной политики театров).

Какая из этих групп факторов в данном случае является определяющей?

Однозначный ответ на этот вопрос, по-видимому, исключен. На материалах специального обследования сводной театральной афиши и текущего репертуара драматических театров страны за 1960–1970 гг. была предпринята попытка выявления роли социальных и театральных факторов в деятельности театров (в частности, в их репертуарной и эксплуатационной политике). Было показано, что насыщение репертуара развлекательными пьесами и произведениями мелодраматического характера происходит под преимущественным давлением массового зрителя, в то время как именно театр является

⁶ См.: Алексеев А., Божков О., Дмитриевский В. К изучению социальных проблем функционирования театра в современных условиях // Проблемы социологии театра. М., 1974.

ведущей стороной в поднятии уровня социальной значимости и художественного качества репертуара⁷. Можно предположить, что и в формировании театральной аудитории имеет место не только взаимодействие, но и своего рода противоборство соответствующих факторов.

Театр в своей репертуарной и эксплуатационной политике соотнобразуется со своим адресатом – потенциальной аудиторией, выступающей естественной базой для формирования аудиторий отдельных представлений и – через их посредство – реальной аудитории театра в целом. Зритель соотнобразуется с текущим репертуаром театра. Какие бы специфические задачи ни ставил перед собой театр, он не может (в ситуации нерегламентированного распространения театральных билетов) сформировать свою аудиторию вопреки действующим общим социокультурным закономерностям. В свою очередь, зритель не может пойти в театр, которого нет, хотя, разумеется, может игнорировать реально существующий театр.

Одним из способов сравнения характера влияния внетеатральных и театральных факторов на формирование аудитории может служить сопоставление структур зрительских аудиторий различных театров, выявление меры общего и особенного в них.

Действительно, если какая-то черта зрительской аудитории является общей для множества различных театральных представлений, значит, мы имеем дело с некоторой общей (для данных условий, места и времени) социокультурной закономерностью. Театр не властен над нею, хотя, возможно, и способен сделать эту черту более или менее выраженной. Различия же зрительских составов отдельных спектаклей в разных театрах является очевидным свидетельством действия театральных факторов. Это – социальный результат деятельности данного конкретного театра, особой направленности спектакля и т.д.

Социологический материал, собранный в ходе исследования «Зритель в театре» (Ленинград, 1977 г.), предоставляет удобную возможность для сопоставлений такого рода.

Напомним, что, согласно программе исследования, в трех драматических театрах Ленинграда были проведены массовые опросы на 21 представлении, всего было опрошено около 16,5 тыс. зрителей (от 600 до 1000 чел. на каждом спектакле). Опросный лист «Вы пришли в театр...» предусматривал сбор социологических данных, позволяющих с достаточной полнотой воссоздать социальный и общекультурный портрет аудитории каждого театрального представления, а также получения информации, характеризующей театральную активность опрошенных, их ценностные ориентации в сфере театрального искусства, меру знакомства с репертуаром, отношение к

⁷ См.: Алексеев А., Дмитриевский В. Театральный репертуар как объект социологического анализа // Театр и зритель. М., 1973.

данному театру и, наконец, отношение опрошенных к просмотренному спектаклю.

Для исследования роли факторов, определяющих формирование зрительской аудитории, нами были отобраны девять спектаклей, по три в каждом театре. При этом были взяты постановки, заведомо различающиеся по жанру и возрасту (продолжительности эксплуатации). Была обеспечена также сопоставимость данных по соответствующим жанрам и эксплуатационным параметрам отобранных спектаклей. Иначе говоря, в анализ вошли материалы зрительского опроса на спектаклях трех равных типов в одном и том же театре и трех разных театрах для каждого типа.

Рассматриваются следующие жанры⁸ (типы спектаклей):

1. *Программный спектакль*. Спектакль, поставленный в 1975–1976 гг., отнесенный экспертами к числу творческих достижений данного театра, являющийся событием в театральной жизни города и принадлежащий к разряду спектаклей с высоким нравственным потенциалом (ярко выражены общезначимые человеческие ценности), спектакль, рассчитанный на серьезное зрительское восприятие, проблемный спектакль, имевший на момент опроса от 50 до 70 представлений. (В рамках предложенной социологической типологии сценических произведений это спектакль, относящийся или тяготеющий к типам 1 и 3.)

2. *Театральный фарс*. Спектакль, поставленный в 1973–1974 гг., имевший на момент опроса свыше 100 представлений, принадлежащий к разряду спектаклей с высоким потенциалом массовости (ярко выражены ценности массового восприятия), но не отнесенный экспертами к творческим достижениям данного театра; спектакль по преимуществу развлекательный, служащий целям эмоциональной разрядки (спектакль – характерный представитель социологического типа 2).

3. *Серьезная комедия*. Спектакль, поставленный в 1972–1973 гг., имевший на момент опроса свыше 100 представлений, отнесенный экспертами к числу творческих достижений данного театра, спектакль комедийного жанра, по данным экспертизы, характеризующийся высоким нравственным потенциалом (ярко выражены общезначимые человеческие ценности) и художественными достоинствами.

Понятно, сколь различны по своему идейно-художественному содержанию и творческим решениям, скажем, «Ревизор» в БДТ им. М. Горького, «Дульсиня Тобосская» в Театре им. Ленсовета и «Забуть Герострата» в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской. И тем не менее с точки зрения выдвинутых критериев это спектакли одного и того же типа. Уже само их различие в рамках общего типологического качества делает возможным сопоставление зрительских составов этих спектаклей.

⁸ Выражение «жанр» здесь применяется условно, поскольку в это понятие по необходимости приходится включать также эксплуатационную характеристику спектакля.

С другой стороны, представляет интерес сопоставление аудиторий таких принципиально разноплановых спектаклей, как «Интервью в Буэнос-Айресе», «Миссис Пайпер ведет следствие» и «Дульсиня Тобосская», входящих в репертуар одного и того же театра (в данном случае – Театра им. Ленсовета).

Рассмотрим, как изменяется от представления к представлению такой показатель, как доля женщин в зрительном зале.

Таблица 12

Театральные представления, аудитории которых избраны для анализа

Тип спектакля	Театральный коллектив		
	БДТ им. М. Горького	Театр им. Ленсовета	Театр им. В.Ф. Комиссаржевской
Программный спектакль	История лошади	Интервью в Буэнос-Айресе	Смерть Иоанна Грозного
Театральный фарс	Энергичные люди	Миссис Пайпер ведет следствие	Иосиф Швейк против Франца Иосифа
Серьезная комедия	Ревизор	Дульсиня Тобосская	Забывать Герострата

Таблица 13

Доля женщин в зрительном зале на конкретных театральных представлениях (в %)

Тип спектакля	Театральный коллектив		
	БДТ им. М. Горького	Театр им. Ленсовета	Театр им. В.Ф. Комиссаржевской
Программный спектакль	68,3	78,1	71,9
Театральный фарс	67,4	70,0	70,1
Серьезная комедия	63,3	78,6	69,3

Из таблицы 13 следует, что при существенных колебаниях рассматриваемого показателя от 63 («Ревизор» в БДТ им. М. Горького) до 79% («Дульсиня Тобосская» в Театре им. Ленсовета) общим для всех представлений является преимущественно женский состав зрительской аудитории. Ясно, что решающая роль в этом принадлежит внетеатральным факторам.

Кроме отмеченной, можно указать еще ряд общих социальных и культурных черт аудитории различных театральных представлений:

– преимущественно молодежный состав аудитории; средний возраст театрального зрителя на девяти представлениях составляет 29,2 года; размах колебаний этого показателя: от 26,2 лет («Иосиф Швейк против Франца Иосифа» в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской) до 33,5 лет («История лошади» в БДТ им. М. Горького); доля молодежи до 30 лет в зрительском зале на любом из рассматриваемых спектаклей заметно превышает половину;

– высокий уровень образования аудитории; так, доля лиц с высшим образованием составляет в среднем на девяти рассмотренных представлениях 44% (размах колебаний: от 33% – «Дульсинея Тобосская» в Театре им. Ленсовета, до 61% – «История лошади» в БДТ им. М. Горького); 21% зрителей составляют студенты (размах колебаний: от 12% – «История лошади» до 36% – «Дульсинея Тобосская»); условно взятый усредненный уровень образования театрального зрителя близок к незаконченному высшему (минимален он на спектакле «Иосиф Швейк против Франца Иосифа», максимален – на спектакле «История лошади»); рабочие составляют в среднем не более 5% в аудиториях рассматриваемых спектаклей (размах колебаний: 2,5–6,5%);

– преимущественная представленность в аудитории жителей Ленинграда; процент иногородних зрителей в ленинградских театрах колеблется от 10% – «Интервью в Буэнос-Айресе» в Театре им. Ленсовета до 19,5% – «Дульсинея Тобосская» в этом же театре, приближаясь в среднем к 16%⁹. Вместе с тем следует отметить, что повышенным в зрительском зале является представительство уроженцев Ленинграда и людей, проживших в нем более 10 лет (59% в среднем по девяти спектаклям с размахом колебаний от 41,5% – «Дульсинея Тобосская» до 73% – «История лошади»). Средний срок проживания в Ленинграде театрального зрителя превышает 20 лет.

Можно заметить, что размах колебаний приведенных выше показателей для различных представлений достаточно велик. Это значит, что театральные факторы немаловажны для формирования аудитории спектаклей. Однако такие общие для самых разнообразных представлений черты зрительских составов, как преобладание в зрительском зале женщин, молодежи, интеллигенции и т.д. является результатом действия некоторых общих социокультурных внетеатральных факторов.

3.3. Специфика театра и спектакля как конкурирующие факторы

На формирование зрительских аудиторий оказывают влияние театр и его социокультурная среда. Но при этом представляет особый интерес исследование соотношения внутри группы театральных факторов. В качестве первого

⁹ В число иногородних включались и жители Ленинградской области, которых в зрительском зале любого из рассматриваемых театров было не более 2–3%.

подхода к такому исследованию рассмотрим специфику театра и специфику спектакля.

Группа факторов, объединяемых нами в понятии «специфика театра», относится как к его типологической характеристике, так и – главным образом – к общей идейно-творческой позиции конкретного театрального коллектива. При всем разнообразии репертуара, сценических решений, творческих удач и неудач различных постановок зрительское поведение может определяться прежде всего тем, что это за театр. Важную роль при этом играют традиция, престиж, все то многообразие обстоятельств, которое определяет репутацию театра и отношение к нему зрителей.

Таблица 14

Средний возраст театрального зрителя на театральных представлениях (лет)

Тип спектакля	Театральный коллектив			В среднем для трех спектаклей одного типа
	БДТ им. М. Горького	Театр им. Ленсовета	Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	
Программный спектакль	33,5	29,1	32,2	31,6
Театральный фарс	30,9	28,2	26,2	28,4
Серьезная комедия	28,0	26,3	28,6	27,6
В среднем для трех спектаклей одного театра	30,8	27,8	29,0	

Другая группа факторов, объединяемых нами в понятии «специфика спектакля», связана с типом сценического произведения (для нас особенно важен социологический тип). Как уже отмечалось, существует накопленный театральным искусством арсенал жанров, сценических средств и т.д., привлекательных для различных категорий зрителей. Зрительское поведение может существенно определяться тем, что это за постановка¹⁰.

Какая же из названных групп факторов превалирует в формировании аудитории театрального представления, в каком соотношении они находятся?

Анализ влияния специфики театра и спектакля на формирование зрительской аудитории представляет собой систематическую фиксацию того, является ли структурное различие аудиторий «разнотипных» спектаклей в

¹⁰ В понятие «специфики спектакля» приходится также включать «возраст» постановки, к которому структура зрительского состава наверняка не безразлична. К сожалению, нам не удалось отделить друг от друга влияние сценического жанра и возраста спектакля.

одном театре большим или меньшим, чем соответствующее различие аудиторий «однотипных» спектаклей в разных театрах. В первом случае можно утверждать, что ведущим фактором формирования соответствующего признака театральной аудитории является специфика спектакля (сценический жанр и, отчасти, возраст постановки), во втором – специфика театра (творческая позиция театрального коллектива).

Изберем для примера показатель «средний возраст театрального зрителя» в аудиториях различных представлений.

Сопоставление различных зрительских аудиторий по избранному показателю обнаруживает, что для равных типов спектакля «наиболее молодежной» является повседневная аудитория в Театре им. Ленсовета, «наименее молодежной» – в БДТ им. М. Горького. Учитывая, что особенности структуры аудитории всякого театра – это всегда объективный социальный результат его деятельности, то есть характеристика его реальной социально-эстетической функции, будем говорить о большей или меньшей функциональной направленности театрального коллектива на соответствующую характеристику зрительской аудитории.

Из представленных данных явствует, что при общем доминировании молодежи в аудиториях ленинградских театров функциональная направленность на молодого зрителя в Театре им. Ленсовета является максимальной, а в БДТ им. М. Горького – минимальной.

Аналогичным образом определенные сценические жанры в разных театрах могут характеризоваться большей или меньшей функциональной направленностью на соответствующую характеристику зрительской аудитории.

Так, средний возраст театрального зрителя в аудиториях программных спектаклей выше, чем на иных представлениях. Это значит, что функциональная направленность спектаклей этого типа на молодого зрителя является минимальной. В известном смысле можно утверждать, что функциональная направленность типа спектакля есть характеристика его привлекательности для определенных категорий зрителей.

Соответствующий анализ показывает, что функциональная направленность на женскую аудиторию является максимальной у Театра им. Ленсовета и минимальной у БДТ им. М. Горького. Направленность на интеллигенцию максимальна у БДТ им. М. Горького. Этот театр и Театр им. В.Ф. Комиссаржевской характеризуются примерно одинаково высокой направленностью на уроженцев Ленинграда и людей, проживающих в нем свыше 10 лет, в отличие от менее ориентированного на эту категорию зрителей Театра им. Ленсовета.

Функциональная направленность разных типов спектаклей на женщин в зрительном зале статистически неразличима. Направленность на интеллигенцию максимальна у программных спектаклей, минимальна у театрального фарса. У программных спектаклей также максимальна функциональная направленность на уроженцев и давних жителей города.

Максимально различаются по среднему возрасту аудитории три спектакля Театра им. В.Ф. Комиссаржевской, по функциональной направленности на интеллигенцию – спектакли Театра им. Ленсовета и т.п. Это – свидетельство многоликости повседневной аудитории театров.

Сценическим жанром, функциональная направленность которого на молодого зрителя, на интеллигенцию и на уроженцев и давних жителей города в разных театральных коллективах различается больше всего, является театральным фарс. Это – свидетельство повышенной многофункциональности соответствующего типа спектаклей.

Какой же из факторов в целом («специфика театра» или «специфика спектакля») сильнее определяет социально-культурные показатели аудитории?

Мы опускаем описание статистической техники проведенных сопоставлений¹¹ и приводим только результаты, характеризующие социально-демографический состав аудитории.

Оказалось, что представительство женщин в зрительном зале больше изменяется в зависимости от специфики театра, чем от типа спектакля. То же можно сказать о представительстве рабочих. Для возрастной структуры и для уровня образования аудитории действие обоих факторов оказалось сбалансированным. Представительство уроженцев и давних жителей Ленинграда в зрительном зале сильнее зависит от специфики спектакля. Таким образом, можно отметить, что в формировании социально-демографического состава аудитории отдельных театральных представлений не обнаруживается преобладания той или иной группы факторов.

Аудитория всякого театрального спектакля в ленинградских драматических театрах существенно дифференцирована в социокультурном отношении. Приведем усредненные показатели вовлеченности театрального зрителя в некоторые виды культурной деятельности: посещение кино – 2 раза в месяц; посещение драматического театра – 1 раз в 2-3 месяца; посещение эстрадных представлений – раз в год и чаще; посещение оперы и балета – 1 раз в год; посещение, художественных выставок и музеев – 1 раз в год; посещение филармонических концертов – 1 раз в год и реже.

Средняя самооценка приобщенности к художественной литературе близка к формулировке «удается читать довольно часто». Средний зритель ленинградских драматических театров около восьми часов в неделю затрачивает на просмотр телевизионных передач.

¹¹ Был произведен расчет величин меры рассеяния (дисперсии) соответствующих характеристик аудитории между спектаклями разных типов в каждом театре и между спектаклями разных театров в пределах одного типа. Вывод делался на основании сопоставления двух усредненных (для типа спектакля или для театра) мер рассеяния, каждая из которых трактовалась как обобщенная характеристика дифференцирующей роли фактора «специфика спектакля» либо «специфика театра». Один фактор считался существенно преобладающим над другим, если величина одной усредненной меры рассеяния превышала величину другой в 2 раза и больше.

Нас в данном случае интересует не само значение каждого показателя, а вариации их значений в аудиториях представлений различных театров и спектаклей различных типов. Вариация эта во всех случаях существенна, функциональная направленность на зрителя, вовлеченного в посещение кино и эстрадных представлений, максимальна у Театра им. Ленсовета и минимальна у БДТ им. М. Горького, что отвечает и возрастной структуре зрительских составов в этих театрах. Обратная картина наблюдается для направленности на зрителя, посещающего филармонические концерты. Наиболее вовлеченными в театральную жизнь Ленинграда является зритель Театра им. Ленсовета. БДТ им. М. Горького и Театр им. В.Ф. Комиссаржевской по этому показателю на одном уровне. Функциональная направленность на зрителя, вовлеченного в просмотр телевизионных передач, наивысшая у Театра им. В.Ф. Комиссаржевской и минимальна у БДТ им. М. Горького.

Среди сценических жанров театральный фарс минимально привлекает зрителя, активно посещающего драматические театры, оперу и балет, а также филармонические концерты, и максимально привлекает любителей телепередач.

Главным регулятором зрительского состава с точки зрения общекультурной активности оказывается тип спектакля. И только по показателю вовлеченности в просмотр телепередач сравниваемые аудитории различаются больше в зависимости от театрального коллектива.

Рассмотрим теперь степень знакомства зрителей с репертуаром соответствующего театра и их отношение к другим театрам.

В среднем на одного опрошенного приходится около пяти просмотренных спектаклей из текущего репертуара того театра, в котором производился опрос. Размах колебаний здесь существенен. Максимальна функциональная направленность на зрителя, знакомого с репертуаром данного театра, – у БДТ им. М. Горького, минимальна – у Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Иначе говоря, зрители Театра им. В.Ф. Комиссаржевской в среднем слабее знакомы с репертуаром данного театра, чем зрители БДТ им. М. Горького. Зрители программных спектаклей, как правило, лучше других знакомы с репертуаром театра, в котором производился опрос, менее всего знакомы с ним зрители, опрошенные на представлениях серьезной комедии. Мера приобщенности аудитории к данному театру, степень знакомства зрителей с его репертуаром определяется больше спецификой театра, чем спектаклем. Однако преобладание одного фактора над другим здесь невелико.

В таблицах 15, 16 и 17 приведены показатели зрительского предпочтения соответствующих театров для аудиторий различных театральных представлений, из которых можно сделать следующие социологические наблюдения:

1. Для всякого данного театра максимальной является функциональная направленность на зрителя, который лучше знаком с этим театром. Так, в аудиториях любого из представлений БДТ среднее количество спектаклей,

Таблица 15

**Среднее количество спектаклей, просмотренных в БДТ им. М. Горького
за последние пять лет опрошенными в разных театрах
на различных театральных представлениях**

Тип спектакля	Театральный коллектив		
	БДТ им. М. Горького	Театр им. Ленсовета	Театр им. В.Ф. Комиссаржевской
Программный спектакль	6,0	4,4	4,0
Театральный фарс	4,7	2,7	2,8
Серьезная комедия	4,8	3,3	3,1

Таблица 16

**Среднее количество спектаклей, просмотренных в театре им. Ленсовета
за последние пять лет опрошенными в разных театрах
на различных театральных представлениях**

Тип спектакля	Театральный коллектив		
	БДТ им. М. Горького	Театр им. Ленсовета	Театр им. В.Ф. Комиссаржевской
Программный спектакль	3,7	5,7	3,5
Театральный фарс	2,6	3,5	2,5
Серьезная комедия	2,9	4,6	2,9

Таблица 17

**Среднее количество спектаклей, просмотренных в Театре
им. В.Ф. Комиссаржевской за последние пять лет опрошенными
в разных театрах на различных театральных представлениях**

Тип спектакля	Театральный коллектив		
	БДТ им. М. Горького	Театр им. Ленсовета	Театр им. В.Ф. Комиссаржевской
Программный спектакль	2,6	3,3	3,5
Театральный фарс	2,1	1,8	3,6
Серьезная комедия	2,19	2,6	4,0

просмотренных в этом театре, выше, чем в аудиториях любого из представлений других театров. Аналогично – для Театра им. Ленсовета и Театра им. В.Ф. Комиссаржевской.

2. Как правило, функциональная направленность на зрителя, который лучше знаком с данным театром, выше всего для программного спектакля соответствующего театра и ниже всего для театрального фарса. Именно так обстоит дело в БДТ им. М. Горького и в Театре им. Ленсовета. Исключение составляет Театр им. В.Ф. Комиссаржевской, где показатель зрительской приверженности к данному театру является минимальным как раз у программного спектакля («Смерть Иоанна Грозного»).

3. Зрители, опрошенные на любом из представлений БДТ им. М. Горького, больше всего привержены к этому театру, затем – к Театру им. Ленсовета, менее всего – к театру им. В.Ф. Комиссаржевской. Зрители, опрошенные на любом из представлений Театра им. Ленсовета, больше всего привержены к этому театру, затем – к БДТ им. М. Горького, менее всего – к Театру им. В.Ф. Комиссаржевской. Зрители, опрошенные на спектаклях Театра им. В.Ф. Комиссаржевской, как правило, больше всего привержены именно к этому театру. Исключение составляют зрители программного спектакля этого театра, которые оказываются приверженными к Театру им. Ленсовета не меньше, чем к Театру им. В.Ф. Комиссаржевской, а к БДТ им. М. Горького – даже больше.

Статистическая оценка дифференциации показателей зрительского отношения к различным театрам выявляет больший удельный вес фактора «специфика театра». Отсюда можно утверждать, что решающее значение для формирования своей аудитории, знающей данный театр, приверженной к нему, имеет идейно-художественная программа, творческая позиция и, возможно, престиж театра. Наиболее привержены к своим театрам зрители программных спектаклей БДТ им. М. Горького и Театра им. Ленсовета («История лошади» и «Интервью в Буэнос-Айресе»), что позволяет предполагать, что в этих спектаклях с наибольшей отчетливостью выразилась идейно-творческая позиция названных театров.

К аналогичным заключениям приводит анализ различий зрительских составов спектаклей по стажу посещения данного театра. При среднем стаже посещения театра, равном 6,2 года, и заметном диапазоне колебаний значений этого показателя от представления к представлению (3,6–10,9 года) максимальная функциональная направленность на зрителя с высоким стажем посещения была выявлена у БДТ – с одной стороны, и у программных премьер – с другой.

Особого внимания заслуживают данные о ценностных ориентациях зрителей в сфере сценического искусства (формулировка вопроса анкеты: «Что Вы больше всего цените в театральном представлении?»). Эти данные характеризуют зрительские аудитории с точки зрения театральных ожиданий, предпочтений, вкусов, готовности к восприятию определенных элементов

Таблица 18

Усредненная зрительская ранжировка элементов театрального представления

Элементы театрального представления	Средний ранг
1. Игра актеров	2,49
2. Возможность сопереживания с героями спектакля	3,74
3. Постановка серьезных, актуальных проблем	3,74
4. Возможность отдохнуть, получить эмоциональную разрядку	4,03
5. Атмосфера сценического действия	4,13
6. Образное решение спектакля	4,14
7. Художественный поиск	4,37

сценического произведения. Ниже приведена усредненная зрительская ранжировка элементов театрального представления, построенная по материалам обследования зрителей девяти спектаклей¹².

Полученные результаты позволяют дифференцировать зрительские аудитории. Однако различия этих показателей оказались весьма невелики для большинства элементов театрального представления. Исключение составляют зрительская ориентация на сопереживание с героями спектаклей (размах колебаний от 4,04 на спектакле «Энергичные люди» в БДТ им. М. Горького до 3,05 на спектакле «Дульсинея Тобосская» в Театре им. Ленсовета) и зрительская ориентация на отдых, эмоциональную разрядку (от 4,50 на спектакле «Интервью в Буэнос-Айресе»¹³ в Театре им. Ленсовета до 3,45 на спектакле «Иосиф Швейк против Франца Иосифа» в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской).

Зрители различных представлений БДТ им. М. Горького обнаруживают максимальную ориентацию на образное решение спектакля. Менее всего ориентированными на эту сторону сценического искусства предстают зрители спектаклей Театра им. Ленсовета.

¹² Зрителю предлагалось расставить указанные элементы по степени их значимости для него лично – от первого места (самый высокий ранг) до седьмого (самый низкий ранг). Элементы театрального представления приведены здесь не в том порядке, в каком они были предъявлены в анкете, а в порядке убывания их ценности для массового зрителя.

¹³ Несомненно, что особенности сценической интерпретации этой публицистической пьесы, решенной как политическое обозрение с музыкальными вставными номерами, динамичными пластическими интермедиями, исполненными популярными актерами Михаилом Боярским и Алисой Фрейндлих, широко известными среди молодежи исполнением эстрадных песен и киноролей, определили зрительские ориентации на этот спектакль как на отдых и получение эмоциональной разрядки.

Более других ориентированы на возможность отдохнуть, получить эмоциональную разрядку зрители Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Зрители Театра им. Ленсовета продемонстрировали максимальную ориентацию на возможность сопереживания с героями спектакля. Вместе с тем зрители БДТ им. М. Горького обнаружили минимальную ориентацию на эти элементы театрального спектакля.

В свете изложенного понятно, что эти зрительские ориентации отражают определенную функциональную направленность соответствующих театров.

Интересно, что зрители программных спектаклей, в среднем больше зрителей спектаклей иных типов, ориентированы на образное решение и менее других – на возможность сопереживаний с героями спектакля и на возможность получить эмоциональную разрядку. Зато на эту последнюю максимально ориентированы зрители театральных фарсов, в свою очередь, менее остальных зрителей ценящие в театральном представлении такой элемент, как образное решение спектакля.

Произведенная оценка относительной роли различных факторов формирования аудитории показывает, что тот или иной уровень зрительских ориентаций на игру актеров, сопереживание с героями и на постановку серьезных проблем в большей степени определяется спецификой театрального коллектива; уровень же зрительских ориентаций на отдых, эмоциональную разрядку и на атмосферу сценического действия сильнее зависит от специфики сценического произведения. И наконец, оба фактора равноправны в формировании определенного уровня зрительской ориентации на образное решение спектакля.

Другими словами, ценностные ориентации на игру актеров, на сопереживание с героями спектакля и на постановку серьезных проблем наиболее тесно связаны со зрительским выбором «куда пойти?». Со зрительским же выбором «что смотреть?» особенно тесно связаны ценностные ориентации на отдых, эмоциональную разрядку и на атмосферу сценического действия. Что касается ценностной ориентации на образное решение спектакля, то она равнозначна как для того, так и для другого зрительского выбора.

В заключение укажем на существенные различия зрительских оценок качества пьесы, актерских работ, режиссерского решения и художественных достоинств только что просмотренного спектакля на представлениях разных типов в разных театрах. В среднем эти оценки тяготеют к высоким. В таблице 19 приведены итоговые зрительские оценки художественного уровня только что просмотренного спектакля¹⁴.

¹⁴ В анкете «Вы пришли в театр...» использовалась шестибальная шкала оценки художественного уровня спектакля: 1) низкий; 2) несколько ниже среднего; 3) средний уровень; 4) несколько выше среднего; 5) высокий уровень; 6) очень высокий. Для каждого представления здесь исчислена средняя зрительская оценка.

Таблица 19

Зрительские оценки художественного уровня спектакля (средний балл)

Тип спектакля	Театральный коллектив			В среднем для трех спектаклей одного типа
	БДТ им. М. Горького	Театр им. Ленсовета	Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	
Программный спектакль	4,20	4,08	3,80	4,03
Театральный фарс	3,67	3,30	3,32	3,43
Серьезная комедия	4,10	3,55	3,75	3,80
В среднем для трех спектаклей одного театра	3,99	3,64	3,62	

Зрители БДТ им. М. Горького, в среднем, более высоко оценивают спектакль, чем зрители Театра им. Ленсовета или Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Как правило, более высоки зрительские оценки программных спектаклей, ниже всего оцениваются театральные фарсы.

Распределения зрительских оценок качества актерских работ или режиссерского решения спектакля обнаруживают те же тенденции.

Как показывает специальный анализ, зрительское отношение к различным спектаклям одного и того же театра варьирует сильнее, чем зрительское отношение к однотипным спектаклям в разных театрах. А это значит, что в конкуренции факторов, обуславливающих тот или иной уровень зрительской оценки, специфика театра проигрывает специфике спектакля.

3.4. О дифференциации зрительских аудиторий

Результаты проведенного анализа подтверждают, что социальные и культурные характеристики аудитории каждого театрального представления определяются многими факторами.

Театральная аудитория формируется из зрителеспособного населения города, которое является потенциальной аудиторией всех театров. Некоторые общие для данной социокультурной среды факторы обуславливают повышенную притягательность драматического театра для женщин, молодежи, интеллигенции, уроженцев и давних жителей города. Скорее пойдет в театр тот, кто активно вовлечен и в другие сферы культурной жизни города. А в данный театр скорее пойдет тот, кто уже в нем бывал. Наконец, скорее окажется зрителем конкретного спектакля тот, чьим театральным вкусам и предпочтениям отвечают спектакли этого типа.

Эти факторы могут быть названы *механизмом социокультурной избирательности*, формирующим аудиторию зрителей, потребности которых отвечают характеру предлагаемых спектаклей.

Не менее универсальным является механизм *функциональной направленности* деятельности театра. К сказанному выше можно добавить, что именно эта, часто не осознаваемая, объективная функциональная направленность помогает театру найти своих зрителей, сформировать свою аудиторию.

Оба механизма складываются в единый механизм адаптационного взаимодействия театра и его социокультурной среды. Пересечение театральных аудиторий, взаимодополнительность социально-эстетических функций и другие рассмотренные выше феномены – все это лишь различные формы проявления указанного взаимодействия, театральной жизни города.

Однако выявлением некоторых общих закономерностей театральной жизни не исчерпываются задачи социологии театра. Напротив, это лишь отправной пункт для дальнейшего конкретного анализа, правильной диагностики и эффективного прогноза. Следующим шагом оказывается специализированное исследование своеобразия единой театральной жизни.

Неоднократно отмечаемое своеобразие творческих позиций, традиций, репертуарной и эксплуатационной политики отдельных театров приводило к мысли, что именно этим объясняется дифференциация зрительских аудиторий. Всякий данный зрительский состав в таком случае представлял своеобразным социокультурным отображением лица театра. Но так ли это, а если так, то в какой мере?

Из приведенного анализа следует, что тип спектакля может успешно конкурировать с позицией театра в таких важных определениях аудитории, как возрастная специфика и уровень образованности; он оказывает более заметное влияние на аудиторию театрального представления в таких ее признаках, как социокультурный опыт жизни в большом городе, уровень общекультурной активности, вовлеченность в театральную жизнь, ценностные ориентации в сфере сценического искусства.

Примечательно, что даже для такой характеристики аудитории, как степень знакомства с репертуаром определенного театра, влияние специфики театра хотя и превалирует над спецификой спектакля, однако не столь сильно, как этого можно было ожидать. Если перевести эти наблюдения в область индивидуального зрительского сознания, то можно сказать, что для большинства из них важнее не «куда пойти», а «что смотреть».

В нашем исследовании повседневная аудитория конкретного театра предстает как некая целостность: общие черты в зрительских составах отдельных спектаклей всякого театра превалируют над их особенностями. Однако, как видно из предшествующего изложения, зрительские составы в одном и том же театре могут существенно изменяться от спектакля к спектаклю, в этом смысле повседневная аудитория далека от однородности. При сопоставлении аудиторий разнотипных спектаклей одного и того же театра эта тенденция предстает особенно отчетливо. В общей массе спектаклей она

сглаживается, поскольку для каждого театра характерны свои преобладающие типы спектакля, чем отчасти и обеспечивается целостность повседневной аудитории театра.

Повседневная аудитория театра многолика. Но это косвенное свидетельство многоликости самого театра.

Различные спектакли в одном и том же театре характеризуются различными функциональными направленностями, откуда правомерен вывод о *полифункциональности конкретного театра*.

Мы попытались статистически оценить меру указанной многоликости как меру дифференциации зрительских составов трех различных спектаклей для каждого из рассматриваемых театров¹⁵.

Эта дифференциация по большинству параметров оказалась максимальной для Театра им. Ленсовета. С точки зрения разнообразия зрительских аудиторий этот театр предстает наиболее многофункциональным.

При исследовании молодежных аудиторий ленинградских драматических театров нами констатировалось, что Театр им. Ленсовета равно притягателен для различных социальных категорий молодежи. Это может быть достигнуто главным образом за счет разнообразия функций или адресованности спектаклей разным слоям населения.

Наиболее близки социально-культурные характеристики зрительских составов трех различных спектаклей Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Этот театр тяготеет к монофункциональности, к удовлетворению запросов более однородного в социокультурном отношении круга зрителей.

Промежуточное положение между названными театрами в этом отношении занимает БДТ им. М. Горького. Зрительские составы трех его спектаклей разнятся между собой не так сильно, как в Театре им. Ленсовета, однако сильнее, чем в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской.

По-видимому, ни моно-, ни многофункциональность театра в условиях большого театрального города не могут рассматриваться как желательное состояние театра, всякий театр находит и в этой «вилке» свой, отвечающий его специфике и идейно-художественным задачам оптимум.

Аналогичный прием был применен для оценки степени разнообразия зрительских составов спектаклей одного типа в разных театрах. Проведенный анализ показывает, что наиболее близки структурные характеристики аудиторий серьезной комедии. Образцами этого сценического жанра в нашей выборке являются спектакли, шедшие к моменту обследования уже около пяти лет. Можно предположить, что сближение зрительских аудиторий нарастает с возрастом спектакля. Напротив, наиболее отличающимися друг от друга и отвечающими особенностям данного театра, по-видимому, должны быть аудитории театральных премьер.

¹⁵ Оценка производилась путем сопоставления величин дисперсии (мер рассеяния) структурных характеристик зрительского состава различных театров.

Впрочем, по нашим наблюдениям, театральные фарсы в равных театрах различаются по своей функциональной направленности на те или иные социально-культурные характеристики аудитории не меньше, чем программные спектакли. Так, зрительские составы театральных фарсов, поставленных разными театрами, различаются по уровню образования больше, чем аудитории спектаклей любого иного типа. Вместе с тем зрительские аудитории программных спектаклей разных театров обнаруживают наибольшие различия по степени общей театральной активности и приверженности к данному театру¹⁶.

Поскольку структурные различия зрительских составов разнотипных спектаклей в одном и том же театре могут быть больше, чем различия зрительских составов однотипных спектаклей в разных театрах, правомерна постановка вопроса об относительной монофункциональности типа спектакля. Из рассмотренных типов это качество наиболее ярко выражено для серьезных комедий.

Многоликость театра, его полифункциональность (адресованность различных спектаклей разным зрительским кругам) и относительная близость функциональных направленностей спектаклей одного типа в разных театрах, по-видимому, являются двумя сторонами единого процесса, совершающегося в театральной жизни города.

В чисто статистическом смысле, чем больше театры разнообразят свои зрительские аудитории, тем больше эти аудитории сближаются между собой. Другими словами, полифункциональность конкретных театров и полифункциональность сценических жанров находятся в обратной зависимости. Обратной стороной разнообразия репертуаров отдельных театров в таком случае оказывается единообразие самих театров.

Можно предположить, что зафиксированные зрительские аудитории девяти различных спектаклей в трех драматических театрах являются моментным срезом тенденции, состоящей в возрастании полифункциональности театров в сочетании с их сближением по функциональной направленности спектаклей определенных типов. Теоретическую основу этой гипотезы составляет более широкое социологическое представление о возрастающей социокультурной однородности общества и связанной с этим унификацией деятельности социокультурных институтов.

Мы полагаем, что такая тенденция не может быть оценена однозначно. С одной стороны, это интеграционный процесс, способствующий повыше-

¹⁶ Поясним примером. По показателю среднего стажа посещения данного театра зрительские составы спектаклей БДТ им. М. Горького впереди зрительских составов спектаклей других театров. Однако значительнее всего разрыв между ними именно для программных спектаклей (10,9 лет для зрителей спектакля «История лошади» против 7,1 года для зрителей «Интервью в Буэнос-Айресе» и 5,9 лет для зрителей спектакля «Смерть Иоанна Грозного»).

нию целостности театральной жизни города. С другой – многоликость всякого конкретного театра в условиях большого театрального города имеет своим естественным пределом утрату его собственного творческого лица.

Материалы нашего исследования не дают оснований утверждать, что указанный процесс в театральной жизни Ленинграда зашел достаточно далеко. Но смысл исследования как раз и состоит в том, чтобы уловить начало процесса во избежание его дальнейшего неконтролируемого развития.

ГЛАВА 4

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ТЕАТР НА ЛЕНИНГРАДСКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ¹

Выше отмечалось, что изучение места и роли театра в процессе социализации современного человека и в особенности вопросов формирования потребностей в культуре оказывается невозможным без анализа работы телевидения. Именно этим обстоятельством порождено появление статей, обсуждающих различные грани «соперничества-сотрудничества» между театром и телевидением.

Такие публикации условно можно классифицировать на две группы. В одних, по преимуществу принадлежащих театроведам и эстетикам, либо деятелям театра, эти вопросы обсуждаются с точки зрения взаимодействия театра и телевидения или рассматриваются частные аспекты поведения актера на телеэкране и принципы показа театральных произведений по телевидению. Другая группа работ – социологические исследования теле- и театральной аудитории, в которых рассматриваются характеристики поведения различных социально-демографических групп с целью научного описания существующих типов досуга и выработки предложений, направленных на создание нормативных моделей досуга.

Вместе с тем отсутствуют работы, анализирующие театральный телеэкран, обсуждающие проблему измерения как самого театрального репертуара, показываемого телезрителю, так и условий, в которых находится театральный спектакль на телеэкране. Сложность решения этой задачи обусловлена двумя важнейшими обстоятельствами. Во-первых, необходимо располагать достаточно надежной методикой «измерения» театрального спектакля, позволяющей количественно представить наиболее важные характеристики театральной постановки. Во-вторых, решение задачи предполагает построение набора показателей, отражающих условия, в которых находится театральный спектакль на телеэкране. Тем самым обсуждаемая задача становится проблемой комплексного изучения, синтезирующего социологические и театроведческие методы.

В настоящей главе делается попытка осуществить один из подходов к решению этой задачи.

¹ В написании настоящей главы принимал участие И.А. Богданов.

4.1. Телевизионно-театральная статистика свидетельствует

Более 25 лет в нашей стране сосуществуют театр и телевидение. Как отмечает В. Турбин, «ни в одной стране театральные спектакли в таком количестве, как у нас, не показывают по телевидению»². Разные точки зрения высказывались творческими работниками театров и деятелями телевидения по поводу демонстрации спектаклей на телевидении. Осторожная позиция сводится к тому, что показ спектаклей на телеэкране приводит к сокращению театральной аудитории, лишает театр живого общения со зрителем. При этом отмечается, что многие специфические особенности художественного решения театрального произведения не могут быть переданы телевидением, что телевидение разрушает систему восприятия театрального спектакля, что домашняя обстановка, приходящая на смену взаимодействию сцены и зрительного зала, принципиально меняет всю систему воздействия театрального искусства на человека.

Среди аргументов сторонников показа спектаклей по телевидению первостепенное значение имеет огромный рост аудитории, привлекаемой телевидением. Драматурги, режиссеры, актеры обнаруживают в телевидении новые возможности для общения со зрителем, обогащающие палитру выразительных средств, позволяющих направлять внимание зрителя на узловые моменты театрального произведения.

Пока продолжается дискуссия по проблемам взаимоотношения театра и телевидения театр занял прочное место на голубом экране. Укрепление позиций театра на телевидении предполагает комплексное изучение и элементов театральной жизни, и эффектов, порождаемых телевидением. Охарактеризовать некоторые грани отношений театра и телевидения, сложившихся в Ленинграде, дают возможность результаты социологических исследований телеаудитории³, материалы экспертного изучения театрального репертуара ленинградских драматических театров⁴ и анализ еженедельных телевизионных программ за 1973–1975 гг.

При изучении эффективности телевизионных передач необходимо рассматривать, по крайней мере, три группы факторов: специфические особенности самих передач, условия телевизионной ситуации и характеристики аудитории передачи. Признаки, определяющие передачу, – это, как правило, экспертные показатели информационных и художественных особенностей передач, их идейно-политической значимости, доступности для тех или иных социальных групп. Под телевизионной ситуацией будем понимать комплекс обстоятельств, описывающих временные и пространственные парамет-

² Турбин В. Передача, которая не может не пойти // Советская культура. 1975, 16 декабря.

³ Фирсов Б., Муздыбаев К. К построению системы показателей использования средств массовой коммуникации // Социологические исследования. 1975, № 1.

⁴ См.: Театр и молодежь: Опыт социологического исследования. М., 1979.

ры данного типа передач в общей структуре телевизионного вещания. Примером таких характеристик могут быть количество передач за определенный отрезок времени, суммарная или средняя продолжительность передач, время дня, в которое они обычно транслируются. Самостоятельное значение имеют типы телесообщений, транслируемых до и после интересующих нас передач, а также телевизионные программы, идущие в то же время по другим каналам. Весьма емким является блок показателей, описывающих состав и структуру аудитории театральных передач. Тут и социально-демографические показатели, и данные о структуре бюджета времени, характеристики включенности в различные сферы культуры, эстетические вкусы, механизм восприятия и оценивания спектаклей и т.д.

По данным социологического обследования телеаудитории⁵, свыше 93% семей ленинградцев имеют в своем доме телевизор, в том числе несколько более 4% обладают двумя телеприемниками. По данным различных исследований, около 2/3 владельцев телевизоров следят за событиями на телевизионном экране почти ежедневно, 0,5% вообще не смотрят, 1,5% – смотрят не каждую неделю. В среднем ленинградец смотрит телевизор 10–12 часов в неделю: в будний день – около двух часов, в выходной – около трех часов. Труднее охарактеризовать вкусы телезрителей, они слишком разнообразны, зависят от возраста человека, образования, жизненного опыта. И все же некоторую обобщенную статистическую оценку предпочтений в выборе телепередач дать можно.

По данным Б. Фирсова, к наиболее популярным среди ленинградцев относятся художественные и многосерийные фильмы, передачи с участием зрителей, эстрадные концерты и спортивные репортажи. Для сравнения популярности передач и реакций на них различных групп зрителей Б. Фирсовым введен индекс удовлетворенности – число, заключенное в интервале от -1 до +1. Для названных выше видов телевизионных передач среднее значение индекса оказывается равным 0,7. Театральные и телевизионные спектакли вошли в разряд передач высокой популярности, их индексы равны 0,3 и 0,5, соответственно. «Наиболее образованная часть аудитории критически относится к достоинствам кинофильмов и телефильмов, концертов, театральных спектаклей, транслируемых телевидением, и не желает признавать за малым экраном права оказывать влияние на ее художественные вкусы»⁶.

Индекс удовлетворенности театральными передачами для этого круга телезрителей равен 0,24, тогда как для лиц со средним и более низким образованием значение индекса оказывается более чем вдвое выше – 0,51. Интеллигенция телепросмотру предпочитает непосредственное восприятие театрального действия, ценит момент соучастия в процессе рождения спектакля. Только

⁵ См.: Фирсов Б., Муздыбаев К. Указ. соч.

⁶ Фирсов Б. Телевидение глазами социолога. М., 1971. С. 134.

20% людей с высшим образованием считают себя регулярными зрителями театральных телевизионных передач. Доля регулярных зрителей среди лиц, образование которых не превышает среднего, достигает почти 70%.

Ленинградское телевидение смотрят не только ленинградцы, но и подавляющая часть населения области. Данные социологического опроса жителей Госненского и Тихвинского районов, проведенного в первой половине 1977 г.⁷, позволяют сказать, что среди жителей городов области и сельской местности театральные телепередачи оказываются достаточно популярными. Отвечая на вопрос: «Какие телевизионные передачи Вам нравятся более других?», каждый из опрошенных мог выбрать несколько из предложенных 17 видов передач. Телевизионные драматические спектакли были названы 47% участников опроса (1074 чел.) и заняли пятое место в общем списке. Трансляции театральных драматических спектаклей были отмечены 38% опрошенных, разделив 6–7 места с телеконкурсами и викторинами, проводимыми с участием зрителей. В списке лидировали кино- и телефильмы – 94% опрошенных отдали им предпочтение, эстрадные обозрения и цирк – 71%, информационные передачи и программы – 64%. На четвертое место вышли спортивные передачи – 55%. Замыкают перечень балет – 13%, серьезная музыка и опера – 6%⁸.

В течение трехлетнего периода (1973–1975), выбранного для изучения, театральные спектакли достаточно регулярно включались в программу ленинградского телевидения: за это время демонстрировались 129 спектаклей. Несколько больше половины театральных передач (57%) выпало на долю драматических спектаклей, около 34% приходилось на музыкальные спектакли, среди которых были балет, опера и оперетта, примерно 19% – постановки кукольных театров. В нашу статистику намеренно не включены спектакли, создаваемые на телевидении и предназначенные только для показа телезрителю. Они являются новым синтетическим видом театральнo-телевизионного искусства и не должны смешиваться с чисто театральными спектаклями. В общем массиве транслированных спектаклей было 73 постановки ленинградских театров, в их числе 3 кукольных, 27 музыкальных и 43 драматических спектакля. Последние и рассмотрим более обстоятельно.

Предварительно определим долю ленинградских драматических спектаклей, показанных по телевидению, в сводной афише ленинградских драматических театров. В 1973 г. на сценах 9 драматических театров шло 189

⁷ Исследование проведено сотрудниками сектора общественного мнения и массовой коммуникации Института социально-экономических проблем АН СССР (рук. Б. Фирсов).

⁸ Приведенные данные в целом совпадают с результатами других исследований отношения сельских жителей к телевидению. (См.: Михайлова Е., Михайлов Н. Сельская телевизионная аудитория // Телевизионная аудитория: структура, ориентация, культурная активность. Свердловск, 1973.)

спектаклей, в следующие 2 года было осуществлено 76 премьер. Таким образом, 3-летний совокупный репертуар включил в себя 265 спектаклей. Из 43 спектаклей, показанных по телевидению, 41 были различными. Следовательно, ленинградское телевидение за 3 года дало возможность каждому телезрителю ознакомиться с 15% текущего репертуара драматических театров Ленинграда. Это очень высокий показатель не только в сравнении со средней частотой посещения театра жителем Ленинграда – 1,3 посещения в год, но и с характеристикой активного театрала, регулярно посещающего театр.

4.2. Театральная афиша телевидения

Важно выяснить, насколько полно отражают показанные по телевидению спектакли структуру драматического репертуара. Без этого сопоставления неправомерно говорить о реальном взаимодействии ленинградских театров и телевидения. Одним из простейших показателей, отражающих связь театра с телевидением, является доля постановок этого театра, показанных на телеэкране за три обследованных года. Наибольшее количество постановок – 8 из эксплуатировавшихся 31 (или 26%) – показано Академическим театром драмы им. А.С. Пушкина. Кроме него еще два театральных коллектива показали телезрителю более 20% своего репертуара (Театр драмы и комедии, Театр им. Ленинского комсомола). Пять театров (БДТ им. М. Горького, ТЮЗ, Академический театр комедии, Театр им. Ленсовета, Театр им. В.Ф. Комиссаржевской) показали по телевидению от 10 до 13% своих постановок. Наименьшее число постановок – только одну из 27 – показал телеаудитории Малый драматический театр. Итак, частота выхода различных театров в телеэфир колеблется в достаточно широком диапазоне, и это важный показатель различия телевизионного и сценического репертуаров театров, который нельзя свести лишь к неодинаковым возможностям для организации трансляции из театра или телесъемки спектакля.

Театральный спектакль как живой организм в определенный момент рождается, имеет период расцвета, затем стареет и умирает. Вопрос о наилучшем выборе времени показа спектакля по телевидению далеко не тривиален. Преждевременный показ может привести к тому, что телезритель увидит театральное произведение, когда спектакль еще не набрал полной силы. Подобная телепередача будет плохой рекламой постановки. Или, наоборот, малоэффективной может оказаться трансляция долго идущего на сцене спектакля. Одна причина кроется в его «увядании», другая – в том, что спектакль становится известным относительно большей части телеаудитории. В структуру трехлетнего телерепертуара вошли 3 спектакля, явившихся премьерными театрального сезона, 15 – проживших на сцене 2–3 года, 11 постановок, эксплуатировавшихся театром 3–5 лет, 9 спектаклей, игравшихся 5–8 лет, и 5 постановок, имевших более чем восьмилетний возраст.

Наиболее часто показывались по телевидению спектакли 3–5-летнего возраста. За этот срок со спектаклем могла познакомиться театральная аудитория города, информация о спектакле могла дойти до любого человека, следящего за театральной жизнью. К сожалению, не представляется возможным достаточно точно сказать, кто же составил телеаудиторию таких спектаклей: те, кто никогда не ходит в театр и смотрит спектакли лишь на голубом экране; те, кто хотел увидеть данный спектакль в театре, но не смог сделать этого по каким-либо причинам; или, наконец, те, кто видел постановку в театре и вновь посмотрел ее по телевидению, желая еще раз пережить волнующее чувство встречи с понравившимся спектаклем. Несомненно, что все эти группы вошли в состав телевизионной аудитории. Для планирования же подобных передач, для повышения их эффективности следует знать, в какой пропорции вошли они в зрительскую телеаудиторию, к чему свелся эффект восприятия спектакля в каждой из групп.

По данным театроведческой экспертизы, репертуар драматических театров 1973 г. включил в себя 36% комедийных или тяготеющих к этому жанру постановок, доля трагедийных спектаклей составила 15%. Острый сюжет отмечен экспертами в 38% всех театральных постановок. 13% постановок признаны рассчитанными на преимущественно рациональное восприятие. По мнению компетентных судей, примерно в 70% спектаклей театр заставляет зрителя задуматься над важными идейно-нравственными вопросами. Около половины постановок с большей или меньшей степенью категоричности отнесены экспертами к разряду имеющих несомненную художественную ценность, почти 1/3 спектаклей признаны крупными событиями в театральной жизни Ленинграда⁹.

Так как основная масса спектаклей, транслировавшихся по телевидению, имеет возраст более двух лет, подавляющее число спектаклей, включенных в телепрограмму 1973–1975 гг., являются элементами сводной театральной афиши 1973 г. Поэтому вполне закономерно сравнить по перечисленным выше признакам репертуар театральный и репертуар телевизионный.

Четверть спектаклей, показанных по телевидению, могут быть отнесены к комедийным. Среди них: «Тоот, другие и майор», «Скандальное происшествие с мистером Кеттлом и миссис Мун», «Чужая роль», «Пестрые рассказы», «Миллионерша». Элементы трагедийности свойственны четырем спектаклям (примерно 10%): «Лиса и виноград», «Глоток свободы», «Гамлет», «Варшавская мелодия». По оценкам экспертов, каждый третий спектакль, показанный по телевидению, характеризуется острым сюжетом. К таковым, в первую очередь, могут быть отнесены «Скандальное происшествие с мистером Кеттлом

⁹ Результаты экспертизы подробно освещены в работе «Театр и молодежь». М., 1979. С. 39–73. Обоснование методики приведено в статье: *Докторов Б.* Математико-статистический анализ театрального репертуара // Театр и наука. М., 1976.

и миссис Мун», «Испанский священник», «Антонина», «Странная миссис Сэвидж», «Гамлет», «Игра с кошкой», «Три мушкетера». Шесть спектаклей расчитаны на преимущественно рациональное восприятие: «Лиса и виноград», «Испанский священник», «Село Степанчиково», «Маленькое окно на великий океан», «Выбор», «Насмешливое мое счастье». Большинство спектаклей (около 70%) ставит перед зрителем важные идейно-нравственные проблемы: «С вечера до полудня», «Традиционный сбор», «Справедливость мое ремесло», «Глоток свободы», «Две зимы и три лета», «Варшавская мелодия», «Насмешливое мое счастье» и др. Так же как и в текущем театральном репертуаре, в телерепертуаре около 50% спектаклей имеют, по оценкам экспертов, несомненную художественную ценность; почти треть постановок являются заметными событиями на ленинградской сцене. К последним относятся «Лиса и виноград», «Традиционный сбор», «Чудаки», «Гамлет», «Пестрые рассказы», «Село Степанчиково», «Зримая песня», «Три мушкетера», «Варшавская мелодия», «Насмешливое мое счастье».

Статистически ограниченное количество постановок, образовавших трехлетний телевизионный репертуар, не позволяет сделать категоричных выводов о его отличии от текущего театрального репертуара. И все же с определенной долей уверенности можно отметить, что в целом постановки, показанные телезрителю, по художественной ценности, качеству режиссуры, показателям жанровой цельности и динамичности развития сценического действия несколько уступают в сравнении со спектаклями, идущими на сцене. Но наиболее заметен проигрыш телерепертуара по оценкам актерских работ. Так, если при анализе сводной театральной афиши эксперты в 43% постановок признали наличие актерских удач, то среди спектаклей, показанных по телевидению, таковых лишь 26%. Среди них «Лиса и виноград», «Традиционный сбор», «С вечера до полудня», «Синие дожди», «Чудаки», «Гамлет», «Пестрые рассказы», «Село Степанчиково», «Варшавская мелодия», «Насмешливое мое счастье». То, что телевизионная афиша содержит относительно мало спектаклей, отмеченных яркими актерскими работами, свидетельствует о явном просчете в формировании телерепертуара.

4.3. Место театрального спектакля в сетке теле вещания

Единство свойств передачи и внешних обстоятельств создает предпосылки для ее успеха. Так, правильный выбор дня и времени трансляции обеспечивает благоприятные предпосылки для просмотра передачи, и наоборот, неудачный режим трансляции может оказаться непреодолимым барьером на пути телесообщения к зрителю. Даже достойная передача не соберет своей аудитории, если она неверно помещена в сетке теле вещания.

Время показа театральных передач по телевидению не очень стабильно, но, как правило, благоприятно. Часы трансляции обычно совпадают с периодом, когда работающее население возвратилось домой и успело адаптироваться к домашней обстановке.

Свердловские социологи предложили зрителям самим составлять телевизионную программу на будний и выходной дни недели. Получились следующие результаты. В будние дни первое место занял художественный фильм, его включили в идеальную программу 80% опрошенных, второе – теленовости (76%), третье – спектакль, концерты (62%). В программе выходного дня первое место было отведено спектаклю, концерту (77%), далее следовали художественный фильм (75%) и теленовости (66%). Эти факты позволили ученым сделать вывод о том, что будние дни связаны с установкой на зрелищно-информационную программу, а ориентация не телепрограмму выходных дней носит зрелищно-игровой характер¹⁰.

В течение анализируемого трехлетия ленинградское телевидение 13 раз передавало спектакли ленинградских драматических театров по выходным дням и 30 раз – в будние дни. При этом, если в 1973 г. спектакли 9 раз включались в сетку телевещания выходных дней, то в 1975 г. – только однажды. Предполагая справедливым вывод свердловских социологов и для условий Ленинграда, придется отметить, что произошедшее изменение в построении телепрограммы снижает эффективность театральных передач на телевидении.

Посмотрим, какие передачи транслировало Центральное телевидение в то время, когда ленинградское телевидение передавало спектакли ленинградских драматических театров. Наиболее частыми оказались спортивные программы – внутрисоюзные и международные хоккейные и футбольные матчи, чемпионаты СССР и Европы по легкой атлетике, фигурному катанию, бегу на коньках, – всего их было 18. Второе место (16 передач) занимают художественные фильмы, телефильмы, в том числе многосерийные. Пять раз трансляция спектаклей совпала с постоянными и очень популярными среди зрителей телевизионными передачами: «Клуб кинопутешествий», «Кинопанорама», «Театральные встречи». По четыре раза транслировались творческие вечера известных деятелей искусства (Н. Богословский, Ю. Гуляев, Л. Зыкина, С. Михалков) и заключительные концерты всесоюзных и международных конкурсов искусства. Состоялись две передачи с участием зрителей: «А, ну-ка, девушки» и «От всей души». Суммарное количество названных передач, которые все, по классификации Б. Фирсова, относятся к разряду наивысшей популярности, равно 49. Наряду с ними были и программы равной с трансляцией театральных спектаклей популярности: телеспектакли, документальные и научно-популярные фильмы. Это дает возможность утверждать, что пространственное положение театральных спектаклей в системе телевещания не позволяет им рассчитывать на значительную и устойчивую телеаудиторию.

¹⁰ Волков В., Войтовецкая Т. Структура, бюджет времени и ориентация телеаудитории // Телевизионная аудитория: структура, ориентация, культурная активность. Свердловск, 1973. С. 58.

Проиллюстрируем некоторые черты поведения зрителя в ситуации выбора телевизионной передачи. 21 мая 1974 г. Центральное телевидение показывало премьеру фильма-спектакля МХАТ им. М. Горького «Чайка», а ленинградское телевидение – 1-ю серию кинофильма «Мертвый сезон». По результатам опроса 2000 человек, первое действие спектакля просмотрело около 25% всей аудитории. Вторая часть «Чайки» началась в 21.30, ее смотрело 20%, причем полностью – только 8%. «Мертвый сезон» не впервые включался в программу телевидения, тем не менее он оказался центральной передачей дня. Его просмотрело 55% всех телезрителей, в том числе и почти все, кто ушел со второго акта спектакля. Таким образом, только менее трети людей, начавших смотреть театральный спектакль, досмотрели его до конца.

Исследование А. Брагина и Н. Зикевской, проведенное в Ленинграде с ноября 1973 по апрель 1974 г., показало, что популярные телевизионные передачи не сказываются значительно на посещаемости ленинградских театров. В период обследования по телевизору передавались многосерийные фильмы (в том числе «Семнадцать мгновений весны»), репортажи о спортивных состязаниях (чемпионаты мира по фигурному катанию и хоккею), но в большинстве театров отмечался постоянный уровень посещаемости¹¹. Таким образом, ленинградский театр на современном этапе сохраняет свои позиции перед натиском телевидения, но театральные спектакли на телевидении не всегда могут успешно соперничать с другими видами телевизионных программ.

Итак, театр, в том числе и драматический, занял постоянное место в программе ленинградского телевидения. Социологические исследования показывают, что зритель ждет театральные передачи, с интересом смотрит их. Телевидение же не всегда представляет для трансляции театральных спектаклей наилучшие условия. Повышение значимости телевизионных трансляций театральных спектаклей требует более тщательной разработки соответствующей репертуарной политики. Следует более планомерно отбирать постановки, учитывая при этом, к какой аудитории в первую очередь они обращены.

Как показывают социологические исследования, для части аудитории телевидение выступает в качестве средства, развивающего интерес к театру, для большинства же стало заменять театральное искусство¹². Для повышения роли телевидения в формировании у людей любви к театру и стремления к его посещению следует смелее выносить на голубой экран лучшее из того, что есть на сцене, привлекать внимание телезрителя к наиболее зна-

¹¹ Брагин А., Зикевская Н. О влиянии развлекательных телевизионных программ на посещаемость ленинградских театров // Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Киев, 1976. С. 75–76.

¹² Дадамян Г. Проблемы аудитории театра // Научно-теоретическая конференция «Театр и зритель». М., 1974.

чимым театральным произведениям. В этом случае телевидение будет способствовать не только росту постоянного театрального зрителя, но и повышению зрительской культуры, тем самым подготавливая людей к более глубокому восприятию всех телевизионных передач.

Значительный прирост театральной телеаудитории может быть достигнут правильным режимом телепоказа театральных постановок. Он должен включить в себя строгую периодичность передач, обеспечивать им господствующее положение в сетке телевещания.

Телевидение обладает огромными ресурсами для приобщения людей к театральному искусству, и они должны быть раскрыты до конца.

РАЗДЕЛ III

ПРОГНОЗИРОВАНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

ГЛАВА 1

НЕКОТОРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ПРОГНОЗИРОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

В комплексе проблем, возникающих в связи с разработкой прогноза развития социальных явлений, проблема надежности прогноза оказывается одной из центральных. Стремление к получению надежного прогноза в конечном счете и есть то, что объединяет теоретиков, исследователей социальных процессов и практиков, уполномоченных обществом управлять этими процессами. Первым надежный прогноз позволяет получить доказательства верности их концептуального замысла и избранных методических приемов сбора, обработки и интерпретации эмпирической информации. Для вторых возможность убедиться в надежности прогноза предстает важнейшим признаком способности науки решать прикладные вопросы.

Многоплановость названной темы требует предварительного уточнения задачи настоящей главы. Она состоит в попытке очертить круг вопросов, стоящих перед исследователем, прогнозирующим на материалах конкретных социолого-театроведческих обследований процессы театральной жизни крупного города. Речь идет об осмыслении результатов, полученных группой «Социология и театр» в 1974–1978 гг. в ходе экспертного изучения текущего репертуара драматических театров Ленинграда, и опросов, направленных на выявление включенности различных групп населения в театральную жизнь¹.

1.1. Определение прогнозируемых признаков театральной жизни

Согласно определению, данному А. Алексеевым, театральная жизнь объединяет «совокупность явлений и процессов, относящихся как к «производству», так и к «потреблению» театрального искусства»². Практика проведения

¹ Подробнее см.: Докторов Б. Изучение театральных мнений и надежность прогноза театральной жизни // Научно-практическая конференция и проблема перспективного планирования и управления в сфере художественной культуры. М., 1979.

² Алексеев А. Некоторые современные тенденции функционирования театра в условиях крупнейшего культурного центра (на примере изучения репертуара драматических театров Ленинграда) / Театр и наука. М., 1976. С. 39.

социолого-театроведческих исследований подтвердила верность положения, согласно которому театр и зритель рассматриваются на фоне более общих социально-экономических и культурологических процессов. Отношение «театр–зритель» не может быть до конца понятным вне более широкого круга социальных отношений. В частности, тенденции развития театрального репертуара в относительно замкнутой системе театров одного города нельзя ни объяснить, ни тем более спрогнозировать, без их соотнесения с закономерностями формирования театрального репертуара в стране и без учета развития всех форм культуры в регионе. При обосновании прогноза нужно учесть основные социально-демографические закономерности населения региона, принять во внимание ценностные ориентации, материальные и духовные потребности основных групп населения.

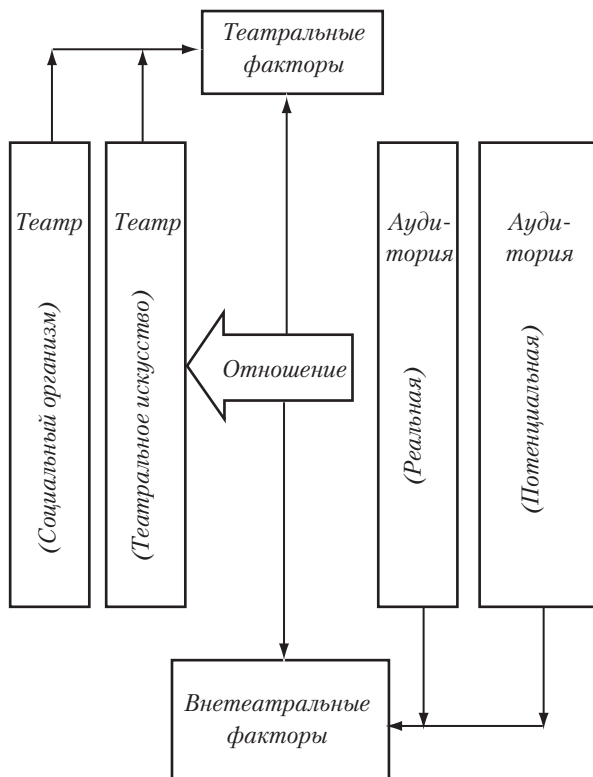
Вместе с тем прогноз, отличаясь от чисто теоретической разработки проблемы, не может охватить большого количества признаков. Состояние и развитие театральной жизни должны быть описаны конечным и относительно небольшим числом факторов.

Выбор прогнозируемых показателей, являясь центральным для разработки прогноза, вместе с тем оказывается следствием теоретико-эмпирической деятельности по моделированию прогнозируемых процессов и явлений. Набор показателей как бы венчает пирамиду, нижние этажи которой составляют: общая методология социального прогнозирования, учитывающая наиболее характерные черты исторического периода, концептуальная схема развития социалистической культуры; теоретические положения о функционировании крупного города и динамике городского населения – модель, охватывающая все важнейшие стороны театральной жизни, а также основные постулаты прогноза.

Выделение основных блоков переменных может быть, в первом приближении, выполнено в соответствии со схемой, иллюстрирующей концептуальный замысел исследования социальных проблем функционирования театра (см. рис. 1)³.

1. Блок признаков, характеризующих театр в системе других форм культуры.
2. Блок признаков, характеризующих собственно театральное искусство.
3. Блок театральных факторов, определяющих отношение аудитории к театру.
4. Блок внетеатральных факторов, определяющих отношение аудитории к театру.
5. Блок признаков, характеризующих реальную аудиторию театров.
6. Блок признаков, характеризующих потенциальную аудиторию театров.

³ См.: Алексеев А., Божков О., Дмитриевский В. К изучению социальных проблем функционирования театра в современных условиях // Проблемы социологии театра. М., 1974.

**Рис. 1**

Социальные проблемы функционирования театра

1.2. Определение временного интервала прогнозирования

По времени упреждения прогнозы разделяют на текущие, рассчитанные на дни, недели и месяцы, краткосрочные – в пределах 1–5 лет, среднесрочные – охватывающие период 5–10 лет, долгосрочные, рисующие перспективу в пределах двух-трех ближайших десятилетий, и, наконец – сверхсрочные.

Развитие театральной жизни крупного города как макропроцесс может быть рассмотрено в виде суммы отдельных микропроцессов, соответствующих развитию отдельных составляющих общего процесса. Помимо того что эти компоненты изменяются с различной скоростью, сам тип их развития подчиняется различным законам. Так, относительно быстро изменяющимся является процесс включения в наш образ жизни телевидения. К медленно меняющимся могут быть отнесены симпатии, вкусы, ориентации в сфере культуры как взрослого индивида, так и социальных групп.

Сложность зависимости развертывания процесса в целом от развития его отдельных составляющих определяется также и тем, что одни микропро-

цессы, определяющие театральную жизнь, независимы от нее, другие – не могут быть проанализированы без учета состояния общего процесса. Примером процесса первого типа является изменение демографической и социальной структур потенциальной аудитории театра. Подобные изменения не порождаются театральной ситуацией в регионе, но способны значительно деформировать ее. Иначе обстоит дело с посещаемостью театров, фиксирующей отношение к театральному искусству на уровне реального поведения населения.

Посещаемость, с одной стороны, определяется репертуарной политикой театра, с другой – участвует в формировании и эксплуатации театральной афиши. Марксизм убедительно доказал диалектическую связь производства и потребления: «Производство создает потребление, создавая определенный способ потребления и затем создавая побуждение к потреблению, самое способность потребления как потребность»⁴.

При разработке прогноза следует определить оптимальные сроки, на которые составляется модель будущего. При этом необходимо различать перспективные и нормативные прогнозы. Перспективное прогнозирование представляет собой продолжение (экстраполяцию) в будущее прошлых и настоящих тенденций, производимое в предположении, что исключено появление внешних сил, способных нарушить выявленные закономерности. В этом случае можно получить наиболее вероятные варианты будущего при сохранении существующих условий. Именно таким будет прогноз посещаемости театров, если спроецировать в будущее современные тенденции изменения коммерческой вместимости театральных залов, социально-демографических характеристик потенциальной аудитории, материальных и духовных потребностей и т.д.

Нормативные прогнозы характеризуются заранее сформулированными на соответствующий момент времени желательными состояниями прогнозируемого явления и содержат перечень мероприятий, обеспечивающих их реализацию. Поэтому такой тип прогнозов называют иногда «прогностическим поиском средств»⁵. Естественно, что временной горизонт прогноза становится при этом одним из исходных параметров. Нормативное прогнозирование явлений и процессов театральной жизни невозможно осуществить лишь на базе социолого-театроведческих эмпирических исследований, так как нормативы связаны с более высокими целями, поставленными перед собою обществом. В отличие от перспективного прогнозирования, когда каждое из прогнозируемых явлений описывается с помощью специальных методов, выработка нормативов не предполагает существования методики измерения тех или иных особенностей прогнозируемых явлений и процессов. Нормативы зачастую формулируются лишь на качественном уровне, в особенности для целей долгосрочных прогнозов. Предварительный анализ тенденций формирования

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. в 50 т. М., 1955–1981. Т. 12. С. 719.

⁵ Методологические проблемы социального предвидения. Киев, 1977. С. 23.

и эксплуатации театрального репертуара показывает, что здесь исследователи имеют дело с достаточно медленными процессами. Следовательно, наиболее актуальной становится проблема разработки среднесрочных, долгосрочных и сверхдолгосрочных прогнозов. Поскольку надежность прогноза обратно пропорциональна времени упреждения, постольку среднесрочное прогнозирование, решающее локальные, тактические задачи управления, предъявляет и более высокие требования к надежности. Более долгосрочные прогнозы, охватывающие стратегические аспекты прогнозируемых явлений и процессов, бывают менее надежными.

1.3. Неопределенность в прогнозировании

Неопределенность, свойственная явлениям и процессам театральной жизни, затрудняет создание нормативов и снижает качество, надежность прогноза. Вместе с тем в области прогнозирования основополагающих сторон театральной жизни существуют принципиальные ограничения, о которых И. Бестужев-Лада пишет: «Инструментарий научного прогнозирования не может применяться для исследования перспектив развития всех без исключения социальных явлений. В качестве одного из примеров социальных явлений, по отношению к которым, на наш взгляд, инструментарий социального прогнозирования вообще неприменим или применим с существенными оговорками, можно привести науку, искусство, мораль и другие формы общественного сознания<...> Можно ли представить себе поисковую или нормативную модель конкретного содержания науки или искусства? Это значит по существу попытку описания проблем, которые будет решать наука будущего, как она их будет решать, какие научные открытия подготовят решение этих проблем или какие романы и стихи будут писать через десять или двадцать лет и как их будут писать»⁶.

Прогнозируя развитие содержания и форм театрального искусства, мы в наиболее открытой форме встречаемся с задачей прогнозирования элементов общественного сознания. Поскольку все формы общественного сознания, в том числе и театральное искусство, отражают реальные общественные процессы и никакие новые формы, новые открытия в искусстве не возникают самопроизвольно, но объективно предопределяются художественным опытом предыдущих поколений и базируются на общих методологических принципах социалистического искусства, постольку оказывается возможным предвидеть будущее состояние театрального искусства. Однако это предвидение не является прогнозом и его нельзя включать в нормативную модель.

Абсурдной является также и постановка вопроса о надежности прогноза деятельности конкретного театра. Прогнозу поддаются только простые

⁶ Прогнозирование в социологических исследованиях / Под ред. И. Бестужева-Лады. М., 1978. С. 31.

случаи, когда, например, театр выработал свою четкую гражданскую и художественную позиции и в ближайшие годы будет развивать их, или когда коллектив театра находится в трудном положении и его судьба зависит от решений управляющих органов. Было бы неправомерным прогнозировать жанровую структуру репертуара конкретного театра, число постановок, решенных в той или иной специфической сценической манере, количество достижений театра и его неудач.

Вместе с тем можно и следует прогнозировать как в перспективном, так и в нормативном плане развитие социально-эстетических функций театров на уровне сводного репертуара театров города. Разработанная и используемая исследовательской группой «Социология и театр» экспертная методика «Ваше мнение о спектакле» направлена на выявление в театральной постановке четырех блоков социальных ценностей: актуальные общественные ценности, общезначимые человеческие ценности, ценности художественной культуры и ценности массового восприятия. Анализ ответов квалифицированных экспертов позволил выделить шесть типов спектаклей, в которых наблюдается различное сочетание перечисленных ценностных потенциалов. С точки зрения методологии прогнозирования для нас важен вывод о том, что при большом разнообразии творческих почерков и индивидуальных художественных манер театральных коллективов социальные роли постановок могут оказаться близкими друг к другу. Отсюда следует возможность прогнозирования театрального репертуара, содержащего в качестве норматива оптимальную для определенного исторического периода картину распределения спектаклей по социально-эстетическим функциям. При таком подходе общество способно заранее предписать соответствующие идеологические функции театральному искусству и контролировать реализацию общественного заказа.

Вместе с тем прогнозирование не тождественно однозначному предписыванию творческим работникам театра целей и средств их деятельности. Однако художник всегда испытывает потребность в определенных общественных ориентирах. Прогноз в этих условиях должен оцениваться как одна из форм социального заказа.

По сути дела, с аналогичными проблемами сталкивается исследователь при прогнозировании различных сторон отношения зрителей к театральному искусству. Каковы будут формы и соотношение рационального и эмоционального в восприятии спектакля, окажется ли театр элементом досуга отдельных социально-демографических групп населения крупного города, не будет ли он вытеснен другими видами художественных зрелищ и т.д.? Методология анализа поведения людей в сфере культуры и искусства, базирующаяся на принципах марксистской теории социального отражения, позволяет рассматривать его как один из видов деятельности, обусловленных конкретными нормами социального бытия, а поэтому доступных прогнозированию. При этом речь идет не о прогнозировании поведения индивидов, но о прогнозировании наиболее типичных общественных способов восприятия.

1.4. Уровень надежности прогноза

Среди многочисленных проблем прогнозирования социальных явлений и процессов повышению надежности прогноза несомненно принадлежит первостепенное значение. Качество прогноза – это один из наиболее обобщенных критериев эффективности науки, ее способности к раскрытию сложных закономерностей общественного бытия. Надежность прогноза – прямой результат состояния науки в целом, глубины ее связей с практикой.

Исходные утверждения анализа проблемы надежности прогноза заключаются в том, что:

1) нельзя оценивать надежность прогноза только в абсолютных показателях, необходимо соотносить уровень надежности с целями прогнозного исследования;

2) надежный прогноз предполагает баланс между запросами практики и ответами науки.

Определим набор показателей, раскрывающих уровень осознания обществом необходимости прогноза. Эти показатели находятся в плоскости соприкосновения науки и практики, где последняя понимается как совокупность всех организаций, обеспечивающих эффективность работы театра.

Трудности выработки подобных показателей возникают уже на этапе формулирования понятия «надежность прогноза». В условиях социализма главенствующее значение следует придавать активным формам прогноза, явным образом воздействующим на деятельность институтов культуры и искусства. Поэтому лишь для очень немногих частных явлений и процессов надежность оказывается возможным трактовать как меру отклонения действительного значения переменной от ее предсказанного значения. Качество активного прогноза определяется фактическим его использованием для разработки предварительных плановых вариантов, а также близостью реального развития процесса к оптимальному⁷.

Три группы показателей охватывают качественные аспекты проблемы надежности прогнозирования явлений театральной жизни, описываются тремя группами показателей.

1. Показатели связи директивных органов, отвечающих за развитие и функционирование театра, с исследователями, изучающими взаимодействие театра и общества.

Эти показатели должны раскрываться в перечне основных направлений в области прогнозирования, определенном управляющими органами, и должны отразить специфику планов, регламентирующих связь практики с наукой. Эти планы конкретизируют поле научных изысканий театроведов, социологов, экономистов и др., делают явными цели прогнозов. И наконец, показате-

⁷ См.: Вишнев С. Основы комплексного прогнозирования. М., 1977.

тели должны предоставить экономическую базу прогнозным исследованиям, материально-техническое оснащение научных коллективов, особенности кадровой политики и т.п.

2. Показатели размаха научных исследований в области прогноза.

Здесь можно выделить показатели двух типов. Первый тип необходимо охарактеризовать как степень комплексности научных программ, лежащих в основе анализа прогнозируемых явлений и процессов, и выявить особенности методов сбора и обработки информации. Второй тип показателей призван отразить тот аспект прогнозных исследований, который связан с дальностью их временных горизонтов. Только ориентация науки на создание прогнозов разной временной глубины способна обеспечить их высокое качество. Сказанное представляется особенно важным по отношению к прогнозированию в области культуры и искусства, ибо здесь реализация генеральных направлений обеспечивается лишь при условии самой тесной стыковки долгосрочных планов с текущими.

3. Показатели использования прогнозных выводов.

Мера пассивности или активности прогнозов определяется тем, используются ли они в процессах управления: ограничиваются ли директивные органы тактическими рекомендациями или учитывают и стратегические прогнозы; стимулируется ли построение глобальных прогнозов или ученые в основном нацеливаются на разработку локальных прогнозов; чему придается большее значение – краткосрочным или долгосрочным прогнозам и т.д. Здесь возможны две крайние ситуации: либо отсутствие плановости, регулярности в ведении прогнозных исследований, их концентрация в узкой сфере научного поиска, ориентация на частные проблемы и близкие горизонты, минимальный учет прогнозов в практике управления, либо целенаправленное планирование прогнозных изысканий, проводимых по широким программам с использованием богатого арсенала методов. Неотъемлемым свойством этой второй ситуации является неразрывность разработки прогнозов и их использования.

Общая схема прогнозирования развития социальных процессов имеет два аспекта. Первый – это поиски ответа на основной теоретико-методологический вопрос: существует ли вообще проблема надежности прогнозирования, есть ли признаки противоречия между действительным положением в области прогнозирования и желательным, общественно необходимым?

Второй аспект – организационно-методический. Важнейший принцип развития метрологии (науки об измерениях) – устремленность в будущее, постоянное стремление к поиску новых методов и средств повышения качества измерения. Однако отсюда не следует, что в каждом исследовании необходимо стремиться к обеспечению самого высокого уровня надежности, вынимая все из имеющегося арсенала методов и средств. Уровень надежности определяется целями прогнозирования. Поэтому необходимо стремиться к оптимальности в выборе методов создания информационного банка прогнозирования и приемов экстраполяции, обеспечивая баланс качества прогноза с требованиями надежности, выдвигаемыми практикой.

1.5. Надежность эмпирических данных

Надежность прогноза театральной жизни в значительной мере определяется надежностью методов сбора и анализа эмпирической информации. В перспективных моделях связь надежности эмпирической базы с надежностью прогноза выступает в явном виде. Качество прогноза непосредственно обуславливается качеством собранной информации и совершенством аппарата прогнозирования. Даже нормативное прогнозирование не освобождает исследователя от необходимости разработки приемов сбора и анализа данных. Разница заключается лишь в том, что в этом случае эмпирическая информация ложится не в обоснование прогноза, а активно используется при определении средств, обеспечивающих реализацию нормативных требований. Кроме того, результаты различных эмпирических исследований, пусть в несколько трансформированном и обобщенном виде, представлены также и в системе нормативов.

Два основных признака определяют надежность эмпирической информации: правильность и точность. Точность измерения, а значит и его результатов, тем выше, чем меньшим оказывается воздействие на измерение случайных погрешностей. Правильность обратно пропорциональна величине систематических погрешностей. Проанализируем некоторые методические приемы получения данных о театральном репертуаре и об аудитории. При этом критерием для оценки может стать классификация, предложенная С. Вишневым и включающая пять классов надежности измерений, различающихся величиной относительной ошибки⁸.

Эмпирическая база прогнозирования театральной жизни весьма неоднородна. Одни факты могут измеряться с «повышенной» степенью надежности, для других удастся гарантировать «обыкновенную» или «приближенную» степень, третьи оцениваются только как «ориентировочные» или «прикидочные».

Таблица 20

Классы надежности измерения

Класс	Степень надежности	Относительная ошибка (в %)		
		большая	средняя	малая
I	Повышенная	до 5	до 3	до 1
II	Обыкновенная	5,1–15	3,1–10	1,1–5
III	Приближенная	15,1–25	10,1–20	5,1–10
IV	Ориентировочная	25,1–50	20,1–40	10,1–20
V	Прикидочная	более 50	более 40	более 20

⁸ Вишнев С. Указ. соч. С. 36.

Со степенью надежности не ниже первых двух классов принципиально возможно получение данных об отдельных признаках, характеризующих уровень развития культуры региона – фон, на котором необходимо рассматривать события театральной жизни, экономические и организационные показатели эксплуатации театрального репертуара. Здесь исследователь располагает статистическими данными, собираемыми органами ЦСУ и органами управления культурой. Также с высокой степенью надежности могут оцениваться социально-демографические изменения потенциальной аудитории, рассчитанные на основе данных переписей населения. Третий вид достаточно надежной информации – сведения о материальном состоянии населения, о тенденциях в сфере материального потребления. Случайные погрешности во всех этих видах данных либо вообще отсутствуют, либо бесконечно малы, так как информация собирается им в ходе сплошных обследований, или в ходе обследований, проводимых по очень большим выборкам. Во-вторых, сами признаки, описывая достаточно объективные стороны культурной жизни населения, обладают высокой степенью обоснованности, и таким образом снимается вопрос о логических погрешностях правильности. В-третьих, почти все перечисленные данные собираются официальными органами, наделенными управляющими или координирующими функциями, при этом используются хорошо отлаженные методики, исключающие систематические погрешности.

Вторая большая группа данных по степени их надежности с полным основанием может быть отнесена к классам «обыкновенных» или «приблизженных». Сюда относится информация о реальной аудитории, театральных и внетеатральных факторах, определяющих отношение зрителей к театральному искусству. Эти эмпирические факты получают в процессе социологических исследований различных социальных групп населения.

Теоретические расчеты показывают, что при правильном ее построении выборки объемом 1500–2000 ед. способны обеспечить «обыкновенную» точность, то есть отсутствие значительных случайных погрешностей. Кроме того, существуют приемы, нейтрализующие влияние случайных ошибок, возникающих на других этапах сбора информации. Повышение качества данных, получаемых в результате социологических исследований, обуславливается, в первую очередь, способностью исследователей выработать адекватный язык описания характеристик состава и поведения реальной аудитории, язык, достаточно содержательный и не противоречащий традиционному театроведческому взгляду на сценическое искусство, вписывающийся в общесоциологические концептуальные схемы изучения образа жизни, понятный для опрашиваемых. Трудность в разработке такого языка все время возрастает по мере приближения к раскрытию самых глубинных и наиболее важных механизмов отношения к театру, специфики театрального восприятия, особенностей театрального общения. Далеко не просто получить надежные данные о частоте посещения театра, о наименовании спектаклей, просмотренных зрителем в данном театре, о его включенности в другие формы зрелищной культуры и т.д. Но сложности еще более

возрастают при изучении отношения зрителя к спектаклю. С одной стороны, социолог здесь сталкивается с тонкими социально-психологическими структурами личности, где становятся ограниченными возможности социологического анкетирования, с другой – неприменимым оказывается сложный, профессиональный язык театроведения и театральной критики. В этой ситуации социолог, изучая отношение к театру, спектаклю, вынужден применять компромиссные варианты исследовательских схем, весьма приближенные шкалы измерения, слабо дифференцирующие картину отношения к театру различных социально-демографических групп; описывать явления в терминах, не всегда сопоставимых с театроведческим языком. Уверенность в том, что эти проблемы будут решены, связывается с успехами в области многомерного шкалирования и в разработке новых приемов измерения различных социальных явлений.

И наконец, третья группа фактов – это результаты экспертного анализа театральных постановок. Опыт использования экспертных приемов в этой области еще недостаточен, чтобы с уверенностью определять уровень надежности получаемых данных. Однако уже сейчас можно говорить, что социолого-театроведческие экспертные процедуры, включающие в себя специализированные анкеты и соответствующие приемы математической обработки данных, способны обеспечить получение ценных выводов о структуре репертуара. Результаты экспертизы оказываются хорошим дополнением к традиционному театроведческому анализу спектаклей⁹. Таким образом, можно утверждать, что имеются реальные возможности и благоприятные перспективы для сбора надежной информации, охватывающей все основные стороны театральной жизни. Другими словами, эмпирическая база прогнозирования театральной жизни вполне соответствует уровню теоретического осмысления этого круга социальных явлений и не может стать тормозом на пути построения прогноза.

1.6. Обобщенные индикаторы и прогнозирование

Под показателем будем понимать нормативно-оценочное отображение соответствующей стороны жизни общества, осуществляемое на уровне категорий, понятий, терминов, присущих общественным наукам. Показатель всегда является результатом широкого обобщения и описания социальных закономерностей бытия¹⁰.

⁹ См.: Докторов Б. Театральный репертуар как объект измерения // Комплексный подход к коммунистическому воспитанию. М., 1977.

¹⁰ Об отдельных методологических проблемах, возникающих в связи с анализом понятий «показатель» и «индикатор» см.: Социальные исследования: построение и сравнение показателей. М., 1978; Исследование построения показателей социального развития. М., 1979; Батыгин Г. Логико-теоретическое обоснование показателей в социологических исследованиях // Социологические исследования. 1979, № 3. С. 136–145.

Характерной чертой любого показателя является свойство делимости, разложимости его на компоненты иной природы. На том уровне научного анализа социальных явлений и процессов, где исследователь встречается с качественными и количественными сторонами изучаемого явления, он уже имеет дело не с показателем, а с индикатором. Количественная сторона описания общественных закономерностей осуществляется именно через индикаторы, только через них могут быть представлены результаты прямых измерений.

На пути движения от индикаторов к показателям находится этап построения обобщенных (вторичных, сводных) индикаторов. С исходными (первичными) индикаторами их роднит непосредственная связь с эмпирической стороной общественного бытия. Вместе с тем их эмпиричность менее осязаема. Обобщенный индикатор чаще всего является не просто математической функцией первичных индикаторов – он содержит в себе и новое качество.

Модель такого сложного явления как театральная жизнь, представляет собою набор множества показателей, образующих систему. Однако трактовка этой модели на языке показателей – при всей плодотворности системного метода – окажется нежизнеспособной, если показателям не будут найдены их эмпирические представители-индикаторы.

Необходимость разработки прогнозов в области театральной жизни, с одной стороны, ставит задачу образования вторичных индикаторов, так как прогноз, основанный на системе показателей, может и должен отразить развитие театральной жизни на глобальном уровне, сформулировать наиболее общие оценочные и нормативные прогностические заключения. С другой стороны, невозможно представить прогноз, выполненный непосредственно на основе индикаторов, так как прямое суммирование результатов экстраполяции каждого индикатора представляется абсурдным.

Прогноз по отдельным индикаторам, результаты которого во многих случаях чрезвычайно важны для практики управления, является следствием углубленного изучения прогнозируемых явлений и процессов на уровне обобщенных индикаторов.

Поскольку обобщенный индикатор выступает в качестве промежуточного звена в цепи «индикатор–показатель», он должен обладать свойством интерпретируемости. Проблема обоснованности социологического измерения со всей остротой встает перед исследователем, когда он имеет дело с первичными переменными. Когда же он переходит к обобщенным индикаторам, эта проблема еще более усложняется. Логика создания анкеты, с которой социолог обращается к опрашиваемому, как правило, подчинена обеспечению обоснованности и логической правильности первичных измерений. Однако даже если и удастся решить эту задачу, заранее невозможно сказать, насколько плодотворным будет конструирование обобщенного индикатора. Исследователь на фазе разработки первичных признаков зачастую не задумывается о том, каким образом он будет создавать вторичные переменные, оставляет решение этой задачи на более поздние этапы, когда он будет располагать первичными распределениями и мерами зависимости между первичными признаками. Подобная практика обычна с точки зрения

сложившейся технологии конкретно-социологического исследования, но она противоречит постулатам, характеризующим стратегию научной деятельности в целом. Первичные признаки, подчиненные ограниченным целям сбора первичной информации, могут в полной мере соответствовать этой задаче и вместе с тем быть потенциально неадекватными задаче образования обобщенных индикаторов. То обстоятельство, что в повседневной деятельности подобная ситуация встречается крайне редко, свидетельствует о существовании целостности концептуального замысла социологического исследования и о возможностях, тающихся в математическом аппарате, используемом при построении индикаторов, но не устраняет методологических трудностей, связанных с анализом проблемы априорного конструирования вторичных переменных.

При построении обобщенных индикаторов используется чрезвычайно широкий спектр методов: тут и всевозможные приемы слияния нескольких индикаторов в один, методы многомерного регрессионного анализа, и современные алгоритмы классификации и многомерного шкалирования.

Обобщенный индикатор в том случае представляет наибольший интерес для исследователя, если он обладает высокой степенью дифференциации в той области, для описания которой он предназначен. В практике конкретных социологических изысканий эта дифференциация выступает в роли основы для создания типологической процедуры. Действительно, если индикатор приводит к содержательной типологии объектов исследования, то повышается его оценочно-нормативное значение. Обобщенный индикатор теперь в полной мере реализует свое назначение быть эмпирическим заменителем показателя. Именно высокая способность обобщенного индикатора к дифференциации повышает его оценочную функцию (в случае поискового прогноза) и нормативное предназначение (для нормативной модели прогноза).

Среди методологических проблем прогнозирования особая роль принадлежит исследованию зависимостей между индикаторами. Качество прогноза во многом определяется степенью изученности характера изменчивости первичных индикаторов и знанием о подвижности их взаимоотношений. Игнорирование динамики связи индикаторов резко ухудшает надежность прогноза.

Последние замечания позволяют предвидеть усиление в ближайшие годы двух направлений в исследовании явлений культуры. Первое из них – разработка многомерных типологий, второе – моделирование. Многомерные типологии следует рассматривать как движение от индикаторов к показателям, от эмпиризма к более углубленному теоретическому осмыслению социальных процессов и явлений. Моделирование, особенно моделирование зависимостей между индикаторами, – составной элемент теории и практики прогнозирования. Синтез этих двух направлений приведет как к построению более совершенных моделей явлений и процессов театральной жизни, так и к усилению роли культуры в формировании человека социалистического общества.

* * *

Возникновение любого общественно значимого явления, будь то достижение науки, техническое изобретение или произведение культуры, всегда обусловлено объективными предпосылками, оказывается следствием определенных социальных потребностей. Возникновение прогностических исследований в области культуры и театра, в частности, символизирует повышение роли культуры в различных сферах общественной жизни. В свою очередь общественная практика, выработав опыт построения прогнозов в области культуры, осознав их значение, сможет и более четко сформулировать требование к надежности прогнозов. История науки свидетельствует о том, что социальный заказ влечет за собой становление новых научных методов, гарантирующих необходимую обществу надежность измерения и, как следствие, надежность научных рекомендаций.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ленинград является одним из ведущих театральных центров страны. Десять драматических театров города предлагают зрителю разнообразный репертуар, несущий в себе богатый спектр социальных и эстетических ценностей, служащий удовлетворению культурных запросов населения.

Каждый из драматических театров Ленинграда имеет свое «лицо», которое наиболее отчетливо выражается в репертуарной политике. Каждый театр выполняет свою социально-эстетическую функцию, взаимодействие которых в рамках театральной жизни города делает совокупность театров системой.

Своеобразное «разделение труда» между различными театральными коллективами складывается во многом стихийно и зависит от художественных традиций данного театра, от творческих возможностей актерской труппы, от своеобразия установок художественного руководителя и т.д.

Большинство драматических театров Ленинграда не испытывает необходимости «завоевания» аудитории, эта аудитория у них есть, причем не только ленинградская. В этих условиях расширяются возможности театров в формировании художественного сознания своей аудитории, в развитии ее художественных вкусов.

Привлечение ведущих театральных критиков и театроведов в качестве экспертов постановок, увидевших свет на ленинградской сцене, и специальная обработка данных этой социолого-театроведческой экспертизы выявили значительную дифференциацию театральных коллективов в области репертуарной политики. В частности, осуществленная нами типология драматических спектаклей на основе социальных ценностей, заключенных в драматических спектаклях, позволяет выделить характеристики театров с точки зрения представленности в их репертуаре постановок определенных типов. Так, сочетание актуальных общественных ценностей, общезначимых человеческих ценностей и ценностей художественной культуры свойственно значительному количеству спектаклей Академического Большого драматического театра им. М. Горького. Для ряда других театров, например для Театра драмы им. А.С. Пушкина, характерно повышенное внимание к ценностям массового восприятия, что в принципе не исключает возможности реализации и других ценностей, однако, как показывает наш анализ, ограничивает их. В работе охарактеризованы типологические особенности репертуара и других драматических театров Ленинграда.

Важной социологической особенностью является тесная связь идеологического, нравственного и художественного потенциалов спектакля. При этом повышение эффективности идейно-воспитательного воздействия театрального искусства на зрительскую аудиторию возможно лишь на пути органичного сочетания в художественном произведении актуальных общественных и общезначимых человеческих ценностей. Нельзя сказать, чтобы этим механизмом в полной мере овладели все рассмотренные нами театральные коллективы.

Стремление к донесению до широкого зрителя высоких нравственных ценностей путем их художественного воплощения свойственно большинству ленинградских театров. Однако эта ориентация находится в конфликте с попытками удовлетворения менее развитых зрительских вкусов, часто влекущими за собой снижение как эстетического, так и идейно-нравственного уровня спектакля. Это внутреннее противоречие проявляется в эксплуатационной политике театров. Отмечавшаяся исследователями неравномерность эксплуатации репертуара у многих театров выражается в интенсивном прокате спектаклей, отнюдь не являющихся творческим достижением театров. Результаты проведенного исследования дают основания полагать, что большинство ленинградских театров в силах взять на себя и активно исполнить роль идейно-художественных «учителей» массового зрителя. Такая задача отнюдь не предполагает радикальной репертуарной перестройки, а лишь требует постепенной и целенаправленной его коррекции.

Каковы организационные пути реализации этой задачи?

Прежде всего это дальнейшее совершенствование эксплуатационной политики. В условиях Ленинграда ее можно строить так, чтобы в прокате компенсировать сложившиеся по тем или иным причинам репертуарные диспропорции, то есть чтобы в текущем репертуаре доминировали лучшие в идейно-художественном отношении постановки. Подъем общего идейно-художественного уровня репертуара ленинградских театров возможен и за счет более активного и последовательного проведения в жизнь критериев художественного качества. Ни один театральный коллектив не застрахован от творческих неудач. Но вряд ли стоит театру пользоваться тем, что некоторые такие постановки в силу еще достаточно сильных тенденций массового зрительского спроса дают аншлаги. В конечном счете именно от руководителей театра зависит сокращение сценической жизни наиболее слабых в идейно-художественном отношении постановок.

Третьим направлением совершенствования репертуарной политики является всемерное повышение требовательности при выборе пьес к постановке. Эти решения всегда индивидуальны, связаны с конкретной ситуацией, здесь не может быть общей мерки для разных театров. Но тем важнее соотносить такие решения с общим контекстом репертуарной политики данного театра и театральной жизни Ленинграда в целом. Нужно отдавать себе отчет также и в социальном адресе любой постановки.

Проведенный анализ дает основания предложить своеобразный репертуарный эксперимент, суть которого состоит в целенаправленном осуществ-

влении первого и второго из предложенных направлений совершенствования репертуарной политики, другими словами, необходимо сократить в прокате, а затем изъять из репертуара постановки, по преимуществу реализующие ценности массового восприятия. Как поведет себя зритель по отношению к театру в условиях такого эксперимента? Наш опыт изучения театральной жизни Ленинграда дает основания для оптимистических прогнозов на этот счет. Разумеется, «лицо» театра во многом формируется его зрителем. Однако в конечном счете именно театр формирует свою зрительскую аудиторию.

В качестве критериев для отбора спектаклей для интенсивного проката, с одной стороны, и подлежащих исключению из ленинградской театральной афиши, с другой, можно принять идейно-художественные оценки экспертной группы, состоящей из признанных специалистов в области театрального искусства.

Особая ценность такого рода компетентного группового мнения заключается в отсутствии личной заинтересованности, а стало быть – в объективности этого мнения.

По существу, речь идет о разработке специальной системы мер по ориентации массового зрителя на лучшие художественные достижения театрального искусства, по развитию его художественного вкуса и повышению идейно-художественной требовательности к репертуару.

* * *

Социальные процессы, присущие нашему обществу, – повышение образовательного и культурного уровня трудящихся, рост материального благосостояния, увеличение свободного времени и т.д. – открыли невиданные ранее возможности для стремительного роста удовлетворения духовных потребностей. В этих условиях роль искусства в жизни человека чрезвычайно возросла. Изучение реального функционирования различных видов художественной культуры и, в частности, сценического искусства, исследование связей театра с широкими массами зрителей с целью повышения эффективности художественного воздействия на формирование новой гармонически развитой личности стало одной из актуальных задач.

Являясь одним из самых древних видов зрелищного искусства, театр остается для современных зрелищ своего рода экспериментальной лабораторией. Из него выходит подавляющее большинство артистов кинематографа и телевидения, многие режиссеры, художники и литераторы, в театре рождаются и затем используются смежными видами искусства многие художественные решения и выразительные приемы. И потому с театром сегодня связывают свои надежды те, кто видит в нем возможности воспитания самостоятельно мыслящей индивидуальности.

Повышение роли искусства в жизни нашего общества – это один из ощутимых результатов социалистической культурной революции, стимулирующей развитие духовных запросов советского народа, имеющей своей задачей в каждом человеке воспитать всесторонне развитую личность. Задачей советского искусства является развитие в человеке гражданской

активности и самосознания, совершенствование его восприятия, пробуждение индивидуального отношения к жизни и к искусству, самостоятельной оценки явлений.

Художественное восприятие искусства всегда активно, действенно и во многом близко процессу творчества. Безусловно, что обращение к тем или иным приемам и средствам сценической выразительности должно соответствовать эстетическому уровню восприятия зала. Демократическая природа советского театра заключается в той широте диапазона, которая обеспечивает ему внимание и понимание самых различных слоев публики. Искусство, отражая правду действительности, повышает социальную активность народа и тем самым способствует революционному изменению действительности.

Идейное и эстетическое воспитание масс – такова одна из важнейших задач современного общества. Воспитание, которое вырабатывает в человеке самостоятельность, созидательное отношение к окружающей действительности, к происходящим в ней явлениям и событиям, воспитывает не пассивного наблюдателя, а духовно и социально активного творца новой жизни. Советский театр играет в этом процессе весьма важную роль.

ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
Ленинградское отделение

ВЫ ПРИШЛИ В ТЕАТР...

УВАЖАЕМЫЙ ТОВАРИЩ!

Вы окажете театру большую помощь, заполнив анкету. Это можно сделать до начала действия или во время антракта. Только на вопросы, относящиеся к сегодняшнему спектаклю (с. 11), надо ответить после его окончания.

Мы надеемся, что Вы серьезно отнесетесь к нашей анкете и не пропустите ни одного вопроса.

Как правило, возможные варианты ответа уже напечатаны, нужно лишь обвести кружком номер того, который Вам больше подходит. Там, где сочтете уместным, сформулируйте свой ответ сами.

Не забудьте, пожалуйста, вернуть заполненную анкету. Суперобложку можете оставить себе на память.

ЗАРАНЕЕ БЛАГОДАРИМ ВАС ЗА ПОМОЩЬ!

**ПРЕЖДЕ ВСЕГО ПРЕДЛАГАЕМ ВАМ ОЗНАКОМИТЬСЯ
С РЕПЕРТУАРОМ НАШЕГО ТЕАТРА**

Обведите кружком номера тех спектаклей, которые Вы видели в постановке нашего театра

А здесь отметьте крестиком **не более трех спектаклей**, которые вы не видели, но хотите посмотреть

- | | |
|--|-------|
| 1. Двери хлопают | _____ |
| 2. Дульсиня Тобосская.. .. | _____ |
| 3. Жестокость..... | _____ |
| 4. Интервью в Буэнос-Айресе..... | _____ |
| 5. Ковалева из провинции | _____ |
| 6. Левша | _____ |
| 7. Люди и страсти | _____ |
| 8. Малыш и Карлсон, который живет на крыше | _____ |
| 9. Миссис Пайпер ведет следствие..... | _____ |
| 10. Мой бедный Марат..... | _____ |
| 11. Нашествие | _____ |
| 12. Остается час..... | _____ |
| 13. Похожий на льва | _____ |
| 14. Преступление и наказание..... | _____ |
| 15. Приказ номер один..... | _____ |
| 16. Старомодная комедия | _____ |
| 17. Трубадур и его друзья | _____ |
| 18. Укрощение строптивой | _____ |
| 19. Человек и джентльмен | _____ |
| 20. Я всегда улыбаюсь | _____ |
| 21. Пятый десяток | _____ |

Какой спектакль, из когда-либо виденных вами в нашем театре, произвел на вас наиболее сильное впечатление?

22. Как часто вы бываете в нашем театре?

(Обведите цифру справа в соответствующей строке)

- | | |
|--------------------------|---|
| Пришел впервые | 1 |
| Реже, чем раз в год..... | 2 |
| Раз в год | 3 |
| Раз в полгода | 4 |
| Раз в 2–3 месяца..... | 5 |
| Раз в месяц и чаще..... | 6 |

Следующий вопрос к тем, кто пришел к нам не впервые

23. Как давно вы посещаете наш театр?

Посещаю _____ лет

Несколько вопросов о сегодняшнем посещении

24. Откуда вы узнали об этой постановке?
- | | |
|---|---|
| Из газет, радио, телевидения | 1 |
| От друзей, знакомых, родственников | 2 |
| От театрального кассира (или культорга) | 3 |
| Из театральной афиши (рекламного плаката) | 4 |
25. Каким образом вы приобрели билет на этот спектакль?
(Сначала внимательно прочтите все варианты ответа,
затем отметьте что-либо одно)
- | | |
|---|---|
| Билет приобрел мой спутник | 1 |
| Билет приобретен мною: | |
| в кассе театра | 2 |
| в городской театральной кассе или у теат- | |
| рального кассира на улице | |
| у уполномоченного или культорга по месту | |
| работы или учебы | 4 |
| через друзей, знакомых, родственников | 5 |
| с рук перед началом спектакля | 6 |
| пришел в театр с культпоходом | 7 |
| пришел по контрамарке или разовому пропуску | 8 |
26. Хотелось ли вам посмотреть именно этот спектакль?
- | | |
|---|---|
| Мне не хотелось идти на этот спектакль, но так | |
| сложилось обстоятельства..... | 1 |
| Мне было все равно, какой спектакль этого | |
| театра смотреть..... | 2 |
| Хотел посмотреть этот спектакль не более, чем | |
| некоторые другие в данном театре..... | 3 |
| Очень хотелось посмотреть именно этот спектакль | 4 |
27. Известно ли вам содержание пьесы, по которой поставлен этот спектакль?
- | | |
|--|---|
| Нет, не известно..... | 1 |
| Известно (можно отметить несколько пунктов): | |
| Знаком с содержанием по рассказам | 2 |
| Знаком с содержанием по рецензиям | 3 |
| Видел эту пьесу по телевидению..... | 4 |
| Видел эту пьесу в театре..... | 5 |
| Читал произведение, положенное в основу | |
| спектакля | 6 |

28. С кем вы пришли сегодня в театр?
- | | |
|--|---|
| Пришел в театр один..... | 1 |
| Пришел: с женой (мужем) | 2 |
| с подружкой | 3 |
| с другом | 4 |
| с родственниками | 5 |
| с товарищами по работе или учебе | 6 |

29. В какой части зрительного зала находятся ваши места?
- | | |
|-----------------------------|---|
| Партер: с 1 по 10 ряд | 1 |
| с 11 по 20 ряд | 2 |
| с 21 по 29 ряд | 3 |
| Ложи: | 4 |
| Бельэтаж | 5 |

Несколько вопросов о других театрах

30. Как часто вы бываете в драматических театрах?
(Укажите одно – наиболее характерное)
- | | |
|---|---|
| Пришел в драматический театр впервые..... | 1 |
| Реже, чем раз в полгода | 2 |
| Раз в полгода..... | 3 |
| Раз в 2–3 месяца | 4 |
| Раз в месяц | 5 |
| Несколько раз в месяц..... | 6 |

Укажите, пожалуйста, сколько спектаклей (приблизительно) вы видели в каждом из ленинградских театров в течение последних пяти лет (напишите соответствующие цифры справа)

- | | |
|---|-------|
| 31. Академический театр драмы им. А.С. Пушкина | _____ |
| 32. Академический Большой драматический театр
им. М. Горького..... | _____ |
| 33. Академический Театр Комедии | _____ |
| 34. Театр им. Ленсовета..... | _____ |
| 35. Театр им. В.Ф. Комиссаржевской..... | _____ |
| 36. Театр им. Ленинского комсомола | _____ |
| 37. Театр юных зрителей..... | _____ |
| 38. Театр драмы и комедии (на Литейном)..... | _____ |
| 39. Малый драматический театр | _____ |
| 40. Если за пять лет вы впервые в ленинградском театре, сделайте отметку в квадратике справа..... | _____ |

41. Смотрите ли вы спектакли драматических театров в трансляции по телевидению?
- | | |
|--|---|
| Практически не смотрю..... | 1 |
| Смотрю довольно редко..... | 2 |
| Иногда смотрю | 3 |
| Смотрю довольно часто | 4 |
| Стараюсь такие передачи не пропускать..... | 5 |
42. Читаете ли вы литературу о театре (книги, журналы)?
- | | |
|--|---|
| Практически не читаю | 1 |
| Читаю довольно редко | 2 |
| Иногда читаю | 3 |
| Читаю довольно часто | 4 |
| Постоянно слежу за литературой о театре..... | 5 |
- 43–44. Какие ленинградские драматические театры вам нравятся больше всего?

Что вы больше всего цените в театральном представлении?

Просим расставить перечисленные ниже элементы театрального представления по степени их значимости. Цифру 1 напишите справа от наиболее значимого для вас элемента; цифру 2 – рядом со следующим по степени значимости и т.д. до 7.

45. Атмосфера сценического действия
46. Возможность отдохнуть, получить эмоциональную разрядку
47. Возможность сопереживания с героями спектакля
48. Постановка серьезных, актуальных проблем
49. Игра актеров.....
50. Образное решение спектакля
51. Художественный поиск.....

А теперь несколько вопросов о том, как вы проводите свой досуг

52. Как часто вы бываете на оперных и балетных спектаклях?
- | | |
|---------------------------|---|
| Практически не бываю..... | 1 |
| Реже чем раз в год..... | 2 |
| Раз в год..... | 3 |
| Раз в полгода..... | 5 |
| Раз в месяц и чаще..... | 6 |

53. Как часто вы бываете в оперетте?
- | | |
|---------------------------|---|
| Практически не бываю..... | 1 |
| Реже чем раз в год | 2 |
| Раз в год..... | 3 |
| Раз в полгода..... | 4 |
| Раз в 2–3 месяца..... | 5 |
| Раз в месяц и чаще..... | 6 |
54. Как часто вы бываете в филармонии?
- | | |
|---------------------------|---|
| Практически не бываю..... | 1 |
| Реже чем раз в год | 2 |
| Раз в год..... | 3 |
| Раз в полгода..... | 4 |
| Раз в 2–3 месяца..... | 5 |
| Раз в месяц и чаще..... | 6 |
55. Как часто вы бываете на эстрадных концертах и представлениях?
- | | |
|---------------------------|---|
| Практически не бываю..... | 1 |
| Реже, чем раз в год | 2 |
| Раз в год..... | 3 |
| Раз в полгода..... | 4 |
| Раз в 2–3 месяца..... | 5 |
| Раз в месяц и чаще..... | 6 |
56. Как часто вы бываете на художественных выставках, художественных музеях?
- | | |
|---------------------------|---|
| Практически не бываю..... | 1 |
| Реже, чем раз в год | 2 |
| Раз в год..... | 3 |
| Раз в полгода..... | 4 |
| Раз в 2–3 месяца..... | 5 |
| Раз в месяц и чаще..... | 6 |
57. Как часто вы посещаете спортивные зрелища и состязания?
(исключая их просмотр в трансляции по телевидению)?
- | | |
|------------------------------|---|
| Практически не посещаю | 1 |
| Реже, чем раз в год | 2 |
| Раз в год..... | 3 |
| Раз в полгода..... | 4 |
| Раз в 2–3 месяца..... | 5 |
| Раз в месяц и чаще..... | 6 |

58. Как часто вы бываете в кино?

- | | |
|------------------------------|---|
| Раз в полгода и реже | 1 |
| Раз в 2–3 месяца | 2 |
| Раз в месяц | 3 |
| 2–3 раза в месяц | 4 |
| Раз в неделю | 5 |
| Чаще, чем раз в неделю | 6 |

59. Сколько часов в неделю (приблизительно) вам удается смотреть телевизионные передачи?

_____ часов

60. Часто ли вам удается читать художественную литературу?

- | | |
|---|---|
| Практически не удается | 1 |
| Довольно редко удается | 2 |
| Время от времени | 3 |
| Удается довольно часто | 4 |
| Постоянно слежу за художественной литературой | 5 |

Сообщите, пожалуйста, некоторые сведения о себе

61. Ваш пол:

- | | |
|---------------|---|
| мужчина | 1 |
| женщина | 2 |

62. Возраст: _____ лет.

63. Ваше образование:

- | | |
|---|---|
| менее 7 классов | 1 |
| 7–9 классов | 2 |
| полное среднее (10–11 классов) | 3 |
| среднее специальное (техникум) | 4 |
| незаконченное высшее (3 курса вуза и более) | 5 |
| высшее | 6 |

64. Род ваших занятий?

(Если вы работаете, то укажите кем; если учитесь – укажите, в каком учебном заведении)

65. Где вы постоянно проживаете?

- | | |
|-------------------------------|---|
| В Ленинграде | 1 |
| В пригороде Ленинграда | 2 |
| В Ленинградской области | 3 |

За пределами Ленинградской области 4
 В последнем случае укажите, где именно?

66. Если вы проживаете в Ленинграде, то сколько лет
 в общей сложности? _____ лет

В заключение несколько вопросов о сегодняшнем спектакле

67. Была ли интересна для вас пьеса, предложенная театром?
 Совершенно не интересна 1
 В общем не интересна 2
 Скорее интересна, чем не интересна 3
 В общем интересна 4
 Очень интересна 5

68. Считаете ли вы, что в этом спектакле есть интересные
 актерские работы?
 В этом спектакле нет интересных актерских работ 1
 Здесь есть интересно сыгранные роли 2
 Здесь все роли сыграны очень хорошо 3
 В этом спектакле есть выдающиеся актерские
 работы 4
 Кто из актеров в этом спектакле вам понравился?

69. Понравилось ли вам режиссерское решение спектакля?
 Этот спектакль неудачно поставлен режиссером 1
 Отдельные эпизоды спектакля решены интересно 2
 Весь спектакль отличается интересным постано-
 вочным решением.... 3
 Этот спектакль – выдающаяся режиссерская
 работа 4

70. Оцените, пожалуйста, художественный уровень только
 что увиденного спектакля
 Низкий 1
 Несколько ниже среднего 2
 Средний уровень 3
 Несколько выше среднего 4
 Высокий уровень 5
 Очень высокий 6

ДЛЯ ЗАМЕЧАНИЙ И ВПЕЧАТЛЕНИЙ

БОЛЬШОЕ СПАСИБО!

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ОТВЕТОВ НА ВОПРОСЫ АНКЕТЫ
«ВЫ ПРИШЛИ В ТЕАТР...»

Таблица 1

**Соотношение мужчин и женщин в повседневной аудитории
трех ленинградских театров**

Пол	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссар- жевской	Театра им. Лен- совета	БДТ им. М. Горь- кого
Мужчины	28,8	25,2	32,3
Женщины	71,2	74,8	67,7
Итого:	100	100	100

Таблица 2

**Социально-профессиональная структура повседневной аудитории
трех ленинградских театров**

Социально-профессиональные группы	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комис- саржевской	Театра им. Лен- совета	БДТ им. М. Горь- кого
Школьники	4,6	4,0	2,7
Учащиеся ПТУ и техникумов	2,7	2,8	1,2
Студенты вузов	22,3	27,1	17,6
Рабочие	5,6	5,6	3,5
Служ. сферы обслуживания	1,4	1,4	1,5
Проч. служ. без спец. образов.	3,6	2,9	2,5
ИТР	28,4	25,9	29,3
Врачи	4,2	3,8	5,0
Учителя	2,9	2,5	3,5
Научные работники (ест.)	5,0	5,3	9,9
Научные работники (гум.)	2,9	3,2	5,4
Работники сферы управления	2,0	1,8	4,7
Военнослужащие	1,5	1,2	1,4
Прочие служ. со спец. образов.	8,0	8,5	7,9
Домохозяйки, пенсионеры	2,1	1,7	1,9
Прочие	1,7	2,4	1,8
Итого:	100	100	100

Таблица 3

**Возрастная структура повседневной аудитории
трех ленинградских театров**

Возраст	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссар- саржевской	Театра им. Лен- совета	БДТ им. М. Горь- кого
До 16 лет	5,3	3,9	2,9
17–18 лет	6,6	8,0	4,7
19–20 лет	12,7	15,4	8,4
21–22 года	13,4	14,5	9,2
23–25 лет	13,3	14,2	11,8
26–30 лет	15,1	15,4	18,6
31–35 лет	6,6	7,2	10,4
36–40 лет	10,5	9,0	14,2
41–45 лет	5,5	4,8	7,1
46–50 лет	4,4	3,5	6,0
Старше 50 лет	6,7	4,7	6,7
Итого:	100,0	100,0	100,0
Средний возраст (лет)	29,3	27,8	31,6

Таблица 4

**Уровень образования зрителей повседневной аудитории
трех ленинградских театров**

Образование	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссар- жевской	Театра им. Лен- совета	БДТ им. М. Горь- кого
Менее 7 классов	0,5	0,7	0,5
7–9 классов	5,6	5,2	3,6
Среднее (10–11 кл.)	15,6	15,9	10,3
Среднее специальное	14,4	15,5	12,8
Незаконченное высшее	21,3	25,7	18,4
Высшее	41,6	37,0	54,5
Итого:	100	100	100

Таблица 5

**Постоянное место жительства зрителей повседневной аудитории
трех ленинградских театров**

Место жительства	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссар- саржевской	Театра им. Лен- совета	БДТ им. М. Горь- кого
Ленинград	82,9	77,4	75,3
Пригород Ленинграда	4,6	6,3	5,4
Ленинградская область	1,3	1,8	2,0
Москва	1,5	2,8	3,4
Другой крупный город (обл. центр)	6,9	8,7	10,0
Средний город	2,4	2,5	3,6
Сельская местность	0,3	0,4	0,2
Иностранцы	0,1	0,1	0,1
Итого	100	100	100

Таблица 6

**Стаж проживания в Ленинграде ленинградской части
аудитории театров**

Стаж	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссар- жевской	Театра им. Лен- совета	БДТ им. М. Горь- кого
1 год	3,5	4,4	3,5
2 года	4,1	5,4	3,5
3 года	5,3	8,1	4,6
4–5 лет	8,5	10,2	6,7
6–10 лет	6,5	7,3	7,3
Свыше 10 лет	71,9	64,2	74,3
Итого	100	100	100

Таблица 7

Стаж посещения зрителями их повседневной аудитории

Стаж	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссар- жевской	Театра им. Ленсовета	БДТ им. М. Горького
Стаж менее 1 месяца или пришли впервые	24,4	21,9	17,5
Стаж 1 год	7,0	8,3	5,1
Стаж 2–3 года	23,8	23,6	15,1
Стаж 4–5 лет	14,1	15,6	11,1
Стаж 6–10 лет	15,4	14,9	18,9
Стаж 11–15 лет	4,8	5,8	10,5
Стаж 16–20 лет	5,5	5,0	10,0
Стаж более 20 лет	5,0	4,7	11,0
Итого	100,0	100,0	100,0
Средний стаж (лет)	5,5	5,5	9,2

Таблица 8

**Частота посещения театров зрителями их
повседневных аудиторий**

Частота посещения	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссар- жевской	Театра им. Ленсовета	БДТ им. М. Горького
Пришли впервые	21,4	19,8	16,6
Реже 1 раза в год	16,5	16,7	17,4
Раз в год	14,7	14,5	16,5
Раз в полгода	22,3	21,1	26,7
Раз в 2–3 месяца	17,9	18,0	18,3
Раз в месяц и чаще	7,1	9,8	4,5
Итого	100	100	100

Таблица 9

**Доля зрителей повседневной аудитории трех театров, бывавших
за последние пять лет в других ленинградских театрах,
и число спектаклей, виденных ими там**

Название театра	Доля бывавших в (%)			Число виденных спектаклей (единиц)		
	Театр им. В.Ф. Ко- миссар- жевской	Театр им. Лен- совета	БДТ	Театр им. В.Ф. Ко- миссар- жевской	Театр им. Лен- совета	БДТ им. М. Горь- кого
Театр им. А.С. Пуш- кина	77,7	74,3	75,4	3,7	3,5	3,7
БДТ	77,0	74,8	83,4	4,8	4,8	5,9
Театр Комедии	58,8	53,2	53,1	2,8	2,7	2,8
Театр им. Лен- совета	76,8	80,2	72,8	4,4	5,0	4,5
Театр им. В.Ф. Комис- саржевской	78,6	66,5	64,2	4,6	4,0	3,9
Театр им. Ле- нинского комсомола	61,7	60,5	53,9	2,9	2,7	2,6
ТЮЗ	54,9	50,4	47,6	4,5	4,4	4,3
ТДК (на Литейном)	47,3	44,4	38,2	2,5	2,4	2,4
Малый драматический театр	36,9	35,5	30,0	2,4	2,4	2,4

Таблица 10

**Наиболее привлекательные ленинградские театры
для зрителей повседневной аудитории театров**

Название театра	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссаржевской	Театра им. Ленсовета	БДТ им. М. Горького
Театр им. Пушкина	8,1	9,2	9,6
БДТ	37,4	37,6	49,5
Театр Комедии	0,8	0,9	1,2
Театр им. Ленсовета	22,3	32,0	21,3
Театр им. В.Ф. Комиссаржевской	24,3	13,0	12,8
Театр им. Ленинского комсомола	0,7	0,8	0,5
ТЮЗ	3,5	3,5	3,2
ТДК (на Литейном)	1,2	0,9	0,6
Малый драматический театр	1,6	2,0	1,2
Итого	100	100	100

Таблица 11

**Знакомство с репертуаром и его популярность у зрителей Театра
им. В.Ф. Комиссаржевской (осень 1977 г.)**

Название спектакля	Видели (в %)	Хотят посмотреть (в %)	
		от всех	от не видевших
«Забыть Герострата»	37,0	16,6	26,4
«Царь Федор Иоаннович»	36,2	30,5	45,1
«Проходной балл»	36,2	8,2	14,7
«Продавец дождя»	27,1	8,4	11,6
«Иосиф Швейк...»	19,4	14,2	17,6
«Чао!»	19,4	6,9	8,6
«Смерть Иоанна Грозного»	18,8	34,7	42,7
«Романтика для взрослых»	17,3	8,2	10,0
«Такси в течение получаса»	14,7	5,6	6,5
«Если бы небо...»	14,3	3,7	4,3
«Насмешливое мое счастье»	13,6	6,2	7,1
«Не беспокойся, мама!»	12,5	4,2	4,8
«Женитьба»	11,7	6,9	7,8
«Притворщики»	11,4	6,7	7,6
«Святая святых»	10,1	8,2	9,1
«Обвинительное заключение»	9,2	5,0	5,5
«10 нераспечатанных писем»	8,9	6,5	7,2
«Несколько дней без войны»	8,9	4,5	4,9
«Самый правдивый»	8,4	5,0	5,5
«Легенда одной жизни»	7,7	7,4	8,0
«Играем Стриндберга»	7,4	14,4	15,6
«Пелагея и Алька»	5,6	2,9	3,1

Таблица 12

**Знакомство с репертуаром и его популярность у зрителей Театра
им. Ленсовета (осень 1977 г.)**

Название спектакля	Видели (в %)	Хотят посмотреть (в %)	
		от всех	от не видевших
«Укрощение строптивой»	39,9	31,2	51,9
«Миссис Пайпер ведет следствие»	39,1	9,9	16,3
«Левша»	36,4	16,0	25,0
«Ковалева из провинции»	34,3	5,1	7,8
«Двери хлопают»	34,2	8,3	12,6
«Старомодная комедия»	29,7	8,1	11,4
«Мой бедный Марат»	24,8	5,4	7,2
«Дульсиня Тобосская»	23,7	27,3	35,8
«Малыш и Карлсон...»	20,3	4,9	6,2
«Люди и страсти»	19,4	24,1	29,9
«Интервью в Буэнос-Айресе»	18,1	32,4	39,6
«Трубадур и его друзья»	15,8	6,4	7,6
«Человек и джентльмен»	15,5	7,6	8,9
«Пятый десяток»	14,0	16,7	19,3
«Преступление и наказание»	10,5	13,6	15,1
«Приказ номер один»	9,1	2,1	2,2
«Я всегда улыбаюсь»	5,5	4,5	4,7
«Похожий на льва»	3,4	4,2	4,3
«Жестокость»	3,2	6,1	6,3
«Нашествие»	3,2	2,2	2,2
«Остается час»	2,7	2,3	2,3

Таблица 13

**Знакомство с репертуаром и его популярность у зрителей БДТ
им. М. Горького (осень 1977 г.)**

Название спектакля	Видели (в %)	Хотят посмотреть (в %)	
		от всех	от не видевших
«Мещане»	43,2	5,7	10,1
«Валентин и Валентина»	39,6	9,6	16,0
«Генрих IV»	38,5	29,5	47,9
«Ревизор»	37,3	12,2	19,4
«Протокол одного заседания»	35,8	3,4	4,2
«Ханума»	33,7	17,5	26,5
«Цена»	32,6	7,1	10,7
«Мольер»	28,8	19,5	27,3
«Энергичные люди»	27,1	18,1	24,9
«Выпьем за Колумба»	27,1	7,6	10,5
«Беспокойная старость»	25,8	3,6	4,8
«Прошлым летом...»	25,1	5,2	7,0
«Дачники»	24,3	9,6	12,7
«История лошади»	22,1	35,1	45,1
«Три мешка...»	20,8	12,5	15,8
«Общественное мнение»	20,4	3,4	4,2
«Молодая хозяйка...»	14,8	14,3	16,7
«Бедная Лиза»	9,7	8,5	9,4
«Кошки-мышки»	5,8	4,5	4,8
«Два анекдота»	6,6	4,1	4,4
«Фантазии Фарятьева»	4,6	10,0	10,5
«Дом на песке»	2,1	5,7	5,8

Таблица 14

Зрительские оценки спектаклей

Наименование спектаклей	Оценки спектаклей (в %)				Средний балл
	очень интересный	в общем интересный	пожалуй, интересный	не интересный	
	5	4	3	2	
А	1	2	3	4	5
«Смерть Иоанна Грозного»	61,9	33,2	3,8	1,1	4,6
«Забыть Герострата»	59,1	36,7	3,3	0,9	4,5
«Иосиф Швейк против...»	44,7	44,7	5,9	4,5	4,3
«Притворщики»	38,2	48,2	10,2	3,4	4,2
«Играем Стриндберга»	37,5	48,0	9,4	5,2	4,2
«Романтика для взрослых»	31,4	48,8	12,1	7,7	4,0
«Святая святых»	21,9	46,8	19,7	11,6	3,8
<i>В среднем по Театру им. В.Ф. Комиссаржевской</i>	<i>42,1</i>	<i>43,9</i>	<i>9,2</i>	<i>4,9</i>	<i>4,2</i>
«Дульсиня Тобосская»	38,8	46,9	9,1	5,2	4,2
«Интервью в Буэнос-Айресе»	64,9	29,9	3,4	1,8	4,6
«Люди и страсти»	49,4	40,1	6,2	4,3	4,3
«Старомодная комедия»	38,6	48,2	10,9	2,2	4,2
«Миссис Пайпер ведет следствие»	35,2	52,4	9,6	2,9	4,2
«Человек со стороны»	33,3	53,2	9,9	3,5	4,2
«Преступление и наказание»	22,3	50,5	17,8	9,3	3,9
<i>В среднем по Театру им. Ленсовета</i>	<i>41,2</i>	<i>45,4</i>	<i>9,3</i>	<i>4,1</i>	<i>4,2</i>
«История лошади»	66,1	26,9	4,4	2,6	4,6
«Ревизор»	64,0	31,3	3,6	1,1	4,6
«Мольер»	54,6	38,4	5,2	1,7	4,5
«Энергичные люди»	45,8	43,4	7,1	3,6	4,3
«Цена»	40,3	47,4	9,1	3,2	4,2
«Тихий Дон»	40,7	45,6	9,4	4,4	4,2
«Дачники»	40,2	45,2	9,0	5,6	4,2
<i>В среднем по БДТ им. М. Горького</i>	<i>50,9</i>	<i>39,3</i>	<i>6,7</i>	<i>3,1</i>	<i>4,4</i>

Таблица 15

Зрительские оценки актерских работ

Название спектакля	Оценки спектаклей (в %)				Средний балл
	очень интересный	в общем интересный	пожалуй, интересный	не интересный	
	5	4	3	2	
А	1	2	3	4	5
«Святая святых»	6,4	29,4	58,5	5,7	2,36
«Играем Стриндберга»	8,1	55,1	33,9	2,9	2,68
«Забывать Герострата»	18,8	26,4	53,9	0,9	2,63
«Смерть Иоанна Грозного»	14,7	26,4	57,8	11,1	2,54
«Иосиф Швейк против Франца Иосифа»	11,0	26,3	58,1	4,6	2,43
«Притворщики»	5,9	30,5	59,6	4,0	2,47
«Романтика для взрослых»	4,2	20,5	69,6	5,8	2,23
<i>В среднем по Театру им. В.Ф. Комиссаржевской</i>	<i>10,0</i>	<i>30,9</i>	<i>55,6</i>	<i>3,5</i>	<i>2,47</i>
«Интервью в Буэнос-Айресе»	33,4	34,8	30,9	0,8	3,01
«Люди и страсти»	33,2	15,7	50,3	0,8	2,81
«Дульсинея Тобосская»	25,4	23,8	48,3	2,5	2,72
«Преступление и наказание»	16,3	11,5	70,0	2,2	2,42
«Человек со стороны»	11,2	19,9	66,3	2,6	2,40
«Миссис Пайпер ведет следствие»	11,2	21,3	64,6	2,9	2,41
«Старомодная комедия»	6,7	66,6	23,9	2,8	2,77
<i>В среднем по Театру им. Ленсовета</i>	<i>20,3</i>	<i>27,9</i>	<i>49,7</i>	<i>2,0</i>	<i>2,66</i>
«История лошади»	59,8	19,0	20,8	0,5	3,88
«Ревизор»	30,7	35,4	33,5	0,4	2,96
«Цена»	29,8	35,8	33,8	0,6	2,95
«Мольер»	25,8	28,8	44,0	1,4	2,79
«Тихий Дон»	20,4	25,7	51,7	2,2	2,64
«Дачники»	15,1	33,4	50,7	0,7	2,63
«Энергичные люди»	14,2	48,9	35,0	1,9	2,75
<i>В среднем по БДТ им. М. Горького</i>	<i>28,7</i>	<i>32,0</i>	<i>38,2</i>	<i>1,1</i>	<i>2,88</i>

Таблица 16

Зрительские оценки режиссерского решения спектаклей

Название спектакля	Оценки спектаклей (в %)				Средний балл
	очень интересный	в общем интересный	пожалуй, интересный	не интересный	
	5	4	3	2	
А	1	2	3	4	5
«Забыть Герострата»	6,6	67,6	25,0	0,6	2,80
«Смерть Иоанна Грозного»	5,6	68,4	25,2	0,8	2,79
«Иосиф Швейк против Франца Иосифа»	5,0	60,5	32,0	2,5	2,68
«Играем Стриндберга»	3,2	63,3	31,0	2,5	2,67
«Притворщики»	2,0	59,5	37,0	1,4	2,62
«Святая святых»	1,8	48,9	45,3	4,0	2,49
«Романтика для взрослых»	1,7	46,3	49,1	2,8	2,47
<i>В среднем по Театру им. В.Ф. Комиссаржевской</i>	<i>3,7</i>	<i>59,4</i>	<i>34,8</i>	<i>2,1</i>	<i>2,65</i>
«Интервью в Буэнос-Айресе»	19,3	68,1	11,7	0,8	3,06
«Люди и страсти»	6,9	66,9	24,7	1,4	2,79
«Старомодная комедия»	4,1	63,5	30,7	1,6	2,70
«Дульсинья Тобосская»	3,4	65,5	28,6	2,5	2,70
«Миссис Пайпер ведет следствие»	1,7	59,7	37,3	1,2	2,62
«Человек со стороны»	2,8	50,8	44,8	1,7	2,55
«Преступление и наказание»	2,2	46,4	45,5	5,8	2,45
<i>В среднем по Театру им. Ленсовета</i>	<i>6,2</i>	<i>60,8</i>	<i>30,8</i>	<i>2,1</i>	<i>2,71</i>
«История лошади»	28,5	59,5	11,4	0,7	3,16
«Мольер»	9,0	69,1	21,0	0,8	2,86
«Ревизор»	11,8	72,7	15,3	0,3	2,96
«Дачники»	5,2	66,4	26,8	1,6	2,75
«Энергичные люди»	4,4	67,2	27,2	1,2	2,75
«Тихий Дон»	6,9	57,7	30,2	3,2	2,72
«Цена»	5,1	62,8	31,1	1,1	2,72
<i>В среднем по БДТ им. М. Горького</i>	<i>11,0</i>	<i>65,0</i>	<i>22,7</i>	<i>1,2</i>	<i>2,86</i>

Таблица 17

Зрительские оценки художественного уровня спектаклей

Название спектакля	Зрительские оценки (в %)					Средний балл
	очень высокие	высокие	выше средних	средние	низкие	
	5	4	3	2	1	
А	1	2	3	4	5	6
«Смерть Иоанна Грозного»	9,5	66,3	79,1	4,7	0,4	3,80
«Забыть Герострата»	8,5	63,0	23,8	4,6	0,3	3,75
«Играем Стриндберга»	6,8	57,9	23,3	10,6	2,0	3,53
«Иосиф Швейк против Франца Иосифа»	4,7	49,2	29,2	14,1	2,8	3,32
«Притворщики»	2,3	45,1	35,1	16,4	1,1	3,30
«Святая святых»	2,2	38,8	31,7	24,1	3,3	3,10
«Романтика для взрослых»	1,9	34,9	34,7	24,7	3,3	3,00
<i>В среднем по Театру им. В.Ф. Комиссаржевской</i>	<i>5,0</i>	<i>50,8</i>	<i>28,2</i>	<i>14,1</i>	<i>1,9</i>	<i>3,35</i>
«Интервью в Буэнос-Айресе»	23,6	63,6	10,1	2,2	0,4	4,08
«Люди и страсти»	14,2	62,4	15,8	5,7	1,9	3,79
«Дульсинья Тобосская»	6,3	59,9	22,5	8,8	2,4	3,55
«Старомодная комедия»	6,0	53,5	27,4	12,3	0,8	3,50
«Человек со стороны»	3,1	46,1	36,4	13,1	1,3	3,55
«Миссис Пайпер ведет следствие»	2,7	46,3	33,3	16,4	1,4	3,30
«Преступление и наказание»	3,4	41,6	29,4	20,8	4,8	3,10
<i>В среднем по Театру им. Ленсовета</i>	<i>9,0</i>	<i>54,1</i>	<i>24,2</i>	<i>10,8</i>	<i>1,8</i>	<i>3,53</i>
«История лошади»	34,3	56,3	5,9	2,9	0,5	4,2
«Ревизор»	22,8	68,3	6,6	1,9	0,2	4,10
«Мольер»	16,3	64,9	13,9	4,6	0,3	3,91
«Цена»	12,7	64,0	15,6	7,2	0,7	3,80
«Дачники»	12,4	66,4	15,3	5,3	0,6	3,84
«Тихий Дон»	13,5	60,2	17,5	7,7	1,1	3,75
«Энергичные люди»	8,9	61,1	20,9	7,8	1,2	3,67
<i>В среднем по БДТ им. М. Горького</i>	<i>17,8</i>	<i>62,9</i>	<i>13,4</i>	<i>5,2</i>	<i>0,6</i>	<i>3,91</i>

Таблица 18

Частота посещения драматических театров

Частота посещения	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссар- жевской	Театра им. Ленсовета	БДТ им. М. Горького
Пришли впервые	2,4	2,2	1,6
Реже, чем раз в полгода	13,1	13,2	15,8
Раз в полгода	17,1	17,1	19,8
Раз в 2–3 месяца	33,4	32,2	33,2
Раз в месяц	19,1	18,6	16,3
Несколько раз в месяц	14,8	16,6	13,3
Итого:	100	100	100

Таблица 19

Частота посещения оперных и балетных спектаклей

Частота посещения	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссар- жевской	Театра им. Ленсовета	БДТ им. М. Горького
Практически не бывают	17,9	17,2	14,6
Реже, чем раз в год	20,4	20,2	21,8
Раз в год	17,0	17,9	17,6
Раз в полгода	21,4	20,8	22,1
Раз в 2–3 месяца	16,7	17,7	17,2
Раз в месяц и чаще	6,6	6,2	6,7
Итого:	100	100	100

Таблица 20

Частота посещения оперетты

Частота посещения	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссар- жевской	Театра им. Ленсовета	БДТ им. М. Горького
Практически не бывает	46,6	45,5	53,3
Реже, чем раз в год	20,8	22,6	21,8
Раз в год	14,4	13,1	11,4
Раз в полгода	11,1	11,2	8,2
Раз в 2–3 месяца	5,8	5,9	4,3
Раз в месяц и чаще	1,3	1,6	1,0
Итого	100	100	100

Таблица 21

Частота посещения филармонических концертов

Частота посещения	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссар- жевской	Театра им. Ленсовета	БДТ им. М. Горького
Практически не бывает	39,3	40,0	34,9
Реже, чем раз в год	15,6	16,4	17,2
Раз в год	11,6	11,9	12,8
Раз в полгода	13,9	14,7	13,8
Раз в 2-3 месяца	12,5	10,5	13,1
Раз в месяц и чаще	7,1	6,5	8,2
Итого	100	100	100

Таблица 22

Частота посещения эстрадных концертов и представлений

Частота посещения	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комис- саржевской	Театра им. Ленсовета	БДТ им. М. Горького
Практически не бывает	15,8	12,4	18,9
Реже, чем раз в год	15,4	15,5	17,5
Раз в год	15,7	16,5	16,4
Раз в полгода	26,2	26,1	24,4
Раз в 2–3 месяца	20,8	22,9	18,1
Раз в месяц и чаще	6,1	6,7	4,6
Итого	100	100	100

Таблица 23

Частота посещения художественных музеев и выставок

Частота посещения	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комис- саржевской	Театра им. Ленсовета	БДТ им. М. Горького
Практически не бывает	4,9	3,7	4,5
Реже, чем раз в год	9,0	8,2	8,6
Раз в год	14,5	15,7	14,8
Раз в полгода	28,4	29,1	30,6
Раз в 2–3 месяца	28,6	28,2	27,8
Раз в месяц и чаще	14,7	15,1	13,7
Итого	100	100	100

Таблица 24

Частота посещения спортивных зрелищ и состязаний

Частота посещения	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссаржевской	Театра им. Ленсовета	БДТ им. М. Горького
Практически не бывает	59,3	58,1	59,5
Реже, чем раз в год	13,2	12,6	11,9
Раз в год	8,0	7,7	7,3
Раз в полгода	8,2	8,9	8,8
Раз в 2–3 месяца	5,7	7,5	6,5
Раз в месяц и чаще	5,7	5,1	5,9
Итого	100	100	100

Таблица 25

Частота посещения кино

Частота посещения	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссаржевской	Театра им. Ленсовета	БДТ им. М. Горького
Раз в полгода и реже	4,5	3,3	6,2
Раз в 2–3 месяца	10,4	10,1	14,9
Раз в месяц	23,1	21,2	24,9
2–3 раза в месяца	28,4	30,4	28,6
Раз в неделю	24,3	24,2	18,5
Чаще, чем раз в неделю	9,3	10,8	7,0
Итого	100	100	100

Таблица 26

Время, затраченное на просмотр телевизионных передач

Часов в неделю	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссар- жевской	Театра им. Ленсовета	БДТ им. М. Горького
Не смотрят совсем	13,2	13,9	13,8
1–3	14,8	15,1	15,1
4–6	23,2	22,9	23,9
7–10	21,9	21,8	22,1
11–15	13,9	13,8	12,9
Более 15	13,0	12,9	11,2
Итого	100	100	100

Таблица 27

Частота просмотра спектаклей драматических театров по телевидению

Частота чтения	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссар- жевской	Театра им. Ленсовета	БДТ им. М. Горького
Практически не смотрят	10,7	9,0	8,5
Смотрят редко	18,0	17,0	17,0
Иногда смотрят	36,3	34,0	33,1
Смотрят часто	17,3	18,8	18,5
Не пропускают	17,7	21,1	22,9
Итого	100	100	100

Таблица 28

Частота чтения художественной литературы

Частота чтения	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссар- жевской	Театра им. Ленсовета	БДТ им. М. Горького
Практически не читают	1,0	0,6	1,0
Редко читают	3,2	2,7	3,1
Читают время от времени	23,9	21,5	22,6
Читают довольно часто	42,7	43,8	38,8
Постоянно следят	29,2	31,4	34,5
Итого	100	100	100

Таблица 29

Частота чтения литературы о театре

Частота чтения	Аудитория (в %)		
	Театра им. В.Ф. Комиссар- жевской	Театра им. Ленсовета	БДТ им. М. Горького
Практически не читают	15,8	14,4	12,9
Редко читают	22,7	19,8	19,3
Иногда читают	42,4	43,9	41,7
Читают довольно часто	15,5	16,6	19,1
Постоянно следят	4,1	5,4	6,9
Итого	100	100	100

Научное издание

ТЕАТР И ПУБЛИКА

Опыт социологического исследования
1960–1970-х годов

Ответственный редактор
В.Н. Дмитриевский

Ответственная за выпуск
Н.М. Мышковская

Редакторы
Е.В. Игошина, И.Н. Тарасенко

Оформление обложки
В.Ю. Яковлев

Технический редактор
Н.А. Кондрашова

Корректор
Г.А. Мещерякова

Компьютерная верстка
Н.В. Мелковой

Аннотированный список книг издательства «Канон+»
РООИ «Реабилитация» вы можете найти на сайте
iph.ras.ru/kanon или <http://journal.iph.ras.ru/verlag.html>

Заказать книги можно, отправив
заявку по электронному адресу:
kanonplus@mail.ru

Подписано в печать с готовых диапозитивов 10.10.2012

Формат 70×100^{1/16}. Гарнитура PetersburgС

Уч.-изд.л. 30,0. Тираж 800 экз.

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Издательство «Канон+» РООИ «Реабилитация»
111672, Москва, ул. Городецкая, д. 8, корп. 3, кв. 28

Тел./факс +7(495)702-04-57

Е-mail: kanonplus@mail.ru

Сайт: iph.ras.ru/kanon или <http://journal.iph.ras.ru/verlag.html>

Республиканское унитарное предприятие
«Издательство “Белорусский Дом печати”»
220013, Минск, Пр. Независимости, 79