

Ю.М. БАРБОЙ,
Б.М. ФИРСОВ

НА ПОДСТУПАХ К СИСТЕМНОМУ ИЗУЧЕНИЮ ТЕАТРА

Воплощение в жизнь задач XXVII съезда партии в области культурного строительства, литературы и искусства находится в прямой зависимости от качества социальной деятельности каждого института (будь то система культпросветучреждений, театрально-зрелищных предприятий и т.д.). Говоря в данном случае о театре как институте художественной культуры, стоит сказать, что широко понимаемые социальные условия его деятельности, равно как и сама деятельность, изучены слабо. Для того чтобы содействовать развитию театра, надо знать не только особенности и результаты художественного процесса, порождаемого самим фактом существования театра, но и логику функционирования театра с присущей ему организацией, производственно-творческими отношениями и т.д. Обе эти стороны — художественная и производственная — взаимосвязаны, и только их согласованность между собой является гарантом способности театра работать на общество в соответствии с велениями времени.

Данная связь ухватывается, однако, не всегда. Творческие и организационные беды театра и понимание их истинной сложности отодвинуты от зрительской массы, а также не всегда попадают в поле зрения критиков и театроведов. Скажем больше, даже органы, которые до последнего времени руководили театром, воспринимали его с некоторой дистанции, часто слишком обобщенно и поэтому достаточно искаженно.

Курс на развитие инициативы, самостоятельности, провозглашенный партией, не может быть проведен без опоры на позиции, мнения людей, непосредственно участвующих в производстве материальных и духовных благ.

Приняв во внимание, что данный принцип должен получать все большее закрепление в общественной практике, группа "Социология и театр" при Ленинградском отделении СТД еще в начале

1980-х годов предприняла исследование "Театр в культурной жизни Ленинграда: современное состояние и перспективы развития"^I и в качестве основного источника первичной информации выбрала соответствующие суждения и взгляды деятелей сцены. С учетом фактического (достаточно высокого) качества полученных ответов оказалось возможным построить весьма подробную картину не только того, как театральная жизнь отражается в театральном сознании, но и углубить представления о том, какой сама эта жизнь является в реальности. Многочисленные контрольные обсуждения, анализ прессы, ведомственной статистики и других источников информации позволяют без больших допущений полагать, что театральный мир, "пересаженный в голову" деятелей сцены, глубоко отражает положение дел в театре.

Выше был использован термин "театральное сознание". Заметим, что речь идет не о сознании людей театра вообще и даже не о целостности профессионального сознания. Как всякое сознание, это - чрезвычайно сложный комплекс. Мы сосредоточили внимание на некоторых фрагментах, точнее, сторонах сознания театральных деятелей. Нас интересовали установки, цели, представления творческих работников, на театр направленные. Такого оговора надо делать не только для того, чтобы избежать законной критики со стороны психологов, - важно по возможности точно

^I Авторами исследования являются: доктор искусствоведения А.Я. Альтшуллер (консультант группы), кандидат философских наук А.Н. Алексеев, кандидат искусствоведения Ю.М. Барбой, О.Б. Божков, доктор философских наук Б.З. Докторов, Л.Е. Кесельман, Б.Н. Кудрявцев, доктор философских наук Б.М. Фирсов (руководитель группы).

Основные положения программы исследования отражены в наших работах: Театральное сознание. - В кн.: Вопросы социологии театра. М., 1982; Изучение театрального сознания. - В кн.: Тег р и время. Возрастающая роль театра в формировании духовных потребностей советского народа в период развитого социализма. М., 1985; Исследование театрального сознания. - В кн.: Театр и город. М., 1986.

определять предмет исследования.

С другой стороны, не следует полагать, будто этим предметом были лишь представления работников театра о театре: мы анализировали не только то, что могут и готовы осознать и сформулировать наши собеседники, но и то, что они на самом деле думают и чувствуют в интересующей нас области. Возможности для проверки у нас были и мы ими широко пользовались.

Своеобразным "фоном" театрального сознания в ходе исследования считалась сама театральная жизнь. Она была и "точкой отсчета" для анализа отношения людей к отдельным частям всей этой целостности, и к театру в широком смысле понятия. Мы исходили из того, что такое отношение к разным сферам театральной жизни - фактор, по-своему тоже объективный. Поэтому внимание актеров и режиссеров, которых мы опрашивали в ходе исследования, было сосредоточено на трех крупных сферах, которые более или менее адекватно отражали, с нашей точки зрения, состав и структуру театральной жизни. Во-первых, это общественно-эстетическая сфера. Во-вторых, художественно-творческая, и, в-третьих, - производственно-бытовая.

В начале исследования театрального сознания нас интересовало, в какой мере это сознание вообще соотнесено со всеми основными сферами театральной жизни. Следующий шаг состоял в том, что мы попытались выяснить, в каких связях эти "отражения" находятся между собой. За оптимальные принялись также реакции актеров и режиссеров на театральную жизнь и в такой иерархии, которые самим работникам театра представляются наиболее соответствующими сути и общественному предназначению театра, драматического театрального искусства прежде всего.

Для того чтобы сделать информацию более надежной, была разработана трехступенчатая схема сбора данных. Первую ступень составили десять своеобразных социологических пресс-конференций группы с главными режиссерами, в процессе которых использовался особый измеритель их отношения к тому, что происходит в театре. Были выбраны наиболее существенные, с нашей точки зре-

ния, проблемы (стороны) театральной жизни. Гипотеза заключалась в том, что ни одна из них не имеет однозначного решения ни в теории, ни на практике. Формулировки этих проблем были намеренно заострены полемически и сконструированы так, чтобы обозначить крайние точки того или иного реального театрального противоречия. Через эти проблемы (и театральные процессы, которые они собой отражают) рассматривалось движение театральной жизни: из недалекого прошлого к настоящему и от настоящего к обозримому оудущему. Вот примеры альтернатив, предложенных сознанию режиссеров:

ПУБЛИКА: Куда пойти или что смотреть?

ТЕАТР: Таинство или производство?

СПЕКТАКЛЬ: Узнаваемость или метафора?

ЗРИТЕЛЬ: Творец или потребитель?

АВТОРСТВО: Писатель или театр?

ТЕАТР: Трибуна или зрелище?

СЦЕНА: Творчество или служба?

Были и иные вопросы о наболевших конкретных проблемах театральной жизни, о том, что представляется в жизни и развитии театра наиболее тревожным, требующим принятия мер и т.д.

По своему характеру эти последние конкретные вопросы были аналогичны вопросам, которые часто задаются в исследованиях общественного мнения. Однако главными для нас оставались "альтернативы", характеризующие состояние той или иной существенной стороны жизни театра, и то, как в сознании главного режиссера эти состояния изменялись: в чем состояло движение, в какую сторону шло развитие, имело ли это развитие положительное или отрицательное значение, как оно влияло на театр и т.д.

Обобщенное коллективное мнение главных режиссеров было решено принять за норматив социально желательного и социально необходимого.

Теперь о второй ступени. Здесь источниками информации выступили мнения членов художественных советов драматических театров Ленинграда. Но метод изменился: вместо социологической пресс-конференции проводились интервью. Их общее число составило

140; программа интервью осталась в сущности неизменной по отношению к беседам, которые проводились с главными режиссерами. Но если главные режиссеры были для нас идеологами театра, лицами, на деле определяющими основное течение театральной жизни, идейно-художественную направленность театра, то членов художественных советов мы решили рассматривать как экспертов. Так был собран второй блок данных: мнения о бытии театра ведущих актеров города, мастеров сцены, административных руководителей театров.

Наконец, третья ступень - массовый опрос актеров. Его целью было получить картину восприятия разных сторон театральной жизни рядовыми людьми театра, на чьи плечи ложится реальная производственная и художественная нагрузка.

Еще одна операция, которую мы предприняли в добавление к "трехступенчатой ракете" и к уже традиционной для нас экспертизе театральных спектаклей (проводится с 1974 года по настоящее время), - состояла во вторичном анализе ранее собранных данных и направленном изучении всякого рода социокультурной статистики с целью получения фоновой картины, контекста, в котором развивается ленинградский театр (рост города, тенденции движения демографической структуры, изменения в культурных стандартах и нормах потребления культуры и др.).

Применяя пакет методов, мы стремились к тому, чтобы наиболее полно, системно и в главных подробностях воспроизвести состояние театральной жизни, картину отношений в театральных коллективах и между ними, приблизить эти данные к возможностям их использования. В комплексе эта методологическая установка отражала наше желание сблизить науку и практику, труд исследовательский и труд повседневный творческий, объединить усилия науки и деятелей театра, его теоретиков и практиков.

Эффективность разработанной методологии и предложенных методик, их соответствие потребности в системном изучении современного театра могут быть проиллюстрированы некоторыми выводами проведенного нами исследования.

Чтобы рельефней обозначить принятую в исследовании условную "точку отсчета", начнем с описания представления о театральной жизни, которое возникло в итоге бесед с главными режиссерами ленинградских драматических театров. Ведь именно они (театральные лидеры), по общему, в том числе и нашему, мнению, определяют эту жизнь в значительной, если не в решающей степени.

1. Индивидуальностям ленинградских драматических театров в 1970-е годы реально грозила унификация. Между театрами были разрушены, деформированы многие связи, существенные для движения и развития театрального искусства, причем на разных уровнях: на уровне художественного обмена ценностями, на уровне актерской и режиссерской корпораций, на уровне художественно-творческих притягиваний и разногласий.

2. Наблюдалась определенная рассогласованность между различными сферами театральной жизни: между публикой и театральным сообществом, между режиссурой и актерами, между художественными и нехудожественными факторами внутритеатрального производства.

3. Определился значимый, а по отдельным признакам увеличивающийся, разрыв между творческими идеалами и намерениями театральных деятелей и реальной практикой драматических театров города.

4. Жизнь театральных коллективов Ленинграда стала по преимуществу жизнью производственной. Художественное творчество превратилось (или превращается) в средство для производства "продукта потребления" и перестало быть существенной целью театрального процесса как для публики, так и для самих работников театра.

5. Достаточно сложной и до известной степени неопределенной выглядела ситуация с современной публикой. Зритель все более склонялся к миграции в поисках нужных ему спектаклей; у части театральной аудитории оказались весьма сильны потребительские тенденции; публика стала поляризоваться: меньшая ее часть начала отделяться от основной массы, сохраняя готовность

к творческому диалогу со сценой. В любом случае, однако, зрители часто вели театр за собой. Театр в своем тогдашнем состоянии не мог сопротивляться давлению публики и управлять ею не брался (исключая ситуации во время спектакля).

6. При естественной и бесспорно признаваемой идеологической ориентированности советского искусства ленинградский театр представлялся излишне жестко ориентированным также и в собственно художественной области. Выбор репертуара, способы его реализации, режим работы воспринимались как все менее зависящие от театра непосредственно.

7. В театре создалась тревожная по ряду признаков ситуация с бытом, досугом, условиями труда и оплаты артистов. Театральные профессии перестали быть престижными, само актерское творчество должно было бы занимать более высокое место на шкале общественных ценностей.

8. Жизнь творческого работника театра оказалась, как минимум, под угрозой превращения в обычную службу, что вело к заметному снижению творческого потенциала, потере энтузиазма и падению интереса к творчеству, к спектаклю и в особенности к репетиционной работе.

9. Актерство в массе своей склонилось к изолированному существованию, к культурному "индифферентизму", при том что средний уровень его культурной развитости и без того был относительно невысок.

10. Еще одна проблема, признанная животрепещущей, - воспитание новых поколений режиссеров и актеров. Нынешний молодой актер зачастую беспомощен профессионально, нравственно, идейно. К тому же он не всегда (как, впрочем, и его старшие коллеги) может рассчитывать на подлинную творческую самореализацию в своем театре.

11. Современный театр на рубеже 70-80-х гг. явно склонялся к использованию всех возможных выразительных средств, в том числе и таких нетрадиционных для театра, как средства эстрады, кинематографа и др. Театр тяготел к насыщенной образности, к сложности художественного языка. Однако это тяготение натал-