

В. Н. ДМИТРИЕВСКИЙ

ОСНОВЫ СОЦИОЛОГИИ ТЕАТРА ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

Издание второе, дополненное

РЕКОМЕНДОВАНО

*Научно-методической комиссией Российского университета
театрального искусства — ГИТИС для студентов вузов,
изучающих направление «Менеджмент сценических искусств»*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР •

ББК 85.33я73

Д 53

Дмитриевский В. Н.

Д 53 Основы социологии театра. История, теория, практика: Учебное пособие. — 2-е изд., доп. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. — 224 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1804-6 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-174-7 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В учебном пособии рассматриваются функциональные отношения отечественного театра и общества, сцены и зрительской аудитории. В книге 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 разных поколений и субкультур. Приложения содержат зрительские и экспертные опросные анкеты и аналитические материалы проведенных исследований.

Книга адресована теоретикам культуры, социологам, искусствоведам, практикам сцены, режиссерам, организаторам театрального дела, экономистам, менеджерам, студентам гуманитарных и художественных вузов широкого профиля.

ББК 85.33я73

Dmitrievsky V. N.

Д 53 Basics of theatre sociology. History, theory, practice: Textbook. — 2nd edition, updated. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2015. — 224 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

The textbook reveals functional relationships between Russian theatre and society, stage and audience. Theoretical and methodological approaches to the study of theatre social functioning, the formation of the repertoire, and also the motivation of audience behavior, depending on generation and subculture, are proved and developed. The appendix contains viewers' and experts' questionnaires and analytical research materials.

The textbook is intended for cultural theorists, sociologists, art critics, stage experts, directors, organizers, economists, managers, and students of the humanities and arts universities.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015

© В. Н. Дмитриевский, 2015

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2015

ГЛАВА 1

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ ТЕАТРА КАК СОЦИАЛЬНОГО ИНСТИТУТА

1

*Т*еатр — исполнительское искусство. Спектакль рождается в поле живого эмоционального общения актеров и публики и завершается с окончанием представления. Спектакль не существует в виде материализованно-зафиксированного памятника, как скульптура, живописное полотно, печатный или рукописный литературный текст, кинофильм. К. С. Станиславский называл зрителя «третьим творцом спектакля», ибо в процессе демонстрации спектакля зритель своими реакциями, так или иначе, воздействует на его течение, темпоритм, трактовку событий и характеров. Спектакль не может быть «продукцией отложенного спроса», он существует только «здесь и сейчас».

«Публика образует драматические таланты, — утверждал А. С. Пушкин и развивал свою мысль: — Скажут, что критика должна единственно заниматься произведениями, имеющими видимое достоинство: не думаю. Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию. И в этом отношении нравственные наблюдения важнее наблюдений литературных» [1]. Великий поэт сознавал огромную роль зрителя в театре и особую значимость общественного резонанса искусства — именно его изучением и занимается социология искусства.

Социальная жизнь спектакля — это его жизнь в публике, в ее оценках, в посещаемости или игнорировании его. Отношением публики определяется роль и место театрального спектакля в жизни общества.

В историко-культурном контексте театр правомерно рассматривать как художественный институт, осуществляющий важнейшую социокультурную коммуникативную миссию — полифункциональный диалог человека и общества. Коммуникативная функция театра, отвечающая природной потребности человека в живом, непосредственном общении, во многом определяет значение театра и как социального института и как вида искусства, в котором гражданское и эстетическое содержание времени воплощается в образе, в судьбе живого действующего человека.

Театр оснащает публику житейским опытом, общественно-значимыми ориентирами, системой ценностей, моделирует социальное поведение, эмоциональным воздействием способствует образованию социальной консолидации в принятии (или неприятии) определенных норм, идеалов и тем самым выполняет важную регулятивную роль в жизни общества, укрепляет его целостность, формирует в общественном сознании картину мира. Как форма социального общения театр включен в систему социальных институтов. Исследователь-социолог выявляет, анализирует, осмысляет сложившиеся в обществе взаимосвязи театра и публики, в значительной мере отражающие модель отношений общества и его граждан.

Изначальные социологические подходы к театру начали складываться на рубеже XIX–XX веков, на этапе становления массового общества и развития гуманитарных наук, когда возникла потребность в осмыслении проблем социальных закономерностей развития культуры и искусства. Однако предпосылки социологической интерпретации сценического искусства можно найти в трудах мыслителей давних эпох, начиная с Платона и Аристотеля. В работах же философов позднего Просвещения Д. Дидро («Парадокс об актере»), Г.-Э. Лессинга («Гамбургская драматургия») механизм взаимодействия сцены и зала является предметом глубокого социально-эстетического анализа. Важное значение для понимания общественной роли театра в России XIX — начала XX века имели и критические труды В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, позднее работы Г. В. Плеханова, А. В. Луначарского и др.

Как всякая общественная наука, социология театра развивалась по пути постепенного расширения представлений о предмете изучения, совершенствования понятийного аппарата и исследовательских методов, укрепления взаимосвязей со смежными науками. Начавший в 1890-х годах исследовательскую деятельность в Берлинском университете Макс Герман как литературовед, в начале XX века приобретает известность в Европе как основатель нового направления науки о театре. В России идеи М. Германа нашли понимание и поддержку у театроведов А. А. Гвоздева, Н. П. Извекова, С. С. Мокульского и др. В 1920-х годах М. Герман, наряду с Вс. Мейерхольдом и К. С. Станиславским, избран почетным членом отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств в Петрограде. Соотечественники М. Германа — Г. Зиммель, Ю. Баб, позднее Д. Вайденфельдт, Х. Либер, Х. Марек, А. Хаузер, Х. Плесснер и др. — развивают его идеи. В Великобритании социологический подход к театру реализует Ф. Фергюссон, во Франции Д. Демарси, А. Моль, Ж. Дювиньо; последний уже в 1960-х годах привлекает углубленным анализом драмы как социальной игры. К этому времени социологические исследования театра ведутся в Чехословакии (Х. Казалова), Швеции (Г. Шведнер, Д. Ваге) и других странах.

В России исходные теоретические предпосылки для социологического изучения театра наметились в недрах литературоведения и только еще формирующегося в 1910–1920-х годах театроведения. Ученых заинтересовали особенности театра как публичного зрелища, как социально-психологического феномена массового общения. Деятельность драматурга, актера, режиссера, художника, балетмейстера, музыканта, архитектора, театрального предпринимателя начинает рассматриваться в связях и взаимовлиянии со зрителем как выразителем общественного настроения, носителем установок и ценностей массового сознания, в контексте социального бытия театра, его художественного производства и общественного потребления, в совокупности многообразных творческих и социальных коллизий и отношений.

Послеоктябрьские годы внесли серьезные коррективы в научную жизнь России. В условиях крепнущей идеологической монополии ученые оказались перед выбором —

следовать ли им «академическим» путем, рассматривая искусство в широком русле эстетики, гражданской истории, истории культуры, общественной психологии, или подчиниться марксистской догме и базироваться на приоритете социальной природы искусства. В рамках крепнущего государственно-идеологического монополизма театроведение как научная дисциплина могло утвердиться, только отказавшись от плюралистического развития методологических принципов. Тем не менее до 1930-х годов диалектика идейной борьбы отражала интенсивность и напряженность процесса накопления знаний и опыта, а наука о театре стремилась через философско-эстетическое постижение объективных закономерностей социально-культурного развития и реальной сценической практики прийти к разработке теории театра.

Изучение социального функционирования театра предполагает целостное представление о его деятельности как социально-художественной организации. В рамках такого подхода театральная практика осмысливается в интеграции социологического и театроведческого анализов как совокупность ее явлений и процессов. Один из основателей отечественного театроведения, филолог, историк литературы и театра, известный театральный критик и сотрудник Института истории искусств А. А. Гвоздев выступил горячим пропагандистом трудов М. Германа, считал его первым исследователем, применившим строгий метод в изучении театра. Развивая его методологические подходы, А. А. Гвоздев особо выделял самоценность сценической интерпретации драмы, являющейся объектом театрального воплощения и социального пространства [2].

Социокультурная ситуация второй половины XX — начала нынешнего XXI века несколько отодвинула театр с его традиционных позиций авторитетного рупора идей времени. Сегодня ему приходится конкурировать со всем многообразием современных зрелищ — художественных и политических, с различными индивидуальными и массовыми формами проведения досуга. Резко изменилась система и иерархия культурных установок. Ценности сценической культуры в сознании некоторых групп населения девальвировались, а сам театр перестал «работать» как психоэмоциональный регулятор в среде широкой представительной

аудитории, уступив эту функцию эстрадным шоу, спортивным зрелищам и пр.

Расширение объема художественной продукции, культурного предложения открывает возможности широкого выбора, что само по себе обогащает диапазон зрительского восприятия, формирует его новую эстетику, раздвигает круг представлений и оценок, меняет навыки и особенности культурного поведения населения. Определенным образом это сказывается и на самосознании человека, на понимании им собственной индивидуальной ценности, своего места и роли в жизни, наконец, своего личностного, профессионального, общественного достоинства. Эти динамичные процессы социального становления и развития человека так или иначе отражаются в искусстве, в драматургических конфликтах, коллизиях, сюжетах, в ценностных мотивах и ориентациях, в поведении сценических персонажей, в системе их взглядов. Через восприятие публики, ее эмоциональную, эстетическую, рациональную оценку идеи времени, рожденные жизнью, уже на новом, более высоком уровне осмысления фиксируют социальные качественные изменения, формируют общественное настроение, закрепляют новые ценностные установки, направляют и развивают самосознание людей.

Мера активности театра, как подтверждают многие социологические исследования, проявляется в интенсивности формирования из числа потенциальной публики своего постоянного зрителя. Активность зрителя проявляется, в свою очередь, в выборе театра или группы театров, в отношении к спектаклям, что и создает глубинные предпосылки для интенсивного развития новых театрально-художественных форм, выразительных средств, в своей совокупности образующих исполнительскую манеру, индивидуальность, стиль труппы, образ театра или целого сценического направления. «На протяжении последующих десятилетий табель о рангах в искусстве выстраивался по многообразным основаниям, — пишет Г. Г. Дадамян, характеризуя принципиальные качественные изменения в современных взаимоотношениях искусства и публики. — Личные вкусы и эстетические пристрастия верхнего эшелона власти, мера популярности, наконец, мера таланта... Разные сочетания, разные доминанты того или иного

основания, оценки, присвоения ранга... Теперь реальное влияние на художника, на культурную жизнь начинает более зависеть от масштабов его аудитории. Массовый успех в искусстве — понятие уже не количественное, работающее прежде всего на коммерцию, он становится решающим фактором в реальном, в том числе и статусном, социальном бытии искусства. Сегодня больший шанс не только на высокий ранг, но и на выживание имеет не талантливый художник, а тот, кто лучше и полнее сумеет обслужить массовые эстетические ожидания» [3].

Правомерно, таким образом, сделать вывод, что расширение культурного предложения обогащает как сам театр, так и воспринимающего, осваивающего его человека, оно свидетельствует о реальной свободе выбора зрителем множества различных систем социального и культурного поведения.

Театру, как искусству наименее подверженному тиражированию и воздействию стереотипов, принадлежит важная роль «противоядия» тотальному напору стандартизованного потока. В этом смысле многообразие сценических интерпретаций, присущее театру как виду искусства, оставляет театру возможности дифференцировать восприятие публики, пробуждать индивидуальное отношение зрителей к жизни и искусству, формировать навыки самостоятельных оценок. Появление в 1980–1990-х годах множества театральных студий, «малых сцен», камерных театров, разного рода нетрадиционных сценических коллективов привлекло значительную часть публики прежде всего потому, что государственная система театров не учитывала формирующееся вокруг театра общественное мнение и не удовлетворяла изменившиеся духовные и эстетические потребности достаточного представительных слоев населения.

Осмысление социальной значимости общечеловеческих ценностей принципиально важно для оценки социокультурной ситуации, для осмысления концепции личности, ибо именно общечеловеческие ценности определяют суверенность личности в общественной иерархии, создают условия для ее духовного и творческого развития. Такие условия могут быть созданы только с помощью влиятельных общественных механизмов, среди которых сценическое

искусство, театр, сформировавшийся в ходе всей мировой цивилизации и оправдавший свое существование в истории человечества, занимает чрезвычайно важное место. В историко-культурном контексте театр правомерно рассматривать как художественный институт, осуществляющий важнейшую социокультурную коммуникативную миссию — полифункциональный диалог человека и общества.

В изучении истории театра, актерского и режиссерского творчества, сценографии, организации театрального дела накоплен большой опыт, сложилась прочная научная традиция. Однако эксплуатация репертуара во взаимосвязях с аудиторией театра, с закономерностями поведения публики в пространстве социальной и театральной жизни исследовались фрагментарно, автономно, а иногда и односторонне. Между тем анализ театрального процесса в его целостности, во взаимодействии и согласовании всех его составных частей и элементов, в сопряженности их социального бытования также представляется весьма актуальным. Такой подход позволяет не только глубже осмыслить положение сценического искусства в жизни общества, но дает возможность формирования ориентаций и потребностей художника и публики в сложных и противоречивых сочетаниях материального и духовного факторов, отражающих своеобразие современной социокультурной ситуации.

Театр как социальный институт, осуществляющий в процессе коллективной деятельности людей производство художественной продукции для потребления его широкой публикой, одновременно предстает как профессиональное сообщество художников, создающих уникальные произведения искусства, рассчитанные на их индивидуальное творческое восприятие личностью. Коммуникативная функция театра, отвечающая потребности человека в живом, непосредственном общении, во многом определяет значение театра и как социального института, и как вида искусства, в котором гражданское и эстетическое содержание времени воплощается в образе живого действующего человека, в формах «самой жизни». В этой специфической особенности театра — сфере общения — перекрестились сегодня наиболее острые проблемы театрального процесса.

Предпосылки научного социологического и социально-психологического подходов к театру наметились в недрах классического русского театроведения, формирование и становление которого относится к 1910–1920-м годам. На первом этапе театроведение, параллельно с исследованием истории драматургии и театра, фиксировало проявление общественных закономерностей и характерных черт массового общения, присущих театру как зрелищу. Возросшая потребность в обоснованиях механизмов социального функционирования сценического искусства обусловила поиски новых знаний.

В 1920-е годы разработка методологии театроведения стала решающей проблемой становления науки о театре. Необходимо было решить вопрос — следовать ли ей традиционным «академическим» путем, рассматривая явления искусства в контексте гражданской истории, истории культуры и общественной психологии, или опираться на господствующее в советской идеологии марксистское материалистическое понимание искусства и действительности, развивая прежде всего идеи социальной природы театра. Утвердиться в качестве научной дисциплины в условиях растущего государственно-идеологического монополизма советское театроведение могло, только отказавшись от плюралистического развития методологических принципов. Диалектика идейной борьбы отражала интенсивность и напряженность процесса накопления знаний и опыта, наука о театре стремилась через постижение объективных закономерностей социально-культурного развития через практическое, театральное-педагогическое и философско-эстетическое осмысление театрального процесса прийти к разработке теории театра.

Государственный институт театроведения открылся в Москве в середине 1920 года, но просуществовал лишь три месяца, после чего в качестве театральной секции вошел в состав Государственной Академии Художественных наук (ГАХН). Секцией ГАХНа руководил Н. Е. Эфрос, затем В. В. Филиппов и П. А. Марков. Научная программа основывалась на решении важных методологических задач и разработке новых

исследовательских направлений, среди которых важное место занимало комплексное изучение искусств — театра, живописи, музыки и др., анализ становления и эволюции режиссуры, изучение публики, ее ориентаций, реакций и пр.

«Отпочковывание» какой-либо научной области сначала в частную, потом в свою самостоятельную отрасль изучения предполагает определение специфики предмета исследования. Обособление театроведения от литературоведения, с которым русская наука о театре была связана корневой основой — драматургией, сложный путь становления советского театроведения в значительной степени был обусловлен «зыбкостью» основного предмета изучения — театрального спектакля, каждый раз заново рождаемого фантазией и воображением актеров и зрителей. Театроведение — это теория и история создания и существования «нефиксированных» явлений, спектаклей, осуществляемых, по выражению К. С. Станиславского «сегодня, здесь, сейчас».

Непременная необходимость исследовать живой сценический процесс в его постоянном движении, может быть, и является самым основным отличием театроведения, критики, социологии театра от близких им литературоведения и социологии литературы и литературной критики, имеющих дело с зафиксированными текстами. Эта особенность исполнительского искусства делала критику и науку о театре, в том числе и социологию театра, чрезвычайно зависимыми от взволнованного дыхания зала, способствовала размыканию (а иногда и размыванию) академических, строгих нормативных условностей, сближала с социологией, социальной психологией. При этом важно иметь в виду, что становление и формирование отечественной науки о театре хронологически шло параллельно с процессом утверждения в театре режиссера, ростом его авторитета, с приходом в театры новых массивов зрителя, своим подчас непредсказуемым восприятием оказавшим влияние на движение сценической эстетики. Таким образом, режиссер и публика оказались неразрывны как объект целостного научного рассмотрения. Режиссер осмыслялся как создатель художественных ценностей, как носитель и генератор идей, движущая сила творческого процесса, зритель — как социально-организующая энергетика развития театра.

В 1920-х годах театр существовал в удивительно тесном взаимовлиянии теории и практики, во взаимодействии с наукой, критикой, зрителем, какого до сих пор восстановить не удалось. Связь эта выражалась в активной критической деятельности, в стремлении режиссеров, актеров, художников и ученых к разного рода сотрудничеству, что проявлялось в публичных дискуссиях, конференциях, социологических и психологических экспериментах, в совместных научных изданиях и пр. Повседневная критика приобрела в ту пору весьма высокий рейтинг еще и потому, что лидерами ее были видные ученые — театроведы, литературоведы, писатели, они задавали высокий уровень мысли, демонстрировали мощь художественной образности и научного знания. Статья, рецензия, доклад, даже реплика авторитетного специалиста, как правило, вводили спектакль, его создателя режиссера, труппу в контекст всей художественной жизни, рассматривали его как социально-художественный факт, а театр как род искусства поднимали до уровня явления большой общекультурной значимости.

В 1927 году П. Н. Сакулин в книге «Наука о литературе: ее итоги и перспективы» указал на важность комплексного рассмотрения литературной жизни, содержание и пространство которой определено участием в ней как самих литераторов, так и теоретиков, критиков, читателей [4].

А. А. Гвоздев в статье «О смене театральных систем» (1926) также подступает к комплексному рассмотрению театра в единстве социологических и эстетических задач. Конкретизируя понятие театральной системы, А. А. Гвоздев определял его как соотношение между формой сценической площадки, составом зрителей, характером актерской игры и драматургии [5]. Спустя семь лет, в 1933 году в Ленинграде выходит из печати «История советского театра». При том, что книга отмечена печатью присущих этой поре идеологических смещений, основная направленность театральной жизни характеризуется А. А. Гвоздевым, А. И. Пиотровским и И. И. Соллертинским в закономерностях целостного историко-культурного развития весьма убедительно [6]. Методологический замысел, положенный авторами в концептуальное основание, предполагал познание зрителя одной из фундаментальных основ функцио-

нирования театра. Развивая методологические подходы М. Германа, А. А. Гвоздев особо подчеркивал самоценность и значимость сценической интерпретации драмы, являющейся объектом театрального воплощения и социального пространства. Отсюда особый интерес А. А. Гвоздева к массовым празднествам и самодеятельному театру, в оценке которых аспект социального функционирования искусства был методологически чрезвычайно важен.

Зритель всегда понимался А. А. Гвоздевым как важнейший элемент театра, как часть социального и эстетического сознания. В полемике с тезисом Н. Н. Евреинова, давшим заглавие своей книге «Театр как таковой» [7], А. А. Гвоздев выдвинул в центр науки о театре «спектакль как таковой», имея в виду целостное видение спектакля как первоэлемента анализа театра, постоянной исследовательской величины, содержательная значимость которой позволяет определить и осмыслить закономерности и движение театрального процесса в целом через совокупность спектаклей, вступающих в тесное сопряжение и взаимодействие с публикой, с другими участниками театрального процесса и составляющих тем самым многозначную панораму социального функционирования театра, формирующего массовое и художественное профессиональное сознание.

В стенах Государственного института истории искусств А. А. Гвоздев и его единомышленники — А. И. Пиотровский, С. С. Мокульский, В. Н. Всеволодский-Гернгросс — сотрудничали с учеными-литературоведами, причастными к так называемой «формальной школе», и прежде всего с группой ОПОЯЗ — «Общество изучения поэтического языка», куда входили В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум и др. Общность взглядов «школы Гвоздева» и «формалистов» проявилась в толковании стилевых особенностей классического и романтического направлений в театре, в осмыслении причин скачкообразного развития сценического искусства и др.

Таким образом, сближение театроведения, литературоведения с социологией, социальной психологией в значительной мере было обусловлено стремлением целостно осмыслить искусство, театр в динамично развивающемся социокультурном контексте. Но одновременно с конца 1920-х годов

крепла и другая тенденция, направленная на извлечение из искусства прагматического идеологического смысла и распространения его на все творчество художника, на художественное направление в целом. В столкновении этих по сути дела взаимоисключающих тенденций отчетливо обнажилась органическая несовместимость объективного научного анализа и конъюнктурно-произвольных идеологических манипуляций. В начале 1930-х годов в печати развернулась борьба с так называемыми «буржуазными течениями» в науке и искусстве. Учиненный гуманитарным наукам погром не только пресек наметившееся плодотворное междисциплинарное сотрудничество, но и резко сместил методологические ориентиры в изучении искусства. Сценическое искусство и его направления представлены прежде всего деятельностью драматургов, режиссеров, художников, актеров, творящих в искусственной изоляции от публики, вне зависимости от ее оценок и реакций, и потому театральный процесс как совокупность конкретных спектаклей оказался практически выведен за пределы социального функционирования, представлен односторонне, обособленно, замкнуто, вне широкого социально-исторического контекста.

Ситуация стала постепенно меняться с конца 1950-х годов. В историко-театральных монографических работах И. Д. Безгина, Г. Г. Дадамяна, И. Ф. Петровской, А. Я. Алтшуллера, Ю. М. Орлова, Г. А. Хайченко, Е. Г. Холодова, Н. А. Хренова и ряда других ученых [8], посвященных творческой и организационно-экономической деятельности отдельных трупп и культурно-театральному процессу России конца XIX — начала XX века в целом, в пространственную и временную панораму культурной жизни органично и соразмерно вошли характеристики социального быта провинциальных трупп, многомерный анализ реального репертуара, вскрыта направленность критических «полемик», воссозданы документальные «портреты» представительных групп зрителей, читателей, актеров. Установка авторов на комплексное культурологическое исследование обусловила не только выходы в пограничные сферы знаний — в историю, эстетику, литературоведение, но и в экономику, демографию, статистику на самых разных уровнях. Такой многофакторный количественно-

качественный анализ социокультурной ситуации убедителен своей аналитической глубиной. Дело не только в том, что авторы подчеркнули тесную взаимозависимость театрального быта и характера образа жизни широких слоев населения России, поставили его в контекст развития всей культуры. Очевиден вывод — драматический театр конца XIX — начала XX века весьма полно отразил типичные черты духовной жизни русского общества, обогатил широкие массы публики обширными сведениями об окружающей действительности в ее острых противоречиях. Если кругозор общественного сознания рубежа XIX–XX веков расширился в связи с быстрым ростом журнального и газетного предпринимательства, то театр с его весьма разнообразным «текущим репертуаром» в свою очередь предоставил публицистике и критике необозримое поле для всестороннего социального анализа общества. Неслучайно именно театральная критика в конце XIX — начале XX века, да и в первые послеоктябрьские годы по числу статей и их авторов значительно превосходила другие области критики — литературную, художественную, музыкальную, стала мощным выразителем общественного мнения.

С отменой в России в 1882 году театральной монополии число театров в Петербурге, Москве и крупных российских городах не только резко увеличивается. Театральное предпринимательство, меценатская поддержка театров становятся частью крепнущей развлекательно-зрелищной индустрии и ее развивающегося рынка, способного вбирать в себя значительные капиталовложения и делать их прибыльными. Расширяется спектр театрального предложения и спроса, он охватывает новые слои городского населения. Для неграмотных крестьянских масс, влившихся в город, театр, в котором в качестве художественного языка доминирует слово, интонация, зрелище, музыка, пластика, изображение, декорация, становится важнейшим инструментом социальной адаптации. Практически театр превращался в серьезную культурно-предпринимательскую отрасль, поставщиком едва ли не самого массового художественного продукта, отрасль, формирующую и свои профессиональные кадры, и массового потребителя сценического зрелища.

Образ жизни российских городов на рубеже XIX–XX веков существенно менялся, это отразилось на аудитории театров, начиная от старых, императорских, казенных и кончая новыми, «народными» и «общедоступными». Смещения в сословных соотношениях театральной аудитории сразу же обусловили новые ориентиры и критерии художественной жизни, новое положение театра в структуре отечественной массовой культуры XX века. В обществе наметилась отчетливая тенденция к субкультуризации, она проявилась в разрушении традиционных отношений искусства и человека. При том, что в целом социокультурное пространство расширялось, целостное поле идейного, духовного, эстетического диалога мельчилось. Идеологи театра стремились его каким-то образом сохранить, они актуализировали идею «общедоступного театра», призванного вовлечь в свою сферу формирующийся «средний класс» — трудящуюся интеллигенцию — учителей, врачей, инженеров, техников, чиновников, мелких и средних предпринимателей, юристов, наконец учащуюся молодежь разных сословий и пр. Цель — заполнить намечающийся вакуум культурного пространства, смягчить культурный и имущественный разрыв в образе жизни городского населения, сочетать художественность поисков с уровнем запросов представительной части городской публики, обеспечив ей экономическую и территориальную доступность зрелища. Программность этой задачи изначально выразилась даже в названии Художественного театра, открывшегося в 1898 году как «Московский художественно-общедоступный театр».

Идея «общедоступности» искусства, науки, культуры уходила своими корнями в революционно-демократическое, в народническое движение, в формирующуюся идеологию разночинной интеллигенции 1890-х годов. В фазу организационного оформления вступили в конце XIX века социал-демократические, эсеровские кружки. Интеллигенция в значительной своей части разделяла либерально-народнические взгляды, поддерживала инакомыслие правительственному идеологическому официозу. Сближение интеллигенции с МХТ объяснялось прежде всего демократичностью его исходных установок, этической и эстетической направленностью театра, реалистической образностью

его первых спектаклей, тонко сочетавшими жизненную достоверность и глубинную психологию сценических образов, наконец, проблематикой репертуара, направленного на раскрытие драматизма существования частного человека на рубеже веков. В широком общественном мнении новый театр стал восприниматься как символ интеллигентности, носитель ее картины мира с присущей ей благородством возвышенных устремлений, духовным подвижничеством, богатством внутренней жизни, высоким чувством этики.

Программность МХТ как театра, опирающегося на принципиально новую модель отношений с публикой, формировалась задолго до его открытия. В этом смысле деятельность МХТ представляется особенно интересной с точки зрения его социологической оценки.

Еще до исторической встречи Станиславского и Немировича-Данченко в кабинете ресторана «Славянский базар» Станиславский разрабатывал устав акционерного общества национальных общедоступных театров «с целью содействия развитию изящных вкусов в области сценических, музыкальных, художественных и пластических искусств и способствования распространению научных и литературных познаний преимущественно среди небогатого класса русской публики» [9]. Репертуар нового театра предполагалось формировать из подлинно художественных современных и классических пьес, исполняемых высокопрофессиональной труппой, призванной нести в зал правду жизни, благородные гуманистические идеалы. Театр — воспитатель, проповедник, учитель, и уже в силу этого его отношения с публикой предполагают некоторую дистанцированность, обусловленную различием положений — просвещенный наставник и нуждающаяся в просвещении масса, «толпа». «В театр приходят развлекаться, а выходят обогащенные или знаниями или с заданными вопросами, которые каждый будет пытаться объяснить, или ему раскроют глаза в том, что происходит ежедневно и что заметно лишь гениям» [10]. Не будем углубляться в раздумья, причисляли ли себя к гениям основатели МХТ, однако миссионерство им было, безусловно, не чуждо, а значит, и понимание того, что гениям идти на поводу зрительских вкусов — великий грех.

Сочетать общедоступность и идейность, массовость и художественность при безусловном приоритете последней — этот программный тезис звучал и в речи Станиславского в день открытия театра: «Мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые эстетические минуты среди той тьмы, которая окутала их. Мы стремимся создать первый разумный, нравственный, общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь» [11]. Но даже в первый сезон репертуар театра демонстрировал свою общедоступность не слишком внятно, чем вызвал справедливое недоумение критика: «Общедоступный театр ставит «Счастье Греты» (Э. Мариотта. — *Авт.*) именно потому, что не выяснено понятие общедоступности», — писал С. Васильев (Флеров) [12]. Тем не менее публика в театр «пошла» — та же критика констатировала полные сборы в течение всего первого сезона [13]. «Он (театр. — *Авт.*) бросал самые здоровые, самые свежие семена в почву общественной мысли... Он затрагивал самые больные места общественного чувства. Он шевелил наши больные нервы. Он отвечал нашему больному настроению» [14].

Основным зрителем Немирович-Данченко видел «интеллигентов среднего достатка и студенчество» [15]. Однако программно заявленная опора на общедоступность и художественность обрекла театр на вечное мытарство и постоянные упреки оппонентов. В докладной записке в Московскую городскую думу, в которой мотивировалась необходимость открытия нового театра, Вл. И. Немирович-Данченко писал: «Москва, обладающая миллионным населением, из которого огромный процент состоит из людей рабочего класса, более чем какой-нибудь из других городов нуждается в общедоступных театрах... Репертуар должен быть исключительно художественным, исполнение возможно образцовым, и вся разница между дорогим театром и народным заключается только в большей или меньшей доступности, в большей или меньшей дешевизне и количестве мест» [16].

Намерения прекрасны, но уже в первый год деятельности пришлось признать, что театр не может в полной мере реализовать обещанное. Под угрозой финансового краха, несмотря на существенные вклады пайщиков и прежде всего С. Т. Мо-

розова и самого К. С. Станиславского, театр вынужден резко повысить цены на билеты. Между тем и изначальные расценки первого сезона отнюдь не были достаточно «демократичными»: как пишет Вл. И. Немирович-Данченко, первые четыре ряда партера предназначались для людей состоятельных, по четыре рубля за кресло («это дороже, чем в других театрах», — комментирует Немирович-Данченко), остальные ряды партера шли по полтора рубля и дешевле. Первые места бельэтажа — по одному рублю; ложи бельэтажа — по шесть рублей и т. д. [17]. Ю. М. Орлов в обстоятельном исследовании «Московский художественный театр: новаторство и традиции в организации творческого процесса» [8] приводит сведения об окладах «средней интеллигенции» той поры — уездные врачи — 465 рублей в год (около 40 рублей в месяц); учителя гимназии со стажем более 5 лет — 900 рублей в год — 75 рублей в месяц. Цены на продукты в Москве и Петербурге в конце XIX века таковы: 1 кг телятины — 17 копеек, 1 кг сливочного масла — 54 копейки, сытный, хотя и однообразный мясной обед из двух блюд в харчевнях для рабочих в этих наиболее «дорогих» городах России стоил около 5 копеек, в других городах — дешевле [18]. Раз уж речь зашла о стоимости жизни, укажем, что ведущие актеры МХТ — В. И. Качалов, например, — имели оклад от 10 000 до 12 000 в год (800–1000 рублей в месяц), статисты театра — 360 рублей в год (30 рублей в месяц).

Патерналистское отношение к публике выражалось не только в ценовой и репертуарной политике — независимо от того, платил ли зритель четыре рубля за кресло или полтинник за место для стояния на балконе, — зрителя надо было изначально и категорически подчинить нормам поведения: «Отношение к публике было одним из крупных вопросов нашей беседы, — вспоминает Вл. И. Немирович-Данченко о встрече в «Славянском базаре». — В принципе нам хотелось поставить дело так, чтобы публика не считала себя в театре «хозяином», но чувствовала себя счастливой и благодарной за то, что ее пустили, хотя она и платит деньги (выделено нами. — Авт.). Мы встретим ее вежливо и любезно, как дорогих гостей, предоставим ей все удобства, но заставим подчиняться правилам, необходимым для художественной цельности спектакля» [19]. Публике

обязывалось быть «осчастливленной», «облагодетельствованной», допущенной истинными хозяевами театра к чему-то особенно возвышенному, едва ли не сакральному...

«Называя билеты по 40–50 копеек дешевыми, мы сравниваем их с расценками на хорошие места. С точки зрения же стоимости жизненно важных товаров и продуктов питания это в то время сумма немалая» [20] — справедливо указывает Ю. М. Орлов и обращает внимание на то, что уже со второго сезона цены на билеты МХТ резко поднялись и практически сравнялись с ценами императорского Малого театра. Так что не удивительно, что определение «общедоступный» в названии Художественного театра вскоре оказалось не очень уместным. Сам Немирович-Данченко признается в письме Чехову: «Без компромисса ничего не поделаешь. Если бы давать только высокохудожественные спектакли, то пришлось бы число их сократить вдвое и еще больше находиться в зависимости от меценатства» [21]. Здесь можно сделать два вывода: во-первых, не все спектакли МХТ признавались высокохудожественными, во-вторых, и их наличие не давало необходимой прибыли и не освобождало театр от зависимости от меценатства. Затраты театра как и цены на билеты с каждым сезоном возрастают: Ю. М. Орлов, анализируя рост доходов театра, весьма точен в своем замечании: «Следует все-таки признать, что прибыль эта — из кармана зрителей, от богачей, способных заплатить за сверхдорогие абонементы. Мы много читали о ночных очередях за билетами в МХТ, где стояли студенты и курсистки, бедные служащие и провинциальные интеллигенты, но не всегда отдавали себе отчет, что очереди стояли за дешевыми билетами и потому, что таких билетов было мало» [22]. Художественный театр стал к 1910-м годам одним из самых дорогих драматических театров России, констатирует Ю. М. Орлов и приводит письмо К. С. Станиславского, написанное им в ноябре 1910 года, в начале тринадцатого сезона театра: «Надо предпринимать решительный шаг. Надо из Художественного театра превращаться в общедоступный. Это больно, так как в таком театре не удержишь искусства. С другой стороны, когда подумаешь, кому мы посвящаем свои жизни — московским богачам. Да разве их можно

просветить?.. Вспомнишь о Толстом, о серой жизни бедной интеллигенции, которой никуда не деться, — ох!» [23].

Между тем, постоянно противопоставляемый критикой Художественному театру коммерческий театр был в начале XX века весьма красочен, разнообразен и уж никак не скучен. П. А. Марков пишет о напряженной полемике, которая бурлила в московской художественной жизни, о конкуренции МХТ с театром Ф. А. Корша и театром К. Н. Незлобина. Часть московских зрителей, как считает П. А. Марков, явно переросла театр Корша, он стал для нее недостаточно «культурным», но и до Художественного театра не доросла: «Для этой публики, очутившейся “между театрами”, и должен был появиться какой-то иной театр. Таким театром и стал незлобинский, более современный и “модерн”, нежели коршевский... Незлобин явно рассчитывал отнять часть зрителей и у театра Корша, и у Художественного. Если в театре Корша неизменно побеждала тенденция подчинения мещанскому зрителю, то на всей судьбе незлобинского театра отразилась борьба между ощущением необходимости серьезных художественных исканий и покорной ориентации на зрителя, чуть переросшего театр Корша» [24].

Практически к середине 1910-х годов Художественный театр отошел от современных тем и неизбежно оказался отодвинут в общественном внимании, в публике на второй план. Это признал даже такой его рьяный поклонник и почитатель, как П. А. Марков. «Он (МХТ. — *Авт.*) казался нам все менее интимно близким, хотя полнота жизни в его классических постановках становилась все более осязаемой, а его режиссерское и актерское искусство все более совершенным. В его взгляде на современность все сильнее чувствовалось отчаяние» [25]. П. А. Марков ярко рисует относящийся к тем же годам портрет московской театральной публики: «Постепенно среди молодежи, постоянно посещавшей театры, образовались группы, объединенные общим интересом к театру и, может быть, еще больше — заботами о далеко не всегда легком труде добывания дешевых билетов на особенно знаменательные спектакли, в первую очередь на Шаляпина и в МХТ. Это занятие — добывание билетов — казалось нам увлекательным, авантюрным, поскольку поглощало обычно целую ночь и зачастую сопровождалось

столкновением с полицией, тщательно разгонявшей толпу, осаждающую кассы. Гастроли Шаляпина доставляли массу неприятностей блюстителям порядка. В ночь накануне продажи билетов в Большой вокруг величественного здания собиралась толпа чающих билетов. Но до окончания спектакля к дверям не подпускали. Поэтому вокруг театра шло невиданное массовое гулянье, а когда рассеивались последние зрители, толпа весело и могуче бросалась занимать очередь. Как правило, для наведения порядка во мгле полуночи появлялся на коне сам помощник градоначальника Модль. Позднее в очередь становились уже за несколько суток, добровольцы составляли списки, для проверки которых требовалось лично и неукоснительно являться по нескольку раз в день. Назначались контрольные комиссии для проверки количества поступающих в кассу билетов — продавать их разрешалось по два на человека, а так как значительная их часть оказывалась заранее расписанной, то мы орали, стучали ногами, уличали чиеновников из администрации, скандалили во всю». Впрочем, главное состояло в другом — здесь формировалось общественное мнение о театре: « В очереди шли самые неистовые споры о театре, о любимых актерах. Во время же ночных очередей мы на короткое время шли в ночные чайные, в которых кормились извозчики и грузчики, и там, в табачном дыму, за горячим чаем с булками, темпераментно и озорно продолжали свои споры, которым не было конца-краю... В МХТ существовал другой, более организованный порядок — так называемая лотерея с номерками, — тут уж все зависело от везения и счастья... Эти ночные бдения навсегда сохранились в памяти, и долго еще я встречал прежних знакомых, в молодости стоявших в очередях у театральных дверей, среди них потом оказались профессора, инженеры, врачи, не говоря уже об актерах» [26].

Таким образом, доходный «кассовый» и целевой «массовый» зрители оказались практически разделены на два отчетливых потока, и чтобы обеспечить выживание театра за счет притока первого, надо было ограничить приток второго и соответствующим образом строить репертуар. Поэтому небезосновательно замечание Луначарского, который, высоко ценя общественное значение Художественного