

ГИТИС. УЧИТЕЛЬ – УЧЕНИК. ДИАЛОГИ GITIS. TEACHER – STUDENT. DIALOGUES

В. Н. ДМИТРИЕВСКИЙ,
Г. А. ЗАСЛАВСКИЙ,
А. И. ФОКИН

*Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

VITALIY DMITRIEVSKIY,
GRIGORIY ZASLAVSKIY,
ALEXANDER FOKIN
*Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia*

СОЦИОЛОГИЯ ТЕАТРА – НАУКА ПОЗИТИВНАЯ

АННОТАЦИЯ

В статье в форме беседы рассматриваются вопросы полувекового развития российской театральной социологии на основе опыта исследований и преподавательских практик кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств Российского института театрального искусства – ГИТИС. Неразрывная взаимосвязь теории и практики позволяет отнести театральную социологию к области точных научных дисциплин искусствоведения. Участники дискуссии анализируют опыт отечественной социологии зрителя как объективной оценки художественного результата, лишённого установок политической конъюнктуры или цеховых интересов той или иной группы критиков. Поиск гармонического сочетания количественных и качественных подходов оценки восприятия спектакля зрительской аудиторией приводит социологов театра к необходимости аналитического сопоставления результатов опросов и статистики с оценками независимой экспертной группы. Таким образом раскрывается стремление театральной социологии найти форму объективной критики (объективной эстетической критики) сценических произведений.

SOCIOLOGY OF THE THEATRE – A POSITIVE SCIENCE

ABSTRACT

The article discusses in the form of a conversation the half-century development of Russian theatre sociology based on the experience of research and teaching practices of the Department of Production and Performing Arts Management of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). The inextricable relationship of theory and practice allows us to attribute theatrical sociology to the field of exact scientific disciplines of art history. The participants in the discussion analyze the experience of the domestic sociology of the viewer as an objective assessment of the artistic result, devoid of the attitudes of the political situation or tastes of one or another group of critics. The search for a harmonious combination of quantitative and qualitative approaches to assessing the perception of the performance by the audience leads the theatre sociologists to the need for an analytical comparison of the results of surveys and statistics with the estimates of an independent expert group. This reveals the desire of theatrical sociology to find a form of objective criticism (objective aesthetic criticism) of stage works. The experience of educating future theatre managers, producers and directors

Опыт воспитания будущих театральных менеджеров, продюсеров и директоров коллективов демонстрирует конвергентный опыт в рамках искусствоведческой образовательной системы, предполагающий сочетание углубленного изучения эстетики и законов создания художественного произведения с постижением широкого круга общественных научных дисциплин. При таком подходе сформировавшиеся методы театральной социологии имеют особое значение в образовательном процессе, демонстрируя широкую взаимосвязь эстетических критериев оценки сценического произведения и его восприятия/резонанса на разных уровнях социальной жизни. Важность сохранения традиций отечественной социологии театра связана с необходимостью сочетания практического опыта и научно-педагогической работы всеми ведущими директорами основных театров России.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *театральная педагогика, социология театра, театральный зритель, театральный менеджмент, ГИТИС.*

of teams demonstrates convergent experience within the framework of the art history educational system, which involves a combination of in-depth study of aesthetics and the laws of creating an artwork with comprehension of a wide range of public scientific disciplines. With this approach, the established methods of theatrical sociology are of particular importance in the educational process, demonstrating the wide interconnection of aesthetic criteria for evaluating a stage work and its perception / resonance at different levels of social life. The importance of preserving the traditions of Russian theatre sociology is associated with the need to combine practical experience and scientific and pedagogical work by all the leading directors of the main theatres of Russia.

KEYWORDS: *theatre pedagogy, sociology of theatre, theatre viewer, theatre management, GITIS.*

Григорий Заславский: Смысл нашего цикла диалогов в том, чтобы поговорить о профессии, о том, чему педагоги могут научить и чему научили, что из уроков оказывается в практической деятельности важным и востребованным. Когда мы говорим про театральное обучение, понятно, что связь у нас между учителем и учеником другая. Более прочная. Хотя, я уверен, что и в физике так, и в химии то же, когда это хороший учитель и хороший ученик. У Вас, уважаемый Виталий Николаевич, и у Вас, уважаемый Александр Игоревич, именно такие отношения, поэтому я очень рад, что Вы согласились встретиться и поговорить. И первый вопрос Виталию Николаевичу – чему Вы учили?

Виталий Дмитриевский: Студенты, которые появляются на первом курсе, подчас приблизительно представляют, чем им предстоит заниматься. Их установка и ориентация выпускников на собственную деятельность и на ситуацию в реальной жизни существенно отличаются. Задача педагога, который работает с будущими продюсерами, прояснить, с какой этической, профессиональной и деловой установкой они хотят видеть себя в будущем. Одни хотят быть руководителями театров, другие выбирают менеджерскую сферу, хотят существовать самостоятельно, независимо от конкретного театра. Я сегодня с удовольствием вижу на экране моего собеседника

Александра Игоревича. Так получилось, что мы с ним контактируем, начиная с четвертого курса, когда он был студентом, потом писал дипломную работу, а потом я был руководителем его диссертации, и он приглашал меня на все спектакли в театре СТИ. И мне в какой-то мере удалось понять, как формируется профессионал-организатор театрального дела. Другое дело, что Александр Игоревич находится в исключительном положении, потому что воспитывался в театральной семье. Театр ему был изначально хорошо известен. Студенты приходят на первый курс из самых разных семей, с разным житейским опытом: домашние традиции, художественные впечатления и так далее. На протяжении пяти лет обучения у них вырабатываются новые представления о том, какое место каждый из них займет в театральном процессе. Учеба в сочетании с производственной практикой, контакты с преподавателями, среди которых известные теоретики, руководители театров и театральных фестивалей, создатели серьезных самостоятельных театральных проектов, дают им возможность определиться в своих профессиональных и жизненных ориентирах. Преподавателям чрезвычайно важно психологически и профессионально подготовить студента к серьезной, самостоятельной работе. Хорошо, когда это удается. Общаться с такими выпускниками очень интересно, потому что у них есть свои представления о театральном процессе. Это первый момент. Второй момент, который мне кажется важным, – способность выпускника определить свою самооценку в театральном деле. Здесь масштаб личности, объем полученных знаний, понимание реальных возможностей, конечно, очень важны. Но у молодого специалиста не должно быть заблуждений относительно самого себя, которые иногда оборачиваются завышенным представлением о своих возможностях и в результате – разочарованием от встречи с реальностью. Или, наоборот, заниженная самооценка тоже ведет к негативным результатам. Здесь у преподавателя очень существенная задача – в индивидуальном общении со студентом понять соотношение его запросов и возможностей.

Г. З.: Александр Игоревич, чему учились? Я даже чуть-чуть уточню вопрос: какие из этих уроков имели практический смысл сразу, а какие спустя какое-то время?

Александр Фокин: Я сейчас буду говорить не только как студент, но и как педагог. Я начал преподавать через три года после окончания института, на третьем курсе аспирантуры. Очень маленький разрыв по возрасту был со студентами, и, с одной стороны, надо было достучаться до аудитории сидящих перед тобой практически ровесников, с которыми был знаком еще старшекурсником, разговаривал на «ты» и, возможно, пил на брудершафт. Но, с другой стороны, мне было и просто, потому что я соизмерял с тем, как бы это делал и что говорил мой педагог Виталий Николаевич Дмитриевский. Мне кажется, что моему поколению выпускников 2010 года повезло гораздо больше, чем нынешним студентам. У нас преподавали и Дадамян, и Елизавета Леонидовна Игнатьева, и Александр Достман, Виталий Матросов и многие другие теоретики и практики театрального



Исследовательская группа «Социология и театр» при Ленинградском отделении ВТО.
 Слева направо: Б. З. Докторов, Л. Е. Кесельман, Б. Н. Кудрявцев, В. Л. Владимиров,
 А. Н. Алексеев, О. Б. Божков, В. Н. Дмитриевский. 1976 г.

дела. Когда выхожу к аудитории, я стараюсь дотянуться до того уровня, который был у этих педагогов. Чему учат на продюсерском факультете, и чему стараюсь учить я? Кстати, очень большая разница между очным отделением и заочным. Когда перед тобой дети, которые пришли со школьной скамьи, некоторые просто купились на громкое название «продюсер», некоторые ни бельмеса не понимают в театре, самое главное – научить их пониманию, что такое театр. Чтобы они были счастливыми людьми и получали удовольствие от дела, которым занимаются. Второй момент: обязательно нужно учить каким-то постулатам, законам, аксиомам. Под законами я имею в виду не только математические, статистические выкладки, но и нормативно-правовые акты. Жизнь так быстро меняется. Я выпустился в 2010 году. Прошло полгода, я практически ничем не занимался, кроме как работой в театре. Но того, чему учила недавно та же Елизавета Леонидовна на курсе экономики культуры, уже было недостаточно. Я взял и выписал себе «Справочник руководителя учреждения культуры», чтобы идти в ногу со временем, следить за изменениями даже в нормативно-правовой базе, потому что в нашей работе все это важно. Мне очень нравится пример, как Эйнштейн нигде не мог найти себе работу. Он приходил в какую-то лабораторию или школу, где его на собеседовании спрашивали математические формулы. А он вспомнить не мог, потому что свою голову он этим не забивал. Но он знал, где

посмотреть, в каком справочнике, к какой литературе обратиться. Студентов надо учить, как находить необходимую информацию, как не отстать от времени, которое очень быстро ускоряется. Льюис Кэрролл написал в «Алисе в Зазеркалье»: «Нужно бежать со всех ног, чтобы только оставаться на месте, а чтобы куда-то попасть, надо бежать как минимум вдвое быстрее!»

И еще. Виталий Николаевич учил меня абсолютно академическому подходу к тому, чем занимаешься, причем не важно, научная это работа или прикладная. Поэтому я стараюсь идти от истоков, от фундаментальной теории, от опыта предыдущих поколений. Когда знакомлюсь с некоторыми современными социологическими наработками, иной раз хочется сказать: друзья, зачем вы снова изобретаете велосипед, когда уже сто раз на эти грабли наступали ваши предшественники? Возьмите с полки или в библиотеке Дадамяна, Соколова, Дмитриевского, Алексеева. Почитайте Фохт-Бабушкина. И переложите их подходы на современность, конечно, делая поправки на технологические, политические и социальные изменения.

Цитаты Виталия Николаевича четко зафиксированы в моих конспектах. Они очень емкие, так что сразу возникает ощущение времени, о котором он рассказывал. Вот, например, такая цитата: «Во времена СССР, если спектакль получал отрицательную рецензию в «Правде», то на следующий день в театре был аншлаг». Разве не про современность идет речь? Только вместо газеты «Правда» нужно указывать – Телеграм-каналы или блогеров. Если есть отрицательная рецензия – ждите аншлаг. Есть такая маркетинговая теория мелких скандалчиков.

Еще один аспект взаимоотношений с педагогом. Среди моих одноклассников были хитрецы, которые пытались польстить своим педагогам и цитировали их практически на каждой странице. Виталий Николаевич нас приучил, что цитировать своих педагогов негоже, это бестактность.

В. Д.: И тем не менее Вы начали с цитаты.

А. Ф.: Да, Виталий Николаевич, Вас цитировать не перестану никогда! Еще нас Виталий Николаевич учил на ярких примерах, что нельзя судить о положении театра только по шедеврам. Лидерами репертуара всегда были те драматурги, которые не остались в веках. Действительно это так, репертуар в основном насыщают легковесные сочинения, комедии положений, которые потом исчезнут, как пыль. А то, что останется в веках, – это классика.

Г. З.: С учетом того, что Виталий Николаевич теоретик, а Вы, помимо того, что написали и защитили диссертацию, все-таки больше занимаетесь практикой, скажите, насколько теория соотносится с вашими ощущениями как зрителя и как руководителя театра? Эти вопросы и к Вам тоже, Виталий Николаевич, потому что Вы – один из тех теоретиков, которые в соответствии с российской традицией занимаются и социологией театра, и театроведением. В России академическая наука всегда была неразрывно связана с практикой. Вы часто ходите в театр, бываете на всех премьерах не только в Студии театрального искусства. Насколько то, что было найдено с помощью социологии, соотносится с вашими ощущениями как зрителя?

А. Ф.: У меня, с одной стороны, уникальный опыт работы в театре, причем в одном театре, за что я безумно благодарен судьбе. Но, с другой стороны, у меня нет возможности соотнести это с другим опытом. Студия театрального искусства – это особый театр. Конечно, фразой «особый театр» можно сказать про кого угодно. Про «фоменок», про Ленком, про Большой, про Театр Моссовета. Это правда. И я, кстати, говорю студентам, что каждый театр – это особая планета, особая вселенная со своими внутренними законами притяжения и гравитации. Но Студия театрального искусства – это авторский театр Женовача и Боровского. Театр, в котором идут спектакли только этих двух людей, за очень редким исключением. И у нас, конечно, особая публика. По этому поводу предпринимались попытки проведения социологических исследований. И сами мы пытались этот феномен – зрительскую театральную аудиторию – изучать.

Задолго до внедрения в общественный обиход электронных билетов мы спрашивали у наших зрителей, хотят ли они получать их курьерской доставкой. Помимо этого, мы включили в анкету еще два вопроса. Откуда вы узнали о нашем театре? Какие спектакли еще вы посмотрели? Результаты были любопытные. Естественно, никакой механической обработки этих анкет не было. Все вручную делал ваш покорный слуга. Внизу на анкете еще была строчка: если вы хотите узнавать новости о Студии театрального искусства, оставьте свой имейл. По желанию. Далеко не все оставляли свой имейл. И когда мы обработали порядка трехсот анкет, я понял, что все вместе, весь поток анализировать нельзя. Нужно все равно делить совокупность наших зрителей, которые заполнили анкету, на две группы: тех, кто оставил свой имейл, то есть аудитория, готовая к активному контакту с театром, и тех, кто не захотел этого делать, – так называемая пассивная группа. Конечно, результаты различались. Сейчас я уже не припомню как – это было довольно давно. При этом все выкладки, о которых нам рассказывали наши педагоги Виталий Николаевич и Геннадий Григорьевич Дадамян, что главный движитель театральной рекламы – это сарафанное радио и отзывы друзей, знакомых и родственников, все это подтвердилось. И зрителей абсолютно устраивала система продажи билетов в театре, а не курьерской доставкой. И мы это не ввели. Но у нас очень маленький театр. Поправьте, Виталий Николаевич, если я не прав: наиболее репрезентативным считается опрос не менее пяти тысяч респондентов. Это правда?

В. Д.: На этот счет существуют разные мнения. Социологи не пришли к выводу, какой должен быть оптимальный количественный выход на опрашиваемых, чтобы сделать из этого правильный вывод. Поэтому приближение к истине в большой степени зависит от методической и методологической подготовки исследователей. И часто на более ограниченном количестве опрашиваемых можно получить более содержательные выводы, чем на большой аудитории. Это вопрос сложный. И надо сказать, что Вы неслучайно сослались на Геннадия Григорьевича Дадамяна. Когда начинались эти исследования – в 1966–1968 годах, – я был в Ленинграде, Дадамян был

в Москве. Естественно, в поле деятельности Всероссийского театрального общества мы постоянно пересекались. Что нас тогда и, честно говоря, до последнего времени волновало и волнует: социологические опросы не всегда ставят задачу учесть качественную оценку зрителя и качественную оценку спектакля. Есть много исследователей, которые успешно оценивают количественную сторону. Сколько было представителей зрителя одной социальной группы или другой, как они достают билеты, как посещают театр. А вопрос качественной оценки зрительского массива и афиши театра, к сожалению, часто уходит на второй план. И поэтому когда в Ленинграде мы начинали подобного рода исследования театра, в качестве экспертной группы приглашали критиков, которые анонимно выступали с оценкой репертуарного массива, который был представлен театрами Ленинграда. Аналогично подходил к этому вопросу и Геннадий Григорьевич Дадамян. Для него всегда качественные оценки зрителей и репертуара были чрезвычайно важны. Но до сих пор это противоречие существует, и очень многие социологи, уважаемые, авторитетные, бросаются с большим интересом к анализу количественных оценок. А качественная сторона художественного процесса остается неоцененной. И это в театре, где художник является определяющим, доминирующим, решающим в перспективах развития социально-художественного процесса в самом широком и значимом плане. К этой стороне социологических исследований необходимо и сегодня относиться внимательно. Зомбирование цифрами репертуарными, зрительскими, посещаемостью вне оценок, вне связи с искусством, с художественной стороной дела опасно.

А. Ф.: Виталий Николаевич, хотел бы добавить к тому, что Вы сказали по поводу качества. Тоже вспоминаю встречу с Дадамяном, где он говорил о проблеме оценки качества работы театра. Он этот разговор преломлял, знаете, в какую сторону? Он сказал, что основная цель, которую он ставил, – как оценить эффект от спектакля, который был произведен на зрителя. То есть в каком состоянии зритель пришел на спектакль, посмотрел и с чем он уходит. Тут опять сложность в том, что все равно социология неразрывно связана со статистикой. Я студентам на первой же лекции привожу цитату из Марка Твена о том, что в мире есть три вида лжи: ложь, изысканная ложь и статистика. Действительно, жизнь показывает, что с цифрами не поспоришь.



В. Н. Дмитриевский на конференции «Социально-экономические проблемы культуры и искусства», посвященной Г. Г. Дадамяну. СТД России, 2018 г.

А вот поспоришь. Можно любимым цифрам найти ту или иную трактовку или ошибочно выбрать фокус-группу. Многое зависит от методологии и целеполагания вашего исследования. Чаще всего ошибки социологических опросов возникают на подготовительном этапе и на формальном – когда готовятся исходные документы: паспорт исследования, где указываются цель, задачи, метод, анкетирование этого исследования или интервью.

В. Д.: Очень важный момент – экспертная группа. Если экспертная группа авторитетна для потребителя, для заказчика этой работы, итог приобретает серьезную значимость. Если экспертная группа неавторитетна, то данные, полученные, может быть, достаточно тщательно, могут подвергаться сомнению. А кто у вас эксперт? Что у него за душой, как говорится? И какой опыт работы? Из каких критериев он исходит? Если критерии группы, которая заказала исследование, представляются авторитетными этически, нравственно, художественно, научно, тогда итоги выглядят значительно и приобретают другой смысл.

А. Ф.: «А судьи кто?», как говорится. Мне как руководителю театра несколько раз предлагали провести социологическое исследование в нашем театре. Я ни разу не соглашался. Я задавал вопросы компании, намеревающейся провести эту работу: какое у вас портфолио, с кем вы уже работали, кто ваши клиенты? Одни говорили, что работали с банком, другие – с коммерсантами, в общем, к театру не имели никакого отношения. Я их очень тепло благодарил, но на исследование не соглашался. Вернусь к Дадамяну. Он говорил об эффекте, производимом на зрителя, и о сложности оценки этого эффекта. Понятно, что у него было огромное количество попыток, и он очень критически относился даже к своим изысканиям и методам достижения результата. Как любой нормальный исследователь, очень активно критиковал сам себя. Мне понравился эксперимент, который он поставил в одном из региональных театров, не помню в каком. Он уговорил директора снизить цены на билеты на какой-то отдельно взятый спектакль. Зритель, приходя на этот спектакль, на входе получал конвертик, на котором было написано: «Уважаемый зритель! По окончании спектакля положите в этот конверт ту сумму, какую вы посчитаете нужным, исходя из того эффекта, который произвел на вас этот спектакль». Это не бесспорный подход. Очень меркантильный и подвержен критике с точки зрения экономики и финансов. И психологии экономики и финансов. Но тем не менее... Это так же, как Вы нам рассказывали на лекциях, что самый сложный для анализа и каких-либо выводов вопрос: как вы оцениваете свой достаток? Низкий, ниже среднего, средний, выше среднего и высокий. Тут опять же вопрос критериев. У кого какое понимание среднего и высокого. Возвращаясь к нашему театру, могу сказать: да, мы очень маленькие. Основной зал – двести тридцать четыре места. Когда театру исполнялось десять лет, и я готовил тост как руководитель, то решил, как говорится, ради прикола проверить, сколько зрителей посмотрели наши спектакли за десять лет существования. Триста тысяч в двадцатимиллионной московской агломерации.

В. Д.: Еще нужно учитывать, сколько раз каждый зритель посещал ваши спектакли. Может быть, один приходил два раза, а другой десять раз.

А. Ф.: В том-то и дело. И я-то уж точно знаю, что у нас есть фанаты, которые по десять и по двадцать раз смотрят одни и те же спектакли.

В. Д.: Конечно, это в известной мере фундаментальная опора для понимания театральной жизни, театральной тенденции, взаимоотношений со зрителем и драматургами, с авторами. И вообще для понимания значимости театра на данный момент.

Г. З.: Извините, что не про театр, а совсем про другое. В стоматологии считается очень важным моментом возвращаемость клиента в ту же клинику. Много лет назад очень рекламировалась одна московская клиника. А процент возвращаемости клиентов там был равен нулю. Никто никогда не приходил туда по второму разу. А вот в компании, которой руководил Гордеев (он финансово помогал Студии театрального искусства), было почти что соревнование среди сотрудников, кто сколько раз посмотрел спектакль. Я однажды разговаривал с сотрудниками, один говорит: «У меня восемь билетов спектакля “Мальчики”». Другой: «А у меня двадцать таких билетов». Это уникальное явление, корпоративный интерес к театру, причем настоящий, живой: да, мы помогаем, но и относимся к театру хорошо, серьезно.

А. Ф.: Это у них осталось. Я до сих пор знаю в лицо некоторых его сотрудников, потому что встречаю в фойе, мы прекрасно общаемся, пьем кофе, делимся новостями. В общем, ничего не поменялось в добром отношении друг к другу. Просто несколько сместились финансовые потоки.

Г. З.: Нужно быть благодарным тому, кто первым дал деньги театру. Закрывать театр сложно. А открыть, поддержать на первых порах – это самое дорогое и самое важное.

В. Д.: Пожалуй, аналогия с зубной клиникой несколько рискованна. Может быть, в силу летального исхода клиенты не возвращаются... В театре немножко другая ситуация.

А. Ф.: Я бы вот затронул тему, которую подняли Григорий Анатольевич и Виталий Николаевич. У нас была и частично остается такая проблема (я, конечно, в меру сил ее пытаюсь выровнять): наоборот, выражаясь не парламентарски, «варенье в собственном соку». То есть у нас очень медленная обновляемость зрительской аудитории – есть огромное количество наших почитателей, которые ходят к нам по нескольку раз, но новых зрителей не так много. И вот опираясь на исследование, о котором я говорил, оно было у нас много-много лет назад, утверждаю – у нас новых зрителей, которые пришли на спектакль в первый раз, было порядка семи процентов. Мне кажется, что это тоже ненормально. Вот есть ли, Виталий Николаевич, какие-то нормы в социологии? Какая норма прироста новой аудитории для театра?

В. Д.: Ну вы знаете, в общем, таких жестких норм нет. Потому что все зависит от жанра театра, от его установок. От каких-то художественных

тенденций, традиции, всего прочего. Так что, мне кажется, было бы неправомерно требовать каких-то универсальных количественных показателей, равных для всех типов театра. Ну а что касается оптимального соотношения зрителя постоянного и нового, то каждый театр разрабатывает свои нормативы. Стараются угадать какой-то оптимум этих соотношений, который позволяет укреплять важные фундаментальные ценности, заложенные в театре...

Если говорить о качественной оценке спектакля, можно вспомнить советские годы и, например, позицию Патрикеевой (была такая критикесса в «Театральной жизни»), ее резко отрицательное отношение к спектаклям Эфроса. Его спектакли в журнале «Театр» оценивались совершенно по другим критериям. И естественно, зрителю нужно было исходить из собственных представлений о критике и печатных органах, которые она представляет. Поэтому фраза, которая у нас уже прозвучала: если в «Правде» была критическая статья, то все зрители сразу бежали в этот театр, она многое объясняет. Соответственно, если зрители и сторонники Патрикеевой в нашем примере читали статью Свободина или Крымовой, или Гаевского, то реагировали на нее тоже по-своему. Если критики за что-то ругали спектакль, то зрители спешили посмотреть, потому что система собственных эстетических и социальных установок была им в этом смысле дороже, чем выступления критиков.

А. Ф.: Полностью поддерживаю Вас, Виталий Николаевич. С точки зрения театральной практика. Наверное, это избитый постулат, но тем не менее: повторение – мать учения. Хуже нет, если спектакль прошел совсем без отзыва. Лучше пусть будет негативный отзыв. Даже не применительно к «Правде» и советскому времени. Негативный отзыв – это лучше, чем полное молчание. Если молчание – то это катастрофа.

В. Д.: Критики, как мне представляется, все-таки свободны в своих намерениях и возможностях. Если они не хотят выступать, не хотят рецензировать спектакль, значит, у них есть собственное на этот счет мнение. И они вправе не вступать в полемику, если этого желания у них нет и оно внутренне каким-то образом мотивировано. Можно обязать журналиста, работающего в органе печати, давать оценки спектаклю, который он вчера видел. Был такой легендарный Гайк Адонц, в 1920-х годах выпускавший газету «Жизнь искусства» в Петрограде. Он требовал, чтобы вечерний спектакль на утро уже имел свою рецензию. Рассказывали, что у него был довольно специфический взгляд на театральную критику. Вечерами он сидел в ресторане, к нему прибегал метранпаж с рецензией на спектакль, и он, не глядя, вырывал из текста первую страницу и последнюю, а остальное отдавал в печать. В критике существовали и такого рода эксперименты.

А. Ф.: Виталий Николаевич, хочу вам задать вопрос, который должен был задать еще десять лет назад, студентом. Я вчера вновь перелистывал конспекты и историю создания театральной социологии в России, в Советском Союзе. И вот какое у меня появилось соображение. Социология театра была

нужна любым властям, в том числе советским. Скажите, бывали ли случаи давления на вас, на группу социологов театра со стороны властей, чтобы вы давали результат, который им нужен? Или они все-таки смотрели на ваши выкладки объективно?

В. Д.: Что касается социологии театра, то она, как и социология общественного мнения, начала развиваться в 1920-х годах. А в 1930-х была прекращена. И вернулась только в 1960-е годы, в послесталинское время. Это естественно. Скажем, исследовать общественное мнение относительно колхозной жизни после 1929 года было неуместно. И исследовать мнение социологов о театральной жизни 1930-х годов тоже было весьма рискованно. Вспомним цикл зловещих Постановлений ЦК ВКП (б) по идеологическим вопросам рубежа 1940–1950-х годов, под жернова которых попали и многие замечательные театроведы ГИТИСа той поры. Интерес к социологии возродился только в 1960-е годы. Мы организовывали социологические исследования театров, я имею в виду ленинградскую группу, когда находились на «идеологическом» перекрестке, который позволял нам существовать. С одной стороны, был заказ научной и театральной общественности о том, что думают зрители о театре и в каком направлении ему нужно развиваться. С другой стороны, наша группа финансировалась Москвой, ВТО, где был организован отдел экономики, организации и социологии театра. Им руководил очень энергичный человек Семен Давыдович Вульфсон. Принадлежность к Москве позволяла нам быть более самостоятельными. Мы должны были каждые полгода докладывать общественности результаты наших опросов. И после каждого опроса нами интересовался идеологический отдел ленинградского обкома партии, которым руководил Романов – достаточно зловещая фигура. Он говорил: «Как же вы осуждаете спектакли по пьесам Софронова, которые пользуются бешеным успехом, а поддерживаете спектакли по пьесам Арбузова и Володина? Это неправильный подход. В Ленинграде существуют более острые вопросы, которые вы должны отслеживать. Например, в Мариинском театре покончил с собой певец Кривуля. Вот бы вам, социологам, исследовать факт и дать какие-то результаты». Мы вели себя достаточно строптиво. Говорили, что рекомендациям партийных органов мы, к сожалению, не можем соответствовать и прекращаем свою работу. Но так как Москва нашу деятельность поощряла, то ленинградский идеологический отдел обкома партии не хотел вступать в полемику с московскими, пусть и театральными, но одобренными партией и властями инстанциями. Благодаря этому группа просуществовала десять лет и была распущена по другим причинам. Тогда была несколько иная ситуация по сравнению с сегодняшней. Были театральные журналы, театральные отделы в толстых литературно-художественных журналах. Был театральный обозреватель почти в каждой газете, областной и городской, в «Ленинградской правде», в «Вечернем Ленинграде». А в Москве и в «Комсомольской правде», и в «Труде», и в «Известиях» имелись свои театральные обозреватели, которые регулярно оценивали театральные

процесс. Сейчас театральных изданий почти нет. В политических газетах театральные отделы давно не существует. Поэтому мнение театральных критиков, профессионалов – это очень жидкие ручейки, с которыми знакомятся действительно настоящие любители театра. Конечно, существует телеэкран. В 1970–1980-х годах здесь регулярно выступали со своими персональными программами активно работающие критики – Наталья Крымова, Татьяна Шах-Азизова, Виталий Вульф, Сергей Никулин. Удивительные горизонты открывали, например, диалоги профессора Александра Аникста с артистом Ростиславом Пляттом, принявшим облик Бернарда Шоу, или живой разговор Наталии Крымовой с Фаиной Раневской! Сегодня, как мне кажется, поле обсуждения театральной жизни замыкается кругом профессионалов. Оно как бы отодвинуто от впечатлений широкого зрителя. Резко сократились тиражи театральных изданий. Ежемесячный некогда журнал «Театр» давно уже стал ежеквартальным. С такой же временной периодичностью выходят «Вопросы театра» Государственного института искусствознания, альманах «Театр. Живопись. Кино. Музыка» ГИТИСа. Издания эти, безусловно, авторитетны у преподавателей, ученых, аспирантов, студентов художественных вузов, но в широкий читательский оборот не входят, как и журналы «Сцена» и «Балет». Социология, естественно, фиксирует эту ситуацию как достаточно тревожную.

А. Ф.: Виталий Николаевич, я вчера пробежался вновь по Вашей книге «Театр и зрители». Там в последней главе как раз есть рассказ об этой группе социологов театра. Вы, естественно, впрямую этого не пишете, но между строк видно, что далеко не всегда выкладки ваших исследований устраивали власти. И вы все-такигнули свою линию. Правильно ли я почувствовал интонацию вашей книги?

В. Д.: Вы правильно почувствовали. Особенно остро это чувствовали мы, когда работали.

А. Ф.: Создатель науки социологии Огюст Конт писал, что социология – это наука точная и позитивная. Скажите, пожалуйста, на современном этапе, находясь в 2020 году, Вы согласны с этим изречением? Или есть все-таки некий субъективизм в социологии?

В. Д.: Наверное, есть. Ведь все зависит от индивидуальности ученых и исследователей, а они имеют свои взгляды, художественные позиции, социальные симпатии и антипатии. От этого целиком уйти невозможно. Но стремиться к какому-то объективному анализу, конечно, необходимо. Я думаю, что вне индивидуальности ученого, художника, исследователя не может существовать никакой социальной посыл. Многое зависит от личности, которая включена в процесс создания искусства, его трансляцию, тиражирование. Чем больше в этом процессе существует ярких личностей, достаточно сильных, чтобы отстаивать свою позицию, тем лучше для всех. Тем лучше для нравственного и социального здоровья нашего общества.

А. Ф.: Виталий Николаевич, мы на продюсерском факультете учим студентов наблюдать. Наблюдать и чувствовать незримое движение масс,

движение моды, движение ноосферы, о которой писал Вернадский. Понятно, что социология, как и статистика, опирается на сухие цифры. Но в то же время очень важно наблюдать за тем, что вокруг происходит. Вы нам на лекциях рассказывали, что раньше в том или ином городе определить главенство государственной или духовной власти можно было по тому, какое здание занимает самую верхнюю точку. Если это церковь – значит, духовенство в этом регионе превалирует и диктует все. Если театр – то, скорее всего, какая-то светская, мирская власть имеет главенство.

В. Д.: Когда Екатерина разделила Россию на пятьдесят губерний, губернаторы разъехались по всей стране и стали организовывать общественно-культурную жизнь на местах. Им было довольно трудно, потому что в конце XVII века во всех губерниях ситуация была разная. Мы и сегодня наблюдаем различный микроклимат в регионах нашей необъятной страны. Что уж говорить о том времени. С чего начинали строить города новые губернаторы? Во-первых, строили церковь, во-вторых, острог и, в-третьих, дворянское собрание. Вот три точки, на которые опиралась жизнь города. Дворянское собрание потом трансформировалось в театр. Строились и другие здания, но исходная позиция была такова. В известной степени ситуация повторяется и сегодня. Если мы с вами возьмем изучение общественного мнения такими чрезвычайно продуктивными центрами, как ВЦИОМ или Центр Ю. Левады, то в их достаточно продуманных, методически обоснованных результатах мы увидим существенную разницу. Возникает вопрос, кому же верить, кому отдать предпочтение. Я уже не говорю о многих других социологических сообществах. Поэтому на занятиях со студентами я все время настаиваю на приоритете индивидуальности ученого, артиста, художника, менеджера, продюсера. Это определяет ценностные установки как всего сообщества, так и ценностные установки личности. Когда возникает совокупность личностей, близких по своим ориентациям, по ценностному ряду, соответственно, возникает и художественный, исследовательский результат. От этого зависит результативность в социологических исследованиях. Мне повезло. Я работал с очень разными людьми. Социология театра 1960–1970-х годов начиналась в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии. Сотрудники научно-исследовательского отдела, проведя исследования, вскоре вошли в общение с молодыми коллегами-социологами из Института социально-экономических проблем Андреем Алексеевым, Борисом Докторовым, Олегом Божковым, Леонидом Кесельманом, аспирантом Даниилом Дондуреем, авторитетным ученым Борисом Фирсовым. Известно, как сложно в поисках единомыслия формируется труппа театра или киногруппа. Это единомыслие отражает индивидуальные качества, дарования, этические ориентиры, профессиональные способности каждого. В совокупности возникает творческий, научный коллектив, который постепенно приобретает авторитет.

А. Ф.: Виталий Николаевич, я не знаю, как Вы отнесетесь к тому, что я сейчас скажу, но знаете, какое социологическое исследование я провел в театре?

У меня был этап, когда я работал младшим администратором, потом просто администратором, потом старшим администратором. В больших театрах перед спектаклем просьба к зрителям об отключении мобильных телефонов записана голосом артиста и идет как звуковая дорожка между третьим звонком и началом спектакля. А в Студии театрального искусства этим занимается дежурный администратор, он говорит эти слова в зале. Поэтому всех наших зрителей я знаю в лицо. Шесть лет я выходил к ним по сто пятьдесят раз в год. Свет в зрительном зале еще не потушен. Я вижу лица. Да, наших зрителей знаю в лицо. Многие здороваются, передают приветы, это практически личный контакт. Но у нас маленький театр, своя специфика. Но я же не просто смотрю на них. Я же продюсерский факультет окончил. Я оцениваю, во что они одеты, какие телефоны у них в руках, какие прически, какие сумки. То есть я примерно понимаю состав наших зрителей, где они производят покупки, в какие театры они еще не ходят. Что касается других театров, то в тех зданиях, которые были построены еще в советские и досоветские времена, кабинет директора находится не где-то в недрах закулисья, а вход в него существует прямо из фойе. Это очень правильно, потому что директор должен видеть своего зрителя, видеть, кому продают билеты, где нужно развешивать афиши и так далее. Мне кажется, цифры цифрами – состав аудитории, пол, возраст, образование, достаток – но зрителя надо видеть в лицо.

В. Д.: Личный контакт чрезвычайно важен. И важно, что за личность хочет понять суть и смысл движений публики и из этого сделать выводы. Хотя, я думаю, Владимиру Георгиевичу Урину гораздо сложнее исследовать аудиторию, чем вам...

А. Ф.: Безусловно. Я поэтому и сделал пометку, что у нас очень маленький театр. Одним взглядом можно окинуть и галерку, и царскую ложу.

В. Д.: Это преимущество маленьких театров, они могут очень тесно общаться со своей аудиторией.

Г. З.: Читал статьи петербургских коллег в нашем альманахе, и одна из самых увлекательных – Александра Анатольевича Чепурова об опыте преподавания в магистратуре РГИСИ. Туда взрослые люди поступают уже осознанно, хотят получить дополнительное образование. Невероятно интересно читать, какие темы выбирают для себя будущие театроведы и продюсеры. Тема в магистратуре или на четвертом курсе – это встречное движение научного руководителя совсем молодого исследователя. Какие темы Вы даете, Александр Игоревич? Вы предлагаете или Вам предлагают?

А. Ф.: В работе с дипломниками я являюсь ведомым звеном. Объясню. Большую часть моего времени занимает работа по основному mestу – Студия театрального искусства. Но по мере сил я все-таки пытаюсь помогать дипломникам. И в этом смысле, конечно, мне стыдно перед Виталием Николаевичем, который ведет на пятом курсе преддипломной семинар. Сразу скажу, что я на студента не давлу никогда. На первой же встрече говорю, что вы должны писать работу на тему, которая вас интересует,

тревожит, затрагивает какие-то поэтапные струны души. Написание диплома – путь не короткий, с сентября по май. Практически полностью театральный сезон вы будете эту тему изучать. Если начнете мучиться на этапе написания первой главы, то можете сразу ее откладывать и будем корректировать. Второй момент. Студенты очень любят писать про современность. А я не люблю, когда пишут про современность. Объясню, почему. Есть такое понятие, как временная научная дистанция. Для того чтобы с точки зрения науки оценить, что происходит сейчас, должно пройти время. И вся шелуха, которая кажется нам важной и на которой мы останавливаем свое внимание, может исчезнуть. Например, тот же коронавирус. Его влияние на театр мы сможем оценить года через три. Чтобы оценить издержки карантина и коронавируса на прокат спектакля, нам надо бы побороть эпидемию и вернуться в нормальную жизнь. А потом анализировать и подсчитывать цыплят по осени. Поэтому я им говорю: друзья, вы не справитесь. Как вы будете анализировать репертуар театра 2019–2020 года, когда вам диплом нужно будет сдавать в мае 2020-го, а сезон еще не закончится. На данном этапе я поставил студентам лимит – 2015 год. У меня сейчас одна дипломница пишет про гастрольную деятельность. И очень интересный подход выбрала – сравнительный анализ. Это два театра – «Старый дом» из Новосибирска и московский Центр драматургии и режиссуры. Обоснование абсолютно логично, потому что там сменились руководители и поменялись прокатная и гастрольная политики. Она анализирует, как эти два небольших театра – один столичный, а второй хоть и из большого города, но регионального – проводят гастроли. Хорошо то, что она в обоих театрах проходила практику. А в одном – в ЦДФ – вообще работает.

Вторая студентка анализирует репертуар театров, где сменились художественные руководители. То есть она берет статистические показатели репертуара. Не анализирует художественную значимость спектаклей, а смотрит на жанровую принадлежность. Опять же, возвращаясь к форме 9-НК. Мы по этой форме разбиваем весь наш репертуар на категории: русская классика, зарубежная классика, русская современная драма, зарубежные современные драматические произведения и так далее. Много критериев. Она анализирует театры, где в последнее время сменились художественные руководители. То есть делает чисто цифровой, сухой анализ. Но зрительскую аудиторию она тоже туда вплетает. Девочка очень толковая, по-хорошему вездельная, мы с ней перерыли массу информации. И третья



Выступление А. И. Фокина на Вахтанговском фестивале театральных менеджеров. 2019 г. Фото – Андрей Сухинин.

студентка (заочница) пишет о сложностях и хитросплетениях создания спектаклей как ко-продукции государственного театра и продюсерской компании. На конкретном примере. Она работает в продюсерской компании, и у нее есть доступ к официальной информации. Естественно, мы с ней не будем выдавать никаких финансовых, коммерческих тайн. Но тем не менее этот опыт очень интересен, потому что Марк Борисович Варшавер последние несколько лет, по-моему, вообще не тратит ни копейки государственных денег на создание премьерных постановок. Но при этом репертуар обновляется. Проанализировать этот феномен интересно с научной точки зрения. Так что я абсолютно завишу от студентов и максимально стараюсь помочь им с поиском материалов, с методологической базой. Ну и что-то из своего опыта подсказываю. Вот сейчас закончится эта запись, и я буду как раз читать третью главу одного из трех исследований.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Дмитриевский Виталий Николаевич – доктор искусствоведения, профессор кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: vndmitr@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5790-6802

Заславский Григорий Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент, ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: info@gitis.net
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Фокин Александр Игоревич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств Российского института театрального искусства – ГИТИС, директор театра «Студия театрального искусства».

E-mail: fokin@sti.ru
ORCID: 0000-0003-3509-9023

Дмитриевский В. Н., Заславский Г. А.,
Фокин А. И. Социология театра – наука позитивная // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 125 – 140.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-125-140

ABOUT THE AUTHORS

Vitaliy Dmitrievskiy – *Dr. habil in Arts, Professor, Producing and Management Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*
E-mail: vndmitr@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5790-6802

Grigoriy Zaslavskiy – *PhD in Philology, Assistant Professor, Rector of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*
E-mail: info@gitis.net
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Alexander Fokin – *PhD in Arts, Assistant Professor, Producing and Management Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), the director of the Theatre STI.*
E-mail: fokin@sti.ru
ORCID: 0000-0003-3509-9023

Dmitrievskiy V. N., Zaslavskiy G. A.,
Fokin A. I. *Sociology of the theatre – a positive science. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 2, pp. 125 – 140.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-125-140