

УДК 792.073:303.621.322

ББК 85.33

Е 30

Рецензенты:

К.Б. Соколов,

доктор философских наук

В.Н. Дмитриевский,

доктор философских наук

Егорова М.Н.

**Театральная публика / Эволюция анкетного метода. М.:
ГИИ. 2010 – 162 с. – ISBN 978-5-98287-019-3**

Монография посвящена эволюции анкетирования с 20-х по 70-е гг. XX века и рассматривает зарождение и развитие отечественной методики изучения театральной аудитории как единый процесс, обладающий определенными закономерностями. В книге подробно освещается, как в эти годы постепенно формировались исследовательские цели и задачи, как менялось понимание объекта исследования. На значительном по объему материале автором проводится сравнительный анализ опросных анкет, разработанных разными исследовательскими коллективами: рассматривается их структура, логика построения и эволюция наполнения.

ISBN 978-5-98287-019-3

© Государственный институт
искусствознания, 2010

Государственный институт искусствознания

Мария Егорова

Москва
2010

Содержание

Введение	5
 Часть I ПЕРВЫЕ СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ (20-е гг. XX века)	 19
 Глава 1 Зарождение эмпирических измерений	 19
1. Постановка исследовательских задач	19
2. Выбор объекта исследования	23
3. Сбор информации о зрителе	27
3.1. Метод учета точных зрительских реакций	29
3.2. Анкетные опросы театральной аудитории	31
 Глава 2 Обработка полученных данных	 40
1. Первый аналитический опыт	40
1.1. Анализ учтенных зрительских реакций	40
1.2. Изучение анкетного материала	43
2. Итоги исследований	49
2.1. Результаты учета зрительских реакций	49
2.2. Развитие методики анкетирования	52
 Часть II «ЗОЛОТОЙ ВЕК» СОЦИОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ (60–70-е гг. XX века)	 57
 Глава 1 Формирование методики сбора социологических данных	 57
1. Уточнение целей социологических исследований	57
2. Формирование выборки	60
3. Развитие опросной анкеты	65
 Глава 2 Совершенствование расчетов	 94
1. Эволюция анализа	94
1.1. Дифференциация театрального зрителя	96
1.2. Театральные предпочтения публики и репертуар	105
2. Результаты проведенных исследований	119
 Заключение	126
 Библиография	129

Приложения	137
------------------	-----

Приложение 1

Таблица 11.

Социологические опросы театральной аудитории начала XX века (сравнительный анализ).....	137
--	-----

Приложение 2

Анкета, разработанная А. Вахеметсой и С. Плотниковым в 1963 г. для опроса на металлургическом заводе «Серп и молот»..	139
--	-----

Приложение 3

Анкета, опубликованная Г.Г. Дадамяном в 1975 г.	142
--	-----

Приложение 4

Анкета, разработанная в 1976 г. группой «Социология и театр» для исследования «Зритель в театре»	144
---	-----

Приложение 5

Таблице 12. Анкеты, разработанные советскими учеными в 60–70-е гг. XX века (сравнительный анализ)	157
--	-----

Введение

Социологические исследования – неотъемлемая часть любой сферы современной жизни, в том числе искусства и театра в частности. Но если история театра как вида искусства измеряется тысячелетиями, то социология театра – явление сравнительно новое, сформировавшееся всего за последние сто лет.

Необходимость изучения театрального зрителя не нуждается в обосновании. Театр не существует вне отношений с аудиторией, и социологические исследования дают театру уникальную возможность познакомиться с людьми, что каждый вечер заполняют его зрительный зал.

Нельзя забывать о том, что театр и зритель неразрывно связаны и при анализе театра как социального явления. Театр и его аудитория развиваются вместе и сложно сказать, кто в этой паре является локомотивом. Иногда зритель идет за театром, иногда театр – за зрителем. Через театральные спектакли раскрываются актуальные социальные вопросы современности, отношение общества к той или иной проблеме.

По этому поводу очень точно высказались однажды ленинградские ученые из исследовательской группы «Социология и театр»: «Выявление “своего зрителя” дает возможность театрам более четко определить свое творческое лицо, направление сценических исканий. Будучи не удовлетворенным публикой, которая в настоящее время находится в зрительном зале, театр может сменить свои ориентиры и привлечь на свою сторону именно ту публику, в которой он больше заинтересован. История театра это подтверждает. Практика МХАТ, Большого драматического

театра им. М. Горького, позднее “Современника”, Театра драмы и комедии на Таганке говорит о том, что эти театры никогда не стремились “всеядностью” репертуара удовлетворить всех зрителей, но отвечали на запросы конкретных зрительских групп»¹.

Социология театра развивалась во многом автономно и от общей социологии и от других ее отраслей. Разумеется, схожие исследования проводились в разных сферах жизни общества, но театральная социология возникла внутри театроведения и, по сути, всегда оставалась его частью.

Поскольку театр – явление многогранное, театроведение как наука о театре охватывает и изучение истории театра, и анализ художественных произведений: пьес и спектаклей, много внимания уделяется личности творца, теоретическим вопросам искусства и многому другому. Из прошлого до нас доходят портреты артистов, чертежи и планы постановок, воспроизведения масок и т.д.

При этом сведения о зрителе остаются, главным образом, только в тех случаях, когда он вел себя, по мнению современников, или крайне неприлично, или, наоборот, встречал спектакль ярким сочувствием. Словом, история зрителя в театре до определенного момента была лишь историей его эксцессов, а мирное повседневное сотворчество публики на спектакле оставалось в тени. И вовсе не потому, что зритель не интересовал тех, кто занимался изучением театра.

Зрительская аудитория представляет собой крупный массив людей, не однородный по составу, а значит, при его описании и анализе недостаточно замечаний театроведов и практиков театра, но, очевидно, необходимы другие методы. Театроведение – наука, где используются в основном субъективные наблюдения и качественные характеристики, а количественные измерения практически не применяются. Вполне естественно, что исследователи театра стремились открыть дополнительные возможности анализа, привлекая для этих целей некоторые из инструментов социологии: изучение статистики и поиск статистических закономерностей, метод экспертных оценок, анкетирование и т.д. Только опираясь на социологические измерения, можно говорить о зрителе языком точных данных и цифр, что придает суждениям достаточную степень объективности.

¹ *Алексеев А.Н., Божков О.Б., Владимиров В.Л., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З.* Театр и молодежь. (Опыт социологического исследования). М., 1979. С. 58.

Не социологи пришли в театр изучать его как одну из сфер общественной жизни, а театроведы – в стремлении узнать больше об объекте своего изучения – заимствовали те социологические методы, которые могли применить, и в том объеме, что считали нужным и достаточным.

В пользу этой точки зрения говорит и то, что все исследования театральной аудитории осуществлялись не социологами, а теоретиками и практиками театра и культуры. Среди тех, чьи исследования, так или иначе, рассматриваются в данной работе, социологом был лишь А.Н. Алексеев, сотрудник ленинградской группы «Социология и театр», «сердцем» и мотором которой был театровед В.Н. Дмитриевский.

Театра без публики нет, и попытки понять зрительскую аудиторию, то, как она воспринимает происходящее на сцене, и привели к тому, что театроведы обратились к другим наукам, которые способны были бы оценить публику и обогатить театроведение инструментарием, необходимым для изучения зрителя.

Стремительная эволюция социологии театра закономерно приводит к тому, что у любопытного наблюдателя рождается интерес к этапам ее развития. С одной стороны, понимание динамики методологии социологических исследований позволяет выявить возможные тенденции ее дальнейшего развития. С другой стороны, внимательное изучение истории зачастую подтверждает мысль о том, что все новое – хорошо забытое старое. Многие из того, что когда-то использовалось, сейчас забыто, хотя, возможно, достойно реанимации, модернизации и использования в сочетании с современными приемами и методами.

В истории эволюции театральной социологии можно условно выделить три крупных этапа: 20-е годы XX века, потом, после долгого перерыва, – 60–70-е годы и, наконец, период с 1980-х годов по настоящее время. Эти периоды равно важны для полноценного анализа развития методологии проведения исследований, но неравноценны по масштабу и объему накопленных данных.

В 20-е годы социологическим исследованием мог считаться отдельный опрос, кратко описанный одной газетной заметкой. В конце века исследования театральной аудитории длятся годами, по их результатам формируются базы данных, с развитием аналитического инструментария неизбежно увеличивается и объем публикуемой информации, требуемой для понимания глубины поставленных исследовательских задач и полученных результатов.

Поэтому было принято решение разделить весь текст на две части. Первая часть охватывает два периода развития социологии

театра: 20-е годы и 60–70-е годы. Именно эта часть представлена в настоящей книге. Вторая часть исследования посвящена 80–90-м годам и составит отдельную книгу, объем которой примерно равен объему первой части.

Кроме того, стоит отметить, что данная работа посвящена исследованиям зрительской аудитории только взрослых драматических театров. Конечно, в этой связи остались в стороне многие значительные работы, посвященные изучению публики музыкальных, детских театров и т.д., но все они обладают достаточной спецификой, чтобы рассматривать их отдельно.

Исследования театральной аудитории начались в конце XIX века. Еще раньше поведение публики описывалось в журнальных очерках и статьях, мемуарах и письмах. Но именно в этот период появился и стал широко использоваться новаторский для того времени метод анкетных опросов. Так, например, известно, что в 1895 году режиссер Е.П. Карпов, руководивший театром за Невской заставой в Петербурге, распространил среди зрителей этого театра опросную анкету². Зрительские исследования этого периода подробно описаны в одной из глав книги В.Н. Дмитриевского «Театр уж полон»³ и в его монографии «Театр и зритель: Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: От истоков до начала XX в.»⁴.

В начале 20-х годов систематические исследования театрального зрителя стали проводиться в Театре РСФСР-I под руководством В.Э. Мейерхольда и Театре юного зрителя в Ленинграде. С середины этого десятилетия изучением зрителя стали заниматься научно-исследовательские учреждения и организации, в частности Исследовательская Театральная Мастерская, созданная при Художественном отделе Главполитпросвета.

20-е годы XX века стали важным этапом в развитии социологических исследований театрального зрителя. Ценность исследований, проводившихся в этот период, заключается помимо прочего еще и в том, что инвентаризация на корабле истории проводилась с необычайным задором, и особенно актуальным было

² *Дмитриевский В.Н.* Некоторые вопросы методики изучения интересов и реакции театрального зрителя // В сб.: Художественное восприятие. Л.: Наука, 1971. С. 367.

³ *Дмитриевский В.Н.* Театр уж полон. Л.: Искусство, 1982. С. 30–44.

⁴ *Дмитриевский В.Н.* Театр и зритель: Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: От истоков до начала XX в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007.

изобретение новых, прогрессивных исследовательских методик. Именно тогда сформировались основные подходы к изучению зрительской аудитории, что, несомненно, стало мощной базой для дальнейшего развития социологии театра.

Авторы социологических исследований подробно освещали проведенные эксперименты на страницах периодики того времени. Многочисленные источники формируют богатую библиографию, позволяющую анализировать и методику, и результаты проведенных в 20-е годы исследований. Иногда публикации принадлежали конкретным авторам – В. Федорову⁵, Б. Загорскому⁶ и др., многие статьи были результатом коллективной работы Исследовательской Театральной Мастерской⁷, созданной при Художественном отделе Главполитпросвета.

В соответствии с существующими традициями того времени, когда публикации в прессе часто подписывались только инициалами или не подписывались вовсе, все материалы, касающиеся проведенных этой группой ученых экспериментов, опубликованы от лица Исследовательской Театральной Мастерской. Поэтому мы, к сожалению, ничего не знаем об авторах: ни имен, ни фамилий, ни даже того, сколько человек принимало участие в работе.

Современные ученые неоднократно обращались к истокам социологии театра⁸, но мне хотелось бы особо отметить подробные исследования В.Н. Дмитриевского⁹, их широкий охват и многообразие привлеченных источников. Благодаря именно этим

⁵ *Федоров В.Ф.* Опыты изучения зрительского зала // *Жизнь искусства*, 1925 г., № 18. С. 14–15; № 23. С. 10–11.

⁶ *Загорский М.* Как реагирует зритель? // *Леф* 1924, № 2. С. 141–151.

⁷ Зритель московских театров (Анкетный опрос по московским театрам). *Жизнь искусства*, 1926, № 27. С. 11–12; № 28. С. 13–14; Метод анкетирования и роль анкеты в изучении зрителя // *Жизнь искусства*, 1926, № 9. С. 2–3; Координация работы по изучению рабочего зрителя // *Жизнь искусства*, 1926, № 32. С. 16–17 и мн. др.

⁸ *Калайтан Н.* Из истории социологического изучения театральной публики // В сб.: *Вопросы социологии театра*. М.: ВТО, 1982. С. 193–210.

⁹ *Дмитриевский В.Н.* Некоторые вопросы методики изучения интересов и реакции театрального зрителя // В сб.: *Художественное восприятие*. Л.: Наука, 1971. С. 366–385; *Дмитриевский В.Н.* Театр уж полон. Л., Искусство, 1982. С. 30–44; *Дмитриевский В.Н.* Театр и зритель: Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: От истоков до начала XX в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007.

работам мне удалось познакомиться с исследованиями, необходимыми для понимания истории развития социологии театра.

Уровень исследований, проведенных в 20-е годы, и полученные результаты вполне позволяют говорить о том, что именно тогда был заложен фундамент нового и очень важного направления науки о театре. Методология исследований, несомненно, развивалась бы и дальше, но в 30-е годы все формы изучения зрителя были объявлены лженаучными, и все работы в этом направлении прекратились. Тем не менее впоследствии ученым не пришлось начинать с нуля – помимо западного опыта можно было опереться и на отечественные разработки 20-х годов. Не исключено, что именно благодаря этому фундаменту, 1960-е – 1970-е годы стали периодом бурного расцвета социологических исследований советского театра и театрального зрителя.

После долгого перерыва в 1957 году в журнале «Театр» начали появляться публикации о зрителе, и своего рода первой ласточкой стала статья А. Свободина «Двести оборотов “Колеса счастья”»¹⁰.

В этой статье критик рассказывал о своем посещении спектакля по пьесе братьев Тур «Колесо счастья» в театре им. Ленинского Комсомола. Эта постановка пользовалась чрезвычайной популярностью у зрителей, в то время как пресса единодушно считала спектакль слабым и весьма заурядным.

Автор отмечает у этой постановки специфическую публику, отличающуюся от той, что обычно заполняет театральные залы, Большинство зрителей – молодые девушки в возрасте от 16 до 22 лет. Анализируя содержание пьесы, критик приходит к выводу, что секрет ее популярности – жизненная достоверность. И этот вывод находит свое подтверждение. В фойе в антракте Свободин проводит выборочные интервью и слышит, как тут и там обсуждают происходящее на сцене, постоянно ссылаясь на похожие истории, приключавшиеся в жизни¹¹.

Размышляя о причинах успеха «Колеса счастья», критик пишет: «Спектакль вызывает у большинства зрителей бурю житейских ассоциаций. Много ли у нас спектаклей, которые возбуждают в молодежи, заполнившей зал, *прямые* жизненные аналогии, короче, тематически и сюжетно напоминают ей о том,

¹⁰ Свободин А. Двести оборотов «Колеса счастья» // Театр, 1957, № 5. С. 70–77.

¹¹ Там же. С. 72–73.

что волнует ее каждый прожитый день? ...У спектакля “Колесо счастья” есть *своя* публика, учащаяся молодежь определенного возраста. Она, и только она, создала ему такой успех. Влияние житейских ассоциаций на этого зрителя сильнее, чем на какого-либо иного. ...<Эта история> списана с натуры и вошла в пьесу, не отягощенная “проблемой” ...Зритель следит за любовью, просто как за любовью ...Для *этого* зрителя (я имею в виду возраст) любовь всегда будет одной из самых великих (а на какой-то момент – самой великой) темой искусства»¹².

Разумеется, статья А. Свободина написана скорее в жанре лирического эссе и имеет весьма опосредованное отношение к социологии театра. Но тем не менее критик поднимает очень важный вопрос, оставшийся, кстати сказать, без внимания современников. Свободин говорит о том, что успех спектакля напрямую зависит от того, насколько то, что происходит на сцене, связано с происходящим в жизни зрителя. Зритель любит героев, в которых узнает себя или своих близких, принимает близко к сердцу проблемы, похожие на те, что случались с ним самим, понимает героев, которые говорят о том, что волнует и трогает зрителя.

В последующие годы авторы журнала «Театр» неоднократно обращались к теме зрительского вкуса, его формирования и динамики¹³. Постепенно разговор приобретал проблемную дифференциацию, к разговору подключились театроведы и социологи, экономисты и философы, актеры и режиссеры, психологи и математики. Плюс ко всему, известное развитие получила статистика театра.

Одними из первых к социологическим исследованиям театральной аудитории приступили в Свердловске, в Институте экономики Уральского научного центра АН СССР, где под руководством Л.Н. Когана был проведен целый ряд исследований театральной публики, актеров, населения. Статья Л. Когана и А. Кернер «1499 ответов», опубликованная в журнале «Театр» в 1964 году¹⁴, после долгого затишья стала первой работой, где о зрителе говорили не на языке бытовых наблюдений, а при помощи цифр и статистических данных.

¹² Свободин А. Двести оборотов «Колеса счастья» // Театр, 1957, № 5. С. 73–74.

¹³ См.: Зрелищные искусства. Обзорная информация. Вып. 1. Проблемы формирования и эксплуатации репертуара драматических театров (социологические аспекты изучения). М.: НИО Информкультура, 1984. С. 32–33.

¹⁴ Коган Л., Кернер А. 1499 ответов // Театр, 1964, № 10. С. 3–10.

С тех пор и вплоть до конца 70-х Уральским научным центром АН СССР проводилось и описывалось множество масштабных социологических исследований: опрашивались как театральные зрители¹⁵, так и население Свердловска¹⁶ и других российских провинциальных городов и сел¹⁷. Той же исследовательской группой проводилось изучение восприятия музыки, исследование запросов и интересов телезрителей в Свердловске и Челябинске¹⁸.

Также под руководством Л. Когана проводились опросы артистов театра, прежде всего направленные на анализ общекультурного и эстетического развития актеров¹⁹, но помимо этого, позволяющие узнать о реакции зала на тот или иной эпизод спектакля²⁰.

Помимо этого, Л.Н. Когану также принадлежат теоретические работы о художественном вкусе²¹ и статьи, где разрабатываются вопросы, касающиеся исследований зрительской аудитории, и анализируется эффективность различных методов: анкетирования, записи точных зрительских реакций и т.д.²². Ученого волновали и вопросы методологии: как уйти в анкете от шаблонных вопросов, задать их так, чтобы они были понятны зрителю и чтобы ответы на них могли однозначно трактоваться²³.

¹⁵ Коган Л., Панова С., Стефанская С. Глаз в щелке занавеса // Театр, 1972, № 7. С. 20–26; Коган Л. Публика театра // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 45–50.

¹⁶ Коган Л. Художественный вкус. М.: Мысль, 1966.

¹⁷ Социологические исследования театральной культуры села. Свердловск, 1978. Куличков И.Л. Театр и публика (ориентации в сфере театрального искусства) // В сб.: Социологические проблемы художественной культуры. Свердловск, 1976. С. 75–84.

¹⁸ Коган Л. Искусство и мы. М.: Молодая гвардия, 1970.

¹⁹ См.: Коган Л. Актер // Театр, 1965, № 9. С. 78–83; Стефанская С.И. Опыт конкретно-социологических исследований в области театра // В сб.: Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. Симпозиум. М., 1972. С. 15–21.

²⁰ Волков В. Актер о публике театра // В сб.: Театр и наука. М.: ВТО, 1976.

²¹ Коган Л. Художественный вкус. М.: Мысль, 1966; Коган Л. Искусство и мы. М.: Молодая гвардия, 1970.

²² Коган Л. О методах изучения публики театра // В сб.: Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 131–159.

²³ Коган Л. Искусство и зритель // В сб.: Художественное восприятие. Л.: Наука, 1971. С. 79–93; Коган Л. Публика театра // В сб.: Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 33–58.

Очень важное место в истории советской социологии театра занимает книга А. Вахеметсы и С. Плотникова «Человек и искусство»²⁴, вышедшая в 1968 году. Первая часть книги – это осмысление существующей теоретической и методологической базы социологических исследований. Авторы предложили свой вариант классификации данных, доступных в то время социологам²⁵, обобщили возможные методы их интерпретации²⁶ и систематизировали существующие методики анализа²⁷. При этом важно отметить, что А. Вахеметса и С. Плотников опирались как на отечественные социологические эксперименты 20-х годов, так и привлекали разнообразные западные источники – немецкие, американские.

Отдельного внимания заслуживают эмпирические исследования, которые А. Вахеметса и С. Плотников провели на материале киноискусства в 1963–1965 годах и описали в своей книге. Несмотря на то, что эти исследования касались кино, считаю необходимым рассмотреть их в своей работе, поскольку анкеты, составленные для этих опросов, впоследствии будут в той или иной мере использоваться практически всеми учеными, изучающими театральную аудиторию.

Примерно в одно и то же время с Уральским научным центром АН СССР в Свердловске изучением театрального зрителя стали заниматься эстонские ученые: К.О. Каск, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник Института истории АН ЭССР, и Л.Ю. Веллеранд, зав. литературной частью Таллинского академического театра драмы им. В. Кингисеппа.

Первой крупной работой К. Каск и Л. Веллеранд стало изучение структуры театральной публики в Эстонии в 1966 году²⁸. Анкетирование проводилось в Таллине, Тарту и других городах.

²⁴ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968.

²⁵ Там же. С. 58–62.

²⁶ Там же. С. 72–76.

²⁷ Там же. С. 77–81.

²⁸ См.: Каск К., Веллеранд Л. Люди в театральном зале. Таллин, 1980; Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн. Экономика и организация театра, вып. 2. Л.:М., 1973. С. 76–88; Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // В сб. Театр и зритель (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 118–146.

В 1976 году исследователи повторили опросы в трех ведущих эстонских театрах, чтобы отследить произошедшие изменения.

Помимо исследования театральной аудитории эстонские исследователи неоднократно проводили опросы отдельных групп населения с целью выяснения их взаимоотношений с театральным искусством. Так, в 1964 году группа К. Каск опрашивала учащихся выпускных классов средних школ республики, а в 1968 году проводила опросы среди интеллигенции²⁹ и рабочих³⁰.

Изучением театральных вкусов школьников успешно занимался Ю.У. Фохт-Бабушкин³¹. Проблему свободного времени на огромном анкетном материале исследовал крупный советский социолог Б. Грушин³². В Ленинграде изучением театрального зрителя занималась группа И.И. Рожкова и Ю.В. Перова (Ленинградский государственный университет). В 60–70-х годах эти ученые «провели наблюдение за восприятием тюзовского спектакля «Тебе посвящается». Фиксируя и обобщая конкретные зрительские реакции на отдельные реплики, эпизоды, сцены, спектакль в целом, исследователи дифференцировали восприятие спектакля детской и юношеской аудиторией»³³. Исследование проводилось с применением метода учета точных зрительских реакций, который использовался в 20-е годы, но, к сожалению, описано оно было весьма кратко, и невозможно сказать, удалось ли авторам сделать что-либо новое в рамках уже сложившейся методики.

С конца 60-х годов под руководством В.Н. Дмитриевского исследованиями театральной аудитории начал заниматься сектор театра Ленинградского Государственного института театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК). В 1973 году исследователи объединились в группу «Социология и театр» при

²⁹ Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 83–87.

³⁰ Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // В сб. Театр и зритель (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 122–146.

³¹ Исследование художественных интересов школьников. Под общей редакцией Е.В. Квятковского, Ю.У. Фохт-Бабушкина. М.: Педагогика, 1974; Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни молодых поколений России: Алетейя, 2005.

³² Грушин Б. Свободное время. Актуальные проблемы. М.: Мысль, 1967.

³³ Дмитриевский В.Н. Театр уж полон. Л.: Искусство, 1982. С. 78.

Ленинградском отделении ВТО. В нее входили: научные сотрудники Института социально-экономических проблем АН СССР А.Н. Алексеев, О.Б. Божков, Б.З. Докторов и научные сотрудники ЛГИТМиК В.Л. Владимиров и В.Н. Дмитриевский, а с 1976 года – научный сотрудник ИСЭП Л.Е. Кесельман. Исследования, проведенные этой группой ученых, рассматриваются в настоящей работе самым пристальным образом: их масштаб и значение для развития отечественной социологии театра трудно переоценить.

В 1978 году В.Н. Дмитриевский был приглашен в Москву для работы в Секторе научного управления и прогнозирования развития художественной культуры ВНИИ искусствознания. В 1979 году группу «Социология и театр» возглавил доктор философских наук Б.М. Фирсов, к сотрудничеству были приглашены театроведы – доктор искусствоведения А.Я. Альтшуллер и кандидат искусствоведения Ю.М. Барбой.

В 1966–1968 годах исследованием театрального зрителя занималась в Москве группа социологов при Министерстве Культуры СССР под руководством Г.Г. Дадамяна: опрошено было более 7000 зрителей в шестнадцати драматических театрах. Г.Г. Дадамян, занимаясь социологическим изучением театральной публики, уделял также внимание тенденциям и факторам посещаемости театров³⁴. Ему также принадлежит ставшая впоследствии популярной дифференциация публики на основе частоты посещений театра. Эта классификация предполагала существование трех типов зрителей: редкие (частота посещений театра 1 раз в год и реже); активные (2 – 5 раз) и постоянные (6 раз за сезон и более). Причем, по мнению исследователя, «каждая группа формирует свой тип аудитории – случайную, зрительскую и театральную»³⁵.

Г.Г. Дадамян выступал также как теоретик и обобщал результаты не только своих, но и других исследований тех лет. В 1975 году он составил развернутые методические рекомендации по проведению социологических опросов³⁶. Там же был представлен вариант анкеты³⁷, где впервые возникли вопросы экономического характера (доход семьи на человека).

³⁴ См.: Дадамян Г.Г. Социально-экономические проблемы театрального искусства. М.: ВТО, 1982.

³⁵ Дадамян Г.Г. Проблемы аудитории театров // В сб. Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 127.

³⁶ Дадамян Г.Г. Социологические исследования зрителей драматических театров. Л., 1975.

³⁷ См. Приложение 3 на с. 142.

Помимо масштабных исследований проводилось довольно много одиночных опросов: от публики Малого театра³⁸ до рабочих Воркуты³⁹. Анкетирование театральных зрителей проводилось, как правило, разово, в одном театре силами его же работников. Систематическим изучением собственного зрителя занимался разве что только эстонский театр «Ванемуйне»⁴⁰.

Кроме того, стоит отметить, что в 70-х годах при Всероссийском театральном обществе в Москве существовал Научный совет по экономике, организации и социологии театра, который проводил на эту тему конференции и симпозиумы с участием социологов, театроведов, эстетиков и философов. Известно, что проводились симпозиумы «Точные методы в исследовании культуры и искусства» (1971) и «Актуальные вопросы экономики, организации и социологии театра» (1972), научно-практические конференции «Театр и зритель» (1974), «Театр в духовной жизни современного молодого человека» (1975, Ленинград). Регулярные встречи разных исследовательских групп наверняка способствовали обмену опытом и идеями и взаимно обогащали всех участников глобального исследовательского процесса.

В конце 70-х и начале 80-х годов группа московских социологов во главе с Ю.У. Фохт-Бабушкиным и К.Б. Соколовым осуществила невероятное по масштабам всесоюзное исследование «Искусство в вашей жизни»⁴¹. Опросы населения охватили всю страну: всего в 245 городах и селах было обследовано около 20 тысяч человек, подготовка исследования заняла несколько лет, а к работе были привлечены десятки сотрудников ведущих советских учреждений культуры.

В итоге ученым удалось составить комплексную картину отношения жителей СССР к искусству. Учитывались масштабы домашних и внедомашних форм потребления культурных благ; место культурного потребления в системе досуга населения; неудовлетворенные потребности населения в культурных благах; посещаемость культурных учреждений разными группами насе-

³⁸ Ксенофонт В. Малый театр и зритель // В сб. Театр и наука. М.: ВТО, 1976. С. 98–107.

³⁹ Седлецкий Р. Изучение зрителя и практика театра. Там же. С. 108–129.

⁴⁰ Оямаа М., Хион Я. Аудитория театра «Ванемуйне» // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 147–158.

⁴¹ Художественная культура и развитие личности. М., 1987.

ления: частота, характер и цели этого посещения; материально бытовые условия и социально-демографические характеристики респондентов, а также многое-многое другое.

Кроме того, важно отметить, что исследователи предложили кардинально новый подход к изучению публики. Если Г.Г. Дадамян предлагал дифференцировать театральных зрителей в зависимости от посещаемости, то Ю.У. Фохт-Бабушкин и К.Б. Соколов, опираясь на результаты исследования, показали, что масштабы потребления искусства в существенной мере идут от степени развития личности. На основе социологического измерения духовных потенциалов и социальных ролей человека Ю.У. Фохт-Бабушкин выделил четыре «социально-психологических типа личности: еще несформировавшиеся, эклектично развитые, односторонне развитые и разносторонне развитые люди»⁴². Сопоставление этой социально-психологической структуры населения с посещаемостью учреждений искусства продемонстрировало, что чем развитее человек, тем выше уровень его зрительской активности и тем меньше таких людей.

В 1990-е и 2000-е годы систематическим изучением театра занимается отдел экономики искусства Государственного института искусствознания. Начиная с 1992 года группа сотрудников отдела под руководством А.Я. Рубинштейна ведет непрерывный социологический мониторинг театрального рынка России⁴³.

За эти годы группой А.Я. Рубинштейна опрошены тысячи человек в разных российских городах. Только с 1992 по 2003 год в рамках комплексного эмпирического исследования «Театр на рынке культурных услуг» было организовано 120 опросов в 11 городах и 42 театрах Российской Федерации, в результате которых было получено 25 997 заполненных анкет.

В Отделе создана компьютерная база данных социологической информации, основанная на материалах мониторинга театральной публики, причем стоит отметить, что хотя анкета, используемая для проведения опросов, с течением времени менялась, все изменения производились таким образом, чтобы результаты проведенных исследований оставались сопоставимы. База данных является постоянно обновляемой и регулярно дополняется результатами новых опросов.

⁴² Художественная культура и развитие личности. М., 1987. С. 31.

⁴³ Экономические основы культурной деятельности. Том I. Рынок культурных услуг. СПб.: Алетейя, 2002.

Отдельно необходимо сказать о масштабном исследовании, которое проводилось исследовательской группой с 2002 по 2005 год в МХАТе им. А.П.Чехова. Объектом анализа стала публика МХАТа, ее театральные пристрастия в целом, а также мотивы индивидуального выбора. Всего было организовано 92 опроса, получено 18 904 заполненные анкеты⁴⁴.

Этой же исследовательской группой разработана типология зрителей, в основе которой лежит степень избирательности человека по отношению к театру, степень дифференциации его вкуса⁴⁵.

Такой подход невероятно далек от классификации зрителей, применяемой на заре социологических исследований, в 20-е годы, когда театральную публику дифференцировали исключительно по классовой принадлежности, профессии или иным социально-демографическим характеристикам. Это и неудивительно, ведь за прошедшие 80 лет социология театра прошла долгий и сложный путь становления и развития.

В заключение мне бы хотелось выразить благодарность моему научному руководителю А.Я. Рубинштейну за мудрость, терпение и постоянную помощь в работе, а также всем моим коллегам, чьи замечания и советы сделали этот текст лучше.

Также хочу поблагодарить В.Н. Дмитриевского и К.Б. Соколова за то, что согласились стать рецензентами этой книги. Благодаря их тактичным замечаниям и поправкам мне удалось устранить некоторые неточности и внести дополнительную ясность в отдельные вопросы.

Особую признательность хочу выразить Ю.У. Фохт-Бабушкину. Он уделил мне много времени и внимания, и его опыт, знания и доброжелательные советы помогли мне более ясно представить всю многокрасочную картину социологических исследований XX века.

⁴⁴ Театральный рынок России. Московский Художественный театр: сто лет спустя // В кн. Экономические основы культурной деятельности. Т. I. Рынок культурных услуг. СПб.: Алетейя, 2002. С. 245–278.

⁴⁵ См.: Художественная жизнь современного общества, т. 3. Искусство в контексте социальной экономики. СПб., 1998. С. 229–234.

Часть I
ПЕРВЫЕ
СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
(20-е гг. XX века)

Глава 1

Зарождение эмпирических измерений

1. Постановка исследовательских задач

Прежде чем говорить о том, как постепенно формировались цели и задачи первых социологических исследований, логично будет вспомнить, в каких социально-политических условиях они проходили.

После социалистической революции кардинально изменился состав зрительного зала. В театр пришел зритель, ранее с театром не знакомый, не обученный ни театральному языку, ни, зачастую, даже грамоте.

При этом в правящих кругах возникла и стала укрепляться точка зрения на искусство как на инструмент просветительского и агитационного воздействия на самые широкие слои населения. Театр рассматривался «как средство, воздействующее на волю и чувства трудящихся в целях укрепления социалистического строительства, как острое оружие борьбы с враждебной рабочему классу идеологией»¹. Считалось, что «советский зритель ждет от наших театров произведений, которые в яркой художественной форме отображали бы важнейшие стороны коммунистического строительства, наши победы и достижения, показывали бы

¹ Из «Проекта резолюции по докладу тов. Литовского о репертуарной политике на Совете Сектора Искусств». 11 мая 1931 г. Цит. по: *Жидков В.С.* Театр и время: от октября до перестройки, ч.2. М.: СТД РФ, 1991. С. 175.

во весь рост лучших людей нашей страны, строителей коммунизма, воспитывали бы высокие моральные и гражданские качества нового человека как в его личных, так и в общественных отношениях»².

И деятели театра подхватывали: «Театр слишком значительный культурно-агитационный фактор, чтобы мы могли допустить в этом вопросе хоть малейшую несерьезность. Организация подсознательной стихии человека – огромная задача. И ни одно из искусств не может успешнее справиться с этой задачей, чем театр, т.к. в его распоряжении имеются могущественнейшие средства воздействия на эмоциональную природу человека»³.

Именно эта послереволюционная ситуация фактически предопределила цели и задачи первых социологических исследований. Поскольку методология изучения зрителей еще только формировалась, соответственно ученые не знали возможностей нового метода, горизонтов его использования, не предполагали, какие задачи можно решать с его помощью. И поскольку в фокусе общественно-политической жизни в то время был пролетариат, исследователи закономерно обратили свое внимание, прежде всего, на рабочего зрителя.

Вопрос о приближении театра к широким массам действительно стоял в то время чрезвычайно остро. Очевидной была проблема доступности, понятности театра для новой публики, а также интереса рабочего зрителя к театральному искусству.

Так писал об этом М. Загорский: «Отношение зрительного зала к происходящему на сцене спектаклю – решающий фактор как и в построении самого спектакля, так и в судьбе данного театра и данного сценического направления. ...И в области общественно-политической эта ориентация на зрителя приобретает решающее значение, особенно в условиях строительства Советских республик.

...Кто изучил за эти революционные годы советского зрителя в наших театрах? Из кого этот зритель состоит? Его классовые

² Об улучшении руководства репертуаром театров. (Приказ Комитета по делам искусств при СНК СССР № 779-А от 24 декабря 1940 г.). Цит. по: *Жидков В.С.* Театр и время: от октября до перестройки, ч.2. М.: СТД РФ, 1991. С. 212.

³ *Федоров В.Ф.* Опыты изучения зрительского зала // *Жизнь искусства*, 1925, № 18. С. 14.

группировки? Как реагирует не тот или иной зритель, а вот эти социальные группы на тот или иной спектакль? На пьесу, постановку, театр, направление? На академические или “левые” спектакли? Как реагирует на спектакль однородный зрительный зал и как реагирует зал, наполненный разношерстной публикой? Как раскалывается этот зал по линиям классовым в случае революционного зрелища и как он объединяется в эмоциях в случае зрелища академического? Что “понятно” для одних и что “непонятно” для других?»⁴

Поставив общую задачу «узнать рабочего зрителя», ученые постепенно ее конкретизировали, уточняли и развивали. О том, что исследователи сами еще не знали, как лучше подступиться к глобальной проблеме изучения зрителя, хорошо свидетельствует, например, первый опрос Исследовательской Театральной Мастерской. Его целью, очевидно, было узнать о рабочем зрителе все, что возможно, поэтому текст анкеты включал огромное количество разношерстных вопросов, которые были мало связаны с театром, зрителем, да и друг с другом⁵.

Но чаще всего в первых исследованиях задача «узнать рабочего зрителя» трактовалась, как «понять вкусы рабочего зрителя». Поэтому анкеты того периода содержали только вопрос о социальном положении респондента и вопрос «Понравился ли вам спектакль?».

Позже исследователи взглянули на театральную аудиторию шире, перестали фокусироваться лишь на рабочей ее части. Причем целью исследований стали не только вкусы зрителя, но еще и его социально-демографический портрет: возраст, образование и т.д.

Иногда ставились еще и организационно-административные задачи. Например авторам исследования, проведенного в 1924 году Театрально-Художественным Бюро Культотдела ЛГСПС и журналом «Рабочий и Театр», было важно выяснить, в какие дни рабочим удобнее всего «посещать зрелища (театр и клуб)»⁶.

В 1926 году произошло кардинальное изменение в постановке исследовательских задач. «Анкетный однодневник» проводился Исследовательской Театральной Мастерской с целью

⁴ Загорский М. Как реагирует зритель? // Леф 1924, № 2. С. 141–142.

⁵ Метод анкетирования и роль анкеты в изучении зрителя // Жизнь искусства, 1926, № 9. С. 2.

⁶ Фельдман Б. Анкета профсоюзного зрителя // Рабочий и театр, 1924, № 15.

«выяснить отношение зрителя к работе московских театров»⁷. Как мы видим, угол зрения исследователей стал заметно шире. Их интересует уже не только мнение рабочих зрителей, но мнение всей московской аудитории. Более того, в фокусе – ее отношение к работе конкретных театров.

Необходимо отметить, что именно эта серия опросов была наиболее плодотворной как с точки зрения составленной анкеты, так и с точки зрения полученных результатов. Это позволяет предположить, что чем точнее была сформулирована задача исследования, тем удачнее его удавалось провести.

Кроме основных задач, связанных непосредственно с изучением театральной аудитории, Исследовательская Театральная Мастерская видела в исследовании зрительского мнения еще и возможность развития театральной критики. Ученые отмечали, что рецензирование стало профессиональным занятием определенных людей, ставших мастерами своего дела, но потерявших всякую связь с массовым зрителем. «Чтобы дать правильный критический отзыв, необходимо соединить работу специалистов рецензентов с отзывом массы рабочего зрителя»⁸. В качестве решения этой проблемы исследователи предложили создание коллективной рецензии на спектакль на основе материала, полученного в ходе исследования зрительного зала.

Формирование целей и задач исследований театральной аудитории было многоступенчатым. Сначала ученых интересовала только одна классовая группа – рабочие, причем изучение этой группы сводилось к попытке определить ее театральные вкусы. Вскоре объектом исследования стала уже вся аудитория конкретного театра или даже города, независимо от классовой принадлежности.

Вторым этапом стало уточнение и конкретизация первоначальной задачи: начал формироваться круг вопросов, необходимых для изучения зрителя. Сначала это были только социально-демографические характеристики аудитории, затем к ним добавилось отношение зрителя к работе театра, а в последних опросах исследуемого периода⁹ появились вопросы, связанные со зрительской мотива-

⁷ Зритель московских театров (Анкетный опрос по московским театрам) // Жизнь искусства, 1926, № 27. С. 11.

⁸ Научная коллективная рецензия (К постановке вопроса) // Жизнь искусства, 1926, № 11. С. 10.

⁹ Нижегородский зритель // Советское искусство, 1928, № 1. С. 75–77; Зритель Тульского Гортеатра // Советское искусство, 1928, № 4. С. 76–78.

цией, что свидетельствует о том, что ученые вплотную подошли к тому, чтобы сформулировать задачу изучения театральных вкусов и пристрастий зрителя на качественно новом уровне.

2. Выбор объекта исследования

Поскольку целью первых исследований было «изучение рабочего зрителя», объектом первых социологических исследований закономерно стал пролетариат. Какие-либо дополнительные критерии (пол, возраст и т.д.) при отборе респондентов не учитывались, поскольку на тот момент важна была только их принадлежность к определенной социальной группе – к рабочему классу.

Особого внимания в выборе спектакля для проведения исследования требовал метод учета точных зрительских реакций. Эта методика не позволяла ученым определить, какой социальной группе в зале принадлежала та или иная реакция, поэтому, разумеется, в их интересах надо было проводить исследования на спектаклях, где зрительный зал был бы максимально однородным и состоял бы прежде всего из рабочих.

Следуя именно этой логике, Исследовательская Театральная Мастерская в 1926 году выбрала для проведения учета зрительских реакций спектакли «Отелло» в Замоскворецком театре¹⁰, «Конец Криворыльска (Заре навстречу!)» в Театре Революции¹¹ и «Розита» в Камерном театре¹². По данным исследователей именно на этих спектаклях театр на 90% был заполнен рабочими.

Такой подбор спектаклей для обследования давал исследователям практически однородный социальный состав зрительного зала и позволял им вполне обоснованно утверждать, что учтенные реакции принадлежали именно рабочим зрителям.

Иногда выборка осуществлялась уже внутри театрального зала: исследователи использовали отдельные сегменты для прицельного наблюдения за рабочими зрителями. Так, например, Исследовательской Мастерской было известно, что в Большом театре около 40% билетов распределялось по предприятиям.

¹⁰ Отелло-Россов и зритель (Замоскворецкий театр) // 1926, № 10. С. 13.

¹¹ Конец Криворыльска (Заре навстречу!) в Театре Революции. (Коллективная рецензия) // Жизнь искусства, 1926, № 15. С. 14–15.

¹² «Розита» в Московском Камерном театре и зритель // Жизнь искусства, 1926, № 16. С. 15.

Скорее всего, им было известно и то, какие именно билеты распространялись таким образом, поскольку ученые выделяли части зрительного зала, где процент рабочих был близок к 100%: например балкон и галерея¹³. Это учитывалось при проведении исследования: наблюдатели рассаживались среди рабочих, что опять же позволяло исследователям считать, что отмеченные реакции характеризовали, прежде всего, отношение рабочего зрителя к спектаклю.

Впрочем, распространение билетов на предприятиях тоже не являлось гарантией того, что билеты попадут именно к рабочим, а не, скажем, к служащим, чьим-то родственникам и т.д.

При проведении анкетирования важно было все то же соответствие задаче исследования, а именно – «узнать рабочего зрителя». И нужно отметить, что объект исследования определился не сразу.

Первые анкетные опросы проводились среди рабочих на заводах и фабриках. Подчеркну еще раз, речь шла только об изучении рабочих зрителей. Задачи экстраполировать полученные выводы на какие-либо другие социальные группы не было. Поэтому ключевым моментом для выборки было именно социальное положение опрашиваемых. Ни их пол, ни возраст, ни что-либо еще исследователей не интересовало.

По какому принципу выбирались предприятия для проведения опросов, достоверно неизвестно. Выборка, возможно, была случайной или, скорее всего, экспертной, то есть исследователи выбирали те фабрики и заводы, которые они по какой-то причине считали типичными для всей совокупности советских предприятий.

Выборка респондентов была многоступенчатой. Во время опросов рабочих, которые проводились Исследовательской Театральной Мастерской в 1925 году¹⁴, анкеты распределялись через фабзавкомы (культкомиссии). Это создавало дополнительную ответственность за полное заполнение и своевременную сдачу анкет, а кроме того, культкомиссии осуществляли финальный этап отбора респондентов: «Культкомиссии охотно берутся со-

¹³ Графический метод изучения рабочего зрителя // Искусство труда, 1925, № 50. С. 4.

¹⁴ Метод анкетирования и роль анкеты в изучении зрителя // Жизнь искусства, 1926, № 9. С. 2.

действовать анкетированию, передавая анкеты более сознательной части рабочих»¹⁵.

Необходимо отметить, что вышеописанный подход фактически не соответствовал задаче исследования. Целью опросов было «узнать рабочего зрителя», и серьезным минусом выбранного объекта исследования было то, что при опросах на заводах и фабриках было трудно учитывать участие респондентов в театральной жизни. В итоге можно было исследовать рабочих, но не «рабочих зрителей». Возможно, именно поэтому все остальные опросы исследуемого периода проводились только в театральных залах.

Анкетирование на спектакле гарантировало участие респондента в театральной жизни, а анкеты, заполненные именно рабочими, можно было выделить из общего массива на стадии обработки. Кроме того, опросы можно было проводить на тех спектаклях, где в зале предполагалась большая доля рабочих зрителей.

Например Театрально-Художественное Бюро Культотдела ЛГСПС и журнал «Рабочий и Театр» в 1924 году провели опрос на представлении живой газеты «Станок»¹⁶. Целью этого исследования было выяснить вкусы рабочего зрителя, и задачи исследования определяли выборку. На спектаклях прицельно опрашивались только зрители-рабочие фабрики «Скороход» (кожевенники), рабочие Губздрава, швейной фабрики им. Володарского, Петролеса, завода им. Егорова, «Красного треугольника» и завода Электросила. Судя по тому, с какой точностью указаны места работы опрошенных, можно предположить, что на спектакле не было других зрителей, а только организованные группы рабочих с указанных предприятий.

Примерно по тому же принципу выбирала спектакли для исследования и Исследовательская Театральная Мастерская. В 1927 году Нижегородский Городской театр организовал несколько целевых спектаклей для рабочих и служащих, и именно на этих представлениях проводилось анкетирование¹⁷.

Интересно, что были попытки охватить целевую группу рабочих зрителей и совсем необычными методами. С конца

¹⁵ Метод анкетирования и роль анкеты в изучении зрителя // Жизнь искусства, 1926, № 9. С. 2.

¹⁶ Фельдман Б. Анкета профсоюзного зрителя // Рабочий и театр, 1924, № 15.

¹⁷ Нижегородский зритель // Советское искусство, 1928, № 1. С. 75–77.

1923 года Культотдел МГСПС проводил такое исследование: к первым номерам журнала «Рабочий зритель» прилагались анкеты с просьбой «заполнить анкету, отрезать листок и опустить в ящик, который находится в редакционно-издательской части Культотдела МГСПС»¹⁸. Увы, эта схема оказалась чересчур сложной и совсем неэффективной. Журнал, несмотря на название, редко попадал к рабочим, «многие из имеющих журнал не заполняли анкету из-за того, что необходимо было отрывать обложку»¹⁹. А просьба доставить заполненную анкету по определенному адресу и вовсе превратилась в невыполнимую задачу.

Таким образом, именно опросы аудитории в театральных залах соответствовали первоначальной цели исследования – изучению рабочих зрителей.

С развитием и изменением исследовательских задач мог меняться и объект исследования. «Анкетный однодневник» 1926 года проводился Исследовательской Театральной Мастерской с целью «выяснить отношение зрителя к работе московских театров»²⁰. Анкетирование было практически сплошным и по возможности одновременным: опросы проводились в двенадцати московских театрах, где за два дня исследовательская группа распространила 10 550 анкет²¹.

В 1928 году перед Исследовательской Театральной Мастерской встала задача определить причины крайне низкой посещаемости в Тульском Гортеатре²². Авторы исследования отмечали прекрасную труппу, способного режиссера и «вполне приемлемый репертуар, включающий в себя ряд лучших советских пьес»²³, и считали, что причиной недостаточной посещаемости стало то, что в предыдущих сезонах театр во многом изменил репертуар, вследствие чего прежний театральный зритель оказался чуждым новому театру, а работа по привлечению нового рабочего зрителя практически не велась.

¹⁸ Метод анкетирования и роль анкеты в изучении зрителя // Жизнь искусства, 1926, № 9. С. 2.

¹⁹ Там же.

²⁰ Зритель московских театров (Анкетный однодневник по московским театрам) // Жизнь искусства, 1926, № 27. С. 11.

²¹ Однодневник по изучению зрителя // Советское искусство, 1926, № 7. С. 73.

²² Зритель Тульского Гортеатра // Советское искусство, 1928, № 4. С. 76–78.

²³ Там же. С. 76.

Заявленной целью анкетирования было знакомство с тульскими зрителями и их театральными вкусами и предпочтениями. Соответственно опросы аудитории проводились в театре, на нескольких спектаклях. Очень важно отметить, что для этих опросов из текущего репертуара впервые отбирались максимально различающиеся между собой постановки, чтобы они отражали весь репертуар театра. Анкетирование проводилось на спектаклях: «Константин Терехин», «Склока» и «На дне». Авторы исследования обосновывали свой выбор тем, что постановка «Константин Терехин» была первой советской серьезной пьесой, прошедшей в Туле с исключительным успехом (более 20 раз), «Склока» – комедия, «На дне» – классическая пьеса, поставленная к юбилею М. Горького.

Таким образом, если подытожить все сказанное, следует отметить, что хотя научного подхода к формированию выборки при проведении исследования (да и самого понятия выборки) в 20-е годы еще не существовало, ученые каждый раз отбирали респондентов для изучения таким образом, чтобы объект исследования максимально соответствовал его целям и задачам.

3. Сбор информации о зрителе

Попытка систематизировать и обобщить методы изучения театрального зрителя, существовавшие в 20-е годы, была предпринята Н. Извековым, современником исследователей²⁴. Тем не менее вынуждена констатировать, что ни одна из указанных классификаций не может быть названа всеобъемлющей. В связи с этим, опираясь на уже существующие обобщения, считаю разумным составить классификацию, которая бы в полной мере отражала все многообразие исследовательских подходов, составляющих в свою очередь две большие группы:

1) Группа методов наблюдения:

Описательный метод. Основным признаком этого метода являлось то, что наблюдатель никак не контактировал со зрителем, а полагался только на свои наблюдения. Основной критерий здесь – сам наблюдатель, а потому все результаты его наблюдений были априори условны и исключительно субъек-

²⁴ Извеков Н. Зритель в театре // Театральный октябрь. Сб. I. М.; Л., 1926. С. 79–88; Координация работы по изучению рабочего зрителя // Жизнь искусства, 1926, № 32. С. 16–17.

тивны. Одна из вариаций этого метода – театральные рецензии, упоминающие, что «весь зал замер», «принимали долго и дружно», «номер пользовался исключительным успехом», «публика скучала» и т.д.

Метод учета точных реакций. Суть метода заключалась в том, что исследователь (или группа исследователей) вел наблюдение за зрительным залом во время спектакля и фиксировал зрительские реакции на происходящее на сцене. Перечень фиксируемых реакций определялся заранее и включал только те, что, так или иначе, выражаются внешне: разговоры, смех, выход из зала, аплодисменты и т.д. Их появление можно было установить относительно точно, отсюда и условное обозначение учета *точных* реакций.

*Графический метод*²⁵. Этот оригинальный метод являлся дополненной вариацией предыдущего и заключался в записи реакций зрительного зала на определенной сетке, в результате чего получалась кривая, характеризующая ход восприятия спектакля. График отмечал восприятие зрителя условными обозначениями характерных реакций на определенный ряд моментов.

2) Группа методов опроса:

Анкетный метод. Сущность анкетного метода заключается в том, что зритель письменно отвечает на ряд вопросов. Иногда авторы анкеты предлагают на выбор уже готовые и сформулированные ответы, и тогда зрителю нужно только отметить один из них, а иногда вопрос оставляют открытым, предоставляя зрителю возможность высказаться в свободной форме. Важной особенностью этого метода было то, что, по сравнению с описательными подходами, при анкетировании влияние исследователей на результат сводилось к возможному минимуму.

Личный опрос, по сути, являлся вариацией анкетного, но анкета заполнялась не самим зрителем, а исследователем со слов анketируемого. Этот метод был незаменим при опросе малограмотных или неграмотных групп населения. Его преимущество – хорошая организованность материала, недостаток – возможное влияние того, кто проводит опрос, на респондента.

Помимо вышеописанных в литературе встречаются упоминания следующих методов изучения зрителя – экскурсионного, лабораторного и экспериментального. К сожалению, это действи-

²⁵ Графический метод изучения рабочего зрителя // Искусство труда, 1925, № 50. С. 4.

тельно лишь упоминания, и рассказать о них хоть немного подробнее не представляется возможным.

Ниже я подробнее остановлюсь на методе учета точных зрительских реакций и анкетировании. Забегая вперед, скажу, что именно анкетирование станет впоследствии основным и самым мощным инструментом социологов театра. Тем не менее считаю, что не стоит отказываться от изучения уникального опыта исследований по методу учета зрительских реакций. Несмотря на то, что сейчас он не используется, не исключено, что возможно его возрождение и использование в качестве метода, который не противопоставлялся бы анкетным опросам, а дополнял их, и, вероятно, такое соединение могло бы дать мощный синергетический эффект. Подробнее останавливаться на других упомянутых в классификации методах фактически нет смысла, поскольку описательный метод вобрал в себя театроведческий анализ, а графический метод и личный опрос – суть вариации метода учета точных реакций и анкетирования.

3.1. Метод учета точных зрительских реакций

Театр РСФСР-И В.Э. Мейерхольда стал первым театром, где в течение театрального сезона 1924–1925 годов под руководством В. Федорова проводился учет точных зрительских реакций²⁶. Для учета был разработан перечень, который предусматривал практически все возможные отклики зрителя на происходящее на сцене: тишина, шум, сильный шум, коллективное чтение, пение, кашель, стук, шарканье, возгласы, плач, смех, вздохи, действия, аплодисменты, свист, шиканье, выход из зала, приподнимание с места, бросание предметов на сцену, вбег на сцену.

Помимо записи реакций зрительного зала, исследователи фиксировали:

- актерский состав (кто, когда, какую роль играл);
- хронометраж (точная запись продолжительности каждой картины, акта, сцены);
- антракты (количество, продолжительность, с выходом зрителя в фойе и без выхода);
- актерскую игру;
- работу обслуживающего персонала;

²⁶ См.: *Федоров В.Ф.* Опыты изучения зрительского зала // *Жизнь искусства*, 1925, № 18. С. 14–15; № 23. С. 10–11.

- работу кассы и администратора на спектакле (количество проданных билетов с подразделением на 3 группы по ценам, количество выданных контрамарок: платных и бесплатных);

- замечания мастера, режиссеров, лаборантов, кассира, администратора.

Авторы метода считали, что, только используя все эти записи вместе, можно объяснить, почему в определенном случае проявилась та или иная реакция. «Зрительный зал реагирует очень четко и точно: если он сегодня дал какую-то реакцию на определенную фразу, а завтра не дал никакой реакции на ту же фразу, то, обратившись к учетным листам, мы обязательно установим причину: или актер чрезмерно “напер” на смешное словечко, или оно стало не смешно (лист 4-й), или по хронологическому листу (2) выяснится, что сцена длилась на 1,5 минуты больше и, следовательно, фраза пропала вследствие потери актерами темпа данной сцены, или на основании записи в учетном листе работы персонала (5) будет обнаружено, что произошла какая-то заминка у рабочих при “чистой перемене”, и это оказало свое влияние, или выяснится, что на предыдущем спектакле было пропущено по контрамаркам 100 человек (определенной социальной категории, например, студентов), а на данном спектакле присутствовала исключительно платная публика и т.п.»²⁷.

В 1926 году методом учета точных зрительских реакций стала пользоваться Исследовательская Театральная Мастерская²⁸. В их публикациях лучше, нежели, скажем, у В.Ф. Федорова описан сам метод проведения исследований. Так, например, известно, что на спектакле «Отелло» в Замоскворецком театре присутствовали всего три исследователя в разных частях зрительного зала (партер, амфитеатр и балкон). Сразу становится ясно, что точность фиксации реакций зрительного зала была весьма относительной. Наверняка, столь малое количество наблюдателей было обусловлено ограниченностью ресурсов, но когда в эксперименте принимают участие всего три человека, полученные данные неизбежно будут довольно субъективными. Возможно,

²⁷ Федоров В.Ф. Опыты изучения зрительского зала // Жизнь искусства, 1925, № 23. С. 11.

²⁸ Отелло-Россов и зритель (Замоскворецкий театр) // Жизнь искусства, 1926, № 10. С. 13; «Розита» в Московском Камерном театре и зритель // Жизнь искусства, 1926, № 16. С. 15; Конец Криворыльска (Заре навстречу!) в Театре Революции. (Коллективная рецензия) // Жизнь искусства, 1926, № 15. С. 14–15.

лучше было бы разместить в зале 5–10 экспертов, которые вели бы наблюдение за зрительным залом независимо друг от друга.

Исследовательская Мастерская в своей работе использовала собственный список учитываемых реакций. Он был гораздо короче перечня, которым пользовался В. Федоров, и содержал только самые часто встречающиеся реакции: разговор, рассеянность, тишина, напряженная тишина, слабый смех, сильный смех.

Правда, в отличие от исследований, проведенных в Театре им. Вс. Мейерхольда, Театральная Мастерская чаще пыталась вводить степень реакций: сильный смех, слабый смех.

С одной стороны, это, казалось бы, могло дать более точное представление о спектакле, но, с другой стороны, это делало метод еще более зависимым от исследователя, от того, насколько сильным он сочтет тот или иной смех. И уж совсем неясно, как исследователи должны были отличить просто тишину от напряженной тишины.

3.2. Анкетные опросы театральной аудитории

Прежде чем подробно рассказать об исследованиях, которые проводились в 20-е годы методом анкетного опроса, хочу отметить один важный момент. Очевидно, что при составлении текста анкеты необходимо учитывать культурный уровень и разнородность той среды, на которую рассчитаны вопросы. Особенно это было важно в театральных залах 20-х годов, где огромную часть аудитории составляли малограмотные люди, многие из которых никогда прежде не были в театре. Но метод анкетирования еще только-только появился, и каждая анкета носила экспериментальный характер. Это неудивительно, поскольку ученым не на что было опереться в своих исследованиях. Методика составления анкет и проведения опросов только формировалась, и, естественно, ученым приходилось действовать буквально наугад.

Кроме того, следует отметить, что одной из целей данной работы стала максимально возможная реконструкция текстов анкет, по которым проводились опросы. Восстановленные анкетные вопросы представляют несомненный интерес как сами по себе, так и дают возможность проводить необходимые сопоставления самых первых шагов в этой области с более поздними разработками.

Исследуемый период длился всего 7 лет, с 1921 по 1928 год, и за этот краткий срок методика проведения анкетного опроса претерпела колоссальную эволюцию. Первый ее этап, с 1921 по 1925 год, может быть условно назван «формированием», а второй

этап, с 1926 по 1928 год – «развитием». Отличия этих двух этапов особенно хорошо видны в эволюции инструментария анкетных опросов.

Анкеты, составленные для опросов с 1921 по 1925 год, мало напоминали современные. Подчеркну, что исследователи все делали впервые, и, естественно, первые пробы были не всегда удачными, зато давали материал, от которого можно было оттолкнуться при составлении следующей анкеты.

Театр РСФСР-И В.Э. Мейерхольда, как и в случае с учетом зрительских реакций, стал первым театром, где в 1921-м году проводились анкетные опросы зрителей на спектаклях «Зори» и «Мистерия-Буфф». Анкеты раздавались зрителям при входе и заполнялись в антрактах или после спектакля. Та часть исследования, которая относится к «Мистерии-Буфф», описана в статье М. Загорского «Как реагирует зритель?»²⁹.

Неизвестно, сколько было в анкете вопросов, и как точно они звучали. Известно лишь, что зрителей просили указать их социальное положение и ответить на вопрос, который, судя по всему, звучал так:

Понравилась ли Вам пьеса? Почему?

Вопрос о социальном положении был открытым, то есть готовых ответов на выбор не было, а значит, авторам исследования приходилось систематизировать ответы самостоятельно.

Формулировки вопросов были довольно пространными, и часто один вопрос состоял из нескольких. Так, например, вопрос об отношении к увиденному был сформулирован с типичной для того времени ошибкой: «Понравилась ли Вам пьеса? Почему?».

Не каждый сможет ответить на подобный вопрос, мотивировав свое мнение. Если предположить, что основной массой зрителя были рабочие, это означает, что многие не умели ни писать, ни читать и, как минимум, странно предлагать ему ответить на вопрос, доступный только для искушенного театрала. Позднее исследователи откажутся от дополнения «Почему?» и будут задавать зрителю максимально конкретные и максимально простые вопросы. Сейчас, если объяснение позиции зрителя все же необходимо, подобные вопросы принято делить на две части: «Понравился ли Вам спектакль?» и «Если да, то почему?».

В 1924 году зрительские опросы проводили Театрально-Художественное Бюро Культотдела ЛГСПС и журнал «Рабочий

²⁹ Загорский М. Как реагирует зритель? // Леф, 1924, № 2. С. 141–151.

и Театр». Анкетирование состоялось на спектаклях «Джон Рид» («Красный Театр»), «Апостол Сатаны» (студия ЛГСПС) и представлении живой газеты «Станок»³⁰. Опубликовано было только описание исследования, проведенного на представлении живой газеты. Б. Фельдман в публикации, посвященной этому опросу, признает, что «данные анкеты недостаточны, прежде всего, потому, что заполнение анкет на спектаклях производилось рабочими зрителями наспех, небрежно. Для многих отдельные пункты-вопросы анкеты не были ясны, понятны»³¹.

Тем не менее стоит отметить, что по сравнению с опросом 1921 года формулировки вопросов в анкете стали гораздо более четкими и лаконичными. Появились и новые вопросы, среди которых были такие:

Когда удобнее всего посещать зрелища (театр и клуб)?

Куда хотели бы пойти и что нравится больше: опера, драма или балет?

Какая из всех виденных пьес нравится более всего?

Культорделом МГСПС в 1925 году, буквально через год после эксперимента ленинградских коллег, тоже был организован опрос театральных зрителей³². Вопросы в анкете, составленной для этого исследования, стали еще более простыми, требующими кратких ответов: да; так себе; нет. Важно подчеркнуть, что практически все вопросы были теперь закрытыми, то есть для каждого вопроса давались готовые ответы, и зрителю нужно было лишь выбрать подходящий.

Полный текст анкеты не сохранился. Известно лишь, что прямо относящихся к спектаклю вопросов было три:

Понравилась ли тебе сама пьеса (по содержанию)?

Как, по-твоему, играли актеры?

Хороши ли декорации и обстановка сцены?

Распределялись анкеты в зрительном зале и заполнялись во время последнего антракта.

В 1925 году к анкетным опросам обратилась Исследовательская Театральная Мастерская³³. Анкетирование применялось

³⁰ Фельдман Б. Анкета профсоюзного зрителя // Рабочий и театр, 1924, № 15.

³¹ Там же.

³² Метод анкетирования и роль анкеты в изучении зрителя // Жизнь искусства, 1926, № 9. С. 2.

³³ Там же.

ими параллельно с учетом точных зрительских реакций, но, к сожалению, неизвестно, был ли хоть один спектакль исследован сразу двумя методами – сопоставление полученных результатов могло бы быть весьма и весьма интересно.

Необходимо отметить, что первая анкета Исследовательской Театральной Мастерской разительно отличалась от первой анкеты Театра РСФСР-И В.Э. Мейерхольда. Анкета, составленная в 1921 году, была очень короткой и фактически состояла из двух вопросов: о социальном положении респондента и о том, понравился ли ему спектакль. Анкета же 1925 года представляла собой другую крайность. Ее текст содержал очень много разноплановых вопросов и был, надо сказать, довольно сумбурным³⁴.

Тем не менее очень важно отметить, что анкеты Исследовательской Театральной Мастерской изначально отличались от анкет предшественников четкой структурой: они состояли из отдельных смысловых блоков, и, забегая вперед, скажу, что вопросов со временем становилось все меньше, а их назначение и смысл все яснее.

Анкета 1925 года состояла из двух частей. Первая часть касалась экономического и социального положения респондента, а также уровня его знакомства с театром. Во второй части исследователи рассчитывали получить от зрителя своего рода краткую рецензию на увиденный спектакль. Группа анкет, заполненных относительно одного и того же спектакля, дала бы тогда, по мнению исследователей, коллективную его критику определенной социальной группой.

Первые семь вопросов этой части анкеты касались самочувствия зрителя и условий, в которых проходило его восприятие спектакля:

Когда окончили в день спектакля работу?
Чувствовали ли себя усталым перед спектаклем?
Здоровы ли были (не болела ли голова, зубы и т.п.)?
а также касались условий восприятия спектакля:
Когда были на спектакле: утром, вечером? (дата)
Где сидели в театре? (перечисление мест)
Приходилось ли напрягаться, чтобы разбирать слова и следить за действием?
С кем были в театре?

³⁴ Метод анкетирования и роль анкеты в изучении зрителя // Жизнь искусства, 1926, № 9. С. 2.

Сложно сказать, что исследователи пытались выяснить при помощи вопросов о самочувствии. Возможно, если у зрителя во время спектакля болели зубы, то его мнение об увиденной постановке считалось неадекватным и не учитывалось. Во всяком случае, более здравого объяснения столь странным вопросам придумать не получается.

Следующий блок вопросов касался непосредственно спектакля:

Понятно ли содержание?

Понравилось ли содержание?

Понравились ли декорации?

Понравилась ли музыка в этом спектакле?

Какие актеры вам понравились?

Когда было красивее всего на сцене?

Что понравилось больше всего в спектакле?

До этого исследования подобные вопросы всегда дополнялись вопросом «Почему?». На этот раз исследователи уже сознательно отказывались от этого дополнения, понимая, что «на это трудно ответить неискушенному зрителю, и кроме того для этого потребовалось бы слишком много времени и места»³⁵. Отказ от этого дополнения, наверняка, привел к повышению процента полностью заполненных анкет. Впрочем, это в любом случае, никак не могло повлиять на общую результативность исследования, в том числе и потому, что из-за того, что опрос проводился не в театре, а на заводах, разные респонденты в ответах на эти вопросы, наверняка, имели в виду разные спектакли.

Три вопроса выясняли оценку зрителем спектакля в целом:

Интересен ли спектакль?

Как по вашему мнению – полезен ли спектакль?

Надоело ли к концу смотреть спектакль?

Последняя группа вопросов формировала выводы о спектакле и содержала три вопроса:

Не жалеете ли о потерянном времени?

Не жалеете ли о затраченных деньгах?

Говорили ли дома о спектакле?

Помимо прочего в анкете присутствовал очень интересный вопрос:

Кому вы сочувствовали в спектакле?

³⁵ Метод анкетирования и роль анкеты в изучении зрителя // Жизнь искусства, 1926, № 9. С. 2.

Сами исследователи считали, что он нужен, «чтобы выяснить, был ли зритель увлечен спектаклем»³⁶, но очевидно, что речь идет не только об увлеченности, но и о том, насколько понятны и близки были новому зрителю герои спектакля. В такой постановке, правда, возможности этого вопроса ограничены, но сам подход исследователей – измерять увлеченность спектаклем через сочувствие его героям – заслуживает внимания.

Спустя полвека похожий вопрос вновь возник в исследованиях Уральского научного центра АН СССР³⁷, впрочем, эти ученые тоже не до конца исчерпали тему сопереживания зрителя героям спектакля, хотя, конечно, внесли определенный вклад в разработку и понимание этого вопроса.

Мы видим, что период с 1921 по 1925 год характеризуется движением анкеты от хаоса и случайности к четкой структуре и осознанности. Вместо размытых пространственных формулировок и многочисленных вопросов в анкете довольно скоро появляется краткость, лаконичность и конкретность. Вопросы становятся закрытыми, появляются отдельные смысловые блоки.

На этапе с 1926 по 1928 год эта тенденция сохранилась. Вопросы становилось меньше, а их смысл и назначение – яснее. Полностью сформировался блок социально-демографических вопросов, появились первые вопросы, связанные со зрительской мотивацией.

«Анкетный однодневник» 1926 года стал, пожалуй, самым масштабным и удачным исследованием того периода. Опрос проводился в два дня в 12 театрах Москвы³⁸.

При составлении анкеты для этого исследования авторами, очевидно, был учтен весь прошлый опыт. Анкета состояла из нескольких блоков, вопросы были сформулированы максимально конкретно и лаконично. По возможности предлагались варианты ответа на выбор.

Анкета содержала 13 вопросов, и задача ее, как уже упоминалось выше, состояла в том, чтобы выявить мнение респондента о театральной жизни Москвы в целом, а не только о конкретном

³⁶ Метод анкетирования и роль анкеты в изучении зрителя // Жизнь искусства, 1926, № 9. С. 2.

³⁷ Волков В., Зудилова Т. Опыт типологического подхода к анализу зрительских ориентаций в сфере театра // В сб. Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 192–211.

³⁸ Однодневник по изучению зрителя // Советское искусство, 1926, № 7. С. 73.

спектакле или театре, где проводился опрос. Именно театральной жизни столицы посвящались первые четыре вопроса:

Какие из московских театров Вам нравятся?

Какие пьесы вы видели в этом сезоне по отдельным театрам?

Какие спектакли Вы считаете лучшими?

Какие спектакли Вы считаете худшими?

Следующие три вопроса касались тематики, жанра и отдельных элементов спектакля.

Какого рода пьесы вам хотелось бы видеть на сцене в следующем сезоне?

а) трагедия, мелодрама, драма, комедия, фарс, обозрение,

б) освещающие прошлую жизнь, современные.

Что Вас больше интересует в спектакле – пьеса или игра актеров?

Какой Вы предпочитаете вид зрелищ? (опера, балет, оперетта, драматический театр, цирк, кино, эстрада, живая газета, концерты).

Последняя группа вопросов касалась социально-демографических данных зрителя:

Ваше отношение к театру (работник театра, драмкружоковец, не имею отношения).

Род ваших занятий (рабочий, служащий, учащийся, красноармеец, свободной профессии, кустарь, коммерсант, безработный).

Партийность (партийный, комсомолец, беспартийный).

Ваше образование (высшее, среднее, низшее, самоучка).

Ваш возраст.

Ваше семейное положение и сколько человек на иждивении.

Стоит отметить, что практически все вопросы социально-демографического блока этой анкеты (кроме вопроса о партийности) входят в аналогичные блоки современных анкет, причем их формулировки за сто лет практически не изменились.

Примечательно, что исследователей долгое время не интересовал пол респондентов: только возраст, образование, социальный статус и партийность. Вопрос о половой принадлежности появился лишь в анкете 1928 года, подготовленной для опросов в Тульском Городском театре³⁹.

³⁹ Зритель Тульского Гортеатра // Советское искусство, 1928, № 4. С. 76–78.

В 1927 году опросы проводились в Нижегородском городском театре⁴⁰. Интересно, что в анкете, подготовленной для этого исследования, традиционный вопрос «Понравился ли Вам спектакль» получил новую формулировку и звучал следующим образом:

*Если вас спросят, стоит ли посмотреть спектакль, что вы ответите?*⁴¹

Отвечая на такой вопрос, респондент оценивал свои эмоции и ощущения от спектакля как бы со стороны, и, возможно, авторы опроса полагали, что зритель в этом случае даст более искренний, более взвешенный и обдуманный ответ.

Но самым важным отличием анкеты, подготовленной для опроса в Нижнем Новгороде, стало то, что именно в ней впервые появился вопрос, касающийся мотиваций зрителя, и звучал он так:

Почему вы сегодня пошли на спектакль?

Вопрос, судя по всему, был закрытым, и среди вариантов ответа были такие: «Похвалили видевшие», «Получил дешевый билет», «Знал пьесу», «Прочел отзыв».

Вопрос, касающийся зрительской мотивации, явно свидетельствовал об углублении исследовательского интереса к зрителю и, совершенно очевидно, появился не случайно. В 1928 году он получил определенное развитие в анкете, составленной Театральной Исследовательской Мастерской для опросов в Тульском Городском театре⁴². Сам вопрос звучал по-прежнему:

Почему вы пришли сегодня на спектакль?

но получил большее количество закрытий: «Знал содержание пьесы»; «Прочел хороший отзыв»; «Похвалили видевшие пьесу»; «Прочитал афишу»; «Знал, что играют хорошие актеры»; «Получил дешевый билет», «Пошел от нечего делать»⁴³.

Необходимо отметить, что тема зрительской мотивации станет одной из центральных практически для всех последующих исследований театральной аудитории, и моментом рождения современного мотивационного блока можно смело считать именно 1927–1928-е годы.

⁴⁰ Нижегородский зритель // Советское искусство, 1928, № 1. С. 75–77.

⁴¹ Там же. С. 76.

⁴² Зритель Тульского Гортеатра // Советское искусство, 1928, № 4. С. 76–78.

⁴³ Там же. С. 78.

Таким образом, период с 1926 по 1928 год стал наиболее плодотворным с точки зрения развития опросной анкеты. Полностью сформировался ее каркас, состоящий из отдельных тематических блоков. Фактически окончательно был сформулирован блок социально-демографических вопросов, возник прообраз мотивационного блока.

Подытоживая все выше сказанное, можно смело повторить, что всего за семь лет анкетный метод прошел серьезный путь от эксперимента, основанного во многом на интуиции, до развитого научного метода. Все сделанные в этом параграфе выводы наглядно представлены в таблице 11, которая приводится в Приложении 1 на с. 137.

Видно, что появление того или иного вопроса в анкете со временем перестает быть случайным и становится полностью осознанным и обоснованным. Формулировки вопросов максимально упрощаются и конкретизируются. Очень скоро стали использоваться закрытые вопросы. От зрителя уже не требовали профессионального рецензирования спектаклей, из предложенных вариантов нужно было лишь выбрать и отметить наиболее подходящий ответ.

Именно в 20-е годы сформировался каркас анкеты – смысловые блоки, каждый из которых состоял из одного или нескольких вопросов. Анкета приобрела четкую ясную структуру, что, несомненно, облегчало как ее заполнение, так и обработку полученных данных. Сформировался и основной круг вопросов, вошедших во все последующие исследования театральной аудитории. Так, например, вопросы, касающиеся социально-демографических характеристик зрителя, были сформулированы так, что в последующие годы практически не претерпели изменений.

Интерес исследователя к зрителю становился все глубже, и если в первых анкетах зрителя спрашивали о том, не болели ли у него зубы во время спектакля, то в опросах 1927–1928 года появляется и получает определенное развитие важная тенденция – интерес исследователей к зрительской мотивации, к тому, зачем люди приходят в театр и почему выбирают тот, а не иной спектакль.

Глава 2

Обработка полученных данных

1. Первый аналитический опыт

Как уже упоминалось в предыдущей главе, в 20-е годы в социологии театра использовались два исследовательских метода: метод учета точных зрительских реакций и анкетирование. Эти методы фактически представляли собой два совершенно разных подхода к изучению зрителя: метод учета точных реакций предполагал фиксацию информации, полученной сторонним наблюдателем, а анкетирование подразумевало оценку ситуации самим респондентом.

В итоге полученные в результате проведенных исследований данные отличались не меньше, чем методики их сбора, и закономерно требовали совершенно разных способов обработки и анализа.

1.1. Анализ учтенных зрительских реакций

Напомним, что суть метода учета точных зрительских реакций заключалась в том, что исследователь (или группа исследователей) наблюдал за зрительным залом во время спектакля и фиксировал реакции аудитории. Очевидно, что учитывать можно было только те реакции, которые выражаются внешне и подлежат более или менее однозначной трактовке: смех, аплодисменты, тишина и т.д.

Театр РСФСР-И В.Э. Мейерхольда был первым театром, где проводился учет точных зрительских реакций в 1924–1925 го-

дах¹. Этой же исследовательской группой проводился и наиболее полный анализ полученных данных.

Все многообразные зрительские реакции заносились в специальную таблицу. Результаты учитывались режиссерской группой спектакля при оценке воздействия его элементов на зрителя, что при необходимости позволяло даже внести в спектакль коррективы. Заполненная таблица позволяла впоследствии наглядно увидеть, как протекал каждый спектакль во всех его деталях, а также составить графический отчет о спектакле. Предполагалось, что «в этом отчете не только автор и режиссер увидят себя, как в зеркале, но еще большую точность своего отражения получит актер, для которого этот лист может превратиться из аттестата за хорошо исполненную роль в обвинительный акт»².

Прежде всего, анализировалась частота тех или иных реакций, учтенных во время исследования, и те из них, что встречались чаще всего, становились определяющими для спектакля. Оказывалось, например, что на обследованном спектакле зрители чаще всего реагировали смехом в сочетании с шумом.

Исследователями также был введен показатель «удельный вес спектакля»³. «Удельным весом спектакля» они называли количество реакций зрительного зала в течение одного часа представления. Таким образом, максимальным удельным весом обладали спектакли, вызвавшие наибольшее количество зрительских реакций. На основе этого показателя выстраивались рейтинги обследованных спектаклей.

Кроме того, анализировалось и разнообразие учтенных реакций. Оказалось, что есть спектакли, где зритель реагирует чрезвычайно разнообразно, в разных формах, в то время как на других спектаклях реакции очень однообразны. Исследователи не считали однотипность реакций минусом или недостатком постановки и определяли как «результат слишком яркого выражения главной линии пьесы»⁴.

Некоторые из учитываемых реакций удостоивались отдельного анализа. Так, например, исследователи особое внимание

¹ См.: Федоров В.Ф. Опыты изучения зрительского зала // Жизнь искусства, 1925, № 18. С. 14–15; № 23. С. 10–11.

² Извеков Н. Зритель в театре // Театральный октябрь. Сб. I. М.; Л., 1926. С. 87.

³ Федоров В.Ф. Опыты изучения зрительского зала // Жизнь искусства, 1925, № 18. С. 15.

⁴ Там же. С. 14.

уделяли смеху: «Острый, направленный по определенному адресу, смех есть то главное орудие, при помощи которого театр успешно реализует свои агитационные устремления. Все виды искусств хороши кроме скучного»⁵.

Исследователи считали важным установить количество смеха и процентное его отношение к другим эмоциям зрительного зала. Аналогичным образом исследовались аплодисменты, моменты напряженного внимания и т.д. При анализе использовались как абсолютные, так и относительные показатели. Так выглядели итоговые таблицы, в которые заносились сводные данные:

Таблица 1

№ п/п	Наименование пьесы	Сколько раз смеется зритель в течение спектакля	Количество моментов смеха в течение одного часа спектакля
1	Мандат	336 раз	96 раз
2	Лес	201 раз	67 раз

Таблица 2

№ п/п	Наименование пьесы	Моменты смеха (%)
1	Мандат	98
2	Лес	77

В 1926 году методом учета точных зрительских реакций стала пользоваться Исследовательская Театральная Мастерская. Ученые не проводили такой подробный анализ учтенных реакций, как в Театре РСФСР-I. На основе записанных зрительских реакций исследователи только строили график восприятия спектакля. Чтобы определить, насколько зрительское восприятие соответствует замыслу постановщика, график восприятия зрителя на спектакле сравнивали с аналогичным графиком, сделанным режиссером до спектакля. Таким способом предполагалось выявить расхождение замысла с действительным восприятием.

⁵ Федоров В.Ф. Опыты изучения зрительского зала // Жизнь искусства, 1925, № 18. С. 15.

Кроме того, на основе таблицы, учитывающей реакции зрительного зала, исследователи составляли своего рода «коллективную рецензию», где подробно описывали реакции зрительного зала в разные моменты спектакля⁶.

Фактически приходится признать, что все возможности анализа полученных данных раскрылись уже в первом исследовании, и впоследствии привнести что-либо кардинально новое ученым уже не удавалось. Метод был сконструирован для зрительской оценки спектаклей, и так получилось, что использовался он исключительно в художественных целях (для режиссеров и актеров), в качестве обратной связи от зрителя к создателям спектакля.

Скорее всего, именно ограниченность возможностей анализа полученных данных и стала причиной того, что жизнь метода учета точных зрительских реакций была столь недолгой. Но нужно признать, что даже если на тот момент узость применения метода учета точных реакций была очевидна, это не означает, что сейчас, с учетом уровня развития других методов социологического анализа (анкетирования, статистики и т.д.), нельзя расширить зону использования этого уникального и, возможно, незаслуженно забытого метода. Вероятно, сейчас можно было бы сопоставлять данные, полученные с помощью учета зрительских реакций, с данными, полученными другими методами: узнать, к примеру, зависит ли реакция зрительного зала от его однородности или социально-демографического состава. Более того, наверное, можно было бы даже поставить задачу построения количественных индикаторов реакции зрителей, посмотрев при этом на измеренную реакцию разных групп зрителей (по социально-демографическим характеристикам, образованию, мотивации).

1.2. Изучение анкетного материала

Возможности анализа данных, полученных в результате анкетирования, были гораздо шире, нежели при использовании метода учета зрительских реакций. Более того, методики изучения собранных анкет бурно развивались, равно как и методики проведения опросов.

⁶ См.: Конец Криворыльска (Заре навстречу!) в Театре Революции. (Коллективная рецензия) // Жизнь искусства, 1926, № 15. С. 14–15.

В развитии анализа анкетных данных можно выделить два этапа. Первый – с 1921 по 1925 год – характеризуется прежде всего качественным подходом к собранным анкетам. Каждая из них фактически рассматривалась отдельно, как самоценный объект, что приводило к избыточной субъективности суждений, полученных на основе такого анализа. Анкет, как правило, собиралось совсем немного, к тому же напомним, что вопросы этих анкет были открытыми и довольно пространными, например: «Понравился ли Вам спектакль? Почему?». В результате, полученный материал был малочисленным и разношерстным, не поддающимся какой-либо систематизации. Поэтому анкеты чаще всего не обрабатывались вовсе: как правило, все сводилось к публикации отдельных фрагментов анкет.

Второй этап развития методик анализа – с 1926 по 1928 год – примечателен появлением первых количественных характеристик. Анкетный опросник, проведенный в 1926 году Исследовательской Театральной Мастерской, дал ученым богатый и, главное, обильный материал для изучения, и обработка результатов именно этого исследования стала настоящим прорывом с точки зрения анализа собранных анкет. Именно в этот период появились первые социологические измерения: проценты, коэффициенты, рейтинги. И, что особенно важно, именно тогда стало ясно, что возможности анкетного метода практически исчерпаемы.

Опросы, проведенные в 1921 году в Театре РСФСР-I на спектакле «Мистерия-Буйф», описаны и отчасти проанализированы в статье М. Загорского «Как реагирует зритель?»⁷. За год исследователям удалось собрать всего 187 анкет, но изучение полученных данных проводилось, как если бы все эти анкеты были собраны за один вечер.

Поскольку исследователей, прежде всего, интересовала реакция рабочих-зрителей на спектакль, то и анализ проводился тоже исключительно в контексте классового состава зрительного зала. Социальное положение респондента сопрягалось с его мнением о спектакле. М. Загорский стремился представить общее мнение той или иной социальной группы: рабочих, крестьян, интеллигенции и советских служащих, буржуа. Но, поскольку отзывы давались в свободной форме, их было практически невозможно систематизировать, поэтому анализ свелся к приблизи-

⁷ Загорский М. Как реагирует зритель? // Леф, 1924, № 2. С. 141–151.

тельному разделению отзывов на положительные и отрицательные и к публикации отдельных мнений о спектакле:

Рабочий-шахтер: «Понравилась ли пьеса? Боевая пьеса. Пьеса революционная, а театр убогоный, обновить театр надо».

Рабочий Николай Тюрин: «Понравилась ли пьеса – понравилась, просим больше <внимания> уделять рабочим, даже мне – приезжему рабочему с окраины. А то наблюдается, что торгуют этими билетами служащие, а это недопустимо в трудящемся <обществе>. <Мы> тоже с полным удовольствием посещаем такое искусство. У каждого театра стоишь каждый день, но купить <билет> трудящемуся нельзя: просят 400 тыс. р. С такой гадостью надо бороться. Просим вас дорогие товарищи ставить такие революционные пьесы»⁸.

Очевидно, что полученные ответы мало соотносились с вопросом «Понравилась ли вам пьеса?» и были практически бесполезны для исследователей. Подобные отзывы, возможно, могут быть интересны историкам, но говорить о какой-либо систематизации ответов и о том, чтобы на основе полученных данных делать какие-либо выводы, не приходится.

О том, что опасно обобщать отдельные отзывы, полученные во время интервью, много лет спустя прекрасно напишут А. Вахеметса и С. Плотников: «Единичные отношения всегда содержат много моментов субъективности, случайности. Это обстоятельство делает любое единичное отношение более богатым, дифференцированным, но в то же время неспособным полностью выразить общее»⁹.

В 1924 году в статье Б. Фельдмана, посвященной опросам рабочих зрителей, проведенных Театрально-Художественным Бюро Культотдела ЛГСПС и журналом «Рабочий и Театр»¹⁰, систематизации и обобщения полученных в ходе опроса отзывов

⁸ Цитаты приводятся здесь после исправления многочисленных грамматических ошибок. Оригинал опубликован в статье М. Загорского «Как реагирует зритель?» (Леф, 1924, № 2. С. 144, 147).

⁹ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 22.

¹⁰ Фельдман Б. Анкета профсоюзного зрителя // Рабочий и театр, 1924, № 15.

о спектакле по-прежнему не было: какие-либо цифры или вообще конкретика не использовались, и результаты описывались исключительно в категориях «все», «некоторые», «кое-кто».

Тем не менее стоит отметить, что эти первые попытки выявления зависимостей оценки спектакля от принадлежности к той или иной социальной группе (рабочих, крестьян и т.д.) – это прообраз современных методов социологического анализа. Пускай анализ первых собранных анкет был только качественным и потому исключительно субъективным и частным, важно, что первые шаги были сделаны в верном направлении.

«Анкетный однодневник», проведенный в 1926 году Исследовательской Театральной Мастерской, открыл второй этап развития методики анализа социологических данных. Как уже упоминалось, именно на этом этапе исследователям удалось перейти от сугубо качественного анализа к использованию социологических измерений и характеристик.

Именно Однодневник стал первым исследованием за все время использования анкетного метода в театре, когда полученные данные – пускай все еще довольно малочисленные – были должным образом обработаны. Вероятно, это стало следствием в том числе и того, что именно в этой анкете составители практически отказались от использования открытых вопросов, да и вообще, вопросы формулировались четко, ясно, и ответы, соответственно, было легко систематизировать и обобщать.

Все ответы зрителей рассматривались по отдельным театрам, «чтобы до некоторой степени осветить проблему существования специфического зрителя отдельных театров»¹¹. Результаты опросов, давших менее 50 анкет, не публиковались. Исключение было сделано только для театра им. Мейерхольда (37 анкет) как одного из самых интересных, по отзывам зрителя, театров.

Больше всего ответов было получено на вопросы о социальном статусе, возрасте, образовании и партийности зрителей. Поэтому именно эти данные были проанализированы в первую очередь и дали хорошие наглядные результаты. Полученные данные были представлены в процентах от общего числа ответов, то есть в предельно внятной форме, и сгруппированы в простые для восприятия таблицы.

Анализ проводился самый простой, и хоть ответы приводились по разным театрам, никаких корреляций между ответами

¹¹ Зритель московских театров (Анкетный однодневник по московским театрам) // Жизнь искусства, 1926, № 27. С. 12.

на разные вопросы не было. Тем не менее авторы исследования отмечали, что такая возможность у них была: «Однодневник дал богатейший материал, позволяющий установить, каким репертуаром интересуются отдельные группы театрального зрителя в зависимости от рода занятий, партийности, возраста, семейного положения и пр.»¹². Фактически это и стало программой исследований для следующих поколений исследователей театральной аудитории.

Важно отметить, что при обработке ответов на вопрос «Ваш возраст» исследователи ввели возрастные группы: до 13 лет, 13–18 лет, 19–30 лет, 31–44 лет, старше 45 лет. Такая группировка никак не обосновывалась, но сам факт использования возрастных групп стал важной вехой в развитии методологии социологических исследований. Нужно отметить, что впоследствии подобные возрастные шкалы использовались неоднократно. Разумеется, у разных исследователей были разные подходы к количеству возрастных групп и возрастным интервалам шкалы, но каких-либо кардинальных изменений этот социологический инструмент с 1926 года не претерпел.

На основе ответов, полученных на вопрос «Какие из московских театров больше всего вам нравятся?» ученые построили рейтинг зрительского интереса, он зависел от того, как часто тот или иной театр упоминался в числе любимых среди всех опрошенных.

Кроме того, был построен еще один любопытный рейтинг, который можно условно назвать рейтингом лояльности. Он зависел от процента положительных отзывов о театре среди зрителей этого же театра.

Вопрос о том, какие спектакли зритель считает лучшими, дал материал для рейтинга спектаклей. Кроме того, каждый спектакль получил «средний коэффициент», который вычислялся следующим образом: разница между положительными и отрицательными отзывами делилась на общее количество отзывов и умножалась на 100. То есть чем больше была доля положительных отзывов, тем выше был коэффициент спектакля.

Именно это исследование наглядно продемонстрировало все возможности анкетного метода. Было собрано столько данных о зрителе, на их основе было сделано столько выводов, что стало

¹² Однодневник по изучению зрителя // Советское искусство, 1926, № 7. С. 73.

ясно: опросы театральных зрителей могут дать колоссальные объемы информации и практически безграничные возможности для исследования.

В анкетах, составленных в 1927–1928 гг. для опросов в Нижегородском городском театре¹³ и Тульском городском театре¹⁴, многие вопросы снова были открытыми, и систематизировать и проанализировать отзывы и подробные оценки зрителей о спектакле исследователям не удалось:

«Пьеса очень понятна, пьеса не глубока».

«Бессодержательна, не волнует, не глубока, смотрится с интересом»

«Скучна, ставит важные вопросы, непонятна»¹⁵.

Эти оценки противоречивы, их даже сложно отнести со 100% уверенностью к положительным или отрицательным. Результатом стала публикация отдельных отзывов и осторожные выводы, сделанные на основе сходства некоторых из них: «Более положительную оценку комедии “Склока” дают рабочие и учащиеся. Менее положительную – служащие»¹⁶.

Уже отмечалось, что в анкете, подготовленной для опроса в Нижнем Новгороде, впервые появился вопрос, касающийся мотиваций зрителя:

Почему вы сегодня пошли на спектакль?

Этот вопрос и в нижегородской анкете, и в тульской был закрытым – ну или, во всяком случае, исследователи без труда разбили полученные ответы на группы. Это позволило ученым должным образом проанализировать полученные данные и опубликовать весьма любопытные результаты, которые будут подробно описаны ниже.

Подытоживая все сказанное выше, отмечу, что методы анализа анкетных данных развивались синхронно с развитием самой анкеты. Чем четче становилась ее структура, чем яснее было назначение того или иного вопроса, тем проще было исследователям работать с полученным материалом. Анкеты первого периода,

¹³ Нижегородский зритель // Советское искусство, 1928, № 1. С. 75–77.

¹⁴ Зритель Тульского Гортеатра // Советское искусство, 1928, № 4. С. 76.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

составленные до 1926 года, состояли из довольно сложных и неконкретных открытых вопросов. Неудивительно, что как-либо организовать полученные данные ученым не удавалось. Анкетный опрос 1926 года стал переломным исследованием. Анкета обрела структуру, смысловые блоки, четкие вопросы и закрытия. А анализ полученных данных перешел на количественный уровень: причем появились не просто цифры и простейшие математические подсчеты, но и довольно сложные конструкции: рейтинги, коэффициенты, возрастная шкала и другие социологические инструменты.

2. Итоги исследований

Важнейшим результатом всего периода с 1921 по 1928 год стало само по себе развитие методов изучения театральной аудитории – метода учета зрительских реакций и метода анкетных опросов.

Но если для анкетирования период 20-х годов стал лишь одним из этапов долгого пути, то история метода учета зрительских реакций, к сожалению, в эти годы началась и завершилась.

2.1. Результаты учета зрительских реакций

Как уже упоминалось, возможности анализа данных, полученных методом учета зрительских реакций, были, увы, ограничены, и это закономерно приводило к тому, что результаты этих исследований тоже были не очень многообразны.

«Выводы позволяли сравнить реакции на один и тот же спектакль смешанной и однородной аудитории, исследовать воздействие элементов театрального зрелища, эффективность художественных средств и на основании этого вносить изменения в спектакль»¹⁷.

В. Федоров, рассказывая об исследованиях, которые проводились в 1925 году в Театре РСФСР-И.В.Э. Мейерхольда¹⁸, пишет, что на происходящее на сцене зритель чаще всего реагировал смехом: в процентном отношении к общему количеству реакций он занимал от 70 до 98%. Смех нередко соединялся с шумом. По свидетельствам наблюдателей, это происходило из-за того, что зритель обменивался мнением с соседом.

¹⁷ *Калайтан Н.* Из истории социологического изучения театральной публики // В сб. Вопросы социологии театра. М.: ВТО, 1982. С. 201.

¹⁸ См.: *Федоров В.Ф.* Опыты изучения зрительского зала // Жизнь искусства, 1925, № 18. С. 14–15; № 23. С. 10–11.

Если В. Федоров использовал текстовые описания полученных данных, то авторы Исследовательской Театральной Мастерской публиковали результаты исследования, проведенного на спектакле «Розита» в Камерном театре, в виде сводной таблицы¹⁹:

Таблица 3

Реакции зрительного зала (в %) от общего числа учтенных реакций

Реакции	1 акт	2 акт	3 акт	4 акт
Разговор	–	1,2	1,2	1,4
Рассеянность	7,7	2,4	2,4	4,2
Тишина	66,6	51,8	65,8	54,8
Напряженная тишина	7,7	4,8	18,2	38,0
Слабый смех	16,2	38,5	12,4	1,6
Сильный смех	1,8	1,3	–	–

Реакции зрителя сопоставлялись исследователями с тем, что происходило на сцене. Так, например, В. Федоров отмечал, что реакция под №1 (тишина) была характерна для тех моментов пьесы, где разворачивалась какая-либо драматически напряженная сцена, то есть зритель, как говорится, «замирал».

Авторы исследования считали, что моменты напряженного внимания возникали преимущественно в пьесах с богатым психологическим содержанием, где значительное место отводится изображению душевных переживаний персонажей, и в этом смысле интересен полученный результат²⁰. Среди спектаклей, на которых проводились исследования, лишь один был поставлен по классической пьесе – «Лес». Именно он стал безусловным лидером по количеству моментов напряженного внимания (30). Все остальные спектакли, поставленные по современным пьесам, этого качества были практически (а то и совсем) лишены.

¹⁹ См.: «Розита» в Московском Камерном театре и зритель // Жизнь искусства, 1926, № 16. С. 15.

²⁰ Федоров В.Ф. Опыты изучения зрительского зала // Жизнь искусства, 1925, № 18. С. 15.

Фактически, учет зрительских реакций помогал наладить обратную связь, от зрителя к создателям спектакля. Исследователи могли увидеть зрительскую реакцию практически на каждую ключевую сцену постановки и оценить, насколько ее интерпретация зрителем адекватна заложенной режиссером.

Так, например, сотрудники Исследовательской Театральной Мастерской, анализируя результаты исследования, проведенного на спектакле «Отелло», отмечали: «Игра Россова в некоторых своих частях оказалась неприемлема для зрителя, благодаря чему неоднократно вызывался смех не по существу. Так, например, было в первых сценах ревности Отелло. Они вызывали смех, который в этом случае следует считать отрицательным явлением»²¹.

Или другой пример: «...следует отметить малую приемлемость музыкальных вступлений (реакции: разговоры, кашель, шум). Плохо разработаны отдельные моменты массовых сцен, проходящие при тишине в зрительном зале, когда можно было рассчитывать на более яркие реакции»²².

Кроме формирований обратной связи Исследовательская Театральная Мастерская видела в изучении зрительского мнения расширение горизонта театральной критики. Ученые считали, что «рецензия должна быть коллективным отзывом о спектакле всей массы зрительного зала»²³.

Одна такая коллективная рецензия была даже ими вскоре составлена и опубликована²⁴. Она состояла из нескольких разделов: первые два были скорее театроведческими по характеру и повествовали о драматическом произведении и его сценическом воплощении. А третий был полностью посвящен зрителю и основывался на учете точных зрительских реакций. Каждый акт был подробно расписан в срезе зрительских реакций. Описана динамика зрительских реакций, какие из них встречаются чаще всего и каким эпизодам спектакля соответствуют²⁵.

²¹ Отелло-Россов и зритель (Замоскворецкий театр) // Жизнь искусства, 1926, № 10. С. 13.

²² «Розита» в Московском Камерном театре и зритель // Жизнь искусства, 1926, № 16. С. 15.

²³ Научная коллективная рецензия. (К постановке вопроса) // Жизнь искусства, 1926, № 11. С. 10.

²⁴ Конец Криворыльска (Заре навстречу!) в Театре Революции. (Коллективная рецензия) // Жизнь искусства, 1926, № 15. С. 14–15.

²⁵ Там же. С. 15.

В целом необходимо отметить, что способ учета точных реакций слишком сильно зависел от исследователя. Все записи «точных реакций» априори не точны. Многие эмоции не отражаются внешне. Зритель может глубоко переживать, а наблюдатель будет трактовать его поведение как «рассеянное внимание». Метод был крайне субъективен еще и в том плане, что наблюдатель не мог замерить силу смеха, он каждый раз определял ее на свое усмотрение. К тому же результат, как уже отмечалось, сильно зависел от числа наблюдателей: если в огромном зале их присутствовало всего трое, странно было бы ждать хоть сколько-нибудь точных данных.

Но даже если бы исследователям тех лет удалось собрать массив относительно достоверных данных, не совсем ясно, что с ним можно было сделать. Да, это живая и очень интересная информация, но использовать ее фактически было невозможно, потому что на тот момент ее не с чем было связать: у исследователей не было ни социально-демографической структуры зрительного зала, ни каких-либо иных характеристик зрителей, чьи реакции на спектакль учитывались.

Возможно, сейчас, в свете развития социологии театра и анкетирования в частности, можно было бы переосмыслить судьбу метода учета зрительских реакций. Не исключено, что вторая попытка его внедрения, на этот раз в дополнение к уже существующим методам исследования зрительской аудитории, могла бы стать более плодотворной.

Кроме того, возможно, в спектакле можно было бы выделить отдельные элементы, и проанализировать, как реагирует на них зритель. Это, вероятно, могло бы дать некоторую информацию о причинах и слагаемых успешности спектакля.

2.2. Развитие методики анкетирования

В предыдущих параграфах подробно описывалась эволюция методики проведения анкетных опросов. Параллельно с ней формировалось целеполагание и появлялись различные подходы к анализу полученных данных. Эта методологическая эволюция сама по себе стала мощным результатом всех проведенных в 20-е годы исследований.

Сначала задача ученых ставилась довольно узко: изучение вкусов рабочих зрителей. Но постепенно угол зрения стал ощущаться шире. Стало ясно, что информация о рабочих сама по себе мало что дает, поскольку в отрыве от информации о других социальных группах ее практически невозможно изучать. Рабочих-

зрителей пытались опрашивать на заводах и при помощи тематических журналов. В итоге ученые остановились на опросах в театральных залах, а объектом исследования стала вся аудитория отдельного театра или даже города, независимо от классовой принадлежности. Необходимо отметить, что такой подход к выбору объекта в социологии театра сохраняется по сей день.

Постепенно начал формироваться круг вопросов, необходимых для социологического анализа. Сформировался блок социально-демографических вопросов, а в анкетах 1927–1928 годов²⁶ появились вопросы, связанные со зрительской мотивацией, что свидетельствует о постепенном углублении исследовательского интереса к театральной аудитории.

Эволюция анализа полученных анкетных данных привела к появлению возрастной шкалы, разного рода рейтингов, коэффициентов и других социологических инструментов, причем многие из них используются в том или ином виде до сих пор, а то, что анкета и анализ собранных данных развивались синхронно, закономерно привело к тому, что каждое новое исследование давало все более интересные, точные и научно достоверные результаты.

Как уже упоминалось, «Анкетный однодневник», проведенный в 1926 году Исследовательской Театральной Мастерской, стал первым исследованием за все время использования анкетного метода в театре, когда собранные анкеты были проанализированы, а результаты опубликованы²⁷.

Больше всего ответов было получено на вопросы о социальном положении, возрасте, образовании и партийности зрителей. И именно эти данные были проанализированы в первую очередь и дали хорошие наглядные результаты.

Несмотря на то, что возврат анкет в разных театрах составил всего от 10 до 40%, исследователи впервые предприняли попытку определить состав аудитории, опрошенной в театральных залах Москвы: возраст, социальный статус, партийность, уровень образования, отношение к театру. Все данные приводились как

²⁶ Нижегородский зритель // Советское искусство, 1928, № 1. С. 75–77; Зритель Тульского Гортеатра // Советское искусство, 1928, № 4. С. 76–78.

²⁷ Зритель московских театров (Анкетный однодневник по московским театрам) // Жизнь искусства, 1926, № 27. С. 11–12; № 28. С. 13–14.

по конкретным театрам, так и в целом по опрошенным театрам, что позволяло сопоставлять структуру зрителей отдельных театров со средней картиной по городу.

Анализируя полученные в результате исследования социально-демографические данные, необходимо сделать очень важный вывод. Исследователи того времени ставили перед собой задачу изучать «нового зрителя»: рабочих и крестьян, но достичь эту цель не получилось.

Анкету заполнили всего 10% зрителей. Из этих 10% подавляющее большинство – это служащие и учащиеся (от 66 до 84%), имеющие высшее и среднее образование (от 71 до 91%). Из-за малого процента заполненных анкет сложно говорить об истинной структуре зрительного зала того времени, но так или иначе получается, что несмотря на то, что декларировалась важность и необходимость изучения зрителя «нового», на практике изучался зритель «старый», и это было, разумеется, не лишним, но совершенно не совпадало с намерениями исследователей.

Важнейшим результатом опросов, проведенных Исследовательской Театральной Мастерской в 1927–1928 годах в Нижегородском городском театре²⁸ и Тульском городском театре²⁹, стало появление в анкете вопроса, касающегося причин посещения театра.

Почему вы сегодня пошли на спектакль?

В анкете, подготовленной для опроса в Нижнем Новгороде, среди вариантов ответа были такие: «Похвалили видевшие», «Получил дешевый билет», «Знал пьесу», «Прочел отзыв».

В среднем по всем спектаклям большинство зрителей ответили, что «похвалили видевшие» и «получил дешевый билет». Примечательно, что в случае спектаклей по классическим пьесам, самый большой процент ответов – 40% – приходится на вариант «знал пьесу»³⁰.

В анкете, составленной для опросов в Тульском Городском театре³¹, вопрос о причинах посещения получил несколько новых закрытий, соответственно были получены и новые, еще более любопытные результаты.

²⁸ Нижегородский зритель // Советское искусство, 1928, № 1. С. 75–77.

²⁹ Зритель Тульского Горттеатра // Советское искусство, 1928, № 4. С. 76.

³⁰ Нижегородский зритель // Советское искусство, 1928, № 1. С. 77.

³¹ Зритель Тульского Горттеатра // Советское искусство, 1928, № 4. С. 76–78.

Таблица 4

Распределение ответов на вопрос «Почему вы пришли сегодня на спектакль?» (в % от числа опрошенных³²)

	«Константин Терехин»	«Склока»	«На дне»
Знал содержание пьесы	18	7	33
Прочел хороший отзыв	17	16	7
Похвалили видевшие пьесу	25	4	10
Прочитал афишу	12	29	13
Знал, что играют хорошие актеры	18	26	23
Получил дешевый билет	3	8	12
Пошел от нечего делать	8	10	3

На основе этих данных исследователи делали очень интересный вывод о том, что мотивация зрителей во многом зависит от каждой конкретной постановки. Они отмечали, что спектакль «На дне» посещают благодаря широкой известности пьесы, на «Склоку» зрителей привлекает только реклама, а «популярность “Константина Терехина”», несомненно, сложилась помимо всяких средств рекламы, в силу положительных качеств пьесы»³³.

Разумеется, трактовка полученных результатов может быть разной, но очевидно, что главными мотивами посещения театра стали знакомая пьеса в афише, совет кого-то из уже видевших этот спектакль, хорошие актеры, реклама и хорошие отзывы. Но в случае с классической пьесой фактор «знал пьесу» выходит на первое место (33%). Ровно такой же результат – лидерство с результатом 40%, показывал опрос, проведенный годом ранее в Нижегородском Гортеатре.

³² Можно было указать несколько вариантов ответа.

³³ Зритель Тульского Гортеатра // Советское искусство, 1928, № 4. С. 78.

Появление в анкете вопроса, посвященного зрительской мотивации, стало мощным заделом на будущее. Впоследствии эта тема пристально изучалась Уральским научным центром АН СССР в Свердловске³⁴, ленинградской группой «Социология и театр»³⁵ и другими учеными. В современных исследованиях Отдела Экономики искусства Государственного Института Искусствознания³⁶ зрительским мотивациям и предпочтениям посвящен целый блок вопросов.

Подытоживая все выше сказанное, повторю, что в результате проведенных опросов ученые впервые попытались структурировать опрошенных зрителей по социально-демографическим характеристикам. Кроме того, по данным анкетирования ими были составлены первые рейтинги (рейтинг популярности театров, рейтинг зрительской лояльности). Все это стало первым по-настоящему социологическим результатом экспериментов по изучению зрителя, а кроме того, наглядно показало, что анкетный метод проведения опросов театральной аудитории дает исследователю практически неограниченные возможности. Стало ясно, что, сформулировав цель и овладев определенным математическим инструментарием, можно получить ответ на любой корректно поставленный вопрос.

³⁴ Коган Л., Кернер А. 1499 ответов // Театр, 1964, № 10. С. 3–10; Коган Л., Панова С., Стефанская С. Глаз в щелке занавеса // Театр, 1972, № 7. С. 20–26.

³⁵ Дмитриевский В.Н. Зритель в таблицах // Театр, 1968, № 10. С. 77–85; Дмитриевский В.Н. Некоторые итоги обследования театральных зрителей // В сб. Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, вып. 3, 1971. С. 333–352.

³⁶ Художественная жизнь современного общества, т. 3. Искусство в контексте социальной экономики. СПб., 1998.

Часть II
«ЗОЛОТОЙ ВЕК»
СОЦИОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ
(60–70-е гг. XX века)

Глава 1

**Формирование методики сбора
социологических данных**

1. Уточнение целей социологических исследований

В 60–70-е годы цели и задачи социологических исследований театральной аудитории получили серьезный масштаб и конкретизацию. Если в 20-е годы исследовательская задача понималась, как «узнать зрителя», на новом этапе развития социологии театра этого было уже недостаточно. Речь уже шла о нюансах зрительского восприятия, структуре аудитории на уровне театров всей республики и т.д.

Важными для описываемого периода стали исследования А. Вахеметсы и С. Плотникова, проведенные ими в 1963–1965 годах и описанные в книге «Человек и искусство»¹.

А. Вахеметса и С. Плотников определили социологию искусства как «науку о художественных произведениях в ситуации их производства и потребления, творчества и восприятия»² и считали, что анализ произведений искусства должен быть по возможности всеохватным. На примере кинематографа они описывали системную сложность культурного явления: «Этот объект имеет два аспекта: первый – ситуация производства фильма, охваты-

¹ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968.

² Там же. С. 13.

вающая три звена: художник, фильм, канал распространения... Вторым аспектом является ситуация потребления фильма, охватывающая следующие структурные единицы: фильм, каналы распространения и зритель»³.

Свою работу А. Вахеметса и С. Плотников полностью посвятили потреблению искусства, причем анализ разных граней восприятия художественного продукта исследователи проводили с чрезвычайной дотошностью, уделяя внимание малейшим нюансам.

Задачей первого исследования было выявление дифференциации установок на киноискусство внутри отдельных социально-однородных групп, то есть ученые предполагали, что отношение к кино различно у разных людей даже внутри одной социально-демографической категории населения⁴.

Целью второго эксперимента было выяснить, как зрители оценивают различные функции фильма⁵. Предполагалось, что это можно будет установить через оценку значения отдельных компонентов фильма при обследовании общего художественного воздействия.

Третий эксперимент⁶ был призван установить, как положительные или отрицательные оценки зависят от установок на искусство различных социально-демографических групп зрителей. Предполагалось, что если предложить зрителю из 100 просмотренных им фильмов выбрать три лучших, то он назовет картины, соответствующие его установке на киноискусство, которая в свою очередь обусловлена его социально-демографическими признаками.

Мы видим, насколько более сложным и системным стал подход ученых к постановке цели конкретного социологического исследования. Эта тенденция сохранится и впредь. Теоретическое обоснование задач каждого исследования станет обязательной частью любой работы в 60–70-е годы.

Даже более, казалось бы, простые задачи получили в этот период небывалый масштаб. Целью самого крупного исследования

³ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 14.

⁴ Там же. С. 122–146.

⁵ Там же. С. 147–162.

⁶ Там же. С. 162–191.

эстонских исследователей К. Каск и Л. Веллеранд стало исследование структуры театральной публики Эстонии. В 1966 году опросы охватили зрителей Таллина, Тарту и других городов республики. В 1976 году исследователи повторили опросы в трех ведущих эстонских театрах. Предполагалось, что полученные результаты позволят зафиксировать изменения в структуре публики и выявить динамику основных показателей.

Как и в 20-е годы, проводились исследования, где в центре внимания оказывались отдельные зрительские группы. Но если в 20-е годы в фокусе были рабочие, то в 60–70-е годы у исследователей усиливается интерес к интеллигенции и молодежи. Задачей опросов стало изучение взаимоотношений отдельных социальных групп с театральным искусством.

Так, например, эстонские исследователи провели в 1964 году исследование отношения к театру учащихся выпускных классов средних школ республики, в рамках которого ученые стремились выявить, чего ждет эстонская молодежь от театра. В 1968 году той же исследовательской группой проводились опросы среди интеллигенции и рабочих.

Аналогичные задачи ставила и ленинградская исследовательская группа «Социология и театр». В 1974–75 годы этим коллективом проводилось масштабное исследование «Театр в духовной жизни молодого человека»⁷, целью которого было определить роль и место театра в жизни молодежи Ленинграда.

Впрочем, помимо этой цели у этого и других исследований группы «Социология и театр» были и методологические задачи. Ведущий сотрудник этого коллектива А.Н. Алексеев отмечал, что «в исследованиях театра и публики соблюдалось отчетливое разделение труда: социологи изучали зрителя, а театроведы – театр как вид искусства. Для первых – сцена, а для вторых – зрительный зал оставались как бы “фоном”, предпосылкой существования и функционирования предмета своего исследования, но не самим “полем” этого исследования»⁸.

⁷ См.: Алексеев А.Н., Божков О.Б., Владимиров В.Л., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З. Театр и молодежь. (Опыт социологического исследования). М., 1979.

⁸ Алексеев А. Некоторые современные тенденции функционирования театра в условиях крупнейшего культурного центра // В сб. Театр и наука. М.: ВТО, 1976. С. 39.

Целью группы «Социология и театр» стала разработка некоего синтетического метода изучения театрального процесса, в котором объединились бы театроведческий анализ и социологический. По мнению ученых, для этого театральные постановки следовало рассматривать через призму взаимоотношений театра и публики, которые лучше всего отражались в репертуаре театра.

Фактически перед учеными стояли три масштабные задачи: изучение репертуара, изучение зрителей и, наконец, изучение связи между ними. Реализация изложенного замысла обеспечивалась целым комплексом методов: экспертные оценки репертуара специалистами-теatroведами; анализ официальной театральной статистики; анкетные опросы населения и театральной аудитории. Комбинировались эти методики лишь однажды, в рамках исследования «Театр в духовной жизни молодого человека»⁹.

2. Формирование выборки

В 60–70-е годы, равно как и в 20-е, ученые еще не разделяли потенциальную аудиторию и собственно театральную публику. Поэтому значительная часть опросов, проведенных в те годы с целью изучения театральной аудитории, – это опросы населения, а не театральных зрителей.

Так, например, А. Вахеметса и С. Плотников в 1963–1965 годах проводили опросы, касающиеся киноискусства, не в кинозалах, а на заводах¹⁰, причем какой-либо выборки в соответствии с предполагаемой структурой кинозрителей или в соответствии со структурой населения не проводилось.

Даже те опросы, что касались конкретных фильмов, которые шли в то время в широком прокате: «Родная кровь», «Тишина», «У твоего порога»¹¹, проводились среди населения: на заводах, фабриках и среди учащихся средних школ.

Уральским научным центром также проводились опросы населения. Так, например, первое исследование, проведенное под руководством Л. Когана, описано в статье Л. Когана и А. Кернер «1499 ответов»¹². 1499 ответов – это 1499 анкет, собранных во вре-

⁹ См.: Алексеев А.Н., Божков О.Б., Владимиров В.Л., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З. Театр и молодежь. (Опыт социологического исследования). М., 1979.

¹⁰ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 122–146.

¹¹ Там же. С. 147–162.

¹² Коган Л., Кернер А. 1499 ответов // Театр, 1964, № 10. С. 3–10.

мья опроса, проведенного среди жителей Свердловска. Опрос проводился не в театре, а путем посещения квартир в разных районах города, институтов и промышленных предприятий. Неизвестно даже, бывали ли респонденты вообще когда-либо в театре.

Лишь в 1972 году Л.Н. Коган станет четко разделять эти два понятия: «Исследования публики распадаются на два вида:

а) изучение потенциального зрителя, театральной аудитории, театральной публики (этими терминами мы называем часть населения, имеющую устойчивую ориентацию на искусство театра и более или менее регулярно посещающую его);

б) изучение публики спектакля, то есть реального зрителя, который пришел в театр на данный, конкретный спектакль»¹³.

С тех пор опросы населения и опросы зрителей в театральных залах стали сильно отличаться. Исследователи ставили перед собой разные цели и задавали респондентам разные вопросы. Ученые разделяли реальную и потенциальную публику в зависимости от частоты контакта с театром, а выборка респондентов стала производиться с учетом представительности разных социально-демографических групп населения¹⁴.

Опросов, проводившихся уральскими исследователями в театральных залах, было значительно меньше, нежели опросов населения. Так, например, в 1971–1972 годах было осуществлено исследование зрителей Нижнего Тагила в единственном драматическом театре города – театре имени Д.Н. Мамина-Сибиряка¹⁵. Для анализа было выбрано четыре спектакля разной тематики из текущего репертуара: «Трибунал» А. Макаёнка, «Вечером после работы» Б. Рацера и В. Константинова, «Бешеные деньги» А. Островского и «Уступи место завтрашнему дню» В. Дельмар.

Всего на четырех спектаклях побывало 2462 зрителя, из которых опрошено было 813 человек, что равноценно одному зрительному залу (зал вмещал 800 человек). Заполняемость на разных спектаклях была разная – от 45,8 до 99,0%. Анкеты

¹³ Коган Л. О методах изучения публики театра // В сб. Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 133.

¹⁴ Куличков И.Л. Театр и публика (ориентации в сфере театрального искусства) // В сб. Социологические проблемы художественной культуры. Свердловск, 1976. С. 75–84.

¹⁵ Коган Л., Панова С., Стефанская С. Глаз в щелке занавеса // Театр, 1972, № 7. С. 20–26; Коган Л. Публика театра // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 45–50.

заполнялись каждым третьим зрителем спектакля по случайной выборке (№ места). В публикациях, посвященных этим опросам, не объясняется, чем обусловлена такая методика. Вероятно, так было сделано скорее по соображениям финансового и технического характера.

Поскольку задачей эстонских исследователей К. Каск и Л. Веллеранд было исследование структуры эстонской театральной публики¹⁶, в 1966 году опросы проводились в театральных залах Таллина, Тарту и других городов республики, а в 1976 году – в трех ведущих эстонских театрах: Театра драмы им. В. Кингисеппа, ТЮЗа и театра «Ванемуйне».

Выбирая спектакли для исследования, ориентиры были на «три группы факторов, влияющих на посещаемость:

факторы, определяемые характером репертуара (музыкальные и молодежные спектакли, различные жанры драматических постановок);

творческие факторы (традиционные постановки и постановки экспериментального характера, вызвавшие дискуссию, а также постановки, неудачные в художественном отношении);

факторы, характеризующие объективные условия работы театра (начало, середина, конец сезона; слабо посещаемые дни недели, праздники, время года)»¹⁷.

В течение 1966–68 годов опросы проводились на 75 спектаклях (из них 34 драматических и 15 музыкальных), было распространено 25 000 анкет, причем возврат составил 85%, что вполне позволяло говорить об объективности полученных результатов.

Помимо исследования театральной аудитории эстонские исследователи неоднократно проводили опросы отдельных групп населения с целью выяснения их взаимоотношений с театральным искусством. Так, например, еще в 1964 году ими проводилось исследование отношения к театру учащихся выпускных классов средних школ республики.

¹⁶ См.: Каск К., Веллеранд Л. Люди в театральном зале. Таллин, 1980; Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 76–88; Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 118–146.

¹⁷ Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 76–77.

Как уже упоминалось, до определенного момента учеными не разделялись опросы театральной аудитории и опросы населения. Поэтому в 1968 году группа К. Каск провела два исследования: «Интеллигенция и театр» и «Рабочий и театр»¹⁸, позиционируя их как дополнительные уточняющие исследования к масштабным зрительским опросам 1966–68 годов.

Исследование «Интеллигенция и театр» проводилось среди таллинской интеллигенции (работников с высшим образованием), студентов и учащихся – всего 520 человек, в рамках исследования «Рабочий и театр» ученые провели опрос 400 рабочих, занятых в ведущих отраслях промышленности Таллина. Оба исследования проводились по одинаковой методике: с применением метода двухступенчатого выбора и интервью.

Несколько лет спустя К. Каск станет четко разделять опросы занятого населения и публики¹⁹. Как отмечалось ранее, подобное разделение провел в 1972 году Л. Н. Коган²⁰, но именно К. Каск отметила, что опросы населения могут дать лишь характеристику отношения потенциальной аудитории к театру как к одной из форм культурной жизни, а о структуре зрительного зала можно судить лишь по опросам, проведенным в театрах. Это крайне важный момент в развитии социологии театра, поскольку ранее о театральном зрителе часто пытались судить по опросам отдельных социальных групп населения.

Самый внимательный подход к формированию выборки для своих исследований продемонстрировала ленинградская группа «Социология и театр».

Первое исследование аудитории драматических театров Ленинграда под руководством В.Н. Дмитриевского состоялось в сезоне 1966/1967 годов²¹ и осуществлялось Сектором театра ЛГИТМиК.

Для анкетирования было отобрано по два-три спектакля в каждом театре: премьера сезона и рядовой спектакль. Анкеты

¹⁸ Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 122–146.

¹⁹ Каск К., Веллеранд Л. Люди в театральном зале. Таллин, 1980. С. 14.

²⁰ Коган Л. О методах изучения публики театра // В сб. Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 133.

²¹ Дмитриевский В.Н. Зритель в таблицах // Театр, 1968, № 10. С. 77–85; Дмитриевский В.Н. Некоторые итоги обследования театральных зрителей // В сб. Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, вып. 3, 1971. С. 333–352.

раскладывались в зале через определенный промежуток кресел или раздавались зрителям перед началом спектакля, в антрактах, а собирались после окончания спектакля. Часть заполненных анкет возвращалась зрителями по почте. Всего было собрано 516 анкет (по 60–70 в каждом театре). Очевидно, что для исследования подобного масштаба этого было недостаточно.

Следующее анкетирование ленинградских театральных зрителей «Зритель в театре»²² проводилось В.Н. Дмитриевским уже в составе исследовательской группы «Социология и театр» осенью 1976 года.

Опросы проводились на 21 спектакле в БДТ им. М. Горького, Театре им. В. Комиссаржевской и Театре им. Ленсовета (по 7 в каждом театре). Методика проведения опроса была разработана гораздо лучше, чем раньше, и предполагала создание всех условий для заполнения анкеты зрителем. Опрос на этот раз был сплошным, всем зрителям без исключения раздавали анкеты в фойе перед входом в зрительный зал. Необходимо отметить высокий уровень вовлеченности театров, где проводились опросы: в день опроса двери в зал открывались немного раньше, длина антракта увеличивалась и т.д.²³

В итоге исследователям удавалось собирать в среднем 70% правильно заполненных анкет на каждом опросе, что является показателем высокой эффективности исследования. Всего было опрошено около 16,5 тыс. зрителей (от 600 до 1000 чел. на каждом спектакле).

С меньшим вниманием ученые подошли и к формированию репрезентативной выборки для исследования «Театр в духовной жизни молодого человека», которое проводилось группой «Социология и театр» в 1974–75 годах²⁴. Его задачей было определить роль и место театра в жизни молодежи Ленинграда. Объектами исследования стали репертуар профессиональных

²² Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981.

²³ См.: Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981. С. 103–126.

²⁴ См.: Алексеев А.Н., Божков О.Б., Владимиров В.Л., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З. Театр и молодежь. (Опыт социологического исследования). М., 1979.

театров Ленинграда и ленинградская потенциальная аудитория этих театров. В рамках этого исследования были предприняты: экспертный опрос группы театральных критиков и театроведов; сбор статистических данных о деятельности театров Ленинграда; социологический опрос молодежи по месту работы и учебы (1100 человек)²⁵.

Исследователи опрашивали молодых рабочих нескольких промышленных предприятий, работников троллейбусного парка, Дома мод, столовых и поликлиник Ленинграда, студентов, учащихся ПТУ, техникумов, школ. К тому времени социологи уже хорошо понимали разницу между потенциальной и реальной аудиторией²⁶ и сознательно фокусировались на потенциальной аудитории, а точнее, на ее молодежной части. Выборка формировалась с учетом общей структуры ленинградской молодежи по данным государственной статистики.

3. Развитие опросной анкеты

Структура анкеты для зрительских опросов сформировалась в 20-е годы, а в 60–70-е годы получила полноценное наполнение. В конце 20-х годов структура опросной анкеты представляла собой конструкцию, состоящую из отдельных смысловых блоков, каждый из которых состоял из одного или нескольких вопросов, посвященных одной теме.

Кроме того, определился основной круг вопросов, вошедших во все последующие исследования театральной аудитории. Так, например, сформировался полноценный блок социально-демографических вопросов, причем вопросы, вошедшие в него, были сформулированы так, что в последующие годы практически не претерпели изменений.

Другие блоки анкеты в 20-е годы только наметились, а их формирование и развитие пришлось на 60–70-е годы. Развитие методики составления анкет происходило постепенно, каждая группа исследователей приносила что-то свое. Появлялись

²⁵ См.: Алексеев А., Божков О., Дмитриевский В. К изучению социальных проблем функционирования театра в современных условиях // В сб. Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 160–191.

²⁶ См.: Алексеев А.Н., Божков О.Б., Владимиров В.Л., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З. Театр и молодежь. (Опыт социологического исследования). М., 1979. С. 12–13.

и новые вопросы, и целые смысловые блоки. Некоторые из них перенимались другими исследователями или однократно использовались и исчезали.

Стоит отметить, что такая структура анкеты была еще и чрезвычайно удобной для составителей. Количество и объем смысловых блоков можно было легко варьировать в зависимости от целей исследования. Цели и задачи у разных исследовательских групп были, как правило, разными, поэтому разными были и приоритеты при составлении анкет. Более того, можно сказать, что у каждой группы был свой «любимый» блок, совершенствованию которого уделялось особое внимание.

В долгосрочной перспективе такой подход оказался очень плодотворным: если суммировать все разработки ученых, сделанные в 60–70-е годы, можно собрать практически совершенную анкету, где каждый отдельный блок оттачивался годами отдельной исследовательской группой.

Именно поэтому считаю разумным не рассматривать каждую анкету по отдельности, а попробовать проследить эволюцию подхода к ее наполнению. Формирование смысловых блоков, уточнение формулировок вопросов и предлагаемых закрытий – именно это определило развитие методики анкетного опроса в 1960–1970-е годы.

Структура анкет, а также динамика развития смысловых блоков и отдельных вопросов наглядно отражена в сравнительной таблице 12, которая приводится в Приложении 5 на с. 157. Там же видно, что для анализа используется девять опорных исследований, которые можно считать ключевыми для описываемого периода.

А. Вахеметсой и С. Плотниковым в 1963 году была составлена анкета для проведения опроса на металлургическом заводе «Серп и молот»²⁷. Несмотря на то, что исследование посвящалось киноискусству, анкета, составленная для него, во многом стала прототипом для анкет, составлявшихся впоследствии для исследований театральной аудитории.

Анкета состояла из трех разделов. В первом из них было 15 вопросов, касавшихся отношения респондента к киноискусству. Второй раздел предлагал дать оценку 52 советским и зарубежным фильмам. Третий раздел фиксировал социально-демогра-

²⁷ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 122–146.

фические данные. Текст первого раздела анкеты приводится в Приложении 2 на с. 139.

В 1964 году была опубликована статья Л. Когана и А. Кернер «1499 ответов»²⁸, где описывалось первое социологическое исследование Уральского научного центра АН СССР.

Анкета, подготовленная для этого опроса, судя по всему, составлялась свердловскими исследователями полностью самостоятельно, с нуля, без опоры на чей-либо опыт. Все вопросы анкеты были открытыми, то есть ответы приходилось анализировать и систематизировать при обработке. Плюс ко всему, в формулировке некоторых вопросов допущена довольно грубая ошибка, устраненная еще в 20-е годы, – комбинация нескольких вопросов в одном. Это лишь усложнило заполнение анкеты и обработку ответов.

В том же 1964 году К. Каск и Л. Веллеранд провели свое первое исследование, которое касалось отношения к театру учащихся выпускных классов средних школ Эстонии. Исследователи оценивали частоту контактов выпускников с театром, спрашивали о самых сильных театральных впечатлениях, с помощью интервью пытались выявить, чего ждет эстонская молодежь от театра.

В сезоне 1966/1967 годов состоялось первое анкетирование аудитории драматических театров Ленинграда под руководством В.Н. Дмитриевского, проведенное Сектором театра ЛГИТМиК²⁹.

Вопросы в анкете были открытыми, что осложняло систематизацию ответов. Для унификации и упрощения обработки полученной информации все вопросы при анализе получили закрытия. Тем не менее авторам удалось сформулировать и задать зрителю действительно интересные и важные вопросы, а анализ полученных ответов, наверняка, дал огромный стимул дальнейшему развитию исследовательской группы. Во всяком случае, через 10 лет В.Н. Дмитриевский, уже с группой «Социология и театр», вернулся в театральные залы, и необходимо отметить, что новое исследование проводилось уже на абсолютно ином качественном уровне.

²⁸ Коган Л., Кернер А. 1499 ответов // Театр, 1964, № 10. С. 3–10.

²⁹ Дмитриевский В.Н. Зритель в таблицах // Театр, 1968, № 10. С. 77–85; Дмитриевский В.Н. Некоторые итоги обследования театральных зрителей // В сб. Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, вып. 3, 1971. С. 333–352.

Как уже упоминалось, в 1968 году группа К. Каск провела два исследования: «Интеллигенция и театр»³⁰ и «Рабочий и театр»³¹.

Если целью проведения опросов театральной аудитории 1966–1968 годов было получение социально-демографической структуры зрителей эстонских театров, то исследования 1968 года были более глубокими. Опрашиваемых просили указать, как часто они ходят в театр, а содержание интервью позволило более или менее точно выяснить театральные и вообще эстетические предпочтения интеллигенции.

Несмотря на то, что оба эти исследования проводились практически по одной методике, анкеты, использовавшиеся для проведения интервью, отличались, поэтому в анализе они используются по отдельности.

В 1971–1972 годах группой Л.Н. Когана опрашивались зрители Театра имени Д.Н. Мамина-Сибиряка в Нижнем Тагиле³². Анкета 1964 года была признана исследователями слишком длинной, и в новой версии осталось только самое необходимое: социально-демографический блок (пол, возраст, социальный статус, уровень образования респондента) и вопросы, касающиеся мотивов посещения. Все вопросы были на этот раз закрытыми.

В 1966–1968 годах группа социологов при Министерстве Культуры СССР опрашивала театральных зрителей в шестнадцати драматических театрах. Руководителем этой исследовательской группы, Г.Г. Дадамяном, в 1975 году были опубликованы методические рекомендации по проведению социологических опросов³³. Представленный там вариант анкеты³⁴, очевидно, соединил лучшее из анкет, разработанных ранее другими исследователями, и, кроме того, включал вопросы, связанные с фактической

³⁰ Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 83–87.

³¹ Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 122–146.

³² Коган Л., Панова С., Стефанская С. Глаз в щелке занавеса // Театр, 1972, № 7. С. 20–26; Коган Л. Публика театра // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 45–50.

³³ Дадамян Г.Г. Социологические исследования зрителей драматических театров. Л., 1975.

³⁴ Там же. С. 41–45.

и желаемой посещаемостью респондента, а также вопросы экономического характера (доход семьи на человека). Полный текст этой анкеты опубликован в Приложении 3 на с. 142.

Осенью 1976 году ленинградская группа «Социология и театр» предприняла масштабное исследование «Зритель в театре»³⁸. Опросы проводились на 21 спектакле в БДТ им. М. Горького, Театре им. В. Комиссаржевской и Театре им. Ленсовета (по 7 в каждом театре).

Новая зрительская анкета «Вы пришли в театр...» состояла из 37 вопросов. Полный ее текст приводится в Приложении 4 на с. 145.

Хочу отметить, что эта анкета сама по себе была произведением искусства: мелованная бумага, изысканная графика на полях, эксклюзивный дизайн обложки для каждого театра. Кроме того, суперобложка анкеты, разворачиваясь, превращалась в небольшой двухсторонний плакат, где на одной стороне был напечатан красочный рисунок, а на другой – текущий репертуар театра, где проводился опрос. Зрителю предлагалось забрать обложку анкеты на память об участии в опросе.

Именно эти девять описанных выше анкет и стали основой для сравнения и сопоставления. Если расположить их в хронологическом порядке, становится очень легко отследить все новации, увидеть, как, появившись у одной исследовательской группы, тот или иной вопрос получает развитие у других ученых, как постепенно оформляются закрытия к таким непростым и многогранным вопросам, как, например, вопросы зрительской мотивации.

Если попробовать представить себе «сводную» анкету, то ее можно разделить на несколько крупных частей:

- блок социально-демографических вопросов;
- блок вопросов об отношении респондента к театру;
- репертуарный блок;
- маркетинговый блок;
- блок культурных характеристик зрителя.

Блок социально-демографических вопросов посвящался непосредственно зрителю. Все анкеты, как правило, использовали стандартный набор: пол, возраст, уровень образования и про-

³⁸ Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981.

фессиональная принадлежность зрителей. Эту устойчивую комбинацию вопросов, сформировавшуюся еще в 20-е годы, можно назвать ядром социально-демографического блока.

Разные исследователи могли добавлять к ядру отдельные вопросы, но далеко не все из них оставались в последующих анкетах. Так, например, в анкете, составленной А. Вахеметсой и С. Плотниковым в 1963 году для опроса на металлургическом заводе «Серп и молот»³⁶, к ядру социально-демографического блока добавились вопросы о стаже работы, семейном положении и районе проживания респондента. А исследователи из группы «Социология и театр» спрашивали в анкете «Зритель в театре» 1976 году, в Ленинграде ли живет зритель, и если да, то давно ли³⁷.

Самый развернутый социально-демографический блок был в анкете, составленной Г.Г. Дадамяном³⁸. Помимо традиционных вопросов: возраст, пол, образование и профессия, респондента просили ответить, сколько человек в его семье, есть ли у него дети, и если да, то сколько.

Важно отметить, что в других анкетах на вопрос о возрасте респонденту нужно было указать точную цифру, а Г.Г. Дадамян предложил в закрытиях готовые возрастные группы. Впоследствии ученые откажутся от этой схемы, поскольку она явно ограничивает возможности исследователя при анализе полученных данных, а точная цифра позволяет строить любые возрастные группы уже при обработке данных.

Кроме того, именно в анкете, разработанной Г.Г. Дадамяном, впервые появляется очень важный вопрос о доходах в семье респондента. Ответ нужно было разместить на готовой шкале от 40 до 200 рублей.

Возможно, в какой-то период советской истории этот вопрос был не нужен при условии, что исследователям было известно, кем работает респондент, но после перестройки фактор доходов

³⁶ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 122–146.

³⁷ Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981. С. 308.

³⁸ Дадамян Г.Г. Социологические исследования зрителей драматических театров. Л., 1975. С. 44–45.

анкетированных зрителей часто стал выходить на одно из самых важных мест в анализе зрительского поведения.

Блок вопросов об отношении респондента к театру объединяет вопросы, касающиеся мотивов и причин посещения театра, частоты посещения, театральных предпочтений, причин отказа от посещения и т.д.

Вопрос, касающийся **частоты посещения** респондентом театра, задавался обычно в одной и той же форме:

Как часто Вы ходите в театр (кино)?

А вот подходы к измерению посещаемости были разные. У А. Вахеметсы и С. Плотникова³⁹ в закрытиях этого вопроса и, следовательно, при обработке частота посещений измерялась при помощи формулировок с разным периодом измерения:

- *два раза в месяц*
- *в исключительных случаях*
- *один раз в неделю*
- *один раз в месяц*
- *два раза в неделю*
- *чаще*

Аналогичную классификацию в 1968 году использовала в рамках исследования «Рабочий и театр»⁴⁰ эстонская исследователь К. Каск:

Как часто Вы ходите в театр?

- *один раз в месяц и чаще*
- *один раз в два-три месяца*
- *три-четыре раза в год*
- *один-два раза в год или один раз в два года*
- *не ходил в театр два-три года*

Такой же схемой пользовались и ленинградские ученые из группы «Социология и театр» под руководством В.Н. Дмитриевского⁴¹.

³⁹ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 141.

⁴⁰ Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 118–146.

⁴¹ Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981. С. 302.

Л.Н. Коган выступал с критикой подобных формулировок: «В анкете кинозрителей Свердловской области, проведенной нами в 1966 году, стоял обычный для такого рода анкет вопрос: “Как часто вы ходите в кино?” (Раз в неделю или чаще, раз в две недели, раз в месяц, раз в квартал и т.д.). Как это ни странно, ответить на такой, казалось бы, простой вопрос очень трудно. Бывают недели, месяцы, когда я хожу в кино очень часто, а порой я целый месяц, а то и больше, не подхожу к кассе кинотеатра. Это зависит от того, какие фильмы идут на экранах, от наличия у меня свободного времени, от состояния моего здоровья, от погоды наконец»⁴². Л.Н. Коган предлагал измерять посещаемость относительно одного и того же периода и спрашивать, бывал ли респондент в театре за последние полгода, и если да, то на каких спектаклях.

В исследованиях Г.Г. Дадамяна посещаемость стала одной из центральных тем. В разработанной им анкете частота зрительских посещений измерялась за один и тот же период – за год. Зрителю на выбор предлагались ответы: 1–2 раза, 3–4 раза, 5–6 раз, 7–9 раз, 10 раз и более.

Кроме того, в анкете фигурировал еще один любопытный вопрос:

Постарайтесь, пожалуйста, вспомнить, когда Вы смотрели последний спектакль в этом театре. С тех пор прошло:

- 3 года и более
- 2 года
- 1 год
- 7–11 мес.
- 4–6 мес.
- 3 мес.
- 2 мес.
- 1 мес. и менее

Очень важно также отметить, что в данной анкете респондента просили указать, как часто он хотел бы ходить в театр и как часто у него реально получается ходить в театр, то есть сопоставлялась желаемая посещаемость и фактическая⁴³.

Во всех анкетах, упомянутых выше, респондента спрашивали о том, как часто он ходит в театр вообще. А в анкете группы

⁴² Коган Л. Искусство и мы. М.: Молодая гвардия, 1970. С. 130.

⁴³ Дадамян Г.Г. Социологические исследования зрителей драматических театров. Л., 1975. С. 44.

«Социология и театр», подготовленной для исследования «Зритель в театре» 1976 года, кроме вопроса об общей театральной посещаемости был еще и вопрос «*Как часто вы бываете в нашем театре?*»⁴⁴, касавшийся того, как часто зритель ходит именно в тот театр, где проводилось исследование.

Иногда ученых интересовал еще и вопрос «стажа посещения». Впервые вопросы о театральном опыте респондента и приобщении к театру появились в исследовании К. Каск «Интеллигенция и театр»⁴⁵, проведенном в 1968 году:

К какому возрасту относятся Ваши первые впечатления о театре?

Кто повлиял на пробуждение у Вас интереса к театру?

- родители
- учитель
- друг
- возник самостоятельно

В 1975 году Г.Г. Дадамян предложит другие, более конкретные формулировки⁴⁶:

Отметьте, пожалуйста, в каком возрасте Вы впервые пришли в театр (детский, кукольный, музыкальный, драматический):

- до 9 лет вкл.
- 10–14 лет
- 15–17 лет
- 18–19 лет
- 20–24 года
- 25 лет и более

Вечерние спектакли ИМЕННО ЭТОГО ТЕАТРА Вы посещаете:

- пришел впервые
- первый год
- 2 года
- 3–5 лет
- 6–9 лет
- 10 лет и более

⁴⁴ Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981. С. 300.

⁴⁵ Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 83–87.

⁴⁶ Дадамян Г.Г. Социологические исследования зрителей драматических театров. Л., 1975. С. 43.

Первый из этих вопросов в более простой форме фигурировал в анкете ленинградских социологов для исследования «Зритель в театре» 1976 года⁴⁷:

Как давно вы посещаете наш театр?

Кроме того, вопросом о театральном опыте можно считать и вопрос, который группа уральских ученых под руководством Л. Когана включила в анкету своего первого исследования⁴⁸:

Помог ли какой-нибудь просмотренный Вами спектакль решить для себя жизненную, личную проблему?

Позже этот вопрос встречался лишь однажды, в анкете ленинградских социологов, подготовленной для анкетирования аудитории драматических театров Ленинграда в сезоне 1966/1967 годов⁴⁹:

Помог ли вам какой-либо спектакль решить для себя жизненную проблему?

Одной из центральных тем исследований 60–70-х годов стало **изучение зрительской мотивации**. Вопросы о мотивах посещения театра можно условно разделить на два вида:

1) вопросы о мотивах посещения конкретного спектакля («Почему Вы пришли сегодня в театр?», «Почему Вы пришли на этот спектакль?»),

2) вопросы о мотивах посещения театра вообще, как вида досуга. Чаще всего вопрос звучал так: «Что вы цените в сценическом искусстве?».

Вопрос о мотивах конкретного посещения «Почему Вы пришли в театр?» появился еще в 20-е годы, но именно в 60–70-е годы он претерпел серьезную эволюцию в части закрытий, что в этом вопросе стало определяющим событием.

В анкете, составленной А. Вахеметсой и С. Плотниковым в 1963 году⁵⁰, на вопрос «Что влияет на Ваше решение пойти в кино?» предлагались следующие варианты ответа:

⁴⁷ Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981. С. 300.

⁴⁸ Коган Л., Кернер А. 1499 ответов // Театр, 1964, № 10. С. 3–10.

⁴⁹ Дмитриевский В.Н. Зритель в таблицах // Театр, 1968, № 10. С. 77–85; Дмитриевский В.Н. Некоторые итоги обследования театральных зрителей // В сб. Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, вып. 3, 1971. С. 333–352.

⁵⁰ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 122–146.

- информация об участии любимых актеров
- отзывы знакомых
- чье производство
- фамилия режиссера фильма
- название фильма
- фотография из фильма
- положительное мнение прессы
- отрицательное мнение прессы
- красивый киноплакат
- разное

Очевидно, что данные причины посещения конкретного фильма во многом относятся исключительно к кино, и адаптировать эти закрытия к театру было бы крайне сложно.

Ленинградские социологи под руководством В.Н. Дмитриевского включили вопрос «Почему Вы пришли на этот спектакль?» только в анкету для опроса зрителей драматических театров Ленинграда в сезоне 1966/1967 годов⁵¹. Вопрос был открытым, но в процессе обработки данных все ответы исследователи объединили в несколько групп:

- смотрю все премьеры
- интерес к драме, к литературной первооснове
- интерес к актерам, к исполнению, к трактовке
- по совету знакомых
- по рекомендации печати, радио
- случайно

Стоит отметить, что на основе зрительских ответов ленинградские социологи сформулировали практически всеохватывающий перечень мотивов посещения театра, во многом предвосхитивший тот, что впоследствии использовался в анкетах Л.Н. Когана и его коллег⁵².

Среди мотивов посещения театра у В.Н. Дмитриевского присутствует интерес к премьерам, причем процент зрителей, пришедших на спектакль только потому, что это премьера, оказался весьма внушительным – до 30%. Кроме того, одной из причин посещения театра оказалась случайность, на которую,

⁵¹ Дмитриевский В.Н. Зритель в таблицах // Театр, 1968, № 10. С. 77–85; Дмитриевский В.Н. Некоторые итоги обследования театральных зрителей // В сб. Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, вып. 3, 1971. С. 333–352.

⁵² Коган Л. Публика театра // В сб. Театр и зритель (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 49–50.

кстати, пришлось около 20% полученных ответов. Оба эти закрытия использовались только у ленинградцев и ни в одной из анкет 60–70-х годов больше не встречались.

Впоследствии группа «Социология и театр» откажется от изучения мотивов отдельного посещения театра. Во всяком случае, в анкете 1976 года⁵³ вопроса «Почему Вы пришли сегодня в театр?» уже не было.

В 1971–1972 годах группой Л.Н. Когана опрашивались зрители Театра имени Д.Н. Мамина-Сибиряка в Нижнем Тагиле⁵⁴. В анкете, подготовленной для этого исследования, ученые предусмотрели практически все возможные варианты мотивов конкретного посещения театра, сформулировав их при этом так, что ни один из ответов не выглядел привлекательнее других⁵⁵:

Почему Вы пришли на этот спектакль?

- *рецензии в печати*
- *совет родных и знакомых*
- *привлекли имена актеров*
- *привлекло имя режиссера*
- *интересуюсь пьесой*
- *хочу познакомиться с режиссерской трактовкой пьесы*
- *стараюсь смотреть все пьесы этого автора*
- *слышал хорошие отзывы о спектакле*

Впрочем, нужно отметить, что вариант «слышал хорошие отзывы о спектакле» фактически дублирует «рецензии в печати» и «совет родных и знакомых», а мотив «интересуюсь пьесой» сформулирован чересчур расплывчато: совершенно не ясно, какого рода и происхождения интерес имеется в виду. Неоднозначность формулировки особенно важна, если учесть, что этот мотив отметили 39% ответивших⁵⁶.

Часто исследователей интересовали не мотивы конкретного посещения театра, а мотивы посещения театра вообще, то есть выбора театра как вида досуга среди прочих. Такой вопрос

⁵³ Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981. С. 297–309.

⁵⁴ Коган Л., Панова С., Стефанская С. Глаз в щелке занавеса // Театр, 1972, № 7. С. 20–26; Коган Л. Публика театра // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 45–50.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же.

возникал в анкетах А. Вахеметсы и С. Плотникова, Л.Н. Когана, К. Каск, ленинградцев. Разница между ними была, прежде всего, в предлагаемых закрытиях.

А. Вахеметса и С. Плотников в анкете, составленной в 1963 году, на вопрос «Почему Вы ходите в кино?» предлагали такие варианты ответа⁵⁷:

- отдохнуть
- посмотреть игру любимого актера
- отвлечься, уйти от повседневных забот
- лучше узнать жизнь
- увидеть и пережить то, что я не могу увидеть и пережить в жизни
- развлечься
- узнать, как живут другие люди
- получить эстетическое наслаждение
- провести свободное время
- научиться правильно вести себя
- развить свой эстетический вкус
- прочие

Видно, что многие закрытия дублируют друг друга, и все они сводятся к развлекательной, эстетической и познавательной функциям искусства.

Применительно к театру такой вопрос возник впервые в анкете, составленной учеными Уральского научного центра в 1964 году⁵⁸.

Зачем вы ходите в театр?

Вопрос был открытым. Закрытия к нему появились в анкете, составленной К. Каск в 1964 году для исследования «Театр и молодежь»⁵⁹:

Что вы цените в сценическом искусстве?

- острота и современность поставленных проблем, глубина мысли
- проникновение во внутренний мир героев, заставляющее сопереживать им и самому задумываться над жизнью
- созданные актерами яркие, запоминающиеся характеры

⁵⁷ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 130.

⁵⁸ Коган Л., Кернер А. 1499 ответов // Театр, 1964, № 10. С. 3–10.

⁵⁹ Каск К., Веллеранд Л. Люди в театральном зале. Таллин, 1980. С. 33–34.

– интерес к репертуару, вызывающему смех, позволяющему расслабиться, отдохнуть от повседневности

Если сравнивать этот перечень с предложенным А. Вахеметсой и С. Плотниковым, необходимо отметить, что закрытия, сформулированные К. Каск, представляют собой целые группы ответов: размышление, переживания, зрелищность, отдых. Отдельно стоит отметить, что среди закрытий появился интересный фактор внимания зрителя к театру – сопереживание. Впоследствии сопереживание будет встречаться и в анкетах других ученых.

Самый, пожалуй, взвешенный и многоплановый набор закрытий к вопросу о мотивах посещения театра был предложен группой Л.Н. Когана в анкете, составленной для опросов населения, проведенных в 1972–1973 годах в Кургане, а также в сельских районах Свердловской, Челябинской и Оренбургской областей. Зрительские мотивации в этом исследовании, как и у К. Каск, основывались на функциях театра как вида искусства⁶⁰:

Зачем вы ходите в театр?

- возможность расширить кругозор, узнать новое, получить повод для раздумья*
- желание развлечься, отдохнуть от обычных житейских дел*
- возможность «сопереживать» героям спектакля, разделять их мысли и чувства*
- стремление увидеть на сцене любимых актеров, следить за их игрой*
- возможность побывать на людях*
- яркая зрелищность спектакля*
- непосредственное восприятие театрального действия*

Кроме того, что здесь нет дублирующихся закрытий, появляются и принципиально новые мотивы посещения: зрелищность спектакля, повод для раздумья. Правда, сам Л.Н. Коган довольно критично относился к своей работе: «Наш коллектив еще совсем недавно ставил перед реципиентом дилемму: ходит ли он в театр, чтобы “глубже узнать жизнь”, или затем, чтобы “развлечься”, как будто одно из этих суждений исключает другое!»⁶¹

И все же необходимо отметить, что варианты К. Каск и Л.Н. Когана обладали одним общим недостатком: мотивы посе-

⁶⁰ Куличков И.Л. Театр и публика (ориентации в сфере театрального искусства) // В сб. Социологические проблемы художественной культуры. Свердловск, 1976. С. 76.

⁶¹ Коган Л. О методах изучения публики театра // В сб. Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 141.

щения театра были сформулированы таким образом, что одни из них неизбежно выглядели более «интеллигентно», чем другие.

Максимально корректно сформулировать закрытия к аналогичному вопросу удалось ленинградским ученым в анкете, подготовленной для исследования «Зритель в театре» 1976 года. Возможные ответы на вопрос «*Что вы больше всего цените в театральном представлении?*» выглядели так⁶²:

- атмосфера сценического действия
- возможность отдохнуть, получить эмоциональную разрядку
- возможность сопереживания с героями спектакля
- постановка серьезных, актуальных проблем
- игра актеров
- образное решение спектакля
- художественный поиск.

Многоплановость и широта охвата осталась прежней, но, например, слово «развлечься» уже не фигурирует. Интересно также отметить, что зрителю предлагалось расставить указанные элементы по степени их значимости для него лично – от первого места до седьмого.

Г.Г. Дадамяном был предложен объединенный вариант вопроса о зрительской мотивации. В качестве причин посещения сегодняшнего спектакля предлагались закрытия, касающиеся как театра вообще, так и конкретного спектакля⁶³:

- посещение театра всегда праздник для меня
- отдохнуть после работы
- этот спектакль многие хвалят
- интересует творчество актеров, занятых в спектакле
- давно не был в театре
- интересует трактовка пьесы
- интересуют постановки режиссера спектакля
- увидеть любимых актеров
- по возможности не пропускаю новых спектаклей
- другие причины

Необходимо признать, что этот перечень был не очень удачным: многие из закрытий не могли являться мотивами отдельного

⁶² Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981. С. 304.

⁶³ Дадамян Г.Г. Социологические исследования зрителей драматических театров. Л., 1975. С. 43.

посещения (а именно это подразумевал вопрос). Плюс ко всему, некоторые закрытия фактически дублировали друг друга, и это искажало картину, поскольку зритель мог отметить несколько вариантов ответа.

Стоит отметить, что некоторые ученые вообще считают, что спрашивать зрителя напрямую о мотивах посещения театра некорректно: «Не только обычному респонденту, но и профессиональному психологу редко дается адекватный самоанализ. Поэтому люди, отвечая на подобные “мотивационные” вопросы, чаще либо воспроизводят действующие в обществе стереотипы, либо выбирают первое попавшееся»⁶⁴.

К блоку вопросов об отношении респондента к театру можно отнести также вопросы, касающиеся отдельных **обстоятельств посещения** театра.

А. Вахеметсой и С. Плотниковым в анкете⁶⁵, составленной в 1963 году для опроса на заводе «Серп и молот», были предложены такие вопросы:

От кого, как правило, исходит инициатива пойти в кино?

- от самого себя
- от супруга
- от друзей и знакомых
- от товарищей по работе
- от детей
- когда как
- от родственников

Ходите ли Вы обычно в кино

- с семьей?
- с друзьями?
- один?

В том же виде, но применительно к театру и к конкретному посещению, эти вопросы фигурировали позднее у Г.Г. Дадамяна, в его версии они выглядели так⁶⁶:

От кого, как правило, исходит инициатива пойти в театр?

⁶⁴ Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни людей. СПб.: Алетейя, 2001. С. 44.

⁶⁵ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 122–146.

⁶⁶ Дадамян Г.Г. Социологические исследования зрителей драматических театров. Л., 1975. С. 41–42.

- от супруги(а)
- от друзей, знакомых
- от товарищей по работе
- от родственников
- обычно решаю сам
- когда как

Сегодня Вы пришли в театр:

- один
- с супругой(ом)
- с подругой
- с другом
- с родственниками
- с товарищами по работе, учебе
- с друзьями, знакомыми

Второй из этих вопросов (С кем вы пришли сегодня в театр?) вошел также в анкету ленинградских исследователей из группы «Социология и театр» «Вы пришли в театр», подготовленную для исследования «Зритель в театре» в 1976 году⁶⁷:

С кем вы пришли сегодня в театр?

- один
- с женой (мужем)
- с подругой
- с другом
- с родственниками
- с товарищами по работе, учебе

Внимание к обстоятельствам, препятствующим посещению кино, впервые возникает в анкете А. Вахеметсы и С. Плотникова, составленной в 1963 году⁶⁸:

Что мешает ходить в кино чаще?

- высокая цена билетов
- отсутствие хороших фильмов
- вечерняя учеба
- маленькие дети
- усталость после работы
- домашняя работа

⁶⁷ Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981. С. 304.

⁶⁸ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 136.

- трудно достать билет
- мало кинотеатров
- частое посещение портит вкус
- другие причины
- не могу сказать, что именно

Применительно к театру такой вопрос появился в анкете первого исследования под руководством Л.Н. Когана в 1964 году⁶⁹:

Что мешает ходить в театр чаще?

Вопросы в данной анкете были открытыми, то есть вариантов ответа не предусматривалось. Закрывая к этому вопросу появились в анкете, составленной группой К. Каск для исследования «Интеллигенция и театр» в 1968 году⁷⁰:

Существуют ли обстоятельства, препятствующие посещению театра?

- дети
- домашние дела
- усталость после работы
- сменная работа
- трудности с приобретением билетов
- недостаток хороших спектаклей
- прочие увлечения
- прочие препятствующие обстоятельства

Ничего принципиально нового в этом перечне не появилось. Судя по всему, список закрытий К. Каск позаимствовала, адаптировав к театру, у А. Вахеметсы и С. Плотникова⁷¹.

Самый обширный набор обстоятельств, препятствующих посещению театра, сформулировал в анкете 1975 года Г.Г. Дадамян⁷²:

Что Вам мешает чаще посещать театр? (можно указать два ответа):

- неинтересный репертуар
- высокая цена билетов
- предпочитаю кинофильмы

⁶⁹ Коган Л., Кернер А. 1499 ответов // Театр, 1964, № 10. С. 3–10.

⁷⁰ Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 76–88.

⁷¹ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 136.

⁷² Дадамян Г.Г. Социологические исследования зрителей драматических театров. Л., 1975. С. 44.

- слабый состав труппы
- предпочитаю телевидение
- спектакли ставятся неинтересно
- нет свободного времени
- трудно достать билеты
- плохая реклама спектаклей
- трудно добираться до театра
- время начала и окончания спектаклей
- другая (укажите какая)

Вопросы о театральных предпочтениях зрителя не пользовались большой популярностью у исследователей. Больше всего вопросов на эту тему применительно к кино было в анкете, составленной А. Вахеметсой и С. Плотниковым в 1963 году⁷³:

Фильмы какого жанра Вы хотели бы увидеть?

- комедии
- историко-революционные
- приключенческие
- киноэпопеи из народной жизни
- музыкальные
- мультипликационные
- трагедии
- научно-фантастические
- фильмы-спектакли
- психологические драмы
- прочие

Предпочитаете ли Вы смотреть фильмы

- только выбранные
- по возможности все новые фильмы
- когда как

Кроме того, в анкете было несколько вопросов, касающихся технических предпочтений и условий потребления кинофильмов:

Где предпочитаете смотреть фильмы?

- в кинотеатре
- по телевидению

Есть ли у вас любимый кинотеатр?

- да
- нет

⁷³ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 136.

Какие фильмы Вы предпочитаете?

- *цветные*
- *безразлично*
- *черно-белые*

Какой экран Вы предпочитаете?

- *широкий*
- *безразлично*
- *обычный*

Какова, по Вашему мнению, наибольшая целесообразность продолжительности сеанса?

- *обычный односерийный*
- *двухсерийный в один сеанс*
- *художественный плюс документальный*
- *многосерийный на разных сеансах*

К. Каск в анкете для исследования «Интеллигенция и театр»⁷⁴ 1968 года ограничивалась двумя вопросами:

Смотрите ли Вы повторно хорошие спектакли?

Какой Ваш любимый театральный жанр?

- *драма*
- *оперетта*
- *эстрада*

Вопрос о повторном просмотре присутствовал и в анкете Г.Г. Дадамяна, правда, в несколько иной форме, применительно к тому спектаклю, на котором проводился опрос⁷⁵:

Этот спектакль Вы смотрите

- *в первый раз*
- *во второй и более раз*

Уральские исследователи под руководством Л.Н. Когана включили блок вопросов о театральных предпочтениях только в анкету для исследования 1964 года⁷⁶. Вопросы были открытыми, а их набор касался не только театра, но искусства в целом:

Что вы предпочитаете: кино или театр, и почему?

Обязательна ли тема любовных переживаний для каждого спектакля?

Некоторые считают оперу отжившим жанром. Правы ли они?

⁷⁴ Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 83–87.

⁷⁵ Дадамян Г.Г. Социологические исследования зрителей драматических театров. Л., 1975. С. 42–44.

⁷⁶ Коган Л., Кернер А. 1499 ответов // Театр, 1964, № 10. С. 3–10.

Какие современные идеи и темы можно выразить в оперном спектакле?

Надо ли ставить классику? Если да, то для чего, если нет, то почему?

Кроме того, респондентов спрашивали о любимых жанрах в искусстве, о любимых театральных героях.

Ленинградские ученые под руководством В.Н. Дмитриевского посвятили театральным предпочтениям основную часть анкеты, подготовленной для исследования аудитории драматических театров Ленинграда в 1966/1967 годах⁷⁷:

Ваш любимый театр

Ваши любимые актеры

Ваши любимые режиссеры

Ваши любимые драматурги

Какие спектакли Вам нравятся?

Герои каких из недавно виденных спектаклей произвели на вас наибольшее впечатление?

Какие из спектаклей последних лет вам понравились?

Первый ли раз вы сегодня в театре или повторно?

Предполагалось, что этот вопрос даст возможность выяснить, в каких театрах сформировалась постоянная аудитория, а в каких – нет.

Смотрите ли Вы один и тот же спектакль дважды, и если смотрите, то почему?

Какие спектакли больше вас привлекают – те, в которых герои показаны в максимально приближенных к действительности условиях, или же те, в которых жизнь воссоздана в условных театральных (символических и других) формах?

Несмотря на то, что этот вопрос требовал от зрителя довольно глубокого анализа собственных предпочтений, не ответивших на него, было немного. Вопрос во многом перекликается с одним из экспериментов, проведенных А. Вахеметсой и С. Плотниковым⁷⁸. Неудивительно, что и результаты оказались схожи. Общая тенденция – стремление к жизненной достоверности,

⁷⁷ Дмитриевский В.Н. Зритель в таблицах // Театр, 1968, № 10. С. 77–85; Дмитриевский В.Н. Некоторые итоги обследования театральных зрителей // В сб. Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, вып. 3, 1971. С. 333–352.

⁷⁸ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 147–162.

то есть зритель прямо высказался о том, что хотел бы видеть на сцене ситуации и обстоятельства, похожие в чем-то на его собственную жизнь.

В исследовании 1976 года «Зритель в театре» ученые практически отказались от анализа театральных предпочтений зрителя. Этот блок был представлен в новой анкете всего двумя вопросами. Фактически, это были те вопросы из первой анкеты, ответы на которые оказалось легко систематизировать⁷⁹:

Какие ленинградские театры нравятся вам больше всего?

Смотрите ли вы спектакли драматических театров и трансляции по телевидению?

Таким образом, можно смело констатировать, что в части театральных предпочтений зрителя сделано было немного. Далеко не все исследователи вообще подступали к этому вопросу, но даже они буквально после одного раза отказывались от развития этой темы.

Репертуарный блок объединяет вопросы, касающиеся репертуара театра в целом, а также отдельных спектаклей, в том числе и того, где проводился опрос.

В 20-е годы вопрос «Понравился ли Вам спектакль?» был основным, а зачастую и единственным вопросом анкеты. Как ни странно, в период 60–70-х годов оценить увиденный спектакль (тот, на котором проводился опрос) аудитории предложили только ленинградские социологи в рамках проведения исследования «Зритель в театре» в 1976 году. Респондентов просили оценить актерские работы, саму пьесу и режиссерское решение постановки, художественный уровень спектакля⁸⁰.

Гораздо чаще исследователей интересовал уровень знакомства зрителя с репертуаром театра, где проходил опрос, или даже театров города или республики. От того, кого именно опрашивали: театральных зрителей или население, зависела и степень конкретизации вопросов о театральном репертуаре.

Так, например, К. Каск и Л. Веллеранд во время проведения исследования «Интеллигенция и театр»⁸¹ предлагали каждому опрашиваемому назвать пять постановок, которые ему

⁷⁹ Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981. С. 303–304.

⁸⁰ Там же. С. 308–309.

⁸¹ Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 83–87.

особенно понравились в репертуаре эстонских театров 60-х годов. Впоследствии они пытались как-то проанализировать выбор зрителей, но выводы получились крайне размытые: интеллигенция «отдает предпочтение театру познания, театру философскому и при этом способна воспринимать театральную форму во всей ее сложности»⁸².

При проведении исследования «Рабочий и театр»⁸³ респондентов просили оценить 55 спектаклей, причем при анализе эти оценки сравнивались с оценками профессиональных экспертов.

Г.Г. Дадамян предлагал в анкете, составленной в 1975 году, вопрос, посвященный репертуару⁸⁴:

В целом спектакли этого театра Вам:

- *очень нравятся*
- *скорее нравятся, чем не нравятся*
- *трудно сказать, нравятся или не нравятся*
- *скорее не нравятся*
- *очень не нравятся*

И тут же просил зрителя подумать над своей оценкой театрального репертуара еще раз:

Насколько Вы уверены в своей оценке спектаклей этого театра?

- *вполне уверен*
- *почти уверен*
- *частично уверен*
- *не уверен*

Самую развитую форму репертуарный блок обрел в анкете, подготовленной ленинградскими социологами в 1976 году для исследования «Зритель в театре». На первой странице анкеты приводился текущий репертуар театра, в котором проводился опрос, и зрителю было предложено отметить те спектакли, которые он видел, и те, которые он хотел бы посмотреть⁸⁵.

В рамках исследования 1964 года⁸⁶ уральские исследователи под руководством Л. Когана предложили респондентам интерес-

⁸² Каск К., Веллеранд Л. Люди в театральном зале. Таллин, 1980. С. 24.

⁸³ Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 122–146.

⁸⁴ Дадамян Г.Г. Социологические исследования зрителей драматических театров. Л., 1975. С. 43.

⁸⁵ Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981. С. 299.

⁸⁶ Коган Л., Кернер А. 1499 ответов // Театр, 1964, № 10. С. 3–10.

ный эксперимент. Исходя из предположения, что театр ставит восемь новых спектаклей в год, нужно было написать, сколько они хотели бы среди них увидеть пьес современных советских, современных зарубежных и классических. Многие при этом указывали определенные темы и конкретные названия, которые они хотели бы видеть на сцене.

Маркетинговый блок объединяет вопросы, касающиеся каналов распространения информации о спектакле и каналов распространения билетов.

Фундамент маркетингового блока был заложен в анкете А. Вахеметсы и С. Плотникова, составленной в 1963 году. Именно там впервые появился вопрос **о каналах распространения информации**⁸⁷:

Откуда Вы узнаете о фильмах? (возможно несколько вариантов ответа)

- знакомые и друзья
- киноплакат на улице
- газеты
- афиши на здании кино
- телевидение
- сообщение по радио
- «Советский экран»
- «Кинонеделя»
- рекламный ролик
- «Спутник кинозрителя»
- другие источники

Применительно к театру этот вопрос появляется только в 1976 году в анкете ленинградских социологов, составленной для исследования «Зритель в театре»⁸⁸:

Откуда Вы узнали об этой постановке?

- из газет, радио, телевидения
- от друзей, знакомых, родственников
- от театрального кассира (или культорга)
- из театральной афиши (рекламного плаката)

⁸⁷ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 122–146.

⁸⁸ Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981. С. 300.

Интересный эксперимент, касающийся каналов распространения информации о спектакле, предложил Г.Г. Дадамян в анкете, составленной в 1975 году:

Приходилось ли Вам читать или слышать отзывы о сегодняшнем спектакле?

Если ответ был положительным, то зрителя просили заполнить специальную таблицу, где надо было указать источник отзывов (газеты, радио, родственники, друзья и т.д.) и их характер (отрицательные или положительные)⁸⁹.

Вопрос о **каналах приобретения билетов** впервые появляется в анкете, разработанной Г.Г. Дадамяном в 1975 году:

Билет на этот спектакль Вы купили:

- в театральной кассе
- по организованной коллективной заявке
- у общественного распространителя (культурга)
- «с рук»
- Вас пригласили друзья, знакомые

Аналогичный вопрос появляется и в исследовании ленинградцев «Зритель в театре», правда, тут он получает большее количество вариантов ответа⁹⁰:

Каким образом Вы приобрели билет на этот спектакль?

Билет приобрел МОЙ СПУТНИК

Билет приобретен МНОЮ:

- в кассе театра
- в городской театральной кассе или у театрального кассира на улице
- у уполномоченного или культурга по месту работы или учебы
- через друзей, знакомых, родственников
- с рук перед началом спектакля
- пришел в театр с культпоходом
- пришел по контрамарке или разовому пропуску

Фактически именно в этом исследовании ленинградской группы «Социология и театр» и формируется собственно маркетинговый блок: анкета «Зритель в театре» 1975 года стала

⁸⁹ Дадамян Г.Г. Социологические исследования зрителей драматических театров. Л., 1975. С. 42.

⁹⁰ Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981. С. 300–301.

первой анкетой, где одновременно фигурировали вопросы и о каналах распространения информации, и о каналах приобретения билетов.

Блок культурных характеристик зрителя охватывает ряд вопросов о кругозоре, эстетических вкусах и досуге зрителей. Исследователей, например, часто интересовало, читает ли респондент **литературу о театре**.

В анкете, составленной А. Вахеметсой и С. Плотниковым в 1963 г., респондентам был предложен такой вопрос⁹¹:

Читаете ли Вы специальную литературу о кино?

– да

– нет

В 1968 году в анкете, подготовленной группой К. Каск для исследования «Интеллигенция и театр»⁹², респондентов спрашивали:

Читаете ли Вы рецензии на спектакли, публикуемые в периодической печати?

– систематически

– время от времени

Читаете ли Вы другую литературу по театру?

– систематически

– время от времени

В анкете Секции театра ЛГИТМиК, подготовленной для опроса аудитории 1966/1967 годов⁹³, было сразу несколько вопросов, посвященных театральной критике:

Какие спектакли из числа положительно оцененных критикой не нашли у Вас одобрения и почему?

Какие спектакли, отвергнутые критикой, Вам понравились? Что привлекло Вас в них?

Ваше отношение к критике?

Авторитет театральной критики оказался у публики совсем невысок. Примечательно, что на первые два вопроса вообще не ответили более половины респондентов.

⁹¹ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 122–146.

⁹² Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 83–87.

⁹³ Дмитриевский В.Н. Зритель в таблицах // Театр, 1968, № 10. С. 77–85; Дмитриевский В.Н. Некоторые итоги исследования театральных зрителей // В сб. Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, вып. 3, 1971. С. 333–352.

В анкете для исследования «Зритель в театре» 1976 года ленинградские ученые отказались от всех этих вопросов и предложили более общий вопрос: вариацию предложенного ранее А. Вахеметсой и С. Плотниковым⁹⁴:

Читаете ли вы литературу о театре (книги, журналы)?

В этой же анкете исследователи предложили новый интересный вопрос о знакомстве зрителя с драматургией⁹⁵:

Известно ли вам содержание пьесы, по которой поставлен этот спектакль?

- нет, неизвестно,
- известно,
- знаком с содержанием по рассказам,
- знаком с содержанием по рецензиям,
- видел эту пьесу по телевидению,
- видел эту пьесу в театре,
- читал произведение, положенное в основу спектакля

Подобный вопрос встречался в исследованиях 1927–1928 годов, но тогда фактор знакомства с пьесой рассматривался как один из мотивов посещения театра. В 60-е он исчез из перечня зрительских мотиваций, и любопытно, что ленинградские социологи выделили его в отдельный вопрос. К сожалению, анализ ответов не публиковался, а впоследствии фактор знакомства с пьесой в анкетах не встречался вовсе.

Кроме того, в анкетах часто присутствовали **вопросы о досуге и художественных вкусах** респондентов.

В анкете, подготовленной для исследования «Интеллигенция и театр»⁹⁶, эстонские исследователи под руководством К. Каск задавали такой вопрос:

Знакомы ли Вы с творчеством театров других республик?

Кроме того, в рамках того же исследования во время интервью оценивалась структура досуга респондента: чтение художественной литературы, посещение художественных выставок, туризм, посещение эстрадных концертов и т.д.

⁹⁴ Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981. С. 303–304.

⁹⁵ Там же. С. 301.

⁹⁶ Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 83–87.

Чтобы лучше представить себе художественный кругозор зрителя, его эстетический уровень, ученые из группы «Социология и театр» включили в анкету для опроса зрителей театров Ленинграда 1966/1967 годов⁹⁷ такие вопросы:

Какие литературные произведения и кинофильмы последних лет произвели на вас наибольшее впечатление?

Посещаете ли Вы филармонические вечера, литературные концерты, музыкальные спектакли?

Что вы предпочитаете: кино или театр?

При составлении анкеты для опроса «Зритель в театре» 1976 года ленинградские исследователи отказались от содержательных открытых вопросов и ограничились частотными параметрами. Досугу был посвящен отдельный блок анкеты, и вопросы касались того, как часто зритель посещает музыкальные спектакли, эстрадные концерты, бывает в художественных музеях, на спортивных соревнованиях и т.д.⁹⁸

Г.Г. Дадамян в анкете, составленной в 1975 году, ограничился лишь вопросом о любимом виде искусства (кино, эстрада, театр и т.д.), причем любимые виды искусства нужно было представить в виде рейтинга⁹⁹:

Какой вид искусства Вы предпочитаете? (В предложенном ниже списке поставьте цифру 1 рядом с самым предпочитаемым видом искусства; цифру 2 – рядом с несколько менее предпочитаемым и так далее до 7-го, самого не предпочитаемого вида искусства. Если какие-то виды искусства для Вас равноценны, оцените их одинаково).

- кино _____
- эстрада _____
- театр _____
- живопись _____
- симфоническая музыка _____
- художественная литература _____
- телевидение _____

⁹⁷ Дмитриевский В.Н. Зритель в таблицах // Театр, 1968, № 10. С. 77–85; Дмитриевский В.Н. Некоторые итоги обследования театральных зрителей // В сб. Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, вып. 3, 1971. С. 333–352.

⁹⁸ Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981. С. 305–307.

⁹⁹ Дадамян Г.Г. Социологические исследования зрителей драматических театров. Л., 1975. С. 42–44.

Так постепенно развивалась методика сбора социологической информации при помощи анкетного опроса. Анкета становилась все более объемной, при этом вопросы углублялись, уточнялись. Фактически, анкеты, которые использовались в 70-е годы Г.Г. Дадамяном или ленинградской группой «Социология и театр», позволяли раскрыть взаимоотношения зрителя и театра практически всесторонне.

Колоссальное развитие получила тема зрительской мотивации: если в 20-е годы вопрос о мотивации посещения театра только намечался, то в 60–70-е годы исследователей интересовала и мотивация конкретного театрального посещения, и мотивация посещения театра вообще как вида досуга. Кроме постановки самих мотивационных вопросов, были сформулированы наборы подходящих закрытий, охватывающих, пожалуй, все функции театрального искусства.

Принципиально новым ракурсом в изучении зрителя стал экономический: появился маркетинговый блок, включающий в себя вопросы о каналах распространения информации и о каналах приобретения билетов, а Г.Г. Дадамян включил в социально-демографический блок вопрос о доходах респондента.

Глава 2

Совершенствование расчетов

1. Эволюция анализа

Уже в 20-е годы сформировался подход к анализу полученных в ходе опросов данных. Информация группировалась в таблицы, где наглядно было представлено, какой процент респондентов дали тот или иной ответ.

Как уже упоминалось, в анкетах 20-х годов неоднократно встречались открытые вопросы. Анализ ответов, полученных на такие вопросы, может многое дать исследователю, но такой анализ – крайне непростая задача. Поэтому в 20-е годы результаты опросов часто представляли собой публикацию отдельных ответов, то есть без обобщения и систематизации.

Аналогичные ситуации встречались и много позже. Вопросы в анкете свердловской группы, подготовленной в 1964 году для первого опроса под руководством Л.Н. Когана¹, были открытыми, поэтому полученные ответы исследователям приходилось систематизировать при обработке. Ответы на большинство вопросов в лучшем случае можно было разделить на положительные и отрицательные. В итоге анализ свелся к обширной публикации разнообразных ответов.

¹ Коган Л., Кернер А. 1499 ответов // Театр, 1964, № 10. С. 3–10.

Опросы, организованные свердловскими исследователями в 1971–1972 годах², проводились уже по анкетам, где вопросы были закрытыми, что, несомненно, облегчило систематизацию ответов. Благодаря этому результаты были проанализированы и опубликованы³.

Больше открытые вопросы в исследованиях практически не применялись. В итоге подсчет ответивших и корреляция ответов на разные вопросы стали базовым анализом любого исследования, а уже в дополнение к нему разные исследовательские группы использовали различные аналитические инструменты.

По мере развития науки ученые применяли новые возможности анализа данных. С течением времени расчеты становились все более глубокими, например, ученые ленинградской группы «Социология и театр» использовали в своей работе сложнейший математический инструментарий, факторный анализ и только-только появившиеся в то время ЭВМ.

Принципиально важным моментом в развитии методов анализа театрального процесса стало то, что практически каждая исследовательская группа делала попытки дифференциации театрального зрителя на основе полученных в ходе исследований данных. Разные ученые опирались при разработке структур аудитории на разные основания, но общим стало то, что именно благодаря появлению различных концепций дифференциации публики разговор о театральных зрителях стал возможен на качественно ином уровне.

Вторым направлением в развитии анализа информации о зрителе стало изучение взаимоотношений зрителя и театрального репертуара. Целью самых первых социологических опросов было выяснить, какие спектакли нравятся зрителю. Как мы помним, в 20-е годы зрителя просто пытались спросить: «Понравился ли Вам спектакль и почему?». Поскольку подобные вопросы оказались безрезультатными, в 60-е годы исследователи театра попробовали взглянуть на эту проблему с другой стороны: помимо данных, собранных с помощью анкетирования, ученые активно привлекали данные театральной статистики, разраба-

² Коган Л., Панова С., Стефанская С. Глаз в щелке занавеса // Театр, 1972, № 7. С. 20–26; Коган Л. Публика театра // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 45–50.

³ Коган Л., Панова С., Стефанская С. Глаз в щелке занавеса // Театр, 1972, № 7. С. 22–23.

тывали дополнительные экспертные процедуры. Кроме того, они пытались разработать критерии, по которым можно было бы дифференцировать театральные постановки, чтобы полученную структуру репертуара сопоставить с мнением зрителя.

1.1. Дифференциация театрального зрителя

Самые первые попытки структурировать аудиторию по какому-либо признаку встречались еще в 20-е годы: сначала из всего массива зрителей ученые выделяли отдельные социальные срезы (рабочих, крестьян и т.д.), немного позднее при анализе социально-демографических данных стали использоваться возрастные группы.

Впервые этот инструмент применили авторы Исследовательской Театральной Мастерской при обработке результатов «Анкетного однодневника», проведенного в 1926 году.

В 60–70-е годы возрастные группы использовались, например, в работах Л. Н. Когана: в его первом исследовании таких групп было всего три: 16–25 лет, 26–35 лет, свыше 35 лет, во втором исследовании их стало гораздо больше, а диапазон каждой – меньше.

Более сложные структуры аудитории, разработанные в 60–70-е годы, можно разделить на две группы. В первую из них входят методики дифференциации театральной публики, опирающиеся на показатель посещаемости. Таких структур аудитории было две: одна из них принадлежит К. Каск⁴, другая – Г.Г. Дадамян⁵. Ко второй группе разумно отнести те классификации аудитории, в основе которых лежат характеристики зрительских установок на искусство. Разработкой таких структур занимались А. Вахеметса и С. Плотников⁶, В. Волков и Т. Зудилова⁷, а также К. Каск и Л. Веллеранд⁸.

⁴ Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 84.

⁵ Дадамян Г.Г. Проблемы аудитории театра // В сб. Театр и зритель. (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 4.

⁶ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 122–146.

⁷ Волков В., Зудилова Т. Опыт типологического подхода к анализу зрительских ориентаций в сфере театра // В сб. Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 192–211.

⁸ Каск К., Веллеранд Л. Люди в театральном зале. Таллин, 1980. С. 50.

Структуры аудитории, опирающиеся на показатели посещаемости

В 1968 году в рамках исследования «Рабочий и театр»⁹ К. Каск предложила типологию зрительской аудитории, построенную на основании данных о посещаемости. Закрытия к вопросу «*Как часто Вы ходите в театр?*» звучали в анкете следующим образом:

- *один раз в месяц и чаще*
- *один раз в два-три месяца*
- *три-четыре раза в год*
- *один-два раза в год или один раз в два года*
- *не ходил в театр два-три года*

Соответственно структура публики выглядела так:

- *особенно активные зрители (один раз в месяц и чаще)*
- *активные зрители (один раз в два-три месяца)*
- *средне-активные зрители (три-четыре раза в год)*
- *редкие зрители (один-два раза в год или один раз в два года)*
- *очень редкие или пассивные зрители (не ходили в театр два-три года)*¹⁰

Чуть позже на основе этой классификации К. Каск разделит театральную аудиторию на потенциальную и постоянную. К потенциальной публике она отнесет пассивных (не ходили в театр два-три года) и равнодушных зрителей (вообще не посещают театр), а к постоянной – тех, кто ходит в театр часто (больше пяти раз в году) и умеренно (1–5 раз в году)¹¹.

Закрытия для вопроса о частоте посещения сформулированы у К. Каск так же, как у А. Вахеметсы и С. Плотникова¹², а классификация зрителей на основе посещаемости сильно напоминает аналогичную классификацию Г.Г. Дадамяна¹³. К. Каск первой предприняла попытку соотнести

⁹ Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 118–146.

¹⁰ Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 84.

¹¹ Каск К. Театр и публика // В сб. Проблемы развития культуры в условиях индустриального региона. Таллин, 1977. С. 65–66.

¹² Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 141.

¹³ Дадамян Г.Г. Проблемы аудитории театра // В сб. Театр и зритель (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 4.

посещаемость и художественный опыт зрителя. Полученные зрительские группы эстонские исследователи анализировали не только по возрасту, полу и уровню образования, но, что особенно интересно, сопрягали с другими факторами – уровнем знакомства с критической литературой, осведомленностью о жизни театра, интересом к чтению и другим видам досуга.¹⁴ Эти же группы исследовались на предмет влияния различных обстоятельств, препятствующих посещению театра¹⁵.

В исследованиях Г.Г. Дадамяна посещаемость стала одной из центральных тем, и именно ему принадлежит ставшая впоследствии популярной дифференциация публики на основе частоты посещений театра¹⁶. Эта классификация предполагала существование трех типов зрителей:

- *редкие (частота посещений театра 1 раз в год и реже)*
- *активные (2 – 5 раз)*
- *постоянные (6 раз за сезон и более).*

Причем, по мнению исследователя, «каждая группа формирует свой тип аудитории – случайную, зрительскую и театральную»¹⁷.

Структуры аудитории, опирающиеся на зрительские установки

В рамках первого исследования в 1963 году¹⁸ А. Вахеметса и С. Плотников стремились выявить дифференциацию установок на киноискусство внутри отдельных социально-однородных групп. Они предполагали, что отношение к кино различно у разных людей даже внутри одной социально-демографической категории населения.

¹⁴ Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 84–85.

¹⁵ Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 139–141.

¹⁶ Дадамян Г.Г. Проблемы аудитории театра // В сб. Театр и зритель (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 4.

¹⁷ Дадамян Г.Г. Проблемы аудитории театров // В сб.: Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 127.

¹⁸ Вахеметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 122–146.

Ученые спрашивали зрителей, почему они ходят в кино, и на основе полученных ответов (*отдохнуть, лучше узнать жизнь и т.д.*), старались дифференцировать аудиторию по ориентации на ту или иную функцию искусства.

В ходе второго эксперимента¹⁹ исследователи попытались выделить свойства и элементы произведения, соответствующие определенным функциям искусства, что, по их мнению, позволяло на основе фильмов, понравившихся тем или иным зрителям, выявить ориентации людей на определенные функции искусства.

Ответы на вопросы сопоставлялись с общей оценкой, которую зритель давал фильму. В результате анализа полученных данных авторы не получили какой-либо конкретной структуры аудитории, но пришли к любопытному выводу: «Массовый реципиент видит достоинства произведения, прежде всего, в соответствии действий, событий и судеб героев фактам и логике реальной жизни. Критерием оценки служит отношение реципиента к действительности, его понимание жизни. Зрители признали основным достоинством фильмов соответствие содержания реальной действительности (простив или не заметив некоторых погрешностей)»²⁰.

Тут необходимо учесть, что опрос проводился не в зрительном зале, а среди очень узкой категории населения – рабочих определенных предприятий и учащихся средних школ. Кроме того, опрос касался заведомо реалистичных и заведомо популярных картин. Возможно, если бы опрос проводился в зрительном зале, где присутствовали бы разные социальные категории населения, оказалось бы, что жизненность является фактором успешности только для одной из них.

В 1974 году сотрудники Уральского научного центра АН СССР В. Волков и Т. Зудилова предпринимают интересную попытку разработать новую типологию театрального зрителя²¹. Анализ был осуществлен на материале исследования в г. Кургане 1973

¹⁹ Вахметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968. С. 147–162.

²⁰ Там же. С. 157.

²¹ Волков В., Зудилова Т. Опыт типологического подхода к анализу зрительских ориентаций в сфере театра // В сб. Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 192–211.

года, где было опрошено около 900 человек на предприятиях, в учреждениях, учебных заведениях и по месту жительства.

В основу классификации были положены характеристики зрительских установок на театр как вид искусства, не связанные с отношением к местному театру. Для комплексной оценки зрительской ориентации на театр исследователями были избраны следующие показатели:

- просмотр театрального спектакля во второй раз
- посещение театров в других городах (во время отпуска, командировки и т.д.)
- чтение литературы о театре (книг, журналов «Театр» и «Театральная жизнь», публикаций в прессе)
- предпочтение киноэкранизации или театральной инсценировки знакомой книги (гипотетическая ситуация).

По мнению авторов исследования, именно эти показатели характеризовали различные стороны зрительского отношения к театру. Указанные выше факторы оценивались по балльной системе, и в итоге полученная типология делила зрителей по уровню ориентации на театр на следующие группы:

- высокий уровень ориентации;
- средний уровень ориентации;
- низкий уровень ориентации.

Не останавливаясь на деталях, отметим, что такая классификация хоть и была весьма спорной, тем не менее выгодно отличалась от существующих тогда дифференциаций зрителя по частоте посещений и социально-демографическим признакам, поскольку при ее создании исследователи пытались выявить степень интереса к театру при помощи адекватных задаче качественных, а не количественных показателей.

Полученную типологию зрителей исследователи сопоставляли с другими характеристиками зрительского отношения к театру: мотивами и частотой посещения, функциями театрального искусства:

Таблица 5

Парное распределение зрительских групп и ответов на вопрос о функциях театра (в % к числу опрошенных в каждой группе)²²:

Функции театра (Театр представляет возможность...)	Группы зрителей по уровню ориентации (в %)		
	I (высокий)	II (средний)	III (низкий)
Расширить кругозор, узнать новое, получить повод для раздумья	65,4	65,6	49,6
Развлечься, отдохнуть от обычных житейских дел	25,0	34,4	39,7
Сопереживать героям спектакля	38,5	24,1	22,5
Непосредственно воспринимать театральное действие, игру актеров	25,0	29,7	22,1
Увидеть на сцене любимых актеров	30,8	21,8	20,2
Ощутить праздничность обстановки, театральной атмосферы	21,2	17,3	17,6
Воспринять яркую зрелищность спектакля (музыку, свет, декорации и т.д.)	15,4	11,5	8,5
Побывать на людях, встретить друзей и знакомых	9,6	7,1	9,5
Коллективно воспринимать театральное действие	3,8	3,1	3,4

²² Волков В., Зудилова Т. Опыт типологического подхода к анализу зрительских ориентаций в сфере театра // В сб. Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 200.

Помимо того, что эта картина подтверждает правомерность построенной В. Волковым типологии зрителя, она еще и раскрывает значение для аудитории некоторых из функций театрального искусства.

Впоследствии В. Волков, очевидно, ознакомился с работами ленинградской группы «Социология и театр» и стал пользоваться при анализе методикой, разработанной А. Алексеевым и В. Дмитриевским. Так же как и ленинградцы, В. Волков стал анализировать репертуар театра по жанровым характеристикам, сопоставляя их с тиражом спектаклей и зрительской посещаемостью²³.

После разработки классификации театральных зрителей на основе частоты посещений театра, К. Каск, как уже упоминалось, предприняла попытку соотнести посещаемость и художественный опыт зрителя. Полученные зрительские группы сопоставляли с уровнем их знакомства с критической литературой, осведомленностью о жизни театра, интересом к чтению и другим видам досуга²⁴.

В итоге в рамках своих исследований К. Каск и Л. Веллеранд сделали очень важный вывод о том, что восприятие спектакля зависит от художественного опыта зрителя, уровня его знакомства с театром, его культурного уровня.

А предположение К. Каск о связи частоты посещения театра с уровнем образования и культурного развития зрителя подтвердилось впоследствии и при опросах населения, и при исследованиях по методу учета точных реакций²⁵.

Фактически, следующим шагом могло бы стать создание такой структуры аудитории, которая опиралась бы на художественный опыт зрителя. Но, к сожалению, у К. Каск восприятие было привязано только к посещаемости и социальному статусу зрителя, то есть фактически к уровню образования, и возможность качественной дифференциации публики в соответствии с ее художественным опытом будет раскрыта только спустя много

²³ Волков В.И. Вопросы социологического анализа театрального репертуара // В сб. Социологические проблемы художественной культуры. Свердловск, 1976. С. 93–102.

²⁴ Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 84–85.

²⁵ Каск К. Театр и публика // В сб. Проблемы развития культуры в условиях индустриального региона. Таллин, 1977. С. 69–70.

лет в исследованиях группы А.Я. Рубинштейна в Государственном институте искусствознания²⁶.

Отказавшись от анализа посещаемости вместо исследования зрительского художественного опыта, К. Каск и Л. Веллеранд создали типологию зрителей, исходя из условий восприятия²⁷. Эта зыбкая классификация базировалась на театроведческих предположениях о зрителе, но, увы, не на достоверных данных о нем. Эта типология была «ограничена, с одной стороны, художественно-образованным зрителем, способным читать сложный условный язык театра, декодировать философский смысл и многозначность образов. Эмоциональное восприятие, активная “соигра” происходящему на сцене, как правило, пронизывают интеллектуальное осмысление. Зритель-театрал с высшим образованием – наиболее типичный представитель такой рецепции.

Сдругой стороны, типология будет ограничена зрителем, требующим обязательно событийного сюжета, того, что по-английски называется story. Занимательность, комичность ситуаций, узнаваемость и притягательность характеров, привлекательность главных действующих лиц и запланированное счастливое разрешение конфликта – вот требования, составляющие отличительные признаки его рецепции. Такой зритель (особенно женщины) восприимчив к мелодраме, его театр говорит языком бытовым, избегающим сложных образов, он точен в реалиях»²⁸.

К. Каск и Л. Веллеранд считали: «Те зрители, которые не имеют большого художественного опыта (а часто и образования), предпочитают бытовые сюжеты из знакомой им среды. Контакт актера и зрителя тут способствуют элементы комедии и мелодрамы. Эмоционально-сюжетная, основанная на узнавании постановка наиболее популярна среди женщин (даже со средним образованием), не очень компетентных в искусстве. Этим объясняется высокая посещаемость ими слабых спектаклей.

Но зрители такого типа могут воспринимать и произведения философско-обобщающего характера, если те содержат элементы комедии, мелодрамы, если есть возможность провести анало-

²⁶ Художественная жизнь современного общества, т. 3. Искусство в контексте социальной экономики. СПб., 1998. С. 229–234.

²⁷ Каск К., Веллеранд Л. Люди в театральном зале. Таллин, 1980. С. 50.

²⁸ Там же.

гию с пережитым, и если в них ярко прослеживаются сюжет и фабула»²⁹.

Правда, исследователи выделяли спектакли высокого художественного уровня, пользующиеся одинаковым успехом у зрителей разных категорий, называя их «спектаклями-мостами». Эта идея «переходных спектаклей» возникла у К. Каск еще в период первых опросов³⁰, и наконец была раскрыта полностью: «Как правило, это многогранные спектакли, в которых могут найти что-то для себя и малокомпетентные зрители, и искушенные театралы, способные разглядеть за событийной стороной и системой образов философский смысл произведения. К ядру постановки они идут своими путями. Подобные спектакли – как бы мосты, по которым можно перейти от сюжетного восприятия к подлинно осмысленному пониманию театрального искусства»³¹.

Однако можно сделать и немного другое заключение: каждая зрительская группа отмечает вниманием спектакли, которые ближе ей по проблематике и театральному языку. Очевидно, что интеллигенция, в том числе театроведы, выбирают произведения, где раскрыты волнующие их фундаментальные вопросы бытия, и низко оценивают постановки, где действие строится вокруг бытовых коллизий, которые оказываются близки и понятны другим группам, рабочим в частности. Поэтому противопоставлять эти две группы некорректно, поскольку в обоих случаях описывается один и тот же механизм восприятия, только повод для сопереживания, «соигры» у этих групп разный, и нельзя осуждать людей с низким уровнем духовного развития только потому, что они предпочитают то, что им доступно. Примечательно, что практики театра понимали это гораздо лучше, нежели театроведы. Так, например, известно высказывание Карела Ирда, народного артиста СССР, главного режиссера театра «Ванемуйне» в Тарту:

«Зрителей нашего театра можно разделить на три основные группы, из которых каждая имеет свои вкусы, пристрастия и интересы. Первая группа насчитывает более восьми тысяч че-

²⁹ Каск К. Театр и публика // В сб. Проблемы развития культуры в условиях индустриального региона. Таллин, 1977. С. 73–74.

³⁰ Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // В сб. Театр и зритель (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 143–144.

³¹ Каск К., Веллеранд Л. Люди в театральном зале. Таллин, 1980. С. 51–52.

ловек. Это студенчество и научная интеллигенция. Вторая группа состоит из служащих тартуских учреждений, домашних хозяек и т.д. В третью группу входят труженики села Тартуского и других районов. Некоторые постановки активно посещаются всеми группами зрителей (среди них “Океан” и “Иркутская история”). Другие преимущественный интерес вызывают лишь у одной категории зрителей. Так, комедия А. Лийвеса “Вот так штука!” имеет бурный успех сельского зрителя, в то время как интеллигенция относится к ней безразлично, а то и отрицательно.

Подобные противоречия в театральной жизни больших городов разрешаются сами собой. Вокруг каждого театра возникает и группируется тот контингент зрителей, который исповедует одну с театром веру, но таких городов немного, и большинство периферийных театров страны могут решать проблему зрителя только в том случае, если будут составлять репертуар, руководствуясь конкретным составом своих зрителей...

Поэтому, начиная разговор о драматургии, стоит прежде всего задуматься о том, для кого она создается и какие пьесы нам нужны... Критики, бесспорно, ошибаются, когда думают, что пьесы пользуются успехом у зрителей именно потому, что они плохие и слабые. Просто в них содержится нечто такое, что волнует зрителей, и несмотря на весьма посредственный уровень этих произведений, зрители все же приходят в театр смотреть их. Что привлекает широкую публику в этих пьесах, что ее волнует в них – это... и должно в первую очередь заинтересовать наших теоретиков театра и литературы, стать объектом анализа и изучения»³².

1.2. Театральные предпочтения публики и репертуар

В 1968 году в рамках исследования «Рабочий и театр»³³ группа К. Каск попросила респондентов оценить 55 спектаклей из репертуара эстонских театров. А чтобы проанализировать художественный вкус рабочих, исследователи попросили профессио-

³² Цитируется по: Зрелищные искусства. Обзорная информация. Вып. 1. Проблемы формирования и эксплуатации репертуара драматических театров (социологические аспекты изучения). М.: НИО Информкультура, 1984. С. 37.

³³ Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 118–146.

нальных экспертов оценить те же спектакли, причем и рабочие, и эксперты оценивали постановки по пятибалльной системе.

Оказалось, что оценки совпадают далеко не всегда, и спектакль, который нравится рабочим, может получить низкую оценку специалиста-театроведа. Так, например, по спектаклям, которым эксперты дали выше четырех баллов, совпадение оценок составило всего около 50%.

Л. Веллеранд отмечает: «В постановках, которым рабочие дали завышенную оценку, как правило, имеются положительные качества. Это либо отдельные актерские удачи, либо актуальность проблемы, особенно интересующей рабочего, либо какая-то другая положительная сторона, компенсирующая недостатки спектакля в целом. Постановки, которым рабочие дали заниженную оценку, отличаются либо сложной художественно-философской структурой, непривычным языком образов, либо проблемой, которая подчас далека, а иногда и просто неприемлема по своему решению. Те идеи и мысли, которые интеллигенции или какой-либо ее части (например литературным и художественным кругам) кажутся остро актуальными, отнюдь не всегда представляют интерес для рабочего»³⁴.

Фактически этот эксперимент продемонстрировал, что результаты театроведческой экспертизы репертуара плохо сопоставимы с анализом зрительских предпочтений. А тот факт, что в группе рабочих не было единодушия относительно спектаклей, говорит еще и о том, что дифференциация зрителя только по социальному признаку несовершенна и требует пересмотра, поскольку театральные предпочтения зависят не столько от уровня образования, профессии, возраста или пола, сколько от сформировавшейся у человека системы ценностей, которая в свою очередь формируется средой лишь частично.

Впоследствии К. Каск и Л. Веллеранд отказались от использования прямых оценок зрителем отдельных спектаклей или репертуара театра в целом, а также от экспертных оценок.

Основным показателем популярности у зрителя ученые стали считать посещаемость спектакля, которую накладывали на разработанную ими типологию спектаклей, где спектакли дифференцировались по содержательному признаку в диапазоне от развлекательных до обобщающих философских и сложных психологических.

³⁴ Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 143.

Получилась следующая картина распределений:

«народно-бытовые интерпретации (в большинстве своем пьесы классиков эстонской литературы) – на них пало 30% посещений;

постановки, касающиеся проблем современности (25%), часто в комедийном плане или с элементами мелодрамы, а также остро затрагивающие социальные проблемы;

философские обобщающие трактовки (22%), посещаемость которых определяется и другими причинами – известностью произведений, переплетением глубокого смысла с эмоциональностью, юмором и народностью, театральностью постановки, человеческим величием главного героя, очарованием актерского исполнения и др.;

развлекательные постановки (15%), как правило, комедии;

психологические драмы (8%), либо с лирико-романтическим, либо с социально-этическим уклоном»³⁵.

Эту же типологию спектаклей исследователи накладывали на социально-демографический анализ аудитории: профессиональный состав, уровень образования, возраст и т.д.

Спустя несколько лет, К. Каск разочаруется в использовании показателей посещаемости и отметит: «Частота посещаемости сама по себе не характеризует отношение рабочего к театру – ни интенсивности интереса, ни его содержательной стороны»³⁶.

В начале 70-х годов изучением зрительских взаимоотношений с театральным репертуаром начали заниматься ученые ленинградской группы «Социология и театр».

Как уже упоминалось, А.Н. Алексеев, социолог и сотрудник группы, отмечал в исследованиях театра и публики отчетливое разделение труда: социологи изучали зрителя, а театроведы – театр как вид искусства³⁷.

Авторы группы «Социология и театр» поставили перед собой цель преодолеть этот разрыв и для этого стремились добиться синтеза, интеграции театроведческого и социологического анализа. А такой синтез предполагал рассмотрение продукции театра – спектакля – прежде всего в системе связей между театром и публикой.

³⁵ Каск К. Театр и публика // В сб. Проблемы развития культуры в условиях индустриального региона. Таллин, 1977. С. 72–73.

³⁶ Каск К., Веллеранд Л. Люди в театральном зале. Таллин, 1980. С. 41.

³⁷ Алексеев А. Некоторые современные тенденции функционирования театра в условиях крупнейшего культурного центра // В сб. Театр и наука. М.: ВТО, 1976. С. 39.

Эта система связей, по мнению авторов, выражалась через репертуар театра. «Именно в репертуаре в наибольшей мере проявляется отношение театра к аудитории. Аудитория же выражает свое отношение к театру прежде всего в фактах своего поведения относительно репертуара (посещение – непосещение), а также в мнениях, суждениях, оценках конкретных просмотренных спектаклей»³⁸.

Метод, разработанный А. Алексеевым и В. Дмитриевским, представлял собой сочетание статистического наблюдения и экспертных оценок театрального репертуара и получил название социолого-театроведческой экспертизы³⁹.

Первое исследование репертуара драматических театров СССР состоялось в 1972 году в рамках сектора театра Ленинградского Государственного института театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК)⁴⁰.

Анализировался массив пьес, поставленных в театрах СССР в 1960–1970 годах. Каждое отдельное произведение, по мнению авторов, выступало носителем ряда признаков, наличие которых можно было установить экспертным путем. А зная количество представлений пьесы – носителя определенного признака в общем массиве представлений за разные периоды (годы, театральные сезоны), можно было выявить существующие тенденции состояния и динамики репертуара.

Авторы исследования понимали, что предложенный способ рассмотрения репертуара неизбежно предполагает условные допущения, поскольку разделение репертуара на «советскую» и «зарубежную» части, к примеру, еще может быть однозначным, в то время как жанровые особенности произведения фиксируются уже не так просто. Еще труднее провести четкую границу между «актуальными» и «малоактуальными», «реалистическими» и «романтическими» пьесами и т.п.

Основой для анализа служили сводки ВУОАП (Всесоюзное Управление по охране авторских прав) о репертуаре профессио-

³⁸ *Дмитриевский В.Н.* Репертуар и зритель // В кн.: Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, 1976, вып. 6. С. 42.

³⁹ *Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н.* Социологическое изучение репертуара драматических театров СССР // В кн.: Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, 1976, вып. 5. С. 31–57; *Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н.* Театральный репертуар в зеркале социолого-театроведческой экспертизы // В сб.: Вопросы социологического изучения театра. Л.: ЛГИТМиК, 1979. С. 127–155.

⁴⁰ *Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н.* Социологическое изучение репертуара драматических театров СССР // В кн.: Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, 1976, вып. 5. С. 31–57.

нальных театров страны, ежегодно публиковавшиеся в журнале «Театр». Эти сводки учитывали пьесы, имевшие сто и более представлений в году, а также число театров, поставивших эту пьесу. В своих исследованиях ленинградцы ограничивались ведущей частью этих списков – первыми пятьюдесятью пьесами.

Таблица 6

Сводки ВУОАП о репертуаре
профессиональных театров страны в 1970 г.

№ п/п	Название произведения	Автор	Число спек- таклей (количество представле- ний)	Число пос- тановок (количество театров, поставив- ших данную пьесу)
1	С легким паром	Э. Брагинский, Э. Рязанов	5398	98
2	Неравный брак	В. Константи- нов, Б. Рацер	1761	33
3	Память сердца	А. Корнейчук	1657	45
4	Десять суток за любовь	В. Константи- нов, Б. Рацер	1464	52
5	Соловьиная ночь	В. Ежов	1464	64
6	Другая	С. Алешин	1323	51
7	Эй, ты, здравст- вуй!	Г. Мамлин	1150	60
8	Варшавская мелодия	Л. Зорин	1035	57
9	Сватанье на Гончаривцах	Г. Квитко-Ос- новьяненко	970	22
10	Малыш и Карл- сон, который живет на кры- ше	А. Линдгрен	905	33

⁴¹ Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н. Социологическое изучение репертуара драматических театров СССР // В кн.: Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, 1976, вып. 5. С. 46.

Как уже упоминалось, до ленинградцев попытки структуризации театрального репертуара по содержательным признакам предпринимала эстонская исследовательница К. Каск⁴². Она делала постановки на народно-бытовые, касающиеся проблем современности, философско-обобщающие, развлекательные и психологические.

Но если К. Каск дифференцировала спектакли самостоятельно, то ленинградцы, стремясь, очевидно, минимизировать возможные ошибки, проводили разграничение текущего репертуара по содержательным признакам, основываясь на экспертной процедуре, которая предполагала профессиональную оценку пьесы квалифицированными специалистами.

Исследователи провели профессиональную театроведческую экспертизу пятидесяти пьес – лидеров сводок ВУОАП за каждый год рассматриваемого десятилетия. В качестве экспертной группы выступал сектор театра научно-исследовательского отдела Ленинградского Государственного института театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК).

Каждому эксперту был предъявлен список названий с просьбой охарактеризовать каждую пьесу по ряду параметров, предусмотренных специальной анкетой «Вопросы театральному эксперту».

Вопросы анкеты были закрытыми, то есть предполагали выбор одного из трех либо четырех ответов на каждый вопрос. При обработке данных ответы экспертов усреднялись. Ниже приводятся некоторые из вопросов анкеты:

Считаете ли вы, что в этой пьесе присутствуют элементы комедийного жанра?

- комедийные элементы отсутствуют
- присутствуют комедийные элементы
- это комедийное произведение

Аналогичным образом были сформулированы вопросы, касающиеся мелодрамы, детективно-авантюрного жанра и развлекательности.

Считаете ли вы, что в этой пьесе затрагиваются проблемы социальной ответственности и выбора жизненной позиции?

- нет, такие проблемы в этой пьесе не затрагиваются

⁴² Каск К. Театр и публика // В сб. Проблемы развития культуры в условиях индустриального региона. Таллин, 1977. С. 72–73

- пожалуй, нет
- пожалуй, да
- да, такие проблемы в этой пьесе затрагиваются

Считаете ли вы, что эта пьеса отличается художественными достоинствами?

- нет
- пожалуй, нет
- пожалуй, да
- да

Анализ продемонстрировал, что среди представлений первых 50 пьес в среднем свыше 55% приходится на комедию и тяготеющие к этому жанру произведения. Весьма высокий удельный вес (до 50%) представлений преимущественно развлекательного плана, из них 25% занимают детектив, мелодрама и близкие к мелодраме пьесы. Таким образом, исследователи пришли к выводу, что комедийность, развлекательность, мелодраматичность, детективность – именно те качества, которые увеличивали шансы драматургического произведения войти в число репертуарных лидеров.

Помимо качественного театроведческого анализа репертуара ленинградские исследователи пытались в рамках этого эксперимента ввести количественные показатели, опираясь на все те же сводки ВУОАП.

Социологи предположили, что тираж спектакля является отражением зрительского спроса, а число театров, поставивших пьесу, – отражением театрального предложения, и на основе статистики разработали следующие показатели:

ИПЗ – индекс популярности у зрителей. Это доля представлений пьесы в общем массиве представлений первых 50 пьес годовой сводки.

ИПТ – индекс популярности у театров. Это доля театров, поставивших данную пьесу в общем числе постановок первых 50 пьес годовой сводки.

Особое внимание уделялось индексу популярности у зрителей (ИПЗ). Социологи рассматривали его как индикатор активности зрителей, спроса публики на данную пьесу, зрительского интереса, отраженного в посещаемости. Доля пьесы в массиве постановок (ИПТ) рассматривалась как индикатор театральной инициативы, театрального предложения.

Предполагалось, что в результате статистического анализа годовых сводок ВУОАП и театроведческой экспертизы большин-

ство пьес, лидирующих в репертуаре, получили бы как количественную характеристику популярности у театров и зрителей, так и характеристику содержания: наличие комедийных элементов, социальная и художественная значимость и т.д.

Не останавливаясь подробно на полученных результатах, все исследование базировалось на предположении, что тираж спектакля отражает его популярность у зрителя, а на деле это не совсем верно. Существует много других, сугубо внутритеатральных факторов, влияющих на тираж спектакля – разводимость, программность постановки, легкость монтажа декораций и т.д. И эти факторы часто выходят на первый план при определении интенсивности проката того или иного спектакля.

Более точную картину о зрительском спросе могла бы дать зрительская посещаемость, хотя даже этот показатель характеризует его зрительский спрос только в пределах возможности театра, поскольку в потреблении театральной продукции зритель не может выйти за рамки предлагаемого ему репертуара.

Тем не менее именно посещаемость стала считаться индикатором зрительского спроса в исследовании «Театр в духовной жизни молодого человека», которое проводилось исследовательской группой «Социология и театр» в 1974–75 годах⁴³.

Его задачей было определить роль и место театра в жизни молодежи Ленинграда. Объектами исследования стали репертуар профессиональных театров Ленинграда и ленинградская потенциальная аудитория. В рамках исследования были предприняты: экспертный опрос группы театральных критиков и театроведов; сбор статистических данных о деятельности театров Ленинграда; социологический опрос молодежи по месту работы и учебы (1100 человек)⁴⁴.

Основным предметом двух опросов, как экспертного (критики и театроведы), так и опроса молодежи, была сводная афиша девяти драматических театров Ленинграда 1973 года (189 поста-

⁴³ См.: Алексеев А.Н., Божков О.Б., Владимиров В.Л., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З. Театр и молодежь. (Опыт социологического исследования). М., 1979.

⁴⁴ См.: Алексеев А., Божков О., Дмитриевский В. К изучению социальных проблем функционирования театра в современных условиях // В сб. Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 160–191.

новок). Отвечая на вопросы анкеты «Взгляните на афишу», респондент должен был отметить спектакли, которые он смотрел в соответствующих театрах (не обязательно в текущем году); если смотрел, то понравился ли спектакль, если не смотрел, то хотел ли бы его увидеть. «Тем самым выяснялась степень фактической приобщенности опрошенных к драматическому театру вообще и мера их знакомства с репертуарами отдельных театров, а также наиболее предпочитаемые молодежью типы спектаклей»⁴⁵.

Теперь в анализе спроса исследователи предпочли опереться на зрительскую посещаемость, считая, что отношение зрителя к репертуару, прежде всего, проявляется через посещаемость, а затем – в оценке постановки (понравилось – не понравилось). Третьим уровнем отношения зрителя к спектаклю, по мнению авторов, были намерения, например «не смотрел, но хочу посмотреть».

Анкета театрального эксперта «Ваше мнение о спектакле» предлагала каждому из десяти экспертов оценить известные ему спектакли из списка (189 постановок) по двадцати критериям: комедийности, мелодраматичности, остросюжетности, доступности широкому зрителю, значимости в театральной жизни Ленинграда и т.д.⁴⁶.

Анализ показал, что, например, 36,3% всех театральных постановок являлись комедийными или тяготели к этому жанру, а половину постановок эксперты с большей или меньшей степенью уверенности отнесли к разряду имеющих несомненную художественную ценность⁴⁷.

Исследователи сопоставляли оценки репертуара молодежью и экспертный анализ спектаклей, выявляя степень ориентации респондентов на комедийность спектакля, его

⁴⁵ Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н. Ленинградские театры и молодежь // В сб. Социологические исследования театральной жизни. М.: ВТО, 1978. С. 82.

⁴⁶ Алексеев А.Н., Божков О.Б., Владимиров В.Л., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З. Театр и молодежь. (Опыт социологического исследования). М., 1979. С. 185.

⁴⁷ См.: Алексеев А. Некоторые современные тенденции функционирования театра в условиях крупнейшего культурного центра // В сб. Театр и наука. М.: ВТО, 1976. С. 44–46.

художественную ценность, остросюжетность, сценическую условность и т.д.⁴⁸.

Оказалось, что популярность у молодежной аудитории драматических спектаклей в целом мало зависела от их жанровых и стилевых особенностей. Молодежь проявила повышенную зрительскую активность относительно комедий и избегала мелодрам, но предпочтительность выбора была не очень отчетлива. Примечательно, что какого-либо преимущественного тяготения к развлекательным спектаклям и детективам у молодежи не обнаружилось.

Однако наибольшее значение для успеха постановки имели характеристики идейно-художественной ценности спектакля. «На уровне зрительского поведения обнаруживается довольно явственная ориентация на идейно-нравственную значимость, режиссерский успех и художественные достоинства спектакля, то есть на характеристики его качества»⁴⁹.

Исследователи признавали, что количество зрительских посещений отражает ситуацию лишь косвенно, ведь если спектакль снят в первые месяцы года либо выпущен в конце года, он не мог иметь большого количества зрительских посещений. Тем более что зрительское поведение во многом направляется самим театром через афишу (выбором пьесы для постановки, выбором дня недели для очередного представления и т.д.). Тем не менее очевидно, что зрительская посещаемость лучше отражает спрос, нежели тираж спектаклей, как полагали исследователи ранее.

Другой примененный показатель – общее количество показов постановки («тираж» спектакля) – тоже мало говорил о недавних премьерах, но в целом он интерпретировался как свидетельство «продолжительности жизни» спектакля в репертуаре, что, по мнению авторов исследования, также было связано со зрительским спросом. «Чем больше представлений имели постановки определенного типа со дня премьеры, тем больше оснований говорить об их долговременном зрительском успехе»⁵⁰. К сожалению, помимо прочего, в этом исследовании никак

⁴⁸ Алексеев А.Н., Божков О.Б., Владимиров В.Л., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З. Театр и молодежь (Опыт социологического исследования). М., 1979. С. 86–92.

⁴⁹ Там же С. 92.

не учитывалась интенсивность проката, и спектакль, идущий 20 лет раз в месяц, приравнивался по показателю посещений к модной премьере, заявленной в афише 3 раза в неделю.

Таким образом, и в «тираже», и в количестве посещений зрительский спрос находит свое отражение лишь косвенно, наряду с репертуарной политикой театра.

Подход ученых базировался на следующем предположении: «в объеме репертуара, в том, какие темы и жанры он в себя вбирает, в его структуре так или иначе проявляется зрительское отношение к театру – посещаемость публики, мера ее удовлетворенности театром, характер ожиданий, намерений, даже надежд»⁵¹. Поэтому считалось, что каждое исследование театрального репертуара одновременно может много сказать и о зрителе, и о социальной картине времени.

И хотя в целом с такой оценкой театрального репертуара трудно согласиться, важно отметить, что, анализируя репертуар ленинградских театров, А. Алексеев и В. Дмитриевский отмечали своего рода унификацию театров, которые «предпочитают инертно ориентироваться на некий усредненный массив привычной публики, находиться в устойчивом и проверенном диапазоне зрительских симпатий и реакций»⁵².

Развивая эту идею, исследователи делали очень важный вывод: «Желание быть интересным для всех, а не для кого-либо конкретно (скажем, для подростков, для рабочей молодежи, для ученых, для военных и др.) берет верх. Между тем, каждый слой публики имеет бесспорное право на свой театр, такой театр, в котором художественное освоение действительности осуществлялось бы на значимой для него знаковой проблематике, в наиболее волнующих образных решениях, наиболее доступными, ассоциативно-близкими выразительными средствами»⁵³.

⁵⁰ Алексеев А. Некоторые современные тенденции функционирования театра в условиях крупнейшего культурного центра // В сб. Театр и наука. М.: ВТО, 1976. С. 48.

⁵¹ Алексеев А., Дмитриевский В. Репертуар и зритель // Театр, 1981, № 5. С. 44.

⁵² Там же. С. 46.

⁵³ Там же. С. 47.

К сожалению, исследовательской группе «Социология и театр» не удалось приблизиться к научному определению понятий «свой зритель», «каждый слой публики» и т.д. Классификация репертуара по жанровым и стилевым особенностям тоже доказала свою несостоятельность относительно зрительских предпочтений.

«Художественные предпочтения человека в очень небольшой степени связаны с жанрово-тематическими принципами, по крайней мере это так для людей, достаточно развитых художественно. М. Булгаков имеет своего читателя – а он его имеет! – не потому, что писал бытовой роман о белогвардейцах или роман-фантастику о современности, но потому, что М. Булгаков – это вполне определенное мироощущение. Точно так же есть свой зритель и у М. Захарова, независимо от того, спектакли какого жанра и тематики он ставил, потому что М. Захаров – это опять-таки всегда узнаваемое мироощущение. Более содержательное изучение художественных предпочтений населения сдерживается, в частности, и тем, что отсутствуют такие мироощущенческие классификации искусства»⁵⁴. Добавим, что тогда бы понадобились и мироощущенческие классификации зрителя. Все это предмет для серьезной работы искусствоведов и психологов.

Тем не менее необходимо отметить, что исследования ленинградцев – самая крупная серия социологических исследований театра в 1960–1970-е, и то, что было ими сделано, сыграло огромную роль в развитии социологии театра.

Впоследствии ленинградские социологи отказались от попыток анализа зрительского спроса и сконцентрировались на сугубо театроведческом анализе репертуара при помощи экспертных опросов. С 1976 года экспертные опросы ленинградских театроведов и критиков, проводимые по методике «Ваше мнение о спектакле», стали ежегодными, а социолого-театроведческая экспертиза превратилась в постоянно действующий институт общественного мнения театральных критиков⁵⁵.

Методика проведения театроведческой экспертизы усложнилась. Если в первом исследовании экспертов просили оценить

⁵⁴ *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Искусство в жизни молодых поколений России. СПб.: Алетейя, 2005. С. 355–356.

⁵⁵ *Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н.* Театральный репертуар в зеркале социолого-театроведческой экспертизы // В сб.: Вопросы социологического изучения театра. Л.: ЛГИТМиК, 1979. С. 124–155.

пьесу, вошедшую в репертуар того или иного театра, то теперь анализу подлежали конкретные постановки. Также необходимо отметить, что раньше задачей театроведов было установить, можно ли считать указанную пьесу комедией или мелодрамой, то есть определить ее качественные характеристики. В новой анкете вопросов стало гораздо больше, и основная их часть касалась оценки спектакля не только самого по себе, но и в контексте репертуара конкретного театра и репертуара ленинградских театров в целом. Поэтому среди вопросов, которые задавали экспертам, были в том числе и такие:

Считаете ли Вы, что литературная основа этого спектакля (пьеса, инсценировка, композиция) характерна для репертуара данного театра?

Считаете ли Вы, что этот спектакль является творческой удачей данного режиссера?

Считаете ли Вы, что этот спектакль содержит яркие актерские работы?

Считаете ли Вы, что этот спектакль является творческим достижением для данного театра?

Считаете ли Вы, что этот спектакль является событием в театральной жизни Ленинграда?

Более того, театроведческая экспертиза была рассчитана не только на сопоставление репертуаров различных театров по ряду социальных и художественных критериев, но и на построение особого рода типологии драматических спектаклей. Исследователи полагали, что «разработанная методика позволит определить, какого рода социальные ценности нашли в произведении сценического искусства специфически художественное выражение и стали затем предметом зрительского восприятия и достоянием социально-художественного опыта зрителей»⁵⁶.

Анкета эксперта включала в себя 16 контрольных суждений, характеризующих различные стороны сценического произведения. Театральному критику предлагалось выбрать из них те, которые, по его мнению, могли быть отнесены к тому или иному спектаклю. Классификация социальных ценностей была отражена в экспертной анкете через «четыре смысловые группы контрольных» суждений о спектакле:

⁵⁶ Алексеев А., Дмитриевский В. Репертуар и зритель // Театр, 1981, № 5. С. 45.

актуальные общественные ценности – «идеологический потенциал» сценического произведения;

общезначимые человеческие ценности – «нравственный потенциал» сценического произведения;

ценности художественной культуры – «художественный потенциал» сценического произведения;

ценности массового восприятия – «потенциал массовости» сценического произведения⁵⁷.

В соответствии с этой классификацией исследователями была разработана типология театральных постановок:

Тип I – спектакли, соединявшие в себе эффективную реализацию актуальных общественных ценностей, общеизвестных человеческих ценностей и ценностей художественной культуры при относительно слабой выраженности ценностей массового восприятия. Иначе говоря, к этому типу относились спектакли, воплощающие тесную взаимосвязь идеологического, нравственного и художественного потенциалов.

Тип II – спектакли, в которых преимущественное выражение и реализацию получили ценности массового восприятия при относительно слабой выраженности всех остальных ценностей, то есть спектакли, воплощавшие в себе потенциал массовости.

Тип III – спектакли, в которых были ярко выражены и эффективно реализовывались общеизвестные человеческие ценности и ценности художественной культуры при менее активной реализации актуальных общественных ценностей и ценностей массового восприятия. В них воплощена особенно тесная взаимосвязь нравственного и художественного потенциалов спектакля, причем тот и другой сами по себе достаточно высоки.

Тип IV – спектакли, где эффективная реализация общеизвестных человеческих ценностей и ценностей художественной культуры сочеталась с ярко выраженными ценностями массового восприятия при относительно слабой выраженности актуальных общественных ценностей. Этот тип спектаклей в прямом смысле является «полярным» первому типу, где высокий нравственный и художественный потенциалы тесно связаны с идеологическим, а здесь они сопоставлены с потенциалом массовости.

⁵⁷ Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н. Театральный репертуар в зеркале социолого-театроведческой экспертизы // В сб.: Вопросы социологического изучения театра. Л.: ЛГИТМиК, 1979. С. 143–144.

Тип V – спектакли, в которых реализация ценностей художественной культуры совмещалась с ценностями массового восприятия, актуальные же общественные ценности, равно как и общезначимые человеческие ценности, были выражены относительно слабо. Иначе говоря, имеет место своеобразное соединение высокого потенциала массовости с художественным потенциалом.

Наконец, тип VI объединял спектакли, в которых все четыре группы не являлись достаточно выраженными.

Впоследствии типология спектаклей, разработанная на основе социальных ценностей, укрупнилась, а типы спектаклей получили названия:

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

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

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

«Без доминанты» (не выражена ни одна группа социальных ценностей).

Таким образом, в 60–70-е годы советскими учеными представлено три подхода к дифференциации театрального репертуара. К. Каск осуществляла классификацию постановок по содержательному признаку. Ленинградские социологи строили первые структуры репертуара, опираясь на жанровые особенности спектаклей, а с развитием метода социолого-театроведческой экспертизы разработали систему, основанную на определении группой экспертов тех ценностей, которые нашли отражение в той или иной постановке.

К сожалению, на этом попытки структурировать театральный репертуар фактически прекратились.

2. Результаты проведенных исследований

Важнейшим результатом всех проведенных в 60–70-е годы исследований стало формирование разносторонней анкеты для проведения опросов. Значение этого факта для развития социологии театра трудно переоценить. Использование закрытых вопросов привело к тому, что данные любого исследования легко было обобщить и опубликовать, а это в свою очередь позволяет

проводить сопоставления результатов исследований, которые проводились в разное время в разных городах. Именно возможность сопоставлять и сравнивать позволяет фиксировать динамику каких-либо показателей, наблюдать за происходящими изменениями, понять их причины и определить возможные тенденции.

Так, например, в 1966 году эстонские исследователи К. Каск и Л. Веллеранд провели анкетирование театральной аудитории в Таллине, Тарту и других городах, а также в сельских районах республики⁵⁸.

Это исследование позволило авторам получить общую социально-демографическую структуру аудитории эстонских театров⁵⁹: зрителей дифференцировали по возрасту, полу, уровню образования и профессиональной принадлежности. Кроме того, ученым удалось выявить различия публики разных театров: «Эстонии», Театра драмы им. В. Кингисеппа, ТЮЗа, «Ванемуйне» и др.

В 1976 году исследователи повторили опросы в трех ведущих эстонских театрах: Театра драмы им. В. Кингисеппа, ТЮЗа и театра «Ванемуйне». Полученные результаты позволили зафиксировать изменения в структуре публики и выявить определенную динамику основных показателей по сравнению с опросами, проведенными в 1966 году.

Но исследования 60–70-х годов не ограничивались изучением социально-демографических характеристик театральной публики. Зрителя рассматривали со всех сторон. Поднимались такие темы, на которые в исследованиях 20-х годов не было и намека: экономический аспект, посещаемость и факторы, влияющие на нее и т.д.

Одной из центральных тем исследований 60–70-х годов стало изучение зрительской мотивации отдельного театрального посещения и посещения театра вообще. Как уже упоминалось, вопросы «Почему Вы пришли сегодня в театр?» и «Что вы цените

⁵⁸ Подробнее: Каск К., Веллеранд Л. Люди в театральном зале. Таллин, 1980; Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 76–88; Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // В сб. Театр и зритель (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 118–146.

⁵⁹ Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В кн.: Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 78–79.

в сценическом искусстве?» в разных анкетах получали разные перечни возможных ответов, а соответственно и полученные результаты.

Анкета ленинградской группы, подготовленная для опросов 1966/1967 годов⁶⁰, содержала вопрос «Почему Вы пришли на этот спектакль?». Вопрос был открытым, но при обработке все ответы были объединены в несколько групп. Более подробные результаты были опубликованы ранее, ниже приведены данные по одному и в целом по 8 театрам.

Таблица 7

Распределение ответов на вопрос «Почему Вы пришли на этот спектакль?» (в % от числа ответивших)

Мотив посещения	Театр им. Пушкина	В целом по 8 театрам
Смотрю все премьеры	18	13
Интерес к драме, к литературной перво- основе	20	19
Интерес к актерам, к исполнению, к трак- товке	12	15
По совету знакомых	12	14
По рекомендации пе- чати, радио	12	7
Случайно	16	20
Не ответили	10	12

Аналогичный вопрос задавали рабочим в 1968 году К. Каск и Л. Веллеранд. К сожалению, формулировка вопроса и закрытий к нему, а также точные данные, полученные в результате опроса, опубликованы не были. Сами авторы писали о результатах так:

«Что же рабочие считают главной побудительной причиной посещения того или иного спектакля? Успех спектакля,

⁶⁰ Дмитриевский В.Н. Зритель в таблицах // Театр, 1968, № 10. С. 77–85; Дмитриевский В.Н. Некоторые итоги обследования театральных зрителей // В сб. Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, вып. 3, 1971. С. 333–352.

оживленные отклики на него. Реже – совет знакомых, привлечательная информация в печати или по телевидению. В целом же рабочий не ходит в театр случайно. Если подходить с точки зрения постоянного, содержательного интереса, то среди мотивировок на первом месте оказывается интерес к литературному первоисточнику. Охотно идут посмотреть инсценировку знакомого произведения или произведения знакомого автора, существенны также тема и жанр произведения»⁶¹.

В 1971–1972 годах о мотивах посещения театра группа Л.Н. Когана спрашивала зрителей в Театре им. Д.Н. Мамина-Сибиряка в Нижнем Тагиле:

Таблица 8

Распределение ответов на вопрос о мотивах посещения театра
(в % от числа ответивших, респонденты могли указать
несколько вариантов)⁶²

Мотив посещения театра	Ответы (в %)
Рецензии в печати	3,1
Совет родных и знакомых	18,3
Привлекли имена актеров	4,9
Привлекло имя режиссера	2,6
Интересуюсь пьесой	39,0
Хочу познакомиться с режиссерской трактовкой пьесы	5,5
Стараюсь смотреть все пьесы этого автора	1,6
Слышал хорошие отзывы о спектакле	11,1

Мотивы посещения театра вообще, то есть выбора театра как вида досуга среди прочих, исследователями формулировались по-разному. Впрочем, все они опирались на функции театрального искусства.

⁶¹ Каск К., Веллеранд Л. Люди в театральном зале. Таллин, 1980. С. 41.

⁶² Коган Л. Публика театра // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 49–50.

В 1964 году К. Каск и Л. Веллеранд исследовали отношения эстонской молодежи к театру:

Таблица 9

Распределение ответов на вопрос:
«Что вы цените в сценическом искусстве?»
(можно было отметить
несколько вариантов ответа)⁶³

Что вы цените в сценическом искусстве?	Ответы (в %)
Острота и современность поставленных проблем, глубина мысли	80
Проникновение во внутренний мир героев, заставляющее сопереживать им и самому задумываться над жизнью	85
Созданные актерами яркие, запоминающиеся характеры	81
Интерес к репертуару, вызывающему смех, позволяющему расслабиться, отдохнуть от повседневности	83

Судя по всему, закрытия сформулированы неверно, поскольку ответы распределились практически одинаково. Очевидно, сформулированные закрытия характеризуют разные стороны театрального процесса, которые тем не менее не противоречат друг другу и мирно сосуществуют в рамках восприятия спектакля одним человеком – в 80% случаев.

При проведении опросов населения в г. Кургане, а также в сельских районах Свердловской, Челябинской и Оренбургской областей в 1972–1973 годах исследовательская группа Л.Н. Когана изучала мотивы посещения театра в контексте других развлечений (кино, спорт, концерт).

⁶³ Каск К., Веллеранд Л. Люди в театральном зале. Таллин, 1980. С. 33–34.

Таблица 10

Распределение ответов на вопрос о мотивах посещения театра (в % от числа ответивших, респонденты могли указать несколько вариантов)⁶⁴

Мотив посещения театра	В селе (ответы в %)	В городе (ответы в %)
Возможность расширить кругозор, узнать новое, получить повод для раздумья	36,3	56,9
Желание развлечься, отдохнуть от обычных житейских дел	23,7	38,1
Возможность «сопереживать» героям спектакля, разделять их мысли и чувства	20,7	23,3
Стремление увидеть на сцене любимых актеров, следить за их игрой	19,7	21,6
Возможность побывать на людях	16,1	9,3
Яркая зрелищность спектакля	14,1	10,3
Непосредственное восприятие театрального действия	12,8	24,9
Коллективность восприятия театрального действия	10,7	3,8
Праздничность и необычность обстановки	10,2	17,9
Возможность побывать в театре всей семьей	10,2	–

⁶⁴ Куличков И.Л. Театр и публика (ориентации в сфере театрального искусства) // В сб. Социологические проблемы художественной культуры. Свердловск, 1976. С. 76.

Оказалось, что как для городского, так и для сельского населения, театр является носителем, прежде всего, двух функций – познавательной и развлекательной. Интересно также, что для 20–24% важно сопереживать героям, разделять их мысли и чувства.

Появление развернутого мотивационного блока в анкете и формирование набора подходящих закрытий стало очень важным результатом развития социологии театра, поскольку вопрос о мотивах зрительского выбора остается насущным и по сей день.

Другим важнейшим результатом описываемого периода стало появление различных структур театральной аудитории. Базовая классификация проводилась по социально-демографическим характеристикам. К. Каск и Г.Г. Дадамян предложили дифференцировать зрителя на основе частоты посещений театра, причем классификация Г. Дадамяна оказалась очень популярной и впоследствии многими использовалась.

Кроме того, К. Каск предложила типологию зрителей, исходя из условий восприятия. А. Вахеметса и С. Плотников, а также В. Волков и Т. Зудилова пытались группировать зрителей в зависимости от их установок на искусство.

В целом период 1960–1970-х годов можно без натяжки назвать «золотым веком» советской социологии театра. Перед учеными открылись новые неизведанные возможности, и неудивительно, что социологическими исследованиями зрительской аудитории увлеченно занимались коллективы по всей стране. Наверняка, в том, что еще не было сформировавшихся постулатов и аксиом, была особая прелесть, поскольку новизна, неразработанность методики позволяла ученым смело экспериментировать. Сформировалась обширная библиография: социологии театра посвящались отдельные статьи в популярных журналах и целые научные сборники и монографии.

Заключение

В конце XIX века в России зародилось уникальное явление – социология театра. И XX век стал веком развития и становления методики изучения театрального зрителя. В 20-е годы были разработаны и опробованы два различных подхода к исследованию аудитории – метод учета точных зрительских реакций и анкетирование.

Судьба первого из них, к сожалению, сложилась не слишком удачно. Довольно скоро вскрылась сильная ограниченность этого метода. Во-первых, результаты исследования слишком сильно зависели от наблюдателя. Во-вторых, учет зрительских реакций имел смысл только в максимально однородном зале, поскольку в противном случае выявить, кто именно отреагировал тем или иным образом – дети или взрослые, женщины или мужчины и т.д. – было абсолютно невозможно. Практически сразу же выявилась ограниченность возможностей анализа собранной информации. Даже если удавалось собрать какие-то данные, связать их с чем-либо и выявить какие-либо закономерности и взаимосвязи было невозможно: у исследователей не было ни социально-демографической структуры зрительного зала, ни каких-либо иных характеристик зрителей, чьи реакции на спектакль учитывались.

Анкетный метод всего за семь лет претерпел колоссальную эволюцию. Анкета постоянно совершенствовалась: сформировалась структура анкеты – смысловые блоки, каждый из которых состоял из одного или нескольких вопросов, которые стали закрытыми, их формулировки – максимально конкретными. Сло-

жился основной круг вопросов, вошедших во все последующие исследования театральной аудитории. Так, например, вопросы, касающиеся социально-демографических характеристик зрителя, были сформулированы так, что в последующие годы практически не претерпели изменений.

Конечно, в ранних социологических исследованиях театральной аудитории было немало недостатков, сильно снижавших их научную и практическую ценность. И тем не менее анкеты, составленные в 20-е годы, стали отличной базой для следующих поколений ученых. Думаю, именно благодаря успешно освоенному опыту исследований начала века им удалось сразу перейти к дальнейшему развитию методики проведения опросов.

Период 60–70-х годов стал без преувеличения периодом расцвета советской социологии театра. Опросы проводились по всей стране, над разработкой методики работали сразу несколько исследовательских групп.

Структура опросной анкеты, состоявшая из отдельных смысловых блоков, наметилась еще в 20-е годы, но только в 60–70-е она получила наполнение. В итоге сформировалась по-настоящему полноценная анкета, позволяющая взглянуть на театрального зрителя с самых разных сторон. Социально-демографический блок дополнился вопросом о финансовом положении респондента, сформировался целый блок, посвященный мотивации зрителей, появились вопросы о каналах приобретения билетов, источниках информации о спектакле и т.д.

Параллельно с развитием анкеты развивался и анализ полученных данных. Ученые привлекали математику, а позднее и первые компьютеры.

В 60-е годы появились первые структуры аудитории: на основании посещаемости, на основании установок на искусство. В этот же период начались исследования театрального репертуара и отношения к нему зрителей.

В итоге анкетные опросы, без сомнения, стали основой социологии театра. Метод анкетирования позволяет задавать множество разнообразных вопросов и получать огромное количество фактической информации, то есть в итоге делать гораздо более точные выводы, нежели, скажем, при использовании метода учета зрительских реакций. Грамотно составив анкету, можно добиться максимальной однозначности трактовок и получить чрезвычайно широкий спектр данных. А располагая достаточным аналитическим инструментарием, можно построить самые разные корреляции и получить ответы практически на любые вопросы.

Социологические исследования театральной аудитории не теряют актуальности: изменения в социальной сфере провоцируют изменения в культурной жизни людей, и новые задачи требуют новых научных решений. Эволюция методики конкретных социологических исследований продолжается, и хочется верить, что впереди нас ждут новые открытия и разработки.

Библиография

Алексеев А.Н. Методологические и методические проблемы комплексного исследования театральной жизни // В сб. Театр и зритель. (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 6–10.

Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н. Движение репертуара драматических театров Ленинграда // В сб. Вопросы социологии театра. М.: ВТО, 1982. С. 93–120.

Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н. Ленинградские театры и молодежь // В сб. Социологические исследования театральной жизни. М.: ВТО, 1978. С. 80–105.

Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н. Опыт качественно-количественного анализа преобладающих тенденций репертуара драматических театров // В сб. Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. Симпозиум. М., 1972. С. 33–39.

Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н. Размышления у театральной афиши. Театр, 1975, № 7. С. 61–64.

Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н. Репертуар и зритель. Театр, 1981, № 5. С. 44–49.

Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н. Социологическое изучение репертуара драматических театров СССР // В сб. Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, вып. 5, 1976. С. 31–57.

Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н. Театральный репертуар в зеркале социолого-театроведческой экспертизы // В сб. Вопросы социологического изучения театра. Л.: ЛГИТМиК, 1979. С. 124–155.

Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н. Театральный репертуар как объект социологического анализа // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 91–117.

Алексеев А. Некоторые современные тенденции функционирования театра в условиях крупнейшего культурного центра // В сб. Театр и наука. М.: ВТО, 1976. С. 39–57.

Алексеев А. Социальные ценности как основание для социологической типологии драматических спектаклей // В сб. Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977. С. 3–8.

Алексеев А., Божков О., Дмитриевский В. К изучению социальных проблем функционирования театра в современных условиях // В сб. Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 160–191.

Алексеев А., Божков О., Дмитриевский В. К исследованию роли театра в духовной жизни современного молодого человека // В сб. Методологические проблемы современного искусствознания. Л., 1975. С. 102–110.

Алексеев А.Н., Божков О.Б., Владимиров В.Л., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З. Театр и молодежь. (Опыт социологического исследования). М., 1979.

Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981.

Божков О. Аудитория театра: типологический подход к анализу поведения в сфере культуры // В сб. Вопросы социологического изучения театра. Л.: ЛГИТМиК, 1979. С. 156–165.

Божков О.Б. Некоторые проблемы исследования отношения к театру массовой аудитории // В сб. Театр и зритель. (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 13–17.

Божков О.Б. О специфике восприятия оценки произведений искусства на уровне обыденного и профессионального сознания // В сб. Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977. С. 17–19.

Вахметса А.Л., Плотников С.Н. Человек и искусство (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства). М.: Мысль, 1968.

Владимиров В.Л. Исследование молодого зрителя // В сб. Театр и зритель (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 33–36.

Владимиров В.Л. Экспертная оценка театрального репертуара и показатели эксплуатационной деятельности театров // В сб. Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977. С. 27–29.

Владимиров В. Театр и молодежная аудитория // В сб. Вопросы социологического изучения театра. Л.: ЛГИТМиК, 1979. С. 166–178.

Волков В. Актер о публике театра. Театр и наука. М.: ВТО, 1976.

Волков В.И. Вопросы социологического анализа театрального репертуара // В сб. Социологические проблемы художественной культуры. Свердловск, 1976. С. 93–102.

Волков В.И. Опыт использования экспертных методов в исследовании театра и кинематографа // В сб. Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977. С. 30–32.

- Волков В.* Система «театр-зритель» как объект социологического исследования // В сб. Вопросы социологии театра. М.: ВТО, 1982. С. 43–59.
- Волков В.* Ценностный аспект искусства как предмет конкретно-социологического исследования // В сб. Художественное восприятие. Л., Наука, 1971. С. 93–98.
- Волков В., Зудилова Т.* Опыт типологического подхода к анализу зрительских ориентаций в сфере театра // В сб. Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 192–211.
- Графический метод изучения рабочего зрителя // Искусство трудящимся, 1925, № 50. С. 4.
- Грушин Б.* Свободное время. Актуальные проблемы. М.: Мысль, 1967.
- Дадамян Г.Г.* Аудитория театра и его стратегия // В сб. Театр и наука. М.: ВТО, 1976.
- Дадамян Г.Г.* Основные вопросы социологических исследований театра – итоги и перспективы // В сб. Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. Симпозиум. М., 1972. С. 121–127.
- Дадамян Г.Г.* Проблемы аудитории театра // В сб. Театр и зритель (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 1–6.
- Дадамян Г.Г.* Проблемы аудитории театров // В сб. Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 111–130.
- Дадамян Г.Г.* Размер зрительской аудитории театров // В сб. Экономика и организация театра, вып. 5. Л., 1979. С. 86–96.
- Дадамян Г. Г.* Социально-экономические проблемы театрального искусства. М.: ВТО, 1982.
- Дадамян Г.Г.* Социологические и социально-экономические проблемы исследования театра // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 159–187.
- Дадамян Г.Г.* Социологические исследования зрителей драматических театров. Л., 1975.
- Дадамян Г.* Искусство театра и культура зрителя // В сб. Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Научно-практическая конференция. Киев, 1976. С. 57–58.
- Дадамян Г., Дондурей Д.* Экспертные оценки художественной культуры – возможности и границы // В сб. Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977. С. 37–40.
- Дмитриевский В.Н.* Зеркало для героя // Современная драматургия, 1996, № 3. С. 178–187.
- Дмитриевский В.Н.* Зритель в таблицах // Театр, 1968, № 10. С. 77–85.
- Дмитриевский В.Н.* Из опыта формирования экспертной группы при исследовании театрального репертуара // В сб. Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977. С. 41–44.
- Дмитриевский В.Н.* Некоторые вопросы методики изучения интересов и реакции театрального зрителя // В сб. Художественное восприятие. Л.: Наука, 1971. С. 366–385.

Дмитриевский В.Н. Некоторые итоги обследования театральных зрителей // В сб. Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, вып. 3, 1971. С. 333–352.

Дмитриевский В.Н. Проблемы исследования театрального репертуара // В сб. Театр и зритель. (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 17–24.

Дмитриевский В.Н. Репертуар и зритель // В сб. Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, вып. 6, 1976. С. 33–48.

Дмитриевский В.Н. Репертуар, зритель и лицо театра // В сб. Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Научно-практическая конференция. Киев, 1976. С. 61–65.

Дмитриевский В.Н. Связующая нить. Театр и город: исследуем проблему // Театр, 1985, № 11. С. 12–19.

Дмитриевский В.Н. Театр и зритель: Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: От истоков до начала XX в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007.

Дмитриевский В.Н. Театр уж полон. Л.: Искусство, 1982.

Дмитриевский В.Н. Театральная критика и театральный зритель. Л.: Знание, 1973.

Дмитриевский В.Н. Формирование и эксплуатация театрального репертуара и публика // В сб. Театр и наука. М.: ВТО, 1976. С. 59–76.

Докторов Б.З. Возможности и перспективы экспертного метода при изучении театрального репертуара // В сб. Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977. С. 45–48.

Докторов Б.З. Факторный анализ в исследовании театрального репертуара // В сб. Театр и зритель (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 105–108.

Докторов Б. Математико-статистический анализ театрального репертуара // В сб. Театр и наука. М.: ВТО, 1976. С. 77–97.

Жидков В.С. Театр и время: от октября до перестройки. М.: СТД, 1991.

Загорский М. Как реагирует зритель? Леф, 1924, № 2. С. 141–151.

Зрелищные искусства. Обзорная информация. Вып. 1. Проблемы формирования и эксплуатации репертуара драматических театров (социологические аспекты изучения). М.: НИО Информкультура, 1984.

Зритель московских театров (Анкетный опрос по московским театрам). Жизнь искусства, 1926, № 27. С. 11–12; № 28. С. 13–14.

Зритель Тульского Гортеатра // Советское искусство, 1928, № 4. С. 76–78.

Зудилова Т. О социологическом измерении установок на театр // В сб. Театр и зритель (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 83–87.

Извеков Н. Зритель в театре // Театральный октябрь. Сб. I. М.; Л., 1926. С. 79–88.

Исследование художественных интересов школьников. Под общей редакцией Е. В. Квятковского, Ю. У. Фохт-Бабушкина. М.: Педагогика, 1974.

Калайтан Н.Е. Анализ побудительных мотивов посещения театра в массовом сознании // В сб. Театр и зритель. (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 87–91.

Калайтан Н. Из истории социологического изучения театральной публики // В сб. Вопросы социологии театра. М.: ВТО, 1982. С. 193–210.

Каск К. Театр и публика // В сб. Проблемы развития культуры в условиях индустриального региона. Таллин, 1977. С. 64–76.

Каск К., Веллеранд Л. Люди в театральном зале. Таллин, 1980.

Каск К., Веллеранд Л. Структура театральной аудитории в Эстонии // В сб. Театр и зритель (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 118–146.

Каск К., Веллеранд Л. Эстонский театр и его зрители // В сб. Экономика и организация театра, вып. 2. Л.; М., 1973. С. 76–88.

Коган Л. Актер // Театр, 1965, № 9. С. 78–83.

Коган Л. Искусство и зритель // В сб. Художественное восприятие. Л.: Наука, 1971. С. 79–93.

Коган Л. Искусство и мы. М.: Молодая гвардия, 1970.

Коган Л.Н. О содержании понятия «публика» // В сб. Театр и зритель (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 58–62.

Коган Л.Н. Публика как объект социологического анализа // В сб. Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. Симпозиум. М., 1972. С. 9–15.

Коган Л.Н. Экспертные оценки в исследованиях художественной культуры // В сб. Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. Л., 1977. С. 69–73.

Коган Л. О методах изучения публики театра // В сб. Проблемы социологии театра. М., 1974. С. 131–159.

Коган Л. Публика театра // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 33–58.

Коган Л. Художественный вкус. М.: Мысль, 1966.

Коган Л., Кернер А. 1499 ответов // Театр, 1964, № 10. С. 3–10.

Коган Л., Панова С., Стефанская С. Глаз в щелке занавеса // Театр, 1972, № 7. С. 20–26.

Конец Криворыльска (Заре навстречу!) в Театре Революции. (Коллективная рецензия) // Жизнь искусства, 1926, № 15. С. 14–15.

Координация работы по изучению рабочего зрителя // Жизнь искусства, 1926, № 32. С. 16–17.

Ксенофонтов В. Малый театр и зритель // В сб. Театр и зритель (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 36–42.

Ксенофонт В. Малый театр и зритель // В сб. Театр и наука. М.: ВТО, 1976. С. 98–107.

Куличков И.Л. Опыт конкретно-социологического изучения публики народного театра // В сб. Театр и зритель (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 46–51.

Куличков И.Л. Театр и публика (ориентации в сфере театрального искусства) // В сб. Социологические проблемы художественной культуры. Свердловск, 1976. С. 75–84.

Метод анкетирования и роль анкеты в изучении зрителя // Жизнь искусства, 1926, № 9. С. 2–3.

Наумов К.Н. Некоторые проблемы взаимоотношений театра и зрителя // В сб. Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Научно-практическая конференция. Киев, 1976. С. 69–72.

Научная коллективная рецензия. (К постановке вопроса). – Жизнь искусства, 1926, № 11. С. 10.

Нижегородский зритель // Советское искусство, 1928, № 1. С. 75–77.

Однодневник по изучению зрителя // Советское искусство, 1926, № 7. С. 73.

Отелло-Россов и зритель (Замоскворецкий театр) // Жизнь искусства, 1926, № 10. С. 13.

Ояма М., Хион Я. Аудитория театра «Ванемуйне» // В сб. Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. С. 147–158.

Ояма М., Хион Я. О составе зрителей театра «Ванемуйне» // В сб. Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. Симпозиум. М., 1972. С. 28–33.

Ояма М., Хион Я. Публика театра и жанры спектаклей // В сб. Театр и зритель. (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 126–129.

Плотников С.Н. К вопросу о методологии социологических исследований театра // В сб. Театр и зритель (Научно-практическая конференция). М., 1974. С. 21–24.

Рабочий зритель // Новый зритель, 1927, № 15. С. 12.

Ржецкий Н.Н. Восприятие спектакля как процесс включения зрителя в деятельность персонажа // В сб. Актуальные проблемы экономики, организации и социологии театра. Научно-практическая конференция. Киев, 1976. С. 83–87.

«Розита» в Московском Камерном театре и зритель // Жизнь искусства, 1926, № 16. С. 15.

Свободин А. Двести оборотов «Колеса счастья» // Театр, 1957, № 5. С. 70–77.

Седлецкий Р. Изучение зрителя и практика театра // В сб. Театр и наука. М.: ВТО, 1976. С. 108–129.

Социологические исследования театральной культуры села. Свердловск, 1978.

Стефанская С.И. Опыт конкретно-социологических исследований в области театра // В сб. Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. Симпозиум. М., 1972. С. 15–21.

Библиография

- Театр в свете социологических исследований. Л.: ЛГИТМиК, 1990.
Театры страны в условиях эксперимента. М.: СТД, 1988.
Федоров В.Ф. Опыты изучения зрительского зала // Жизнь искусства, 1925, № 18. С. 14–15; № 23. С. 10–11.
Фельдман Б. Анкета профсоюзного зрителя // Рабочий и театр, 1924, № 15.
Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни людей. СПб.: Алетейя, 2001.
Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни молодых поколений России. СПб.: Алетейя, 2005.
Художественная жизнь современного общества, т. 3. Искусство в контексте социальной экономики. СПб., 1998.
Художественная культура и развитие личности. М., 1987.
Экономические основы культурной деятельности. Том I. Рынок культурных услуг. СПб.: Алетейя, 2002.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1
Таблица 11
Социологические опросы театральной аудитории начала XX века (сравнительный анализ)

Год	Где проводилось исследование	Кто проводил исследование	Лаконичные и конкретные вопросы	Закрытые вопросы	Смысловые блоки внутри анкеты	Соц-дем. вопросы	Вопросы мотиваций	Анализ полученных данных
1921	Театр РСФСР-1 В. Мейерхольда	Театр РСФСР-1 В. Мейерхольда	–	–	–	н/д	–	–
1924	«Красный Театр», студия ЛГСПС	Культ-отдел ЛГСПС	+	–	–	н/д	–	–
1925	Районные театры	Культ-отдел МГСПС	+	+	–	н/д	–	–
1925	Рабочие различных предприятий	Исследовательская Театральная Мастерская	+	–	+	н/д	–	–

продолжение таблицы 11

1926	12 театров Москвы	Исследо- ватель- ская Театраль- ная Мас- терская	+	+	+	+	+	+	-	+
1927	Нижего- родский Гортеатр	Исследо- ватель- ская Театраль- ная Мас- терская	+	+	+	+	н/д	+	+	+
1928	Тульский Гортеатр	Исследо- ватель- ская Театраль- ная Мас- терская	+	+	+	+	+	+	+	+

Условные обозначения: «+» – использовались; «-» – не использовались; «н/д» – нет данных.

Приложение 2

Анкета, разработанная А. Вахеметсой и С. Плотниковым в 1963 г. для опроса на металлургическом заводе «Серп и молот»

Откуда Вы узнаете о фильмах? (возможно несколько вариантов ответа)

- Знакомые и друзья
- Киноплакат на улице
- Газеты
- Афиши на здании кино
- Телевидение
- Сообщение по радио
- «Советский экран»
- «Кинонеделя»
- Рекламный ролик
- «Спутник кинозрителя»
- Другие источники

Что влияет на Ваше решение пойти в кино?

- Информация об участии любимых актеров
- Отзывы знакомых
- Чье производство
- Фамилия режиссера фильма
- Название фильма
- Фотография из фильма
- Положительное мнение прессы
- Отрицательное мнение прессы
- Красивый киноплакат
- Разное

Читаете ли Вы специальную литературу о кино?

- Да
- Нет

Почему Вы ходите в кино?

- Отдохнуть
- Посмотреть игру любимого актера
- Отвлечься, уйти от повседневных забот
- Лучше узнать жизнь
- Увидеть и пережить то, что я не могу увидеть и пережить в жизни

- Развлечься
- Узнать, как живут другие люди
- Получить эстетическое наслаждение
- Провести свободное время
- Научиться правильно вести себя
- Развить свой эстетический вкус
- Прочие

Фильмы какого жанра Вы хотели бы увидеть?

- Комедии
- Историко-революционные
- Приключенческие
- Киноэпопеи из народной жизни
- Музыкальные
- Мультипликационные
- Трагедии
- Научно-фантастические
- Фильмы-спектакли
- Психологические драмы
- Прочие

Предпочитаете ли Вы смотреть фильмы?

- Только выбранные
- По возможности все новые фильмы
- Когда как

Где предпочитаете смотреть фильмы?

- В кинотеатре
- По телевидению

Есть ли у вас любимый кинотеатр?

- Да
- Нет

Какие фильмы Вы предпочитаете?

- Цветные
- Безразлично
- Черно-белые

Какой экран Вы предпочитаете?

- Широкий
- Безразлично
- Обычный

Какова, по Вашему мнению, наибольшая целесообразность продолжительности сеанса?

- Обычный односерийный
- Двухсерийный в один сеанс
- Художественный плюс документальный
- Многосерийный на разных сеансах

Что мешает ходить в кино чаще?

- Высокая цена билетов
- Отсутствие хороших фильмов
- Вечерняя учеба
- Маленькие дети
- Усталость после работы
- Домашняя работа
- Трудно достать билет
- Мало кинотеатров
- Частое посещение портит вкус
- Другие причины
- Не могу сказать, что именно

От кого, как правило, исходит инициатива пойти в кино?

- От самого себя
- От супруга
- От друзей и знакомых
- От товарищей по работе
- От детей
- Когда как
- От родственников

Ходите ли Вы обычно в кино

- С семьей?
- С друзьями?
- Один?

Как часто Вы ходите в кино?

- Два раза в месяц
- В исключительных случаях
- Один раз в неделю
- Один раз в месяц
- Два раза в неделю
- Чаще

Приложение 3

Анкета, опубликованная Г.Г. Дадамяном в 1975 г.

АНКЕТА

ДОРОГОЙ ТОВАРИЩ!

Для улучшения культурного обслуживания трудящихся Всероссийское театральное общество и дирекция театра проводят социологическое исследование зрителей.

Исследование проводится исключительно в научных целях, и в анкете не нужно указывать свою фамилию, имя и отчество.

Полученные ответы помогут разработать конкретные меры по удовлетворению Ваших эстетических запросов и улучшению работы театра. Точность выводов исследования будет целиком зависеть от искренности Ваших ответов. Вот почему нам важно получить ответы на все поставленные вопросы.

КАК ЗАПОЛНЯТЬ АНКЕТУ

Внимательно прочтите вопросы. Под каждым вопросом Вам предложены варианты ответов. Прочтите вопрос, выберите ответ, который соответствует Вашему мнению и сделайте отметку в оставленном для этого месте. Не торопитесь, обязательно прочтите все ответы.

Одну анкету заполняет один человек!

Заполненную анкету опустите в урну или сдайте лицам, проводящим исследование.

Заранее благодарим Вас за внимание и помощь в нашей работе!

01. Сегодня Вы пришли в театр:

- | | |
|--------------------|-----------------------------------|
| 1 — один(а) | 5 — с родственниками |
| 2 — с супругой(ом) | 6 — с товарищами по работе, учебе |
| 3 — с подругой | 7 — с друзьями, знакомыми |
| 4 — с другом | |

02. От кого, как правило, исходит инициатива пойти в театр?

1 — от куртки(а) 4 — от родственников
2 — от друзей, знакомых 5 — обычно решаю сам
3 — от товарищей по работе 6 — когда как

03. Билет на этот спектакль Вы купили:

1 — в театральной кассе
2 — по организационной коллективной заявке
3 — у общественного распространителя (культора)
4 — «с рук»
5 — Вас пригласили друзья, знакомые

04. Этот спектакль Вы смотрите:

1 — в первый раз 2 — во второй и более раз
1 — да 2 — нет

05. Приходилось ли Вам читать или слышать отзывы о сегодняшнем спектакле?

06. Если приходилось, то отметить, пожалуйста, какие отзывы о сегодняшнем спектакле и от кого Вы слышали или читали:

Источник информации	отзывы	
	положительные	отрицательные
1. Газета		
2. Радио		
3. Телевидение		
4. Родственники		
5. Знакомые, друзья		
6. Товарищи по работе		

07. В этом театре Вы посещаете спектакли:

1 — в общем, случайно 3 — только выбранные спектакли
2 — все новые постановки 4 — любые спектакли

08. В целом спектакль этого театра Вам:

1 — очень нравится 2 — скорее нравится, чем не нравится
3 — трудно сказать, нравится или не нравится
4 — скорее не нравится 5 — очень не нравится

09. Насколько Вы уверены в своей оценке спектаклей этого театра?

1 — вполне уверен 3 — частично уверен
2 — почти уверен 4 — не уверен

10. Укажите, пожалуйста, причины Вашего посещения сегодняшнего спектакля (можно указать 3 ответа, отметив 1й):

1 — посещение театра всегда праздник для меня
2 — отдохнуть после работы
3 — этот спектакль мне очень нравится
4 — интересует творчество актеров, занятых в спектакле
5 — давно не был в театре
6 — интересует трактовка пьесы
7 — интересуют постановки режиссера спектакля
8 — увидеть любимых актеров
9 — по возможности не пропускаю новых спектаклей
10 — другие (укажите какие)

11. Отметим, пожалуйста, в каком возрасте Вы впервые пришли в театр — детский, кукольный, музыкальный, драматический:

1 — до 9 лет вкл. 3 — 15—17 лет 5 — 20—24 года
2 — 10—14 лет 4 — 18—19 лет 6 — 25 лет и более

12. Вечерние спектакли ИМЕННО ЭТОГО ТЕАТРА Вы посещаете:

1 — пришла впервые 3 — 2 года 5 — 6—8 лет
2 — первый год 4 — 3—5 лет 6 — 10 лет и более

13. Постарайтесь, пожалуйста, вспомнить, когда Вы смотрели последний спектакль в этом театре. С тех пор прошло:

1 — 3 года и более 4 — 7—11 мес. 7 — 2 мес.
2 — 2 года 5 — 4—6 мес. 8 — 1 месяц и менее
3 — 1 год 6 — 3 мес.

14. Какой вид искусства Вы предпочитаете?
В приложении ниже, списке поставьте цифру 1 рядом с самым предпочтительным видом искусства; цифру 2 — рядом с несколько менее предпочтительным и так далее, до цифры 5. Если Вы равнодушны, отметьте их обилием.

кино	_____	симфоническая музыка	_____
эстрада	_____	художественная литература	_____
театр	_____	телевидение	_____
живопись	_____		

15. Насколько Ваши возможности посещать театр совпадают с Вашими жел. лиями?
 а) Вы ЖЕЛАЛИ бы посещать театр за год:
 1 — 1—2 раза 3 — 5—6 раз 5 — 10 раз и более
 2 — 3—4 раза 4 — 7—9 раз
 б) У вас ЕСТЬ ВОЗМОЖНОСТЬ посещать театр за год:
 1 — 1—2 раза 3 — 5—6 раз 5 — 10 раз и более
 2 — 3—4 раза 4 — 7—9 раз
 в) ФАКТИЧЕСКИ ЗА ГОД в этом театре Вы смотрите спектакль:
 1 — первый 4 — четвертый 7 — седьмой
 2 — второй 5 — пятый 8 — восьмой
 3 — третий 6 — шестой 9 — девятый

16. Мешает ли Вам что-нибудь чаще посещать театр?
 1 — да 2 — нет

17. Если да, то что Вам мешает чаще посещать театр?
 (здесь можно указать два ответа):
 1 — неинтересный репертуар 6 — спектакли ставятся неинтересно
 2 — высокая цена билетов 7 — нет свободного времени
 3 — предпочитаю кинофильмы 8 — трудно достать билеты
 4 — слабый состав труппы 9 — плохая реклама спектаклей
 5 — предпочитаю телевидение 10 — трудно добраться до театра
 11 — время начала и окончания спектаклей
 12 — другая (укажите какая) _____

18. Ваш возраст?
 А теперь несколько слов о себе.
 1 — до 17 лет вкл. 4 — 25—29 лет 7 — 40—49 лет
 2 — 18—19 лет 5 — 30—34 года 8 — 50—59 лет
 3 — 20—24 года 6 — 35—39 лет 9 — 60 лет и более

19. Пол:
 1 — муж. 20. Семейное положение:
 1 — холост (незамужем) 3 — разведен(а)
 2 — жен. 2 — женат (замужем) 4 — вдовец(вдова)

21. Вост в Вашей семье совместно с Вами проживают:
 1 — живу один(а) 3 — 3 человека 5 — 5 и более человек
 2 — нас двое 4 — 4 человека

22. Если у Вас есть ДЕТИ ДО 7 ЛЕТ, то укажите, пожалуйста, их число:
 1 — нет детей 3 — 2 ребенка
 2 — 1 ребенок 4 — 3 и более

23. Ваше образование:
 1 — до 7 кл. вкл. 4 — среднее специальное
 2 — от 8 до 10 кл. 5 — незаконченное высшее
 3 — среднее общее 6 — высшее

24. Если Вы работаете, то сфера Вашей деятельности:
 1 — промышленность 7 — культура и искусство
 2 — строительство 8 — торговля и обществ. питание
 3 — транспорт и связь 9 — жилищно-коммун. и бытовое обслуж.
 4 — наука, ВУЗы, КБ 5 — просвещение
 6 — здравоохранение 10 — другая (укажите, какая)

25. Ваше социальное положение:
 1 — рабочий 6 — пенсионер
 2 — колхозник 7 — ИТР
 3 — студент(ка) 8 — административно-управл. работник
 4 — учащийся 9 — служащий
 5 — домохозяйка

26. Отметьте, пожалуйста, на этой шкале доход Вашей семьи на 1 человека в месяц (в рублях):

до 40	40	60	80	100	120	140	160	180	200 руб. и более
-------	----	----	----	-----	-----	-----	-----	-----	------------------

Если хотите, можете указать свое фамилию, имя, отчество и почтовый адрес (телефон) _____

БЛАГОДАРИМ ВАС ЗА ОТВЕТЫ

Приложение 4

Анкета «Вы пришли в театр», разработанная в 1976 г. группой «Социология и театр»

УВАЖАЕМЫЙ ТОВАРИЩ!

Вы окажете театру большую помощь, заполнив анкету.

Это можно сделать до начала действия или во время антракта. Только на вопросы, относящиеся к сегодняшнему спектаклю (стр. 11), надо ответить после его окончания.

Мы надеемся, что Вы серьезно отнесетесь к нашей анкете и не пропустите ни одного вопроса.

Как правило, возможные варианты ответа уже напечатаны, нужно лишь обвести кружком номер того, который Вам больше подходит. Там, где сочтете уместным, сформулируйте свой ответ сами.

Не забудьте, пожалуйста, вернуть заполненную анкету. Супербложку можете оставить себе на память.

ЗАРАНЕЕ БЛАГОДАРИМ ВАС ЗА ПОМОЩЬ!



ПРЕЖДЕ ВСЕГО ПРЕДЛАГАЕМ ВАМ ОЗНАКОМИТЬСЯ
С РЕПЕРТУАРОМ НАШЕГО ТЕАТРА

Обведите кружком номер тех спектаклей, которые Вы видели в постановке нашего театра

А здесь отметьте крестиком не более трех спектаклей, которые Вы не видели, но хотите посмотреть

1. ДВЕРИ ХЛОПАЮТ
2. ДУЛЬСИНЕЯ ТОВОССКАЯ
3. ЖЕСТОКОСТЬ
4. ИНТЕРВЬЮ В БУЭНОС-АЙРЕСЕ
5. КОВАЛЕВА ИЗ ПРОВИНЦИИ
6. ЛЕВША
7. ЛЮДИ И СТРАСТИ
8. МАЛЫШ И КАРЛСОН, КОТОРЫЙ ЖИВЕТ НА КРЫШЕ
9. МИССИС ПАЙПЕР ВЕДЕТ СЛЕДСТВИЕ
10. МОИ БЕДНЫЙ МАРАТ
11. НАШЕСТВИЕ
12. ОСТАЕТСЯ ЧАС
13. ПОХОЖИЙ НА ЛЬВА
14. ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ
15. ПРИКАЗ НОМЕР ОДИН
16. СТАРОМОДНАЯ КОМЕДИЯ
17. ТРУБАДУР И ЕГО ДРУЗЬЯ
18. УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ
19. ЧЕЛОВЕК И ДЖЕНТЛЬМЕН
20. Я ВСЕГДА УЛЫБАЮСЬ
21. ПЯТЫЙ ДЕСЯТОК

КАКОЙ СПЕКТАКЛЬ ИЗ КОГДА-ЛИБО ВИДЕННЫХ
ВАМИ В НАШЕМ ТЕАТРЕ ПРОИЗВЕЛ НА ВАС
НАИБОЛЕЕ СИЛЬНОЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ?

26. КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ В НАШЕМ ТЕАТРЕ?
(обведите цифру справа в соответствующей строке)

- Пришел впервые 1
Реже, чем раз в год 2
Раз в год 3
Раз в полгода 4
Раз в 2—3 месяца 5
Раз в месяц и чаще 6

Следующий вопрос к тем, кто пришел к нам
не впервые

27. КАК ДАВНО ВЫ ПОСЕЩАЕТЕ НАШ ТЕАТР?

Посещаю . . . лет

II. НЕСКОЛЬКО ВОПРОСОВ О СЕГОДНЯШНЕМ ПОСЕЩЕНИИ

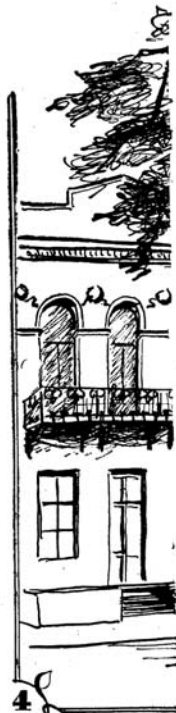
28. ОТКУДА ВЫ УЗНАЛИ ОБ ЭТОЙ ПОСТАНОВКЕ?

- Из газет, радио, телевидения 1
От друзей, знакомых, родственников 2
От театрального кассира (или культорга) 3
Из театральной афиши (рекламного плаката) 4

29. КАКИМ ОБРАЗОМ ВЫ ПРИОБРЕЛИ БИЛЕТ НА ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ?

(сначала внимательно прочтите все варианты ответа, затем отметьте что-либо одно)

- Билет приобрел мой спутник 1
Билет приобретен мною:
в кассе театра 2
в городской театральной кассе или
у театрального кассира на улице 3
у уполномоченного или культорга по месту ра-
боты или учебы 4
через друзей, знакомых, родственников 5
с рук перед началом спектакля 6
Пришел в театр с культпоходом 7
Пришел по контрамарке или разовому пропуску 8



30. ХОТЕЛОСЬ ЛИ ВАМ ПОСМОТРЕТЬ ИМЕННО ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ?

- Мне не хотелось идти на этот спектакль, но так сложились обстоятельства 1
 Мне было все равно какой спектакль этого театра смотреть 2
 Хотел посмотреть этот спектакль не более чем некоторые другие в данном театре 3
 Очень хотелось посмотреть именно этот спектакль 4

31. ИЗВЕСТНО ЛИ ВАМ СОДЕРЖАНИЕ ПЬЕСЫ, ПО КОТОРОЙ ПОСТАВЛЕН ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ?

- Нет, не известно 1
 Известно (можно отметить несколько пунктов):
 знаком с содержанием по рассказам 2
 знаком с содержанием по рецензиям 3
 видел эту пьесу по телевидению 4
 видел эту пьесу в театре 5
 читал произведение, положенное в основу спектакля 6

32. С КЕМ ВЫ ПРИШЛИ СЕГОДНЯ В ТЕАТР?

- Пришел в театр один 1
 Пришел: с женой (мужем) 2
 с подругой 3
 с другом 4
 с родственниками 5
 с товарищами по работе или учебе 6

33. В КАКОЙ ЧАСТИ ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА НАХОДЯТСЯ ВАШИ МЕСТА?

- Партер: с 1 по 10 ряд . . . 1
 с 11 по 20 ряд . . . 2
 с 21 по 29 ряд . . . 3
 Ложи 4
 Бельэтаж 5



III. НЕСКОЛЬКО ВОПРОСОВ О ДРУГИХ ТЕАТРАХ

34. КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ В ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРАХ? (укажите одно — наиболее характерное)

- Пришел в драматический театр впервые 1
- Реже, чем раз в полгода 2
- Раз в полгода 3
- Раз в 2—3 месяца 4
- Раз в месяц 5
- Несколько раз в месяц . 6

УКАЖИТЕ, ПОЖАЛУЙСТА, СКОЛЬКО СПЕКТАКЛЕЙ (ПРИБЛИЗИТЕЛЬНО) ВЫ ВИДЕЛИ В КАЖДОМ ИЗ ЛЕНИНГРАДСКИХ ТЕАТРОВ В ТЕЧЕНИЕ ПОСЛЕДНИХ ПЯТИ ЛЕТ (впишите соответствующие цифры справа)

- 35. АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ им. А. С. ПУШКИНА —
- 36. АКАДЕМИЧЕСКИЙ БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР им. М. ГОРЬКОГО —
- 37. АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР КОМЕДИИ —
- 38. ТЕАТР ИМЕНИ ЛЕНСОВЕТА —
- 39. ТЕАТР ИМЕНИ В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ —
- 40. ТЕАТР ИМЕНИ ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА —
- 41. ТЕАТР ЮНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ —
- 42. ТЕАТР ДРАМЫ И КОМЕДИИ (на Литейном) —
- 43. МАЛЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР —
- 44. Если за пять лет Вы впервые в ленинградском театре, сделайте отметку в квадратике справа ☐
- 45. СМОТРИТЕ ЛИ ВЫ СПЕКТАКЛИ ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ В ТРАНСЛЯЦИИ ПО ТЕЛЕВИДЕНИЮ?

- Практически не смотрю . 1
- Смотрю довольно редко . 2
- Иногда смотрю 3
- Смотрю довольно часто . 4
- Стараюсь такие передачи не пропускать 5

6



46. ЧИТАЕТЕ ЛИ ВЫ ЛИТЕРАТУРУ О ТЕАТРЕ
(КНИГИ, ЖУРНАЛЫ)?

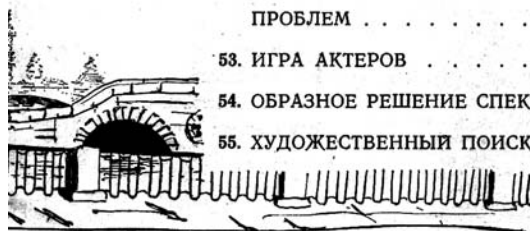
- Практически не читаю . 1
Читаю довольно редко . 2
Иногда читаю 3
Читаю довольно часто . 4
Постоянно слежу за лите-
ратурой о театре . . 5

47—48. КАКИЕ ЛЕНИНГРАДСКИЕ ДРАМАТИЧЕСКИЕ
ТЕАТРЫ ВАМ НРАВЯТСЯ БОЛЬШЕ ВСЕГО?

ЧТО ВЫ БОЛЬШЕ ВСЕГО ЦЕНИТЕ В ТЕАТРАЛЬНОМ
ПРЕДСТАВЛЕНИИ?

*Просим расставить перечисленные ниже элементы теат-
рального представления по степени их значимости. Циф-
ру «1» напишите справа от наиболее значимого для Вас
элемента; цифру «2» — рядом со следующим по степени
значимости и т. д. до «7».*

49. АТМОСФЕРА СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ
50. ВОЗМОЖНОСТЬ ОТДОХНУТЬ, ПОЛУЧИТЬ
ЭМОЦИОНАЛЬНУЮ РАЗРЯДКУ
51. ВОЗМОЖНОСТЬ СОПЕРЕЖИВАНИЯ С ГЕРОЯ-
МИ СПЕКТАКЛЯ
52. ПОСТАНОВКА СЕРЬЕЗНЫХ, АКТУАЛЬНЫХ
ПРОБЛЕМ
53. ИГРА АКТЕРОВ
54. ОБРАЗНОЕ РЕШЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ
55. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОИСК



**IV. А ТЕПЕРЬ НЕСКОЛЬКО ВОПРОСОВ О ТОМ,
КАК ВЫ ПРОВОДИТЕ СВОЙ ДОСУГ**



**56. КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ НА ОПЕРНЫХ И БАЛЕТ-
НЫХ СПЕКТАКЛЯХ?**

- Практически не бываю . 1
- Реже, чем раз в год . . 2
- Раз в год 3
- Раз в полгода 4
- Раз в 2—3 месяца . . . 5
- Раз в месяц и чаще . . 6

57. КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ В ОПЕРЕТТЕ?

- Практически не бываю . 1
- Реже, чем раз в год . . 2
- Раз в год 3
- Раз в полгода 4
- Раз в 2—3 месяца . . . 5
- Раз в месяц и чаще . . 6

58. КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ В ФИЛАРМОНИИ?

- Практически не бываю . 1
- Реже, чем раз в год . . 2
- Раз в год 3
- Раз в полгода 4
- Раз в 2—3 месяца . . . 5
- Раз в месяц и чаще . . 6

**59. КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ НА ЭСТРАДНЫХ КОН-
ЦЕРТАХ И ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ?**

- Практически не бываю . 1
- Реже, чем раз в год . . 2
- Раз в год 3
- Раз в полгода 4
- Раз в 2—3 месяца . . . 5
- Раз в месяц и чаще . . 6

60. КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ НА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ВЫСТАВКАХ, В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МУЗЕЯХ?

- Практически не бываю . . . 1
- Реже, чем раз в год . . . 2
- Раз в год 3
- Раз в полгода 4
- Раз в 2—3 месяца . . . 5
- Раз в месяц и чаще . . . 6

61. КАК ЧАСТО ВЫ ПОСЕЩАЕТЕ СПОРТИВНЫЕ ЗРЕ-
ЛИЩА И СОСТЯЗАНИЯ?

(исключая их просмотр в трансляции по телевидению)?

- Практически не посещаю 1
- Реже, чем раз в год . . . 2
- Раз в год 3
- Раз в полгода 4
- Раз в 2—3 месяца . . . 5
- Раз в месяц и чаще . . . 6

62. КАК ЧАСТО ВЫ БЫВАЕТЕ В КИНО?

- Раз в полгода и реже . . . 1
- Раз в 2—3 месяца . . . 2
- Раз в месяц 3
- 2—3 раза в месяц . . . 4
- Раз в неделю 5
- Чаще, чем раз в неделю 6

63. СКОЛЬКО ЧАСОВ В НЕДЕЛЮ (ПРИБЛИЗИТЕЛЬ-
НО) ВАМ УДАЕТСЯ СМОТРЕТЬ ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ
ПЕРЕДАЧИ?

_____ часов

64. ЧАСТО ЛИ ВАМ УДАЕТСЯ ЧИТАТЬ ХУДОЖЕСТВЕН-
НУЮ ЛИТЕРАТУРУ?

- Практически не удастся. . 1
- Довольно редко удается . . 2
- Время от времени 3
- Удается довольно часто . . 4
- Постоянно слежу за художе-
ственной литературой . . . 5



65. ВАШ ПОЛ:

мужчина	1
женщина	2

66. ВОЗРАСТ: _____ лет.

15. РАЙОН СЕРДЮКОВИЧ



67. ВАШЕ ОБРАЗОВАНИЕ:

менее 7 классов	1
7—9 классов	2
полное среднее (10—11 классов) 3	
среднее специальное (техникум) . 4	
незаконченное высшее (3 курса	
вуза и более)	5
высшее	6

100

68. РОД ВАШИХ ЗАНЯТИЙ?
(Если Вы работаете, то укажите КЕМ; если учитесь — укажите, в каком учебном заведении):

20. ЕЩЕ ДА ПОСТУПИМО ПРОКУРАТЕРА

В Ленинграде	1
В пригороде Ленинграда	2
В Ленинградской области	3
За пределами Ленинградской области	4

В последнем случае укажите
где именно?

70. ЕСЛИ ВЫ ПРОЖИВАЕТЕ В ЛЕНИНГРАДЕ, ТО
СКОЛЬКО ЛЕТ В ОБЩЕЙ СЛОЖНОСТИ?

_____ лет

**VI. В ЗАКЛЮЧЕНИЕ НЕСКОЛЬКО ВОПРОСОВ
О СЕГОДНЯШНЕМ СПЕКТАКЛЕ**

**71. БЫЛА ЛИ ИНТЕРЕСНА ДЛЯ ВАС ПЬЕСА,
ПРЕДЛОЖЕННАЯ ТЕАТРОМ?**

- Совершенно не интересна 1
- В общем не интересна . 2
- Скорее интересна, чем не
интересна 3
- В общем интересна . . 4
- Очень интересна 5

**72. СЧИТАЕТЕ ЛИ ВЫ, ЧТО В ЭТОМ СПЕКТАКЛЕ ЕСТЬ
ИНТЕРЕСНЫЕ АКТЕРСКИЕ РАБОТЫ?**

- В этом спектакле нет интересных актерских ра-
бот 1
- Здесь есть интересно сыгранные роли 2
- Здесь все роли сыграны очень хорошо 3
- В этом спектакле есть выдающиеся актерские
работы 4

**КТО ИЗ АКТЕРОВ В ЭТОМ СПЕКТАКЛЕ ВАМ
ПОНРАВИЛСЯ?**

**73. ПОНРАВИЛОСЬ ЛИ ВАМ РЕЖИССЕРСКОЕ РЕШЕ-
НИЕ СПЕКТАКЛЯ?**

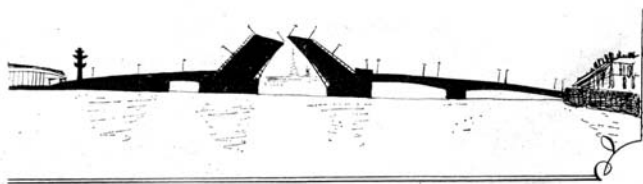
- Этот спектакль неудачно поставлен режиссером 1
- Отдельные эпизоды спектакля решены интересно 2
- Весь спектакль отличается интересным постано-
вочным решением 3
- Этот спектакль — выдающаяся режиссерская ра-
бота 4

**74. ОЦЕНИТЕ, ПОЖАЛУЙСТА, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
УРОВЕНЬ ТОЛЬКО ЧТО УВИДЕННОГО СПЕКТАКЛЯ?**

- Низкий 1
- Несколько ниже среднего 2
- Средний уровень . . . 3
- Несколько выше среднего 4
- Высокий уровень . . . 5
- Очень высокий 6

ДЛЯ ЗАМЕЧАНИЙ И ВПЕЧАТЛЕНИЙ

БОЛЬШОЕ СПАСИБО!



Анкеты, разработанные советскими учеными в 60–70-е гг. XX века (сравнительный анализ)

Анкета А. Вахеметсы и С. Плотникова, 1963 г.	Анкета группы Л.Н. Когана, 1964 г.	Анкета группы К. Каск «Театр и молодежь», 1964 г.	Анкета сектора театра ЛГИТМиК 1966/1967 гг.	Анкета группы К. Каск «Интеллекту- ция и театр», 1968 г.	Анкета группы К. Каск «Рабочий и театр», 1968 г.	Анкета группы Л.Н. Когана, для опросов 1971-1972 гг.	Анкета Г.Г. Дадамяна, 1975 г.	Анкета группы «Социология и театр», «Вы пришли в театр» 1976 г.
I. Социально-демографический блок								
Ядро + стаж работы, семейное поло- жение и район проживания	Ядро		Ядро	Ядро		Ядро	Ядро + Возрастные группы + вопрос о до- ходах респон- дента	Ядро + город прожи- вания
II. Отношение к театру								
Частота посещения театра								
Закрывается с разными осно- ваниями					вариант А. Вахеметсы и С. Плотникова		Измерение по- сещаемости за один и тот же период: за год + вопросы о желаемой и фактической посещаемости	вариант А. Вахеметсы и С. Плотникова Измерение посещаемости того театра, где проводился опрос

Анкета А. Вахметсы и С. Плотникова, 1963 г.	Анкета группы Л.Н. Когана, 1964 г.	Анкета группы К. Каск «Театр и молодежь», 1964 г.	Анкета сектора театра ЛПТИМик 1966/1967 гг.	Анкета группы «Интеллиген- ция и театр», 1968 г.	Анкета группы К. Каск «Рабочий и театр», 1968 г.	Анкета группы Л.Н. Когана, для опросов 1971-1972 гг.	Анкета Г.Г. Дадамяна, 1975 г.	Анкета группы «Социология и театр», «Вы пришли в театр» 1976 г.
Театральный опыт								
			Возраст перво- го посещения и кто повлиял на приобщение к театру				Возраст приоб- щения к театру вообще и стаж посещения театра, где про- ходил опрос	Вопрос: «Как давно вы по- сещаете наш театр?»
Мотивы отдельного посещения театра								
Перечень за- крытий сугубо о кино			Список Л. Когана + интерес к преьерам и случайность			Практически исчерпываю- щий перечень закрытий		
Мотивы посещения театра вообще								
Закрывая од- нообразны и дублируются		К перечно мотивов до- бавлено соп- реживание					Не очень удач- ный вариант совмещения мотивов посе- щения театра вообще и конкретного спектакля	вариант Л. Когана, но в максимально корректных формулиров- ках

Анкета А. Вахеметсы и С. Плотникова, 1963 г.	Анкета группы Л.Н. Когана, 1964 г.	Анкета группы К. Каск «Театр и молодежь», 1964 г.	Анкета сектора театра ЛПТИМик 1966/1967 гг.	Анкета группы К. Каск «Интеллиген- ция и театр», 1968 г.	Анкета группы К. Каск «Рабочий и театр», 1968 г.	Анкета группы Л.Н. Когана, для опросов 1971-1972 гг.	Анкета Г.Г. Дадамяна, 1975 г.	Анкета группы «Социология и театр», «Вы пришли в театр» 1976 г.
Обстоятельства посещения								
Вопросы об инициаторе посещения и о спутниках респондента							вариант А. Вахеметсы и С. Плотникова	вариант А. Вахеметсы и С. Плотникова
Причины отказа от посещения театра								
Вопрос об об- стоятельствах, препятствую- щих посеще- нию кино				вариант А. Вахеметсы и С. Плотникова			вариант А. Вахеметсы и С. Плотникова	
Театральные предпочтения								
Жанр и условия потребления	Разнообразные вопросы, в том числе и в целом по искусству.		Множество со- держательных вопросов по театру	Жанр, повтор- ный просмотр			В первый или второй раз смотрите вы этот спектакль?	Какие ленин- градские театры нравятся вам больше всего?
								Смотрите ли вы спектакли драматичес- ких театров и трансляции по телевидению?

Анкета А. Вахметсы и С. Плотникова, 1963 г.	Анкета группы Л.Н. Когана, 1964 г.	Анкета группы К. Каск «Театр и молодежь», 1964 г.	Анкета сектора театра ЛПИТМиК 1966/1967 гг.	Анкета группы К. Каск «Интеллек- ция и театр», 1968 г.	Анкета группы К. Каск «Рабочий и театр», 1968 г.	Анкета группы Л.Н. Когана, для опросов 1971-1972 гг.	Анкета Г.Г. Дадаяна, 1975 г.	Анкета группы «Социология и театр», «Вы пришли в театр» 1976 г.
III. Репертуарный блок								
Оценка спектакля, на котором проводился опрос								
								Просили оценить уви- денный спек- такль
Оценка репертуара								
Предложено дать оценку 52 советским и зарубежным фильмам.	Зрителю было предложено составить вари- ант театраль- но репертуара			Респонденту предлагалось назвать пять появившихся постановок из репертуара эстонских теат- ров 60-х годов	Респонденту предлагалось оценить 55 спектаклей, оценки потом сравнивались с оценками про- фессиональных экспертов.	Нужно было в целом оценить репертуар теат- ра, где прохо- дил опрос	Предложен репертуар театра, где проходил оп- рос, и нужно было отметить те спектакли, которые зри- тель видел, и те, которые он хотел бы пос- мотреть.	

Анкета А. Вахеметсы и С. Плотникова, 1963 г.	Анкета группы Л.Н. Когана, 1964 г.	Анкета группы К. Каск «Театр и молодежь», 1964 г.	Анкета сектора театра ЛПИТМИК 1966/1967 гг.	Анкета группы К. Каск «Интеллиген- ция и театр», 1968 г.	Анкета группы К. Каск «Рабочий и театр», 1968 г.	Анкета группы Л.Н. Когана, для опросов 1971-1972 гг.	Анкета Г.Г. Дадамяна, 1975 г.	Анкета группы «Социология и театр», «Вы пришли в театр» 1976 г.
IV. Маркетинговый блок								
Каналы информации								
Вопрос «Откуда вы узнаете о фильмах?»							Предложил зрителю ука- зать отрица- тельные или положительные отзывы и их источник: газеты, радио, родственники, друзья и т.д.	Вопрос «Откуда вы узнали об этой постановке?»
Каналы приобретения билетов								
							Вопрос о каналах приобретения билетов	вариант Г. Дадамяна
V. Культурный блок								
Чтение литературы о театре								
Вопрос о чтении специальной литературы			Несколько вопросов о театральной критике	расширенный вариант А. Вахеметсы и С. Плотникова				вариант А. Вахеметсы и С. Плотникова

Анкета А. Вахметсы и С. Плотникова, 1963 г.	Анкета группы Л.Н. Когана, 1964 г.	Анкета группы К. Каск «Театр и молодежь», 1964 г.	Анкета сектора театра ЛПИТМиК 1966/1967 гг.	Анкета группы К. Каск «Интеллиген- ция и театр», 1968 г.	Анкета группы К. Каск «Рабочий и театр», 1968 г.	Анкета группы Л.Н. Когана, для опросов 1971-1972 гг.	Анкета Г.Г. Дадамяна, 1975 г.	Анкета группы «Социология и театр», «Вы пришли в театр» 1976 г.
Знакомство с драматургией								
								Вопрос «Известно ли вам содержание пьесы, по которой поставлен этот спектакль?»
Культурные характеристики респондента								
			Вопросы, касающиеся, художествен- ного кругозора зрителя, а также его эстетических вкусов	Оценивали структуру досу респондента			Какой вид искусства вы предпочитаете: кино, эстрада, театр и т.д.	Оценивали структуру досу респондента: частота посещения музыкальных спектаклей, эстрадных концертов, музеев, спортивных соревнований и т.д.

Мария Николаевна Егорова

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПУБЛИКА

Эволюция анкетного метода

Ответственный за выпуск **Н.М. Мышковская**

Редактор **Е.В. Игошина**

Оформление обложки **В.Ю. Яковлев**

Компьютерная верстка **А.К. Соколовой**

Корректор **Г.А. Мещерякова**

Подписано в печать 16.08.2010.
Формат 60 x 88¹/₁₆. Печать офсетная.
Усл.печ.л. 10,0. Уч.изд.л. 10,3.
Тираж 300 экз. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания.
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

Отпечатано в ППП «Типография “Наука”»
121099, Москва, Шубинский пер., 6.