

## Механизмы восприятия и оценки театрального спектакля зрителями

Бузук Р. Л.

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

*Предметом исследования является содержательная сущность сотворчества и определение формы включения зрителей в систему спектакля. Обращается внимание на специфику социально-художественного восприятия спектакля публикой, отмечается проблема ролевой и мотивационной идентификации зрителя со сценическим и художественным образом, выявляется феномен декодирования театрального художественного текста.*

*Автор рассматривает систему социально-эстетических отношений сцены и зрительного зала, изучает особенности взаимоотношений публики и театра. Он утверждает, что активность и плодотворность восприятия спектаклей зрителями зависит от двух взаимосвязанных факторов. Во-первых, насколько противоречия, которые обуславливают происходящие на сцене процессы, затрагивают активное воображение зрителей, их мысли и чувства. И, во-вторых, насколько эти самые процессы приобретают для зрителей «особый смысл», понятный и социально детерминированный.*

**Ключевые слова:** театр, спектакль, актер, сценический образ, сюжет, зритель, театральная публика, катарсис, восприятие, театральный язык, квазиязык, художественное образование.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 6-13)

## Mechanisms of a Theatrical Performance Perception and Assessment by Spectators

Buzuk R. L.

Educational Establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

*The object of the research is content essence of the spectator's co-creativity; the form of involvement of spectators into the performance system is identified. Attention is paid to the specificity of social and artistic perception of a theatrical performance by public, the problem of role and motivational authentication of the spectator with a stage and artistic image is pointed out, the phenomenon of decoding of theatrical artistic text comes to light.*

*The author considers social and aesthetic relationship of the stage and the auditorium, studies features of relations between spectators and the theater. He argues that the activity fruitfulness of perception of performances by the spectator depends on two interrelated factors. Firstly, how contradictions, which determine the processes taking place on the stage, affect active imagination of the audience, their thoughts and feelings. And, secondly, how these processes acquire for the audience «a special meaning», which is clear and socially determined.*

**Key words:** theater, play, actor, stage image, the plot, audience, theater audience, catharsis, perception, theatrical language, quasi-language, art education.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 6-14)

Значительная роль в социальной ориентации личности и передаче культурных ценностей и традиций, норм и образцов поведения отводится искусству, и в частности театру. Он занимает особое место в эстетическом и духовном воспитании молодежи. Прежде всего это объясняется спецификой самого вида искусства. Образная природа театра, специфика общения, соучастие зрителей в творческом процессе, особенности театральной коммуникации позволяют эффективно воздействовать на эмоциональный мир молодого

зрителя. Театр «идеологичен» по своей природе, ибо включен в определенную социальную систему и детерминирован общественными отношениями конкретно-исторического общества. Кроме того, как социальный институт выполняет определенные регулятивные функции в обществе.

Создавая модели различных социальных ситуаций, конфликтов, многочисленных варианты человеческого поведения, «социальный портрет» героя, театр ставит перед молодежью задачу самостоятельного морального выбора и принятия

определенных нравственных решений, тем самым стимулируется нравственная и социальная активность, вырабатывается гражданская позиция в интерпретации, оценке сложных проблем современности. Пропагандируя идеалы своего времени персонифицировано (через образы идеального героя, его стиль жизни или через антиобразы, требующие самостоятельного критического осмысления), театр реконструирует программу поведения личности, что позволяет активизировать его участие в формировании мировоззрения, развитии духовных потребностей и эстетических вкусов. Драматургические произведения являются своеобразными «кодами культуры» своего времени. Актер выступает «текстом культуры», арбитром общественного мнения. Трансформируя идеи, ценности общества через «эстетический фильтр» специфического театрального языка, театр создает новое представление о социальной реальности, осуществляет осмысленные оценки различных явлений и процессов.

Актеры «проживают» кусок жизни персонажа, события сменяют одно другое, производятся диалоги – и во всем этом сцепляются, создают свои связи самые первичные, естественные смыслы знаков. Разворачивается сюжет, поведение героев не лишено бытовой, обычной жизненной логики – возникает некий субтекст, содержание которого не может не понять любой человек, сидящий в зрительном зале. Но свое переплетение приобретают и символические смыслы знаков. Соединяясь с первым слоем, они создают не просто «проживание», но «жизнь человеческого духа».

Театр – самое демократическое искусство, потому что в структуре его языка есть уровни, обязательно доступные каждому. Театр – один из самых сложных видов искусства, ибо глубокое раскодирование его текстов требует видения символического смысла в том, что представляется естественным, умения понимать детали уже произошедшего, чтобы в какой-то момент как бы задним числом осмыслить их иное звучание, понимание того, что содержание спектакля больше его сюжета, судеб его героев, изображаемого «куска жизни».

Цель статьи – выявление факторов восприятия произведений театрального искусства.

**Спектакль – это не только актер.** Представим себе, что мы впервые вошли в зрительный зал. Открывается занавес, начинается действие, на сцене – актеры, и мы, безусловно, воспринимаем их как живых людей. Они общаются между собой, используя средства, построенные на основе обычных способов коммуникаций. И это определяет систему наших ожиданий.

«Для значительной части массовой аудитории, – пишет Л. Солоницына, – актер выступает не как субъект художественной деятельности, а как “личность”, в которой обязательно находят выражение черты тех или иных социальных групп» [1, с. 88]. Тогда зритель и не пытается отыскать на сцене нечто большее, чем «живой человек в предлагаемых обстоятельствах». И законы восприятия информации как бы срабатывают против театра. Ведь вызывается лишь опыт обыденной жизни. Все, что в него не входит, оказывается неожиданным знаком, который не только не воспринимается, но мешает, даже раздражает. Механизм раскодирования сценического текста настраивается на естественный смысл знаков, и только на него.

Но спектакль – это не только актер, это целостная система из разных знаков театрального языка. Восприняв один из его элементов как жизнеподобный, зритель ждет того же и от других знаков – и не всегда находит. Вот несколько записей, оставленных опрашиваемыми в анкетах социолога, исследующего зрительскую аудиторию: «Мне не нравятся спектакли, которые ставятся без декораций или с примитивными декорациями»; «Я против условностей в декорациях – сейчас не время шекспировского театра» [2, с. 124].

Социологи вообще отмечают, что значительная часть зрителей в процессе опроса выдвигает «правдоподобие», «жизнеподобие» как признак, способствующий высокой оценке спектакля. По шкале «правдоподобно – неправдоподобно» сравниваются не только постановки, но и виды искусств. Кино, говорят, например, правдоподобнее театра. И в этом зритель иногда находит поддержку в лице социологов. Выстраивается довольно распространенная цепочка рассуждений: аудитория кино и телевидения гораздо шире театральной (что легко доказывается статистически), зритель театра

обязательно является почитателем кино и телевидения. Далее, согласно одной версии, кино и телевидение отбирают у театра зрителя, согласно другой – не обязательно отбирают, может быть, даже и обращают кого-то в театральную веру благодаря транслированию, но уж во всяком случае, кино и телевидение существенно влияют на предпочтения и, в частности, приучив к жизнеподобию, заставляют искать жизнеподобия в театре.

Попробуем разобраться более обстоятельно. Первое, что вызывает сомнения, – приписывание высокой степени жизнеподобия кино. Оно лишь моделирует действительность, воссоздает ее своим условным языком. «Кинематограф, – писал В. А. Сахновский-Панкеев, – подобно другим искусствам (и только поэтому он искусством и является!), не репродуцирует, но отражает действительность. Отражение же ни в коем случае не подразумевает адекватности действительности, оно являет собой результат эстетического освоения действительности художником... Исходя из фотографичности кино, М. И. Ромм утверждал, что “великий закон кинематографа – правдолюбие”. Сравним успехом эти слова могут быть адресованы и театру, и музыке, и скульптуре. Право же отступления от “великого закона Правдолюбия” в литературе, театре, изобразительных искусствах не менее и не более часты, чем в кинематографе» [3, с. 17].

Привычные нам приемы киноизображения в свое время вызывали сложности восприятия именно «...своей неестественностью – огромное, во весь экран, лицо, движущиеся на зрителя люди, поезда, автомобили пугали, всякое нарушение естественных пропорций осуществлялось как отступление “от натуры”» [4, с. 149].

Сегодня обычный зритель легко принимает условность киновремени, расшифровывает как смысловой знак соотношение крупных, средних и общих планов в кинокуске, готов раскодировать определенные приемы киномонтажа. Но всякое усложнение языка кино не сразу воспринимается массовым зрителем. Общеизвестно, что многие фильмы, явившиеся эталоном в развитии киноискусства, не пользовались и не пользуются массовым спросом при выходе на экран.

Театр же – особый вид искусства, где художник создает произведение в непосредственном общении со зрителем. И то обстоятельство, что основной элемент языка театра – живой действующий актер, и сотворчество, соучастие зрителя в актуализации спектакля должны были, казалось бы, обусловить большую «жизнеспособность» его по сравнению с кино.

Следовательно, вопрос о том, почему зрители считают кино «правдоподобнее», логичнее перевести в другую (по отношению к тому, как это сейчас часто трактуют) плоскость и сформулировать так – почему легче воспринимается условность кино, чем условность театра? Можно посмотреть и шире – почему часто условность литературы, живописи, кино и т. д. воспринимается легче, чем условность театра?

Ответ, на наш взгляд, в следующем. В кино, литературе, живописи и других видах искусства элементы языка однокачественны. В кино все суть специально организованные движущиеся фотоотпечатки – актеров, обозначений мест действия и т. п., в литературе – все в слове, в театре же существует объективное противоречие между обязательной жизнеспособностью живого актера и условностью остального. Элементы театрального языка разнокачественны, и это создает определенный психологический дискомфорт у того, кто не был к нему готов, и затрудняет восприятие спектакля.

**Очищение через сопереживание.** Деятели театра всегда осознавали наличие этого противоречия. В определенном смысле все коренные изменения театральной эстетики, смена школ и направлений содержали в себе, среди прочего, и новые способы его разрешения. Лишь один пример. Известно, что рубеж XIX–XX веков – период активных поисков в искусстве сцены. Именно в это время развиваются две крайности. С одной стороны, путь МХТ, с его натуралистичностью, подлинностью художественного оформления, «проживанием» в основе актерской манеры, т. е. своего рода «ожизнеподобление» всех элементов театрального языка. С другой – путь символистов, их идеи актера-марионетки, т. е. максимально лишить жизнеподобия даже действующего актера, сделать его частью условной системы.

Попад на спектакль впервые, зритель обязательно столкнется с отмеченным противоречием и пойдет или нет в театр снова, зависит от того, сумеет ли он возникший дискомфорт преодолеть. Кстати, в рамках предлагаемой нами концепции хорошо объяснимо, почему, как показывают выводы социологов, устойчивый интерес к театру присущ прежде всего людям, у которых общение с ним началось с детства. Детям легче преодолеть противоречие между жизненностью актера и большей степенью условности остальных элементов театрального языка, ибо условность обозначения места действия, например, привычна им по игровой стихии.

Предположим теперь, что зритель впервые попадает на спектакль взрослым. В идеальной схеме возможны три пути. Первый – не сумев преодолеть психологического дискомфорта, он больше не пойдет в театр, обвинив его в «неинтересности», «нежизненности». Второй – поможет преодолеть дискомфорт нечто, от чего он, зритель, получил удовольствие и начнет ходить за этим «нечто», создав из него для себя квазиязык театрального искусства, который и будет воспринимать даже став постоянным зрителем. И третий – в продолжение второго, когда преодолев дискомфорт, зритель разрешает для себя обсуждаемое противоречие через постепенное освоение языка театра в его подлинности и глубине, т. е. становится и постоянным, и подготовленным.

Итак, есть зрители, способные читать текст спектакля во всей его полноте (знакомые с языком театра), а есть – выхватывающие лишь субтекст, сформированный ими на основе той совокупности театрального языка, который им доступен, но уверенные, что они «все поняли». Именно наличие в структуре знака театрального языка «естественного» уровня и создает ощущение понятности любому, даже неподготовленному человеку, ибо опыт обыденной жизни и выступает ключевым звеном в процессе раскодирования знаков, а другой опыт, собственно художественный, становится как бы ненужным. Но даже среди видов театрального искусства есть такие, в которых «естественный» уровень знака выходит за рамки опыта обыденной жизни. Примером может служить балет. Тогда становится понятно, почему ба-

лет считается относительно «элитарным искусством».

Рассматриваемая схема восприятия, построенная на основе информационной модели, вполне сопрягаемая с другими принципами его изучения. В одном из исследований, где материалом служило восприятие искусства, оперирующего сложными знаками, авторы приходят к выводам, хорошо стыкующимся с нашими рассуждениями. Г. Дадамян, Д. Дондурей и Л. Невлер выделяют три типа восприятия: обыденный, художественный и квазихудожественный. Для первого характерно «содержательную наполняемость и ценность художественного произведения» определять через «реалии повседневной действительности». Представители второго – художественного – типа обладают «пониманием меры и «хода» его (произведения искусства) художественной условности», способны осмыслить «систему художественных значений данного произведения искусства, его неповторимость». Третий – квазихудожественный – тип характеризуется «мозаичным видением мира». В сознании такого зрителя причудливым образом сосуществуют – но не интегрируются! – самые разные, противоречивые точки отсчета в понимании и оценке произведений искусства [5, с. 198–203].

Из элементов театрального языка представители обыденного типа восприятия, как мы уже отмечали, видят прежде всего живого действующего актера, но осознают его как «личность» на сцене, а не как носителя художественного образа и от этого от спектакля ожидают информацию о его судьбе, приключениях или злоключениях, радостях и переживаниях, т. е. обращают внимание на сюжет пьесы как «случай из жизни», рассказанный группой актеров как собеседников в живом общении. Остальные элементы театрального языка и, может быть, весь его собственно художественный строй зрителем не воспринимаются.

Сюжетные коллизии пьесы, разыгранные (рассказанные) актерами в обстановке зала, когда между сценой и зрителем специфическое общение, и становятся квазиязыком театра. В идеальном случае зритель получает удовлетворение от сопереживания с жизненными судьбами героев, наверное, в большей степени, чем при чтении или

даже в кино (где это тоже возможно), благодаря акту живого общения с актером.

Феномены сопереживания и расширения личного жизненного опыта за счет информации, получаемой из художественных произведений, присущи любому искусству. На базе этих феноменов реализуются познавательная и социально-организующая его функции. Мы же утверждаем, что в театре феномен сопереживания имеет большую степень и что в основе его квазиязыка лежат прежде всего и, может быть, единственно сюжетные коллизии.

Подчеркнем (это будет важно в контексте наших дальнейших рассуждений), что зрителю обыденного типа восприятия легче понимать и оценивать спектакль «как случай из жизни», читать сюжетные коллизии, если разыгрывают действие на жизненном материале, ему знакомом, имеющемся в его опыте.

Он легче сопереживает героям, которые существуют в обстоятельствах, сравнимых с его жизненным положением. При этом в спектакле, как правило, все хорошо кончается. У зрителя возникает иллюзия преодолимости его жизненных сложностей, он получает удовлетворение от сопереживания. Совершается «...путем сострадания... очищение подобных эффектов» [6, с. 56] – катарсис.

Употребив этот термин, мы понимаем, что в нашем контексте у него, очевидно, возникает не совсем тот смысл, который имел в виду Аристотель, прежде всего потому, что древний философ говорил о трагическом катарсисе, т. е. о сопереживании и очищении через восприятие трагедии. В течение многих столетий возникало немало толкований и трактовок этого термина, но вопрос о том, что такое катарсис, нельзя считать окончательно проясненным. Его пытались объяснить как категорию религиозную, этическую (Г. Лессинг), эстетико-этическую (Л. Выготский), психологическую (И. Бернайс). Согласно последнему, «...катарсис является естественной реакцией, возникающей в душе зрителя как следствие искусственно усиленных и как бы разогретых спектаклем чувств, с которыми зритель приходит в театр» [7, с. 30].

Не вдаваясь во многовековые споры, согласимся с высказыванием Л. Выготского: «Какое бы мы толкование не давали этому

загадочному слову “катарсис”, мы все равно не можем быть уверены в том, что именно это содержание вкладывал Аристотель, но для наших целей это и не важно!» [8, с. 271].

И опять-таки, опираясь на выражение Л. Выготского, что катарсис есть «сложное превращение чувств», можно говорить о многоуровневости катарсиса, его комплексности и способности интегрировать разные переживания.

При этом выдвинем гипотезу, согласно которой в основе феномена посещения лежит ожидание катарсиса, но у разных зрителей разного.

В самом общем случае, наверное, для всех катарсис реализуется как очищение через сопереживание от восприятия «жизненной ситуации», сюжета, разыгранного на сцене, причем за таким «очищением» часто стоит компенсаторная реакция, удовлетворенность от положительного разрешения узнаваемых проблем, т. е. реализуется своего рода «социальный катарсис». И этого рода катарсис может быть для определенного круга зрителей единственным результатом столкновения с театральным искусством. У других же такое «очищение» соединяется с «очищением через сопереживание», связанное с расшифровкой художественных структур спектакля (катарсис социальный интегрируется с катарсисом эстетико-этическим, осуществляется воздействие искусства во всей его полноте).

Таким образом, механизм восприятия, умение проникать в ткань спектакля, оказывается существенно связанным в некотором смысле даже определяет систему ожидания публики и критерии оценки явлений театрального искусства. Зритель обыденного типа восприятия не простит всего, что выходит за рамки его повседневного опыта. Зритель квазихудожественного типа восприятия априори готов признать, что произведение искусства должно быть шире жизненного правдоподобия, но часто ждет этого расширения не в средствах выразительности, не в «художественности», собственно, а понимает его, например, как проблемно-тематическое углубление (на самом деле недалеко уходит от тех, кто видит лишь сюжет). Такой тип восприятия гораздо более распространен, чем может показаться. Как долго многих из нас со школьной скамьи учили видеть в искусстве лишь идейное

содержание! И вот в нынешних условиях квазихудожественное отношение к театру значительной части интеллигенции ярко выявляет себя с неожиданной стороны.

**Анатомия успеха.** Даже среди считающих себя знатоками искусств довольно распространено мнение, что театр конца XX – начала XXI столетия отстал от литературы, публицистики. Где, мол, острота постановки социальных вопросов и правда истории? Не будем сейчас обсуждать, действительно ли театр «отстал». Важно подчеркнуть, что такие «знатоки» к оценке театра, литературы и публицистики подходят с одних позиций. Они не признают и не умеют понимать самоценность искусства сцены, собственно художественного содержания театра. Не придет же в голову меломану сопоставлять классическую музыку и публицистику, говорящих разными языками и соответственно имеющих различное художественное предназначение. Понимание театра только на уровне социальной остроты проблематики – на самом деле сюжетное его прочтение, своего рода квазиязык. Следует признать, что зрителей, посещающих театр, но так и не научившихся постигать его язык во всей полноте, гораздо больше, чем кажется.

Воспринимают они спектакль, как уже говорилось, исходя из жизненного опыта. Из него же черпают и систему критериев оценки театрального искусства. Жизненные установки и система ценностных ориентаций, сложившаяся как следствие принадлежности к определенному социальному слою и различным малым группам, оказываются значимым фактором восприятия.

Информационная модель, таким образом, хорошо коррелируется и с социально-психологическими типологиями восприятия. Они – часть, причем содержательно значимая, словаря, используемого при чтении текста. Если воспринимающий глубоким знанием языка не обогащен, если у него нет собственно «художественного» понимания, то его жизненные позиции и станут единственной опорой, и от того, какой он, каковы его социально-бытовые устои, и будет зависеть оценка спектакля. Но даже если зритель – изощренный театрал, эстет, ищет в постановке, прежде всего, образно-символические нюансы, его опыт остается с ним и оказывает влияние на восприятие.

Можно признать, что информационная модель восприятия в определенном смысле – корневая. Из нее и вместе с ней, в дополнение и расширение, легко выстраиваются все другие подходы. И тогда появляется возможность увязать все звенья, понять основные закономерности «чтения текста спектакля».

Прежде всего, становится ясно, почему может существовать заинтересованность в театре вне художественных потребностей. Мы знаем, что, кроме стремления приобщиться к таинству, на спектакль приводит желание общаться, отдохнуть, развлечься, необыденно провести свое время. Возникает вопрос – почему все это, не прямо связанное со спецификой сценического творчества, хотят получить именно в театре? Видимо, часть аудитории получает особое наслаждение от общения с актером как с собеседником, переживает компенсаторные реакции на фоне собственной жизненной неустроенности, с удовлетворением наслаждается иллюзиями разрешимости своих проблем. Это и развлекает и ободряет.

Кино лишено силы прямого сопереживания с персонажем – живым собеседником. Другие искусства не обязательно так легко позволяют выделить «естественный» субтекст или чересчур, по мнению представителя обыденного типа восприятия, акцентируют субтексты символические.

Кроме того, современная социально-культурная ситуация, не способствующая общественному осознанию идеи специфичности выразительных средств, необходимости познания художественных языков, укрепляет представление зрителей, слушателей о простоте восприятия всех искусств. Театр, в силу своей синтетической природы, легче может заимствовать знаки и признаки других муз, вводить их в ткань своих произведений, тем самым расширять «текст» популярными «манками». И наконец, обязанность включения опыта обыденной жизни в процесс, используемый при восприятии, связывает интерес к сценическому искусству и социологический портрет зрителя.

Иными словами, феномен посещения вне ткани постановки трудно объяснить. Без проникновения в содержание спектакля остаются недостаточными социологи-

ческий, эстетический, культурологический подходы. Но вместе с тем, также трудно объяснить и интерес к театру единственно на основе художественного анализа. Только более широкое толкование текста спектакля с включением в рассмотрение как «естественного», так и «образно-символического» и всех других его субтекстов позволит понять его социальное бытование.

Можно сформулировать некий общий вывод: успех спектакля у зрителя зависит от спектра составляющих его ткань субтекстов.

Вспомним ироническое замечание К. Ирда «...спектакли нравятся зрителю не за то, что они художественно слабые. Не все ведь художественно слабые получают зрительское признание. Речь идет о тех, в которых “естественный” субтекст нашел отклик у многих, отражает, хоть и мелкую, пусть даже самую бытовую, но “проблему дня”, дает возможность переживания компенсаторной реакции “социального катарсиса” широкому кругу людей. Если же с опытом обыденной жизни спектакль связан слабо, и выразительные средства его неинтересны, провал обеспечен (но не единственно по причине художественной несостоятельности)» [9, с. 42].

Постановки художественно яркие привлекают внимание театралов, но они же получают и массовый успех, если в структуре их субтекстов найдутся такие, которые легко читаются и приносят удовольствие многим.

В ткань спектакля удачно или не удачно, художественно оправданно или навязчиво выпирающе могут вплестаться (даже не всегда прямо в связи с содержанием пьесы) субтексты социально-политические, эстрадно-развлекательные, эротические и т. д. И все это будет способствовать успеху. Не исключено, что зритель увидит нечто авторами не акцентируемое, возникающее побочно на переплетении смыслов и уровней знаков (своего рода театральная двусмысленность, авторами, может быть, даже и не замеченная).

Эффективность воздействия театра, особенно на молодежь, обусловлена и психологическими особенностями молодого поколения (повышенная эмоциональность, впечатлительность, активность воображения). Данные свидетельствуют, что значительная часть зрителей – молодежь в возрас-

те до 30 лет. Так, например, в Национальном академическом театре им. Я. Купалы она в возрасте до 30 лет составляет 47,8 процента аудитории, а в Национальном академическом русском драматическом им. М. Горького – 58,5. В шкале предпочтений юношей и девушек театр занимает третье-четвертое место после кино, музыки, литературы. Показательно, что около 20 процентов опрошенных видят значение сценического искусства в отражении сложных социальных и нравственных проблем, конфликтов общественной жизни.

По мнению этих зрителей, нужны спектакли, в которых бы поднимались актуальные проблемы современности, а чувство ответственности за свое дело, поступки пробуждались бы глубоко личным характером авторских оценок, гражданской позицией драматурга, режиссера, актера. В результате опроса зрителей выяснилось, что для молодых людей до 30 лет характерно стремление выявить в драматургическом произведении общественный смысл, установить его связь с актуальными проблемами жизни. Молодежь более восприимчива к новым постановочным приемам, сценическим формам, оригинальным режиссерским решениям. 63 процента опрошенных хотя бы видят больше экспериментальных спектаклей.

Вместе с тем, в прошлом году в минских театрах выявилась тенденция снижения числа постановок для детей. А недостаточное внимание театров к детской категории зрителей может уже в ближайшие годы отрицательно сказаться на формировании реальной аудитории. Эта тенденция проявляется не только в количественном (падение посещаемости), но и в качественном плане, в снижении и неопределенности требований к репертуару, в шаткости и неустойчивости эстетических оценок. Уже сегодня необходимо предусмотреть ряд эффективных мер, направленных на пропаганду и расширение влияния театра среди школьников, учащихся производственно-технических училищ, колледжей. Надо более активно привлекать к совместному посещению театров родителей с детьми (для этого нужны спектакли для семейных просмотров), педагогов.

В оценке деятельности театра чрезвычайно важную роль имеют экономические,

финансовые показатели. При правильном формировании и эксплуатации репертуара, в том числе детского, они реально отражают вклад каждого коллектива в идейно-эстетическое воспитание нынешней и будущей аудитории. Но одно дело, когда план выполняется за счет умелой организации, создания настоящей творческой атмосферы, художественных поисков. И совсем иное, когда это достигается за счет усиленного проката, а значит, износа одних постановок и неоправданного простоя других, неравномерной занятости труппы и др.

Напомню, что в программу всеобщего художественного образования детей, подростков, учащихся еще со времен советской школы входила и система театрального воспитания. Уже тогда были обозначены важнейшие звенья, намечены пути взаимодействия и взаимовлияния театра и школы с целью более качественного решения воспитательных задач. Дух и направленность поисков тех лет не утратили своего значения.

**Заключение.** Театроведческие и социологические исследования показывают, что работа театральных коллективов по духовному, идейно-эстетическому воспитанию школьников будет носить односторонний характер, если не установится тесный союз школы, семьи, органов народного образования и культуры. На наш взгляд, именно

школа обязана готовить учащихся к встрече со сценическим искусством.

Сегодня театр необходимо рассматривать как важнейший элемент общей воспитательной системы, ибо формирование сознания молодежи – результат сложного, организованного и управляемого процесса развития. И театру как искусству, наименее подверженному тиражированию и воздействию стереотипов в этом деле, принадлежит особая роль.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Солоницына, Л. Актер и публика: нетеатральные формы взаимодействия / Л. Солоницына // Вопросы социального изучения театра. – Л.: ВТО, 1979. – С. 85–100.
2. Проблемы социологии театра: сб. ст. / Ин-т истории искусств; Всерос. театр. об-во. – М., 1974. – 302 с.
3. Сахновский-Панкеев, В. А. Соперничество – содружество. Театр и кино. Опыт сравнительного анализа / В. А. Сахновский-Панкеев. – Л.: ЛГИТМИК, 1979. – 153 с.
4. Шкловский, В. Хорошая книга по теории сценария / В. Шкловский // Искусство кино. – 1962. – № 8. – С. 145–160.
5. Дадамян, Г. Л. Восприятие монументального искусства – типы, механизмы, эффективность (опыт эмпирического исследования) / Г. Л. Дадамян, Д. Дондурей, Д. Невлер // Вопросы социологии искусства. – М.: ВТО, 1979. – С. 194–212.
6. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Искусство, 1957. – 205 с.
7. Петровский, Ф. А. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве / Ф. А. Петровский // Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: Искусство, 1957. – С. 7–35.
8. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 365 с.
9. Ирд, К. Знать своего зрителя / К. Ирд // Театр. – 1986. – № 11. – С. 39–44.

*Поступила в редакцию 21.03.2016 г.*