**Театр как социальный институт**

**Введение**

Для человеческого общества театр является традиционным видом искусства. Он уже не одно тысячелетие многопланово влияет на личность: объясняет мир, создаёт эмоциональные импульсы к различного рода деятельности, выполняет огромную воспитательную роль, поднимая различные философские вопросы, и тем самым способствует формированию качеств, необходимых для жизни в условиях того или иного общества.

На протяжении веков функции театра не менялись, но в разные эпохи на определённые из них делались акценты. Театр, будучи институтом социального общения, всегда влиял на общественно-организационные процессы, обычно представляя при этом интересы ведущего класса.

Хотя театр и боролся против всякого рода бюрократических или идейных ограничений, всегда существовали различного рода регулирующие институты, направляющие культурную жизнь, что-то поощряющие, что-то ограничивающие, а зачастую и подавляющие.

Если заглянуть вглубь веков, то можно найти много свидетельств того, что государство и церковь с одной стороны поддерживали театральное искусство, а с другой запрещали те направления, которые не соответствовали их идеологии. Позднее эти функции всё больше стали перехватываться рынком.

Имущая часть населения не редко оказывала давление на театрального художника. Один из ярких примеров тому – отказ Московского Художественного театра в начале XX века от намерения быть общедоступным.

«Доходный «кассовый» и целевой «массовый» зритель оказались практически разделены на два отчётливых потока и чтобы обеспечить выживание театра за счёт притока первого надо было ограничить приток второго и соответствующим образом строить репертуар».

В этих условиях возникает трудная дилемма между свободой творчества и зависимостью от коммерческого успеха. Хорошо известно, что на рынке преуспевающими могут оказаться создатели далеко не лучшей продукции, которая пришлась по вкусу широкой публике. Так рынок, освобождая от какой бы то ни было идеологической диктатуры, ставит искусство в сильнейшую зависимость от коммерческого спроса.

Советский режим мог создать все условия для творчества художника, поощряя его морально и материально. Но мог и наоборот лишить возможности работать, подвергнуть гонениям, репрессировать.

В сегодняшней России предприниматель, менеджер выступает проводником между художником и публикой. Он диктует условия творчества. От шкалы его ценностей, как художественных, так и материальных зависит качество и судьба, создаваемой художественной продукции.

Нынешний художник же, приобретя свободу, поставлен в крайне трудные условия. Его творчество должно не только обладать художественными достоинствами, оно ещё должно быть конкурентно способным.

В такой ситуации изучение социальных проблем театра приобрело особую актуальность. Частные разделы социологического изучения театра – социология драмы, социология актёра, социология зрителя, социально-экономические проблемы театрального искусства синтезируются в исследовании социальных функций театра как социокультурного института.

От того как будет развиваться театр, в известной мере зависит будущее других искусств, а как следствие, будущее нашего общества в целом.

В России само понятие «театр как социальный институт» на мой взгляд не утратило своей актуальности, потому я и выбрала эту тему для своей курсовой работы. Но сегодня театр переживает труднейший момент в своей истории. Существует множество мнений, что сегодня мы наблюдаем закат русского психологического театра, рождённого в конце позапрошлого века. Я с этим не согласна.

Безусловно, что телевидение, кино, шоу-бизнес, которые рентабельнее и более популярны у массового зрителя сегодня серьёзно потеснили театр, а может и вовсе вытолкнули его на обочину дороги. И для того, чтобы театр снова встал на ноги, выполняя все свои социальные функции, он нуждается как в государственной, так и в общественной поддержке. Вопрос только в том, когда театр дождётся этой поддержки? Когда государство и современное общество обратит внимание на «праздник всех искусств» (И. Гете)?

Но театры уже учатся самостоятельно жить в рынке, с трудом, но они выживают. А раз театр существует, то он влияет на сегодняшнее общество, потому что только театр, а не телевидение, кинематограф или шоу-бизнес остаётся хранителем ценностей. Я имею в виду настоящий театр, театр, который несёт ответственность за своё искусство.

**1. Театр**

**1.1 Социальная значимость театра**

Каков сегодня социальный адрес театра? Как определить его социально-эстетические функции? Каковы роль и место театра в системе художественного воспитания и формирования личности?

Важно отметить, что театр сегодня разный. Ряд театров ориентирован на изысканную элитарную аудиторию, на подготовленного зрителя, способного оценить эксперементальные решения и экстравагантные новшества. Есть театры, стремящиеся к непременному успеху у массового зрителя. У сегодняшнего человека есть выбор социально-культурного поведения, а у сегодняшнего зрителя есть выбор театра.

Можно рассматривать многообразие театров, как обновление и прогресс в театральной жизни, можно и как разрушение сложившихся театральных традиций.

По закону времени художественно-ценные произведения с годами не теряют своей значимости, продолжая оставаться объектами эстетического наслаждения и давая почву для произростания новых талантов. Незначительные же или вовсе бесталанные уходят в лету, не оставив после себя ничего, даже при условии, что имели когда-то коммерческий успех или сиюминутный успех у публики.

Но что может оставить после себя спектакль? Он не может подорожать, как полотна художников по прошествии времени, его не увидят будущие поколения в том самом виде, какой он сегодня. Как отразится во времени когда-то созданное уникальное художественное произведение?

Специфика психологической атмосферы театра, энергетический обмен актёра и зрителя, массовость восприятия и непосредственная спонтанность реакции публики даёт основания утверждать, что театр воздействует на общественное мнение и вообще связан с жизнью общества более других видов искусств.

В театре личность овладевает системой ролей, усваивает социальные стереотипы и осознаёт общественный смысл своих действий. Театр – средство социальной ориентации, потому что именно эмоционально-творческий характер восприятия, помогает зрителю использовать полученную театральную информацию в арсенале жизненного опыта. Человек получает наглядный урок того, как можно и как нельзя выражать свои чувства, как должно поступать в той или иной ситуации. Так с помощью отождествления себя с героем, зритель ставит себя в сравнение с носителем социальных норм, у него появляется стимул приблизиться к нравственному идеалу. Через чувство свободного выбора, эстетическое наслаждение и творческую активность зритель даёт свою оценку множеству вариантов человеческого поведения.

«Соединяя в себе и используя возможности нескольких искусств, театр аппелирует ко всему объёму человеческих эмоций, переживаний, аффектов, ко всей совокупности человеческих чувств и способностей. Он требует от «третьего участника спектакля» – зрителя (К.С. Станиславский) соучастия и высокого уровня развития воображения. Характерный для театра высокий объём внимания и избирательности, отсутствие жёсткой организации восприятия и принудительной точки зрения обуславливают способность его к актуализации творческих потенций личности зрителя».

Концентрация смысла в драме предельна, и соответственно, зритель получает концентрированный жизненный опыт, переживая за один вечер ряд человеческих жизней. При этом сохраняется форма непосредственного житейского происшествия, ведь всё происходящее в театре наглядно, конкретно и разворачивается прямо на глазах у зрителя.

Но эта жизнь находится в сфере «театральной реальности», она слегка отодвинута, отделена от публики, в ней нет мелочей и случайностей будничной жизни, она подаётся крупным планом, всё это и превращает спектакль в разновидность «социального эксперимента». В итоге зритель осознаёт то, что не всегда может осознать в реальной жизни. Таким образом, театр моделирует общественное поведение зрителя и выступает в качестве нормативного образца общения.

При этом театр не столь «тираничен» (хотя может воздействовать и воздействует на публику даже вне театра) как другие виды массовой коммуникации, живое и творческое общение в театре освобождает публику от рамок общепринятых стандартов.

К.С. Станиславский говорил о том, что зритель, пришедший из театра, должен видеть мир и будущее глубже, чем до посещения театра.

Театр, помогающий увидеть мир и будущее глубже, существовал, существует, и хочется верить, будет существовать пока существует человечество.

Теперь можно ответить на вопросы, поставленные в начале этой главы. В чём же социальная значимость сценического искусства? В чём ценность спектаклей прошлых лет, никогда нами не виденных? Что оставят после себя сегодняшние?

Унаследованная нами от предыдущих поколений база нравственных ценностей, во многом формировалась под влиянием театра прошлых лет. Театр нынешний определяет не только наше сегодняшнее мировоззрение.

**1.2 Социальные функции театра**

К.С. Станиславский говорил: «В момент творчества слова – от поэта, подтекст – от артиста. Если б было иначе, зритель не стремился бы в театр, чтоб посмотреть актёра, а сидел бы дома и читал пьесу». Значит, в театре рождается подтекст. «Театр умеет говорить о том, для чего ещё не родились нужные слова и понятия и нет изобразительных средств в других видах искусства. Это «специфическое бытиё» познавательной функции в сфере театра в какой-то мере сознательно, а то и бессознательно имеет в виду зритель, оценивая различные функции театра».

Действительно, театр – лучшая школа жизни, потому что он выступает в качестве источника информации о мире, о жизни, дающего повод для работы мысли. Вызвать раздумья о смысле человеческого существования, о глубинах человеческой души – благородная и необходимая цель искусства вообще, и в том числе искусства театра. Таким образом одна из важнейших функций театра – это познавательная функция. Благодаря ей осуществляется передача социального опыта от одного поколения к другому, от одних стран и народов к другим. Поэтому так важно приобщение к театру юного зрителя. «Но что же происходит с человеком в семнадцать лет? Вообще-то как будто ничего существенного, и вместе с тем это едва ли не самый интересный и важный возраст в нашей жизни, ибо где-то около семнадцати лет мальчик встречается с мужчиной, а девочка – с женщиной. Будь мы птицами, в эту пору нас выставили бы из родного гнезда, но, поскольку мы не птицы, а люди, нас могут послать учиться в театральную школу».

В этой «театральной школе» люди учатся до старости, примеряя на себя множество ролей они не только получают информацию о тех или иных жизненных проблемах, но и учатся думать. Народный артист СССР К.К. Ирд писал: «Когда я думаю о театре будущего, мне прежде всего хочется видеть его мудрым театром слова, который учит человечество испытывать наслаждение от самой человечной и радостной деятельности – мышления».

Наряду с познавательной функцией сценического искусства правомерно существует и ряд других (эстетическая, развлекательная, коммуникативная, социализирующая, компенсаторная, игровая, нормативная и многие другие), театр полифункционален, потому и занимает такое важное место в жизни общества.

Рассмотрим некоторые из перечисленных выше функций театра.

Функция развлечения включает в себя ориентацию на необычность постановки, встречу с любимыми актёрами, яркую зрелищность постановки (музыка, свет, декорации, костюмы). Эта функция тесно переплетается с функцией коммуникативной. Театр, зрелище выросли из народного праздника, обряда, яркими моментами которого была активность всех его участников и коллективность действа. Так, в земледельческих праздниках зрелище сочеталось с действием. Участники того или иного обряда – этого стихийного фольклорного театра – были одновременно и действующими лицами. Характерна и другая сторона традиционных фольклорных празднеств: коллективность переживания, чувства, действия. Отсюда можно предположить, что именно эти традиционные фольклорные черты – потребность в эмоциональном общении всех участников – должны сказаться в оценке сегодняшнего театра.

Из всех видов искусств именно театр как искусство, коллективное по своей природе, в наиболее предметной форме имитирующее межличностные контакты, как искусство, в значительно большей степени, чем любое другое, привлекающее людей к сопереживанию и сотрудничеству, даёт человеку возможность каким-то образом слиться с другой личностью, установить с ней более глубокие, более тесные и разнообразные отношения. Так коммуникативная функция театра отвечает за поддержание целостности общества. Именно эта функция позволяет обществу относиться к театру как к особой социальной ценности, необходимой если не отдельному индивиду, то обществу в целом.

Совпадая в некоторых отношениях с компенсаторной и развлекательной функциями театра, игровая функция оказывает влияние на многие стороны социальной регуляции.

«Исходя из понимания игры, как свободного творчества, Ф. Шиллер возводил к ней эстетическую деятельность. А известный голландский культуролог Й. Хейзинг усматривал в игре наиболее существенное проявление человеческой сущности. Игра требует обособления участников от обыденной жизни, от производственной деятельности, от нормативной социальной среды».

Принимая правила игры, зритель отвлекается от насущных житейских проблем и получает компенсацию за нереализованные устремления в социально значимой деятельности. Игра как развлечение выполняет важную функцию снижения уровня психологической напряжённости, возникающей в силу социального или политического противостояния различных сил и партий. Этим можно объяснить тот факт, что во всяком обществе шуты и скоморохи, клоуны и затейники пользовались спросом.

Социализирующая функция театра связана с модой и престижем потребления театральной продукции. Посмотреть модную постановку, «сходить» на известного актёра – всегда имело, продолжает иметь и сегодня статусное значение.

Здесь упомянута лишь часть социальных функций театра. Все эти, а так же множество не названных мной функций находятся в постоянном взаимодействии и дополняют друг друга.

Н.Н. Корниенко пишет в своей статье о функционировании театра: «Современный театр стремится к разнообразию. Разнообразие, функциональная вариативность театра относительно норм и художественных стандартов общества с неизбежностью ведут к диффузности, взаимопроникновению его социальных функций, типов и стилей его «поведения». Само по себе обилие театральных идей, смыслов, форм, стилей «поведения», целей, оценок, ориентаций театра обеспечивает развитие и обновление художественной культуры за счёт новой комбинации её структурных элементов».

**1.3 Социальная роль актёра.**

Актёр, взаимодействуя с партнёрами на сцене, использует тот же арсенал средств, которыми располагает человечество для установления непосредственной социальной коммуникации, прежде всего это речь и жест. Общение на сцене ничем не отличается от непосредственного взаимодействия в жизни, разве что повышенная эмоциональная окраска интонации и жеста увеличивает эффективность коммуникации. Искусство актёра – это искусство жизненного общения.

Это позволяет говорить о социальном восприятии созданного актёром образа, который воспринимается нами как социальное существо, как конкретный человек в реальном облике актёра. Если художественное восприятие роли определяется её идейным содержанием, исполнительским мастерством актёра и всей целостной структурой спектакля, то социальное обусловлено теми представлениями о человеке, которые довольно устойчиво существуют в каждом обществе.

«Существует немалое количество свидетельств (например, многочисленные письма зрителей в редакции и непосредственно к актёрам), убеждающих, что для значительной части зрителей актёр выступает отнюдь не как художник, а именно как носитель социальных ценностей. Важно подчеркнуть, что не индивидуальность артиста сама по себе, а именно её зрительское признание, само зрительное «соучастие» в процессе становления актёрской популярности кристаллизует потребности и склонности, которые в другом случае могли остаться смутными, неявными. Именно в таком смысле следует понимать процесс удовлетворения актёром зрительских потребностей. Такое понимание позволяет сформулировать «социологический смысл» взаимодействия актёра с публикой, перефразируя известный афоризм: скажи мне, кто твой любимый актёр, и я скажу тебе, кто ты».

При этом следует помнить, что актёр – прежде всего творец, художник, что в отношении зрителей к нему должно проявляться и отношение к искусству в целом, и наоборот, его влияние на зрителей всегда есть их приобщение к искусству, в этом – его главная задача.

Отношения между актёром и зрителем складываются сознательно и бессознательно, они наполняются конкретным социальным содержанием, в них впечатления всей жизни человека неотрывны от впечатлений, полученных от сыгранной артистом роли. Массовое представление об актёре в сознании зрителя складывается в некий «образ», в нём личность и художник составляют один «целостный образ актёра». Таким образом, роль или совокупность ролей, сыгранных актёром, и человеческие качества самого артиста сливаются в сознании зрителей в особую, наполовину условную, наполовину реальную фигуру.

Этот образ актёра – образ идеальный, в нём всегда есть нечто не присущее актёрской личности, идущее от его ролей, от персонажей. Но для публики он выступает как реальность, в которой личность актёра и то, что не присуще ей неразделимы. «Даже когда у зрителя есть возможность увидеть артиста не в роли, а в качестве самого себя, то и в таком случае не художественного взаимодействия актёра с публикой оно всегда опосредованно ролью – социальной ролью актёра».

Актёр, становясь кумиром у публики, становится обладателем огромной силы внушения, силы воздействия на массовое сознание. Под воздействием его таланта формируются общественные идеалы, высмеиваются пороки общества, обнажаются нравственные и социальные проблемы.

Так, «целостный образ актёра» влияет на восприятие того или иного художественного образа, но при этом разнообразие ролей, играемых актёром на театральной сцене и позволяющих обнаружить всю широту его творческих возможностей, обусловит разнообразие представлений, подвижность установок и множественность ожиданий публики.

**1.4 Репертуар**

Изучение театрального репертуара – это изучение театра, зрителя и социального контекста театральной жизни, это так же один из подходов к комплексному исследованию проблемы «театр в духовной жизни общества». Из всех показателей театрального процесса, именно репертуар наиболее полно раскрывает панораму идейно-художественного климата, взаимодействия театра и зрителя.

Репертуар театров страны – это отражение её культуры, идеологии и экономики, репертуар же конкретного театра отражает идейно-художественную позицию коллектива, его творческое лицо.

«Включая в репертуар ту или иную пьесу, всегда надо твёрдо знать, ради чего она берётся, что театр хочет сказать зрителям выбранным им произведением».

Репертуарная политика сегодняшних театров очень разнообразна. Часто в борьбе за массового зрителя и коммерческий успех в репертуаре театров оказываются низко-художественные и откровенно пошлые пьесы, которые тем не менее востребованы публикой. Вообще-то это явление не новое. В 1973 году в статье А.Н. Алексеева и В.Н. Дмитриевского приводится замечание главного режиссёра Тартусского театра «Ванемуйне» Каарела Ирда: «Критика бесспорно ошибается, когда думает, 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 всё же приходят в театр смотреть их. Что привлекает широкую публику в этих пьесах, что её волнует в них – это, по-моему, и должно в первую очередь заинтересовать наших теоретиков театра и литературы, стать объектом анализа и изучения».

Сегодня, в период театральных реформ, изучение репертуара театров страны – одна из главных проблем социологии театрального искусства. С одной стороны театры никак не защищены материально и им ничего не остаётся, как только идти на поводу у публики, с другой же на театре продолжает лежать ответственность и за воспитание художественного вкуса зрителей, и за просвещение, и за создание нравственных идеалов и формирование социальных норм поведения.

«Однако, слишком часто как театр, так и зритель идут по пути, который «протоптанней и легче». Например, театру легче варьировать многократно освещённые проблемы, чем художественно раскрывать рождённые реальной действительностью жизненные конфликты и противоречия. Театру проще «подлаживаться» под невзыскательного зрителя, чем вести его за собой, поднимать его эстетическую культуру и вкус. Зрителю же подчас проще идти за этим «подлаживающимся» под него театром, смотреть то, что ставят. В результате сплошь и рядом происходит снижение взаимной требовательности. Театр всё охотнее и чаще обращается к пьесам не первого сорта, которые не открывают зрителю что-либо новое, а, наоборот, предлагают ему нечто стандартно-общедоступное, привычное, ожидаемое. Зритель же всё охотнее и чаще поддаётся «обаянию» легковесности, мало того, – требует её. Так объективно совершается отказ от установок театра и зрителя на хорошую пьесу, на высокие идейно-художественные нормативы. Зритель и театр вместе прокладывают дорогу «коммерческой драматургии»».

В условиях нравственного кризиса 1990-х годов, когда резко менялись ориентиры и ценности, пересматривались идеалы и социальные роли, театр смоделировал героя сцены, который представлял собой сконцентрированное выражение постсоветского человека испытывающего на себе все процессы социального перераспределения. В театре отразились все перемены идеологического, социально-психологического и экономического состояния. Ведь так же как театр влияет на духовную жизнь общества, так и сам он зависит от него.

Многие драматурги, режиссёры, руководители театров пришли в растерянность. «Театры – храмы», «театры – дома» оказались в идейно-художественном и организационном кризисе. Целостность трупп репертуарных театров оказалась под угрозой. Свободная конкуренция и широкие предпринимательские возможности породили развитие разного рода антреприз.

«В 1990-х годах в условиях отмены цензуры, афиша на несколько сезонов заполнилась так называемой «обличительной чернухой» – пьесами, претендующими на серьёзное социальное содержание, но чаще всего не выходившими за пределы поверхностной агитки. Уже ко второй половине 1990-х годов репертуар такого типа достиг максимальной степени насыщения, интерес к нему ослаб, тем более что политические дискуссии закономерно переместились на митинги, собрания, партийно-правительственные форумы».

Зрительский интерес к театру в середине 1990-х годов упал, но в самом театре активизировались творческие процессы. Театр искал новых установок, формирующихся в обществе. Как следствие, с середины 1990-х годов вновь активизируется театральная жизнь, возрождается интерес населения к театру. Это подтверждается количественным ростом театров в 1996–2000 годах.

Количественный рост театров в эти годы обусловлен наконец-то установившейся относительной стабилизацией художественного рынка, повышением качества спроса и предложения на сценические зрелища. Растущие возможности театрального предложения расширяют индивидуальный выбор форм досуга каждой новой формирующейся субкультурой формации.

Театральная жизнь кардинально меняется, формируются новые правила общения с публикой, театральные установки напрямую зависят от общественных потребностей. Рождается множество новых театров, но и множество умирает, что обусловлено жёсткими организационно-экономическими обстоятельствами. Эти обстоятельства и заставляют искать новые художественные, организационные, финансовые формы.

В 1990-е годы активно развивается студийное движение, открывается множество малых сцен и филиалов. Их успех у публики способствует разнообразию коммуникативных связей как с новой аудиторией, так и со «старой» публикой.

Администратор занимает в труппе лидирующие позиции, без его организаторского таланта, способности принимать нетрадиционные организационные решения, улавливать направленность интересов публики, жизнедеятельность театра становится невозможной.

В.Н. Дмитриевский представил лидирующую часть репертуара этого периода – 10 наиболее популярных названий в российской афише, ранжированных по среднему количеству зрителей на одном спектакле.

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Ранг. | Название и автор | К-во пост.  театров | Число спект.  (тираж) | Число зрит.,  просм. спект.  (в тыс.) | Число зрит.  на 1 спект. |
| 1. | Иисус Христос  супер-звезда  В. Уэббер | 3 | 65 | 47,0 | 723 |
| 2. | Чума на оба ваши дома  Г. Горин | 10 | 121 | 68,2 | 564 |
| 3. | Укрощение строптивой  В. Шекспир | 10 | 110 | 61,6 | 560 |
| 4. | Пигмалион Б. Шоу | 17 | 165 | 90,7 | 550 |
| 5. | Двенадцатая ночь  В. Шекспир | 11 | 111 | 57,2 | 505 |
| 6. | Лес А. Островский | 11 | 114 | 55,4 | 486 |
| 7. | Восемь любящих женщин  Р. Тома | 18 | 140 | 61,0 | 436 |
| 8. | Ромео и Джульетта  В. Шекспир | 15 | 163 | 70,6 | 433 |
| 9. | Утешитель вдов  Д. Мариотт | 9 | 111 | 48,1 | 439 |
| 10. | Ревизор Н. Гоголь | 12 | 167 | 69 | 413 |

Можно сразу заметить, что публика не удовлетворена современной драматургией, она ориентирована на полноценный литературно-художественный репертуар, преимущественно классику. В то же время представительная часть публики тяготеет к западному театральному шлягеру. Театры же стремятся ориентироваться на разные массивы публики, разных художественных установок и уровней.

При опоре на классику наблюдается отход от современной российской пьесы и верность уже «опробованным» многолетним прокатом коммерческим образцам.

Классика вышла в лидеры репертуара, потому что формировалась в ходе многовекового отбора и выдержала проверку временем. Постановка же современной отечественной пьесы – это риск для театра. Но последствия такой театральной политики могут в итоге оказаться потерей публики нового поколения и разрывом отношений с современными драматургами, которые не находят в театре возможностей для своей творческой реализации.

С другой стороны, если современные российские пьесы и попадают в текущий репертуар, то уже на начальной стадии проката отсеиваются зрителем, отказывающимся их смотреть.

Может быть отсутствие «героя» в современной драматургии, может быть не законченное формирование новой ценностной иерархии обусловило эти тенденции, но становится ясно, что сегодня классика, как впрочем и всегда, выполняет важную роль, помогая осмыслить сегодняшние реалии жизни, формируя у зрителя потребность самооценки. Таким образом высокое искусство помогает увидеть себя в широком контексте новых идеалов, и сформировать представление о новых социальных и духовных ценностях.

«Установки театра и публики на классику свидетельствуют об их совместном тяготении к ядру культуры, к сохранению и развитию духовной жизни». (1)

И всё-таки нельзя недооценивать значение современной пьесы. В. Немирович-Данченко писал: «В своей повседневной производственной работе наш театр должен главным образом опираться на современную пьесу. Это не значит, конечно, что из репертуара театра может исчезнуть наследие классической драматургии. Но базой, фундаментом, на котором возникает тесная связь театра со зрителем, будет, разумеется современная пьеса». (2)

Действительно, современные пьесы Чехова и Горького в своё время сделали Московский Художественный театр прогрессивнейшим театром России конца 19 – начала 20 века. Высказывание В. Немировича-Данченко остаётся актуальным и сегодня, ведь именно живая связь театра с современностью обеспечивает театру живую связь со зрителем.

**2. Публика**

**2.1 Взаимодействие театра и публики**

Если репертуар – это лицо театра, то состав его аудитории и зрительские предпочтения – своеобразное отображение этого лица. Смотрясь в аудиторию, театр может увидеть себя (так же как зритель в театре находит себя).

При довольно широком объёме субкультур, существующих в современном российском сознании и вмещающих в себя совершенно разные типы менталитетов, важно точно определять на какую именно публику ориентирован тот или иной театр. Ведь в современных условиях переходной культурной ситуации весьма значительная часть населения оказалась вытесненной из культурной среды и обусловленных ею норм. При разрыве прежних социальных связей и потери ориентации в новых житейских ситуациях прогрессируют психологические стрессы и, как, следствие тяготение к социально негативным формам поведения. Театр же может решать эту проблему, противопоставляя этим конфликтам, свою систему установок и образов. Он может создавать в сознании зрителей позитивные нормы поведения и представления об идеале.

«Общение зрителя и театра в современных условиях определяется такой духовно-практической деятельностью, в которой реализуется целый комплекс духовных потребностей человека, и прежде всего потребность в искусстве. Эта потребность требует философски-социологического истолкования и раскрытия, в ходе которых театр может быть понят как специфический вид искусства, и, вместе с тем, как особый социальный институт, выступающий средством удовлетворения разнообразных человеческих запросов и устремлений. В силу того, что в общении зрителя с театром реализуется целый набор потребностей современного человека, удовлетворяются разнообразные запросы и устремления личности, личностный характер общения театра со зрителем во многом определяется художественной потребностью общества в целом; эта потребность тесно связана с социальными функциями искусства. Театр моделирует общество и, приглашая зрителя к сопереживанию, формирует в его сознании определённые идеи, интересы, потребности, художественные критерии, вкус, жизненные ориентации. В театре следует видеть своего рода образную модель жизнедеятельности, которая обогащает личностный опыт человека, расширяя его границы, формируя определённые ценностно-нормативные ориентации. Важное свойство театра состоит в том, что, отвечая на потребность эстетического постижения мира, он воссоздаёт окружающую человека реальную действительность как объективно существующие, расположенные в пространстве картины жизни, поэтому характер самого воздействия, производимого театральным спектаклем, предполагает и даже способствует распространению этих представлений на окружающие человека явления и отношение к ним».

Многообразие театров сегодня может удовлетворить потребности практически любой интеллектуальной и социальной прослойки общества. Такой театральный жанр, как мюзикл соединил в себе «высокую» и «низкую» культуру, отразил оттенки общественных настроений разных социальных слоёв, объединил многие элементы современной театральности и при этом актуализировал классику, сделав её популярной в широкой зрительской среде. Это только один из процессов привлечения неподготовленного зрителя к театральному искусству. Немаловажную роль в этом играют и средства массовой информации.

В последние годы интерес к театру стал повышаться, соответственно повышается и значимость театра как социально-культурного института. Но осуществление присущих ему функций, их реализация существенным образом координируется каждым отдельно взятым театром, его идейно-художественной направленностью и его возможностями. Как уже говорилось, есть театры ориентированные на элитарного зрителя, есть с ориентацией на массового. Мне кажется, что в идеале театр должен стараться выполнять обе задачи: поднимать аудиторию на следующую ступень художественного развития и приобщать новую аудиторию к театру.

Подготовленные зрители во многом определяют общее оценочное отношение массовой аудитории к конкретной постановке и театру в целом. Если же их число уменьшается, то, соответственно, уменьшается и общественный интерес к театру. Это сказывается на процессе и масштабах воспроизводства аудитории театра, и, соответственно, уменьшается общий объём потенциальной аудитории. Противостоять этому процессу может только общее повышение художественного уровня спектаклей.

«Именно в дальнейшем развитии театрального искусства, в обогащении и овладении новыми средствами художественной выразительности, в творческом поиске и эксперименте нам видится генеральное направление совершенствования системы взаимоотношений театров со своей аудиторией».

Театр, несмотря на все финансовые трудности, должен помнить о своей ответственности перед зрителем. Будущее, безусловно, за экономически стабильными театральными организациями, другим просто будет не выжить в современных условиях рыночной экономики, но удержаться на плаву, сохранив при этом «лицо» театра, должен помочь профессиональный менеджер, администратор, но не откровенный курс театра или какого-то проекта на массовый «ширпотреб», на всеядность (вплоть до эротики и откровенного эпатажа). Конечно, обо всём выше сказанном можно говорить только в контексте государственной поддержки, отсутствие которой сулит театральному делу в России печальные перспективы.

Конкуренция, многообразие антрепризных проектов, активное продюсирование (приглашение со стороны актёров, режиссёров, художников) в репертуарных театрах позволяют надеяться, что зрительский спрос будет стимулироваться высокой художественной, эстетической и идейной характеристикой постановок.

Но художественность и общедоступность – вещи трудно совместимые. Поэтому, когда речь идёт о привлечении в театр (в театр высокохудожественной и эстетической направленности) публики, нельзя забывать о поддержке самой способности наших людей придти в театр и приобрести билет.

Театр должен не только изучать, формировать, привлекать публику, он должен постоянно осознавать силу внушения, присущую ему, как никакому другому виду искусства, и соответственно этому заботиться об интеллектуальном и нравственном развитии своей аудитории, ведь от того, какой она будет завтра, зависит будущее самого театра.

«Зритель – не только социологическое условие и экономическая основа существования театра, он одновременно, как это отмечали все великие реформаторы театра, есть равноправный сотворец спектакля. Именно в пространстве «силовых линий» зрительской аудитории, в зависимости от её художественного потенциала получает театр тот заряд жизненной энергии, который даёт ему импульс и направление развития своего искусства. Это значение зрителя особенно явственно осознаётся в переломные для театра годы».

Сегодня для театра настало «время перемен», настало так же время обратиться к зрителю. Отказавшись идти по пути наименьшего сопротивления, важно понять необходимость ставить своей целью не сиюминутный коммерческий успех, а формирование постоянной аудитории, устойчивого контингента подготовленных зрителей.

«Необходимость для театра постоянной аудитории понимали ещё авторы «Постановления и правил внутреннего управления императорскою театральною дирекциею», утверждённых в мае 1825 года. Они указывали, что для стабилизации доходов театра нужно «приучить публику к постоянному посещению зрелищ», добиться чтобы театр стал для неё необходимостью»».

Конечно, не только ради повышения доходов, в сегодняшних условиях они зависят и от многих других факторов, скорее заботой о будущем театра, вызвана необходимость формирования постоянной публики. Она, обладая опытом общения с театром, развитым художественным вкусом, является ускорителем развития театральной культуры всей аудитории, формирует общественное мнение о театре и его спектаклях среди новых и потенциальных зрителей.

**3. Формы творческого существования**

**3.1 Репертуарный театр**

На парламентских слушаниях на тему «О законодательном обеспечении театральной деятельности в Российской Федерации», состоявшихся 14 октября 1997 года, А.А. Калягин, председатель Союза театральных деятелей Российской Федерации, художественный руководитель Московского театра «Et cetera», начал свою речь «Закон о театре и исполнительских искусствах – веление времени» монологом Шекспира, обращённого к английской королеве из пьесы Бернарда Шоу «Сладкая леди сонетов». Актуальность монолога в контексте обсуждаемой темы была бессомненна: «Ваше Величество, я обращаюсь к Вам с покорной просьбой: прикажите выделить из государственных доходов средства на создание театра, где я мог бы ставить те мои пьесы, которые не берёт ни один театральный делец, хорошо зная, что ему гораздо выгоднее ставить скверные вещи, чем хорошие. Церковь отказалась от театрального искусства, перестала поощрять его и таким образом оно, это искусство, угодило в руки нищих актёров, алчных дельцов, которые заботятся не о славе Вашего королевства, а лишь о своём кармане. И теперь Вашему Величеству следует восстановить былое достоинство театра и его высокое назначение».

По прошествии восьми с половиной лет «покорная просьба» звучит всё так же актуально и Союз театральных деятелей не устаёт напоминать законодателям о том, что следует «восстановить былое достоинство театра и его высокое назначение», обеспечив театр государственной поддержкой, иначе существование одного из величайших завоеваний российского театра XX века – режиссёрский репертуарный театр может оказаться под угрозой.

«В России всегда были талантливые артисты-гастролёры, были частные антрепризы, наконец, императорские театры с отдельными именами – Щепкина, Коротыгина, Мочалова, Савиной и др., – которых мы помним до сих пор. Но та высота, которой достиг русский театр связана с созданием художественного общедоступного театра, «общедоступность» которого поддерживали Морозов, Мамонтов и сам Станиславский, растративший всё своё состояние. Именно эта поддержка дала возможность добиваться «правды чувств в предлагаемых обстоятельствах», по срокам значительно превышающим сегодняшние, до недавнего времени обязательные нормативы выпуска спектаклей. Его знаменитые «не верю» были материально обеспечены. В результате были выработаны принцип и метод работы драматического актёра – была создана система Станиславского. Только со времени создания художественного театра и его школы в России стали работать повсеместно репертуарные театры с планомерно готовящимся репертуаром и постоянной труппой, пополняющейся из профессиональных школ».

Если школы дают понимание профессии, то воспитание артиста совершенствуется в театре, именно в стационарном, где сохранены традиции. А опираясь на традиции и обогащая их, можно воспитать яркую индивидуальность. Репертуарный театр обеспечивает России мировое первенство. И российская театральная школа – сильнейшая в мире, в ней глубже, чем где либо изучается основной предмет – элементы системы, вспомогательные предметы – пластика, танцы, пение, техника речи. Сохранение профессиональных школ и репертуарных театров, где таланты будут иметь возможность развиваться – это сохранение культурных ценностей России.

«С потерей репертуарного театра мы ставим под удар традиции системы Станиславского. Но потеря традиций репертуарного театра – это ещё не потеря всей театральной культуры, а вот потеря школы грозит эту культуру потерять».

Стационарный репертуарный театр-дом потеснён сегодня новыми жизнеспособными и мобильными театральными моделями. Стремительно развиваются антреприза, частные театры, театры-студии, именно они сегодня выходят в авангард культурного процесса. То, что антреприза может стать шедевром театрального искусства, доказывают работы Стуруа, Някрошюса, Доннеллана.

Мне кажется, что разнообразие форм творческого существования, только обогатит театр и воспринимающего его человека, предоставив ему реальную свободу выбора множества различных систем социального и культурного поведения. Законодательно каждая из этих форм должна быть защищена, тогда каждый творческий коллектив сможет выбрать подходящую ему модель. Не так уж важно под какой вывеской будет театр в который придёт зритель, гораздо важнее, чтобы этот театр удовлетворял культурные потребности человека.

**Заключение**

Серьёзные преобразования, произошедшие в политической и экономической сферах российского общества, не могли не сказаться на сфере культуры. Важной особенностью существования её институтов в настоящий момент является функционирование в условиях развития рыночных отношений. Произведения культуры становятся предметом купли-продажи, а существование её творцов связано со спросом на их продукцию на рынке.

В новых условиях изменились и театр, и зритель. Сегодня культурные потребности отошли на второй план, большинство населения озабочено проблемой выживания, преобладают домашние или пассивные формы проведения свободного времени. Преодоление существующих ныне острых противоречий в духовной жизни страны требует мобилизации всех внутренних сил общества, максимального использования самых разных факторов, влияющих на развитие личности. Одним из сильнейших в этом ряду является искусство. Но сегодня общение с театральным искусством становится более поверхностным, чем в советскую эпоху, ослабевает его развивающая и усиливается развлекательно-релаксационная роль. Если раньше театр был лидером общественной мысли, то сегодня для публики первостепенное значение имеет театр как место отдыха.

До начала перестройки существовали только государственные стационарные театры, строго определялись репертуар, количество премьер, спектаклей для детей, по произведениям классиков русской литературы и т.д. В настоящее время существуют не только государственные, но и частные театры. Появилась «новая» форма организации театрального дела – антреприза. Театр находится на самоокупаемости, дотации из бюджета не покрывают даже расходов на заработную плату. Работники театра получили большую свободу творчества и самовыражения, но утратили чувство стабильности, уверенности в завтрашнем дне.

Для того чтобы мог реализоваться весь потенциал театрального искусства, необходимо обеспечить соответствующие условия для распространения и освоения театральной продукции, которая должна способствовать повышению качества досуга населения. Для совершенствования деятельности института театра существенную роль играют социологические исследования.

Исследования в области театрального искусства имели место в России уже в XIX веке, после революции 1917 года они стали более систематическими. В 20-ые годы регулярные исследования театра стали проводиться в театре РСФСР под руководством В. Мейерхольда и в Театре юного зрителя в Ленинграде. С середины 20-х годов изучением зрителей стали заниматься научно исследовательские учреждения и организации. Отличительной чертой первых исследований театра была их практическая направленность на изучение зрительского восприятия спектакля.

После долгого перерыва изучение функционирования театра возродилось в период общественной оттепели конца 50-х годов. На этом этапе развития социологии театра акцент ставится на изучение взаимоотношений театра и публики.

В 70-е годы функционирование театра рассматривалось в контексте происходящих социальных процессов.

В сложившихся условиях перехода современного российского общества к рыночным отношениям, в свете изменения социальной роли театра в жизни общества, смены типов взаимодействия театра с другими социальными институтами – политическими, экономическими, образовательными, культурными и обретения им новых социальных функций в условиях становления социальных отношений нового типа, изучение социокультурного института театра приобретает особую важность. Театр, выполняющий ряд важных социальных функций нуждается в общественной и государственной поддержке, в принятии закона о театре, в формировании новой системы найма актёров и в разработке социальной политики, касающейся всех участников взаимодействия «театр – зритель».

**Список использованной литературы**

1. Аналитический вестник №4. Театр в современной России (состояние и перспективы. М., 1998.
2. Социологические исследования театральной культуры села. Академия наук СССР. Уральский научный центр. Свердловск, 1978.
3. Театр. Обзорная информ. Вып. I. – Социологические исследования театрального искусства. М., 1983. С. 159.
4. Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н. Театр и зритель. Проблемы социологии театрального искусства. М., 1973.
5. Бэнтли Э. Жизнь драмы. М., Айрис Пресс, 2004.
6. Дадамян Г.Г. Социально-экономические проблемы театрального искусства. М., ВТО, 1982.
7. Дмитриевский В.Н. Основы социологии театра: История, теория, практика. М., ГИТИС, 2004.
8. Ерасов Б.С. Социальная культурология, ч. 1. М., Аспект Пресс, 1994.
9. Зилов М. Вдохновенье и расчёт. Организация творческой работы в драматическом театре. М., ВТО, 1976.
10. Ирд К.К. Размышления о театре. Л., Искусство, 1973.
11. Корниенко Н.Н. Социальные функции искусства и его видов. Функционирование театра в оценке зрителей и экспертов. М., Наука, 1980.
12. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. Т. 1. М., 1952.
13. Станиславский К.С. Собр. соч., Т. 3. М., Искусство, 1955.
14. Суворова Г.Д. Театр и художественная культура. Театр как социальная ценность. М