

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	3
-----------------------	---

### I

<i>Д. С. Лихачев.</i> Об актуальности проблемы общения в современном искусствознании . . . . .	5
<i>М. С. Каган.</i> Искусство и общение . . . . .	15
<i>А. Л. Казин.</i> Общение и коммуникация в искусстве . . . . .	29
<i>Ю. В. Перов.</i> Возможности и специфика социологического анализа художественного общения . . . . .	37
<i>А. Я. Ку克林.</i> Искусство и общение в учении Гегеля . . . . .	48

### II

<i>Ю. Н. Давыдов.</i> Литература и зрелищные искусства . . . . .	74
<i>В. М. Дианова.</i> Общение в театральной художественно-творческой деятельности . . . . .	85
<i>Э. В. Леонтьева.</i> Театральное пространство как фактор общения актеров и зрителей: тенденции эволюции . . . . .	93
<i>Т. А. Клявина.</i> О процессах включения зрительного зала в систему спектакля . . . . .	119
<i>А. А. Щербакова.</i> Восприятие музыкального произведения как форма общения . . . . .	127
<i>В. Е. Гусев.</i> Формы общения в народном творчестве . . . . .	136
<i>И. И. Змицковский.</i> О природе фольклора в свете исполнительского общения . . . . .	142
<i>Я. Б. Иоскевич.</i> Общение в системе кинематографа . . . . .	151
<i>Р. Д. Копылова.</i> ТВ-коммуникация как диалог . . . . .	159

## ИСКУССТВО И ОБЩЕНИЕ

Сборник научных трудов

Редактор *Е. Хваленская*  
Художник *Н. Громов*

Сдано в набор 16.07.84. Подписано в печать 26.12.84. М-23141.  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага типографская № 2. Литературная гарнитура.  
Высокая печать. Объем 10,2 уч.-изд. л. Тираж 1000 экз. Заказ 1493.  
Издат. № 4 (129). ТП 1984, поз. 87. Цена 1 руб.

Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии.  
191028, Ленинград, Моховая, 34.

Типография № 2 Ленуприздата. 191104, Ленинград, Литейный пр., 55.

Однако уже в рамках того, о чем мы вправе сегодня говорить, мы можем засвидетельствовать серьезное — и все углубляющееся — воздействие на чисто читательское восприятие зрелищных искусств, взятых в их современном, индустриально развитом виде. Причем влияние это не только внешнее, выражающееся в чисто количественном увеличении числа зрителей за счет читателей, но и внутреннее, связанное с внедрением зрелищ в структуру читательского восприятия, ведущим к его серьезным преобразованиям. Одним из частных (однако знаменательных) проявлений этого процесса, идущего, кстати, рука об руку с возрастанием числа инсценировок и экранизаций, является рассмотренная нами *поляризация* в рамках читательского восприятия двух расходящихся устремлений — исповедально-этического типа, с одной стороны, и диалогически-идеологического, с другой. В принципе вовсе не исключаящие, но дополняющие друг друга, эти устремления — тем не менее! — обнаруживают тенденцию к остроконфликтному столкновению, когда встает проблема отношений к *экспансии зрелищных искусств* в область серьезной художественной литературы — той, что для нашего отечественного читателя традиционно была чем-то гораздо большим, чем просто литература.

Перед лицом этой экспансии одни читатели склонны замкнуться в интимном кругу исповедального общения с автором, стремясь таким образом отстоять и права литературы и свой читательский суверенитет. Другие же, наоборот, пытаются как-то примириться с ней, смиряясь с ее неизбежностью в условиях современной цивилизации, и находят свой «модус примирения» в растворении специфики чисто читательского восприятия в диалоге различных типов художественного восприятия и, соответственно, различных видений одного и того же литературного первоисточника. Наш собственный опыт свидетельствует о том, что полемически противостоят друг другу не только различные группы читателей: зачастую линия раскола проходит и через душу одного и того же человека, нашу собственную эстетически воспринимающую способность.

Редкий из нас мог бы категорически заявить, что ему не приходилось оказываться в ситуации, когда он перед лицом той или иной экранизации останавливался как бы в некоторой растерянности, не зная, отвергнуть ему ее или принять. Ибо одна половинка его сердца принадлежала зрелищу, другая же — влекла прочь, оскорбленная профанацией чего-то глубоко потаенного, не терпящего посторонних взглядов. И не было уверенности в том, что произведение, послужившее поводом к такому «раздвоению души» (раздвоению личности?), содержит хотя бы намек на что-то *третье*, в чем эти противоположности могли бы примириться.

1. Подробнее см. в моей статье «Мечта о близком человеке» (Лит. обозрение, 1983, № 1—2).

В. М. ДИАНОВА

## ОБЩЕНИЕ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В последние годы объектом изучения ряда наук стала совместная деятельность, поскольку, как было указано еще в работах В. М. Бехтерева, В. Меде, Ф. Олпорта и др., индивидуальная человеческая деятельность и коллективная существенно образом отличаются друг от друга. Ученые, пристально изучающие этот факт, поставили перед собой задачу создания теории совместной деятельности, которая раскрыла бы ее сложную структуру и динамику. В разработке этой теории важное место принадлежит исследованию общения, которое органически «вплетено» в совместную деятельность и без которого она не может состояться.<sup>1</sup>

Совместная деятельность всегда предполагает общение, выработку норм взаимодействия, координацию обоюдных действий. Организация совместной деятельности — одна из важнейших функций общения. Поэтому столь необходимо определить место общения в структуре совместной деятельности, зафиксировать средства и способы общения, организующие ее, обнаружить факторы, способствующие ее оптимизации, совершенствованию. Понятно, что такое изучение не может быть предпринято без учета характера и целей совместной деятельности, без анализа организации и структуры той человеческой общности, в которой она осуществляется. Театральное творчество, объединяющее в себе деятельность ряда художников, может быть рассмотрено в этом контексте, что предполагает применение комплексного подхода, объединяющего достижения ряда наук: философии, эстетики, этики, психологии, социальной психологии, семиотики, театроведения.

По мере развития театрального искусства в сферу сценического творчества вовлекались все новые и новые художники: прежде всего увеличилось число актеров, занятых в спектакле, затем к сценическому творчеству подключились драматург, художник-декоратор, композитор и, наконец, этапным моментом оказался приход в театр режиссера. Театр стал коллективным художником, ассимилирующим деятельность целого ряда личностей. Практика театра настойчиво выдвинула проблему взаимоотношения всех участников творческого процесса и, соответственно, проблему создания единого, целостного произведения искусства, в котором диалектически сочетались бы различные виды художественной деятельности. Возникла необходимость организации совместной деятельности, определения доли каждого художника в решении поставленных задач и меры участия в их воплощении. В данной статье и предпринимается попытка выявить роль и значение категории общения в решении обозначенной проблемы.

В истории театра можно заметить различные модификации феномена общения, начиная от полного его игнорирования в сценическом представлении, как это было, например, в классическом театре XVIII—XIX вв. (собеседники на сцене могли вовсе не видеть друг друга, но обязаны были смотреть на зрителя), до осознания необходимости его проникновения во все стадии творческого процесса. Обширный материал для исследования интересующей нас проблемы содержится в теоретическом наследии К. С. Станиславского, где анализ всех сфер театральной деятельности — от сценического представления до обоснования норм театральной жизни — осуществлен с привлечением феномена общения.<sup>2</sup>

Станиславский доказывал, что правдивое исполнение роли невозможно без общения с партнерами, в противном случае возникает «пустота» в сценическом действии, разрывается ткань спектакля, нарушается правда происходящего на сцене. Он требовал, чтобы взаимодействие актеров на сцене было общением равноценных и равноправных партнеров. «Хорошее исполнение Отелло и отвратительный Яго, — писал он, — это такое же соединение, как деревья Левитана с небом маляра».<sup>3</sup> В МХАТ вся творческая работа актеров над ролью происходила в непосредственном сценическом общении друг с другом. Какие-то частицы собственной роли актер черпал у другого актера, играющего с ним тот же эпизод спектакля. Поэтому каждый спектакль становится как бы самоуправляемой системой, поддерживающей себя изнутри постоянным обновлением, обусловленным не формальной передачей друг другу текста роли, а полнокровным творческим общением. Таким образом, сценическое общение становилось непосредственной формой организации содержания, способом существования художественного произведения. Принципы сценического общения, выдвинутые Станиславским и Немировичем-Данченко, не только прочно вошли в практику мирового сценического искусства, но стали предметом дальнейшего теоретического осмысления.<sup>4</sup>

Требование постоянного общения распространялось и на область взаимоотношений актеров и режиссера. Станиславский признавался, что в первые годы режиссерской практики подчас подавлял инициативу актеров, стремясь подчинить их своей «системе». Понадобился некоторый период для убеждения, объяснений, ломки устаревших традиций, с тем чтобы сформировался коллектив единомышленников. Наличие ценностно-ориентационного единства актерской труппы способствовало взаимопониманию, возникновению новых форм взаимодействия и межличностных отношений. Творческое общение превращалось из желаемого в возможное и необходимое. При этом художественное видение режиссера формировалось в непосредственном общении с актерским коллективом.

Глубоко обоснованный и претворяемый в жизнь Станиславским и Немировичем-Данченко принцип сценического ансамбля, предполагающий подчинение всех средств театра, начиная от главных

исполнителей и кончая статистом и бутафором, главной задаче — раскрытию художественного замысла спектакля, требует дальнейшего теоретического изучения и осмысления, ибо для современного театра он остается таким же актуальным, как и в пору своего возникновения. Опираясь на сегодняшние знания в области социальной психологии, философии и эстетики, необходимо в новом контексте осмыслить принцип ансамбля, раскрыть внутренние механизмы его становления, показать его непосредственную связь с результатом совместного творчества — сценическим произведением. При этом следует учитывать, что идея ансамбля неисчерпаема сама по себе, так как нельзя раз и навсегда установить правила и нормы творческих взаимоотношений в коллективе. Ансамбль — это живое пульсирующее явление, создающееся в коллективном творчестве каждый раз заново.

Социальная психология располагает сегодня значительной информацией о непосредственной взаимообусловленности структуры группы и особенностей происходящего в ней общения. Вместе с тем явно недостаточно изучено влияние специфики того или иного рода человеческой деятельности на процессы внутригруппового общения. Творческий коллектив театра, осуществляющий постановку, может быть рассмотрен в этом контексте как контактная, организационно оформленная и внутренне структурированная социальная группа. Внутреннюю структуру группы обуславливает ее официальная организация: установленные права и обязанности всех членов группы, наличие в ней формального лидера, в данном случае — режиссера, которому присущ тот или иной стиль руководства. Кроме того, внутренняя структура постановочного коллектива может быть охарактеризована наличием входящих в нее малых групп и неформальных лидеров. Степень соответствия формальной и неформальной групповых структур существеннейшим образом сказывается на характере взаимоотношений членов группы (микроклимате, механизмах общения), а также на совместной деятельности и ее результатах. Не случайно наличие в творческих коллективах известных актеров — «звезд» (неформальных лидеров) стало предметом специального внимания и осмысления.<sup>5</sup> Для оптимального функционирования группы необходимо, как считают некоторые исследователи, привести в соответствие ее формальную и неформальную организации.<sup>6</sup> Возможность и более того — плодотворность этого красноречиво подтверждает история МХАТ: «Станиславский и Немирович-Данченко помимо прочих талантов владели еще одним — *талантом строить коллектив*. Художественный театр как коллектив был, конечно, уникален, и стоит дать себе отчет в том, что этот коллектив держало... прежде всего *безграничный авторитет Станиславского*».<sup>7</sup>

Формирование высокоорганизованной группы художников-единомышленников, которая была бы действительно творческим коллективом, — одна из насущных проблем современного театра.<sup>8</sup> Решение этой проблемы непосредственно сказывается не только на способах и средствах общения, происходящего в период твор-

ческого процесса, но и на самом характере творчества и, соответственно, на его результате — художественном произведении. Сплоченный коллектив художников, объединенный общественно-значимой целью, характеризуется сближением ценностных ориентаций, социальных норм, определенной вероятностью совпадения мнений и оценок, а это, безусловно, облегчает общение и совместное решение творческих задач. Однако общение определяется не только тем, насколько точно один человек понимает другого, но и тем, что он вносит в процесс взаимодействия. Именно этот аспект общения — создание совместными усилиями некоторой интегрированной системы действий и взаимодействий — и определяет сотворческую природу коллективной театральной деятельности.

В театральном творчестве, состоящем из ряда этапов, последовательно сменяющих друг друга, общение полифункционально и мера его влияния на организацию художественной деятельности неоднозначна. Так, на первоначальном этапе (читка и обсуждение авторского текста, анализ отдельных ролей и сценического действия) общение преследует цель передачи и приема информации, необходимой для совместной деятельности. При этом оно характеризуется определенной дифференциацией коммуникативных ролей: режиссер — актер, режиссер — сценограф, актер — сценограф, актер — актер. По мере развития творческого процесса общение способствует выработке общих мнений, представлений, норм взаимодействия, которые все время корректируются и совершенствуются. Показательно, что каждый из участников общения вступает в него как самоценная творческая личность, как равноправный партнер. Не случайно в комментариях к записям репетиций одного из спектаклей БДТ отмечено, что режиссер не навязывает свою точку зрения, не высказывает своего окончательного решения, а побуждает всех участников творческого процесса принять участие в обсуждении.<sup>9</sup> Этот факт принципиально важен, поскольку подтверждает, что общение не сводится к коммуникации,<sup>10</sup> а представляет собой более сложный процесс взаимодействия, в результате которого и вырабатывается общая «идея» спектакля, возникает сотворчество.

Общение способствует качественному улучшению совместной деятельности только при определенных обстоятельствах. Так, для коллективного творчества важно, насколько близки творческие позиции (ценностные ориентации) режиссера, актеров, сценографа. «Умение говорить на одном языке с режиссером, партнерами, художником, всем коллективом — тоже показатель мастерства актера».<sup>11</sup> Если же ценностные ориентации и творческие позиции создателей спектакля различны, то может возникнуть проблемная ситуация, разрешение которой зависит от режиссера. И если в других сферах человеческой деятельности в этом случае допустимо «дидактическое общение» (М. С. Каган), то в коллективной художественной работе общение осуществляется преимущественно эмоциональными средствами. Эмоционально-положительное воздействие (одобрение) и эмоционально-отрицательное (неодобре-

ние) стимулируют или тормозят действия того или иного участника творчества. Высоким образцом профессиональной этики останутся для нас мысли Станиславского: «Большая ошибка режиссеров, когда они навязывают артисту свои чувства и непременно свой рисунок роли. Это насилье. Роль режиссера иная... режиссер достигает цели не страхом и принуждением актеров (приказать чувствовать нельзя), а увлечением его фантазии и воли».<sup>12</sup> Следовательно, немаловажное значение для коллективного творчества имеет и стиль общения.

По мере завершения совместной работы над спектаклем производственно-творческое общение почти сходит на нет, поскольку достигается полное взаимопонимание, согласованность действий, возникает общность художественных идей, принципов, суждений. При этом явно обнаруживается изменчивость средств общения: от преимущественно вербального до минимум невербального — «контакта глаз», визуального, мысленного общения. Таким образом, средства общения меняются и структурируются в зависимости от функций, которые ему присущи на каждом этапе художественного творчества. Общение, сопутствующее созданию постановки, уступает место сценическому общению, привнося в него ту идеальную коллективную модель, которая возникла как результат взаимодействия и взаимовлияния.

Диапазон проявлений сценического общения велик — от непосредственного общения партнеров-персонажей вплоть до его полного отсутствия, разобщения, искаженного общения.<sup>13</sup> Особенностью сценического общения является то, что оно осуществляется как бы в двух сферах: художественной (общение актеров-персонажей) и нехудожественной (общение актеров-исполнителей по поводу происходящего на сцене), что обусловлено известной двойственностью актерского существования. Предельно выразительно пишет об этом Ф. И. Шаляпин: «Тут актер стоит перед очень трудной задачей — задачей раздвоения на сцене... Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует... Я вижу каждый трепет, я слышу шорох вокруг себя. У неряшливого хориста скрипнул сапог, — меня это уж кольнуло. „Бездельник, думаю, скрипят сапоги“, а в это время пою: „Я умираю...“».<sup>14</sup>

Воздействие партнеров может сказаться и положительным образом. Наглядно проявляется творческая сущность взаимного общения, когда актер попадает в новый коллектив — «неожиданность в общении с малознакомыми партнерами (при игре, например, столичных актеров в периферийных театрах)... освежает мастерство и умение актеров, вносит в игру момент импровизации, помогает уйти от наигранных и привычных штампов».<sup>15</sup> Посторонняя неожиданная информация не индифферентна творческому самочувствию актера, а, следовательно, создаваемому им образу и, в конечном итоге, процессуальному существованию сценического произведения.

Разнообразным видам человеческой деятельности соответствуют разные степени, или уровни, взаимосвязанности людей,<sup>16</sup> которые осуществляются, по нашему мнению, определенными способами общения: «предполагаемая» взаимосвязанность, существующая в сознании индивида и осуществляемая посредством мысленного общения; «молчаливая» взаимосвязанность, выражающаяся лишь в присутствии других людей и протекающая посредством невербального общения; «условная» взаимосвязанность, определяемая подчас наличием инструкции, обязывающей в той или иной мере действовать совместно и осуществляемая посредством формального общения; «действительная», или полная, взаимосвязанность, когда действия одного члена группы невозможны без одновременного или предшествующего действия других, осуществляемая посредством неформального общения; коллективистская взаимосвязанность, при которой взаимная зависимость усиливается ценностно-ориентационным единством группы и которая может осуществляться всеми возможными способами общения.

История театрального искусства свидетельствует о различных уровнях взаимосвязанности его создателей, которые определялись эстетикой соответствующего театра, стилем театральной культуры. Некоторые из них органично присущи театральному искусству, а некоторые оказались сегодня архаичными и потому мешающими развитию современного театра. В этой связи целесообразно рассмотреть историю театра как динамичную смену определенных уровней взаимосвязанности его творцов и способов общения, возникающих в каждом из звеньев или микрогрупп творческого коллектива. Приведем несколько примеров.

Будучи искусством исполнительским, театр включает в себя «предполагаемую» взаимосвязанность, которая имеет место, например, в творчестве драматурга. Ведь уже на стадии создания художественного произведения драматург предусматривает творческую деятельность актера, режиссера-постановщика, сценографа и поэтому создает не монологически замкнутый в своих границах текст, а диалогически раскрытый, ориентированный на творческую активность постановочного коллектива, предполагающий сотворчество, интерпретацию. Поэтому перед постановочным коллективом возникает реальная проблема глубины прочтения авторского текста и границ его интерпретации. В этом же звене можно обнаружить наличие «действительной», или полной, взаимосвязанности: как известно, Шекспир стремился влиять на своих современников только со сцены, с помощью звучащей речи, рассчитывая на творческую деятельность актера, не предполагая, что его когда-нибудь будут читать.

«Молчаливая» взаимосвязанность образуется в том случае, когда на смену речевому сценическому общению приходит невербальное общение. Известно, что Станиславский неустанно подчеркивал важность и необходимость непрерывного сценического общения актеров, не прекращающегося «не только при произнесении слов или слушании ответа, но и при молчании».<sup>17</sup> «Молчаливая»



взаимосвязанность существует наряду с другими, а доля ее в общем творческом процессе служит показателем ряда факторов (например, при усложнении задач или создавшейся проблемной ситуации уменьшение невербального общения и значительное возрастание речевых реакций может свидетельствовать о недостаточном взаимопонимании и согласованности действий участников творческого процесса).

Приход в русский театр в 80-х гг. прошлого века художников, которые стали создавать живописные декорации к конкретному спектаклю, а не «вообще», как это было ранее, знаменовал образование нового коммуникативного звена в творческом коллективе: художник — постановочный коллектив. На первоначальном этапе в нем возникла преимущественно «условная» взаимосвязанность, которая по мере укрепления творческого взаимодействия достигла «действительной» взаимосвязанности. Потребовался какой-то период в развитии театра, чтобы художник-живописец превратился в театрального художника. Не случайно понятие «сценограф» появляется лишь в XX в., и именно в это время практика театра требует не только полной, «действительной», но и коллективистской взаимосвязанности сценографа с группой.

Сценическое искусство сегодня более чем когда-либо тяготеет к «действительной» и коллективистской взаимосвязанности участников творческого процесса. Общение при коллективистской взаимосвязанности характеризуется глубоким взаимопониманием, плодотворным решением творческих задач, что благотворно влияет на общую атмосферу коллектива, способствует оптимизации творческих способностей каждого. Проблема творчества личности непосредственно связана с эффективностью, содержательностью общения в коллективе. Общение формирует и развивает межличностные отношения, полнее раскрывает творческие индивидуальности художников, осуществляет коррекцию совместных действий, стимулирует творческую инициативу, способствует выработке общих идей, мнений, оценок. Благодаря этому сценическое произведение формируется не как механическая сумма результатов различных видов деятельности художников, а как единое, нерасторжимое художественное целое, возникшее на основе взаимного творческого общения и совместной деятельности. Только в этом случае каждый из создателей спектакля становится соавтором произведения.

Итак, динамика средств, способов и функций общения в театральной деятельности обуславливается не только задачами, возникающими в процессе творчества, но и конкретно-историческим своеобразием театрального искусства. Неоднозначно общение и в структуре театральной деятельности: оно является *условием* осуществления этой деятельности (производственно-творческое общение); *способом* ее осуществления (сценическое общение); *собственно деятельностью* (сценическое творчество, как и всякое другое художественное творчество, направлено на зрителя и не может быть реализовано никаким иным образом).<sup>18</sup>

1. Взаимосвязь общения и совместной деятельности исследуется в следующих работах: *Леонтьев А. А.* Деятельность и общение. — Вопросы философии, 1979, № 1; Проблема общения в психологии: Сб. статей. М., 1981; *Янушек Я.* Проблемы общения в условиях совместной деятельности. — Вопросы психологии, 1982, № 6; *Радзиховский Л. А.* Деятельность: структура, генезис, единицы анализа. — Там же, 1983, № 6 и др.
2. *Станиславский К. С.* Собр. соч. В 8-ми т. Т. 2, М., 1954, ч. 2, с. 249—279.
3. Там же, т. 5. М., 1958, с. 453.
4. См.: *Ершов П. М.* Режиссура как практическая психология (Взаимодействие людей в жизни и на сцене). М., 1972; *Прокофьев Вл.* В спорах о Станиславском. М., 1976; Сценическое общение: Труд актера. М., 1979; *Бгажноков Б. Х.* О механизмах театрального общения. — В кн.: Общение: Текст. Высказывание. М., 1981.
5. См. *Дмитриевская Е., Дмитриевский В.* Право на театр. — Театр, 1981, № 10.
6. См. Социальная психология: История. Теория. Эмпирические исследования. Л., 1979, с. 124.
7. *Кнебель М.* Вся жизнь. М., 1967, с. 253.
8. См.: Коллектив и личность. Гл.: Творческие коллективы в искусстве. М., 1975; Что такое студийность? — «Театр», 1980, № 1; *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. Кн. 1 (гл. Воспитание творческого коллектива). Л., 1980; *Сорочкин Б. Ю.* Формирование творческого состава драматического театра. Л., 1982.
9. См. *Товстоногов* репетирует... (вопросы мастерства). — Театр, 1983, № 5.
10. См. Советское искусствознание'82. Сб. статей. Вып. 1. М., 1983, с. 174—178.
11. *Гафт В.* Чем измеряется победа. — Театр, 1977, № 5, с. 65.
12. *Станиславский К. С.* Мысли о театре. — Театр, 1983, № 1, с. 90, 88.
13. Особенно явно выявило возможность такого рода общения появление в репертуаре современных театров пьес Э. Ионеско, С. Беккета, Г. Пинтера (см. *Ревзина О. Г., Ревзин И. И.* Семиотический эксперимент на сцене (нарушение постулата нормального общения как драматургический прием). — В кн.: Труды по знаковым системам: Ученые записки Тартуского университета. Вып. 284. Т. 5. Тарту, 1971).
14. *Шаляпин Ф. И.* Маска и душа. — В кн.: Федор Иванович Шаляпин. В 3-х т. Т. 1. М., 1976, с. 303.
15. *Попов А.* Условия игры. — Театр, 1979, № 3, с. 66.
16. См. Социальная психология... с. 131—132.
17. *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т. 2. М., 1954, с. 256.
18. О театральном общении как деятельности см. *Дианова В. М.* Особенности общения в театральном искусстве. — В кн.: Театр и художественная культура (Социологические исследования театральной жизни). М., 1980.