

Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь  
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў

**Р. Л. Бузук**

**ТЭАТР І ГЛЯДАЧ:  
ДЫЯЛОГ ДОЎЖЫЦЦА...**

Праблемы беларускага драматычнага тэатра і аўдыторыі  
гледачоў у прасторы XX – пачатку XXI стагоддзя

Мінск  
БДУКМ  
2017

УДК 792.2(476)+792.073]"19/20"  
ББК 85.334.3(4Бел)6+85.330,009  
Б 904

Рэцэнзенты:

доктар мастацтвазнаўства, прафесар *Р. Б. Смольскі*;  
доктар мастацтвазнаўства, прафесар *Т. В. Катовіч*

*Рэкамендавана да выдання навукова-тэхнічным саветам  
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў  
(пракаол № 5 ад 15.06. 2016)*

**Бузук, Р. Л.**

Б904 Тэатр і глядач: дыялог доўжыцца... : праблемы беларускага драматычнага тэатра і аўдыторыі глядачоў у прасторы ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя / Р. Л. Бузук ; М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. у-нт культуры і мастацтваў. – Мінск : БДУКМ, 2017. – 268 с.

ISBN 978-985-522-159-4.

У манаграфіі даследуецца гісторыя станаўлення драматычнага тэатральнага мастацтва ХХ – пачатку ХХІ ст. – ад узнікнення прафесійнага беларускага тэатра ў 20-я гады мінулага стагоддзя да нашых дзён. Выяўляюцца этапы развіцця сцэнічнага мастацтва, вызначаюцца яго асноўныя мастацкія і арганізацыйна-эканамічныя кірункі. Ажыццёўлена спроба абагульніць шматскладовыя ўзаемаадносіны тэатра, грамадства, аўдыторыі глядачоў, ацаніць на аснове сацыялагічных дадзеных месца тэатра ў духоўным жыцці людзей.

Разлічана на спецыялістаў і практыкаў тэатра, а таксама студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў устаноў вышэйшай адукацыі і шырокае кола чытачоў.

УДК 792.2(476)+792.073]"19/20"  
ББК 85.334.3(4Бел)6+85.330,009

ISBN 978-985-522-159-4

© Бузук Р.Л., 2016  
© Афармленне. Установа адукацыі  
«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
культуры і мастацтваў», 2017

## ЗМЕСТ

<b>УВОДЗІНЫ</b> .....	4
<b>ГЛАВА 1.</b> Беларускія тэатры ў сацыякультурным кантэксце: гістарычныя перадумовы сучаснага стану .....	11
<b>ГЛАВА 2.</b> Развіццё тэатра ва ўмовах сучаснай сістэмы творчых і арганізацыйна-эканамічных адносін .....	41
<b>ГЛАВА 3.</b> Даследаванне тэатральнага жыцця .....	70
<b>ГЛАВА 4.</b> Тэатр як прастора рэалізацыі адносін сцэнічнага мастацтва і яго аўдыторыі .....	103
<b>ГЛАВА 5.</b> Праблемы тэатральнай публікі .....	140
<b>ГЛАВА 6.</b> Тэатральны глядач вачыма рэжысёраў і акцёраў .....	203
<b>ЗАКЛЮЧЭННЕ</b> .....	251
<b>СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ</b> .....	261

## УВОДЗІНЫ

Тэатральнае мастацтва з'яўляецца магутным сродкам фарміравання эстэтычнага, маральнага, духоўнага патэнцыялу асобы і грамадства. Самым шчыльным чынам звязанае са станаўленнем чалавечага духу, яно неаддзельна ад развіцця і самарэалізацыі чалавека. Прычым, гэта адносіцца як да суб'ектаў тэатральнай вытворчасці (да ўсіх складнікаў тэатральнага працэсу), так і да гледачоў. Адсюль вынікае, што суб'ект і аб'ект цэласнай тэатральнай дзейнасці з'яўляюцца шматузроўневымі ўтварэннямі. У самым агульным выглядзе іх можна акрэсліць наступным чынам.

Суб'ектамі тэатральнай дзейнасці з'яўляюцца грамадства як зыходны суб'ект любога, у тым ліку тэатральнага віду дзейнасці, стваральнікі сцэнічнага мастацтва і тэатр як сацыяльны інстытут мастацтва. Унутры тэатра гэта творчыя, адміністрацыйныя і вытворчыя работнікі, а таксама аўдыторыя гледачоў.

Аб'ект тэатральнай дзейнасці – рэчаіснасць, якая пераўвасобілася свядомасцю творчага калектыву, а таксама і асабістыя якасці аўтараў п'ястаноўкі. Вынікам дзейнасці тэатра з'яўляецца спектакль, які ўяўляе сабой мастацка-вобразнае адзінства асобных яго кампанентаў і якасна новы ўзровень усіх суб'ектаў дзейнасці – акцёра, які непасрэдна стварае мастацкі вобраз, і рэжысёра, які стварае вобраз спектакля ва ўсіх яго кампанентах. Абодва бакі працэсу стварэння мастацкага выніку ў ходзе самарэалізацыі асобы знаходзяцца ў непарыўным адзінстве.

Усе складнікі сутнасных чалавечых сіл, і ў першую чаргу іх маральна-мастацкі патэнцыял, з'яўляюцца найважнейшым духоўным «капіталам» тэатра як спецыфічнага сацыяльнага інстытута, і менавіта на чалавека праектуюцца ўсе яго праблемы. Фактар чалавечай актыўнасці для тэатра не проста вядучы, як у іншых сферах прафесійнай дзейнасці, але і асноватворчы.

Высокая культура асобы з'яўляецца важнейшым складальнікам эфектыўнай жыццядзейнасці чалавека і грамадства і адначасова іх пэўным вынікам. Фарміраванне культуры асобы – надта складаны працэс, у якім шматбаковае ўздзеянне навакольнага сацыяльнага асяроддзя, актыўнае ўспрыманне

гэтага ўздзеяння чалавекам ажыццяўляюцца сродкамі як рацыянальнага, так і эмацыянальнага характару.

Пераважнае ўспрыманне эмацыянальнага ўздзеяння – уласцівае свядомасці, перш за ўсё маладзёжнай. Тэатр з’яўляецца адным з сацыяльных інстытутаў, які ажыццяўляе эмацыянальнае ўздзеянне на асобу. Зразумела, гаворка тут ідзе аб эмацыянальным уздзеянні, якое нясе зарад рацыянальных ведаў аб законах і маралі чалавечага існавання, пра дабро і зло, чэсць і абавязак, годнасць чалавека, гонар, прыгажосць. Толькі ў гэтым выпадку тэатр здольны паўнаўдасна выконваць сваю грамадскую, сацыяльна-эстэтычную функцыю. Пры гэтым трэба разумець, што культурную дзейнасць немагчыма адлучыць ад рэальнай рэчаіснасці так, як, скажам, працоўную, грамадска-палітычную і інш., бо яна пранізвае ўсе віды дзейнасці чалавека і прысутнічае ва ўсіх яе выніках.

Уплыў тэатра на грамадства варта разглядаць у сістэме ўсёй сукупнасці фактараў сацыялізацыі асобы. У гэтым сэнсе неабходна ўлічваць асноўныя каналы ўздзеяння на фарміраванне культуры асобы. Тут і фармальныя (школа, ВУЗ, сродкі масавай інфармацыі і г. д.) і нефармальныя (сям’я, сябры, бліжэйшае асяроддзе – клас, студэнцкая група, калегі і г. д.) каналы ўздзеяння. Тэатр, у прыватнасці, знаходзіцца на стыку фармальных і нефармальных каналаў. Ідэі, вобразы (трыманне тэатральнай інфармацыі) пабудаваныя на прынцыпах ўздзеяння фармальных каналаў, а форма – сам спектакль і яго жанр – на прынцыпах ўздзеяння нефармальных каналаў.

Адносна асаблівасцяў ўздзеяння нефармальных каналаў неабходна адзначыць наступнае. Па-першае, яны пераводзяць на ўзровень паўсядзённага жыцця каштоўнасці, якія культывуюцца фармальнымі каналамі, – грамадскія каштоўнасці. Па-другое, яны ажыццяўляюць гэтую трансфармацыю неадназначна і неадэкватна. Заўсёды ёсць пэўны «зазор» паміж зместам грамадскіх каштоўнасцяў і каштоўнасцяў мікраасяроддзя, і чым ён меншы, тым больш паспяхова грамадскія каштоўнасці трансфармуюцца ў індывідуальныя, тым больш культура асобы супадае з культурай грамадства. Па-трэцяе, нефармальныя каналы ў шэрагу выпадкаў аказваюць больш моцнае ўздзеянне на фарміраванне культуры, бо паўсядзённая практыка чалавека працякае ў мікраасяроддзі, і самарэалізацыя асобы адбываецца таксама, перш за ўсё, у мікраасяроддзі.

Калі перавесці гэтыя асаблівасці на тэатр, то яго ўздзеянне на асобу і яе культуру будзе больш моцным, чым больш спрактыкавана грамадскія каштоўнасці ўвасоблены ў сцэнічную форму, адэкватную штодзённасці (у шырокім сэнсе слова). І чым багацейшы сацыяльны вопыт асобы, тым мацней на яе ўздзейнічае тэатр, тым вышэй яе патрабаванні да тэатра. Разам з тым у фарміраванні асобы важную ролю адыгрывае не толькі тэатр сам па сабе, але і сістэма жыццёвых каштоўнасцяў, каштоўнасных арыентацый самога чалавека. Таму глядач (або група глядачоў) без сфарміраваных эстэтычных каштоўнасцяў застаецца глухім і сляпым, колькі б намаганняў і таленту не было ўкладзена ў спектакль. Выходзіць, сіла тэатра заключаецца, у першую чаргу, у магчымасці фарміраваць жыццёвыя каштоўнасці і каштоўнасныя арыентацыі асобы.

Такім чынам, узнікае сур'ёзная праблема – наколькі адэкватна па змесце і па форме тэатр адлюстроўвае ў сваёй мастацкай палітыцы сучасныя тэндэнцыі сацыяльнага развіцця грамадства, якім чынам яны пераламляюцца ў паўсядзённай сцэнічнай практыцы кожнага творчага калектыву. Прычым, тэатральнае мастацтва, як ніякое іншае, валодае найважнейшай унікальнай асаблівасцю, бо працэс сцэнічнай творчасці адбываецца не проста ў прысутнасці, а і пры жывым узаемаўдзеі глядача. Акцёрскае перажыванне і хваляванне тут знаходзіць непасрэдны водгук у сэрцах сотняў людзей, а гэта ў сваю чаргу ўздзейнічае на акцёра ў працэсе яго творчасці. Тым самым тэатр, як ніякі іншы від мастацтва, здольны захапіць адзіным парывам вялікую аўдыторыю, весці яе за сабой. Гэта ўнікальная ўласцівасць тэатра ўскладае адмысловую адказнасць на яго творцаў, бо тут закладзена і немалая небяспека. К. С. Станіслаўскі падкрэсліваў: «З той жа сілай уздзеяння, з якой тэатр надае высакароднасць глядачам, ён можа разбэшчваць іх, прыніжаць, псаваць густы, абражаць чысціню, ўзбуджаць высокія страсці, служыць пошласці і маленькай мяшчанскай прыгажосці» [63, с. 26]. Такім чынам, усё залежыць ад таго, якія праблемы ставіць тэатр перад глядачом, як ён іх тлумачыць і, што самае галоўнае, у імя чаго тэатр вядзе гутарку з глядачом. Менавіта ў гэтым ва ўсёй паўнаце праяўляецца грамадзянская пазіцыя майстроў сцэны.

Тут мы падышлі да аднаго з ключавых момантаў дыялогу глядача і тэатра – жыццёвай праўдзе і праўдзе мастацкай.

Нярэдка ходзяць заклікі паказваць у мастацтве праўду і толькі праўду. Усе цалкам з гэтым згодныя. Аднак, як сведчыць практыка, праўду кожны разумее па-свойму. На гэтай глебе адбываецца шмат непаразуменняў і памылак, што часам вядзе да скажэння адлюстроўваемай рэчаіснасці, да здзеквання над праўдай сапраўднай, да бессэнсоўнасці прызначэння мастацтва. Праўда ў мастацтве павінна не проста адлюстроўваць жыццё, як люстэрка, а мець стваральны характар. Толькі ў гэтым выпадку мастацтва можа ў поўнай меры выканаць сваю задачу. Мастак паказвае праўду жыцця, напэўна, не толькі для таго, каб паўтарыць і тым самым замацаваць убачанае (асабліва калі яно носіць негатыўны характар), а, пэўна, дзеля таго, каб праз асэнсаванне гэтай канкрэтнай праўды прыйсці да ўдасканалення жыцця. Толькі пры такой умове мастацтва будзе выконваць сваё прызначэнне быць школай жыцця – сапраўды ўдзельнічаць у фарміраванні асобы.

Праўда жыцця і праўда мастацтва – гэта не тоесныя паняцці. «Тэатр, – адзначаў У. Маякоўскі, – не люстэрка, якое адлюстроўвае, а шкло, якое павялічвае» [51, с. 353]. Ісціна ў самым высокім яе прызначэнні грунтуецца не на праўдзе канкрэтнага факту, не на праўдзе асобна ўзятай той ці іншай з’явы, а на аснове мноства фактаў і з’яваў, іх асэнсавання, тыпізацыі і суаднесенасці з агульнымі працэсамі і тэндэнцыямі жыцця.

Вяртаючыся да пытання пра разуменне праўды, варта дадаць, што праўда жыцця, якая ўспрымаецца літаральна, як праўда факту, прымальна толькі ў плане непасрэдных зносін паміж людзьмі. Але такое разуменне аказваецца немагчымым, калі мы гаворым аб адлюстраванні праўды ў мастацтве. Праўда ў мастацтве – гэта мастацкае асэнсаванне праўды жыцця ў любых яе праявах, але з перспекывай, якая імкнецца да ідэалу.

Тэатры Беларусі маюць немалыя дасягненні па ўвасабленні на сцэне нацыянальнай драматургіі, рускай і замежнай класікі, твораў аб сучаснай рэчаіснасці, час ад часу цешаць нас сваімі дасягненнямі драматургі, рэжысёры і акцёры. Разам з тым, становішча справаў у сучасным тэатры выклікае пэўную заклапочанасць. Ці задаволены мы агульным узроўнем сучаснага сцэнічнага мастацтва? Ці не ствараецца сітуацыя, пры якой шматлікія важныя пазіцыі грамадзянскага і чыста мастацкага парадку, якія заўсёды вызначалі наш тэатр, іншым

разам абясцэньваюцца? Таму хацелася б акцэнтаваць увагу на такіх пытаннях, як захаванне і развіццё лепшых айчынных традыцый у сцэнічным прачытанні класічных твораў, тэндэнцыі развіцця сучаснай драматургіі, адлюстраванне нашага сучасніка і інш.

Тэатры ў вялікім абавязку перад класічнай беларускай драматургіяй і літаратурай наогул. Хаця многія творы нацыянальных аўтараў на працягу доўгага часу атрымалі выхад на сцэну, пераважная большасць яшчэ чакае свайго сапраўднага ідэйна-мастацкага сцэнічнага ўвасаблення. Гаворка ідзе пра спадчыну Віцэнта Дуніна-Марцінкевіча, Каруся Каганца, Янкі Купалы, Якуба Коласа, Уладзіслава Галубка, Еўсцігнея Міровіча, Максіма Гарэцкага, Міхася Чарота, Леапольда Родзевіча, Міхася Лынькова, Кузьмы Чорнага і шэрагу іншых. Гэта тыя вытокі, з якіх нашыя тэатры, пры сапраўднай зацікаўленасці, маглі б яшчэ доўга падсілкоўвацца, распавядаючы аб жыцці і лёсе свайго народа, для пазнання яго мінулага і вызначэння будучыні.

Апошнім часам адчуваецца востры дэфіцыт драматычных твораў пра дзень сённяшні. Сучасныя драматургі вольна ці міжволі ўсё менш адгукаюцца на важнейшыя праблемы жыцця народа. Сёння ў тэатрах цяжка сустрэць значныя спектаклі пра нашу рэчаіснасць. Са сцэны быццам бы паляцела душа народа. Нярэдка мы бачым на падмостках сцэны нібыта сваіх сучаснікаў. Яны вядомыя, але кола інтарэсаў і праблем, якімі яны заклапочаныя, такое, што за іх лёсамі ніяк не прачытваецца і не пазнаецца лёс народа.

Сёння асноўная сацыяльная задача тэатра заключаецца ў змене сацыяльна-псіхалагічных устаноў гледача. Прабіцца да свядомасці гледача, захапіць яго, павесці за сабой тэатр можа толькі праз стварэнне і рэалізацыю сапраўдных мастацкіх каштоўнасцяў. Такім чынам, эстэтычная і сацыяльная функцыі тэатра стыкуюцца паміж сабой. Гэта павышае ролю і значэнне тэатра, ўзбагачае міжасобасныя кантакты, якія могуць і павінны быць істотна ўмацаваныя ў працэсе сучаснага грамадскага развіцця. Дадзеныя змены звязаныя з больш актыўным яго ўмяшальніцтвам у жыццё, з аднаго боку, і больш інтэнсіўным выкарыстаннем спецыфікі тэатральнага мастацтва, з другога.

Тэатральнае жыццё ўяўляе сабой важную частку жыцця грамадскага. Яно з'яўляецца яго спецыфічным адлюстраван-



нем і ідэйнай (ідэйна-мастацкай) формай вырашэння яго супярэчнасцяў. Сапраўды, драмы грамадскага жыцця знаходзяць у тэатры не толькі адлюстраванне, але і асаблівую мастацкую форму свайго існавання, развіцця і вырашэння. Аднак тэатральная пастаноўка – гэта не толькі мастацкае быццё грамадскай драмы, але і грамадскае быццё драматычнага тэатра, спосаб яго рэальнага ўдзелу ў грамадскім жыцці. Для таго, каб усвядоміць ролю тэатра ў грамадскім жыцці, неабходна вызначыць істотныя адрозненні тэатральнага і грамадскага жыцця.

Найважнейшай асаблівасцю тэатральнага жыцця з’яўляецца яго гульнёвы характар, бо ў тэатры падзеі грамадскага жыцця праігрываюцца ўмоўна, г.зн. у сцэнічным, а не ў сацыяльным дзеянні. У сілу свайго гульнёвага характару сцэнічнага дзеяння тэатр валодае значна большымі магчымасцямі ў гульнёвым, ўмоўным вырашэнні супярэчнасцяў, чым грамадства ў яго рэальным існаванні. Тэатр больш адчувальны да праблемнага боку грамадскага жыцця і валодае значнай свабодай у прапанове і гульнёвай рэалізацыі шляхоў вырашэння праблем і супярэчнасцяў грамадскага жыцця.

Грамадскае жыццё ў тэатры атрымлівае няхай і ўмоўнае, але канцэнтраванае і яркае (хоць далёка не адназначнае) выяўленне. Драматычнае ў тэатры атрымлівае вольны (ад стрымліваючых яго ў рэальным жыцці абставін) рух, таму яно больш развіта і ідэальна вырашаецца. Калі грамадства вырашае свае праблемы па законах аб’ектыўнай неабходнасці, то тэатр вырашае грамадскія праблемы па эстэтычных законах. Таму «праекты вырашэння праблем» у тэатральным і ў рэальным жыцці не супадаюць.

Яшчэ адной важнай асаблівасцю тэатральнага жыцця, што непасрэдна ўвасабляе жыццё грамадскае, з’яўляецца яго актыўная пазіцыя. Калі грамадскія навукі, ідэалогія, публіцыстыка, літаратура даюць апасродкаванае адлюстраванне грамадскага жыцця, калі ў кіно і на тэлебачанні яно адлюстроўваецца і паказваецца, то ў тэатры грамадскае жыццё паўстае непасрэдна. Глядач у тэатры ўцягваецца ў тэатральнае жыццё і жыве ім, а не абмяжоўваецца толькі ўспрыманням спектакляў.

Тэатральнае жыццё – гэта дэманстрацыя, публічнае адлюстраванне жыцця грамадскага. Публічнасць тут уяўляе сабою імкненне тэатра да адпаведнасці інтарэсам і магчымасцям ўспрымання гранічна шырокіх грамадскіх слаёў, адмова ад

арыентацыі на вузкі сацыяльны кантынгент. Разам з тым варта адрозніваць публічнасць і масавасць. Апошняя можа быць, а можа і не быць праявай публічнасці тэатра.

Уцягваючыся ў тэатральнае жыццё, глядач перажывае і ўсведамляе раскрываемыя ідэйна-мастацкімі сродкамі тэатра магчымасці грамадскага жыцця, асвойвае іх. Адноўленае тэатрам жыццё становіцца часткай жыцця натуральнага, грамадскім быццём тэатра. Нярэдка грамадская значнасць тэатральнага жыцця праяўляецца як тэатральны поспех. Такім чынам, грамадства сваімі чаканнямі, прадстаўленымі перш за ўсё ў дачыненні публікі да тэатра, стварае ўмовы для рэалізацыі ў грамадскім жыцці жыцця тэатральнага.

Супастаўляючы асаблівасці тэатральнага і грамадскага жыцця, можна зрабіць асноўную выснову аб тым, што тэатр сваімі сродкамі фарміруе пэўнае стаўленне гледачоў да рэчаіснасці, якая ўяўляецца ў істотным і супярэчлівым (драматычным) аспекце, адносна незалежным ад уладарных ў грамадстве эканамічных умоваў, стандартаў, нормаў, поглядаў, традыцый. Ацэнка і вырашэнне грамадскіх супярэчнасцяў ажыццяўляецца ў сферы тэатра на аснове мастацка-эстэтычных і маральных крытэрыяў, якія ўвасабляюць агульначалавечыя ідэалы. Такім чынам, вышэйпаказанае стаўленне можна аднесці, увогуле, да прагрэсіўных, а функцыю тэатра вызначыць як стварэнне гэтых адносін і вырашэнне грамадскіх супярэчнасцяў.

Наш тэатр імкнецца выконваць прызначаную яму місію быць кафедрай ведаў і добра для многіх і многіх людзей, быць іх сябрам і настаўнікам жыцця. А калі гэта так, то якая ж адказнасць кладзецца на кожны тэатр, на кожнага дзеяча сцэнічнага мастацтва, няхай гэта будзе акцёр ці рэжысёр, мастак або кампазітар, драматург ці крытык! Такая адказнасць перад гледачом, які запаўняе тэатральныя залы з надзеяй убачыць і пачуць нешта новае, будзе надзвычай карысная і цікавая.

## ГЛАВА 1

### Беларускія тэатры ў сацыякультурным кантэксце: гістарычныя перадумовы сучаснага стану

Беларускі тэатр прайшоў доўгі і складаны шлях свайго развіцця – ад першапачатковых народных формаў да прафесійнага тэатра, які ў цэлым адпавядае самаму высокаму ўзроўню сучаснага сцэнічнага мастацтва.

Пачынаючы са старажытных часоў і да XIX стагоддзя ўключна на тэрыторыі Беларусі паслядоўна ўзніклі і зацвярджаліся розныя формы фальклорнага тэатра – спачатку скамарохі [23, с. 53], пазней народная драма [23, с. 75], батлейка [23, с. 97]. Гэта былі арыгінальныя самабытныя плыні, асноўная сутнасць творчасці якіх заключалася ў адлюстраванні жыцця, выяўленні інтарэсаў і спадзяванняў простага народа. Побач з гэтымі народнымі тэатрамі існавалі школьныя [23, с. 129] і прыгонныя тэатры [23, с. 177], развіццё якіх залежала ў значнай ступені ад царквы і феадалаў.

Узнікненне прафесійнага тэатра на тэрыторыі Беларусі звязана са з'яўленнем і распаўсюджваннем польскіх і рускіх камерцыйных антрэпрыз (канец XVIII – першая палова XIX ст.) [23, с. 225]. Яны з'явіліся штуршком, які паскорыў фарміраванне прафесійнай беларускай драматургіі і тэатра.

Знакамітым тэатральным дзеячам, які стаяў ля вытокаў беларускай прафесійнай драматургіі, быў В. Дунін-Марцінкевіч. Але спатрэбілася яшчэ некалькі дзесяцігоддзяў, каб яго выключна важныя пачынанні ў сцэнічным мастацтве ажыццявіліся на практыцы.

Больш трывалыя асновы будучага беларускага прафесійнага тэатра былі закладзеныя вядомым дзеячам нацыянальнай сцэны І. Буйніцкім, стваральнікам і кіраўніком Першай беларускай трупы.

У галіне нацыянальнай драматургіі найважнейшая роля належыць Янку Купалу, які на новым этапе і ў новых сацыяльных умовах найбольш плённа прадоўжыў справу В.Дуніна-Марцінкевіча.

Наступны этап станаўлення прафесійнага тэатральнага мастацтва – гэта дзейнасць Першага беларускага таварыства драмы і камедыі пад кіраўніцтвам Ф. Ждановіча [24, с. 9]. Для фарміравання беларускага прафесійнага тэатра і драматургіі

вялікае значэнне мелі творчыя кантакты з расійскай і ўкраінскай тэатральнымі культурамі. Аднак усе гэтыя пачынанні ў Беларусі не былі падтрыманы тагачаснай уладай. У цэлым творчыя магчымасці тэатраў заставаліся даволі абмежаванымі, яны маглі існаваць толькі дзякуючы энтузіязму дзеячаў сцэны, іх самаадданай любові да свайго народа, імкненню садзейнічаць развіццю яго культуры.

Падмурак беларускага прафесійнага тэатра ў пачатку ХХ стагоддзя закладваўся драматургіяй Каруся Каганца, Янкі Купалы, Якуба Коласа, Канстанцыі Буйло, Францішка Аляхновіча, Леапольда Родзевіча, Уладзіслава Галубка. Актыўны ўдзел у тэатральным будаўніцтве прымалі Ігнат Буйніцкі, Алесь Бурбіс, Фларыян Ждановіч, Усевалад Фальскі і многія іншыя энтузіясты і патрыёты нацыянальнай сцэны [69, с. 9].

20-я гады ХХ стагоддзя характарызуюцца ў тэатральным жыцці рэспублікі актыўным воплескам, які дыктаваўся перш за ўсё палітыка-ідэалагічнымі пераменамі таго часу. Тэатральная творчасць пачатку 20-х гадоў не было адназначнай. Яе шматграннасць вызначаецца шматлікасцю творчых пошукаў і намаганняў, стракатасцю бытавання розных напрамкаў і стыляў. У тэатральным мастацтве таго часу, з аднаго боку, захоўваліся прыхільнасць да нацыянальнай самабытнасці, сінтэз рэалізму з рамантыкай, народнасць, асветніцтва, апора на фальклорныя традыцыі і арыентацыя на сельскую аўдыторыю. З іншага, – масавыя дзействы, мітынгі-канцэрты, тэатралізаваныя святы і паказы, якія ў першыя гады фарміравання новага грамадства з’явіліся яркім пацвярджэннем імкнення і далучэння людзей да мастацтва, культуры. І калі да прыхільнікаў першага кірунку можна аднесці трупы БДТ – 1, а пасля і БДТ – 2, то да другога кірунку, несумненна, належаць шматлікія тэатры так званага агітацыйнага мастацтва, якія асноўнай сваёй мэтай ставілі прапаганду пралетарскіх ідэй для шырокага масавага гледача. Такім чынам, агіттэатры, агіт-брыгады, агітцягнікі, па сутнасці, з’яўляліся састаўной часткай масава-палітычнай і ідэалагічнай працы партыі бальшавікоў.

З палітычна вострымі, злабадзённымі (часта на мясцовым матэрыяле) паказамі выступалі Віцебскі і Мінскі тэатры рэвалюцыйнай сатыры, паказальныя тэатры – Першы, Другі і Трэці, тэатры рабочай моладзі [72, с. 18]. Ідэі індывідуальнай творчасці была супрацьпастаўлена ідэя «масавай творчасці

пралетарыяту». Адразу ж пасля Кастрычніка яна набыла маштабную рэалізацыю. У 1919-20 гг. дзейнічалі губернскія, гарадскія і сельскія пралеткульты. Яны стварылі сетку тэатральных гурткоў, народных тэатраў, рабочых клубаў, студый, ўніверсітэтаў, агітпунктаў, дзе праводзіліся паказы на рэвалюцыйныя тэмы» [72, с. 37]. Працоўныя масы заклікалі вызваляцца ад культуры мінулага і «класава-варожага вопыту буржуазных інтэлігенцкіх уплываў», упэўнена ісці да самых смелых імправізацыйных пошукаў, абапіраючыся на сваю класавую інтуіцыю. Маральным у той час абвяшчалася тое, што спрыяла сцвярджэнню пралетарскіх каштоўнасцяў, нормаў і ідэалаў.

Прынцып класавасці распаўсюджваўся ідэолагамі Пралеткульты на мастака, гледача, на крытыку, якая, з'яўляючыся рэгулятарам творчасці, яго вытлумачальнікам і адначасова арганізатарам гледача, была закліканая стымуляваць аптымістычнае класовае ўспрыманне, вычышчанае ад буржуазных упадніцкіх настрояў і самавольства асабістай індывідуалістычнай густаўшчыны. Чысціню паходжання мастака, гледача пралеткультыўская крытыка лічыла надзейнай гарантыяй росквіту пралетарскага мастацтва, якое абвясціла першапачатковую пралетарскую перавагу над буржуазнай гісторыяй і культурай, буржуазным мастацтвам і мараллю.

Паралельна з дзейнасцю Пралеткульты складвалася сістэма кіравання тэатральнай справай, пачыналася яе адзержаўленне. Уласна кажучы, мэтанакіраваная праца па фарміраванні нарматыўна-каштоўнасных арыентацый мас, асобных груп і супольнасцяў у рэчышчы устаноў партыі і дзяржавы вялася пастаянна, але цяпер яна была прызнана найважнейшай выхаваўча-ідэалагічнай задачай. Ажыццяўленне яе было даручана Агітпрапу ЦК РКП (б) і падмацоўвалася дзейнасцю новых адміністрацыйна-кіруемых і кантралюючых структур. 26 жніўня 1919 года вядомым дэкрэтам Саўнаркама «Аб аб'яднанні тэатральнай справы» была забаронена дзейнасць прыватных антрэпрыз. У дакуменце адзначалася, што «ў рэпертуарнай палітыцы тэатры павінны зыходзіць з задач набліжэння тэатра да народных мас і іх сацыялістычнага ідэалу» [24, с. 6]. У сярэдзіне 1922 года ствараецца Галоўнае ўпраўленне па справах літаратуры і выдавецтваў (Глаўліт). У пачатку 1923 года ў сістэме Галоўліта быў створаны Галоўны

камітэт па кантролі за рэпертуарам і відовішчамі (Глаўрэперткам).

Нядоўгі перыяд нэпа спрыяў стварэнню якасна іншай, дэцэнтралізаванай сістэмы кіравання тэатрамі, паставіў праблему іх выжывання ў прамую залежнасць ад таварна-грашовых адносін. За выключэннем нешматлікіх дзяржаўных тэатраў, усе астатнія калектывы працавалі на прынцыпах самаакупнасці. Тэатральнае жыццё (як і грамадскае жыццё таго часу) было бурным і стракатым. Рэпертуар залежаў ад густаў плацежаздольнай публікі і крэдытаздольных мецэнатаў (ведамстваў, прадпрыемстваў і арганізацый). Але і ў гэты час Наркомпрос БССР не выпускаў рэпертуар з-пад сваёй увагі, небеспадстаўна лічачы яго найважнейшым звяном тэатральнай палітыкі. «9 сакавіка 1923 года адбыўся так званы «грамадскі суд» над тэатрамі, які праводзіў Савет прафсаюзаў работнікаў мастацтваў Беларусі. «Судзілі» рэпертуар, які быў арыентаваны на нэпманскага глядача» [24, с. 113]. На «лаўцы падсудных» сядзелі кіраўнікі Беларускага (І. Гурскі, Е. Міровіч), Рускага і Габрэйскага тэатраў. У ролі «старшыні суда» выступаў тэатральны крытык С. Каценбоген, сведкамі былі Ф. Ждановіч і іншыя дзеячы тэатра, экспертамі – літаратары І. Замоцін і М. Чарот. Пасля выступлення «пракурораў» і «абаронцаў» быў вынесены прысуд: «Прымаючы пад увагу тое, што тэатр з'яўляецца магутнаю зброяю ў руках пралетарыята, суд прызнае, што мінскія тэатры не ўсё рабілі для гэтага, і прызнае вінаватымі ў тым, што яны не шукалі шляхоў новай творчасці, а таксама не мелі сувязі з працоўнымі масамі» [24, с. 390].

Згортванне нэпа ў 1928 годзе, што абумовіла пераход да камандна-адміністрацыйных метадаў кіравання народнай гаспадаркай, балюча адбілася на арганізацыі мастацкага працэсу ў краіне. Увасабляюцца ў рэальнасць пры закладцы сістэмы кіравання эканомікай сталінскія ідэі «жалезнага кулака», камандна-адміністрацыйны, бюракратычна адладжаны стыль кіраўніцтва афармляўся як норма ўзаемаадносін дзяржавы і эканомікі, норма партыйнага і гаспадарчага жыцця. І паколькі рэканструкцыя эканомікі і нагул грамадскага жыцця не ўяўлялася без працы ідэалагічных механізмаў, рэгулюючых і стымулюючых бурныя працэсы будаўніцтва новага грамадства, то сваю ролю тут адводзілі і мастацтву, у

тым ліку тэатральнаму, бо яно традыцыйна лічылася найбольш дэмакратычным і агульнадаступным. Пры гэтым бачылася неабходным стварэнне аналагічнай эканоміцы сістэмы цэнтралізаванага кіравання, якая дазваляе кантраляваць і, у канчатковым выніку, дыктаваць пэўную ідэалогію сродкамі мастацтва. Такім чынам, ствараліся аб'ектыўныя перадумовы цэнтралізаванага кіравання мастацтвам.

Праз дзесяць гадоў (пасля дэкрэта «Аб аб'яднанні тэатральнай справы», 1919 г.) пачалося другое адзяржаўленне мастацтва. Зноў змяніліся формы тэатральнага жыцця: зачынялася антрэпрыза, тэатральныя калектывы паступова ператвараліся ў дзяржаўныя тэатры; шматлікія ведамасныя, былыя прыватныя і кааператыўныя тэатры пераходзілі ў ведамства аддзелаў народнай асветы – упраўленняў відовішчых прадпрыемстваў, створаных пры мясцовых аддзелах народнай адукацыі, г. зн. у сістэму дзяржаўнага кіравання. Утварыўся Галоўны палітыка-асветніцкі камітэт (Галоўпаліт-прасвет) у сістэме Наркамасветы БССР, які адразу цэнтралізаваў кіраванне ідэйна-выхаваўчай работай насельніцтва ў рэчышчы дзяржаўных ведамстваў і грамадскіх арганізацый. У той жа час пры Наркамасветы БССР быў створаны адмысловы Глаўк, які атрымаў назву Галоўнага ўпраўлення па справах мастацтваў (Галоўмастацтва). У функцыі Галоўмастацтва як органа дзяржаўнага кіравання мастацтвам ўваходзілі: ідэалагічны кантроль за рэпертуарам, кіраўніцтва ўсімі мерапрыемствамі па мастацка-палітычным асветніцтве, распрацоўка праграмных і метадычных пытанняў у галіне мастацтва. Аднак у мясцовых аддзяленнях Наркамасветы не было адпаведных аддзелаў Глаўка. Таму Глаўк спрабаваў найпрост рэгуляваць, а ў асноўным кантраляваць творчую дзейнасць тэатраў. Не маючы рычагоў планавання і забеспячэння вытворча-фінансавых задач, матэрыяльнага забеспячэння і кадравага складу тэатраў, Галоўмастацтва не валодала рэальнай уладай. Акрамя таго, на месцах непасрэднае кіраўніцтва тэатрамі, як ужо адзначалася, ажыццяўлялі аддзелы народнай адукацыі або іх органы кіравання відовішчымі прадпрыемствамі якія не падпарадкоўваліся Галоўмастацтву. У выніку рашэнні Глаўка па-за межамі рэпертуарна-ідэалагічных заставаліся хутчэй рэкамендацыйнымі. Такім чынам, першая спроба прамога і непасрэднага цэнтралізаванага кіравання тэатрамі практычна не ўдалася.

З такім жа вынікам завяршыліся і некаторыя наступныя кіраўніцкія рэформы ў галіне тэатра. Ні рэарганізацыя Галоў-мастацтва ў Савет па справах мастацтваў пры Наркамасветы БССР, ні наступнае затым стварэнне ў ім спецыяльнага Сектара мастацтваў не дасягнулі сваёй мэты.

У першым выпадку дзейнасць Савета «захлынулася» у бурнай актыўнасці грамадскіх арганізацый – у мітынгх, сходах і г.д., бо ўваходзіўшым у Савет прадстаўнікам партыйных, камсамольскіх арганізацый, рабочых фабрычна-завадскіх прадпрыемстваў развіццё тэатра ўяўлялася як працяг прапагандысцка-ідэалагічнай работы. У другім – усё звязалося да папяровай працы: складання гадавых і перспектыўных планаў развіцця ўстаноў мастацтва, пытанняў уліку і размеркавання тэатральных кадраў, статыстычнай справаздачнасці, што ніяк не ўплывала на жывую практыку развіцця тэатра.

Наспявала чарговая рэарганізацыя тэатральнай справы, якая па задуме яе аўтараў павінна была б наўпрост паставіць у залежнасць, падпарадкаваць тэатральную творчую дзейнасць ідэолага-асветніцкім і масава-прапагандысцкім функцыям. У 1933 годзе ў новай структуры Наркамасветы было створана Упраўленне тэатральна-відовішчымі прадпрыемствамі, якое з'явілася папярэднікам Камітэта па справах мастацтваў.

На Упраўленне тэатральна-відовішчымі прадпрыемствамі (УТВП) ўскладалася агульнае кіраўніцтва ўсёй тэатральнай справай на тэрыторыі рэспублікі. У яго функцыі ўваходзіла: распрацоўка гадавых і пяцігадовых планаў развіцця ўсіх відаў тэатраў, планаў будаўніцтва новых тэатральных будынкаў, кіраўніцтва падрыхтоўкай і перападрыхтоўкай кадраў, матэрыяльна-тэхнічнае забеспячэнне і г. д. Для вядзення гаспадарчай дзейнасці ў структуры УТВП прадугледжваліся спецыяльныя падраздзяленні: планова-фінансавы сектар і сектар забеспячэння.

УТВП заклала асновы тэрытарыяльна-галіновага кіравання. Ва ўсіх абласцях былі створаны тэатральна-відовішчныя аб'яднанні, узначаленыя мясцовымі ўпраўленнямі тэатральна-відовішчных прадпрыемстваў, у абавязак якіх уваходзіла каардынацыя дзейнасці тэатраў. Кожнае такое аб'яднанне мела свае гаспадарчыя, фінансавыя і працоўныя рэсурсы, якія размяркоўваліся паміж прадпрыемствамі па іх гаспадарча-фінансавых патрэбах, праўда, пры гэтым нярэдка спецыфіка прадпрыемства або ўстановы ўлічвалася толькі намінальна.



Разам з тым, засяроджваючы ў сваіх руках усю гаспадарчую працу, УТВП не займалася і, у сілу сваёй асноўнай накіраванасці, не мела магчымасці займацца творча-арганізацыйнымі праблемамі тэатраў, якія ўваходзілі ў сістэму як гаспадарчыя адзінкі.

Можна сцвярджаць, што такія спробы стварэння цэнтралізаванага кіравання мастацтвам, у прыватнасці тэатрамі, прыводзілі да яшчэ адной крайнасці: абсалютызацыі гаспадарчага, матэрыяльна-фінансавага боку дзейнасці ўстановаў мастацтва. Такі падыход фактычна не ўлічваў мастацкую дзейнасць, спецыфіку тэатра як творчай арганізацыі. Тэатр ва ўмовах такога цэнтралізаванага аб'яднання разглядаўся толькі як гаспадарчая адзінка і ў гэтым сэнсе прыраўноўваўся да завода, які выпускае прадукцыю, вырабляе абсталяванне і сродкі вытворчасці.

Працэс «інстытуцыялізацыі грамадскага жыцця» ў 30-я гады ХХ стагоддзя развіваўся як бы «знутры». Дэклараванае супадзенне мэтай асобы і грамадства найбольш поўна выявілася ў гэтыя гады, з'яўленне так званага «грамадскага чалавека» ў значнай меры спрашчала вырашэнне грамадска-палітычных задач культурнага будаўніцтва. Адначасова гэта аблягчала зацвярджэнне сістэмы максімальна цэнтралізаванага кіраўніцтва, якая, як ўяўлялася, адзіная і адпавядала задавальненню сацыяльна-культурных патрэбаў асобы і соцыума, далейшага іх збліжэння. Пастанова Цэнтральнага Выканаўчага Камітэта і Савета Народных Камісараў Саюзу ССР «Аб утварэнні Усесаюзнага Камітэта па справах мастацтваў пры СНК СССР» ад 17 студзеня 1936 года была распрацавана і прынята, як адзначалася ў першай жа фразе гэтай пастановы, «у сувязі з ростам культурнага ўзроўню запытаў насельніцтва ў галіне мастацтваў і з мэтай аб'яднання ўсяго кіраўніцтва развіццём мастацтваў у Саюзе Савецкіх Сацыялістычных Рэспублік» [23, с. 1]. Іншымі словамі, рост культурнага ўзроўню працоўных прадугледжваў удасканаленне кіравання культурай і яго цэнтралізацыю па вертыкальнай і гарызантальнай прыкмеце.

Пры стварэнні Усесаюзнага Камітэта па справах мастацтваў (УКМ) былі ўлічаны ўсе недахопы, што выявіліся ў дзейнасці яго папярэднікаў. УКМ, як найвышэйшы орган кіраўніцтва, абавіраўся на тэрытарыяльна-галіновую структуру. Яму

непасрэдна падначальваліся ўпраўленні па справах мастацтваў рэспублік, краявых і абласных выканаўчых камітэтаў. Камітэту былі нададзены паўнамоцтвы ў вырашэнні карэнных пытанняў дзейнасці падведамасных прадпрыемстваў і ўстановаў: зацвярджэнне іх статутаў, структуры, штатаў і каштарыса; нармаванне працы і распрацоўка сістэмы аплаты працы работнікаў мастацтва; падрыхтоўка, улік і размеркаванне кадраў для розных галін мастацтва. Структура Камітэта ў сваім канчатковым варыянце (1939 г.) сведчыла аб максімальна завершаным адлюстраванні функцый і задач УКМ як органа цэнтральнага кіраўніцтва, які дзейнічае на правах Наркамата мастацтваў. Цэнтралізаванае кіраўніцтва ў дзейнасці Камітэта даводзілася да свайго «абсалюту», калі ўся паўната ўлады засяроджвалася ў апарце УКМ і персанальна ў яго старшыні, які атрымаў неабмежаваныя правы аднаасобнага рашэння.

З'яўленне і наступны рост кантралюючых органаў унутры УКМ сведчылі пра тое, што колькаснае разрастанне структуры Камітэта, яго аддзелаў і апарата перараджалася ў наватворчасць. Фарміравалася разгалінаваная бюракратычная сістэма з неабмежаванымі правамі прамога ўмяшальніцтва ў развіццё тэатральнага працэсу, заснаваная на максімальна магчымым цэнтралізме кіравання мастацтвам. Такім чынам, да канца 30-х гадоў была цэнтралізавана і манапалізавана сістэма палітычнага і ідэалагічнага кантролю тэатральнага жыцця ў маштабе ўсёй краіны, і ніжэйстаячыя ведамасныя інстанцыі маглі прымаць уласныя рашэнні толькі ў рамках спушчаных зверху ўказанняў і абмежаванняў.

Пачатак 20-х гадоў XX стагоддзя ў гісторыі беларускага тэатральнага мастацтва азначаецца стварэннем першых дзяржаўных тэатраў, якія сканцэнтравалі лепшыя кадры нацыянальнай сцэны. Для тэатральнай творчасці той пары быў характэрны «зварот да фальклорна-гістарычнай, рэвалюцыйна-рамантычнай і агітацыйнай драматургіі, зацвярджэнне рэалістычнага кірунку шляхам пераадолення, з аднаго боку, «чыстага» этнаграфізму і натуралізму, з другога, – эстэтыка-фармалістычных захапленняў [24, с. 161]. Тэатральная крытыка «адзначала поспех у БДТ-1 пастановак п'ес Е. Міровіча «Машэка», «Кастусь Каліноўскі», «Каваль-ваявода» і «Кар'ера таварыша Брызгаліна», народнай драмы «Цар Максімілян» у Беларускай драматычнай студыі ў г. Маскве, папулярнасць у сельскай

мясцовасці Беларускага дзяржаўнага вандроўнага тэатра У. Галубка» [72, с. 390].

Разам з тым, у 1927–1930-х гадах сітуацыя ў тэатральным мастацтве рэспублікі рэзка пагоршылася. «Чарговы ідэалагічны наступ на літаратуру і тэатр дзеля іх завяршальнай пралетарызацыі і ліквідацыі вынікаў нацыянальнага адраджэння распачынаўся ў звязку з патрэбай рэалізацыі праграмы індустрыялізацыі і калектывізацыі» [72, с. 390]. Гэты працэс выразна прасочваецца ў імклівай «змене герояў» тэатра 1920–1930-х гадоў. Знікае паэтызацыя народных бунтароў, мяцежнікаў, разбойнікаў, носьбітаў народных уяўленняў пра справядлівасць, правядыроў абуджаных мас, якія імкнуцца знішчыць ненавісны народу парадак жыцця.

На сцэне тэатраў другой паловы 20-х гадоў «у адпаведнасці з палітычнымі вымогамі таго часу з’яўляюцца п’есы пра індустрыялізацыю з перавыхаваннем інтэлігенцыі, перадавымі працоўнымі, выкрыццём варожых элементаў на вытворчасці і г. д. Сярод найбольш удалых прадстаўнікоў гэтай праблематыкі «Мост» Я. Раманавіча, «Гута» Р. Кобеца, «Міжбур’е» Д. Курдзіна [72, с. 372]. На сцэнічныя падмосткі выходзіць новы лідар. Звычайна, гэта народны герой, які атрымлівае дасведчанага настаўніка — камандзіра чырвонаармейскага падраздзялення, камісара паліторганаў, упаўнаважанага, «таварыша з цэнтра», прадстаўніка рэвалюцыйнай улады. Гэта схема знайшла сваё кананічнае завяршэнне ў апавесці Д. Фурманава «Чапаеў», экранізаванай у 1934 годзе і якая неўзабаве заваявала сцэны многіх тэатраў. Тут розум партыйнага ідэолага і арганізатара надзейна накіроўваў эмоцыі народнага барацьбіта, стыхію мас у санкцыянаванае ўладай рэчышча падзей.

«У 1927 годзе пад націскам партыйнай крытыкі і па рашэнні Галоўліта з рэпертуару БДТ-1 выключаецца спектакль Янкі Купалы «Тутэйшыя». Такі ж лёс спасцігае і сцэнічныя творы «Эрас і Псіхея» Я. Жулаўскага, «Апраметная» В. Шашалевіча (БДТ-1), трагедыю Еўрыпіда «Вакханкі» (БДТ-2)» [72, с. 390]. Асноўным і адзіным матывам выключэння была неадпаведнасць гэтых пастановак крытэрыям «сацыяльна-палітычнага» значэння. «У выніку прынятых мер тэатры былі вымушаны перайсці да ўвасаблення на сцэне савецкіх (рускіх) п’ес «пралетарскага зместу» [72, с. 390]. Прыярытэты «класавага

фактару, арыентацыя на эталонныя ўзоры сацыяльназначных герояў становяцца важнейшымі ўмовамі пры пастаноўцы такіх спектакляў, як «Браняпоезд 14-69» У. Іванова, «Разлом» і «Мяцеж» Д. Фурманова і С. Паліванова, «Месяц злева» У. Біль-Белацаркоўскага, «Ярасць» Я. Янкоўскага і інш. [72, с. 391; 73, с. 193].

Станоўчы класавы герой 20–30-х гадоў, што з’явіўся на сцэнічных падмостках, як быццам палярызаваўся на два тыпы. Адзін імкліва эвалюцыяніраваў ад малодшага камандзіра, старшыні укама, карабельнага камісара да правадыра савецкай дзяржавы і бацькі народаў. Другі застаўся на тым самым «сацыяльным паверсе», нібы адцяняючы камандзіра, камісара, камандарма, правадыра. У групе асоб, суправаджаючых начальніцкую фігуру, даволі часта выдзяляўся тыпаж «сацыяльнага прасцяка», гатовага да імгненых паслуг выканаўцы загадаў і даручэнняў, бесклапотнага «праворнага» матроса-ардынарца і г. д. «Змена герояў», перамяшчэнне фігур на тэатральнай сцэне адлюстроўвалі новы этап у жыцці рэспублікі і краіны, выяўляючы новую канцэпцыю ідэалагічнага развіцця, абапіраючыся на якую таталітарызм рыхтаваўся да канчатковай расправы з апазіцыяй ва ўсіх сферах грамадскага і дзяржаўнага жыцця. Месца для суверэннай асобы гэтай канцэпцыяй не прадуглежвалася, а кошт асобнага чалавечага жыцця ўвогуле не браўся пад увагу. У сувязі з гэтым дастаткова прыгадаць нават тую ж сталінскую ідэю, згодна з якой чалавеку адводзілася роля ўсяго толькі «вінціка» ў агромністай дзяржаўнай машыне. А пашкоджаны ці непатрэбны «вінцік» павінен быў хутка і без аніякіх разважанняў заменены іншым.

26 мая 1928 года Бюро ЦК(б)Б прыняло пастанову «Аб беларускай літаратурна-мастацкай і тэатральнай крытыцы», у якой заклікала весці «няспынную барацьбу з класавымі варожымі пралетарыяту і сялянскай беднаце плынямі ў літаратуры, больш рашуча прыступіць да выканання пастановы ЦК партыі па ўтварэнні нацыянальнага па форме і пралетарскага па змесце тэатральнага і кінарэпертуару», прадпісвала ўтварыць рабочую тэатральную крытыку, а ў якасці «крытыкаў» прапаноўвала «гледачоў з рабочага класа і рабкораў» [72, с. 391].

Разгортваецца барацьба з прадстаўнікамі «дробнабуржуазнага беларускага нацыянальнага ўхілу». «У газеце «Звязда»

публікуецца рэдакцыйны артыкул пад назвай «Аб правым ухіле ў КП(б)Б па нацыянальным пытанні», дзе Тадэвуш Глыбоцкі, Зміцер Жылуновіч, Эдуард Зарэцкі абвінавачваюцца ў прапагандзе «замшэлай, даўно выкрытай марксізмам і ленінізмам тэорыі аб самабытнасці», згодна з якой сучасная сацыялістычная беларуская культура, літаратура і мастацтва не павінны карыстацца буржуазнай і нават феадальнай даўнінай, развівацца на кулацкіх «Апраметных», на легендах і казках Афрасіні Полацкай і Клімента Смаляціча» [72, с. 391]. Ад тэатра патрабуюць, «каб нават класічныя творы падаваліся пад вуглом гледжання марксісцка-ленінскай метадалогіі, каб ён ажыццяўляў і падтрымліваў пераробкі класічных твораў па лініі сацыяльнага паглыблення дзеяння і зместу з выразных класава-пралетарскіх пазіцый» [73, с. 97]. У святле гэтых патрабаванняў БДТ-1 павінен быў стаць сацыялістычным і пралетарскім тэатрам, што рэальна на практыцы азначала адмовіцца ад ранейшага разнастайнага рэпертуару і прытрымлівацца «цвёрдай лініі на засваенне сучаснасці, на вострае выяўленне класавай сутнасці твораў мастацтва». Яшчэ адной першачарговай задачай тэатральнага мастацтва абвешчалася «выкараненне нацдэмаўшчыны» [73, с. 192].

Нягледзячы на гэтакія цвёрды ідэалагічны дыктат, у 30-я гады з усёй паўнатай «раскрываецца талент Якуба Коласа і Кузьмы Чорнага, пачынаюць сваю драматургічную дзейнасць Кандрат Крапіва, Пятрусь Глебка, Эдуард Самуйлёнак, Віталь Вольскі, Міхась Клімковіч і інш. Не без некаторай сацыялагізацыі, але ўсё ж з'яўляюцца заўважныя, самабытныя нацыянальныя драматургічныя творы. Псіхалагічнай паглыбленасцю, выразнай распрацоўкай характараў вызначаецца «Бацькаўшчына» К. Чорнага, паказам шырокай панарамы падзей, маштабнасцю – «Вайна – вайне» і «У пушчах Палесся» Я. Коласа, драматызмам, яскравым каларытам часу – «Партызаны» К. Крапівы. Вяршыняй драматургіі даваеннага часу стала камедыя К. Крапівы «Хто смяецца апошнім», якая мела вялікі поспех не толькі ў рэспубліцы, але і далёка за яе межамі. Відавочную цікавасць у беларускіх тэатраў выклікала п'еса К. Чорнага «Ірынка». Пэўнае развіццё атрымала фальклорная драматургія («Цудоўная дудка» і «Несцерка» В. Вольскага, «Салавей» З. Бядулі), ствараліся асобныя гістарычныя творы (драматычная паэма М. Клімковіча «Кацярына Жарнасек»). І ўсё ж такі

асноўны паток напісаных п'ес нясе на сабе заўважны палітычны і эстэтычны адбітак таго часу. Да іх ліку можна аднесці п'есы «Канец сяброўства» К. Крапівы, «Пагібель воўка» Э. Самуйлёнка, шэраг твораў М. Ільінскага і іншых, якім уласцівы схематызм, аўтарская зададзенасць, аднаколёрнасць, засяроджванне на класавых аспектах, сацыяльна-класавай існасці чалавека, на агітацыйна-публіцыстычных задачах мастацтва. Шырока распрацоўваліся тэмы выкрыцця розных шкоднікаў і ворагаў народа, класавай пільнасці ў грамадстве [72, с. 372 – 373].

Падмена мастацкіх аспектаў сацыяльна-ідэалагічнымі акцэнтамі адбывалася ў сферы мастацтва вельмі шырока. Вульгарна-ідэалагічная інтэрпрэтацыя рэзка спрашчала літаратурна-мастацкі працэс, змяшчала прыярытэты, дамінантныя кропкі, сцвярджала плоскасную, аднамерную шкалу каштоўнасцяў, на якой сацыяльна-класовае ацэньвалася больш важна, чым мастацкае; грамадзянскі пафас ставіўся вышэй за творчае натхненне, а грамадзянін вышэй за асобу.

Сумныя наступствы такога падыходу да мастацтва ў грамадстве відавочныя, – яны няўхільна вядуць да яго раскультурвання, якое з найвялікай выразнасцю выяўляе сябе ў дачыненні да асобы, да яе сацыяльнага, духоўнага, інтэлектуальнага суверэнітэту. Варта адзначыць, што наступ на асобу, на інтэлігентнасць, што вызначае яе паводзіны, шкалу каштоўнасцей арыентацый, якія заўсёды супрацьстаяць любому аўтарытарнаму ціску ва ўсіх яго праявах, стала асноўным накірункам культурнай палітыкі 30-х гадоў. Асоба адсоўвалася на пазіцыі сацыяльнага аўтсайдара, адкуль яна ніяк не магла рэальна прэтэндаваць на заўважнае месца ў сацыяльным авангардзе. У такой культурнай палітыцы, калі асноўная стаўка робіцца на дэінтэлектуалізацыю, дэіндывідуалізацыю асобы, на безумоўнае парадкаванне яе інтарэсаў масе, ад імя якой упаўнаважанымі выступаюць партыя і дзяржава, выразна бачыцца ўстаноўка на пераўтварэнне народа ў аднолькава паслухмяную, лёгка кіруемую масу. І гэты ідэалагічны нарматыў паспяхова рэалізуецца ў мастацтве таго часу.

Цэнтралізм улады тэарэтычна абгрунтоўваў і арганізацыйна ўкараняў механізм дырэктыўнага кіраўніцтва чалавекам, сцвярджаў у грамадскай свядомасці канцэпцыю дасканалай дзяржаўнай арганізацыі, што душыць кожную індывідуальную

ініцыятыву на ўсіх узроўнях. Практычна гэтая ўстаноўка рэалізавалася ў 30-я гады роспускам навуковых і творчых аб'яднанняў, у раскрыцці тэатраў, друкаваных органаў, у разгроме так званых «фармалістычных» і «натуралістычных» кірункаў у мастацтве, у выкрыцці «класава-варожых» навуковых школ, «вульгарнай сацыялогіі», «буржуазнага літаратуразнаўства», «гваздзёўшчыны» ў тэатразнаўстве, «галаванаўшчыны» і «меерхольдаўшчыны» у тэатры і г. д. Так, напрыклад, «паслядоўнікі вядомага рускага савецкага рэжысёра У. Меерхольда ў рэспубліцы Л. Літвінаў і У. Галаўчынер вінаваціліся ў фармалізме і трацкізме, а сапраўдныя дасягненні беларускага тэатра – спектаклі «Тутэйшыя» Я. Купалы, «Каля тэрасы» і «Скарынін сын з Полацку» М. Грамыкі, «Апраметная» В. Шашалевіча, «Кастусь Каліноўскі» Я. Міровіча, «Вір» Я. Раманавіча, сцэнічныя творы Ф. Аляхновіча, у цэлым усе пастаноўкі, дзе значна выяўляліся беларуская ідэя і нацыянальны стыль, – у афіцыйных рэцэнзіях характарызаваліся няйнакш як «варожыя, нацдэмаўскія вылазкі» [73, с. 25]. Асабліва актыўна палітыка навешвання ярлыкоў у літаратуры і мастацтве стала праводзіцца пасля прыняцця 28 студзеня 1933 года Пастановы ЦК КП(б)Б «Аб фактах пранікнення класава-варожых, нацыянал-дэмакратычных уплываў у мастацкай літаратуры БССР» [73, с. 97].

Такім чынам, да канца 30-х гадоў мастацкая культура, літаратура, тэатральнае мастацтва апынуліся цалкам у падначаленні афіцыйнай ідэалогіі. У гэтых умовах тэатру загадвалася сілай свайго эмацыянага, вобразнага ўплыву ажыццяўляць падмену – пераўтварыць санкцыянаваныя партыйна-дзяржаўныя нормы, арыентацыі, устаноўкі ў суб'ектыўныя каштоўнасці, якія быццам бы выяўлялі індывідуальныя адносіны да навакольнага свету і вызначалі асабова-матываваныя паводзіны. Іншымі словамі, мэта заключалася ў тым, каб аднанакіраванымі агітацыйна-прапагандысцкімі сродкамі, супольнымі высілкамі Ідэолага і Мастака забяспечыць маральна-палітычнае адзінства масы і народа, стварыць мэтанакіраванасць думак, перакананняў, дзеянняў, учынкаў, мабілізаваць масавую свядомасць на ажыццяўленне палітычных і сацыяльна-эканамічных праграм. Выхаванае Ідэолагам і Мастаком разуменне ідэйных, грамадзянскіх, маральных, эстэтычных ідэалаў павінна было дасягнуць ступені аўтаматызму, калі

гатоўнасць дзейнічаць у зададзеным напрамку, беспярэчна і хутка выконваць санкцыянаванае ўладай заданне стане базавай патрэбнасцю асобы «простага савецкага чалавека».

Характэрнай рысай жыцця канца 20-х і практычна ўсіх 30-х гадоў стала ўкараненне ў грамадска-вытворчае бытаванне судова-працэсуальных рытуалаў, якія па задуме аўтараў, павінны былі актывізаваць, мабілізаваць грамадскую думку і скіраваць яе ў патрэбнае рэчышча. Форма паказальных палітычных працэсаў над шкоднікамі, шпіёнамі, ворагамі народа аўтаматычна пераносілася ў працоўныя цэхі, дамы культуры і клубы, сялянскія хаты-чытальні, школьныя класы і студэнцкія аўдыторыі, на сцэнічныя падмосткі самадзейных і прафесійных тэатраў.

Выклік сведак, перакрываваны допыт абвінавачаных, выслухоўванне бакоў, выступленні з месцаў, ад «імя працоўных», прысуд, прывядзенне яго ў выкананне – уся гэтая атрыбутыка законнасці грамадскага быцця павінна была замацаваць у масавай свядомасці пачуццё класавай нецярпімасці. «Судовая тэатралізацыя» штодзённага жыцця была заклікана надаць бачнасць сацыяльнай справядлівасці антыправавому, рэпрэсіўнаму дзяржаўнаму механізму, падмяніць рэальныя сацыяльныя каштоўнасці ўяўнымі.

29 ліпеня 1937 года адбыўся III Пленум ЦК КП(б)Б, рашэнні якога адыгралі ролю адмысловага дэтанатара, выклікалі абвальны працэс агульнага выкрыцця, масавага псіхозу ў пошуках «ворагаў народа». Выступаючыя на Пленуме прадстаўнікі партыйных органаў прызналі наяўнасць у іх арганізацыях і раёнах «актыўна дзейнічаючых контррэвалюцыянераў, польскіх шпіёнаў і дыверсантаў». Выкананне рашэнняў Пленума прывяло да таго, што толькі з сярэдзіны 1937 года да ліпеня 1938 года было арыштавана 2570 удзельнікаў так званага «аб'яднанага антысавецкага падполля» [24, с. 157]. Галоўным чынам гэта былі прадстаўнікі кіруючых партыйных, савецкіх, гаспадарчых органаў, а таксама вялікая група навуковых кадраў і выкладчыкаў. Не абышлі бокам рэпрэсіі і творчых работнікаў. «Нацыянал-фашыстамі», «ворагамі народа» былі абвешчаны і потым арыштаваны пісьменнікі-драматургі Ц. Гартны, М. Чарот, А. Аляксандравіч і многія іншыя дзеячы літаратуры і мастацтва [73, с. 25]. Гэтакая ж сумная доля спасцігла і буйнога дзеяча беларускай нацыянальнай сцэны, першага народнага артыста рэспублікі У. Галубка, а ўзначаленая ім трупам БДТ-3 неўзабаве была расфарміравана [72, с. 142].



Ідэя ідэалагічнага і палітычнага тэрору, дыктатуры і гвалту ў імя светлай будучыні, волі, роўнасці, братэрства, асвячоная высокім аўтарытэтам мастацтва, скіроўвалася на выцясненне індывідуальнай маральнасці і агульналюдскіх каштоўнасцяў са штодзённага існавання чалавека. Гэта, у сваю чаргу, не толькі разбэшчвала асобу і грамадскую мараль, але і імкліва паражала ўсе сацыяльныя структуры і звёны, напаўняла свядомасць людзей страхам, хлуснёй, прагай помсты ворагам, адкрывала шлюзы класавай нянавісці і злосці, абрушваючы іх жахлівую сілу на сялянства, працоўных, інтэлігенцыю, на ўвесь народ і на асобна ўзятага чалавека.

Канцэпцыя ўсё большага абвастрэння класавых супярэчнасцяў і ўзнікаючых па меры будавання сацыялізму цяжкасцяў апраўдвала ўвядзенне надзвычайных мер. Тэатралізаваныя суды над палітычнымі дзеячамі, навукоўцамі, мастакамі, над гістарычнымі і літаратурнымі героямі сталі ледзь не самай распаўсюджанай сюжэтнай асновай спектакля, фільма, клубнага вечара, студэнцкага дыспуту, школьнага ўрока. Адлюстраванне ў асобах следства над «варожымі падкопамі» запалохвала народ. Тым самым увесь час падтрымваўся напружаны стан баявой мабілізацыі людзей, нагнаталіся яўныя і ўяўныя пагрозы з боку ўнутраных і вонкавых ворагаў. Думкі пра пагрозлівыя бацькаўшчыне і народу небяспекі прымушала людзей згуртавацца перад абліччам будучых бітваў вакол партыі і ўрада, аскетычна адмовіцца ад даброт сучаснасці ў імя перамогі і дабрабыту светлай будучыні. Так на базе дэіндывідуалізацыі сацыяльнага жыцця паслядоўна і метадычна фармавалася «ідэалагічнае адзінства» савецкага грамадства.

Такім чынам, у 30–40-я гады ў выніку масіраваных і мэтанакіраваных ідэалагічна-прапагандысцкіх уплываў, у дастатковай ступені падмацаваных цэнзурнымі, рэпрэсіўна-рэжымнымі, адміністрацыйнымі ўздзеяннямі, маральна-палітычнае адзінства грамадства звонку дасягнула жаданага ўладай узроўню ідэалагічнай надзейнасці.

На розных этапах дзяржава выкарыстоўвала многія метады і спосабы агітацыйна-прапагандысцкага ўздзеяння, з дапамогай якіх ідэалагічныя нормы ўкараняліся ў свядомасць мільённых мас. Удасканалваўся механізм, здольны падначальваць арыентацыі асобнага чалавека нарматыўным ідэалам дзяржавы. І тэатральнаму мастацтву ў шэрагу гэтых метадаў адводзілася

першасная роля. На пачатку 40-х гадоў у БССР працавала 23 прафесійныя тэатры розных жанраў [24, с. 288]. Сярод іх Дзяржаўны тэатр лялек БССР, рускія абласныя тэатры ў Гомелі і Брэсце, Дзяржаўны польскі тэатр БССР у Беластоку і інш. Асаблівая роля адводзілася калгасна-саўгасным драматычным калектывам, якія былі арыентаваны на абслугоўванне сельскіх жыхароў. У другой палове 30-х гадоў такія тэатральныя калектывы ствараюцца ў Гомелі, Барысаве, Мазыры, Слуцку, Полацку, Рагачове, Бабруйску, Лепелі, Заслаўі, Рэчыцы, Дзяржынску. Значнае, калі не пераважнае, месца «у іх рэпертуары займалі канцэртныя праграмы на актуальныя тэмы, літаратурныя кампазіцыі, мантажы, створаныя на мясцовым матэрыяле, г. зн. асноўная перавага надавалася ідэалагічнай і масава-палітычнай дзейнасці, у якой выкарыстоўвалася практыка агітацыйнага мастацтва 20-х – першай паловы 30-х гадоў. Апроч гэтага, ставіліся некаторыя п’есы беларускай, рускай класікі і сёе-тое з папулярных тады савецкіх п’ес» [72, с. 475]. З пачаткам Вялікай Айчыннай вайны калгасна-саўгасныя тэатры спынілі сваё існаванне.

Перамога ў вайне з фашысцкай Германіяй 1941–1945 гадоў не толькі не змякчыла, але нават абвастрыла ідэалагічнае становішча. У першыя пасляваенныя гады ў тэатральнай сферы разгарнулася кампанія за «чысціню» рэпертуару, пазбаўленне яго ад замежных твораў, якія, на думку найвысокага палітычнага кіраўніцтва, аказвалі негатыўнае буржуазнае ўздзеянне на савецкага глядача і не адпавядалі задачам ідэйна-палітычнага выхавання працоўных. Так, у пастанове ЦК ВКП(б) «Аб рэпертуары драматычных тэатраў і мерах па яго паляпшэнні» (жнівень 1946 г.) адзначалася неабходнасць уключэння ў рэпертуар п’ес сучаснай палітычна актуальнай тэматыкі, тэатральныя работнікі нацэльваліся на змаганне з безыдэйнасцю і прымірэнствам. ЦК ВКП(б) абавязваў усе драматычныя тэатры ставіць «штогод не менш як 2-3 новыя высакаякасныя ў ідэйных і мастацкіх адносінах спектаклі на сучасныя савецкія тэмы» [21, с. 6 – 7].

«Змаганне за чысціню» рэпертуару праводзілася шляхам узмацнення кантролю за дзейнасцю тэатральных калектываў, у выніку чаго былі зняты з рэпертуару спектаклі «Маё кафэ» Т. Бярнара, «Дрымучае сэрца» В. Ліпатава, «Заложнікі» А. Кучара, «Мілы чалавек» К. Крапівы і інш. На працягу многіх

пасляваенных гадоў рэпертуар тэатраў зацвярджаўся Бюро ЦК КП(б)Б. І замяняць спектаклі ў ім можна было толькі з дазволу Аддзела прапаганды і агітацыі ЦК» [18, с. 350].

«У чэрвені 1947 года Бюро ЦК КП(б)Б пасля разгляду пытання «Аб выкананні пастановы ЦК ВКП(б) «Аб рэпертуары драматычных тэатраў і мерах па яго паляпшэнні» і рэпертуарных планах дзяржаўных тэатраў БССР на другое паўгоддзе 1947 г.» канстатавала, што рэпертуар тэатраў ачышчаны ад «нізкапробных і брыдотных п'ес замежных драматургаў». Кампанія «ачышчэння» прывяла да таго, што з рэпертуарнай афішы беларускіх тэатраў фактычна зніклі ўсе класічныя заходнееўрапейскія сцэнічныя творы, многія з якіх узбагацілі сусветную мастацкую культуру» [49, с. 350].

У канцы 40-х–пачатку 50-х гадоў партыяй і дзяржавай былі распачаты паслядоўныя высілкі скіраваць патрэбы публікі і арыентацыю мастака ў рэчышча адзінства светапогляду, умацавання каштоўнасна-нарматыўных санкцыянаваных уяўленняў і менавіта ў гэтым накірунку ўдасканалваць механізм сацыяльнага функцыянавання тэатральнага мастацтва і мастацкай культуры ў цэлым. У сацыяльна-гістарычных рэаліях гэтага перыяду, што фарміруюць жорсткія нормы адносінаў мастака, публікі, крытыкі, асобы, грамадства і дзяржавы, закладваліся асновы іх наступных стасункаў, фарміраваліся прычынна-выніковыя перадумовы камунікатыўных сувязяў, якія амаль на тры дзесяцігоддзі вызначылі далейшае сацыяльнае функцыянаванне тэатра. Пад сцягам сцвярджэння сацыялістычнага рэалізму распачыналіся рашучыя спробы татальнай уніфікацыі тэатральнага мастацтва. А ў крытыцы замацоўваўся наменклатурна-тэматычны падыход да ацэнкі мастацкага працэсу, пераважаў тэматычны аналіз, пераказванне зместу. Жанравыя, моўныя, стылявыя, кампазіцыйныя сродкі найчасцей даваліся «назоўным» парадкам.

Паралельна з гэтым, пасля апублікавання ў газеце «Літаратура і мастацтва» (1949, 15 студзеня) рэдакцыйнага артыкула «Драматургія, тэатр, крытыка», «пачалася кампанія супраць «безыдэйнасці», эстэцтва і «фармалізму» ў тэатры. Прычым, пад гэтыя паняцці падпадалі сцэнічныя творы рознай вартасці – ад складаных класічных да звычайных прымітываў, напісаных па афіцыйным заказе. Да крытыкі «фармалізму» дадалася і палітычнае выкрыццё «антыпатрыётаў» і «антырэалістаў», прыхільнікаў дэкадэнцкіх плыняў у тэатры» [72, с. 227].

Прапрацоўка так званых «фармалістаў», «касмапалітаў» і іншых «адшчапенцаў» актыўна вялася ў друку, на партыйных сходах у Беларускай тэатры імя Янкі Купалы, у Саюзах пісьменнікаў і кампазітараў БССР, на рэспубліканскай нарадзе актыву творчых работнікаў мастацтва, драматургаў і крытыкаў, на II з'ездзе ССП БССР» [72, с. 227]. У якасці галоўных мішэняў былі абраны былыя кіраўнікі Дзяржаўнага яўрэйскага, а затым Беларускага тэатра імя Янкі Купалы Леў Літвінаў, Віктар Галаўчынер і іх тэарэтык, крытык Міхаіл Модэль, загадчык літаратурнай часткі Беларускага тэатра імя Янкі Купалы Яўген Рамановіч. Гэтыя тэатральныя дзеячы абвінавачваліся ў тым, што «за ўвесь пасляваенны перыяд яны прапусцілі на сцэну толькі дзве беларускія п'есы – А. Маўзона і А. Кучара (маюцца на ўвазе п'есы Аркадзя Маўзона «Канстанцін Заслонаў» і Анатоля Кучара «Заложнікі»), арыентаваліся на замежныя творы, сустракалі ў штыкі патрыятычныя савецкія п'есы, прыніжалі дасягненні рускага класічнага мастацтва» [49, с. 351].

Выпусціўшы блок «ідэалагічных пастановаў», «Аб часопісах «Звезда» і «Ленінград» (1946 г.), «Аб кінастужцы «Вялікае жыццё» (1946 г.), «Аб оперы В. Мурадэлі «Вялікае сяброўства» (1948 г.), партыя вяртала «вобраз ворага» у грамадскае і духоўнае жыццё краіны і патрабавала няўхільнай класавай пільнасці. Прытым, Мастак разглядаўся як «падручны» партыі, падсправаздачны дзяржаўнаму апарату. Класавая свядомасць, якая выяўлялася ў паслухмянасці і класавая чыстая анкеце, рабілася вырашальным крытэрыям пры ацэнцы мастацкай і сацыяльнай вагі творцы мастацкай культуры. Не ў лепшым становішчы апынулася і мастацкая крытыка, якой загадвалася быць прыладай татальнага ідэалагічнага кантролю, яе ўводзілі ў рэчышча кіруемага механізма грамадскай свядомасці. У гэтых умовах кожная форма іншадумства цягнула за сабой адміністрацыйную адказнасць, аргвывады, рэпрэсіўную акцыю.

Новая хваля ідэалагічнага ціску на тэатральнае мастацтва ўзнялася ў сувязі з кампаніяй барацьбы з касмапалітызмам. Пачаткам яе разгортвання паслужыў артыкул «Аб адной антыпатрыятычнай групе тэатральных крытыкаў», апублікаваны 29 студзеня 1949 года ў газеце «Правда». У ім прадстаўнікі пераважна яўрэйскай нацыянальнасці вінаваціліся ў тым, што яны, з'яўляючыся «носьбітамі агіднага для савецкага чалавека,

варожага яму бязроднага касмапалітызму», працягвалі ў грамадства ідэалогію культуры буржуазнага Захаду. Ставілася заданне «ачысціць атмасферу мастацтва ад антыпатрыятычных абывацеляў» [49, с. 351].

У справаздачным дакладзе XIX з'езду КП(б)Б першы сакратар ЦК КП(б)Б М.І. Гусараў заявіў, што «група Літвінава і Модэля ўсхваляла фармалістычныя трукацтвы ворага савецкага рэалістычнага мастацтва Меерхольда, разам з рэжысёрамі Галкіным, Марголіным, Штэйнам укараняла фармалізм і касмапалітызм» [72, с. 227]. Гэтым рэжысёрам «ставілася ў віну тое, што на сцэне тэатраў ішлі п'есы, якія ідэалізавалі даўніну, усхвалялі побыт дарэвалюцыйнага местачковага мяшчанства, прапагандавалі нізкапаклонства перад Захадам. Савецкія ж спектаклі, на думку афіцыйнай крытыкі, у большасці сваёй былі няўдалымі, бо да іх і рэжысёры, і акцёры «ставіліся несур'ёзна, безадказна, бяздушна». Гэтыя абвінавачанні прывялі да таго, што неўзабаве габрэйскі тэатр быў расфармаваны, а некаторыя яго артысты рэпрэсаваны» [49, с. 351]. Такі ж лёс спасцігнуў і некаторыя іншыя тэатральныя калектывы. Напрыклад, Магілёўскі абласны драматычны тэатр, Тэатр музычнай камедыі.

Вынікам кампаніі супраць «касмапалітызму», фармалізму, эстэцтва і «нізкапаклонства» перад буржуазнай культурай стала зніжэнне мастацкага ўзроўню драматургіі, тэатральнага мастацтва ў цэлым, поўнае выключэнне з рэпертуару замежных твораў, у тым ліку і класічных, насцярожаныя адносіны да камедыйнага жанру. Затое значна ўзрос паток ідэйна вытрыманых савецкіх п'ес з уласцівай ім «лакіраваннем» савецкай рэчаіснасці, што апраўдвалася так званай «тэорыяй бесканфліктнасці». Практычна ўсе п'есы аб сучаснасці першых пасляваенных гадоў нясуць на сабе выразны адбітак гэтай «тэорыі», дзе яўна прыхарошваецца, ідэалізуецца цяжкае, драматычнае жыццё людзей таго часу, а іх вобразы, жыццёвыя канфлікты і супярэчнасці маюць ілюстрацыйны, павярхоўны характар. Сярод такіх п'ес «Алазанская даліна» К. Губарэвіча і І. Дорскага, «Песня наших сэрцаў» У. Палескага, «Неспакойныя сэрцы» А. Кучара, «Зацікаўленая асоба» К. Крапівы [72, с. 373]. Відавочныя рысы бесканфліктнасці, прыхарошвання, схематызму ўласцівыя і лепшай з гэтага шэрагу п'есе К. Крапівы «Пяюць жаваранкі», якая ў 1950 годзе была пастаў-

лена на сцэне Беларускага дзяржаўнага тэатра імя Янкі Купалы і карысталася несумненным поспехам у глядачоў. Праз два гады, «у 1952 годзе, гэты спектакль быў адназначны Сталінскай прэміяй, а драматург К. Крапіва, рэжысёр К. Саннікаў і група актэраў сталі яе лаўрэатамі» [49, с. 352]. «Тэорыя бесканфліктнасці», у адпаведнасці з якой прыярытэт аддаваўся высокаідэйным сучасным п'есам і спектаклям з вобразам станоўчага героя і адмаўляліся сцэнічныя творы з крытыкай недахопаў савецкай рэчаіснасці, захоўвала свае пазіцыі ў тэатральным мастацтве яшчэ некаторы час і канчаткова спыніла сваё функцыянаванне ў выніку змены палітычнага курсу і партыйнай ідэалогіі пасля смерці І. Сталіна (1953 г.) і XX з'езда КПСС (1956 г.).

Такім чынам, разглядаючы ў цэлым перыяд 30–50-х гадоў, можна зрабіць выснову аб тым, што арганізаванае аднадумства, узведзенае ў ранг ідэалогіі і цалкам арыентаванае на абслугоўванне дзяржавы, змушала сцэнічнае мастацтва пастаць у ўзвышаць, адухаўляць, эмацыянальна насычаць санкцыянаваную прапагандысцкую міфалогію. Прэс ідэалагічнага манапалізму выхалошчваў эстэтыку тэатра, спрашчаў яго выразныя, вобразныя магчымасці. Ангажаваная драматургія, рэжысура, крытыка інтэрпрэтавалі перш за ўсё ў падзейна-ацэнным плане, характар героя раскрываўся пераважна як сацыяльна-вытворчая функцыя, як носьбіт адназначнага станоўчага ці адмоўнага зараду, прымітыўна прымаемага наватарства ці кансерватызму. Не ўчынкі героя, якія выяўляюць яго асобную адметнасць, вызначалі існасць драматычнага твора, а ідэя, тэма, сканструяваныя акалічнасці. Прафесійна-службовыя, сацыяльна-ролевыя функцыі абумоўлівалі дзеянні персанажа, яго сцэнічнае існаванне ў цэлым. Чалавек выступаў толькі як ілюстратар тэмы. Мастацкія дасягненні тэатра 30–50-х гадоў найчасцей былі злучаны з інтэрпрэтацыяй класікі і толькі ў асобных рэдкіх выпадках рэалізаваліся ў п'есах сучаснай праблематыкі.

Пасля XX з'езда КПСС, у перыяд так званай «адлігі», ў мастацтве, культуры, ідэалогіі з усёй выразнасцю вызначылася канфрантацыя новых і старых паглядаў на шляхі развіцця грамадства. У тэатры яна адбілася ў новым разуменні свабоды асобы, існасці чалавека, у вылучэнні на першы план агульначалавечых каштоўнасцяў, у адмаўленні ад навязаных

ідэалагічных нарматываў. Працэс паступовага сацыяльнага і маральнага расслаення грамадства, няхай і з вялікай доляй прыблізнасці, вельмі схематычна, але ўсё ж адбіўся ў паралельным развіцці двух ідэалагічна і мастацка супрацьлеглых адзін аднаму масівах драматургіі пасляваенных дзесяцігоддзяў – у апазіцыйных афіцыёзу п’есах А. Арбузава, А. Валодзіна,

У. Розава, Л. Зорына, Э. Радзінскага, А. Вампілава, з аднаго боку, і «афіцыйных» п’есах А. Салынскага, А. Сафронава, А. Штэйна, Б. Рамашова, А. Карнейчука, Г. Мдзівані, С. Міхалкова, з другога боку.

П’есы, якія запоўнілі прастору паміж гэтымі крайнімі напрамкамі і якія ўваходзілі ў штодзённы рэпертуар тэатраў, у той ці іншай ступені імкнуліся да акрэсленых намі палярных згуртаванняў.

Аўтары першага напрамку зыходзілі з жыццёвых рэалій, што атачалі сучаснага чалавека, адлюстроўвалі тэмпературу маральнай напружанасці існавання ва ўмовах панавання афіцыйнай маралі і рэжымнага самавольства. Прыхільнікі другога напрамку цвёрда абаяліся на санкцыянаваную ідэалагічную догму, прапагандысцкую міфалогію. Крытыка наў, якія ганьбяць заваёвы сацыялізму, яны патрабавалі заклікаць да грамадзянскай і партыйнай адказнасці за злаўмыснае скажэнне «праўды жыцця», за нізкапаклонства перад Захадам, за прапаганду абстрактнага гуманізму і наўмыснае псаванне нораваў падростаючага пакалення.

Характэрна, што ў п’есах, якія, карыстаючыся сучаснымі фармулёўкамі, можна было б назваць драматургіяй, арыентаванай на агульначалавечыя каштоўнасці, дзеянне разгортвалася энергічна, імкліва, характары праяўляліся ва ўчынках, якія якасна змянялі абставіны, а самі героі былі людзьмі пераважна маладымі, не абцяжаранымі ўзнагародамі і пасадамі. Затое ў драматургаў афіцыйна-ідэалагічнага крыла сярод герояў лідаравалі людзі-функцыі, статычныя характары, якія ўвасаблівалі трываласць сацыялістычнага ладу жыцця, ісціны ў канчатковай інстанцыі. Гэта былі спрадвечна аўтарытэтныя ўжо па занятым службовым становішчы і афіцыйнай іерархіі партыйныя і савецкія кіраўнікі, знаныя вытворцы, генералітэт, вядомыя навукоўцы і энергічныя вылучэнцы, майстры культуры, лаўрэаты і ардэнаносцы, якія стаялі «у руля» грамадства, яго кіравання, яго ідэалогіі і маралі. Службовае становішча

адпаведна ўраўнаважвалася ўласціваścямі асобы – у гэтым быў непахісны прынцып.

«60-я гады – адзін з найменш плённых перыядаў у беларускай драматургіі. Гэта тлумачыцца дзвюма асноўнымі прычынамі. Па-першае, вельмі слабым прытокам маладых аўтараў. І, па-другое, адносна невялікай колькасцю п'ес, якія звярнулі на сябе ўвага тэатраў. Сярод іх «Лявоніха на арбіце» А. Макаёнка, «Над хвалямі Серабранкі» І. Козела, «Брэсцкі мір» К. Губарэвіча, «Пад адным небам» А. Маўзона, «Выгнанне блудніцы» І. Шамякіна, «Любоў, Надзея, Вера...» П. Васілеўскага. У 1966 годзе А. Макаёнкам была напісана вострая трагікамедыя з сучаснага жыцця «Пагарэльцы». Аднак публікацыя яе была дазволена толькі ў 1980 годзе, а яшчэ праз год, у 1981 годзе, яна была пастаўлена на Купалаўскай сцэне» [72, с. 373].

З цягам часу іерархія сацыяльных каштоўнасцяў у рэпертуары тэатраў пачынае істотна змяняцца. На мяжы 60–70-х гадоў тут адбываецца карэннае ўладкаванне. Ранейшая строгасць і зладжанасць пабудовы, што склалася ў драматургічным масіве, парушалася. Рэпертуарнага лідара 60-х гадоў А. Сафронава надціскаюць А. Арбузаў, Э. Радзінскі. Адначасна ў групе рэпертуарных п'ес 60–70-х гадоў сустракаюцца п'есы А. Валодзіна, А. Вампілава. На пачатак 70-х гадоў ўсе названыя драматургі саступаюць месца новым безумоўным лідарам – двум камедыяграфічным дуэтам – У. Канстанцінаву і Б. Рацэру, Э. Брагінскаму і Э. Разанаву. У гэты ж перыяд на ўвесь голас заяўляюць пра сябе і беларускія камедыёграфы. Досыць назваць надзённую, па-філасофску паглыбленую камедыю К. Крапівы «Брама неўміручасці», п'есы А. Макаёнка «Трыбунал» і «Зацюканы апостал», дзе ў першай – характары людзей, іх высакародныя ўчынкi ў гады Вялікай Айчыннай вайны раскрываюцца ў нечаканым камедыйна-драматычным аспекце, а ў другой – з сарказмам высмейваюцца мараль, сямейныя стасункі людзей у грамадстве. «Надзённыя праблемы сучаснасці знайшлі сваю цікавую развязку ў камедыях таго ж А. Макаёнка «Таблетку пад язык» і «Святая прастата», «Амністыя» М. Матукоўскага, «Злыдзень» і «Укралі кодэкс» А. Петрашкевіча» [72, с. 373]. Многія з гэтых п'ес былі пастаўлены не толькі ў тэатрах Беларусі, але і за яе межамі.



Грамадская атмасфера 60–70-х гадоў ставіць духоўны, маральны змест чалавека ў цэнтр увагі тэатра, спараджае свой рэпертуар, сваю драматургію, выклікае да актыўнай дзейнасці майстроў сцэны, здольных да глыбокага мастацкага даследавання сучаснага жыцця. Тэатр востра рэагуе на змены ў псіхалогіі сучасніка, аналізуе яе ва ўсіх дэталях і нюансах. Драматычнае сутыкненне чалавека і рэжыму, асобы і дзяржавы не знікае з поля зроку тэатра і ў 70–80-х гадах. Яно пераламлялася ў інтымна-асабовай сферы, вырашалася ў мяккіх лірычных танах п'ес Э. Брагінскага і Э. Разанава, у жорсткіх драмах і камедыях Л. Петрушэўскай, А. Вампілава, у падкрэслена-вытворчых сюжэтах К. Дварэцкага, А. Гельмана. Прытым, калізіі «асабістага» і «вытворчага» дасягаюць тут часам узроўню трагічнай вастрэні.

Не застаюцца ў баку і беларускія драматургі і пісьменнікі. М. Матукоўскі («Апошняя інстанцыя»), І. Шамякін («Экзамен на восень», «І змоўклі птушкі»), А. Дзялендзік («Выклік багам», «Грэшнае каханне»), А. Петрашкевіч («Трывога», «Соль») распачынаюць мастацкую спробу стварэння новага жыццёва-верагоднага характару героя, увасаблення вобраза сучасніка, носбіта актуальных каштоўнасцяў і перакананняў, які не ўпісваецца ў сістэму класава-ідэалагічных нарматываў.

Канфлікт усіх пералічаных вышэй п'ес рускіх і беларускіх аўтараў паходзіць з несумяшчальнасці асабістых і грамадскіх інтарэсаў і ідэалаў, катастрафічнага разрыву маральных паняццяў, нормаў і каштоўнасцяў, вострага крызісу афіцыйнай маралі, накіраванай на знішчэнне асобы, яе індывідуальнасці. Ранейшая ўстойлівасць ідэалагічных арыентацый расхістваецца падвойным стандартам існавання, які абапіраецца на разважлівы цынізм, свядомую прыстасаванасць, спараджаючы ўнутраны дыскамфорт, духоўны крызіс, распад асобы.

У 80-я гады на сцэнічныя падмосткі выходзіць новы герой – малады чалавек, які імкнецца да духоўнай і практычнай самарэалізацыі, надзелены шматтаблічнымі характарам і высокімі асабістымі маральнымі якасцямі. Побач з творамі аб сучаснасці, якія займаюць асноўнае месца ў беларускай драматургіі таго часу, актыўна распрацоўваецца вайскова-патрыятычная і гістарычная тэматыка. Да тых, якія заявілі пра сябе беларускіх драматургаў К. Крапівы, А. Макаёнка, А. Петрашкевіча, М. Матукоўскага, Я. Шабана, У. Караткевіча,

дадаюцца новыя, маладыя аўтары – А. Папова, А. Асташонак, Г. Марчук, В. Ткачоў, У. Бутрамееў, А. Дударай, драматычныя творы якіх «напоўнены філасофскімі разважаньнямі пра сэнс жыцця і смерці, дабро і зло, лёсы чалавека і народа» [72, с. 383]. Варта адзначыць, што спектаклі па п'есах А. Дударова «Вечар», «Парог», «Радавья» карысталіся вялікім поспехам у гледачоў не толькі ў Беларусі, але і за яе межамі. Для драматургіі і сцэнічнай творчасці таго перыяду «яны фактычна былі вызначальнымі» [72, с. 373].

Разам з тым, у 70–80-я гады ў рэпертуары тэатраў Беларусі разам з глыбокімі, змястоўнымі сцэнічнымі творамі з'явіліся п'есы, «у якіх мастацкае асэнсаванне актуальных пытанняў сучаснасці падмянялася спрошчаным паказам рэчаіснасці» [22, с. 7]. І сярод многіх прычын галоўная, на наш погляд, заключалася ў няўмелым увасабленні на сцэне складанай узаемасувязі характараў персанажаў і іх жыццёвых абставін, няўменні выявіць глыбокі ідэйны сэнс твора і раскрыць яго праз сацыяльную і эстэтычную накіраванасць герояў. Справядліва адкідаючы старыя схемы, адмаўляючыся ад штучнай ідэалізацыі жыцця, некаторыя драматургі, рэжысёры, акцёры паказвалі сваіх герояў аднабакова, не выяўляючы іх мастацкіх і маральных пазіцый. Аб'ектыўнасць паварочвалася аб'ектывізмам, жыццё замыкалася ў вузкіх межах прыватных праблем, тэатр сыходзіў у сферу дробязнага бытапісу. Усё гэта парушала рэальныя суадносіны сацыяльных, культурных, маральных велічынь, раздуваючы дробныя з'явы да значных, і наадварот, зніжаючы значныя да нікчэмных. Тым самым і тэатр, і глядач як бы ўхіляліся ад абмеркавання сапраўдных грамадскіх, духоўных, мастацкіх каштоўнасцяў. Да таго ж у публіцы слабела асабістае імкненне да разумення вобразнай тэатральнай мовы, губляўся інтарэс да прачытання метафарычных пабудоў, да мастацкага суперажывання.

«У 70-я гады амаль ва ўсіх тэатрах Беларусі адбываецца змена рэжысёрскіх пакаленняў. У гэты перыяд актыўна заявілі пра сябе рэжысёры В. Раеўскі, Б. Луцэнка, В. Мазынскі, У. Караткевіч, Р. Баравік, В. Маслюк. Яны прынеслі ў тэатральнае мастацтва светаадчуванне маладога пакалення, значна абнавілі тэатральную эстэтыку, павысілі культуру спектакляў, узбагацілі сродкі сцэнічнай выразнасці» [72, с. 394]. «70-я і часткова 80-я гады, – адзначае Т. Гаробчанка, – уваходзяць у

гісторыю тэатральнага мастацтва як час, калі адбываецца інтэнсіўнае развіццё «пастановачнай», «канцэптуальнай» ці, па вызначэнні некаторых крытыкаў, «татальнай» рэжысуры. Па сутнасці рэжысёр робіцца ў тэатры поўнаўладным гаспадаром. Першынство рэжысуры становіцца агульнапрызнаным і дазваляе назваць рэжысёра «аўтарам спектакля» [22, с. 365]. Аднак пастапавачнай рэжысуры былі ўласцівыя і даволі значныя недахопы. У творчай практыцы некаторых тэатральных калектываў рэжысёрскі дыктат выліўся ў жорсткае падначаленне яму як драматургічнага матэрыялу, так і акцёрскай індывідуальнасці. «Многія ўмоўныя прыёмы, якія спачатку выглядалі свежа і арыгінальна, ператвараліся ў штампы. Ды і самі пошукі эфектных пастапавачных прыёмаў найчасцей вяліся па-за сферай акцёрскай творчасці» [72, с. 394].

Тэатральная крытыка адзначала, што ў 70–80-я гады «мастацтва пераўвасаблення, перажывання, псіхалагічнага спасціжэння глыбіні сцэнічнага характару ў многіх спектаклях падмянялася дэкларатыўнасцю, ілюстрацыйнасцю, што ў сваю чаргу спрошчвала шматмернасць, аб’ёмістасць не толькі некаторых вобразаў, але і пастапавак у цэлым. Асаблівая цяжкасці ўзнікала тады, калі сам драматургічны матэрыял патрабаваў псіхалагічнай манеры ігры, напрыклад, пры інтэрпрэтацыі класічнай драматургіі. Відаць, гэтым і можна растлумачыць, чаму ў гэты перыяд класіка вельмі рэдка з’яўляецца на сцэнах вядучых беларускіх тэатраў» [22, с. 8]. А тое, што ставілася, несла на сабе адбітак знарочыстай «актуалізацыі» класічных твораў і прыводзіла да іх грубага перакручвання. «Кідкая тэатральная форма, ускладненая «знакавая» сістэма, – піша тэатральны крытык Т. Гаробчанка, – часта проста засланылі выканаўцаў. Часцей можна было сустрэць вонкава яркі спектакль, чым магутную па гучанні акцёрскую працу. У канцы 80-х – пачатку 90-х гадоў рэжысура, быццам бы адчуўшы на ўласным досведзе вычарпанасць відовішчнай тэатральнай эстэтыкі, павярнулася да акцёра» [19, с. 365].

Стан савецкага грамадства на мяжы 70–80-х гадоў, вызначаны потым як перадкрызісны, характарызаваўся сур’ёзнымі дэфармацыйнымі працэсамі. Страта дынамізму сацыяльна-эканамічнага развіцця выклікала застоі ва ўсіх сферах грамадскага жыцця, закранула, зразумела, і галіну мастацкай культуры. Духоўнае развіццё таго часу адлюстроўвала даволі

складаны і супярэчлівы працэс змагання дзвюх асноўных тэндэнцый: прагрэсіўнай, якая імкнулася вызваліцца ад прапагандысцка-ідэалагічных каштоўнасцяў (на паверку яны апынуліся ілжывымі), і кансерватыўнай, якая імкнулася ідэалагізаваць і кананізаваць мастацкую культуру, мастацтва ў інтарэсах улады, прыстасаваць старыя рычагі кіравання да новых рэалій грамадскай свядомасці.

Такая ідэалагічная канфрантацыя каштоўнасных арыенціраў і ўстановак вызначала стан тэатра таго часу, адбівалася на лёсах драматургаў, рэжысёраў, акцёраў, на іх пазіцыі ў змаганні за агульначалавечыя і мастацкія ідэалы, за выжыванне тэатра. Гэта канфрантацыя часам вяла да творчых адкрыццяў і адначасна да стрымлівання і абмежавання творчай свабоды мастака з боку афіцыйных улад. У 70–80-я гады ў БССР не было ні адміністрацыйных забарон тэатральных пастановак, ні гвалтоўных перасоўванняў і выправаджэнняў творчых дзеячаў. Разам з тым, добра адладжаная камандна-адміністрацыйная, бюракратычная сістэма, што ахапляла ўсе сферы жыццядзейнасці грамадства, дазваляла партыйным і дзяржаўным структурам ушчыльную кантраляваць стан рэальнага мастацкага працэсу. Тым больш, што з часам палітычнае кіраўніцтва ўсё ў большай ступені стала канцэнтраваць у сабе не толькі функцыі ідэалагічнага кантролю, але і прамое кіравання мастацтвам. У гэтым плане варта адзначыць пастановы ЦК КПСС «Аб літаратурна-мастацкай крытыцы» (1972) і «Аб рабоце партыйнай арганізацыі Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы» (1983), «якія вызначалі перспектыўныя накірункі развіцця тэатра і адначасова ідэалагічна рэгламентавалі практыкаў і тэарэтыкаў сцэны ў вобласці эстэтыкі і метадалогіі творчасці» [73, с. 444]. Згодна з гэтымі пастановамі, асноўнай умовай высокай якасці спектакля і поспеху яго ў глядачоў з'яўлялася найперш вернасць прыярытэту «ідэйнасці» над «мастацкасцю».

Варта адзначыць, што ў 70-я – першай палове 80-х гадоў склалася іерархія грамадскіх каштоўнасцяў, у якой месцы культуры, мастацтва, стваральнікаў мастацкіх твораў, а калі паглядзець шырэй – асобы, досыць цвёрда рэгламентаваліся палітычным клішэ, адміністрацыйнымі рычагамі і «рэшткавым прынцыпам». Апошні дзейнічаў не толькі ў эканоміцы, але і ў сферы «чалавечага фактару», абумовіў у грамадскай свядо-

масці вельмі нізкі прэстыж культуры, яе лімітавую агульнадаступнасць, агульнаразумеласць, яе функцыйную «прикладнасць» да чагосьці больш сур'ёзнага і жыццёва важнага. І наступствы такога курса як аб'ектыўны вынік паслядоўнага і шматгадовага ідэалагічнага дыктату, што абмяжоўваў творчую думку, выявіліся найперш, у агульным зніжэнні культуры тэатра. Мастацкія пошукі зводзіліся да вузкага набору п'ес, што выключаюць найбольш змястоўныя і таленавітыя творы нават з фонду класічнай спадчыны.

Не сакрэт, што жорсткія ідэалагічныя нарматывы, аспрэчваючы шматзначнасць, складанасць, метафарычнасць, вобразнасць сцэнічнай мовы, укараняюць прымітыўную нагляднасць, прапагандысцкую павучальнасць як адзіныя надзейныя гарантыі тэатральнага ўздзеяння. Для пакалення мастакоў, глядачоў і крытыкаў шматгадовы ціск ідэалагічнага прэсу не можа абысціся без істотных страт. У тэатры фарміруюцца кадры, гатовыя пастаўляць сцэнічную прадукцыю ў рэчышчы санкцыянаваных каштоўнасных стэрэатыпаў, фарміруюцца і глядач, гатовы да іх успрымання.

Некаторае ажыўленне, якое назіралася ў тэатральным жыцці ў сярэдзіне 80-х гадоў, звязанае з пастаноўкай п'есы «Радавыя» А. Дударова ў Тэатры імя Янкі Купалы (Дзяржаўная прэмія СССР, 1985 г.) і інсцэніроўкай апавесці В. Быкава «Знак бяды» на сцэне Тэатра імя Максіма Горкага (Дзяржаўная прэмія БССР, 1986 г.) толькі падкрэсліла глыбіню паразы асноў тэатра. Прычыны дэактывізацыі тэатральнага працэсу былі відавочныя. З аднаго боку, гэта адсутнасць арыгінальных нацыянальных драматургічных твораў, яркіх творчых індывідуальнасцяў у рэжысуры, падзенне ўзроўню прафесійнага рэжысёрскага і акцёрскага майстэрства, з другога, – вычарпальнасць партыйнага кіраўніцтва мастацкай культурай і ў прыватнасці тэатральным мастацтвам, няздольнасць забяспечыць аптымальнае функцыянаванне тэатра ў сучасных умовах.

З абвешчанай М. Гарбачовым перабудовай у другой палове 80-х гадоў у краіне пачаўся супярэчлівы, складаны, хваравіты, а для многіх людзей і трагічны працэс разбурэння сфарміраваных стэрэатыпаў і поглядаў. Актыўным правадыром ідэй абнаўлення грамадства стала творчая інтэлігенцыя, якая асэнсоўвала прычыны і маштабы грамадска-палітычных і маральных дэфармацый застою, шукала шляхі дэмакратызацыі

грамадства. Напрыканцы 80-х гадоў уплыў ідэалагічных камандна-ўпраўленчых фактараў на жыццё тэатра заўважна слабее. Гэта звязана з рашэннямі 3-га Пазачарговага з'езда народных дэпутатаў СССР, які выключыў з Канстытуцыі СССР артыкулы, дзе КПСС вызначалася як ядро палітычнай сістэмы СССР [49, с. 75]. 25 жніўня 1991 года пастановай Вярхоўнага Савета БССР «Аб часовым прыпыненні дзейнасці КПСС – КПБ на тэрыторыі Беларусі» Кампартыя Беларусі была заканадаўча адхілена ад улады [49, с. 66]. Такім чынам скончыўся велічэзны, больш за 70-гадовы перыяд палітычнага кантролю і ідэалагічнага ўмяшальніцтва партыйных структур у тэатральную творчасць, узніклі магчымасці раўнапраўнага дыялогу Мастака і Публікі, Крытыка і Мастака, Чалавека і Грамадства.

«Галоўнай асаблівасцю грамадскага і культурнага жыцця апошняга дзесяцігоддзя, – адзначае тэатральны крытык Т. Гаробчанка, – з'яўляецца знікненне цензуры і ўсталяванне свабоды творчасці як рэальнага факта мастацкага жыцця. Напачатку свабода разумелася некаторымі дзеячамі як вызваленне ад усіх маральных нормаў і культурных традыцый, што ў сваю чаргу прыводзіла да суб'ектывізму і самавыяўлення. Аднак гэта непазбежна разбурала як асновы мастацтва, так і асобу творцы. Час паказаў, што большасць майстроў сцэны з гонарам вытрымала выпрабаванне свабодай і выявіла дакладнае разуменне ролі тэатра ў нацыянальна-культурным і грамадска-палітычным жыцці краіны» [19, с. 365].

Вызваленне ад ідэалагічнай рэгламентацыі стварала ўмовы для развіцця індывідуальных густаў і памкненняў асобы, магчымасці выбару як у сферы разнастайнасці самога жыцця, так і ў галіне сцэнічнага мастацтва. Адбывалася пераразмеркаванне палітычных, эканамічных, грамадскіх дактрын, сацыяльных, маральных і мастацкіх уяўленняў і каштоўнасцяў. На гэтым грунце складвалася сістэма новых сацыяльна-маральных і мастацкіх катэгорый і каштоўнасцяў.

У рэпертуарнай палітыцы тэатра 90-х гадоў мінулага стагоддзя адлюстроўвалася дыялектыка гістарычнага працэсу. Раскрываючы ролю асобы ў гісторыі, у руху народных мас, тэатр паказваў велізарную дзейнасць самастойнага ўчынку кожнага асобнага чалавека, яго актыўную ролю ў вырашэнні грамадскіх супярэчнасцяў.

Змена тыпу героя літаратуры, драмы, тэатра прама і апасродкавана адлюстроўвала дынаміку сацыяльнай структуры грамадства. У жыцці тагачаснага чалавека ўзнікала мноства канфліктаў і супярэчнасцяў, звязаных з пераразмеркаваннем сацыяльных роляў, з ломкай устойлівых побытавых мэт і заданняў. Пільная ўвага да сур'ёзных маральных праблем, да духоўных пошукаў чалавека абумовіла і глыбіню разумення яго складанага ўнутранага свету. Адсюль – цікавасць да асобы, да канкрэтнай індывідуальнасці. Разам з тым, як піша Т. Гаробчанка, характэрнай «асаблівасцю творчага разважання над праблемамі сённяшняга дня з'яўляецца тое, што герой-сучаснік разглядаецца не ў звыклым асяроддзі школы, сям'і, вытворчасці, а ўводзіцца ў кантэкст айчыннай гісторыі, рэлігіі, айчыннай культуры. Мабыць, ёсць свая заканамернасць, – падкрэслівае яна далей, – што на мяжы стагоддзяў тэатр разглядае чалавека, яго ўнутраны свет не толькі ў коле яго асабістых праблем, а як часціцу свету, дзе ўсё ўзаемазвязана і ўзаемазалежна» [19, с. 366].

У 90-я гады ў беларускай драматургіі «дэбютавалі новыя аўтары: С. Кавалёў, М. Арэхоўскі, М. Рудкоўскі, І. Сідарук, У. Сауліч, А. Федарэнка, П. Васючэнка, А. Ждан, Г. Каржанеўская, А. Курэйчык, А. Карэлін. Іх творчасці ўласціва жанравая разнапланавасць і рознабаковасць мастацкіх пошукаў» [72, с. 373]. Маладыя драматургі даследавалі складаныя ўзаемасувязі характараў персанажаў і спарадзіўшых іх жыццёвых абставін. Сцвярджаючы высокія грамадзянскія пазіцыі, прасочваючы сацыяльную і эстэтычную накіраванасць герояў, яны тым самым актуалізавалі ідэйны сэнс сваіх драматургічных твораў.

Аднак героі драматургіі – гэта яшчэ не героі сцэны. Вядома, што п'есаў пішацца значна больш, чым ставіцца, і тэатры заўсёды падыходзяць да сучаснай драматургіі выбарна, з улікам пэўных ідэйна-мастацкіх задач, склаўшыхся стылявых асаблівасцяў і традыцый. Да таго ж перад кожным тэатрам тады адкрываліся шырокія магчымасці інсцэнавання аповесцяў, раманаў, стварэння ўласных літаратурных кампазіцый. Нарэшце, у іх распараджэнні была беларуская, руская і сусветная класіка, сучасная замежная п'еса. З усёй гэтай літаратурнай разнастайнасці тэатр без якога-небудзь ціску з боку абіраў тое, што яму найбольш блізкае, і даваў сцэнічнае

тлумачэнне сюжэтам і характарам у адпаведнасці са сваёй канцэпцыяй асобы.

Героі тэатра і драматургіі адрозніваюцца адзін ад аднаго. Але, па сутнасці справы, сцэнічная інтэрпрэтацыя характараў кожнай гістарычнай эпохі, няхай гэта будзе класіка і нават казка ці фантастыка, абавязкова змяшчае ў сабе псіхалагічныя прыкметы сучаснага характару. Сам зварот да таго ці іншага класічнага ці сучаснага сюжэта (а шырэй – адбор літаратурнага матэрыялу для тэатра) злучана логікай акрэсленых сацыяльна-псіхалагічных і мастацкіх заканамернасцяў, дзякуючы якой менавіта гэтыя характары і сітуацыі робяцца змястоўнымі і актуальнымі менавіта ў дадзеных гістарычных умовах.

«Адметнасць рэпертуару 90-х гадоў, – адзначае Т. Гаробчанка, – яго жанравая і тэматычная разнапланавасць, з'яўленне розных стыляў, плыняў і накірункаў. Тэатр захоўвае ў пэўных пастаноўках плённыя традыцыі псіхалагічнага рэалізму і разам з тым асвойвае мадэрнісцкую сучасную эстэтыку. Пры гэтым, розныя выканальніцкія манеры суіснуюць у адмысловай гармоніі кантрастаў. Рэжысёры і актёры актыўна выкарыстоўваюць сінтэтычную прыроду тэатра і вынаходліва «запазычваюць» выразныя сродкі іншых відаў мастацтва – харэаграфію, пантаміму, цыркавую буфанату, вакал і нават увасабляюць на драматычнай сцэне мюзікл і сучасную оперу. Сцэнографы і кампазітары творча асэнсоўваюць каштоўнасці, назапашаныя айчыннай і сусветнай мастацкай культурай. У светапоглядным жа плане лепшыя спектаклі супрацьстаяць сваёй духоўнасцю парушанай гармоніі, змроку і безвыходнасці, хаосу і разбурэнню» [19, с. 366].

Аналізуючы працэсы грамадскага і мастацкага развіцця прафесійных беларускіх тэатраў, варта адзначыць, што яны паспраўднаму выконвалі сваю сацыяльна-грамадскую функцыю толькі тады, калі не замыкаліся ў межах камернай праблематыкі, падымалі найбольш важныя, хвалюючыя праблемы сучаснасці. Практыка тэатраў паказала: найбольшага поспеху дасягнулі калектывы ў тых спектаклях, дзе быў сінтэз сцэнічнай умоўнасці і сцэнічнай праўды, дзе псіхалагічны рэалізм узбагачаўся вобразным асацыяцыйным мысленнем, дзе паэтыка жыццёвай імавернасці гарманічна злучалася ў рэжысуры і актёрскай ігры з глыбінёй філасофскага абагульнення. У галіне тэатральнай эстэтыкі гэта выяўлялася ў патрэбнасці многіх рэжысёраў ізноў вярнуцца да псіхалагічнага аналізу рэальнасці, да творчасці актёра.



## ГЛАВА 2

### Развіццё тэатра ва ўмовах сучаснай сістэмы творчых і арганізацыйна-эканамічных адносін

Гістарычныя падзеі, якія адбыліся ў пачатку 90-х гадоў у палітычнай плыні нашага жыцця, аказвалі магутны ўплыў на развіццё мастацтва, у тым ліку і на тэатральныя справы. Значна змяніліся ўмовы жыцця і творчасці майстроў сцэнічнага мастацтва, з'явіліся новыя тэатральныя мадэлі. Ды і сама тэатральная вытворчасць вымушана была адаптавацца да новых жыццёвых рэалій. Сёння тэатральная вытворчасць інтэрпрэтуецца намі як адзінства ўсіх сцэнічных сродкаў ўвасаблення ідэі, уключаючы інвестыцыйныя. Яна складаецца з трох узаемазвязаных відаў дзейнасці: асноўнай – мастацкай вытворчасці (мастацкая творчасць ад задумы сцэнічнага твора да зносін тэатра з глядачом); дапаможнай вытворчасці, якая забяспечвае працэс калектыўнай мастацкай творчасці (выраб аксесуараў спектакляў) і абслугоўваючай удзельнікаў гэтага працэсу, у тым ліку глядачоў (выраб дэкарацый, мантаж святла, транспарціроўка сцэнічных сродкаў, распаўсюджванне білетаў і інш.).

Сёння выяўляюцца новыя спецыфічныя асаблівасці ў творча-вытворчай дзейнасці тэатраў, куды ўваходзяць і мастацкая творчасць як працэс вытворчасці мастацкіх каштоўнасцяў (духоўнай вытворчасці), і тэатральная вытворчасць як сістэма мастацка-інвестыцыйных адносін, і тэатральна-відовішчнае прадпрыемства як спецыфічны шматфункцыянальны мастацка-вытворчы арганізм, і творча-вытворчы (мастацка-вытворчы) працэс як сукупнасць узаемазвязаных дзеянняў тэатральнага калектыву па стварэнні спектакляў і пракаце рэпертуару.

У цяперашніх умовах роля тэатра як сацыяльна-культурнага інстытута значна ўзрастае. Таму забяспечыць, рэалізаваць пазітыўныя сацыяльныя функцыі здольны толькі калектыў з высокім ідэйна-мастацкім узроўнем, які валодае пэўнай самастойнасцю, устаноўкай на творчасць. Пры гэтым, немалаважным фактарам з'яўляецца эмацыянальная афарбоўка мастацкага асэнсавання тэатрам сацыяльнай рэчаіснасці.

Комплекс грамадска-неабходных мэт функцыянавання тэатра як сацыяльна-культурнага інстытута, на нашу думку, найбольш поўна сфармуляваны Г. Г. Дадамянам. Найперш ён вылучае «задачы духоўнага ўзбагачэння чалавека, удзелу ў

фарміраванні яго светапогляду; затым мастацка-творчыя мэты, звязаныя з паступальным развіццём тэатральнага мастацтва; культурна-эстэтычныя мэты, якія прадугледжваюць рост і павелічэнне культурнага багацця краіны, фарміраванне высокаразвітых эстэтычных патрэбнасцяў насельніцтва ў тэатральным мастацтве і іх задавальненне, фарміраванне і ўзнаўленне аптымальнай (па крытэрыі мастацкага развіцця) структуры аўдыторыі тэатраў; сацыяльныя мэты (у вузкім сэнсе гэтага слова, бо ў шырокім сэнсе ўсе пералічаныя вышэй мэты – сацыяльныя), якія заключаюцца ў пастаянным павелічэнні аўдыторыі тэатраў і забеспячэнні магчымасці кожнаму ўступаць у зносіны з жывым мастацтвам сцэны» [26, с. 32–33].

І справіцца з гэтымі задачамі магчыма толькі пры ўмове усемагчымага развіцця сеткі тэатраў. Адною з пазітыўных і плённых прыкмет тэатральнай культуры Беларусі ў апошнія два дзесяцігоддзі стаў рост колькасці дзяржаўных тэатраў (створаны новыя трупы ў Мінску, Слоніме, Маладзечне, Мазыры, Пінску), у 1997 годзе з'явіўся новы недзяржаўны творчы калектыў – Малы тэатр, а ў 2004 годзе – Сучасны мастацкі тэатр. Побач са стацыянарна-рэпертуарным тэатрам актыўна заяўляе пра сябе мадэль антрэпрызнага тэатра.

На дадзены момант у краіне склалася пэўная сетка разнажанравых тэатральных калектываў, як вопытных, што маюць багатыя традыцыі, так і маладых, пачынаючых, якія аказваюць істотны ўплыў на духоўнае жыццё грамадства. У 2010 годзе ў Беларусі працуе ўжо 28 прафесійных тэатраў, 24 з якіх атрымваюць дзяржаўную датацыю. Яны штогод выпускаюць каля 130 прэм'ераў – ставяцца як беларускія, рускія, так і замежныя п'есы.

Актывізацыі творчага працэсу, задачам пашырэння кола гледачоў спрыяе існуючы ў Беларусі фестывальны рух. Сёння практычна кожная вобласць мае сваё тэатральнае свята: г. Гомель – фэст «Славянскія тэатральныя сустрэчы», г. Магілёў – «Свята лялькі», г. Мінск – Міжнародны фэст тэатраў лялек, г. Брэст – фэст «Белая вежа», г. Бабруйск – фэст нацыянальнай драматургіі імя В. Дуніна-Марцінкевіча, г. Гродна – фэст творчай моладзі, г. Маладзечна – «Маладзечанская сакавіца». Шырокі творчы рэзананс атрымалі праведзеныя міжнародныя фэсты: «Белая вежа» ў Брэсце, фэст нацыянальнай драматургіі ў Бабруйску, Рэспубліканскі агляд творчай

тэатральнай моладзі ў Гродна. Беларускія тэатры бралі ўдзел у міжнародных фестывалях Расіі, Украіны, Англіі, Югаславіі, Турцыі, Польшчы, Італіі і былі адзначаны ўзнагародамі. У сваю чаргу ў Беларусь прыежджалі тэатры драмы, лялек з 25 краін свету.

Працягваецца актыўная гастрольная практыка. Праведзены шэраг міжабласных гастроляў драмтэатраў. З вялікім поспехам прайшлі гастролі коласаўцаў у г. Маскве, а вядомыя маскоўскія тэатральныя калектывы – «Супольнасць акцёраў Таганкі» і Маскоўскі Малы тэатр – былі гасцямі мінскага глядача. У адпаведнасці з планамі па лініі дзяржаўнага заказу праведзены гастролі для насельніцтва зоны радыяцыйнага забруджвання і сельскага глядача [7, с. 11].

І ўсё ж магчымасці тэатральнага абслугоўвання насельніцтва рэспублікі пакуль яшчэ невысокія. Калі ў 2010 годзе на 1 млн. насельніцтва ў Беларусі прыходзілася 3 тэатры, тое ж у суседняй Расіі ў 1998 годзе – 3,2, у Англіі – 8,9, у Францыі – 9,6, у Швецыі – 13,6, у Аўстрыі – 24 тэатры. Не лепшая сітуацыя і ў параўнанні сталіц. У Мінску на 1 млн. насельніцтва прыходзіцца 7 тэатраў, а ў Маскве – 20, у Вене – 63 [60, с. 394].

Сетка тэатраў нашай краіны сканцэнтравана ў гарадах, якія складаюць толькі 10 % ад агульнай колькасці ўсіх пасёлкаў гарадскога тыпу. У іх жыве каля 40 % усяго насельніцтва. Тэатраў не маюць 6 вялікіх (з насельніцтвам звыш 100 тыс. чал.), 8 сярэдніх (з насельніцтвам ад 50 да 100 тыс. чал.) і 82 малыя (з насельніцтвам да 50 тыс. чал.) гарады Беларусі. Калі дадаць да гэтага, што толькі ў адным горадзе Беларусі, г. Мінску, ёсць тэатры ўсіх відаў: і музычныя, і драматычныя, і дзіцячыя. Карціна нераўнамернасці магчымасцяў сталага камунікавання са сцэнічным мастацтвам стане яшчэ ярчэйшай.

Узрост канцэнтрацыі насельніцтва ў буйных гарадах (у якіх, звычайна, ужо ёсць тэатры) прыводзіць да пастаяннага зніжэння падання ўзроўню адноснай забяспечанасці месцамі ў тэатральнай зале. Разам з тым, у гарадах, што маюць тэатры і, адпаведна, глядацкую аўдыторыю, больш ярка выяўляецца патрэбнасці ў камунікаванні з мастацтвам сцэны. Што ж датычыцца праблемы тэатральнага абслугоўвання гарадоў, якія не маюць тэатраў зусім, то яе развязак бачыцца ў пашырэнні і ва ўпарадкаванні гастрольнай дзейнасці, бо лічылася і лічыцца,

што рэзкае павелічэнне колькасці тэатраў, што звязана з істотнымі капітальнымі ўкладаннямі і прыцягненнем дадатковых працоўных і фінансавых рэсурсаў у галіну культуры, у цяперашніх сацыяльна-эканамічных умовах немагчыма.

Заўважым, што праблема гастроляў таксама не такая простая. Вядома, вызначанага падвышэння эфектыўнасці тэатральнага абслугоўвання за кошт упарадкавання і паляпшэння фінансавання гастрольных планаў дасягнуць можна. Так, у прыватнасці, гастролі тэатра оперы і балета ў некаторых абласных цэнтрах Беларусі пашырылі спектр тэатральнай прапановы, адносна разнастайна будавалася гастрольная геаграфія буйных сталічных труп, з мастацтвам якіх цікава пазнаёміцца ўсім, і г.д. Але нават самае ідэальнае размеркаванне калектываў, якія гастралююць сёння, не задаволіць усе патрэбнасці толькі колькасцю паказаных спектакляў. Такім чынам, задачу трэба вырашаць зыходзячы з іншай логікі, іншай канцэпцыі рэгулявання тэатральнай прапановы. Коротка патлумачым яе.

У аснове гэтай мадэлі ляжыць прынцыповая змена структуры тэатральнай сеткі. Першы яе элемент – вяртанне стацыянарным тэатрам іманентных умоваў працы. Іншымі словамі, стацыянарныя тэатры павінны паказваць спектаклі ў сваім памяшканні і толькі ў пэўных выглядых вынятку выязджаць на малыя ці вялікія гастролі. Пры гэтым, натуральна, трэба праводзіць працу па пашырэнні сеткі тэатраў. У адпаведнасці з Праграмай прыярытэтных кірункаў развіцця тэатральнай справы ў Рэспубліцы Беларусь у Баранавічах, Барысаве, Полацку, Лідзе павінны быць створаны дзяржаўныя прафесійныя тэатральныя калектывы [56, с. 10].

Другі элемент – стварэнне ў сістэме Міністэрства культуры сеткі тэатраў альтэрнатыўных арганізацыйных формаў: тэатраў адной пастаноўкі, перасоўных труп, тэатраў пры якой-небудзь буйнай установе культуры, сваёй праграмай якія ўпісваюцца ў арбіту яе дзейнасці (функцыянальныя тэатры). Ва ўмовах, калі міграцыя насельніцтва, змяняльнасць рэжысёраў, дырэктараў, акцёраў разбурае стабільнасць сувязяў тэатра і насельніцтва горада, павялічвае працэнт у аўдыторыі выпадковых глядачоў, тэатр ператвараецца з цэнтра культурнага духоўнага жыцця горада ў пракатную пляцоўку. У гэтым выпадку, разам са стацыянарным рэпертуарным тэатрам, цалкам апраўдана існа-

ванне нерэпертуарнага тэатра з адной-дзвюма назвамі, арганізацыйна і вытворча арыентаванага на працяглыя гастролі, а значыць і на іншую сістэму творчых унутрытэатральных адносін і іншыя, больш вузейшыя, лакальныя, прасторава-часавыя сувязі з публікай. Менавіта таму важным складнікам тэатральнай сеткі павінны стаць тэатральныя цэнтры, г.зн. спецыфічныя арганізацыі новага тыпу, што ствараюцца адмыслова, пашыраюць дзейнасці часовых труп. Тэатральныя цэнтры – гэта вытворчая база без уласных творчых сіл. Цэнтр складае дамовы з групамі актёраў і рэжысёрамі, забяспечвае падрыхтоўку рэпертуару і пракат спектакляў (да таго ж не абавязкова ў горадзе, дзе цэнтр размешчаны).

Сярод агульнага ліку калектываў альтэрнатыўных арганізацыйных формаў і труп тэатральных цэнтраў некаторая іх частка павінна адмыслова прызначацца для перасоўнай дзейнасці, а гэта значыць, што ў іх адпаведным чынам будзе арыентаваны рэпертуар і арганізаваны творчы працэс. Мабільныя калектывы могуць працаваць у розных населеных пунктах некалькі дзён ці тыдняў, а ў буйнейшых гарадах – некалькі месяцаў. Выключана, што трупы тэатральных цэнтраў у нейкім горадзе прапрацуюць паўгода ці сезон. Нейкая частка тэатраў альтэрнатыўных арганізацыйных формаў будзе стварацца з арыентацыяй на працу ў вызначаных рэгіёнах, напрыклад, у Чарнобыльскай зоне, дзе па-ранейшаму жывуць людзі.

Для пракату рэпертуару перасоўных труп могуць выкарыстоўвацца пляцоўкі дамоў і палацаў культуры, дзеючых тэатраў, філармоній і канцэртных залаў, пляцоўкі іншых устаноў культуры (напрыклад, памяшканні музейных комплексаў ці закрытыя пляцоўкі паркаў культуры і адпачынку і г. д.).

Трэці элемент прапанаванай сістэмы – гэта развіццё сеткі тэатраў па-за рамкамі Міністэрства культуры. Гэта могуць быць тэатры гарадоў, буйных прадпрыемстваў, грамадскіх арганізацый, антрэпрызныя тэатры. Яны могуць узнікаць у пэўным сэнсе стыхійна, бо субсідзіраваць тэатры – права гарадоў, прадпрыемстваў, грамадскіх арганізацый і прыватных асобаў, але вызначаць, хто скарыстаецца гэтым правам, папярэдне немагчыма. Геаграфія і, верагодна, колькасць такіх тэатраў, можа толькі фіксавацца Міністэрствам культуры, але не рэгулявацца зверху. Разам з тым, пэўную долю задавальнення попыту на тэатральную прапанову яны на сябе возьмуць.

Варта назваць і яшчэ адзін, чацвёрты, таксама досыць важны элемент прапанаванай мадэлі – гэта аматарскія тэатральныя калектывы. У 2015 годзе ў Беларусі працавалі 196 аматарскіх калектываў са званнямі «народны» і «ўзорны» [58, с. 5]. Сярод іх драматычныя тэатры, тэатры лялек, сатыры, мініяцюр, пантамімы, казкі, гульні, фальклору і інш. Тут з упэўненасцю можна канстатаваць паралельнае існаванне двух мастацкіх стыляў – традыцыйнага (у адпаведнасці з нормамі класічнага, інакш кажучы, прымітыўнага народнага тэатра, якому ў той ці іншай меры ўласцівыя штучнасць і «найгрыш», відовішчнасць і вулічнасць, але ніяк не псіхалагізм) і сучаснага (адрознага спробай засваення новай тэатральнай эстэтыкі, якасць якой адносна прафесійнага тэатра наўрад ці можна ацэньваць па іншай (больш нізкай) шкале.

Натуральна, што ўключэнне аматарскіх тэатраў у арбіту агульнай тэатральнай справы надасць ей новы імпульс. Бо, з аднаго боку, кожны аматарскі калектыв ужо мае свайго падрыхтаванага гледача. З другога, – значна пашыраюцца рэпертуарныя прапановы. А калі дадаць сюды яшчэ і мабільнасць аматарскіх тэатраў, зацікаўленасць у гастрольнай дзейнасці, то выгада ад уключэння іх у агульную справу будзе несумненная.

Як вядома, па-за глядацкай залай не толькі нельга стаць тэатральным гледачом, але немагчыма нават набыць колькі-небудзь устойліваю цікавасць да тэатральнага мастацтва. Адметныя, уласна сцэнічныя моўныя структуры не ўзнаўляюцца па-за сценамі тэатра, не перадаюцца праз любыя каналы рэпрадукавання. Атрымаць задавальненне ад камунікавання з мастацтвам сцэны можна толькі пабываўшы на спектаклі. Адсюль сталы попыт на тэатр магчымы толькі там, дзе ёсць тэатральная прапанова. І гэта датычыцца не толькі тэатра ўвогуле, але і асобных яго відаў. Цікавасць, напрыклад, да опернага і балетнага мастацтва стане шырокай і ўстойлівай толькі тады, калі оперныя і балетныя спектаклі ўвойдуць у культурную сферу горада, глядач да іх прызвычаіцца. А гэты працэс патрабуе шмат часу. Такім чынам, запрашэнні ў горад, дзе няма свайго музычнага тэатра, оперных і балетных труп, павінны быць рэгулярныя нават пры адсутнасці ярка выяўленага попыту. Перасоўныя калектывы, што забяспечаныя на кароткі час глядацкай увагай, будуць паступова закладваць

падмурак фарміравання патэнцыяльнай публікі для гэтага віду сцэнічнага мастацтва. Значыць, на аснове запрашэння гастралёраў ці часова працуючых труп, павінен ляжаць не толькі попыт, але і неабходнасць фарміравання запатрабаванняў, г.зн. двухадзіная задача тэатра павінна знаходзіць увасабленне і ў агульнай мадэлі рэгулявання рэпертуарнай прапановы.

Такім чынам, менавіта сукупны рэпертуар, што прапаноўваецца гораду, і павінен стаць асноўным прадметам рэгулявання. Кожны тэатр ставіць тое, што лічыць патрэбным. Стацыянарныя калектывы горада са сваіх захадаў і магчымасцяў плануюць пракатную афішу. Але ёсць орган, які ніяк не ўмешваючыся ва «ўнутраныя справы» тэатраў, клапаціцца пра гледача, ацэньвае рэпертуарную прапанову з яго пазіцыі, уяўляе яго інтарэсы. Выбіраючы гастралёраў, вобразна кажучы, у дадатак да сваіх тэатраў, гэты орган ахоўвае і іх інтарэсы, пазбягаючы рэпертуарных паўтораў і непатрэбных напластаванняў.

Рэгуляванне сукупнай рэпертуарнай прапановы ў рэгіёне сёння практычна не ажыццяўляецца. Ва ўмовах, калі органы кіравання культурай адышлі ад палітычнай апекі падведмасных калектываў, новая і сацыяльна важная і карысная функцыя павінна стаць першым іх клопатам.

Злучэнне задач фарміравання і задавальнення патрэбнасцяў часцей у тэатральным мастацтве ў такой мадэлі вырашаецца рэгуляваннем працягласці гастроляў. Калі попыт ужо ёсць, калектывы, які прыехаў, закліканы яго задаволіць; калі гаворка ідзе пра паступовае «прызвычайненне» публікі, гастролі доўжацца некалькі дзён ці тыдняў і праз вызначаны прамежак часу аднаўляюцца.

У такой пастаноўцы пытання крытэрыі рэгулявання рэпертуарнай прапановы, выведзены намі з сацыяльных мэтаў тэатра як грамадскага інстытута, набывае колькаснае асэнсаванне: частотнасць пракату асобных назваў – вось той механізм, які рэгулюе ўсе інтарэсы. Прытым, назвы гэтыя прыцягваюць гледача толькі тады, калі спектаклі маюць досыць высокі мастацкі ўзровень, а рэжысёр і акцёры ставяць перад сабой і вырашаюць творчыя задачы. Такая мэта, так павінна быць. Сёння ж у тэатральнай практыцы ўсё адбываецца наадварот: не творчасць дыктуе рэжым дзейнасці, а рэжым выстаўляе ўмовы творчасці, што арганізацыйным бокам справы як бы зусім не прымаецца да ўвагі.

Гэты момант мы хочам падкрэсліць асобна. Яго алагічнасць стала такой звычайнай, што не кідаецца ўжо ў вочы. Але калі паспрабаваць зняць напластаванне стэрэатыпаў, сітуацыя выявіць усю сваю недарэчнасць. Тэатры доўгі час жылі ва ўмовах дырэктыўнага вызначэння планавых заданняў. Пры гэтым колькасць спектакляў планавалася незалежна ад таго, што прапанаваў тэатр: дзве або восем новых пастацовак, уключаў у рэпертуар праграмныя творы ці аблегчаныя пастаноўкі, ставіў трагедыі ці мюзіклі, звяртаўся да камерных твораў ці да маштабных палотнаў.

Колькасць глядачоў планавалася незалежна ад таго, які ў тэатра рэпертуар. Меркавалася, што глядачу ўсё роўна што глядзець, што ў яго не можа быць пераваг і выбіральныхнасці. Больш за тое, лік паказваемых у год спектакляў ніяк не суадносіўся з памерам трупы (сярод рэкардсменаў па колькасці спектакляў былі сталічныя мінскія тэатры з трупай 40–60 чалавек і тэатры ў абласных цэнтрах з трупай да 30 артыстаў). І, нарэшце, кантынгент глядачоў планавалася па-за залежнасцю ад рэальнага памеру глядацкай аўдыторыі тэатра і нават безадносна ад аб'ёму глядацказвольнага насельніцтва ў тым горадзе, дзе тэатр размешчаны.

Такім чынам, стварылася сітуацыя, пры якой сацыяльны і творчы бок тэатральнага працэсу не выстаўлялі рэальных крытэраў пры планаванні рэжыму дзейнасці тэатра. Варта падкрэсліць, што практычна ўсе характарыстыкі рэжыму сёння нават у свядомасці саміх дзеячаў тэатра цвёрда залічаны ў разрад эканамічных паказчыкаў. Разам з тым, і вытворчыя крытэрыі далучаюцца ў планаванне рэжыму не ў поўнай іх магчымасці. Так, у прыватнасці, не аказваюць прамога ўплыву на лік спектакляў аб'ём працоўных рэсурсаў і «вытворчыя магутнасці» тэатра. Мы ўжо адзначалі, што лік спектакляў не звязаны з памерам трупы. Тым больш, няма прамой залежнасці паміж рэсурсамі сцэнічных цэхаў пастацовачнай часткі і колькасцю спектакляў, рэсурсамі вытворчых майстэрняў і лікам новых пастацовак. Наяўнасць ці адсутнасць рэпетыцыйных памяшканняў, іншых пляцовак ці малых сцэн на рэжым таксама не ўплывае.

На сучасным этапе развіцця нашага грамадства пры існуючых прынцыпах кіравання тэатрамі і ва ўмовах абмежавальнасці рэсурсаў, што выдаткоўваюцца на мастацтва, ідэйна-



выхаваўчая функцыя тэатра і вытворча-фінансавыя задачы тэатральна-відовішняга прадпрыемства, даволі часта з'яўляюцца ўзаемна супярэчлівымі. Важнай прычынай, што спараджае супярэчнасць паміж творчасцю і эканомікай, з'яўляецца немагчымасць колькаснай ацэнкі галоўнай функцыі тэатра, у звязку з чым, меркаванне пра вынікі працы творчага калектыву, звычайна, выносіцца на аснове набору вытворча-фінансавых паказчыкаў. Гэта спараджае адмысловы «лічбавы фетышызм», калі выкананне вытворча-фінансавага плана, з пункту гледжання дзяржаўных органаў кіравання тэатрамі, іншы раз становіцца важнай мэтай, чым дасягненне творчым калектывам мастацкіх вынікаў, што дрэнна падвяргаецца адназначнаму вытлумачэнню.

Такое яўнае ненармальнае – становішча ў сферы кіравання тэатрамі з усёй настойлівасцю ставіць перад навукай пра тэатр задачу: пабудаваць сістэму комплекснай ацэнкі эфектыўнасці дзейнасці тэатра як у ідэйна-эстэтычным, так і ў вытворча-фінансавым аспекце.

Разважаючы тэарэтычна, задачу ацэнкі эфектыўнасці дзейнасці тэатра можна паставіць у наступным выглядзе:

– вызначыць эканамічную эфектыўнасць функцыянавання тэатральна-відовішняга прадпрыемства;

– вызначыць эфект мастацкага іыхаваўчага ўплыву тэатральнай прадукцыі (спектакляў) на гледача;

– і, нарэшце, улічваючы, што крытэрыі эканамічнай эфектыўнасці і крытэрыі ідэйна-ыхаваўчай эфектыўнасці маюць састаўляючыя, скіраваныя насустрач адзін аднаму адносіны, знайсці з нейкіх ляжачых па-за разглядаемай сістэмай меркаванняў такі кампрамісны стан, у якім абодва складнікі будуць мець эфектыўнасць і задаволяць глядацкі інтарэс.

На шляху вырашэння гэтай задачы шмат метадалагічных і тэарэтычных цяжкасцяў. Атрыманню задавальняючага вырашэння гэтых праблем павінна папярэднічаць вялікая даследчыцкая праца, для ажыццяўлення якой пакуль яшчэ няма ні дастатковай колькасці кваліфікаваных спецыялістаў, ні адпаведных закліканых вырашыць такія задачы арганізацыі. Сёння можна толькі ў самым агульным выглядзе абмяркоўваць асноўныя накірункі будучых перспектыўных даследаванняў.

Эканамічная эфектыўнасць дзейнасці тэатральна-відовішняга прадпрыемства ў прынцыпе можа быць вызначана па

аналогіі з эканамічнай эфектыўнасцю любога іншага прадпрыемства. Эфектыўнасць жа ідэйна-эстэтычнага ўплыву тэатральнага спектакля на глядача вызначыць больш складана: з аднаго боку, – спектакль спектаклю розніца, з другога, – глядач глядачу розніца. Такая множнасць сітуацый успрымання спектакляў, паказаных кожным тэатральным калектывам, абцяжарвае вызначэнне інтэгральнай эфектыўнасці ідэйна-эстэтычнага ўплыву тэатра на глядачоў. Тут, мабыць, больш правамерна ставіць пытанне пра ацэнку эфектыўнасці ўплыву пэўнага спектакля на канкрэтную аўдыторыю глядачоў.

Даўно ўжо вядома, што глядачы, якія нават прысутнічаюць на адным і тым жа спектаклі, уяўляюць сабою мноства, у дастатковай меры, неаднастайнае. Адрозненнямі першага парадку з'яўляюцца полаўзроставыя характарыстыкі, розніца ў адукацыйным узроўні, узроўні прыбытку, родзе заняткаў і г.д. Заўважана, што ўсе гэтыя характарыстыкі ў вядомай меры абумоўліваюць стасункі суб'екта з тэатральным мастацтвам, хоць і не прадвызначаюць іх адназначна. Нам жа для вызначэння ідэйна-эстэтычнай эфектыўнасці ўплыву дадзенага спектакля на пэўнага глядача трэба ведаць, што ж ён, глядач, урэшце вынес пасля прагляду спектакля. Пры гэтым мы цалкам маем права адхіліцца ад матываў наведвання глядачамі дадзенага спектакля, бо нам важны сам факт наведвання і яго канчатковы вынік.

Строга кажучы, меркаваць пра канчатковы вынік уплыву спектакля на глядача мы можам толькі з некаторымі дапушчэннямі. Бо вядома, што чым больш таленавіты твор мастацтва, тым даўжэй ён перажываецца суб'ектам.

Аднак перадумовы для такога працяглага ўплыву твора мастацтва на суб'екта закладваюцца на стадыі ўспрымання. Менавіта таму, вывучаючы ўспрыманне тэатральнага спектакля тым ці іншым глядачом, мы можам з вялікай ступенню імавернасці прагназаваць «паслядзейнае» спектакля. Такім чынам, уяўляецца прынцыпова магчымым вызначэнне эфектыўнасці ідэйна-эстэтычнага ўплыву спектакля на глядача па якасным узроўні яго ўспрымання.

У праблеме ўспрымання спектакля глядачом яшчэ шмат нявырашаных пытанняў. Адно з іх – вызначэнне ўзроўняў успрымання.

Самыя агульныя меркаванні падказваюць нам існаванне іерархічных узроўняў успрымання твораў мастацтва, што

адпавядаюць узроўням эстэтычнай падрыхтаванасці суб'екта.. У дачыненні да тэатра ў самым першым набліжэнні можна вылучыць па ўзыходнай: успрыманне сюжэта спектакля, акцёрскага выканання, рэжысёрскай задумы, спектакля як мастацкага адзінства ва ўсіх яго кампанентах. Магчыма, што кожны з гэтых узроўняў можна падзяліць на падузроўні, што кожнай ступені ўспрымання адпавядае свой узровень разумення ідэйна-мастацкай задумы пастаноўкі.

Строгае вырашэнне гэтай задачы пакуль яшчэ справа досыць аддаленай будучыні. Менавіта таму найбольш актуальны сёння іншы, набліжаны шлях ацэнкі вынікаў дзейнасці тэатра – пабудова такой мадэлі дзейнасці тэатральна-відовішняга прадпрыемства, у якой колькасныя эканамічныя паказчыкі дазвалялі б ацэньваць сукупны сацыяльна-культурны і эканамічны эффект функцыянавання тэатра. Уяўляецца мэтазгодным будаваць такую ацэнку праз аптымізацыю памеру дзяржаўнай датацыі як выніку вытворча-фінансавай дзейнасці тэатра.

Такі падыход вымушае адмовіцца ад традыцыйнага ўяўлення пра датацыю як пра розніцу паміж велічыняй выдаткаў і прыбыткаў. Бо пры такім вылічэнні яе памеру дзяржава фінансуе толькі «выжыванне» тэатра і ніяк не стымулюе выкананне творчым калектывам ідэйна-эстэтычнай функцыі.

Існуе думка, паводле якой аптымальнае значэнне датацыі ўяўляе сабою грамадсканеабходныя выдаткі для дасягнення пэўных сацыякультурных мэт. У гэтай сувязі можна меркаваць, што стратнасць тэатральна-відовішчых прадпрыемстваў узнікае менавіта ў звязку з тым, што дзяржава аддае прыярытэт мэтам сацыяльна-культурным, у параўнанні з мэтамі эканамічнымі.

Адсюль паўстае задача прынцыповага значэння: вызначыць аптымальны памер дзяржаўнай датацыі ці, што тое ж самае, грамадска неабходныя выдаткі для ажыццяўлення ідэйна-выхаваўчай функцыі тэатра.

Аптымальны памер датацыі тэатра ўяўляе сабой фінансавы вынік аптымізацыі ўсіх аспектаў дзейнасці тэатральна-відовішняга прадпрыемства: ад арганізацыі творчага працэсу да планавання прыбыткаў і выдаткаў. Але адметнае месца ў гэтым шэрагу займае праблема аптымізацыі рэжыму працы тэатральнага калектыву.

Адна са спецыфічных асаблівасцяў тэатральна-відовішняга прадпрыемства палягае ў тым, што кожнаму тэатру ўласцівы

нейкі аптымальны рэжым, працуючы ў якім, калектыў вычарпальна на поўнасцю рэалізуе свой творчы патэнцыял. Гэ-таму рэжыму адпавядаюць спектаклі, якія максімальна магчымыя для дадзенага калектыву па сваіх ідэйна-мастацкіх якасці.

Рэжым працы тэатраў істотна вызначаецца вялікай колькасцю фактараў, што характарызуюць вонкавыя ўмовы і ўнутраныя магчымасці тэатральна-відовішчнага прадпрыемства. Сукупнасць вонкавых (аб'ектыўных) умоваў, у канчатковым рахунку, вызначае памеры патэнцыйнай глядацкай аўдыторыі дадзенага тэатра. Унутраныя (суб'ектыўныя) фактары, што у канчатковым выніку характарызуюць перадумовы для актуалізацыі гэтых вонкавых магчымасцяў, вызначаюць тую частку патэнцыйнай глядацкай аўдыторыі, якая ў рэчаіснасці з'яўляецца рэальнай глядацкай аўдыторыяй тэатра. Так, сукупнае дзеянне ўсіх фактараў, што характарызуюць вонкавыя ўмовы і ўнутраную патэнцыю творчага калектыву, рэалізуецца ў наведвальнасці тэатра, уключаючы ў гэтае паняцце як памер рэальнай аўдыторыі гледачоў тэатра, так і частотнасць наведвання спектакляў тэатра рознымі групамі гледачоў. Такім чынам, можна сцвярджаць, што і эканамічныя паказчыкі тэатра функцыянальна злучаны з наведвальнасцю.

Як вядома, тэатральна-відовішчныя прадпрыемствы адрозніваюцца тым, наколькі паспяхова творчы калектыў спраўляецца з пастаўленымі перад ім мастацка-ідэалагічнымі задачамі і наколькі паспяхова адміністрацыйная частка тэатра арганізуе мастацка-вытворчую дзейнасць калектыву. Менавіта таму для ацэнкі вынікаў працы тэатральна-відовішчных прадпрыемстваў важна адрозніваць магчымасці, якімі валодае калектыў, ад рэалізацыі гэтых магчымасцяў. Такім чынам, кажучы аб аптымальнай для дадзенага тэатра наведвальнасці, мы павінны ўлічваць толькі фактары, якія характарызуюць вонкавыя, аб'ектыўныя ўмовы працы. Перадусім, гэта фіксаванае разыходжанне паміж фактычнай і аптымальнай наведвальнасцю, якое і будзе ў гэтым выпадку з'яўляцца інфармацыяй для ацэнкі вынікаў дзейнасці таго ці іншага тэатральнага калектыву.

Варта звярнуць увагу на аб'ектыўныя фактары першага і больш высокага парадку. У якасці фактараў першага парадку могуць быць прынятыя камерцыйная ёмістасць глядзельнай залы тэатра і агульная колькасць насельніцтва горада, у якім ён працуе. Іх суадносіны і даюць нам асноўныя традыцыйны

паказчык тэатральнай статыстыкі: забяспечанасць месцамі ў глядзельнай зале тэатра на 1000 жыхароў, які мяркуецца тут інтэрпрэтаваць як каэфіцыент прапановы тэатральных паслуг, бо ён фактычна характарызуе колькасць квіткаў, што паступаюць у продаж на кожны стацыянарны спектакль тэатра ў разліку на 100 жыхароў.

Аптымальнае значэнне наведвальнасці тут трактуецца як норма наведвальнасці для дадзенага тэатра. Яе можна вызначыць на аснове сярэднярэспубліканскага ўзроўню попыту на тэатральныя паслугі, які для драматычных тэатраў Беларусі складае 7,5 % глядацказдольнага насельніцтва горада (пад глядацказдольным разумеецца насельніцтва горада ад 16 гадоў).

Пры аналізе сукупнасці драматычных тэатраў Беларусі ўсе тэатры з пункту гледжання аб'ектыўных умоваў дзейнасці можна падзяліць на дзве групы. Першую групу складаюць такія калектывы, якія пры сярэднярэспубліканскім узроўні попыту валодаюць магчымасцю працаваць стацыянарна (240 вячэрніх спектакляў) пры сярэднярэспубліканскім узроўні запаўнення залы (70 %). Тэатры другой групы такой магчымасці не маюць. Крытычным значэннем, што падзяляе тэатры на гэтыя дзве групы з'яўляецца колькасць новых пастановак. Такім чынам, можна меркаваць, што залежнасць аптымальнага памеру дзяржаўнай датацыі (у дачыненні да тэатраў першай групы) наўпрост суадносіцца з колькасцю штогод ажыццёўленых новых пастановак. Другую групу тэатраў складаюць калектывы, аб'ектыўныя ўмовы працы якіх не дазваляюць ім працаваць на стацыянары сезон нармальнай працягласці. Як паказвае практыка, гэтыя тэатры, істотна не павялічваючы колькасці новых пастановак, нейкую частку спектакляў імкнуцца паказваць за межамі свайго горада.

Вядома, што выдаткі кожнага тэатра дзеляцца на дзве няроўныя часткі: большая іх частка з'яўляецца сталай і не залежнай ад дзейнасці тэатра велічынёй. Астатнія выдаткі, якія складаюць для драматычнага тэатра каля 30 % агульнай сумы, з'яўляюцца вытворнымі ад творчай актыўнасці калектыву, г.зн., у канчатковым рахунку вызначаюцца наведвальнасцю. У межах зменнай часткі выдаткаў затраты на новыя пастаноўкі складаюць для драматычных тэатраў каля 30 %. Такім чынам, пры іншых роўных умовах па меры падрыхтоўкі паказу

прэм'ерных спектакляў патрэбы тэатраў у датацыі няўхільна ўзрастаюць.

Ва ўмовах рынкавых адносін залежнасць тэатра ад эканамічных пераўтварэнняў аказалася вельмі сур'ёзнай і ніяк не гарантуе тэатру прыярытэт у фарміраванні высокіх мастацкіх каштоўнасцяў. У гэтай сітуацыі назіралася зрошчванне вытворчых і прадпрымальніцкіх інтарэсаў дзеячаў тэатра, схільных тыражаваць тэатральна-драматургічную прадукцыю, арыентаваную перадусім на масавы спажывецкі поспех, на тыпавыя мадэлі папулярных стандартаў. Апынуўшыся ў стане набыцця сваёй новай эстэтычнай самагоднасці, тэатр імкнецца пашырыць сваю сацыяльную прастору. Аналіз тэндэнцый і глядацкага попыту пераканаўча паказвае, што забяспечыць у тэатры прыярытэт якасці рычагамі нецывілізаванага рынку, які толькі фарміруецца ў нас, надзвычай складана. Патрэбна стварыць такі арганізацыйна-эканамічны механізм, які быў бы ў стане замартызаваць антаганізм камерцый і сцэнічнага мастацтва, забяспечыць раўнавагу інтарэсаў бакоў, выпрацаваць самарэгулюючую, саманарастаючую сістэму развітых рынкавых адносін, ва ўмовах якіх некамерцыйнае мастацтва, якіх вызначанае па прыкметах якасці характарыстыках глядацкага попыту, патэнцыялу культурных традыцый і арыентацый, атрымала б умовы для развіцця. Ідэалагічныя міфы, якімі тэатральнае мастацтва было задушана многія дзесяцігоддзі і ў цяжкім змаганні з якімі яно па-грамадзянску і па-мастакоўску сцвярджалася ва ўласным самапазнанні і свядомасці публікі, разам з тым давалі тэатру трывалую апору для існавання. Дэідэалагізацыя тэатра зрабіла мастацтва бяззбройным перад рэальнай небяспекай засілля яго камерцыйнай. Самаволя адміністратара, камерсанта, вытворцы аказалася не менш лютай, чым прэс кан'юктуршчыка-ідэолага.

Сёння адзіным рэальным (ці, скажам, асноўным) прыярытэтным) крытэрыям планавання рэжыму дзейнасці тэатра выступае фінансавы вынік. Усе эканамічныя паказчыкі дзейнасці як бы ў зваротным парадку адлічваюцца ад памеру вылучанай тэатру датацыі. Механізм тут такі: параўнанне патрэбных выдаткаў і датацыі вызначае суму ўласных прыбыткаў, а ад яе вылічваецца колькасць новых пастацовак, з улікам прапанаванай па досведзе мінулых гадоў магчымасці рэалізацыі квіткоў на стацыянарныя спектаклі вызначаецца

агульная колькасць спектакляў у год. У залежнасці ад таго, як рэальна складваецца наведвальнасць, фарміруецца фактычная колькасць спектакляў розных жанраў. Акрамя таго, пад увагу браліся яшчэ два механізмы: стымуляванне перавыканання планаў і планаванне ад дасягнутага. Напрыклад, калі тэатр у нейкі год сэканоміў датацыю з мэтай атрымаць прэмію, г.зн. павялічыць зборы за кошт паказу большага колькасці спектакляў, то яму ў наступныя перыяды планавалі або больш гледачоў, або меншую датацыю, і той рэжым, які з напругай дзеля прэміі некалі быў ажыццёўлены, рабіўся кропкай адліку, прызнаваўся як бы натуральным для дадзенага тэатра. І такое становішча існуе дагэтуль.

Апісаны механізм не быў бы такі заганны, калі б існавалі колькі-небудзь аб'ектыўныя крытэрыі размеркавання дзяржаўных субсідый. На самай жа справе і да сённяшняга дня памер датацыі слаба спалучаны з рэальнымі ўмовамі дзейнасці тэатраў. З прычыны гэтага тэатры вымушаны існаваць у рэжыме, спароджаным выпадковымі акалічнасцямі. Абумоўлены пабочнымі прычынамі, фінансавы поспех тэатра ў нейкім годзе мог пацягнуць за сабой скарачэнне датацыі ў плане наступнага года, а гэта на шмат гадоў наперад задавала калектыву перанпружаны рэжым працы. Ці, наадварот, павелічэнне датацыі, выклапатанае спрытным дырэктарам, замацоўвалася за тэатрам ва ўмовах дасягнутага, па аналогіі з мінулымі гадамі, і калектыву пераходзіў у больш павольны рэжым. Так што калі казаць пра кожны асобны тэатр, вытокі сфарміраванага рэжыму яго дзейнасці ляжаць у яго гісторыі. «Да прыкладу, – піша тэатразнаўца У. Навуменка, – у 1986 годзе Маладзёжны тэатр па ўсіх вытворча-эканамічных і творчых паказчыках быў аўтсайдарам у рэспубліцы. Ён паставіў менш за ўсіх спектакляў, абслужыў найменшую колькасць гледачоў, якасць яго прац стварала прыгнятальнае ўражанне. І разам з тым менавіта гэты тэатр атрымаў большую датацыю ў пераліку на аднаго супрацоўніка і аднаго гледача.

Датацыя на аднаго працуючага ў 1986 годзе ў ГАБТ БССР складала 1787 руб., а на аднаго гледача – 3,2 руб., у Тэатры імя Янкі Купалы адпаведна – 1500 і 1,2, у ТЮГе – 1387 і 1,1, у Тэатры імя Якуба Коласа – 1200 і 1, у Тэатры імя М. Горкага – 1014 і 0,5, а ў Маладзёжным тэатры – 1875 руб. і 5,2 руб. Такім

чынам, атрымлівалася, што дзяржава найбольш высока аплачвала найменш якасную і найменш інтэнсіўную працу» [52, с. 21].

Але ёсць і агульныя прычыны, што вызначаюць асноўныя паказчыкі працы тэатраў і агульныя тэндэнцыі ў дынаміцы іх рэжымаў. Карані іх трэба шукаць у далёкім 1948 годзе, калі для тэатральнай галіны ў цэлым у СССР, у тым ліку і ў БССР, была рэзка скарачана сума выдзеленых субсідый. Гэта акцыя каштавала жыцця больш за 200 тэатрам па краіне. Але і астатнія сталі атрымліваць датацыі нашмат менш. Калі магчымасці скарачэння выдаткаў тэатра абмежаваныя, то трэба было павялічваць прыбыткі. Менавіта ў тыя гады і складваўся механізм, які працуе і дагэтуль.

Пры стабільных цэнах на квіткі прыбыткі маглі вырасці толькі за кошт прыцягнення дадатковай колькасці глядачоў, калі, вядома, не лічыць іншых прыбыткаў, не звязаных з асноўнай эксплуатацыйнай дзейнасцю. Дадатковыя глядачы – гэта або павелічэнне запаўняльнасці залы на кожным спектаклі, або павелічэнне спектакляў. Дамагчыся імгненна рэзкага павелічэння наведвальнасці стацыянарных спектакляў тэатр можа толькі ў выглядзе выключэння. Тыповай жа, вытлумачанай усім зместам узаемадзеяння сістэмай «тэатр – глядач», з’яўляецца паступовасць, свайго роду запаволенасць працэсаў у ёй. А атрымаць дадатковыя прыбыткі трэба адразу, у год скарачэння датацыі. І тэатры сталі нарошчваць колькасць спектакляў, прытым пераважна нестакцыянарных (выязных і гастрольных). Справа заключалася не толькі ў тым, што колькасць стацыянарных спектакляў мае лагічную мяжу, больш значным фактарам стала патрэба прыцягнення новага глядача, што і вяло за межы свайго горада.

Мы не маем падрабязных статыстычных дадзеных, якія характарызуюць рэжым дзейнасці беларускіх тэатраў да 1948 года, але па ўскосных звестках уяўленне пра іх можам скласці. Так, у 1937 годзе ў сярэднім адзін тэатр у СССР паказваў 243 спектаклі ў год [59, с. 3]. Планавыя заданні на трэцюю пяцігодку тэатрам вызначаліся таксама з разліку прыблізна 240 спектакляў у год у сярэднім на адзін тэатр. У 1940 годзе Камітэт па справах мастацтваў пры СНК СССР загадваў тэатральным калектывам «давесці лік спектакляў да 235 у год пры бесперапынным працоўным тыдні» (гл. Загад № 115 УКІ пры СНК СССР ад 11.03.40 г.) [59, с. 3].



Варта звярнуць увагу на адну важную дэталь. У 80-я гады сярэднестатыстычны савецкі тэатр паказвае ў два разы больш спектакляў у год, чым у даваенны час. Дадамо да гэтага, што ва ўсіх развітых краінах рэпертуарныя стацыянарныя тэатры так напружана не працуюць. І ў гісторыі тэатраў мы не знойдзем аналагаў: 150–200 спектакляў у год паказваў МХАТ, 200–220 спектакляў, звычайна, ставілі імператарскія тэатры.

Органы кіравання культурай, тэатральная грамадскасць распачыналі шэраг высілкаў, дамагаючыся стабілізацыі рэжымаў дзейнасці. Гэтаму спрыяла і вызначаная змена дзяржаўнай палітыкі ў галіне субсідзіравання тэатраў. З 1970 года агульныя сумы вылучаных тэатрам сродкаў няўхільна раслі. Так, калі да канца 60-х гадоў датацыя пакрывала ў сярэднім па краіне 25–30 % выдаткаў тэатраў, то да канца 90-х яна складала па тэатрах Беларусі менш за 60–70 % ад агульнай сумы выдаткаў.

Аднак дагэтуль захаваліся механізмы, якія падтрымліваюць экстенсіўныя працэсы. У 1987 годзе ва ўмовах так званага комплекснага эксперыменту апошні фактар, здавалася б, быў зжыты. Тады ўсе фонды эканамічнага стымулявання па правілах эксперыменту пачалі фарміравацца паводле планава. Але варта прызнаць, што рэальных перашкод экстенсіўным працэсам эксперымент не стварыў, больш за тое, у вызначаным сэнсе нават іх павялічыў. Справа ў тым, што ўсе эканамічныя палёгкі ва ўмовах эксперыменту тэатр атрымліваў ад прыросту ўласных прыбыткаў. Аднак спосабаў павялічыць прыбыткі тэатраў толькі тры: павялічыць запаўняльнасць залы на кожным спектаклі, павялічыць колькасць спектакляў і падняць цэны на квіткі.

Мы ўжо адзначалі, што першы шлях дапускае доўгую і карпатлівую працу, а прыбыткі патрэбныя неадкладна. Таму тэатры звыкла абіралі другі шлях і актыўна скарыстоўвалі новыя правы ў галіне цэнаўтварэння. Прытым, тут важна падкрэсліць наступнае: практычна ўсе тэатры (удзельнікі эксперыменту), скарыстаўшыся правам самім складаць вытворча-фінансавы план, прадугледжвалі ў 1987 годзе паказаць спектакляў менш, чым у 1986 годзе, г.зн. разумелі, што рэжымы іх занадта напружаныя, але потым планавыя абавязкі, акрэсленыя самымі ж для сябе, перавыканалі, і ў выніку колькасць спектакляў у 1987 годзе нават трохі перавысіў фактычны паказчык 1986 года.

«Комплексны эксперимент, які скончыўся 31 снежня 1988 г., – адзначае крытык Т. Гаробчанка, – не меў на мэце змену існуючай мадэлі тэатра – стацыянарнай, рэпертуарнай. Яго асноўным прынцыпам з’яўлялася пашырэнне творчай, арганізацыйнай, эканамічнай самастойнасці тэатраў, што ўрэшце павінна было спрыяць павышэнню мастацкага, эстэтычнага ўзроўню сцэнічнага мастацтва. Тэатрам былі дадзены значныя паўнамоцтвы: самастойнасць у выбары рэпертуару, вызначэнне колькасці прэм’ераў і тэрміну выпуску спектакляў, правядзенне тарыфікацыі акцёраў, фінансавое заахвочанне работнікаў калектыву і г.д.

Вынікі эксперыменту сведчылі, што тэатры, атрымаўшы вялікую самастойнасць і вялікія правы, некалькі палепшылі сваё матэрыяльнае становішча, аднак асноўныя як творчыя, так і эканамічныя праблемы вырашаны не былі» [19, с. 5]. А другі крытык, В. Навуменка, прыходзіць да высновы: «Да канца 1988 г. стала ясна, што падчас эксперыменту рашучага абнаўлення тэатра не адбылося, крызіс пераадолець не атрымалася, а ў чымсьці ён нават абвастрыўся» [52, с. 65].

Наступная рэформа тэатральнай справы, ажыццёўленая ў 1989–1990 гадах, – перавод тэатраў на новыя ўмовы гаспадарання – таксама не ўзвяла радыкальных перашкод экстэнсіўным працэсам. Былі пашыраны правы тэатраў, у прыватнасці, скасаваны ўсе формы дырэктыўнага планавання і нададзены шырокія магчымасці ў галіне стымулявання працы. Умовы рэформы на паперы закранулі і галоўную праблему – крыніцы і аб’ёмы фінансавання. Апроч паступленняў з бюджэту, цяпер ужо тэатрам дазволена было атрымоўваць сродкі ад прадпрыемстваў, арганізацый, прыватных асоб; дапушчалася і гаспадарчая ініцыятыва. Але права быць фундатарам не азначала абавязак падтрымліваць мастацтва. Фундатарства ў тых сацыяльна-эканамічных умовах яшчэ не мела ні стымулаў, ні прэстыжу, ні традыцый. Разлічваць на яго сур’езна можна было толькі ў стабільнай і вольнай эканоміцы. А памеры бюджэтнага фінансавання тэатрам не павялічылі. Уласнымі ж сіламі тэатры праблему стабілізацыі рэжымаў вырашыць былі не ў стане.

Далучым да гэтага яшчэ адну прычыну, што стрымлівае скарачэнне колькасці спектакляў. Тэмпы росту выдаткаў тэатраў былі і ёсць нашмат большыя, чым тэмпы росту

прыбыткаў. Калі ў 1975–1985 гадах гэтыя суадносіны павольна зрушваліся ў бок павелічэння выдаткаў, то ў першай палове 90-х гадоў працэс прыняў амаль лавінападобны характар. Прыхаванае ці яўнае падвышэнне цэн і тарыфаў павялічыла выдаткі тэатра амаль удвая. І нават спроба кампенсаваць гэта ростам кошту квіткоў нічога істотнага даць не магла. Адным словам, прырост датацыі не паспяваў за ростам выдаткаў. А механізм тут быў такі. Датацыю звычайна павялічвалі не ў сувязі з патрэбай пакрыць нейкія дадатковыя выдаткі, галоўным чынам пры павелічэнні сярэдняй зароботнай платы, а таксама пры ўзросце тарыфаў на камунальныя паслугі, электраэнергію і г.д. Пры гэтым кампенсавалася звычайна не ўся сума ўзнікшага дэфіцыту, а толькі частка. Нейкую частку тэатры павінны былі пакрываць самі, з унутраных рэсурсаў. У выніку, калі прывесці памеры субсідый у параўнальныя велічыні, г.зн. ачысціць іх значэнні ад напластаванняў мэтавых дадаткаў, тое высветліцца, што датацыя тэатрам практычна не расла. А гэта і не дазваляла істотна зніжаць колькасць спектакляў.

Па дадзеных кіравання фінансавага ўліку Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, драматычныя тэатры рэспубліканскага падначалення ў 1999–2000 гадах зараблялі ад 8 да 22 % фінансавых сродкаў на сваё існаванне. У гэтых жа параметрах працаваў і тэатр оперы. І толькі тэатр балета змог істотна павялічыць заробленую суму. У 1999 годзе яна складала 58 %, а ў 2000 годзе – 70 %. Аднак гэта было выключэнне, якое толькі пацвярджала правіла. Дзяржаўны бюджэт заставаўся па-ранейшаму адзінай істотнай і надзейнай крыніцай фінансавання культуры, і, ў прыватнасці, тэатра. Памеры фінансавання сведчылі пра агульны рост дзяржаўных выдаткаў на культуру: у 1994 годзе – 0,8 %, у 1995 годзе – 1,4, у 1999 годзе – 1,6, у 2000 годзе – 1,8 % выдатковай часткі рэспубліканскага бюджэту [71, с. 12].

Тым не менш, агульная колькасць глядачоў у тэатрах Беларусі ў 2000 годзе зменшылася ў параўнанні з 1999 годам на 131 тыс. чалавек (1999 г. – 2178; 2000 г. – 2047 тыс. чал.). Сярод «лідараў» па гэтых паказчыках – тэатры г. Мінска (зніжэнне ў параўнанні з 1999 г. склала 147 тыс. чал.), Брэсцкай вобласці (на 20 тыс.), Віцебскай (на 16 тыс.), Гродзенскай (на 5 тыс.). Больш актыўна чым у 1999 годзе працавалі па прыцягненні глядачоў тэатры Гомельскай воб-

ласці (у 2000 г. у іх пабывала на 46 тыс. глядачоў больш, у параўнанні з папярэднім годам), Мінскай вобласці на 7 – тыс., Магілёўскай на – 5 тыс.

Варта адзначыць, што ў 2000 годзе ўсімі тэатрамі было паказана на 107 спектакляў менш, чым у 1999 годзе. Прытым, на 62 спектаклі менш пастаўлена было ў сталічных тэатрах. Гэтыя лічбы, на наш пагляд, не такія вялікія, каб цалкам вытлумачыць адток глядачоў. У дадзенай сітуацыі трэба арыентавацца на іншы паказчык – сярэдняю колькасць глядачоў на адзін спектакль. Аналіз сітуацыі адразу ж растлумачвае трывожную тэндэнцыю. У параўнанні з 1999 годам у 2000 годзе на кожным спектаклі было глядачоў менш у г. Мінску – (на 52 чал.), у Брэсцкай вобласці – (на 38 чал.). А вось у Гомельскай вобласці, наадварот, колькасць глядачоў на адным спектаклі значна ўзрасла (+38 чал.). Несумненна, гэты паказчык сведчыць, перадусім, пра эфектыўнасць ці неэфектыўнасць працы кожнага тэатральнага калектыву з глядачом. І ўтвараецца ён з шэрагу складнікаў. Перш за ўсё з прапанаванага глядачам рэпертуару, новых сцэнічных пастацовак. Калі ў 1999 годзе ва ўсіх тэатрах рэспублікі адбылося 107 прэм'ер, то ў 2000 годзе іх было паказана 117. Прытым, прэм'еры на беларускай мове складалі штогод крыху больш за трэць ад агульнай колькасці. Павелічэнне ліку прэм'ер суадносілася з новым курсам Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Гаворка ідзе пра фінансаванне працы над новымі пастацовакмі па лініі дзяржаўнага заказу. Найперш гэта датычыла працы тэатраў з беларускімі драматургамі, ажыццяўлення пастацовак па творах беларускай класікі.

З мэтай стымулявання гастроляў тэатраў у сельскай мясцовасці, асабліва ў зоне, пацярпелай ад аварыі на ЧАЭС, Міністэрствам культуры Рэспублікі Беларусь была распрацавана адмысловая праграма, пад якую таксама вылучаліся мэтавыя сродкі ў форме дзяржаўнага заказу. У выніку ў апошнія гады заўважаны паступовы рост колькасці абслужаных тэатральнымі калектывамі жыхароў сяла. Калі ў 2000 годзе на спектаклях пабывала 109,9 тыс. сельскіх глядачоў, то ў 2015 годзе іх колькасць павялічылася да 119,6 тыс. чалавек. Праўда, гэтым паказчыкам яшчэ вельмі далёка да колькасці абслужаных сельскіх жыхароў на пачатку 90-х гадоў мінулага стагоддзя, калі, напрыклад, на спектаклях у сельскай

мясцовасці ў 1990 годзе пабывала 365,9 тыс. гледачоў, г.зн. у два разы больш у параўнанні з 2015 годам.

Варта адзначыць яшчэ адну негатыўную тэндэнцыю – зніжэнне колькасці наведванняў тэатраў з разліку на 1000 чалавек насельніцтва. У 1980 годзе пры паказчыку 450 чалавек па СССР у БССР ён складаў толькі 310. Аднак і гэты ў цэлым невысокі паказчык увесь час зніжаўся. Да 1990 года ён знізіўся да 254, а ў 2010 годзе стаў яшчэ меншы і склаў усяго толькі 205 чалавек. Такім чынам, нягледзячы на рост колькасці тэатраў, павелічэнне тэатральных месцаў, назіраўся працэс зніжэння наведвальнасці, што сведчыла пра тэндэнцыю падзення прэстыжу сцэнічнага мастацтва ў асноўнай масе насельніцтва, пра страту традыцыйнага духоўнага лідарства тэатра сярод шырокай аўдыторыі.

Сёння нашы тэатры ізноў апынуліся ў складаным становішчы: па якой сістэме яны будуць фінансавацца і якім чынам гэта адаб'ецца на тэатральным рэпертуары? Практыка паказвае, што без датацый мастацкі рэпертуарны тэатр са сталай трупай існаваць не можа. А імкненне некаторых чыноўнікаў перавесці падобныя тэатры на «самафінансаванне і самаакупнасць» можа прывесці да двух наступстваў: або да бязмежнай камерцыялізацыі, а такім чынам да перапрафілявання дзейнасці, або да творчага калектыву з-за нястачы сродкаў для існавання. Усё гэта выклікае шматлікія дыскусіі і бесперапынную палеміку. Тэатрам зараз даводзіцца знаходзіць новыя адказы на пытанні: як прыцягнуць на спектакль гледача, заклапочанага сваімі штодзённымі праблемамі, якія маркетынжавыя механізмы скарыстаць, на якую аўдыторыю арыентавацца?

Менавіта ў гэтай сувязі, на наш пагляд, будзе надзвычай карысны досвед сцэнічных мастацтваў замежных краін з развітым рынкам, з добра функцыянуючай эканомікай, але дзе тэатры, за найрэдкаім выключэннем, існуюць без прамой істотнай дзяржаўнай дапамогі. Без вывучэння гэтага досведу мы наўрад ці перажывём эканамічныя цяжкасці, у якіх знаходзяцца нашы айчыныя, і, перадусім, правінцыйныя, тэатры, калі дзяржаўная падтрымка для многіх прафесійных творчых калектываў вымушае жадаць лепшага, калі практычна адсутнічаюць інстытуты фундатарства і мецэнацтва, недасканалым застаецца заканадаўства.

Наіўна было б думаць, што з уваходам у рынкавую эканоміку ўсе беларускія тэатры стануць сябе акупляць як прад-

прыемства, перайшоўшы на дазволеныя заканадаўча «самафінансаванне і самаакупнасць». Семдзсят з лішнім гадоў дзяржава брала на сябе вырашэнне усіх фінансавых праблем тэатра, праўда, пры гэтым ставячы іх у ідэалагічную залежнасць. Таму нельга спадзявацца на хуткія вынікі пры пераходзе на рынкавыя ўмовы гаспадарання, якія ў нас у краіне маюць спецыфічную форму праявы. Тэатральнае мастацтва не можа быць рэнтабельным менавіта ў сілу эканамічных прычын, у сілу сацыяльнай існасці мастацтва, а не з-за няўмення, няшчасцяў ці няздольнасці мастакоў і тэатральных менеджараў.

З пазіцыі сённяшняга дня довады ў карысць дзяржаўнага фінансавання тэатральнага мастацтва здаюцца натуральнымі, а часам і залішнімі. І ўсё ж цікава разгледзець тыя аргументы прыхільнікаў, якія праводзяцца «за» і «супраць» дзяржаўнай датацыі. Наіўныя і цалкам абгрунтаваныя, яны пэўны час знаходзяцца ў цэнтры дыскусій. Першы довад праціўнікаў дзяржаўнай дапамогі палягае ў тым, што для «мастацтва добра галеча, якая стымулюе творчасць». Іншымі словамі, сапраўдны мастак можа тварыць нібы толькі ў вельмі сціснутых матэрыяльных умовах. Таму яму не патрэбны аніякія субсідыі.

Другім, больш сур'ёзным супярэчаннем супраць выкарыстання ўрадавых асігнаванняў на мастацтва ў тым ліку тэатральнае, з'яўляецца думка, што мастацтва ў параўнанні з іншымі сацыяльнымі сферамі не ўяўляецца першачарговым. Ахова здароўя, адукацыя, навука маюць значна больш падставаў для ўрадавай падтрымкі.

Трэцяе сумненне, выказвае перасцярога, што палітыка дзяржаўнага субсідзіравання астудзіць ці нават зусім знеахвоціць тых, хто хоча фінансаваць тэатральнае мастацтва прыватным чынам.

Яшчэ адным аргументам супраць дзяржаўнай датацыі аб'яўляецца небяспека дзяржаўнага кантролю. Некаторыя сцвярджаюць, што тэатры трапяць пад адміністрацыйны і нават мастацкі дыктат, што ў канчатковым выніку прывядзе да самых непажаданых наступстваў.

Больш абгрунтаваным довадам супраць дзяржаўнага фінансавання, на наш пагляд, з'яўляецца тое, што яно можа спрыяць паслабленню жыццяздольнасці тэатра. Гэта значыць, калі такая падтрымка будзе аказана, напрыклад, вядомым буйным

тэатральным калектывам, – заяўляюць яго супернікі, – яна можа замарудзіць імкненне да эксперыментальнай працы, прывесці да агульнага застою і закасцянення. З іншага боку, падтрымка мноства творчых калектываў небяспечная, бо спрыяе распаўсюджванню пасрэднасці праз прынцып раўнапраўя пры размеркаванні дзяржаўных сродкаў.

У рэшце рэшт, у заключэнні задаецца традыцыйнае пытанне: чаму ўвогуле тэатральнае мастацтва павінна быць у шэрагу прывілеяваных відаў дзейнасці, якія атрымліваюць субсідыі, абмінаючы выпрабаванне рынкам? Калі глядач не хоча кампенсоўваць выдаткі творчых арганізацый шляхам дастатковай уваходнай платы, то чаму ж гэты факт павінен быць вытлумачаны як довад патрэбнасці дзяржаўнага фінансавання? Тыя, што хочуць быць далучанымі да сцэнічнага мастацтва, павінны самі аплачваць яго.

Усе гэтыя аргументы супраць удзелу дзяржавы ў развіцці тэатральнага мастацтва выклікаюць крытыку прыхільнікаў дзяржаўнай дапамогі.

У процілегласць сваім супернікам яны сцвярджаюць, што, па-першае, дзяржаўныя сродкі закліканы спрыяць роўнасці магчымасцяў сярод розных пластоў насельніцтва ў карыстанні вынікамі дзейнасці тэатральных калектываў. Вельмі вузкае кола гледачоў не ёсць вынік абмежаванай цікавасці гэтых гледачоў, а вынік таго, што большай частцы грамадства было адмоўлена ў магчымасці навучыцца разумець тэатральнае мастацтва. Напрыклад, многія людзі не могуць дазволіць сабе выдаткі на наведванне тэатра. Дзяржава павінна палепшыць становішча ў гэтай справе і актыўна спрыяць развіццю менавіта прафесійнага тэатральнага мастацтва ў розных рэгіёнах краіны.

Па-другое, тэатральнае мастацтва павінна стаць даступным чалавеку як мага раней, пакуль у падростаючага пакалення яшчэ толькі фарміруюцца густы і вызначаюцца нормы паводзін. Выхаваўчая роля тэатральнага мастацтва ў фарміраванні моладзі з'яўляецца надзвычай важнай. Як могуць людзі навучыцца любіць «жывое» мастацтва, калі ім не даступны ні драматычныя, ні лялечныя спектаклі?

Па-трэцяе, кажучы мовай эканомікі, тэатральнае мастацтва ўяўляецца «грамадскім таварам», які з'яўляецца набыткам усяго грамадства. Таму дзяржаўнае фінансаванне – гэта адзін з магчымых сродкаў зрабіць попыт найбольш эфектыўным.

За галоўнымі аргументамі ідуць іншыя, але не менш важныя довады пра тое, што стан кожнага мастацтва, у тым ліку тэатральнага, мае вялікае значэнне для міжнароднага прэстыжу краіны ў павышэнні мастацкага ўзроўня нацыі. Культурная дзейнасць, без сумнення, уплывае на агульную дзелавую актыўнасць, спрыяе прыцягненню большай колькасці людзей. Апрача таго, дзяржаўная падтрымка бяспрэчная, яна патрэбна для захавання тэатральнага мастацтва ў імя будучых пакаленняў. Выкарыстоўваецца прыклад іншых дзяржаваў – палітыка дапамогі сцэнічнаму мастацтву ў іншых краінах з'яўляецца заканамернай і цалкам прызнанай. Для пераважнай большасці дзяржаваў лічыцца фактам нацыянальнага гонару дапамагаць тэатральным, творчым арганізацыям, якія аказваюць важны ўплыў і на эканамічнае жыццё краіны.

Дапамога дзяржавы тэатральнаму мастацтву не адмяняе мецэнацтва, якое мае даўнія гістарычныя карані ў нашай краіне, і фундатарства, якое з'яўляецца для нас адносна новай сацыякультурнай з'явай. Патрэбнасць ўкладання грошай у мастацтва, у тым ліку і тэатральнае, ўжо пачынае ўсведамляцца банкамі, кампаніямі і асобнымі прадпрыемствамі.

Тэатральная практыка лішні раз даказвае, што нястача дзяржаўнай датацыі здольная прывесці толькі да камерцыялізацыі тэатра, што ніяк не з'яўляецца тоесным стварэнню мастацкага рынку, а наадварот, пазбаўляе сучаснае мастацтва эканамічнай магчымасці існаваць. Менавіта таму вялікія надзеі мы ўскладаем на ўмацаванне ў сучаснай Беларусі мецэнацтва і развіццё фундатарства.

У сілу нашага гістарычнага мінулага вельмі важным уяўляецца аптымальнае спалучэнне дзяржаўнай падтрымкі культуры і свабоды. Як мы ведаем, у мастацтве, ужо можа, як нідзе больш, патрэбная свабода. Прытым, не толькі свабода творчасці, у чым ужо ні ў кога няма сумнення, а эканамічная свабода: свабода выбару арганізацыйнай формы, спосабу фінансавання, формы ўласнасці, прынцыпаў матэрыяльнага стымулявання працаўнікоў. Кожны тэатр цяпер вольна абірае свой рэпертуар, сам выходзіць на мастацкі рынак, прываблівае свайго глядача, шукае свае метады стымулявання попыту і, на жаль, далёка не заўсёды гатовы да гэтага.

Гэта не азначае, што дзяржава значна ці нязначна бярэ ўдзел у арганізацыі культурнага жыцця грамадства. Перадусім яго



ўдзел складаецца ў выкананні ім ахоўных функцый. Дзяржава павінна клапаціцца пра прыярытэтныя культурныя патрэбнасці насельніцтва, асабліва яго малазабяспечаных пластоў. Яна можа выступаць і ўласнікам найкаштоўных устаноў культуры, мастацтва і фінансава падтрымліваць тыя з іх, якія, не знаходзячыся ў яго ўласнасці, выконваюць істотныя для грамадства задачы і маюць сацыяльназначымыя мэты. У сферы тэатральнага мастацтва дзяржава, баронячы інтарэсы насельніцтва, выступае на рынку як адзін з галоўных заказчыкаў сацыякультурных паслуг, прытым, які валодае вялікімі рэсурсамі, і найперш фінансавымі.

Аналіз досведу і развіцця сцэнічнага мастацтва вядучых замежных краін дапаможа нам абмінуць некаторыя памылкі ў развіцці айчыннай культуры. У наш поліфанічны час мастацтва (у тым ліку і тэатральнае) з'яўляецца адной з самых значных яднальных сіл, якое можа забяспечыць грамадзянскую згоду і стабільнасць, аб'яднаць людзей у агульных пачуццях добра і справядлівасці, праўды і павагі чалавечай годнасці.

З мэтай паляпшэння тэатральнай справы Беларускамі дзяржаўным інстытутам праблем культуры быў распрацаваны праект Закона Рэспублікі Беларусь «Аб тэатры і тэатральнай дзейнасці ў Рэспубліцы Беларусь», у якім прадугледжваўся шэраг мер па дзяржаўнай падтрымцы тэатра, фінансава-эканамічным забеспячэнні тэатральнай дзейнасці, стварэнні сістэмы сацыяльнай абароны работнікаў тэатраў і г.д.

Канстатавалася, што дзяржаўная палітыка ў галіне тэатра і тэатральнай дзейнасці з'яўляецца часткай культурнай палітыкі дзяржавы, што яна засноўваецца на прызнанні ўнікальнай ролі тэатра як неад'емнага элемента культуры, сродку захавання нацыянальнай самасвядомасці. Тэатр – адзін з сацыяльных інстытутаў, які мае важнае значэнне для грамадскага развіцця. Прызнавалася самастойнасць тэатраў і тэатральных арганізацый, іх права на дзяржаўную падтрымку.

Тэатры, тэатральныя арганізацыі маглі стварацца ў любой арганізацыйна-праўвавой форме, прадугледжанай грамадзянскім заканадаўствам для камерцыйных і некамерцыйных арганізацый. Недзяржаўным некамерцыйным тэатрам і тэатральным арганізацыям разам з дзяржаўнымі некамерцыйнымі тэатрамі і тэатральнымі арганізацыямі маглі падавацца падатковыя і іншыя палёгкі з вызваленнем ад выплаты мытных

пошлін, падаткаў і збораў за ўвезеныя ў Рэспубліку Беларусь матэрыялы, прызначаныя для тэхнічнага абсталявання тэатраў.

Асабліва важна, што органы дзяржаўнай улады і органы мясцовага кіравання і самакіравання

1) ствараюць умовы для развіцця тэатральнай дзейнасці, інфраструктуры тэатральнага рынку і, перадусім, для дзіцячых тэатраў;

2) вылучаюць інвестыцыі на будаванне, рэканструкцыю, капітальны рамонт тэатральных будынкаў і збудаванняў, мадэрнізацыю абсталявання, фінансуюць дзяржаўныя тэатры, забяспечваюць размяшчэнне на конкурснай аснове мэтавых творчых заказаў на выкананне тэатрамі асобных праектаў і імпрэз, прадугледжаных мэтавымі праграмамі, вылучаюць субсідыі тэатрам, якія праводзяць палёгкавую палітыку ў дачыненні да сацыяльна неабароненых пластоў насельніцтва;

3) бяруць удзел у арганізацыі і фінансаванні міжнародных, міжрэгіянальных тэатральных фестываляў, конкурсаў і аглядаў, міжнародных тэатральных шоу;

4) штогод вылучаюць грашовыя сродкі на стварэнне і закуп драматычных і музычна-драматычных твораў, пастаноўку спектакляў, ажыццяўленне гастрольнай дзейнасці;

5) дазваляюць падатковыя і іншыя палёгкі некамерцыйным тэатрам і тэатральным арганізацыям, а таксама юрыдычным і фізічным асобам, што ўкладаюць свае сродкі ў тэатральную дзейнасць;

6) вызваляюць (цалкам ці часткова) некамерцыйныя тэатры і тэатральныя арганізацыі ад платы за карыстанне будынкамі, збудаваннямі, абсталяваннем і іншай маёмасцю, што знаходзіцца ў дзяржаўнай уласнасці;

7) устанаўліваюць некамерцыйным тэатрам і тэатральным арганізацыям тарыфы на электрычную і цеплавую энергію, водазабеспячэнне і іншыя камунальныя паслугі, усталяваныя для насельніцтва;

8) усебакова спрыяюць прапагандзе тэатральнага мастацтва ў дзяржаўных сродках масавай інфармацыі;

9) штогод вылучаюць фінансавыя рэсурсы, патрэбныя для падрыхтоўкі і павышэння кваліфікацыі ў Рэспубліцы Беларусь і за мяжой акцёраў, рэжысёраў, балетмайстараў і іншых спецыялістаў тэатральных прафесій, правядзенне навуковых даследаванняў у галіне тэатральнага мастацтва;

10) вылучаюць адмысловыя гранты для рэалізацыі інавацыйных праектаў у галіне тэатральнага мастацтва, забяспечваюць падтрымку творчай моладзі і пачынаючым творчым калектывам;

11) прызначаюць дзяржаўныя стыпендыі маладым аўтарам і выканаўцам.

Тэатр самастойна плануе сваю дзейнасць і вызначае перспектывы свайго развіцця. Зыходзячы з мэт, прадугледжаных яго статутам, наяўнасці ўласных творчых і фінансавых рэсурсаў, тэатр самастойна ўстанаўлівае ў межах наяўных сродкаў на аплату працы штаты, формы аплаты працы, матэрыяльнага заахвочвання, памеры службовых акладаў сваім працаўнікам, віды і памеры даплат і надбавак, іншых выплат стымулюючага характару. Тэатр самастойна вызначае цэны квіткаў на спектаклі з улікам абмежаванняў, усталяваных заканадаўствам.

У праекце Закона ўпершыню было запісана, што тэатр незалежны ў выбары мастацкага накірунку і рэпертуару. Абмежаванне мастацка-творчай дзейнасці тэатра па цэнзурных меркаваннях не дапушчаецца. Органы выканаўчай улады маюць права забараніць выкананне тэатральнай пастаноўкі і іншых паказаў толькі на падставе рашэння суда ў выпадках, прадугледжаных заканадаўствам.

Думаецца, што прыняцце Закона «Аб тэатры і тэатральнай дзейнасці ў Рэспубліцы Беларусь», несумненна, спрыяла б паляпшэнню тэатральнай справы, надало б новы імпульс развіццю сцэнічнага мастацтва. Пры ўсёй шматпланавасці і неадназначнасці змен, якія адбываюцца сёння ў мастацтве тэатра, працэс, што праходзіць на нашых вачах, больш багатая і разнастайны, чым рэальна дасягнутыя вынікі. Шмат што яшчэ застаецца на ўзроўні прапановы і не ўваходзіць у практыку. Таму вельмі важна падвесці пад новыя з'явы ў тэатральным мастацтве заканадаўчую базу, стварыць арганізацыйныя, эканамічныя і творчыя ўмовы для дзейнасці тэатраў розных формаў уласнасці і мадэляў.

Як вядома, тэатральнае мастацтва па сваёй эстэтычнай, эканамічнай і арганізацыйнай прыродзе шмат у чым залежыць ад часу, дзяржавы, грамадства. І, вядома ж, шматлікія вострыя сацыяльна-эканамічныя праблемы 90-х гадоў мінулага стагоддзя знайшлі сваё рэальнае адлюстраванне ў тэатральнай справе. Так, напрыклад, нягледзячы на павялічэнне прафе-

сійных тэатраў, колькасць гледачоў у гэты перыяд заўважна меншала. Калі ў рэспубліцы ў 1985 годзе працавала 17, у 1990 годзе – 21, у 1995–1996 гадах – 24, у 1997–1998 гадах – 26, у 1999 – 2000 гадах – 27 тэатраў, то аўдыторыя гледачоў значна зменшылася. Адбыўся рэзкі спад наведвальнасці: з 3,3 млн. гледачоў у 1985 годзе да 2 млн. – у 2000 годзе. Найболей глыбокі «правал» наведвальнасці тэатраў прыйшоўся на 1996–1997 гады, калі ўсе тэатры рэспублікі наведвала штогод толькі па 1,7 млн. гледачоў [64, с.185]. Менавіта напачатку 90-х гадоў тэатрам адчувальна бракавала пастановачных сродкаў, з-за іх адсутнасці фактычна была згорнута гастрольная дзейнасць, пагоршылася становішча з прафесійным выхаваннем актёрскай і рэжысёрскай моладзі, асабліва востра гэтыя пытанні стаялі перад абласнымі і гарадскімі тэатрамі. Далёка не ўсе новыя пастаноўкі адрозніваліся высокім мастацкім ўзроўнем. Камерцыялізацыя тэатральнага жыцця аказвала свой уплыў на рэпертуарную палітыку, асабліва адчувалася гэта ў першай палове апошняга дзесяцігоддзя мінулага стагоддзя, калі на многіх сцэнічных пляцоўках панавала так званае эратычнае мастацтва [56, с.4]. У гэты перыяд колькасць спектакляў у тэатрах зменшылася на 10 %, а лік абслужаных гледачоў – на 35 % [75, с. 33].

У першай палове 90-х гадоў у тэатральнай практыцы пачаў закладвацца падмурак рынковых адносін. І рабілася ясна, што не ўсе рынковыя законы добра стыкуюцца з законамі мастацкага жыцця, што ўзнікаючыя на практыцы супярэчнасці трэба вырашаць шляхам стварэння адмысловай дзяржаўнай праграмы падтрымкі сцэнічнага мастацтва і гледача. Сур’ёзнае класічнае мастацтва, рэпертуарны тэатр не могуць існаваць без дзяржаўнай датацыі і адраснай падтрымкі. Але і тут час уносіць свае карэктывы, удасканалючы формы датацыі і механізмы яе рэалізацыі. Сёння творчыя работнікі тэатра павінны клапаціцца не толькі пра ідэйна-мастацкі ўзровень створанага сцэнічнага твора, але і думаць пра тое, дзе ўзяць грошы на свой праект і як з найбольшай выгадай прадаць свой «тавар». Гэта асабліва актуальна для г. Мінска, дзе сканцэнтраваны вялікая колькасць тэатральных калектываў, у тым ліку і камерцыйнага накірунку. Камерцыйная дзейнасць, укараненне яе элементаў у працу дзяржаўных тэатральных калектываў сёння ўспрымаецца з разуменнем. Такім чынам,

сучасная беларуская тэатральная культура робіцца ўсё больш шматколернай і рэальна разнастайнай.

Першае дзесяцігоддзе ХХІ стагоддзя паказвае, што ў складаных умовах «пераходнага перыяду», а потым і адноснай стабілізацыі беларускі тэатр у цэлым змог пашырыць сферу свайго ўплыву на духоўнае жыццё грамадства. Вядучыя дзеячы тэатральнай творчасці даволі актыўна бралі ўдзел у сацыяльных працэсах нацыянальна-культурнага развіцця і дзяржаўнага будаўніцтва, спрыялі ўмацаванню сяброўства і адзінства народаў нашай краіны.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

### ГЛАВА 3

#### Даследаванне тэатральнага жыцця

Спецыфіка сацыялагічнага падыходу да вывучэння «патрэбы ў тэатры» заключаецца ў разглядзе тэатра як сацыяльнага інстытута, які забяспечвае магчымасці яго масавага ўспрымання і спажывання. Вывучэнне сацыяльнага функцыянавання тэатра прадугледжвае цэласнае ўяўленне пра яго дзейнасць як сацыяльна-мастацкай арганізацыі. У межах такога падыходу тэатральная практыка асэнсоўваецца ў інтэграцыі сацыялагічнага і тэатразнаўчага аналізаў як сукупнасць яе з'яў і працэсаў.

Зыходзячы з гэтага становішча, многія даследчыкі разглядаюць тэатр як сродак сацыялізацыі асобы ў грамадстве, асобна вылучаючы ўплыў тэатра на працэс ўключэння індывіда ў еднасць непасрэднага і апасродкаванага засваення ім сацыяльнага вопыту ў цэлым. Вельмі правамернай уяўляецца пазіцыя Г. Суворавай, якая мяркуе, што сацыялагічная інтэрпрэтацыя тэатральнага перажывання будзе на ўліку эстэтычнага (тэатр як від мастацтва), гнэсалагічнага (тэатр як форма адлюстравання рэчаіснасці), сацыяльна-псіхалагічнага (тэатр як форма зносін) і сацыялагічнага (тэатр як сістэма грамадска значных адносін) аспектаў даследавання дадзенага феномену. Г. Сувова абагульняе: «Сацыяльнай функцыяй тэатра з'яўляецца павышэнне жыццёвай прыстасаванасці, адаптацыі да навакольнага асяроддзя, кампенсацыі недастатковай інфармацыі пра яе і тым самым дасягненне эмацыянальнай разрадкі і ўраўнаважання эмоцый, і паколькі гэты працэс заўсёды ажыццяўляецца ў рамках групы, калектыву, ён спрыяе павышэнню яе арганізаванасці і згуртаванасці, прымушаючы яе членаў пры дапамозе сацыяльна-псіхалагічных механізмаў навывання, заражэння, пераймання перажываць падобныя або аднолькавыя эмоцыі. Такім чынам, у працэсе тэатральнага дзейства ствараецца арганізавана і духоўна аб'яднаная еднасць» [65, с. 236].

Функцыянаванне тэатра ў сучасным грамадстве звязана з мноствам аб'ектыўных і суб'ектыўных фактараў. Удасканаленне сацыяльнай, эканамічнай, палітычнай, прававой структуры нашай дзяржавы, адмова ад ранейшых ідэалагічных догмаў і стэрэатыпаў, пераасэнсаванне канцэпцыі ўзаемаадносін чала-

века і грамадства, асобы і дзяржавы, каштоўнасных арыентацый, з аднаго боку, уплыў навукова-тэхнічнага прагрэсу ў распаўсюджванні культуры, удасканаленне каналаў інфармацыі, напрыклад, пашырэнне зоны ўпэўненага тэлевізійнага прыёму, павелічэнне выпуску кінафільмаў і тэлевізійных праграм і г.д.; з другога боку, усё гэта прама або апасродкавана ўплывае на становішча тэатра ў грамадстве, у мастацкай культуры, вызначае яго месца ў аб'ёме і структуры відовішчаў, у іерархіі сацыяльна і мастацка значных відаў мастацтваў і іх паўсядзённым функцыянаванні сярод шырокага кола насельніцтва.

Значнасць тэатра як віду мастацтва і як сацыяльна-культурнага інстытута, разам з мноствам тэатральна-відовішчных арганізацый і ўстановаў, якія ажыццяўляюць сваю дзейнасць у маштабах краіны ў цэлым, ці ў межах асобнага рэгіёна або горада, ў агульным плане можа быць вызначана тым, наколькі эфектыўна тэатр ажыццяўляе ўласцівыя яму функцыі. Іх рэалізацыя істотным чынам каардынуецца мясцовымі ўмовамі і магчымасцямі, абумоўленымі статусам кожнага канкрэтнага тэатра. Так, напрыклад, становішча адзінага ў горадзе тэатра адрозніваецца ад становішча аднаго з многіх тэатраў, якія працуюць у горадзе, таксама, як роля і месца, напрыклад, нацыянальнага або акадэмічнага тэатра шмат у чым адрозныя ад ролі і месца, што адыгрывае і займае ў жыцці насельніцтва радавы гарадскі тэатр. Вядомае адрозненне функцый можа быць знойдзена і ў дзейнасці аднаго і таго ж тэатра, які працуе ў розных канкрэтных умовах – спектакль, які іграюць на стацыянарнай гарадской пляцоўцы, і спектакль, паказаны ва ўмовах сельскіх гастроляў, гэта, па сутнасці, розныя спектаклі, якія выконваюць у адносінах да аўдыторыі шмат у чым розныя функцыі, у адным выпадку падымаючы аўдыторыю на прыступку мастацкага развіцця, у іншым выпадку прылучаючы аўдыторыю да тэатра, зразумела, пры ўмове мастацкай значнасці спектакля.

Як справядліва сцвярджаюць Т. Клявіна і С. Хршаноўская, супярэчнасць паміж грамадскім прызнаннем тэатра і яго цяжкасцямі ў адносінах з публікай робіць асабліва важнай неабходнасць і магчымасць атрымання сістэматычнага і разгорнутага ведання пра чалавецтва ў сістэме мастацкай культуры ў цэлым і спецыфіцы яго сувязяў з тэатральнай

культурай. Таму сёння ізаляванае вывучэнне тэатральных сімпатый і запатрабаванняў уяўляецца малаперспектыўным. «На стаўленне да тэатра, – пішуць аўтары, – як ніколі уладна ўздзейнічае не толькі ўвесь комплекс культурнай арыентацыі асобы, але і такія фактары, як вольны час і агульны культурны ўзровень чалавека. Вось чаму многія прычынна-выніковыя сувязі паводзін у сферы тэатральнай культуры варта шукаць у сістэме сацыякультурнага кантэксту існавання асобы... Неабходныя веды пра падрыхтаванасць розных груп насельніцтва да сустрэчы з тэатрам, узроўні іх патрабаванняў і ўяўленняў пра тэатр» [44, с. 16 ].

Узаемадзеянне мастацтва і публікі можа быць пададзена як узаемадзеянне мноства мастацкіх твораў – у нашым выпадку спектакляў, – якія з’яўляюцца прадуктам тэатральнай вытворчасці і адначасова аб’ектам спажывання тэатральных аўдыторый, як часткі фактычных і імаверных спажываўцоў мастацтва. У сукупнасці твораў мастацтва, па сутнасці, рэалізуюцца адносіны мастацтва і яго аўдыторыі. Масіў твораў, які ўтварыўся падчас гэтых адносін, адлюстроўвае вытворчасць, размеркаванне і спажыванне тэатральнай прадукцыі сярод слаёў насельніцтва. Шматмернасць аналізу рэпертуару тэатраў – адна з істотных даследчыцкіх задач.

Як кожная грамадская навука, сацыялогія тэатра развівалася па шляху паступовага пашырэння ўяўленняў аб прадмеце вывучэння, удасканалення паняццёвага апарату і даследчых метадаў, ўмацавання ўзаема сувязяў з сумежнымі навукамі. Сацыякультурная сітуацыя пачатку 1980-х гадоў спрыяла ўзнікненню ідэалагічных, эканамічных, сацыякультурных фактараў, якія істотна змянілі ўзаемаадносіны мастака і грамадства, чалавека і дзяржавы, мастацтва і публікі (напрыклад, распаўсюджванне ТБ). Новая сітуацыя дыктавала пошукі больш дасканалай метадалогіі вывучэння мастацтва, здольнай спалучаць якасныя і колькасныя прыёмы аналізу, прынятыя ў тэатразнаўстве, сацыялогіі, дакладных навук. Такім чынам, неабходнасць у распрацоўцы тэарэтычных палажэнняў, паняццяў, мадэляў, якія маглі б стаць тэарэтычнай базай вывучэння мастацтва, яго функцыянавання ў грамадстве, стала відавочнай. На практыцы рэальныя сацыяльныя супярэчнасці развіцця выявіліся ў рэзкім зніжэнні наведвальнасці, што выклікала сур’ёзную трывогу ўсіх удзельнікаў тэатральнага жыцця, як мастакоў, так і кіраўнікоў.



У праведзеным у гэты час даследаванні «Тэатр ў духоўным жыцці чалавека» (на матэрыяле тэатральнага жыцця Мінска: 3 тэатры, 170 спектакляў, 1100 гледачоў ва ўзросце ад 16 да 70 гадоў) патрэбнасць ў тэатры, узаемаадносіны тэатра і аўдыторыі раскрываліся шляхам параўнальнага вывучэння працэсаў тэатральнай «вытворчасці» і фактаў глядацкага «спажывання». Строгае апісанне масавых працэсаў тэатральнага жыцця дасягалася адначасовым выкарыстаннем трох метадаў: правядзеннем экспертнай тэатразнаўчай працэдуры, аналізам статыстычных дакументаў, якія характарызуюць дынаміку і фарміраванне рэпертуару, анкетным апытаннем гледачоў. Спектакль разглядаўся і як нейкі феномен, які спалучае ў сабе ўнікальнасць мастацкага твора, і як адна з мностваў з'яў сацыяльнага парадку, што адлюстроўвае «тэмпературу» і своеасаблівасць навакольнага жыцця і з'яўляецца прадметам культурнага спажывання. Гэта дазволіла ацаніць не толькі яго эстэтычную змястоўнасць, але і вызначыць яго месца і значэнне ў сістэме сацыякультурных сувязяў як «вузла», у якім непасрэдна ажыццяўляецца ўзаемадзеянне тэатра і аўдыторыі, прыроду яго поспеху або правалу.

Пры гэтым трэба разумець, што абавязковая неабходнасць даследаваць жывы сцэнічны працэс у яго пастаянным руху, можа быць, і з'яўляецца самым асноўным адрозненнем тэатразнаўства, крытыкі, сацыялогіі тэатра ад блізкіх да іх літаратуразнаўства, сацыялогіі літаратуры і літаратурнай крытыкі, якія маюць справу з зафіксаванымі тэкстамі. Гэтая асаблівасць выканальніцкага мастацтва рабіла крытыку і навуку аб тэатры, у тым ліку і сацыялогію тэатра, надзвычай залежнымі ад ўсхваляванага дыхання залы, спрыяла раз'яднанню (а часам і размыванню) акадэмічных, строгіх нарматыўных умоўнасцяў, збліжала з сацыялогіяй, сацыяльнай псіхалогіяй. Пры гэтым важна мець на ўвазе, што станаўленне і фарміраванне айчыннай навукі аб тэатры храналагічна ішло паралельна з працэсам сцвярджэння ў тэатры рэжысёра, ростам яго аўтарытэту, з прыходам у тэатр новых гледачоў, сваім, часам непрадказальным успрыманням, аказаўшым уплыў на рух сцэнічнай эстэтыкі. Такім чынам, рэжысёр і публіка апынуліся непарыўныя як аб'ект цэласнага навуковага разгляду. Рэжысёр асэнсоўваўся як стваральнік мастацкіх каштоўнасцяў, як носьбіт і генератар ідэй, рухаючая сіла

творчага працэсу, глядач – як сацыяльна-арганізуючая энергетыка развіцця тэатра.

Імкненне наблізіцца да цэласнага разгляду тэатра ў кантэксце сучаснага сацыякультурнага працэсу з агульных пазіцый грамадазнаўства і мастацтвазнаўства прадпрымаліся філосафамі, эстэтыкамі, мастацтвазнаўцамі, псіхолагамі, сацыёлагамі ў розных рэгіянальных навуковых цэнтрах тагачаснага Саюза.

У 1970–80-я гады вывучэнне рэальнага стану тэатральнага жыцця пачало актыўна ўкараняцца ў практыку аўтарытэтных навуковых арганізацый існуючага на той час Саюза. Гэта, перш за ўсё, Камісія комплекснага вывучэння мастацкай творчасці Навуковага савета па гісторыі сусветнай культуры АН СССР, Навуковы савет па кібернетыцы АН СССР, Сацыялагічная асацыяцыя АН СССР, НДІ культуры РСФСР, НДІ кінамастацтва, ЛГІТМіК імя М. Чаркасава, Саюзы тэатральных дзеячаў СССР, РСФСР, Эстоніі і іншыя навуковыя, творчыя і грамадскія ўстановы, у структуры якіх ствараліся калектывы даследчыкаў.

Для пачатковых этапаў сацыялагічных даследаванняў эмпірычныя даследаванні аўдыторыі апынуліся найбольш даступнымі. Думка пра тое, што аналіз паводзін публікі, яе адносіны да мастацтва з'яўляецца найважнейшай навуковай задачай, прагучала, у прыватнасці, у працах Ю. Давыдава, Г. Дадамяна, М. Дэзы, В. Дзмітрыеўскага, Л. Когана, А. Кернера, Ю. Фохта-Бабушкіна. Аднак, выявілася, што такі погляд істотна абмяжоўвае сацыялогію тэатра толькі адной сферай яго існавання. Далейшая практыка канкрэтных даследаванняў шырока звярталася да вывучэння рэпертуару, акцёрскай, рэжысёрскай творчасці, праблем сацыяльнай псіхалогіі і тэатральных зносін, умоваў творчасці, спрыяла тым самым фарміраванню шырокіх уяўленняў аб сацыялогіі тэатра як па адносінах да мастацтвазнаўства, так і ў адносінах да сацыялогіі тэатра.

Рэальная жыццядзейнасць тэатра вылучыла перад сацыёлагамі задачу пазнання перш за ўсё такіх граняў быцця сцэнічнага мастацтва, якія па сутнасці справы змянілі аб'ект тэатразнаўчай навукі і паставілі яе ў новыя суадносіны з сумежнымі навукі, якія вывучаюць сацыяльнае быццё культуры. У ходзе працы даследчыкам даводзілася настойліва даказваць, што статыстычныя, матэматычныя, сацыялагічныя

метады аналізу тэатральнага працэсу зусім не ставяць пад сумненне магчымасці традыцыйнага мастацтвазнаўчага метаду. Неабходны комплексны падыход да з'яваў, апора на метадалогію вывучэння грамадскіх працэсаў, што адказвае сучаснаму ўзроўню развіцця навукі і мастацтва. «Калі сацыялогія тэатра хоча адпавядаць свайму сэнсу і прызначэнню, яна абавязкова павінна быць і сацыялогіяй тэатра. (...) Сацыялогія тэатра разглядае тэатр як сацыяльна апасродкаваную сістэму і вылучае «сацыялагічны зрэз» ва ўсіх асноватворных элементах тэатральнага працэсу: драмы, акцёра, глядача. Натуральна, ступень апасродкавання кожным з гэтых элементаў тэатра грамадскіх заканамернасцяў неаднолькавая, паколькі грамадскае ўздзеянне заўсёды пераўтвараецца ў адпаведнасці з унутранай прыродай перажываючага гэта ўздзеянне аб'екта. Вось чаму, усвядоміўшы сябе ў якасці асобнай, поруч з тэатразнаўствам, навукі, сацыялогія тэатра пачала з сацыялагічнага вывучэння публікі» [66, с. 88 – 89].

У сярэдзіне 1970-х гадоў канкрэтныя сацыялагічныя даследаванні ў рэспубліцы пачала праводзіць В. Іўчанка. У 1980-х гадах яна даследавала адносіны моладзі г. Мінска да тэатра і яе дасведчанасць у галіне сцэнічнага мастацтва.

Праблемы фарміравання аўдыторыі тэатра і мастацка-эстэтычных густаў глядачоў, стаўленне насельніцтва да сцэнічнага мастацтва асабліва актыўна сталі вывучацца ў рэспубліцы ў 90-я гады ХХ стагоддзя. Так, у 1993 годзе даследчая група ў складзе С. Шавеля, А. Ракава, Р. Смольскага, В. Навуменкі вывучала аўдыторыю глядача шэрагу рэспубліканскіх, абласных і гарадскіх тэатраў: Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа, Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя М. Горкага, Мінскага абласнога драматычнага тэатра (г. Маладзечна), Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра, Слонімскага драматычнага тэатра. Выяўляліся эстэтычныя арыентацыі глядачоў, структура тэатральнай аўдыторыі, рэйтынгі драматургаў, рэжысёраў, акцёраў.

Пачынаючы з 1980 года сацыялага-тэатразнаўчы аналіз рэпертуару драматычных тэатраў г. Мінска праводзіўся на аснове ўдасканаленай метадыкі «Жыццё спектакля». У адпаведнасці з ёй кожны спектакль ацэньваўся з пункту высвятлення ў ім 19 спецыяльна адабраных характарыстык, прычым 15 з іх маглі быць разбіты на тры асноўныя групы:

1. Характарыстыкі зместу спектакля.
2. Характарыстыкі яго мастацкіх уласцівасцяў і структуры.
3. Характарыстыкі сацыяльнага функцыянавання (бытавання) спектакля.

Акрамя таго, метадыка прадугледжвала вымярэнне трох абагульняючых характарыстык спектакля:

1) актуальнасці праблем, якія ставіліся спектаклем, выказанасці ў ім праблем ўнутранага жыцця, маральнай і сацыяльнай праблематыкі, дакладнасці адлюстравання спектаклем жыццёвых сітуацый, глыбіні і праўды раскрыцця характараў персанажаў, захапляльнасці сюжэту і, часткова, глыбіні прачытання драматургічнага матэрыялу;

2) ацэнкі як асобных складнікаў спектакля (акцёрскія работы, рэжысура, сцэнаграфія, музычнае афармленне, глыбіня прачытання п'есы), так і ацэнкі некаторых агульных мастацкіх якасцяў (мера ўмоўнасці мастацкай мовы, яркасць тэатральнай мовы, навізна мастацкіх прыкмет, мастацкая цэласнасць і пераканаўчасць);

3) ацэнкі такіх уласцівасцяў спектакля, як магчымасць спагады, суперажыванне з героямі, здольнасць выклікаць моцныя эмоцыі, здольнасць стварыць святочны настрой, магчымасць адпачыць, адысці ад штодзённасці. Сюды ж адносяцца адзнака магчымага поспеху ў масавага глядача, у спрактыкаванага глядача і «прагноз» магчымай працягласці сцэнічнага жыцця спектакля.

Абагульненыя характарыстыкі: ацэнка спектакля ў цэлым, меркаванне экспертаў-тэатразнаўцаў пра тое, ці з'яўляецца дадзены спектакль падзеяй тэатральнага жыцця горада, а таксама дасягненнем дадзенага канкрэтнага тэатра.

Сацыялагічная інтэрпрэтацыя сцэнічнага мастацтва як мноства спектакляў дазволіла прадставіць функцыянаванне тэатра і аўдыторыі як масавыя сацыяльныя працэсы. Яны сталі даступныя сацыялагічнаму назіранню, вымярэнню і апісанню дзякуючы выкарыстанню агульнай для дзейнасці тэатра і пазіцыі аўдыторыі элементарнай адзінкі, за якую быў прыняты асобны спектакль як частка рэпертуару. Узаемаадносіны тэатра і аўдыторыі апынуліся магчымым раскрыць шляхам параўнальнага вывучэння працэсаў тэатральнай «вытворчасці» і глядацкага «спажывання», для якіх, нягледзячы на ​​своеасаблівасць кожнага, знойдзена «мова» навуковага апісання.

У 1998 – 2000 гадах сацыялагічная лабараторыя Беларускага інстытута праблем культуры правяла сацыялагічнае даследаванне на тэму «Роля тэатра ў сучасным культурным працэсе», якое было прысвечана вывучэнню суб'ектаў тэатральнага працэсу і вызначэнню тэатральнай аўдыторыі як індикатара дзейнасці тэатра.

У канцы ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя ў Беларусі з'явілася шэраг фундаментальных выданняў, у якіх разглядаліся розныя аспекты функцыянавання сучаснага сцэнічнага мастацтва. Да іх ліку можна аднесці навуковыя выданні Г. Юдчыц «Сучасны беларускі тэатр: сацыялагічны замер», Т. Гаробчанкі «На мяжы стагоддзяў: сучасны беларускі драматычны тэатр», Р. Баравіка «Шлях да паразумення», Т. Катовіч «Рэжысура рытуалу», Р. Смольскага «Контурны новага часу: Праблемы беларускага тэатра і мастацкай адукацыі ў прасторы ХХІ стагоддзя». Калектыўныя навуковыя выданні «Беларускі тэатр у прасторы ХХІ стагоддзя: Праблемы развіцця і адаптацыі», «Культура і час: Аб некаторых праблемах іх узаемадзеяння і развіцця ў гістарычнай прасторы», а таксама 13-ты том фундаментальнай серыі «Беларусы» («Тэатральнае мастацтва»). Несумненна цікавасць уяўляе і літаратурна-мастацкае выданне Т. Арловай «Тэатральная крытыка новага часу».

Разам з тым, уяўлялі ўвагу і даследаванні вядучых расійскіх тэатразнаўцаў і сацыёлагаў, якія былі апублікаваныя ў першым дзесяцігоддзі ХХІ стагоддзя. У прыватнасці, гэта датычыцца навуковых прац Г. Дадамяна «Атлантыда савецкага мастацтва, 1917–1991. Частка 1. 1917–1932», «Новы паварот, або Культура майго пакалення». Вывучэнню ўзаемаадносін дзяржавы і сцэнічнага мастацтва прысвечаны фундаментальныя даследаванні В. Жыдкова «Мастацтва і карціна свету», «Тэатр і ўлада», «Мастацтва і грамадства», «Сацыялогія мастацтва: хрэстаматыя». Найбольшую значнасць у праведзеным даследаванні мелі апошнія работы В. Дзмітрыеўскага «Асновы сацыялогіі тэатра: гісторыя, тэорыя, практыка», «Тэатр і глядачы. Айчынны тэатр у сістэме адносін сцэны і публікі: ад вытокаў да пачатку ХХ стагоддзя», «Тэатр і суд у прасторы таталітарнай сістэмы», «Фарміраванне адносін сцэны і залы ў айчынным тэатры ў 1917–1930 гг. ».

Гэтыя і ранейшыя працы падрыхтавалі глебу для распрацоўкі праблем вывучэння ўзроўню сцэнічнага мастацтва і фарміравання запатрабаванняў глядача як адзінай цэласнай сістэмы.

Канкрэтныя сацыялагічныя даследаванні тэатральнага працэсу 1980–2000-х гадоў былі накіраваны на выяўленне ролі і месца сцэнічнага мастацтва ў сістэме мастацкай культуры і ў вольным часе насельніцтва. Функцыянаванне драматычнага тэатра даследавалася ў рамках асноўных блокаў – вытворчасці, распаўсюджвання і спажывання – на узроўнях разгляду рэпертуарнага масіву, інфармавання, эксплуатацыі і сцэнічнай інтэрпрэтацыі тэатральнага рэпертуару і яго ўспрымання.

У канцы ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя наспела вострая неабходнасць пашырэння кола даследаванняў у галіне тэатральнага мастацтва, выхаду іх за межы толькі традыцыйнай праблематыкі вывучэння аўдыторыі глядача (складу, структуры, арыентацый і т. д.) і ахопу астатніх найважнейшых кампанентаў гэтай сацыяльна-мастацкай камунікацыі – спектакля, рэпертуарнай палітыкі, сацыяльных інстытутаў і ўстановаў у сферы тэатральнай культуры – у іх дачыненні да асноўнага аб'екта нашага даследавання: сістэмы «тэатр – глядач». Прытым, вывучэнне самой гэтай сістэмы вялося па двух асноўных напрамках. Па-першае, як элемента (падсістэмы) больш агульнай сістэмы мастацкай культуры грамадства. І, другое, як цэласнай, па-другое адносна самастойнай сацыяльна-мастацкай камунікацыі, функцыянаванне якой падпарадкоўваецца сваім унутраным заканамернасцям. Пры такім падыходзе да вывучэння і аналізу сістэмы «тэатр – глядач» ўсе састаўляючыя яе кампаненты атрымліваюць новую змястоўнасць, ўступаюць у іншыя суадносіны, чым у рамках традыцыйнага тэатразнаўства.

Такім чынам, імкненне да комплекснага падыходу ў вывучэнні тэатральнага мастацтва абумовіла зварот не толькі да традыцыйна тэатразнаўчых, але і да інтэграцыйных спосабаў аналізу і метадаў, якія прымяняюцца ў іншых навукх і з'яўляюцца цэментуючым пачаткам метадалогіі сістэмнага вывучэння.

Так, напрыклад, у 1980-ым і 2000-ым гадах па распрацаванай аўтарам метадыцы былі праведзены экспертныя даследаванні якасных характарыстык рэпертуарных масіваў вядучых драматычных тэатраў г. Мінска. Яшчэ адна рыса – колькасны аналіз вытворча-эксплуатацыйных характарыстык тэатральных калектываў. Ён праводзіўся аўтарам у 1980, 1992 і 2000 гадах, што таксама з'яўляецца састаўляючай комплекснага даследа-

вання тэатральнага мастацтва. У 2010 годзе аўтар правёў сацыялагічнае даследаванне аўдыторыі глядачоў Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, у 2014 годзе – Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа і Брэсцкага акадэмічнага тэатра драмы. Даследаваліся матывы наведвання тэатра, вызначалася аўдыторыя глядачоў, накіраванасць мастацкай стратэгіі кіраўніцтва тэатра, пракатная і цэнавая палітыка. У ходзе 2100 анкетных апытанняў, праведзеных у адпаведнасці з праграмай маніторынгу, былі абследаваны глядачы на 35 спектаклях бягучага рэпертуару: сабрана і прааналізавана 1948 анкет.

Да 2010 года межы распрацоўкі праблемы функцыянавання тэатра на аснове комплекснага тэатразнаўча-сацыялагічнага метаду выявілі новы ў беларускім тэатразнаўстве падыход да арганізуючых тэатральную культуру працэсаў. Вывучаючы іх, аўтар даследавання паслядоўна абапіраўся на арганічнае спалучэнне тэатразнаўчых і сацыялагічных падходаў і метадаў, на разгляд тэатра як творчага арганізма і сацыяльна-культурнага інстытута, які ў мастацкім выглядзе акумуляуе змест і своеасаблівасць працэсаў, што адбываліся ў грамадстве.

У апошнія гады ўсё больш інтэнсіўна разгортваюцца даследаванні ў галіне сацыялогіі – навукі аб заканамернасцях развіцця і функцыянавання сацыяльных сістэм: грамадства ў цэлым, розных грамадска-эканамічных фармацый, вялікіх і малых сацыяльных груп, грамадскіх устаноў і інстытутаў. Сучасная сацыялогія ўключае ў сябе таксама розныя прыватныя навукі (галіновыя сацыялогіі), якія займаюцца асобнымі сферамі чалавечай дзейнасці. Да іх ліку належыць і сацыялогія мастацтва, якая ў сваю чаргу разгаліноўваецца на навуковыя дысцыпліны, што вывучаюць асобныя віды мастацтва. Адна з яе галін – сацыялогія тэатра (або тэатральная сацыялогія).

Развіццё сацыялогіі тэатра на сучасным этапе патрабуе выхаду за межы колькаснага даследавання мастацкага спажывання і разгляду якасных яго характарыстык. А менавіта – вывучэння ўзроўню эстэтычнага ўспрымання, стварэння мастацка-культурнай тыпалогіі аўдыторыі сцэнічнага мастацтва.

Вывучэнне ўзроўню эстэтычнага ўспрымання ва ўсёй разнастайнасці іх індывідуальных асаблівасцяў уводзіць нас у вобласць эстэтыка-сацыялагічнага разумення мастацтва, прад-

метам якой з'яўляецца наяўнасць эстэтычнай дзейнасці (ўспрымання, сузірання), накіраванай на твор. Эстэтычная дзейнасць, эстэтычнае сузіранне з'яўляюцца сінонімамі, бо эстэтычная дзейнасць фарміруе і арганізуе мэтазгодныя формы эстэтычнага ўспрымання і сузірання. Розніца заключаецца ў тым, што ў лагічным плане эстэтычная дзейнасць з'яўляецца ўсеагульнай, універсальнай катэгорыяй, якая вызначае функцыянаванне мастацкай культуры, а эстэтычнае ўспрымання і сузіранне хутчэй псіхалагізуюць ўтрыманне эстэтычнай дзейнасці, раскрываюць канкрэтна пачуццёвае яе нападзенне.

Эстэтычная дзейнасць і яе вынікі захаваны ў катэгорыях і формах мыслення, паколькі яна не ёсць акт пасіўнага сузірання, ўспрымання знешняй прыроднай і сацыяльнай рэчаіснасці, аб'ектывавальных ў мастацкім вобразе. Эстэтычнае ўспрымання – працэс актыўнай разумовай дзейнасці. Формы і змест гэтай дзейнасці зменлівыя ў розных культурна-гістарычных сітуацыях. Эстэтычнае ўспрымання можа фарміравацца і незалежна ад мастацтва. Нават у самых прымітыўных формах свядомасці мы назіраем здольнасць чалавека эстэтычна ўспрымаць свет, навакольную прыроду, прадметную рэальнасць, міжасобасныя адносіны. Мастацтва развівае і культывуе гэтую здольнасць чалавека, з'яўляючыся асновай развіцця больш складаных формаў эстэтычнай свядомасці. У працэсе назапашвання і дыферэнцыяцыі культурных каштоўнасцяў накіраванасць эстэтычнай дзейнасці ўсё больш арыентуецца на галіну культуры, якую немагчыма ўявіць па-за катэгорыяй эстэтычнага.

Мастацтва – ідэалагічны прадукт, сацыяльна дэтэрмінаваная форма свядомасці, якая існуе ў двух вымярэннях: як аб'ектываваная ў творчасці каштоўная пазіцыя мастака і як грамадская і індывідуальная патрэбнасць, суб'ектаваная ў эстэтычнай дзейнасці. На падставе гэтага мы можам сцвярджаць, што накіраванае актыўна-асобаснае ўспрымання мастацкага твора, дыялог з каштоўнай пазіцыяй аўтара, аб'ектаванай ў гэтым творы, засваенне разнастайнасці мастацкай культуры складае важны аспект эстэтычнай дзейнасці. Калі існуе грамадская і індывідуальная запатрэбаванасць, аб'ектаваная ў мастацкай творчасці і ў мастацкім ўспрымання, то вывучаць гэтыя формы дзейнасці неабходна ў рамках сацыялогіі мастацтва.



Сваё завяршэнне эстэтычная дзейнасць атрымлівае ў ацэнцы з'яваў мастацкай культуры. Інтэрпрэтуючы сэнс чалавечай дзейнасці ў агульным выглядзе сфармуляваны А. Лявонцьевым. «У дзейнасці, – піша ён, – і адбываецца пераход аб'екта ў яго суб'ектыўную форму, у вобраз; разам з тым у дзейнасці здзяйсняецца пераход дзейнасці ў яе аб'ектыўныя вынікі, у яе прадукты» [48, с. 81]. Нас цікавіць ацэнка, г.зн. рацыяналізаваны вобраз твора ў свядомасці чытача, слухача, гледача, які з'яўляецца вынікам эстэтычнага ўспрымання. Ацэнка ёсць ідэальнае ўяўленне пра каштоўнасць мастацкага твора, якое ўзнікае ў працэсе эстэтычнай дзейнасці.

Асобасная ацэнка твора мастацтва грунтуецца на спалучэнні індывідуальнага і сацыяльнага. Зыходзячы толькі з псіхалагічных асаблівасцяў суб'екта эстэтычнай дзейнасці, растлумачыць яе немагчыма. Індывідуальная псіхіка – сацыяльна дэтэрмінаваная. У ёй сканцэнтравана грамадская прырода чалавека, якая праяўляецца ў любой датыкальнасці індывідуальнай псіхікі з вонкавай прыродай і сацыяльнай рэчаіснасцю. Іх узаемадзеянне адлюстроўвае сацыяльныя і культурныя працэсы, якія адбываюцца ў грамадстве. Эстэтычная ацэнка, безумоўна, належыць галіне псіхічнай дзейнасці чалавека. Такім чынам, яна тлумачыцца не толькі асаблівасцямі індывідуальнай свядомасці, але і яе грамадскай прыродай.

Сутыкненне індывідуальнай псіхікі з сацыяльным асяродкам адбываецца ў знаёмым матэрыяле слова, у матэрыяле моўных зносін, якое з'яўляецца ўніверсальнай знакавай сістэмай. Такім чынам, наша ацэнка заўсёды атрымлівае слоўнае завяршэнне, але яно не будзе раўназначнае сэнсу мастацкага твора. «Прынцыпова нельга перадаць словам музычны твор або маляўнічы вобраз» [45, с. 19]. Наша разуменне можа бясконца набліжацца да сэнсу мастацкай цэласнасці твора, але яно ніколі не супадзе з ім, ніколі не будзе раўназначнае каштоўнаснай пазіцыі аўтара. У ацэнцы заўсёды ёсць нешта недамоўленае, каштоўнасны сэнс твора заўсёды застаецца да канца невычэрпны. Гэты момант неабходна ўлічваць пры складанні метадыкі і распрацоўцы інструментарыя канкрэтна-сацыялагічнага даследавання мастацтва. Пры дапамозе словаў, апытаны не заўсёды можа адэкватна выказаць сваё стаўленне да эстэтычнага аб'екта. Таму асабліва ўвага павінна надавацца выразнай фармулёўцы пытанняў. Яны павінны канцэнтраваць увагу апытваемага на вузлавых змястоўных

момантах даследавання і дапамагаць яму выразна фарміраваць свой адказ.

Эстэтычнае ўспрыманне ўяўляе працэс, які складаецца з некалькіх узроўняў: першапазнавальнага – накіраванага ўспрымання мастацкага твора; ідэалагічнага – асэнсавання зместу твора; культуралагічнага – суаднясення вобраза твора з грамадскім і індывідуальным сацыяльным і культурным вопытам.

Тэарэтычнае асэнсаванне мастацтва прадугледжвае вывучэнне яго як агульназначнай каштоўнасці, аналіз мастацкай творчасці як ўсеагульнай, універсальнай здольнасці мастака адлюстроўваць формы жыцця. Тэарэтычная ацэнка твора суадносіць яго з назапашаным мастацка-культурным і сацыяльным вопытам.

Штодзённае ўяўленне аб мастацкім творы мае на мэце ацэнку твора з пазіцыі індывідуальнага, культурнага і сацыяльнага вопыту ўспрымаючага суб'екта. У пераважнай большасці прац гэтая ацэнка становіцца прадметам канкрэтна-сацыялагічнага вывучэння. Штодзённае ўяўленне не заўсёды ставіць мэтай асэнсаванне ўсёй цэласнасці твора, канцэнтруючы сваю ўвагу пераважна на яго змесце.

Эстэтычнай дзейнасці, вынікам якой з'яўляецца штодзённае разуменне, ўласцівыя тыя ж рысы, што і тэарэтычнаму асэнсаванню мастацтва. Іх адрознівае толькі якасны ўзровень ацэнкі. Так, тэарэтычная адзнака мастацтва часта прэтэндуе на агульназначымасць. Але і штодзённае ўяўленне аб творы таксама можа быць глыбокім па змесце. Гэта вызначаецца ўнутранай культурай суб'екта. У сферы звычайнага разумення мастацтва фарміруюцца эстэтычныя патрэбнасці, густы, грамадскае меркаванне (калектыўная ацэнка з'яў мастацкай культуры). Канкрэтна-сацыялагічнае вывучэнне гэтых момантаў дае магчымасць пабудовы мастацка-культурнай тыпалогіі адносінаў аўдыторыі да мастацтва.

Рэальныя працэсы ўзаемадзеяння мастацтва і яго аўдыторыі адлюстраваны ў тыпах адносінаў суб'ектаў да мастацкай культуры. Нам уяўляецца, што найбольш абгрунтаванай і плённай з'яўляецца тыпалогія, прапанаваная У. Сунам [67, с. 35]. Ён вылучае наступныя тыпы эстэтычнай дзейнасці: праблемна-арыентаваны, нарматыўна-арыентаваны, культурна-прэстыжны, арыентаваны на забаўляльнасць. Спынімся на кожным з іх паасобку.

Праблемна-арыентаваны тып эстэтычнай дзейнасці прадугледжвае максімальную ўключанасць суб'екта ў мастацка-культурны працэс, наяўнасць у яго высокага ўзроўню гуманітарнай культуры і ўсебакова развітых эстэтычных патрэбнасцей. Дадзены тып адносін да мастацкай культуры характарызуецца самастойнасцю і арыгінальнасцю ацэнкі мастацкіх з'яў. У гэтым тыпе эстэтычнага ўспрымання мастацтва найбольш поўна рэалізуе сябе як сацыяльную і мастацкую каштоўнасць. Праблемнае стаўленне да мастацкай культуры прадугледжвае два віды арыентацый: арыентацыю на пэўныя сацыяльныя каштоўнасці (грамадскую актуальнасць твора) і арыентацыю на эстэтычныя каштоўнасці. У гэтым выпадку мы сутыкаемся з устойлівай цікавасцю да асобных відах мастацтва. Існуюць гледачы, якія не прапускаюць ніводнай тэатральнай прэм'еры, ніводнага гастрольнага спектакля, якія сістэматычна наведваюць мастацкія музеі і не прапускаюць ніводнай выставы і г.д.

Нарматыўна-арыентаваны тып эстэтычнай дзейнасці прадугледжвае суаднясенне твора з мастацкім эталонам і эстэтычным ідэалам, які склаўся ў свядомасці суб'екта. Напрыклад, творы мастацтва, якія калісьці выклікалі вялікае ўражанне, часта становяцца эталонным крытэрыям у ацэнцы аналагічных з'яваў мастацкай культуры. Эталоннай можа стаць і пэўная эстэтычная праграма. Яркі прыклад такога крытэрыя – эстэтычная праграма Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы 1980–1990-х гадоў, якая шмат у чым вызначыла тэатральныя густы вялікай групы гледачоў. З іншага боку, эстэтычная дзейнасць можа вызначацца межамі практычнай дзейнасці суб'екта. Напрыклад, мастацкія інтарэсы вялікай групы школьнікаў, якія не выходзяць за рамкі вучэбнай праграмы.

Культурна-прэстыжны тып эстэтычнай дзейнасці прадугледжвае арыентацыю на агульнапрызнаныя модныя творы мастацтва. У гэтым выпадку ацэнка заўсёды супадае са стаўленнем да дадзенага твора мастацтва з боку пэўнай рэфэрэнтнай групы. Іншым бокам такога стаўлення да мастацкай культуры з'яўляецца стварэнне цэлага шэрагу прэстыжных пастановак, на аснове якіх фарміруецца стаўленне да мастацкай культуры.

Арыентаваны на забаўляльнасць тып эстэтычнай дзейнасці азначае для суб'екта імкненне пры ўспрыманні твора мастацтва да эмацыйнай разрадкі, забаве, адпачынку. Такая арыентацыя мяркуе функцыянальнае стаўленне да мастацкай культуры, якое характарызуецца самым нізкім узроўнем эстэтычных патрэбанасцяў.

Разгледжаная тыпалогія сацыялагічнага вывучэння аўдыторыі тэатральнага мастацтва была закладзеная ў праграму даследавання «Тэатр і моладзь», праведзенага ў 2010 годзе ў Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы, якое складалася з двух этапаў: вывучэння сацыяарганізацыйнага ўзаемадзеяння тэатра і моладзі і вывучэння асаблівасцяў эстэтычнага ўспрымання спектакля.

На першым этапе даследавання былі атрыманы наступныя вынікі.

Тэатральная культура моладзі носіць лакальны характар. Яна арыентуецца ў асноўным на невялікую групу мінскіх тэатраў. Маладыя людзі даволі рэдка наведваюць гастрольныя спектаклі і спектаклі ў тэатрах іншых гарадоў. З мінскіх драматычных тэатраў – гэта Тэатр імя Янкі Купалы, спектаклі якога глядзелі 84% апытаных, Тэатр імя Максіма Горкага (68,6%), Тэатр юнага гледача (60,6%), Маладзёжны тэатр (64%). Астатнія мінскія тэатры моладзь наведвае зусім рэдка. З аднаго боку, гэта сведчыць аб высокай ступені выбіральнасці яе ў галіне тэатральнага мастацтва, з другога, гаворыць пра тое, што ў дачыненні маладых людзей да тэатра прысутнічаюць элементы прэстыжнага спажывання. У цэлым тэатральная культура моладзі носіць абмежавана-накіраваны характар.

Выбіральнасць такіх гледачоў у галіне тэатральнага мастацтва не можа быць рэалізаваная цалкам з дзвюх прычын: з-за цяжкасцяў з набыццём тэатральных квіткаў (60% апытаных) і з-за адсутнасці дастатковай інфармацыі аб ідэйна-мастацкіх вартасцях спектакляў.

Абмежаваная магчымасць знаёмства з тэатральнай жыццём горада абумовіла раўнамернасць размеркавання адказаў аб прагледжаных імі спектаклях у мінскіх тэатрах, адсутнасць ярка выяўленых «спектакляў-лідэраў», якія былі б наведаны значнай часткай апытаных. Калі з колькаснага пункту гледжання можна гаварыць пра перавагу спектакляў тых ці іншых

тэатраў, то аналіз прагледжаных спектакляў з рэпертуару кожнага тэатра не дае дастатковага матэрыялу для абагульненняў. Такім чынам, у рамках колькаснай ацэнкі мастацкага спажывання нельга атрымаць аб'ектыўную карціну працэсаў ўзаемадзеяння тэатра і моладзі, узроўню яе тэатральнай культуры.

Маладзёжная аўдыторыя пераважна арыентавана на рэкламныя крыніцы інфармацыі пра падзеі ў тэатральным жыцці горада і аб бягучым рэпертуары мінскіх тэатраў. Найбольш папулярнымі крыніцамі інфармацыі з'яўляюцца зводная афіша (52% апытаных) і афішы тэатраў (34,6% апытаных). Ад сяброў, сваякоў і знаёмых атрымліваюць інфармацыю пра тэатр 34,3% апытаных. Найбольш значнай крыніцай мастацка-крытычнай інфармацыі аб тэатры з'яўляюцца рэцэнзіі, змешчаныя ў мінскіх газетах (28,6% апытаных). Пры чытанні рэцэнзій асноўнай увагай карыстаецца інфармацыя пра склад выканаўцаў (60,6% апытаных) і назва тэатра (56% апытаных). Толькі 17,3% маладых гледачоў цікавяцца інфармацыяй аб рэжысёрскім вырашэнні спектакля. І ні адзін малады чалавек не адзначыў, што яго цікавіць меркаванне крытыка аб спектаклі. Гэта сведчыць аб тым, што рэцэнзіі на тэатральныя спектаклі для маладых людзей нясуць не мастацка-крытычную, а пераважна інфармацыйную нагрузку, гэта сведчыць аб мастацка-культурным характары спажывання.

На другім этапе даследавання намі была праведзена серыя інтэрв'ю з маладымі гледачамі пасля прагляду імі чатырох спектакляў у мінскіх тэатрах («Вечар» і «Пінская шляхта» у Тэатры імя Янкі Купалы, «Самазабойца» – у Тэатры імя Максіма Горкага і «Брэд ўдваіх» – у Маладзёжным тэатры). Гэтыя спектаклі розныя па тэматыцы, жанры, рэжысёрскім вырашэнні, што робіць іх цікавымі для абмеркавання як у коле спецыялістаў, так і сярод аматараў тэатра.

Аб спецыфіцы ўспрымання маладымі людзьмі сучаснага тэатральнага спектакля можна зрабіць наступныя высновы.

Разнастайнасць ідэйна-мастацкай праблематыкі спектакляў у эстэтычных ацэнках моладзі ў цэлым адлюстравана правільна. Многія змястоўныя моманты спектакляў атрымалі цікавую і глыбокую трактоўку, што сведчыць пра самастойнасць эстэтычных меркаванняў апытаных.

Ідэйна-мастацкая праблематыка спектакляў у іх ацэнцы суадносіцца перш за ўсё з іх індывідуальным культурным і

сацыяльным вопытам. Таму ў аналізе зместу і асноўнай праблематыкі спектакляў вялікае значэнне мае суб'ектыўны фактар.

Разам з тым, апытаныя дрэнна валодаюць паняццым апаратам мастацтвазнаўчага аналізу, што праяўляецца ў адсутнасці пэўнага ўяўлення аб жанрава-кампазіцыйных асаблівасцях тэатральнага спектакля. Для многіх апытаных найбольш цяжкім аказаліся пытанні пра сюжэт, канфлікт, жанр спектакля. Гэты момант можна растлумачыць дзвюма прычынамі: аморфным уяўленнем моладзі пра драматургію як пра від слоўнай творчасці і адсутнасцю навыкаў такога аналізу. Акрамя таго, высветлілася, што маладыя людзі мала знаёмыя з тэатральнымі жанрамі.

На пытанне «Якія з кампанентаў спектакля з'яўляюцца для вас найбольш значнымі?» большасць з іх адказалі, што гэтымі кампанентамі з'яўляюцца змест спектакля і акцёрскае выкананне. Гэты момант сведчыць аб наяўнасці аднабаковай накіраванасці ў эстэтычным успрыманні спектакля.

У шэрагу выпадкаў апытаныя не здолелі суаднесці рэжысёрскую задумку і яе ўвасабленне. У меншай ступені гэта адносіцца да студэнтаў, якія намагаліся асэнсаваць цэласнасць ўсіх кампанентаў спектакля. Школьнікі ж старэйшых класаў, наадварот, адкрыта дэкларавалі, што ўвасабленне рэжысёрскай задумкі ў спецыфічнай форме спектакля не з'яўляецца прадметам іх цікавасці ў працэсе ўспрымання спектакля. Іх увага накіравана пераважна на яго змест. Такая ж тэндэнцыя характэрная і для навучэнцаў каледжаў.

Нераўнамернае размеркаванне ўвагі маладых людзей у працэсе ўспрымання спектакля прыводзіць да наступных вынікаў.

Аналіз такіх змястоўных кампанентаў тэатральнага спектакля, як рэжысёрскае вырашэнне, акцёрскае выкананне, мастацкае афармленне, вобраз спектакля, яго атмасфера, большасцю прадстаўнікоў моладзі носіць пераважна апісальны характар.

Узровень якаснага аналізу змястоўных момантаў тэатральнага спектакля стаўся даступным толькі некаторым студэнтам, узровень агульнай гуманітарнай культуры якіх вышэй, чым у прадстаўнікоў іншых глядацкіх груп.

Разрыў паміж аналізам зместу і формы тэатральнага спектакля ў эстэтычных ацэнках у многіх апытаных прыводзіць да

таго, што яны часта не ў стане акрэслена сфармуляваць сваё стаўленне да паказаных вышэй асноўных кампанентаў тэатральнага спектакля.

Апісальны ўзровень эстэтычнай ацэнкі ў вялікай ступені ўласцівы адносінам маладых людзей да акцёрскага выканання. Яна вагаецца ў межах умоўнай шкалы «спадабалася – не спадабалася», унутры якой магчымыя прамежкавыя варыянты. Знешняя і ўнутраная змястоўнасць вобраза, пластыка акцёра, яго моўныя асаблівасці ў працэсе ўспрымання моладдзю тэатральнага спектакля дыферэнцуюцца мала. Да таго ж толькі нязначная частка апытаных змаглі прасачыць ўзаемасувязь рэжысёрскага вырашэння і яго ўвасаблення ў акцёрскім выкананні.

Другі этап эксперыментальнай часткі нашага даследавання даў яшчэ адзін цікавы вынік: найбольш высокі ўзровень эстэтычнага ўспрымання тэатральнага спектакля характэрны для пэўнай групы студэнтаў, якія адрозніваюцца невысокай наведвальнасцю спектакляў мінскіх і гастрольных тэатраў. А вось другая група студэнтаў, што наведвала тэатр значна часцей, па ўзроўні агульнай тэатральнай культуры істотна адстае ад іх. Гэта пацвярджае нашу выснову аб тым, што ў рамках колькаснай ацэнкі мастацкага спажывання немагчыма атрымаць рэальную карціну працэсу ўзаемадзеяння мастацтва і публікі.

У выніку можна зрабіць наступныя абагульненні.

Моладзь у цэлым слаба ведае спецыфіку эстэтычнага аб'екта – тэатральнага спектакля. У сілу гэтага эстэтычнай дзейнасці маладых людзей ўласціва некаторая абмежаванасць.

Эстэтычнае ўспрыманне тэатральнага спектакля вучнёўскай і студэнцкай моладдзю арыентавана пераважна на пазнавальны момант.

Для асноўнай масы прадстаўнікоў студэнцкай моладзі характэрны нарматыўна-арыентаваны тып эстэтычнай дзейнасці, у якім прысутнічаюць элементы культурна-прэстыжных адносін да эстэтычнага аб'екта. Праблемна-арыентаваны тып эстэтычнай дзейнасці характэрны толькі для невялікай часткі моладзі.

Сацыялагічныя даследаванні тэатральнага жыцця маюць вялікае значэнне для ўдасканалення дзейнасці тэатраў, для кіравання развіццём тэатральнай справы і ўмацавання сувязі тэатра з жыццём народа. У пачатку такіх даследаванняў акцэнт рабіўся пераважна на вывучэнне асаблівасцяў ўспрымання спектакляў рознымі групамі глядачоў. Гэта знайшло адлюст-

раванне і ў самой формуле, якой пазначалася сфера даследаванняў: тэатральнае мастацтва і глядач. Пазней засваенне сістэмнага падыходу да вывучэння мастацкай культуры дало магчымасць значна рушыць наперад у навуковым аналізе сацыяльнага функцыянавання сістэмы «тэатр – глядач», паколькі істотна пашырыліся і ўскладніліся ўяўленні аб унутранай структуры гэтай сістэмы і сацыяльных механізмах яе функцыянавання як у кантэксце мастацкай культуры, так і грамадства ў цэлым.

Паспрабуем вылучыць некаторыя метадалагічныя праблемы сацыялагічнага даследавання аўдыторыі сцэнічнага мастацтва на прыкладзе такой яе спецыфічнай разнавіднасці, якой з'яўляецца публіка тэатра. Пры гэтым мы будзем выходзіць з прынцыпу сістэмнасці, што дазваляе выйсці за межы традыцыйнай праблематыкі вывучэння аўдыторыі гледачоў (склад, структура, арыентацыі і г. д.) і ахапіць астатнія кампаненты сацыяльна-мастацкай камунікацыі – мастак, твор мастацтва, сацыяльныя інстытуты і ўстановы ў сферы мастацкай культуры – у іх дачыненні да асноўнага аб'екта нашага даследавання.

У залежнасці ад мэт даследавання сістэму «тэатр – глядач» можна разглядаць, па меншай меры, у двух аспектах: як элемент (падсістэму) больш агульнай сістэмы – мастацкай культуры грамадства – і як цэласную, адносна самастойную сацыяльна-мастацкую камунікацыю, функцыянаванне якой падпарадкоўваецца сваім унутраным заканамернасцям. Першы падыход характэрны перш за ўсё для сацыялогіі мастацтва і такой яе адмысловай галіны, як сацыялогія тэатра, другі – для традыцыйнага мастацтвазнаўства і такой яго прыватнай дысцыпліны, як тэатразнаўства. Вядома, і сацыёлаг тэатра, і тэатразнаўца імкнуцца раскрыць сацыяльную абумоўленасць розных бакоў функцыянавання тэатра ў канкрэтным грамадстве. Але калі тэатразнаўца можа пры гэтым абмежавацца вывучэннем працэсаў творчасці і ўспрымання ў тэатральным мастацтве, а яго даследчыцкая цікавасць засяроджана галоўным чынам на спектаклі, які акумулюе ўзаемасувязі паміж мастаком тэатра (драматургам, рэжысёрам, акцёрам) і гледачом, то сацыёлаг практычна заўсёды выходзіць за межы камунікацыі «мастак – спектакль – глядач», у сферу сацыяльнага мікра- і макраасяроддзя. Для яго працэсы творчасці і ўспрымання паўстаюць як спецыфічныя акты сацыяльных



паводзінаў, духоўна-практычнай дзейнасці і суб'ектыўна-аб'ектыўных адносін. У адпаведнасці з гэтым тэатральная камунікацыя «мастак – спектакль – глядач» набывае характар шматузроўневай і складанай сістэмы. Адбываецца не толькі пашырэнне аб'екта даследаванняў, але і змена вугла гледжання на яго: сацыёлаг вывучае, па вобразным выразе А. Аляксеева, «жыццё тэатра ў грамадстве і жыццё грамадства ў тэатры» [3, с. 39].

Пры сацыялагічным падыходзе да аналізу сістэмы «тэатр – глядач» ўсе складнікі, яе кампаненты атрымліваюць новы змястоўны сэнс, уступаюць у іншыя суадносіны, чым у рамках традыцыйнага тэатразнаўства. Возьмем зыходны кампанент сістэмы – тэатр. Апроч свайго асноўнага значэння – як від мастацтва, – ён можа разглядацца сацыёлягам яшчэ ў мностве канкрэтных і прыватных значэнняў. Вылучым некаторыя з іх:

– тэатр як «сукупны мастак». У гэтым выпадку паняццем «тэатр» аб'ядноўваюцца ўсе прадстаўнікі творчых прафесій сцэнічнага мастацтва – драматургі, рэжысёры, акцёры, мастакі і кампазітары, якія ўдзельнічаюць у стварэнні спектакля. Узровень тэатральнага мастацтва, яго ідэйна-мастацкі эффект вызначаюцца творчым патэнцыялам усіх гэтых дзеячаў тэатра, іх прафесійнай падрыхтоўкай, узгадненнем іх творчых высілкаў. Адставанне хаця б аднаго са звёнаў у падсістэме тэатральнага вытворчасці – драматургіі, рэжысуры, акцёрскага майстэрства або сцэнаграфіі – адмоўна адбіваецца на функцыянаванні сістэмы «тэатр – глядач» ў цэлым;

– тэатр як сукупнасць твораў сцэнічнага мастацтва – спектакляў. Менавіта ў гэтай канкрэтнай дадзенасці і паўстае тэатр у яго шматмільённай аўдыторыі гледачоў. Іншымі словамі для гледача тэатр – гэта перш за ўсё наяўны рэпертуар, пад якім мы маем на ўвазе і набор п'ес, і якасць іх пастаноўкі. Нельга не пагадзіцца з А.Аляксеевым і В.Дзмітрыеўскім у тым, што «вывучэнне тэатральнага рэпертуару... аказваецца вывучэннем тэатра, гледача і сацыяльнага кантэкста тэатральнага жыцця, г.зн. адным з падыходаў да комплекснага даследавання праблемы «тэатр у духоўным жыцці грамадства» [30, с. 93];

– тэатр як спецыфічны сацыяльны інстытут у сферы мастацкай культуры. У гэтай якасці тэатр характарызуецца наяўнасцю пэўных сацыякультурных мэтаў і грамадскіх функцый. Яму ўласцівыя ўнутраная структурная арганізацыя і

адпаведныя ёй формы ўзаемаадносін паміж суб'ектамі тэатральнай дзейнасці. Грамадства выпрацоўвае спецыфічныя сродкі рэгулявання гэтых адносін, а таксама сістэму кіравання рознымі бакамі тэатральнай справы.

У публікацыях, прысвечаных праблемам сацыялогіі тэатра, сфармуляваны асноўныя сацыяльна-культурныя мэты тэатра: «мэта тэатра, – як пішуць Г.Дадамян і А.Рубінштэйн, – заключаецца ў мастацка-маральным выхаванні глядачоў сродкамі тэатра ... Культурна-эстэтычную мэту функцыянавання сістэмы «тэатр – глядач» можна ўявіць як неабходнасць дасягнення наступных задач: а) рост і памнажэнне культурнага багацця краіны; б) фарміраванне высокаразвітых эстэтычных патрэбнасцяў насельніцтва ў мастацтве і ў прыватнасці ў тэатральным мастацтве; в) фарміраванне і ўзнаўленне аптымальнай (па крытэрыю мастацкага развіцця) структуры аўдыторыі тэатраў» [30, с. 102].

Больш дыферэнцаваны разгляд тэатра як сацыяльнага інстытута дазваляе ўявіць яго, з аднаго боку, як установу мастацтва, а з другога – як спецыфічны мастацкі калектыў (труп). Калі мы аналізуем тэатр у якасці ўстановы мастацтва, то робім акцэнт на матэрыяльна-арганізацыйным баку яго дзейнасці, куды ўваходзяць не толькі стварэнне твораў тэатральнага мастацтва і арганізацыя іх ўспрымання, але і гаспадарчы механізм функцыянавання тэатральнай галіны, спосабы аптымальнага спалучэння і эфектыўнага вырашэння вытворчых, эканамічных і творчых бакоў жыцця тэатра.

Падыход да тэатра як да мастацкага калектыву вылучае на перадні план аналіз сацыяльна-псіхалагічных праблем міжасобасных адносін у асяроддзі прафесійных работнікаў мастацтва, ацэнку творчага патэнцыялу розных тэатральных труп, адшуканне найлепшых варыянтаў кааперацыі мастацкай дзейнасці ў сферы сцэнічнага мастацтва.

Прапанаваныя тут сацыялагічныя інтэрпрэтацыі паняцця «тэатр» разглядаліся намі ў суадносінах з такімі паняццямі, як грамадства, мастацкая культура, сістэма відаў мастацтва і г.д. Пры пераходзе на ўзровень, калі аб'ектам сацыялагічнага даследавання становіцца функцыянаванне пэўнай групы тэатраў або канкрэтнага тэатральнага калектыву, змястоўны сэнс кожнага з прыведзеных вышэй азначэнняў не толькі мадыфікуецца, але і ўзбагачаецца, уступае ў разнастайныя сувязі з

канкрэтнымі сацыякультурнымі ўмовамі дзейнасці дадзенага тэатра (групы тэатраў).

Сацыялагічны падыход да функцыянавання сістэмы «тэатр – глядач» немагчымы без аналізу тэатральнага рэпертуару. У сучаснай сацыялогіі тэатра пры вывучэнні рэпертуару пэўнае абгрунтаванне атрымалі такія паняцці, як рэпертуарная палітыка, бягучы рэпертуар, тэатральная афіша, тыраж спектакля і г.д.

Праблемы фарміравання рэпертуару і рэпертуарнай палітыкі адносяцца да фундаментальных бакоў развіцця тэатральнага працэсу. Менавіта ў гэтай сферы тэатральнай справы з найбольшай паўнатай рэалізуюцца ідэйна-мастацкія пазіцыі тэатра, вызначаецца творчае своеасаблівасць сцэнічнага калектыву. Сацыёлаг у першую чаргу арыентаваны на даследаванне ўзаемасувязяў тэатра і глядача, падыходзіць да вывучэння праблемы рэпертуару з пазіцыяй глядача, адпаведнасці прапанаванага тэатрам набору сцэнічных твораў, характару патрэбнасцяў і чаканняў розных катэгорый публікі.

Комплексны аналіз рэпертуару канкрэтнага тэатра ўключае ў сябе: а) якасна-змястоўныя характарыстыкі сцэнічнага рэпертуару; б) метады колькаснага аналізу тэатральнай статыстыкі (колькасць пастановак і іх паказу, дадзеныя аб наведвальнасці розных відаў спектакляў на працягу сезона, на працягу сцэнічнага жыцця спектакля і г.д.); в) выяўленне масавых глядацкіх ацэнак спектакляў, рэпертуару тэатра ў цэлым. Асаблівую праблему складае параўнальны аналіз рэпертуару і афішы, г.зн. частаты паказу наяўных у рэпертуары тэатра п'ес на працягу пэўнага адрэзку часу.

Тут дарэчы ўспомніць назіранне К. Станіслаўскага над дзейнасцю Мастацкага тэатра: «Хто ведае тэатральную справу і публіку, той зразумее, што поспех п'ес залежыць у большай меры не толькі ад п'ес, але і ад той паслядоўнасці, у якой яны паказаны публіцы» [63, с.323]. Так пры вывучэнні рэпертуару Купалаўскага тэатра мы выкарыстоўвалі такія разлічаныя намі сярэднія велічыні, як колькасць паказу уяўленняў спектакля і колькасць глядачоў на кожным паказе. Гэтыя паказчыкі інтэрпрэтаваліся наступным чынам: калі лік паказу таго ці іншага спектакля, частата яго ўключэння ў афішу сведчыць пра пазіцыю тэатра, то колькасць глядачоў, якія збіраюцца на кожны паказ таго ж спектакля, – паказчык адносін публікі да

гэтай пастаноўкі (сюды апасродкавана ўваходзяць і цікавасць гледачоў да тэмы п'есы, і ацэнка якасці яе сцэнічнага ўвасаблення). Несупадзенне гэтых паказчыкаў сведчыць, на наш погляд, пра супярэчнасці паміж тэатральнай прапановай і глядацкім попытам, што ў дадзеным выпадку пацвердзілася і ўсімі іншымі матэрыяламі нашага даследавання.

Сацыялагічны падыход да аналізу тэатральнага рэпертуару спрыяе вырашэнню комплексу творчых і арганізацыйных задач у практыцы канкрэтных тэатраў і тэатра як сацыяльнага інстытута ў цэлым. Да іх далучаюцца не толькі ўлік інтарэсаў і запытаў розных глядацкіх груп, але і выбар найбольш эфектыўных сродкаў ідэйна-мастацкага ўздзеяння на публіку, а таксама задача пашырэння аўдыторыі гледачоў тэатра, прыцягнення кантынгенту новых наведвальнікаў. У канчатковым рахунку, шматбаковае вывучэнне рэпертуарных праблем накіроўваецца на выпрацоўку ўмоваў і сродкаў, якія забяспечваюць аптымальнае функцыянаванне ўсёй сістэмы «тэатр – глядач».

Іншым ключавым паняццем гэтай сістэмы падаецца глядач, які адначасова з'яўляецца і элементам сацыяльнага асяроддзя, у якім працуе тэатр.

Праблема гледача заўсёды была фундаментальнай падставай сацыялагічнай думкі пра мастацтва.

Засваенне і ўкараненне сістэмнага падыходу ў аналізе складаных шматсастаўных грамадскіх з'яваў, да якіх, несумненна, адносіцца і мастацтва, развіццё комплексу тэарэтычных і прыкладных даследаванняў у сферы мастацкай культуры значна пашырылі межы прадмета кожнай з адмысловых галін сацыялогіі мастацтва, у тым ліку і сацыялогіі тэатра. Глядач перастае быць адзіным аб'ектам яе даследаванняў, паколькі ён вывучаецца цяпер як кампанент сістэмы «тэатр – глядач».

З другога боку, калі аўдыторыя гледачоў тэатра становіцца непасрэдным прадметам сацыялагічных даследаванняў, мы павінны ў характарыстыках гледача выявіць прыкметы і ўласцівасці сістэмы «тэатр – глядач» увогуле. Першае, з чым сутыкаюцца даследчыкі пры такім падыходзе, гэта недыферэнцаванасць агульнага паняцця «тэатральны глядач». Таму цяперашні этап развіцця сацыялогіі тэатра адзначаны перш за ўсё метадалагічным абгрунтаваннем розных азначэнняў паняцця «гледач», іншымі словамі – распрацоўкай сацыялагічнай тэорыі публікі тэатра.

Сёння даследчыкі адрозніваюць патэнцыяльную і рэальную аўдыторыі тэатра. Калі першую складае ўсё глядацказвольнае насельніцтва пэўнай тэрыторыі (краіны, рэгіёна, горада), г.зн. людзі, якія ў прынцыпе здольныя наведаць спектаклі, то рэальная аўдыторыя – гэта сукупнасць людзей, з той ці іншай ступенню інтэнсіўнасці ўступаючых у непасрэдны кантакт з тэатрам. Суадносіны аб'ёмаў рэальнай і патэнцыяльнай аўдыторыі тэатраў (або канкрэтнага тэатра) – важны паказчык сацыяльнай эфектыўнасці сістэмы тэатральнага абслугоўвання ў цэлым або дзейнасці дадзенага тэатральнага калектыву. У апошнія гады аб'ём тэатральных наведванняў у рэспубліцы стабілізаваўся на ўзроўні 1,5–2 млн. чалавек. Таму павелічэнне аўдыторыі гледачоў было і застаецца адной з найбольш значных мэт беларускага тэатра.

Як паказваюць сацыялагічныя даследаванні, праведзеныя ў розных гарадах рэспублікі, узровень наведвання тэатраў у іх істотна вагаецца, што звязана з адрозненнямі на ўзроўні тэатральнай культуры, які складаецца з многіх кампанентаў – культурныя традыцыі, творчы ўзровень трупы, рэпертуар, рэклама, арганізацыйная і выхаваўчая праца з гледачамі, прапаганда тэатральных ведаў і г.д. У гэтым выпадку сацыялаг можа даць канкрэтныя рэкамендацыі па ўдасканаленні тых ці іншых звёнаў сістэмы тэатральнага абслугоўвання.

З праблемай наведвальнасці цесна звязана рэалізацыя іншай найважнейшай сацыякультурнай мэты нашага тэатра – забеспячэнне прадстаўніцтва ў глядацкай аўдыторыі ўсіх сацыяльных груп грамадства. Гэта і пашырэнне сферы ўплыву тэатра, і пытанні арганізацыйна-масавай работы, і стварэнне сістэмы тэатральнай адукацыі. Канкрэтныя сацыялагічныя даследаванні ўсіх гэтых бакоў тэатральнай справы могуць аказаць практычную дапамогу тэатральным калектывам, садзейнічаць прыняццю неабходных кіраўніцкіх рашэнняў.

Калі асноўнае кола пазначаных намі праблем звязана галоўным чынам з пашырэннем межаў і аб'ёмаў тэатральнай дзейнасці, то задачы якаснага развіцця сістэмы «тэатр – глядач» патрабуюць метадалагічнай распрацоўкі змястоўных і мэтавых характарыстык аўдыторыі гледачоў тэатра. Гаворка ў дадзеным выпадку ідзе аб фарміраванні структуры аўдыторыі тэатра як складанай і дыферэнцаванай агульнасці гледачоў. «Публіка – не простая сукупнасць людзей, якія кантактуюць з

мастацтвам, а пэўная група глядачоў, аб'яднаная разуменнем твора...», гэта «сацыяльны орган ўспрымання і засваення мастацкіх ідэй ...» [46, с. 115; 161].

Сёння даследчыкі вылучаюць розныя падставы для дыферэнцыяцыі і класіфікацыі публікі.

Г. Дадамян, напрыклад, класіфікуе глядацкую аўдыторыю па частаце наведвання тэатра. Ён вылучае тры групы глядачоў: а) рэдкія (частата наведвання тэатра адзін раз у год і радзей); б) актыўныя (2 – 5 разоў) і в) сталыя (6 разоў за сезон і больш). На яго думку, «кожная група фарміруе свой тып аўдыторыі – выпадковую, глядацкую і тэатральную» [28, с.127]. Аўтар лічыць, што пашырэнне тэатральнай аўдыторыі за кошт прыцягнення пераважна «рэдкіх» (выпадковых) глядачоў, якія не маюць навыкаў зносін з тэатрам, абцяжарвае задачу якаснага ўдасканалення самога тэатра і павышэння яго сацыяльна-выхаваўчай эфектыўнасці. Мабыць, гэта часовая сітуацыя, але яна, адбіваецца на якасных прыкметах дзейнасці тэатраў.

У справядлівасці асноўных высноў Г. Дадамяна мы пераканаліся, аналізуючы дзейнасць драматычных тэатраў г. Мінска. Падзенне папулярнасці некаторых з мінскіх гарадскіх тэатраў у гараджан, выкліканае непатрабавальнасцю ў выбары рэпертуару, нізкім узроўнем рэжысуры і акцёрскага выканання, вымусіць гэтыя тэатры выконваць планавыя паказчыкі за кошт павелічэння колькасці так званых камерцыйных спектакляў. А гэта, у сваю чаргу, паўплывала на тое, што сярод публікі павялічылася доля выпадковых глядачоў. Страта ядра пастаянных глядачоў (і перш за ўсё з ліку мясцовай інтэлігенцыі) таксама адбілася на мастацкім узроўні спектакляў. Выхад з гэтай сітуацыі бачыцца ў першую чаргу ў змене глядацкай стратэгіі тэатра – стабілізацыі аўдыторыі, фарміраванні ў ёй пастаяннага ядра глядачоў, прыцягненні да тэатра найбольш перадавых у сацыяльна-культурных адносінах груп гарадскога насельніцтва.

На больш шырокай падставе будуецца тыпалогія публікі А. Аляксееў, А. Бажкоў, В. Дзмітрыеўскі. Яны вылучаюць тры асноўныя групы характарыстык тэатральнай аўдыторыі: сацыяльна-дэмаграфічныя характарыстыка «ўмоваў жыццёвых абставін», дзе ўлічваюцца жыллёвыя ўмовы, характарыстыка даходу, структура вольнага часу і г.д., і характарыстыка адносін да тэатральнага мастацтва. У гэтай схеме, на наш

погляд, выканана важнае метадалагічнае ўмова сацыялагічнага аналізу аўдыторыі любога віду мастацтва: у сістэме «мастацтва – глядач» публіка з'яўляецца не толькі аб'ектам ўздзеяння мастацтва і нават не толькі суб'ектам тых ці іншых адносін да мастацтва, яна аказваецца сінонімам грамадства ў цэлым. «Аўдыторыю для мастацтва, – піша А. Ягораў, – здольнасць эстэтычнага перажывання, мастацкі густ людзей фарміруе ўсё жыццё, усе сацыяльныя ўмовы, а не толькі мастацкая творчасць, не толькі мастацтва» [35, с.219].

У прыведзеных характарыстыках не адзначана яшчэ адна важная для тыпалагізацыі публікі падстава: сацыяльна-псіхалагічныя адрозненні пры ўспрыманні мастацтва. Гэты аспект больш дэталёва распрацоўваўся А. Сохарам [62, с.63–65]. Спынімся на некаторых яго прыкметах.

Складанасць зместу паняцця «публіка» звязана з разнастайнасцю формаў мастацкага жыцця грамадства. У якасці самастойнага аб'екта аналізу з пэўнай доляй умоўнасці можна вылучыць: публіку канкрэтнай мастацкай падзеі (напрыклад, асобнага спектакля, канцэрта), публіку цыкла падзей (фестывалю, гастроляў, абанемента і г.д.), публіку твора, выканаўцу, жанру або віду мастацтва (музычная публіка, публіка драматычнага тэатра і інш.), публіку канкрэтнай установы мастацтва. Усе гэтыя разнавіднасці мастацкай публікі маюць, па меншай меры, тры агульныя групы характарыстык: а) склад, б) мастацкія паводзіны, в) вынік ўспрымання. Кажучы пра склад публікі, трэба мець на ўвазе не толькі сацыяльна-дэмаграфічныя характарыстыкі глядацкіх груп, але і ступень іх аднастайнасці, ўстойлівасці. Характарыстыкі мастацкіх паводзін публікі ўключаюць у сябе і матывы цікавасці да твора, і актыўнасць рэакцыі ў працэсе ўспрымання, і гатоўнасць да сутворчасці паміж мастаком і глядачом і г.д. Вынік мастацкага ўспрымання характарызуе публіку з пункту гледжання сілы і ўстойлівасці ўплыву твора мастацтва на мастацкія і сацыяльныя паводзіны глядачоў.

Нарэшце, пра публіку можна меркаваць яшчэ па шэрагу прыкмет, звязаных, напрыклад, з аб'ёмам яе мастацкага вопыту і ўзроўнем эстэтычнай падрыхтаванасці, а таксама з якасцю мастацкага ўспрымання (глыбіня перажывання, адэкватнасць ўспрымання задумы мастака і інш.).

Вядома, такая праграма, накіраваная на вывучэнне розных тыпалагічных характарыстык публікі не можа быць рэалізавана

ў адным або нават у серыі сацыялагічных даследаванняў. Яна патрабуе комплекснага вывучэння спецыялістамі многіх спецыяльнасцяў. Аднак практычная неабходнасць такога роду даследаванняў усё больш ўсведамляецца тэарэтыкамі і практыкамі тэатра. Спачатку распрацоўка тыпалагічнай структуры тэатральнай публікі, а затым – выяўленне таго, якія тыпы публікі пераважаюць у насельніцтве і ў аўдыторыі глядачоў, дапамаглі б вызначыць аптымальныя шляхі руху тэатра – да глядача, і глядачоў да тэатра. Так, напрыклад, здабыла б практычную глебу даўно наспелая праблема дыферэнцыяцыі самых тэатраў, асабліва перыферычных, па комплексных крытэрыях, якія ўлічваюць характар ўспрымання, накіраванасць інтарэсаў, ступень культурнага патэнцыялу глядачоў дадзенага горада або рэгіёна.

Зыходзячы з рэальнай даследчай практыкі, можна вылучыць шэсць асноўных функцый тэатра: 1) каштоўнасна-арыентаваную (ідэалагічную, выхаваўчую), ажыццяўляючы якую тэатр распаўсюджвае і рэгулюе нормы грамадскіх паводзін чалавека, фарміруе ў ім уяўленне аб грамадскім ідэале; 2) інфармацыйную (пазнавальную, асветніцкую), дзякуючы якой тэатр пашырае ўяўленні чалавека аб свеце і выводзіць яго за рамкі асабістага вопыту; 3) творча-эстэтычную, стваральную функцыю, ажыццяўляючы якую тэатр пашырае эмацыйны вопыт чалавека, абуджае ў ім здольнасці мастацкага, эстэтычнага перажывання; 4) забаўляльную, рэлаксацыйную, дзякуючы якой чалавек аднаўляе свае фізічныя сілы, здымае нервовае напружанне, стому; 5) камунікатыўную функцыю сацыяльных зносін, з дапамогай якой тэатр дае чалавеку магчымасць сацыялізацыі, і, нарэшце, 6) прэстыжную, дзякуючы якой чалавек самасцвярджаецца ў культурнай прасторы.

Іерархія, набор і дыяпазон функцый могуць у сілу розных арыентацый тэатра і публікі, фактараў і ўмоў сацыякультурнай дзейнасці тэатра змяняцца, пашырацца або звужацца. «Глядач прыходзіць у тэатр выключна з мэтай пацешыцца, – пісаў Г.А. Таўстаногаў. – Але гэты ж глядач першы перастане ходзіць у тэатр, які яго толькі забаўляе. Глядач не ходзіць і ў той тэатр, які толькі вучыць. Глядач ідзе ў тэатр, каб яго захапілі, каб яго павялі за сабой. І ў гэтым сэнсе забаўляльнасць – не грэх, калі разумець гэтае слова як валоданне тэатрам усімі сваімі цудамі, як уменне падпарадкоўваць ўсю сваю моц вобразнаму выяўленню галоўнай думкі, ідэі. Тэатр ніколі не



змога нейкім «валявым» рашэннем адмяніць сваю забаўляльную функцыю – гэта было б для яго раўназначна самагубству. Але, на жаль, тэатр можа апынуцца пераможаным у гэтай бітве публікай, вырашыўшы толькі забаўляць і забаўляць гледача, выганяючы са сцэны ўсякую сур'ёзную думка» [70, с. 285].

Даследчыкі мастацкай культуры абавязкова падкрэсліваюць: у іерархіі функцый забаўляльнасць выступае не толькі паралельна з выхаваўчымі задачамі, але асабліва актыўна праяўляе сябе на падрыхтоўчым этапе актыўнага ўдзелу чалавека ў мастацтве і таму адыгрывае вельмі важную роль ў працэсе далучэння насельніцтва да культуры, у ходзе ўключэння яго ў сферу дзейнасці устаноў культуры, у новую культурную супольнасць, у працэсе адаптацыі да нормаў паводзін.

Зразумела, што кожная новая грамадская фармацыя выбудоўвае сваю, адпаведную яе патрабаванням і сацыяльным задачам іерархію мастацтва і іерархію публікі. Вызначыць дынамічную мабільнасць тэатра ў розных сацыяльна-гістарычных, ідэалагічных, прасторавых і часавых вымярэннях можа дапамагчы тыпалогія тэатраў, ажыццёўленая на аснове характарыстык, уласцівых ім функцый і наступнага падраздзялення тэатраў па жанрах, відах, формах работы і сферах дзейнасці, спецыфіцы рэпертуару, аўдыторыі і г.д.

Калі каштоўнасна-арыентаваную, забаўляльную, выхаваўчую і камунікатыўную функцыі тэатра разумець як дыялектычна ўзаемазвязаныя фундаментальныя сілы, якія вызначаюць паступальны рух сцэнічнага мастацтва, з аднаго боку, і якія ўплываюць на механізм узаемадзеяння, ўзаемаадносін з аўдыторыяй, з другога, то такія функцыі тэатра, як асветніцкая (пазнавальная), творчая (стваральная), прэстыжная і іншыя функцыі аказваюцца ўнутры «сілавога поля» тэатра, прысутнічаюць у ім у той ступені, у якой гэта абумоўлена праблематыкай канкрэтнага спектакля і яго жанравымі характарыстыкамі.

Такім чынам, перспектывы развіцця тэатра абумоўлены пэўным наборам сацыяльных функцый, дамінаванне якіх у значнай ступені вызначае тып тэатра, адбор рэпертуару, выяўленчых сродкаў, характар зносін з публікай.

Рост розных відаў сродкаў масавай інфармацыі – як мастацкай, так і не мастацкай – істотна змяніў характар выяўленчых сродкаў тэатра, спарадзіў новыя формы яго зносін з публікай.

«Традыцыйныя» тэатры буйных сцэнічных формаў, спалучаючы ў сабе адукацыйную, эстэтычную, выхаваўчую, асветную, забаўляльную, камунікатыўную і іншыя функцыі, абапіраюцца на дзве першыя функцыі; эксперыментальныя ж тэатры «малой сцэны» у якасці асноватворных абіраюць для сябе функцыі камунікатыўную і эстэтычную, што і вызначае развіццё гэтых тэатраў, склад іх аўдыторыі. «Іерархія» і «спалучэнне» функцый дастаткова дынамічныя, рухомыя і могуць выбудоўвацца ў розныя якасныя і колькасныя спалучэнні не толькі на розных спектаклях, але і на прадстаўленнях аднаго і таго ж спектакля, а абсалютызацыя тых ці іншых функцый можа прывесці, напрыклад, да палярызацыі сацыякультурнага прызначэння тэатра, да ператварэння ў мемарыял сцэнічных традыцый у адным выпадку або перараджэнню тэатра ў клубны сход, пазбаўлення відавочнага мастацкага патэнцыялу – у іншым выпадку.

Паступовы пераход грамадства да існавання ва ўмовах рынкавых адносін прадугледжвае адмову ад многіх укаранёных у масавую свядомасць каштоўнасна-нарматыўных арыентацый. Неабходна змена ўсталяваных раней алгарытмаў сацыяльнага, эканамічнага, культурнага элементаў. Гэта патрабуе першапачатковай гатоўнасці да пераменаў, псіхалагічнай мабільнасці і гнуткасці ў ацэнцы рэчаіснасці і свайго становішча ў ёй.

Сістэма ўстановаў культуры і механізм вытворчасці, размеркавання і спажывання твораў мастацтва сёння істотна дэфармаваныя. Сацыяльна-эканамічныя зрухі грамадскай свядомасці відазмяняюць накіраванасць, структуру запатрабаванняў шырокай аўдыторыі, мастацкага попыту і прапановы, змяняюць іерархію сацыяльных, культурных і духоўных каштоўнасцяў і мастацкіх арыентацый. Міждысцыплінарны даследчы падыход дае магчымасць па-новаму убачыць праблему ў гістарычным, сацыяльным і культурным аспектах, дакладней ацаніць тое, што на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў фарміравалася ў грамадскай, культурнай, мастацка-прафесійнай і масавай свядомасці, глыбей зразумець, у якім накірунку можа ісці далейшае развіццё сцэнічнага мастацтва ў перспектыве акрэсленых змяненняў ладу жыцця асобных груп насельніцтва і грамадства ў цэлым.

Адна з найважнейшых і актуальных задач вывучэння сучаснай мастацкай культуры і тэатра складаецца ў прынцыповым

пераасэнсаванні дынамічна зменлівых сацыяльных, сацыяльна-псіхалагічных, духоўных, эканамічных сувязяў, а значыць формаў існавання сцэнічнага мастацтва на ўсіх яго грамадскіх узроўнях і ва ўсіх звёнах. У выніку такога пераасэнсавання павінна ўсталявацца мадэль сацыяльнага функцыянавання тэатра, якая абапіраецца на падмурак глыбокіх эканамічных абгрунтаванняў, прынцыпова новых арганізацыйных асноў, а галоўнае, усведамлення цэласнасці тэатра як унікальнага сацыяльнага і мастацкага арганізма, дзейнасць якога грунтуецца на прынцыпах і механізмах, якія спалучаюць энергетычны патэнцыял масавых і індывідуальна-асобасных зносін.

Сучасныя формы сацыяльнага функцыянавання тэатра адлюстравалі, з аднаго боку, узрастаючыя запатрабаванні глядача, спажываўца мастацкай прадукцыі, і большую канкурэнцыю тэатраў, пастаўшчыкоў гэтай прадукцыі, яе вытворцаў, іх барацьбу за глядача. Яны прадэманстравалі рэзка ўзмоцнены ўплыў камэрцыйна-прадпрымальніцкіх структур, якія сцвярджаюць сёння ў якасці галоўнага, прыярытэтнага арыенціру дзейнасці ўстановаў культуры эканамічную мэтазгоднасць. Разам з тым, з іншага боку, у цяперашнім тэатральным жыцці намеціліся спробы супраціўлення прагматычнаму прадпрымальніцтву і спажывецкаму дыктату, выявіліся відавочныя тэндэнцыі станаўлення і развіцця тэатральных арганізмаў, якія імкнуцца да мастацкай, вытворча-камерцыйнай і арганізацыйна-ведамаснай незалежнасці, якія абапіраюцца ў сваёй творчасці на агульначалавечыя, гуманітарныя каштоўнасці, на фундаментальныя мастацкія традыцыі. Гэта імкненне да культурнага самазахавання таксама з'яўляецца праявай пэўных рэгулятараў сацыяльных паводзін мастакоў, публікі, насельніцтва, грамадства, ва ўсякім выпадку досыць прадстаўнічай яго часткі. Абедзве тэндэнцыі сведчаць аб тым, што сучасны тэатр энергічна ўваходзіць у складаныя грамадскія працэсы паступовага збліжэння паўсядзённай сацыяльна-мастацкай практыкі з рэальнымі духоўнымі каштоўнасцямі і ідэаламі, якія функцыянуюць у грамадскай свядомасці так ці інакш накіраванымі на разрыў з навізанымі у мінулым дзяржаўнай ідэалогіяй прапагандысцкімі міфалагічнымі догмамі.

Уяўляецца, што пераасэнсаванне арганізацыйна-вытворчых механізмаў тэатра найбольш прадуктыўна і апраўдана ў шырокім дыяпазоне накірункаў, абумоўленых перш за ўсё прыярытэтам агульначалавечых і мастацкіх каштоўнасцяў. Апора

менавіта на іх стварае найбольш спрыяльныя ўмовы і стымулы для развіцця перспектыўных формаў сцэнічнага мастацтва, а таксама і для фарміравання новай генерацыі дзеячаў тэатра, не абмежаваных вузкатрадыцыйнай прафесіяналізацыяй, але кампетэнтных спецыялістаў шырокага грамадскага, культурнага і мастацкага кругагляду, здольных акумуляваць і творча пераўтвараць сацыяльна-значныя эстэтычныя і арганізацыйныя ідэі.

Сацыяльнае функцыянаванне сучаснага тэатра правамерна разглядаць у яго гісторыка-культурных сувязях, у сістэме дзеяння такіх рэгулятыўных механізмаў, якія могуць рэальна спрыяць разнастайнасці мастацтва, свабоднаму распаўсюджванню і сцвярджэнню ў свядомасці мастакоў, публікі, крытыкі мастацкіх і маральных катэгорый як вышэйшых духоўных дасягненняў цывілізаванага грамадства, якія забяспечваюць чалавеку маральнае і матэрыяльнае існаванне ў адпаведнасці са сваімі ідэаламі. Дасягнуты сёння ўзровень сацыяльна-тэатразнаўчых даследаванняў надае магчымасць у прасторы сацыяльнага функцыянавання тэатра, дзялогаў мастака сцэны, публікі і крытыкі цэласна прааналізаваць і асэнсаваць дынамічнае развіццё асноватворных элементаў духоўнага жыцця грамадства, якія накіраваны на гармонію грамадскіх адносін у самым шырокім значэнні.

Да групы найважнейшых цяпер лакалізаваных тэатральна-даследчых праблем варта аднесці:

1) сацыяльна-тэатразнаўчую распрацоўку аналізу інтэрпрэтацый п'есы, спектакля і механізмаў іх сацыяльнага функцыянавання;

2) сацыялогію творчасці, тэатральнай дзейнасці стваральнікаў сцэнічнага твора;

3) сацыялогію гледача, якая даследуе каналы распаўсюджвання твораў сцэнічнага мастацтва, яго функцыянавання і ўспрымання, фарміравання думкі пра спектакль у спалучанні з цыркуляцыяй крытычных меркаванняў;

4) сацыялогію менеджменту, якая даследуе аналіз механізмаў арганізацыі тэатральнай справы ў яе гарызантальных і вертыкальных сувязях, дзейнасць адміністрацыйна-кіраўнічых сістэм і інш.

Такім чынам, сёння задача складаецца ў прынцыпова іншай інтэрпрэтацыі тэатральнага працэсу, звязанай з адкрыўшайся тэхналагічнай магчымасцю фармалізацыі і вымярэння якасных

характарыстык і, што важна, са зменай змястоўнага, «ідэалагічнага» прынцыпу аналізу культурна-мастацкіх фактаў.

У характарыстыцы з'яваў тэатральнага мастацтва на працягу доўгіх гадоў панавалі прыярытэт класавай ацэнкі, якая першачаткова вызначаючы сацыяльную «карыснасць» або «шкоднасць» таго ці іншага твора, практычна прадвызначала класава-мэтазгодны характар напрамку і вывучэння мастацкага працэсу, ставіла жорсткія абмежаванні ў эстэтычным, навуковым яго асэнсаванні. Перанос даследчай увагі з колькасных паказчыкаў непапулярнага ацэначнага падыходу на шматмерны аналіз якасных характарыстык ўяўляецца прынцыпова важным для сацыялага-тэатразнаўчых даследаванняў тэатра.

Развіццё тэатральнай культуры ў новых сацыяльна-эканамічных умовах запатрабавала спецыялістаў, здольных арыентавацца ў каардынатах новага мыслення, заснаванага на новай сістэме сацыяльных і мастацкіх каштоўнасцяў. Падобны падыход прадугледжвае пашырэнне прафесійнай аснашчанасці тэатразнаўцы ведамі са сферы сацыяльнай псіхалогіі, тэатральнай моды, маркетынгу, рынкавых тэхналогій і г.д. «Пераход да эканамічных метадаў дзейнасці, – піша Г. Г. Дадамян, – запатрабуе развіцця маркетынгу, вывучэння рынку. Разам з прапагандай мастацтва паўстае задача вывучэння кан'юнктуры і попыту насельніцтва, выяўленняў «зон дэфіцыту» эстэтычных запатрабаванняў. Гэта будзе стымуляваць сацыялагічныя і сацыяльна-псіхалагічныя даследаванні аўдыторыі мастацтва. Вынікі даследавання павінны будуць легчы ў аснову доўгатэрміновай стратэгіі, накіраванай на стымуляванне попыту і фарміраванне эстэтычных патрэбнасцяў насельніцтва. У гэтай сітуацыі зменіцца роля мастацкай крытыкі – яна павінна стаць і «паўпрэдам» гледачоў, і абаронцам эстэтычных каштоўнасцяў новых пошукавых мастацкіх з'яваў» [26, с.40].

Комплекснае асэнсаванне сучаснага сацыяльнага быцця тэатра ў спалучэнні гісторыка-мастацтвазнаўчага, сацыялагічнага, сацыяльна-псіхалагічнага, арганізацыйна-эканамічнага падыходаў дазваляе прааналізаваць і зразумець дынаміку адносін мастака з уладай, з публікай, з крытыкай, якая ажыццяўляе сувязь тэатра і грамадства, фарміруе грамадскую думку пра тэатр і прафесійную свядомасць дзеяча тэатра ў спалучэннях сацыяльных і мастацкіх ідэй. У прасторы гэтых традыцыйных адносін выразна праглядаюцца новыя для нашага грамадства сувязі мастака з арганізатарам вытворчасці, мене-

джарам, імпрэсарыё-прадпрымальнікам, якія ўсё больш энергічна ажыццяўляюць сёння рэальнае функцыянаванне тэатра на розных узроўнях грамадства ва ўмовах шырокага распаўсюджвання сродкаў масавай інфармацыі, масавай культуры, у сітуацыі фарміравання рынкавых адносін і інш.

Прадбачачы сённяшнія складанасці і супярэчнасці тэатральнага працэсу, выдатны майстар савецкай сцэны М. Акімаў пісаў: «Толькі тая тэатральная сістэма зможа канчаткова перамагчы і вярнуць сучаснаму тэатру поўнае прызнанне глядачоў, якая ... звярталася б да звычак і здольнасцяў ўспрымання, што развіліся ў глядача нашых дзён, выхаванага ў сучасных рытмах жыцця...» [1, с. 180].

Сацыялогія тэатра ўшчыльную падышла да рэальнага вырашэння гэтай неабходнай і грамадска значнай задачы. Такім чынам, правамерна у цэлым даць агульную дэфініцыю тэатра як найбольш распаўсюджанага і перспектыўнага сёння сацыяльна-мастацкага арганізма. Тэатр – гэта такая мастацкая ўстанова, у якой арганізаванай супольнасцю рэжысёраў, акцёраў, сцэнографіаў, музыкаў, іншых спецыялістаў сцэны ствараюцца творы сцэнічнага мастацтва – спектаклі. Пры гэтым надзвычай важна падкрэсліць, што працэс стварэння новых спектакляў ад пачатковай і да завяршальнай яго стадыі – выпуску прэм’еры – сумяшчаецца са штодзённай дэманстрацыяй бягучага рэпертуару, што абумоўлівае цесную арганічную ўзаемасувязь тэатральнай вытворчасці, мастацкага працэсу з канкрэтнымі вынікамі творчасці, успрымаемымі публікай. Гэтая ўзаемасувязь, якая заключаецца ў паўсядзённай скрытай прысутнасці і ўзаемаўдзеі глядачоў у творчым цыкле і канчатковай інтэрпрэтацыі, вызначае пастаянную ўключанасць тэатра ў атмасферу сацыяльнага жыцця, грамадскага настрою. Гэта само па сабе прама ці апасродкавана ўплывае на якасць і інтэрпрэтацыю гатовых спектакляў, што паказваюцца публіцы, карэктнае, часам вельмі істотна, спектаклі, якія знаходзяцца яшчэ ў стадыі задумы (ў рэпетыцыйнай рабоце, на выпуску), уздзеінічае на адбор драматургіі, на фарміраванне афішы будучых сезонаў, на склад трупы і г.д. Гэты механізм прамай і зваротнай сувязі дазваляе тэатру не толькі актыўна ўздзейнічаць на публіку, але і публіцы актыўна ўплываць на тэатр, бо ад таго, як публіка ўспрыме і ацэніць сённяшняе прадстаўленне, шмат у чым залежыць сацыяльны і сцэнічны лёс будучых спектакляў.

## ГЛАВА 4

### Тэатр як прастора рэалізацыі адносін сцэнічнага мастацтва і яго аўдыторыі

Распрацоўка асноватворных новых канцэпцый і мадэляў сучаснага тэатра – як агульных, генерыруючых, якія вызначаюць развіццё сцэнічнага мастацтва ў цэлым, так і прыватных, лакальных, прыдатных да дзейнасці канкрэтнай тэатральной трупы – абумоўлівае сістэму абгрунтаванняў. Такія азначэнні могуць быць атрыманы ў ходзе паслядоўных даследчых пошукаў, зробленых перш за ўсё ў чатырох асноўных напрамках, а менавіта: аналізу і абагульнення палітычных, сацыяльна-эканамічных, ідэалагічных тэндэнцый развіцця грамадства на аснове ўсебаковага асэнсавання ацэнак і характарыстык яго сучаснага стану; аналізу і абагульнення дамінуючых каштоўнасна-нарматыўных арыентацый шырокіх масіваў, слаёў і груп насельніцтва, якія фармулююць лад і якасць жыцця сучаснага чалавека; аналізу і абагульнення дамінуючых тэндэнцый мастацкага, эстэтычнага развіцця тэатральнага мастацтва і шляхоў далейшага развіцця творчага працэсу; аналізу дынамікі прынцыпова новых сучасных сацыяльна-эканамічных і вытворча-арганізацыйных тыпаў і структур установаў культуры і перш за ўсё тэатра – творчых аб'яднанняў, майстэрняў, сумесных прадпрыемстваў, камерцыйных тэатральных-культурных цэнтраў і інш. – і іх узаемасувязяў з мастацка-творчым развіццём тэатральнага мастацтва ў цэлым і развіццём сацыяльна-каштоўнасных арыентацый насельніцтва.

Абагульняючы даследчыя высновы і рэальную тэатральную практыку 1990–2000-х гадоў, В. Дзмітрыеўскі дыферэнцыруе тэатры па двух крытэрыях: асаблівасці камунікатыўнай сувязі са сваёй публікай, носьбітамі той ці іншай субкультуры, і адметнасці арганізацыйна-творчай мадэлі [32, с. 95–96]. Ён вызначае пяць прыкмет дыферэнцыяцыі:

1. Стацыянарны рэпертуарны тэатр-дом, калектыў аднадумцаў агульнай мастацкай культуры, традыцый, ідэалогіі, ансамбля.
2. Тэатр рэжысёра, які згуртаваў вакол сябе акцёраў з розных труп, аб'яднаных пэўнай праграмай, творчым светапоглядам свайго лідэра, яго мастацкімі ўстаноўкамі і прынцыпамі.

3. Тэтр, які складваецца вакол гастралюючага (мігрыруючага) рэжысёра на кожную асобную пастаноўку.

4. Антрэпрыза, якая ставіць спектакль пад каманду «зорак», зыходзячы з устойлівых агульнавядомых іміджаў.

5. «Вахтавы» тэтр, найбольш распаўсюджаны на перыферыі, калі дырэктар тэатра на свой погляд выбірае п'есу і пад яе набірае выязную «каманду» са сталіцы – пастаноўшчыка, мастака, кампазітара, якія вахтавымі наездамі ажыццяўляюць пастаноўку спектакля, па задуме дырэктара – «соль сезона».

«Можна наракаць на тое, – піша В. Дзмітрыеўскі, – што тэатр-храм, тэатр-форум, тэатр-дом у гэтай іерархіі выцясняецца новымі жыццяздольнымі і мабільнымі тэатральнымі мадэлямі, аднак нельга не бачыць, што менавіта яны сёння выходзяць у авангард культурнага працэсу» [32. с. 95].

Сучасны стан тэатра дазваляе В. Дзмітрыеўскаму дыферэнцаваць яго «па прыкметах сацыяльна-функцыянальнага і культурна-мастацкага прызначэнняў:

1) мемарыяльна-кансерватыўныя тэатры, якія захоўваюць класічны драматургічны фонд, выканальніцкія традыцыі нацыянальнай сцэнічнай культуры;

2) традыцыйныя тэатры, якія абапіраюцца ў сваёй творчай дзейнасці на традыцыйныя, сучасныя і актуалізаваныя сацыякультурныя каштоўнасці;

3) адукацыйна-асветніцкія тэатры, якія абапіраюцца на каштоўнасці масавага ўспрымання, агульнакультурныя і мастацкія каштоўнасці хрэстаматычнага ўзроўню;

4) камерцыйныя тэатры, якія абапіраюцца на шырока распаўсюджаныя каштоўнасці масавага ўспрымання, актуальную грамадскую праблематыку, вырашваемую ў агульнадаступных сцэнічных формах;

5) наватарска-эксперыментальныя тэатры, арыентаваныя на актуальныя сучасныя праблемы, якія вырашаюцца ў спалучэнні каштоўнасцяў масавага ўспрымання і нетрадыцыйных «новых» сцэнічных формаў;

6) эксперыментальна-авангардныя тэатры, якія абапіраюцца на пошукі драматургічных і сцэнічных формаў, арыентаваныя на распрацоўку новых спосабаў сцэнічнага існавання, на самакаштоўнасныя пошукі новых спосабаў сцэнічнага мыслення і самавыяўлення, на тэатральныя рашэнні, не абавязкова прадагледжваюць выхад на шырокую аўдыторыю глядачоў;



7) аўтарскі тэатр-майстэрня, тэатр-лабараторыя (з лідзіруючай фігурай аўтарытэтнага лідара – рэжысёра, драматурга, крытыка і інш.), арыентаваны на самакаштоўнасныя пошукі новых спосабаў сцэнічнага мыслення і самавыяўлення, на тэатральныя вырашэнні пошукавага характару, не прадугледжваюць выхад на шырокую глядацкую аўдыторыю» [32, с. 96].

Вядома, прапанаваная дыферэнцыяцыя тэатраў з’яўляецца досыць умоўнай хаць бы таму, што трупы ў залежнасці ад свайго творчага патэнцыялу могуць прымаць на сябе некалькі мастацка-функцыянальных рызначэнняў, ствараць спектаклі на «памежжы», якія спалучаюць прыкметы розных тыпаў тэатраў. Тым не менш дамінантныя, прыярытэтныя характарыстыкі рэпертуару і яго інтэрпрэтацыі дазваляюць аднесці той ці іншы тэатр да якой-небудзь катэгорыі. Дыферэнцыяцыя тэатраў адлюстроўвае структуру сацыяльнага функцыянавання тэатра ў аспекце адносін з публікай. Тыпалогія тэатра абавязана на прыярытэты культуры, этыкі, мастацтва. Тэатры па-рознаму арыентаваны на розныя групы аўдыторыі, яны з рознай мерай выбіральнасці актыўныя ў дачыненні да публікі, глядачоў, насельніцтва, «масаў». Адны ажыццяўляюць функцыі далучэння да культуры, адукацыі, эстэтычнага і маральнага выхавання, – у гэтым складаецца іх сацыяльная місія. Ажыццяўленне яе стымулюецца дзяржаўнай падтрымкай гэтых тэатраў у самых розных напрамках, у тым ліку і стабільнай дзяржаўнай датацыяй. Іншую катэгорыю складаюць тэатры, спектаклі якія можна ўмоўна лічыць ураўнаважанымі ў частцы тэатральных устаноў; яны замацоўваюць арыентацыі на тэатр, робяць іх даволі ўстойлівымі і сталымі.

Сённяшнія арганізацыйныя, матэрыяльна-фінансавыя ўмовы вызначаюць дзве асноўныя тэндэнцыі тыпалагічнага развіцця тэатраў. З аднаго боку, ідзе актывізацыя забаўляльнага, камерцыйнага тэатра. З другога, – узнікаюць ўмовы для пошуку наватарскага, авангарднага, эксперыментальнага, аўтарскага тэатра.

Тэатр, арыентаваны на камерцыйны поспех, свой прафесіяналізм падпарадкоўвае перш за ўсё гэтай мэце. Ён імкнецца ўлавіць накіраванасць глядацкіх стэрэатыпаў, з’яўляецца чуйным фіксатарам моды і барометрам масавага настрою, яго прынцыпова-функцыянальная ўстаноўка – знаходзіцца па-за глядачом, цвяроза ўсведамляючы сваю залежнасць ад яго, якая

ў значнай меры вызначае і накіраванасць рэпертуарных, рэжысёрскіх, акцёрскіх і сцэнаграфічных пошукаў. Камерцыйны тэатр у сцвярджэнні канцэпцыі жыцця чалавека, асобы ідзе за каштоўнасна-нарматыўнымі ўяўленнямі масавай свядомасці публікі. Гэтыя павевы часу пераносяцца на сцэну камерцыйнага тэатра гледачом, улоўліваюцца ім, адлюстроўваюцца на сцэне і вяртаюцца ў залу.

Наватарскі, эксперыментальны, авангардны тэатры менш залежны ад публікі і таму больш мабільныя ў сваіх творчых рашэннях. Яны самі генеруюць мастацкія ідэі і з'яўляюцца своеасаблівымі эксперыментальнымі палігонам іх апрабавання, яны здольныя разбурыць сцэнічныя і глядацкія стэрэатыпы, хоць пры гэтым часта не маюць грамадскага аўтарытэту, матэрыяльнай і арганізацыйнай падтрымкі.

Дыферэнцыяцыя тэатраў дазваляе намеціць аптымальную структуру сацыяльнага функцыянавання тэатра ў аспекце балансу адносін з публікай і з мастаком.

Суадносіны мемарыяльна-кансерватыўнага, традыцыйнага, выхаваўча-адукацыйнага тэатра, з аднаго боку, і забаўляльнага, камерцыйнага, авангарднага, з другога, доўгі час былі ў нас дастаткова ўстойлівыя. Стабілізацыя суадносін абаяпіралася на прызнанне прыярытэту ідэалагічных функцый тэатра над усімі іншымі, на палітыку матэрыяльна-фінансавага забеспячэння тэатра, перш за ўсё выхаваўча-ідэалагічнага, шляхам дзяржаўнай датацыі. Разам з тым, неабходнасць выканання планавых фінансавых заданняў нярэдка штурхала тэатр на павелічэнне долі не заўсёды санкцыянаванага рэпертуару. Але гэта ў большай ступені было характэрна для перыферыяльных тэатраў, якія знаходзіліся ў цяжкіх эксплуатацыйных умовах.

У гэты ж час поруч з вялікімі стацыянарнымі «тэатрамі-дамамі» ўзніклі мабільныя «нефармальныя» трупы, у якіх духоўны кантакт ажыццяўляўся на філіяльных пляцоўках, у цеснай клубнай прасторы, на «малай сцэне», – на гарышчы, «пад дахам», у склепе, у фае, у буфэце, у рэпетыцыйнай зале. Ад тэатра-хаты, ад тэатра аднадумцаў адпачкоўваліся тэатры-студыі, філіялы. Гэта была не толькі і не столькі мастацка-эстэтычная, колькі сацыяльна-псіхалагічная з'ява. Гэтыя тэатры імкнуліся такім чынам захаваць ўжо прылучанага, «падрыхтаванага» гледача, якога адштурхоўвала напышлівасць і прымітыўнасць значнай часткі рэпертуару дзяржаўных тэатраў.

Малыя сцэны балансавалі на грані мастацтва і клуба «па інтарэсах», нярэдка спалучаючы і тое, і іншае, становячыся «лабараторыяй», эксперыментальным полем нерэалізаваных задум і самастойных работ, а часам і апазіцыяй унутры тэатра з сур'ёзным разбуральным патэнцыялам. Малая сцэна стымулявала раскрыццё творчых магчымасцяў драматургаў, рэжысёраў, акцёраў, апрабавала новыя сцэнічныя рашэнні, «абкатвала» метафары, усталёўвала новыя формы зносін. Комплекс ідэй, праблематыкі, творчых пошукаў выходзіў за межы ўсталяванай тэатральнай сістэмы і запаўняў пустуючыя сацыяльна-псіхалагічныя нішы, утвараючы новыя суполкі мастакоў і публікі. Гледачы і акцёры на малых пляцоўках ўраўнаважваліся ў сваіх колькасных суадносінах, скарачалася прастора зносін, глядач асвойваў тэрыторыі, на якіх стваралася відовішча, сам становіўся яго ўдзельнікам і творцам.

У сувязі з вышэйпададзеным узнікае патрэба ахарактарызаваць дзейнасць найбольш важных тэатральных фарміраванняў як прадстаўнікоў пэўных тыпаў. Перш за ўсё размова ідзе пра тэатры-студыі, камерныя і мастацкія тэатры.

У тэатрах-студыях, або, як іх часта называюць, лабараторных тэатрах, ажыццяўляецца эксперыментальная праца і навучанне ў галіне акцёрскай ігры і рэжысуры, што вызначаецца агульнасцю эстэтычных поглядаў. Хоць паказ спектакляў уваходзіць у планы, удзельнікі студыі часта не лічаць неабходным паказаць скончаную пастаноўку гледачам. Для іх пераважнае значэнне мае найперш сам творчы працэс па навучанні мастацкаму майстэрству і стварэнні спектакля, чым гатовы вынік. У студыі заўсёды пераважаюць мэты педагагічныя – навучання, эксперыментавання, выпрацоўкі ўласнага стылю. Да паказу спектакляў прыходзяць, але ён – не галоўная задача і не адзіная мэта. Тут спектакль дэманструецца столькі ж для сябе, колькі і для публікі, таму што ён – праверка, экзамен, падвядзенне вынікаў вучобы і эксперыментавання.

Фарміраванне студыі заўсёды адбываецца пад непасрэдным уплывам творчага лідэра, які абавязкова карыстаецца аўтарытэтам. Эксперымент прадугледжвае перш за ўсё гатоўнасць мастацтва да пошуку, нават да памылак. Часам лабараторны тэатр адмаўляецца ад класічнага рэпертуару і вядомых п'ес, якія заваявалі ўсеагульнае прызнанне. У рэпертуары, які выкарыстоўваецца як лабараторны матэрыял, апрабуюцца не

толькі новыя спосабы акцёрскай ігры і пастановачных прыёмаў, але і новая драматургія. Ён вызначаецца ў залежнасці ад творчай канцэпцыі калектыву, імкненняў яго мастацкага кіраўніка. Выбіраючы творы да пастаноўкі, стваральнікі спектакля ніколі не імкнуцца патураць глядацкім густам і пажаданням, а, наадварот, прывабліваюць аўдыторыю незвычайнасцю сваіх работ. Часам ход спектакля пабудаваны імправізацыйна і падвяргаецца незапланаваным зменам, што ў сілу гэтага робіць яго немагчымым для камерцыйнага пракату спектакля. Тэатры-студыі выкарыстоўваюць розныя віды сцэнічных пляцовак. Ім уласціва змяненне і далейшае асваенне ігравой прасторы.

Стваральнікі студыйнага тэатра ў канчатковым выніку рызыкуюць ў дачыненні да глядацкага ўспрымання і ў той жа час знаходзяць сваю публіку, якая імкнецца зразумець недамоўленае. Такія тэатры звычайна не прымаюцца чыноўнікамі, афіцыйнай крытыкай, многімі дзеячамі сцэны, што нярэдка прыводзіць да супрацьстаяння. А вось гледачы, якія знаходзяцца ў цэнтры тэатральнага эксперыменту, адчуваюць не сабе ўздзеянне тэатра, які ўцягвае іх у працэс сцэнічнага дзеяння.

Тэатры-студыі, як правіла, не валодаюць колькі-небудзь значнымі сродкамі. Члены калектыву атрымліваюць мінімальную зарплату, а часам і не атрымліваюць яе зусім. Студыйны дух вызначае калектыўную дзейнасць усіх удзельнікаў па стварэнні і паказе спектакля. Акцёры могуць быць асвятляльнікамі, а рэжысёры – усталёўваць дэкарацыі і г.д.

Але ўсіх іх аб'ядноўвае фанатычная любоў да тэатра, дзеля якой яны могуць трываць многія (у тым ліку і матэрыяльныя) цяжкасці. Тэатры-студыі, невялікія эксперыментальныя трупы, якія займаюцца паказам новых п'ес і выпрацоўкай новых стыляў ігры і пастановак, аказваюць вялікі ўплыў на якасць тэатра і драмы перш за ўсё таму, што яны валодаюць адвагай, адданасцю справе і схільнасцю шукаць новыя напрамкі.

Яшчэ адной значнай арганізацыйнай формай тэатральнай творчасці з'яўляецца камерны тэатр. Камерны тэатр усюды і заўсёды імкнуўся пераўтварыць сцэну ў месца інтымнай сустрэчы акцёра і гледача, вялікай прыцягальнасцю псіхалагічных праблем. Па словах А.Стрындберга, камерныя тэатры як бы ўжо ў самой сваёй назве нясуць праграму: «перанесці ў драму ідэю камернай музыкі – інтымны метада, шматзначны матыў, клапатлівую апрацоўку» [50, с. 157].

Навейшы псіхалагічны рэалізм у драме і выкананні акурат і патрабуе невялікага памяшкання, блізкасці паміж артыстамі і глядачамі, калі бачны вочы артыста, найтанчэйшыя душэўныя зрухі на яго твары, акцёр можа прамаўляць не напружваючы голасу. Вызначаючы мэты свайго інтымнага тэатра і камернага спектакля наогул, А.Стрындберг далей пісаў: «...у драме мы шукаем дамінуючы значны матыў, але з вядомым абмежаваннем. У трактоўцы мы пазбягаем падкрэсліванняў, розных эфектаў, акцэнтаў, якія выклікаюць воплескі, бліскучых роляў, сольных нумароў. Мастак не павінен быць звязаны пэўнай формай, таму што матыў вызначае форму. Адсюль свабода ў трактоўцы, звязанай толькі з адзінствам і адчуваннем стылю канцэпцыі» [50, с. 203].

У камернай атмасферы тэатра выканаўцы падаюцца дзясягальнымі публіцы, эмацыйна ўцягнутай у дзеянне спектакля. Разам з тым, камерны тэатр з'яўляецца формай, якая абмяжоўвае кола закранутых тэм, сцэнічных выяўленчых сродкаў, колькасць акцёраў і глядачоў.

А Я. Таіраў, ствараючы свой Камерны тэатр, пісаў, што ён так назваў сваё дзецішча не таму, што хацеў гэтай назвай звязаць хоць у чымсьці сябе або сваю творчасць. «Ні да камернага рэпертуару, ні да камерных метадаў пастаноўкі і выканання мы зусім не імкнуліся» [25, с. 256], – тлумачыў ён. Галоўным для яго было іншае – стаўленне аўдыторыі. «Мы хацелі працаваць па-за залежнасцю ад радавога глядача, гэтага мешчаніна, моцна засеўшага ў тэатральных залах, мы хацелі мець невялікую камерную аўдыторыю сваіх глядачоў, такіх жа прагных і патрабавальных» [25, с. 303]. Для многіх камерных тэатраў гэты бок з'яўляецца надзвычай важным, таксама як і адмысловая скіраванасць творчасці.

У параўнанні з лабараторнымі камерныя тэатры ўяўляюць сабой больш высокую арганізацыйную форму. Яны звычайна ствараюцца вакол якой-небудзь выдатнай творчай асобы, але іх задачы з'яўляюцца іншымі, чым у лабараторных тэатраў. У творчым плане камерныя тэатры хоць і праводзяць эксперыменты, але галоўную ўвагу надаюць усё ж не самому працэсу пошуку і вопыту, а задачы паказу глядачам вынікаў сваёй працы. Звычайна такія калектывы арэндуюць будынкі на адносна працяглы тэрмін або маюць уласныя памяшканні, што спрыяе іх больш працягламу існаванню. Гэта могуць быць

пераабсталяваныя пад глядзельныя залы былыя кінатэатры, дыскатэкі, склады, кафэ і іншыя будынкi.

Спектаклі тут праводзяцца ў адпаведнасці з загадзя складзеным каляндарным планам. Гэта дазваляе некаторым камерным тэатрам прадаваць абанемента на спектаклі і такім чынам замацоўваць свайго гледача. Вытрыманыя ў больш класічных традыцыях, здзяйсняючыя больш шырокую творчую дзейнасць па засваенні драматургічнага матэрыялу, камерныя тэатры прыцягваюць адносна больш шырокую аўдыторыю гледачоў. Гэта дае магчымасць мець і большую матэрыяльную незалежнасць.

У адрозненні ад складзеных у асноўным з аматараў «малых» тэатраў, у камерных тэатрах трупя пераважна фарміруецца з ліку маладых, невядомых, але прафесійных актёраў. Рэпертуар складаюць творы, якія маюць высокую драматургічную каштоўнасць і блізкія калектыву па творчых памкненнях. У арганізацыйным сэнсе камерны тэатр таксама стаіць на больш высокай прыступцы; акрамя кіраўніка-рэжысёра, тут ужо з'яўляецца кіраўнік-менеджар, супрацоўнік літаратурнай часткі і інш. У камерным тэатры важнае значэнне іграе артыстычны ансамбль і пэўная рэпертуарная палітыка.

Вопыт шэрагу тэатраў, якія адкрылі студыйныя малыя сцэны і якія ажыццяўляюць шырокую праграму культурна-асветніцкіх мерапрыемстваў, паказаў магчымасці ўстанаўлення рознастайных камунікатыўных сувязяў з новай аўдыторыяй. На пачатковай стадыі малая сцэна мае эксперыментальны (для тэатра) і элітарны (для гледача) характар. Аднак па меры распаўсюджвання камерныя, студыйныя тэатры ахопліваюць усё больш шырокую аўдыторыю, масавыя пласты публікі самых розных культурных арыентацый, што дазваляе бачыць у камерных тэатрах перспектыўны і мабільны тып тэатральнага арганізма.

Найбольш развітым і шматбаковым тыпам тэатра з'яўляецца мастацкі тэатр. У адрозненні ад камернага тэатра, ён значна шырэйшы ў ахопе жыццёвых сітуацый і дыяпазоне выкарыстоўваемых мастацкіх сродкаў, не ведае абмежаванняў, якія прымае на сябе камерная сцэна, і арыентуецца на ўсю паўнату класічнага і сучаснага, нацыянальнага і сусветнага рэпертуару.

Мастацкі тэатр як тып мае на ўвазе выкарыстанне ўсіх наяўных сродкаў творчай выразнасці для стварэння паўнавар-

таснага спектакля. Злучэнне разнастайных творчых прыёмаў і тэхнічных сродкаў прадугледжвае з'яўленне найбольш дакладнага творы. Гэта тэатр у вышэйшым значэнні гэтага слова. Мастацкі тэатр мяркуе выкарыстанне ўсіх параметраў сцэнічных мастацтваў, не абмяжоўвае тэкст адным сэнсам, дае магчымасць інтэрпрэтацыі і імправізацыі. Усе элементы, якія складаюць спектакль у мастацкім тэатры, – акцёры, рэжысёры, дэкарацыйнае, музычнае і светлавое афармленне, – усё павінна адпавядаць высокаму ўзроўню. Мастацкі тэатр з'яўляецца той вышэйшай формай драматычнага тэатра, у якім злучаюцца розныя віды тэатральнага мастацтва ў іх лепшым праяўленні.

Абавязковую частку мастацкага тэатра складае труппа – высокапрафесійны творчы ансамбль, які ў сілах справіцца з разнастайным рэпертуарам ад старажытнагрэчаскіх трагедый да сучасных авангардных п'ес. Шырокі рэпертуарны дыяпазон прадугледжвае значныя матэрыяльныя і часавыя затраты. Перш за ўсё, гаворка ідзе пра вялікую падрыхтоўчую працу, у ходзе якой мяркуецца нараджэнне новага спектакля. На вырашэнне гэтай задачы накіроўваецца і ўсё астатняе. У прыватнасці, усе службы тэатра працуюць ў строгім рэжыме, дзе ўсё накіравана на стварэнне і паказ дасканалых у мастацкім сэнсе спектакляў. Мастацкі тэатр мяркуе наяўнасць зручнага і абсталяванага ў тэхнічных адносінах будынка.

Кожны з пералічаных вышэй тыпаў тэатраў імкнецца да рознай рэпертуарнай палітыкі, аддае перавагу тым ці іншым прыёмам акцёрскай ігры, рэжысёрскім метадам. Але ўсе яны спецыялізуюцца на развіцці намечаных творчых праграм, твораў пэўнай мастацкай накіраванасці. Як тэатры-студыі, так і камерныя, мастацкія тыпы тэатраў імкнуцца да стварэння высокамастацкага рэпертуару, хоць, на жаль, не ва ўсіх гэта атрымоўваецца. У цэлым жа, нягледзячы на пэўныя цяжкасці, кожны тып тэатра знаходзіць свае рысы ў прынцыпах існавання калектываў, фарміравання труппы і рэпертуару, у працэсе падрыхтоўкі спектакля і паказе рэпертуару, спецыфіцы фінансавання.

Грамадскія эканамічныя рэформы 1990–2000-х гадоў паставілі чалавека ў сітуацыю псіхалагічнага злому, змены арыенціраў і каштоўнасцяў, перагляду ідэалаў, сацыяльных роляў. Гісторыя сведчыць, што ўсякае разбурэнне адных культурных і маральных устаноў абавязкова суправаджаецца нараджэннем

новых ідэй, паралельным фарміраваннем стваральных элементаў культуры, якія спачатку яшчэ недастаткова асэнсаваны грамадствам, недакладна ім вызначаны і аформлены. У гэтыя гады ў свядомасці многіх людзей традыцыйныя формы мастацтва і культуры аб'ясцэнліся, нейкія тыпы дасугавага правядзення часу па розных прычынах выцесніліся з паўсядзённага культурнага побыту. Агрэсія антыкультурных сіл сведчыла аб тым, што ў грамадскай самасвядомасці адбываецца маральны крызіс, сціранне граняў паміж быццём культуры і яе адмаўленнем. Грамадства імкліва дыферэнцавалася на новых падставах і прыкметах, пераходзіла ў новы сацыяльна-псіхалагічны стан.

Тэатр 1990–2000-х гадоў мадэляваў з'явы сучаснага жыцця, герой сцэны выступаў як сканцэнтраваны тып чалавека пост-савецкай пары, які так ці інакш адчуваў на сабе працэс сацыяльнага пераразмеркавання, імклівае расслаення грамадства. Пераход у новы ідэалагічны, сацыяльна-псіхалагічны, эканамічны стан ажыццяўляўся часта драматычна і нават трагічна. Мастацтва, драматургія, тэатр прысвяцілі гэтаму нямала твораў.

Функцыянаванне тэатра заўсёды ажыццяўляецца ў прасторы грамадскага быцця. Каштоўнасці мастацтва, яго вобразы, ідэалы аказваюць безумоўны ўплыў на духоўнае жыццё ў цэлым, але і мастацтва гэтак жа залежыць ад стану грамадства. Таму пераходныя, пераломныя часы адзначаны актывізацыяй новых каналаў сацыяльнай і мастацкай інфармацыі, з'яўленнем новых спосабаў цыркулявання духоўных каштоўнасцяў, інтэнсіўным узаемаўплывам розных відаў мастацтва.

Грамадства дыферэнцуецца. У пазнанні рэчаіснасці чалавек імкнецца да самарэалізацыі, хоча асабіста, без пасрэднікаў будаваць жыццё. Дзякуючы яго намаганням ўмацоўваецца тэндэнцыя развіцця культуры індывідуальнага свету, множацца аўтаномныя групы, супольнасці, якія ўзнікаюць па-за тымі каштоўнасцямі, што склаліся раней. Культура і тэатр 1990–2000-х гадоў «распластоўваюцца» на субкультурныя адукацыі – па спосабах зносін, адносін, па характары дыялогу з публікай. Тэатр-дом, тэатр-сям'я, тэатр-калектыў аднадумцаў яшчэ працягвае ў гэтыя гады існаваць у сваім важным сацыяльна-псіхалагічным, сацыялагічным адзінстве як сацыяльная і мастацкая карпарацыя, далучанасць да якой неабходна



і глядачу, і мастаку – зала і сцэна насычаным дыялогам падсілкоўваюць адзін аднаго сацыяльнай энергетыкай, «грамадзянскай аднадушнасцю», «апазіцыйным настроем», зразумелай абодвум бакам мовай іншасказанняў, намёкаў, падтэкстаў, сэнсаў. Яны – партнёры «грамадскай гульні».

Месца тэатра ў грамадстве ў значнай ступені вызначаецца раўнавагай сацыяльных патрэбнасцяў грамадства ў тэатры і здольнасці адказаць на гэтыя патрэбы. Гэтая раўнавага падтрымліваецца ўзаемадзеючымі сіламі, якія могуць быць умоўна пазначаны чатырма ключавымі фігурамі, што забяспечваюць сацыяльнае функцыянаванне тэатра, – Мастаком, Ідэолагам, Адміністратарам і Публікай. Створаны ў ходзе іх адносін масіў твораў – рэпертуар – адлюстроўвае характар вытворчасці, размеркавання і спажывання тэатральнай прадукцыі сярод насельніцтва.

Тэатру савецкіх гадоў улада (Ідэолаг) адводзіў ролю палітычнай прапаганды бальшавіцкай ідэалогіі, ён быў прызваны гуртаваць таварыства лозунгамі афіцыёзу. Калі ў ходзе сацыяльнага функцыянавання тэатра актыўную ролю браў на сябе Мастак, дынамічная раўнавага парушалася, алгарытмы існавання тэатра аказваліся збітыя. Улада імкнулася аднавіць раўнавагу, але тады актывізаваўся чацвёрты складнік – Публіка. Калі тэатру (Мастаку) удавалася выступіць пад сцягам схаванай апазіцыі, тады ўлада (Ідэолаг) змяшчала адмоўны водгук у цэнтральных газетах. Аднак сам факт крытычнай ацэнкі Ідэолага сігналізаваў Публіцы аб наяўнасці ў спектаклі актуальнага палітычнага сэнсу. Публіка рэагавала на гэтае паведамленне аншлагавымі зборамі. Тэатр, па сутнасці, уцягваў Публіку ў прамы палітычны дыялог з уладай. Не выпадкова менавіта «грамадзянскасць» вызначала «твар тэатра» 1960–1970-х гадоў, за «грамадзянскасць» публіка тых гадоў даравала недахопы мастацкія. У сацыякультурнай прасторы сацыяльна-актыўныя, «грамадзянскія» тэатры супрацьпастаўляліся тэатрам «афіцыёзным», «сацыяльна-пасіўным» або чыста «забаўляльным», якія займаліся нібыта «безыдэйным зубаскальствам».

На мяжы 1980–1990-х гадоў градус дыялога Мастака, Ідэолага і Публікі ў грамадзянска-актыўных тэатрах павысіўся – асабліва там, дзе дыялог будаваўся не толькі на публіцыстычных знешніх прыёмах, але падмацоўваўся змястоўнай

вобразнай мастацкай метафарай. Дачыненне, далучэнне да «ідэйнага братэрства», змястоўна, духоўна, эстэтычна ўзбагачала як труп, так і глядача, прыязнага да гэтага тэатра, – складвалася свайго роду нефармальная супольнасць аднадумцаў, якая фарміравалася вакол мастацкага і ідэйнага лідара – вядомага рэжысёра. «Тэатр-дом», «тэатр-форум» быў у аднолькава моцнай ступені патрэбны і артыстам, і публіцы як адносна абароненая прастора духоўнай свабоды, проціпастаўленая грубаму афіцыёзу, як нефармальная субкультура, якая імкнецца да альтэрнатыўных уяўленняў пра чалавека, пра грамадства, пра мастацтва. Таму любая чарговая забарона спектакля толькі абвастрала канфлікт Ідэолага, Мастака, Адміністратара і Публікі. У тэатры і ў шырокім калятэатральным асяроддзі зняцце з афішы спектакля ўспрымалася як камандная рэпрэсія не толькі супраць канкрэтнага рэжысёра, дадзенага тэатра, але і супраць рэальнага і патэнцыяльнага глядача і яго атачэння, як замах на грамадзянскую годнасць, на духоўную свабоду. Факт забароны згуртоўваў субкультурную супольнасць, нараджаў парыў да іншадумства, да пратэсту, абуджаў канфрантацыю з афіцыёзам.

У 1990-я гады адкрылася магчымасць плюралістычнага мыслення, рушыліся арыенціры, што прывяло ў разгубленасць як многіх драматургаў, рэжысёраў, кіраўнікоў тэатраў, так і далучаную да іх аўдыторыю. Старая дзяржаўная ідэалогія, якая абапёралася на адпрацаваную сістэму большавіцкіх класавых каштоўнасцяў і антыкаштоўнасцяў, распалася, новая ж ўстаноўка на «чалавечы фактар», на агульначалавечыя ідэалы, якая раней абвешчалася «ідэалагічна-варожай», «буржуазнай», аказалася няўстойлівай, размытай, абстрактна-рамантычнай. У гэтых умовах многія «тэатры-храмы», «тэатры-дамы» апынуліся ў ідэйна-мастацкім і арганізацыйным разбродзе і крызісе. Кан'юнктурнае захапленне сацыяльным выяўленнем, арганізацыйныя няўвязкі расслівалі трупы на тыя групы і кланы, што ваявалі паміж сабой; канфлікты, рэпертуарныя хістанні гублялі аўтарытэт тэатра ў публіцы, а ўнутры тэатра зніжалі прэстыж мастацкага кіраўніцтва. Спачатку Ідэолаг, а потым і Мастак саступілі стырна праўлення Адміністратару – «дужаму гаспадарніку». Цэласнасць труп стацыянарных тэатраў як творчай адзінкі апынулася пад пагрозай – незалежнасць ад ідэалагічных нарматываў, шырокія прадпрымальніцкія магчы-

масці, свабодная канкурэнцыя і інш. Адкрыліся шляхі станаўлення розных тыпаў антрэпрызнага тэатра, легалізавалі паралельную работу акцёраў «на баку», у іншых тэатрах і інш. Адпаведна і ў публіцы фармаваліся новыя субкультуры, новыя сістэмныя ўтварэнні.

У 1990-я гады ва ўмовах адмены цэнзуры, афіша на некалькі сезонаў запоўнілася так званай «выкрывальнай чарнухай» – п’есамі, якія прэтэндаваліся на сур’ёзны сацыяльны змест, але часцей за ўсё не выходзячымі за межы павярхоўнай агіткі. Ужо да другой паловы 1990-х гадоў рэпертуар такога тыпу дасягнуў максімальнай ступені насычэння, а вось цікавасць да яго аслабла. Далей тэатр пачаў паступова вызваляцца ад неактуальнага «агітпалітпрасвета», але інерцыя ўкаранёных ідэалагічных стэрэатыпаў і ўяўленняў, якія цыркулявалі ў масавай і прафесійна-мастацкай свядомасці, жываліся павольна. Таму працэс станаўлення новай праблематыкі, здабыцця новай сцэнічнай мовы, асэнсаванне новых адносін Мастака і Публікі, тэатра і грамадства, нарэшце, разуменне ролі новых эканамічных механізмаў ва ўмовах вольнага мастацкага рынку ажыццяўляліся супярэчліва.

Услед за зніжэннем цікавасці публікі да тэатра ў самім тэатры намячаецца паступовая актывізацыя тэатральнага жыцця і, як следства, адраджэнне цікавасці публікі да тэатра. Праведзеныя ў 2000 годзе даследаванні зафіксавалі: 1) пэўны колькасны рост тэатраў у рэспубліцы; 2) пашырэнне і змяненне структуры попыту і прапановы на спектаклі; 3) баланс мастацкага рынку, які сведчыць аб інтэнсіўным развіцці мастацкіх патрэбнасцяў насельніцтва; 4) пашырэння магчымасці іх задавальнення.

Савецкі ідэалагізаваны спектакль, як і блізкая яму постсавецкая сацыяльная драма да сярэдзіны 1990-х гадоў вычарпалі сябе. Тэатр шукаў новых устаноў, якія фарміраваліся ў масавай свядомасці. Новы глядач-маргінал, новы гараджанін, «новы беларус» змянялі «твар тэатра», яго эстэтыку і праблематыку, метафарычны рад, мову, адпаведную сваёй субкультуры – у адказ ўзнікалі і адпаведная прапанова. Адбылося кардынальнае перапамеркаванне патокаў тэатральнага глядача і змяненне структуры тэатральнай залы. Палітызаваныя пласты насельніцтва, якія бачылі ў тэатры свайго роду сацыяльную нішу для рэалізацыі сваіх грамадзянскіх ідэалаў, здабылі магчымасць рэальнага ўдзелу ў грамадскім жыцці і

таму ідэалагічны бок тэатра цяпер аказаўся незапатрабаваным. Гледачы, арыентаваныя на масавыя каштоўнасці культуры, накіраваліся ў рэчышча камерцыйнага, «рэлаксацыйнага» мастацтва, да якога пачалі імкнуцца многія тэатры. А аўдыторыя, якая імкнулася да каштоўнасцяў мастацка-эстэтычных, шукала на сучаснай сцэне змястоўных сцэнічных абагульненняў і мастацкіх метафар.

З сярэдзіны 1990-х гадоў назіраецца актывізацыя тэатральнага жыцця, адраджэнне цікавасці насельніцтва да тэатра, да яго родавай якасці як да выканальніцкага мастацтва, да жывых асобных зносін. Гэта пацвярджаецца развіццём тэатральнай сеткі, а таксама пашырэннем і змяненнем дыяпазону і якасці структуры попыту і прапановы на сцэнічныя відовішчы і, нарэшце, адноснай стабілізацыяй мастацкага рынку. Гэта сведчыць таксама і пра тэндэнцыі ўзрастаючага попыту насельніцтва, і пра пашыраныя магчымасці тэатральных прапановаў.

Колькасны рост тэатраў наўпрост звязаны з істотнымі зменамі ў жыцці насельніцтва ў цэлым, у паводзінах публікі, у пашырэнні індывідуальнага выбару формаў вольнага часу, у легалізацыі новых і перайначванні старых субкультурных супольнасцяў. Па сутнасці справы, кожная новая субкультура, што фарміруецца, запатрабуе іншых узаемаадносін, якія адпавядаюць яе густам і патрэбнасцям, маёмаснаму стану ўласнага культурнага забеспячэння. Тэатр як від мастацтва вельмі залежны ад грамадскага настрою, які ажыццяўляе праз публікасацыяльна-мастацкі дыялог з грамадствам у цэлым і з асобным чалавекам у прыватнасці, мабільна адгукаецца на гэтую патрэбнасць.

Нараджэнне і, адпаведна, знікненне некаторых тэатраў у 1990-я гады абумоўлены не толькі жорсткімі арганізацыйна-эканамічнымі абставінамі – у лёсе тэатраў адбіліся агульныя сацыяльныя заканамернасці, якія абумовілі сістэмныя змены тэатральнага жыцця, пераразмеркаванне, пераструктурызацыю попыту і прапановы, фарміраванне новых узаемасувязяў, адпавядаючых новым тэатральным устаноўкам і новым грамадскім запатрабаванням. Адсюль – самаразвіццё тэатральнай сістэмы, пошукі новых камунікацыйных сувязяў: арганізацыйных, фінансавых, мастацкіх формаў, распаўсюджванне прыватных тэатраў, антрэпрыз, вызваленне тэатра ад ідэалагічнай залежнасці, міграцыя рэжысёраў і акцёраў, імкненне тэатраў буда-

ваць творчае жыццё трупы на аснове спасціжэння механізмаў мастацкай прапановы і задавальнення глядацкага попыту, калі не толькі тэатр вядзе за сабой публіку, але і публіка ўплывае на тэатр сваімі мастацкімі чаканнямі, фармуе свой культурны ландшафт. Адсюль і своеасаблівае літаратурна-драматургічных пошукаў у праблематыцы рэпертуару, у пастановачнай дзейнасці, у фарміраванні труп.

Мастак і Адміністратар шукаюць новыя, нетрадыцыйныя творчыя і арганізацыйныя рашэнні, улоўліваючы накіраванасць інтарэсаў публікі, яе настрой. Менавіта ў кантэксце гэтых абставін актуалізуюцца каштоўнасці сацыяльнага, духоўнага, культурнага жыцця. Яны вызначаюць лідарства Адміністратара ў трупе, адбор рэпертуару, характар выяўленчых сродкаў, тып зносін з публікай. У свой час студыйны рух, адкрыццё малых сцэн, філіялаў сведчыла пра тое, што сфарміраваная ў папярэднім дзесяцігоддзі тыпалогія тэатраў перастала адпавядаць структуры глядацкіх арыентацый. У 1990-х гадах актыўнасць студыйных і малых сцэн і іх поспех у публікі адкрылі магчымасці ўстанаўлення шматстайных камунікатыўных сувязяў з новай аўдыторыяй, умацавання кантактаў са «старой» публікай, выявілі магчымасці стымулявання росту цікавасці да тэатра насельніцтва ў цэлым.

Для разгляду асноўных структураўтваральных тэндэнцый фарміравання і эксплуатацыі рэпертуару можа быць прапанавана лідзіруючая частка рэпертуару – 10 найбольш папулярных назваў у мінскай афішы, ранжыраваных па сярэдняй колькасці гледачоў на 1 спектаклі. Калі паказчык (1) колькасці пастановак адлюстроўвае ўстаноўку тэатра на праблематыку і якасць п'есы і характарызуе якасны адбор, творы з усяго неабсяжнага літаратурнага масіву (гэтая ініцыятыва, як правіла, зыходзіць ад Мастака – творчага кіраўніцтва тэатра), а паказчык (2) – тыраж, пракат на працягу года адлюстроўвае наступны за выбарам п'есы, рэпетыцыйным працэсам і выпускам спектакля этап работы тэатра – эксплуатацыю спектакля на стацыянары, а гэта характарызуе, перш за ўсё, Адміністратара, носьбіта вытворча-эканамічных, арганізацыйна-гаспадарчых устаноў і магчымасцяў тэатра, то трэці і чацвёрты паказчыкі адлюстроўваюць зацікаўленасць Публікі, што дае ўяўленне не толькі аб усталяванні і інтарэсах гледачоў, але і аб выніковасці (або безвыніковасці) сукупных намаганняў

мастацкага і адміністрацыйна-гаспадарчага корпуса, яго здольнасці зразумець накіраванасць інтарэсаў аўдыторыі і адэкватна адпавядаць гэтым устаноўкам і намерам.

Такім чынам, чатыры названыя паказчыкі даюць магчымасць прааналізаваць адносіны ўнутры тэатральнай сістэмы – дынаміку рэпертуару на стадыях (1) прыняцця п’есы да пастаноўкі і фарміравання афішы, (2) пракату, эксплуатацыі спектакля і (3,4) запатрабаванасці дадзенага твора публікай. Так фіксуецца дынаміка тэатральнага рэпертуару ў сукупнасці творчага, вытворча-адміністрацыйнага, глядацкага падыходаў, якія і фарміруюць афішу як канкрэтнага тэатра, так і сукупную афішу тэатра г. Мінска, адлюстроўваюць характар і скіраванасць сацыяльнага функцыянавання тэатра ў цэлым.

Статыстыка наведвальнасці драматычных тэатраў за 2010 год фіксуе сярэдняю запаўняльнасць залы на лідзіруючых 25 спектаклях у сярэднім 354 гледачы і яе павелічэнне (у 2000 годзе – 328). Разам з тым, 10 лідараў мінскай агульнагарадской афішы набіраюць больш за 400 гледачоў, дасягаючы 526 гледачоў на 1 спектакль.

Атрыманыя дадзеныя сведчаць наступнае: 1) аб незадаволенасці публікі сучаснай айчыннай драматургіяй; 2) аб існуючай арыентацыі публікі на паўнаўартасны літаратурна-мастацкі рэпертуар, пераважна класіку, і адначасова сведчаць 3) аб прыцягненні прадстаўнічай часткі публікі да заходняга тэатральнага шлягера, а таксама 4) аб імкненні тэатраў арыентавацца на розныя масівы публікі, прытрымліваецца розных мастацкіх устаноў і ўзроўняў.

Такім чынам, стабільнасць лідзіруючай часткі рэпертуару адлюстроўваецца наступным чынам: 1) апора на класіку; 2) адыход ад сучаснай п’есы; 3) вернасць ўжо апрабаваным шматгадовым пракатам камерцыйных узораў.

Гэтую сітуацыю можна ацэньваць дваіста: з аднаго боку, разглядаць як імкненне паслядоўна развіваць сцэнічныя традыцыі, з другога, – ацэньваць як пэўны кансерватызм, руціну, асцярожнасць тэатра, нерашучасць да творчага эксперымента, небяспеку страціць інерцыю адносінаў з ужо далучанай публікай і страх апынуцца адарваным ад новай публікі. У лідзіруючай часткі рэпертуару тэатр аддае перавагу трымаць «сініцу-класіку» ў руцэ, не рызыкуючы, не замахваючыся на «жураўля» – новую сучасную п’есу - у небе. Гэта ў перспектыве можа

быць небяспечна стратай публікі новага пакалення, публікі новых сучасных культурных устаноў і, вядома, разрываў адносін з драматургамі, якія ў тэатры не знаходзяць магчымасцяў для сваёй творчай рэалізацыі.

Вельмі важным фактарам сучаснага тэатральнага жыцця з'яўляецца пераход грамадства да рынковых адносін. Ён таксама дапускае адмову ад многіх, укаранёных у традыцыйную глядацкую і прафесійную тэатральную свядомасць каштоўнасна-нарматыўных устаноў мінулага, ён абумоўлівае неабходнасць змены праблематыкі рэпертуару, алгарытмаў закладзеных раней сацыяльных, эканамічных, культурных паводзін, ён патрабуе псіхалагічнай мабільнасці, творчай гнуткасці ў ацэнцы рэчаіснасці і яе сцэнічным узнаўленні, разумення новага месца мастацтва ў грамадстве. Такім чынам, тэатр у кантэксце гэтых абставінаў актуалізуе каштоўнасці сацыяльнага, духоўнага, культурнага жыцця, якія ўплываюць на тып трупы, адбор рэпертуару, характар выразных сродкаў, спосабы зносін з публікай, прынцыпы і механізмы камунікатыўнасці.

Стан лідзіруючай часткі зводнай афішы драматычных тэатраў г. Мінска сведчыць аб гнуткасці і аператыўнасці, з якой тэатральная сістэма адраагавала на змяненне сацыякультурнай сітуацыі ва ўмовах вольнага мастацкага рынку. З лідараў сышла п'еса палітычнай тэматыкі, фактар мастацтва стаў для публікі больш значным, чым фактар ідэалогіі. З іншага боку, публіка вызначыла высокі рэйтынг класікі і выказала тым самым сваё стаўленне да дзеянняў Адміністратара ў галіне фарміравання і эксплуатацыі рэпертуару; паказчык «колькасць глядачоў на адзін спектакль» стаў у ацэнцы тэатральнага жыцця прыярытэтным, ён паказвае на рэальныя, а не абстрактныя мадэляванні адносін тэатра і публікі, з'яўляецца індикатарам рэальнага попыту і прапановы, якія ні Мастак, ні Адміністратар не могуць ігнараваць. Некалі лідзіруючая паводле волі Ідэолага «абавязковая» п'еса аб нашай сучаснасці стала ў новых умовах зонай эксперымента – драматургічнага, рэжысёрскага, акцёрскага і перамясцілася ў ар'ергард афішы. Класіка ж выйшла ў лідары рэпертуару шмат у чым яшчэ і таму, што фарміравалася ў ходзе шматгадовага, шматвекавага адбору, адсёву другараднай драматургіі. У сучасным тэатры такі адбор ажыццяўляецца ўжо на першых этапах зносін драматурга з тэатрам і публікай. Таму вызначаны лік сучасных

айчынных п'ес хоць і трапляе ў бягучы рэпертуар, але ўжо на пачатковай стадыі рэальнага пракату адсяецца глядачом, які адмаўляецца іх глядзець.

Мастак не можа грэбаваць ні адным са складнікаў гэтага няпростага працэсу ўзаемадзеяння сацыяльных інстытутаў мастацтва і публікі. Патураць «дрэнным» масавым густам, але быць бліжэй масе – добра. Адрывацца ад масавых запытаў, сыходзіць у «элітарнасць» – дрэнна, але весці публіку за сабой – пажадана. У патоку сучаснага мастацкага жыцця абедзве арыентацыі прадстаўлены даволі выразна. Яны нярэдка як бы крышталізуюцца ў сцэнічных творах, якія адрозніваюцца па змесце, спосабе пастаноўкі, манеры ігры і інш. Аднак у апошні час намецілася спецыфічная «інтэгратыўная» тэндэнцыя – шэраг спектакляў злучаюць у сабе ўстаноўкі і на развіццё культуры, і на дэмакратызацыю мастацтва. Менавіта гэты працэс таксама выявіла афіша 2010 года.

Прыпісванне якому-небудзь жанру ці ж асобнаму твору мастацтва ўстаноўкі на задавальненне масавага густу часам успрымаецца як нейкае прыніжэнне. Пытанне ў тым – ці лічыць глядача заказчыкам мастацкага прадукта, саўдзельнікам, роўным партнёрам па дыялогу, або, нарэшце, аб'ектам асветы, акультурвання. У якой якасці бачыць тэатр сябе – як мастак, ідэолаг, асветнік, настаўнік, выхавацель, мэтр, місіянер, культуртрегер, клубны забаўляльнік, пацяшальнік, спавядальнік і г.д. Разнастайнасць глядацкіх устаноў абавязкова прадугледжвае і поліфункцыянальнасць тэатра, разнастайнасць тэатральнага сказа.

Сёння тэатр, перастаўшы быць форумам, кафедрай, «універсітэтам», духоўным цэнтрам, пазначыў новыя сацыяльныя і мастацкія праблемы ў сумяшчэнні нізавой культуры з авангардам, класікай, фальклорам, у інтэнсіўным працэсе камерцыялізацыі ўсёй відовішчна-забаўляльнай індустрыі. У сітуацыі эканамічнай і сацыяльна-бытавой напружанасці для прадстаўнічай часткі насельніцтва ўзрасла рэлаксацыйная роля мастацтва, эстэтычная асалода стала выцясненая элементарным задавальненнем, што вызваліла ад стомы, нервовых перагрузак, эмацыйных перажыванняў, інтэлектуальнага перанпружання. З іншага боку, відавочная цікавасць публікі да класікі можа быць асэнсавана як сведчанне фарміравання ў яе нетрах новай каштоўнаснай іерархіі. І масавае, глядацкае, і



тэатральнае, прафесійнае, мастацкае ўсведамленне выходзяць на ўзровень асэнсавання жыцця праз класіку, паступова адмаўляюцца ад павярхоўнага, «дакладнага» аднаўлення вядомай бытавой канкрэтыкі, звяртаюцца да мовы мастацкіх абагульненняў, да ёмістых сцэнічных метафар. Можна прапанаваць, што ў сённяшняй грамадскай свядомасці фарміруецца прынцыпова новая каштоўнасная іерархія культуры, у якой высокае мастацтва, класіка выконваюць важную ролю, яны выводзяць публіку на ўзровень асэнсавання сучасных рэалій, фарміруюць у гледачоў патрэбнасць самаацэнкі, даюць магчымасць убачыць сябе ў шырокім кантэксце новых ідэалаў сацыяльнага і духоўнага жыцця. Устаноўкі тэатра і публікі на класіку сведчаць аб іх сумесным прыцягненні да ядра культуры, да захавання і развіцця духоўнага жыцця.

Савецкая мадэль на чале з Ідэалагам тэатральнага жыцця рабіла асноўны ўпор на ідэалагічную функцыю тэатра, імкнучыся выкарыстаць яе як прыладу прапаганды, публіцы адвядзілася пасіўная роля «успрымальніка» мастацтва, хоць нярэдка глядач гэтаму актыўна супраціўляўся. Свабодны рынак зрушыў ранейшыя арганізацыйна-ідэалагічныя нарматыўныя ўстаноўкі, ён разбурыў праблемна-тэматычныя і жанравыя рэпертуарныя суадносіны, зняў табу з «зачыненых» і «нерэкамендаваных» тэм, вярнуў у рэальны зварот імёны многіх «забароненых» аўтараў і перш за ўсё даў гледачу магчымасць свабоднага выбару, актыўнага ўдзелу ў мастацкім жыцці. Само гэта мастацкае жыццё можа падабацца ці не падабацца. Але тое, што яно стала больш шматстайным і багатым, тое, што ў яго фарміраванні больш значна і энергічна рэалізуюцца намеры Мастака і памкненні «прыватнага чалавека», Публікі, гледачоў, якія належаць самым розным сацыяльным пластам, субкультурам, – гэта безумоўна. Менавіта з гэтай прычыны цікавасць да тэатра ў 2000–2010 гады ўзрасла, ён набыў інерцыю развіцця, якая павінна быць грамадствам захавана і выкарыстана ў гуманітарных мэтах.

Спецыфіка адносін драматычнага сцэнічнага мастацтва і публікі выяўляецца, перш за ўсё, у рэпертуарнай палітыцы тэатраў. Рэальны тэатральны рэпертуар заўсёды ствараецца ва ўзаемадзеянні тэатра і аўдыторыі і тым самым адлюстроўвае разнастайнасць сацыяльных сувязяў мастацтва і грамадства. Калі ў праяўленні густаў масавага тэатральнага гледача

раскрываецца заканамернасць псіхалогіі пэўных грамадскіх груп, то ў фарміраванні і эксплуатацыі тэатральнага рэпертуару дастаткова поўна выяўляецца разнастайнасць формаў і асаблівасцяў функцыянавання тэатральнага мастацтва на ўсіх яго стадыях. Ужо само вызначэнне п'ес, уключаных у бягучы рэпертуар, адлюстроўвае ідэйна-мастацкую пазіцыю тэатра і яго тэхнічныя, фінансава-эканамічныя, арганізацыйныя магчымасці, інакш кажучы, магчымасці вытворчасці. Спосаб эксплуатацыі рэпертуару, тыражаванне спектакляў, пастаўленых па гэтых п'есах, паказвае на характар размеркавання, распаўсюджвання мастацкай прадукцыі, а наведвальнасць спектакля гледачамі выяўляе іх стаўленне, выяўляе характар спажывання тэатральнай прадукцыі. Такім чынам, вывучэнне рэпертуару становіцца вывучэннем ўсяго сацыяльнага кантэксту тэатральнага жыцця, яго сацыяльнага функцыянавання, патрэбнасці ў тэатры.

Усебаковы комплексны аналіз сучаснага тэатральнага працэсу дазваляе ўбачыць перспектывы развіцця не толькі тэатра, але і сумежных відовішчных мастацтваў, ён выяўляе галоўныя, вядучыя характарыстыкі функцыянавання тэатра сярод шырокіх слаёў насельніцтва. Напрыклад, распаўсюджанасць тэатра і эфектыўнасць яго ўздзеяння на насельніцтва; стаўленне насельніцтва да тэатра і да пэўных яго рэпертуарных масіваў, якія адлюстроўваюць разнастайнасць узаемасувязяў мастацтва і публікі; становішча тэатра ў сістэме сучаснай мастацкай культуры і абумоўленыя гэтым становішчам прынцыпы фарміравання рэпертуару і яго эксплуатацыі і інш. Менавіта ў рэпертуары масавасць тэатра як сацыяльнай з'явы паўстае ў бачным, адчувальным выглядзе. Ідэал мастака, тэндэнцыі яго творчасці канцэнтруюцца ў складаных узаемасувязях сцэнічных характараў, персанажаў спектакля. Любая сцэнічная інтэрпрэтацыя абавязкова служыць праявай мастацкіх памкненняў яе аўтара; сам зварот да таго ці іншага матэрыялу абумоўлены логікай пэўных сацыяльна-псіхалагічных і мастацкіх заканамернасцяў. Тэатр актуалізуе твор, робіць яго сучасным для публікі. Таму творчы «твар тэатра», яго ідэйная і мастацкая пазіцыя выразна і паслядоўна праяўляецца менавіта ў рэпертуары, у адборы драматургічнай літаратуры, у характары яе сцэнічнай інтэрпрэтацыі.

У працэсе эксплуатацыі рэпертуару тэатр уваходзіць у жывы кантакт з аўдыторыяй. У гэтым узаемадзеянні і адлюстроўваецца разнастайнасць сацыяльных і ідэйна-эстэтычных сувязяў тэатральнага працэсу ў цэлым і канкрэтнага тэатра у прыватнасці. Па сутнасці справы, «твар тэатра» раскрывае пэўныя заканамернасці псіхалогіі грамадскіх груп і адлюстроўвае сістэму сацыяльных арыентацый і каштоўнасцяў, уласцівых гэтым групам.

Вопыт сацыялагічных даследаванняў пераканаўча паказаў, што строгасць апісання масавых працэсаў тэатральнага жыцця можа быць дасягнута адначасовым выкарыстаннем па меншай меры трох метадаў. Гэта (1) правядзенне высокакваліфікаванымі тэатразнаўцамі экспертнай працэдуры, ацэнкі рэпертуару, у аснове якой ляжыць мадэль, заснаваная на асэнсаванні існуючых у крытыцы і тэатразнаўстве катэгорый, якія паддаюцца фармалізацыі і якія дазваляюць прыйсці да змястоўных навуковых высноваў; (2) гэта аналіз статыстычных дакументаў, якія характарызуюць дынаміку і фарміраванне рэпертуару, (3) гэта масавае анкетнае апытанне насельніцтва.

Прыступаючы да аналізу «тэатральнага патоку», неабходна мець на ўвазе, што спектакль можа быць апісаны ў строгіх адназначных тэрмінах толькі ў вядомых межах, а дакладней, да той ступені, якая дазваляе выявіць і захаваць уласцівыя яму сацыяльныя і мастацка-змястоўныя характарыстыкі. Пры такім падыходзе спектакль павінен разглядацца і як нейкі феномен, які спалучае ў сабе ўнікальнасць мастацкага твора, і як адна са шматлікіх з'яваў сацыяльнага парадку, што адлюстроўвае «тэмпературу» і своеасаблівае навакольнага жыцця і які з'яўляецца прадметам культурнага спажывання глядацкіх мас, ўвасабляе пэўную сацыяльную сітуацыю і само стала фактам сацыяльнага функцыянавання. Такі пункт гледжання на спектакль дазваляе ўбачыць не толькі яго эстэтычную самакаштоўнасць, але і яго месца і значэнне ў сістэме сацыякультурных сувязяў як «вузла», у якім непасрэдна ажыццяўляецца ўзаемадзеянне тэатра і аўдыторыі; ён дазваляе, напрыклад, растлумачыць нярэдка відавочную папулярнасць у глядацкай масе маламастацкіх твораў.

У вывучэнні тэатральнага рэпертуару ў прынцыпе прымальныя і атрымліваюць усё большае распаўсюджванне мадыфікацыі мэтавага аналізу зместу тэкстаў – літаратурнага (драматур-

гічнага) і тэатральнага (сцэнічнага) – або кантэнт-аналізу, які разумеецца як аналіз зместу сукупнасцяў тэкстаў з выкарыстаннем фармалізаванага назірання і статыстычных працэдур у сацыялагічных мэтах.

Аналіз статыстычных дадзеных аб колькасці тэатраў, якія прынялі да пастаноўкі тую ці іншую п'есу, і пра колькасць паказаў кожнай п'есы, дазваляюць убачыць некаторыя характэрныя тэндэнцыі развіцця тэатра як масавай з'явы. Можна прасачыць дынаміку жанраў і праблематыку рэпертуару, а таксама іншыя пэўныя структурныя змены, якія адбываюцца ад сезона да сезона, якія адлюстроўваюць рух густаў публікі, кіраўніцтва тэатраў, культурных і ідэалагічных арыентацый грамадства. Такім чынам, рэпертуар выступае ў ролі аднаго са складнікаў нейкіх сіл ўзаемадзеяння ў своеасаблівай сістэме «тэатр і глядач». Па гэтаму аналіз фарміравання і эксплуатацыі тэатральнага рэпертуару павінен займаць цэнтральнае месца ў комплекснай праграме вывучэння тэатра, гледача, усіх шматлікіх бакоў тэатральнага жыцця.

У даследаванні рэпертуару мінскіх тэатраў 2000 гадоў працэдура вымярэння спектакля, колькаснага вымярэння яго якасных характарыстык, не толькі не супрацьпастаўлялася практыцы мастацтвазнаўчага аналізу, наадварот, абавіралася на традыцыю прафесійна-крытычнага падыходу. Дзейнасць экспертаў-тэатразнаўцаў, крытыкаў праграмавалася спецыяльнай фармалізаванай экспертнай метадыкай, якая змяшчала ў сабе неабходныя для вымярэння шкалы. Надзвычай важна, што выбар «адзінак вымярэння» эстэтычных характарыстык спектакля ажыццяўляўся ў аб'ёме паняццяў і катэгорый сучаснай тэатральнай крытыкі, ён адлюстроўваў структуру і дынаміку тэатральнага твора, у рамках якой тэатразнавец «бачыць» спектакль і апісвае яго. (У якасці экспертаў выступалі практыкуючыя крытыкі, вядучыя тэатразнаўцы і адначасова супрацоўнікі аддзела тэатра Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклора Акадэміі навук Беларусі ў поўным складзе – 12 чалавек, сярод якіх два дактары навук, сем кандыдатаў навук. У ходзе далейшых даследаванняў тэатральнага жыцця група экспертаў была пашырана за кошт літаратурных і творчых работнікаў тэатраў, членаў Саюза тэатральных дзеячаў). Пры азнаямленні з публікацыямі бягучай перыёдыкі – рэцэнзіямі, артыкуламі, аглядамі і інш. – атрымалася выявіць найбольш

ужывальныя ў крытыцы тэрміны, паняцці і азначэнні, знайсці напрамку аналізу тэатральнага працэсу. Такім чынам, даследчыкі ажыццяўлялі фармалізацыю тэатразнаўчай мовы: з аднаго боку, тэатразнаўцы знайшлі ў новай мове дастатковую колькасць знаёмых элементаў, якія дазваляюць ім выказаць сваё стаўленне да спектакля, а з другога боку, яны стварылі перадумовы да замены «слоўнага партрэта» спектакля яго «лічбавым партрэтам».

Абследаванню падвергнуўся рэпертуар дзевяці мінскіх драматычных тэатраў сезона 2000 года, усяго 124 спектакляў. Экспертамі выступілі дзесяць тэатразнаўцаў, кожнаму з якіх прапаноўвалася ацаніць усе вядомыя яму пастаноўкі. У адпаведнасці з тэарэтычнай схемай было створана дзевятнаццаць шкал або прыкмет, па якіх характарызаваўся кожны спектакль:

1. Камедыйнасць;
2. Меладраматычнасць;
3. Трагедыйнасць;
4. Вострасюжэтнасць;
5. Забаўляльнасць;
6. Пластычнасць;
7. Мастацкае афармленне;
8. Сінтэтычнасць;
9. Сцэнічная ўмоўнасць;
10. Рацыянальнасць успрымання;
11. Адрасаванне моладзі;
12. Ідэйна-маральная значнасць;
13. Акцёрскі поспех;
14. Рэжысёрскі поспех;
15. Музычная годнасць;
16. Мастацка-дэкаратыўная якасць.
17. Мастацкая цэласнасць спектакля ў цэлым;
18. Даступнасць;
19. Значнасць ў тэатральным жыцці Мінска.

Усе дзевятнаццаць шкал аднатыпныя па сваёй пабудове. Пытанні экспертнай анкеты мелі выгляд: «Ці лічыце вы, што ...», пасля пытання ішло пэўнае меркаванне пра спектакль, напрыклад, «... гэта спектакль – камедыйны?» Эксперты маглі пагадзіцца з гэтым сцвярджаннем цалкам («гэта безумоўна так») або часткова («з гэтым можна пагадзіцца»), або абвергнуць яго часткова («з гэтым, мабыць, нельга пагадзіцца») ці цалкам («гэта безумоўна не так»), выбраўшы адзін з чатырох прапанаваных варыянтаў адказу. Пры матэматычнай апрацоўцы названым градацыям ў адпаведным парадку прысвойваліся балы ад адзінкі да чатырох.

Апісаная мадэль, безумоўна, не ахоплівае ва ўсёй паўнаце і цэласнасці пэўны тэатральны твор, аднак яна дазваляе ўзнавіць цэнтральныя моманты традыцыйнага тэатразнаўчага даследавання. Больш складаная тэарэтычная канструкцыя спарадзіла б шэраг цяжкіх метадалагічных і тэхнічных праблем як у дзейнасці экспертаў, так і на наступных этапах апрацоўкі і

інтэрпрэтацыі атрыманых дадзеных. Залішне простая лагічная схема не дазволіла б атрымаць дастаткова змястоўныя высновы аб тэатральным рэпертуары.

Прапанаваны спосаб ацэнкі дзейнасці тэатра, характарыстык яго рэпертуару можа быць распаўсюджаны як «ушыркі», так і «углыб». Такім спосабам можа быць ахарактарызаваны, напрыклад, агульнарэспубліканскі рэпертуар, рэпертуар тэатраў асобных рэгіёнаў, нарэшце, дзейнасць канкрэтнага рэжысёра ці актёра. Разам з тым рэпертуар тэатра можа быць «вымераны» не толькі ўзаемазалежнасцю фармальна-стылявых і праблемна-змястоўных характарыстык асобных спектакляў, але і супастаўленнем узроўняў глядацкага ўспрымання (эмацыянальнае – рацыянальнае) і жанраў спектакляў (трагедыя – камедыя), мастацкай каштоўнасці і актуальнасці праблематыкі спектакляў і многімі іншымі параметрамі, уласцівымі структуры тэатральнага відовішча. У гэтым сэнсе прапанаваны «спосаб вымярэння» дае вельмі шырокія магчымасці для выяўлення разнастайнасці характарыстык кожнага тэатральнага калектыву і нават асобнага мастака ці мноства калектываў або мастакоў, аб'яднаных якой-небудзь прыкметай, і для атрымання інтэграванай ацэнкі іх дзейнасці.

Калі рэпертуар канкрэтнага тэатра адлюстроўвае ідэйна-мастацкую пазіцыю калектыву, яго творчую асобу, то рэпертуар тэатраў рэспублікі – гэта адлюстраванне яе культуры, ідэалогіі і эканомікі, гэта паказчык грамадзянскіх і жыццёвых памкненняў, поглядаў і лёсаў сучаснікаў.

У даследаванні тэатральнага рэпертуару 1993 года быў разгледжаны масіў сцэнічных увасабленняў п'ес, пастаўленых у драматычных тэатрах г. Мінска. Кожнае асобнае драматургічнае прадстаўленне выступала носбітам шэрагу прыкмет, выяўленых шляхам экспертнага апытання тэатразнаўцаў і крытыкаў. Прасумаваўшы ўсе пастаноўкі п'ес – носбітаў пэўнай прыкметы, можна вылічыць ўдзельную вагу (долю) гэтай прыкметы ў агульным масіве. Пры параўнанні ўдзельнай вагі розных прыкмет за адзін і той жа перыяд або адной і той жа прыкметы за розныя перыяды (гады, тэатральныя сезоны) выявіліся цікавыя нам тэндэнцыі.

*Аб'ём рэпертуару* – гэта колькасць пастаўленых п'ес у тэатрах за пэўны перыяд, гэта значыць мноства пастацовак, якія ахарактарызуюцца якаснай разнастайнасцю, абумоўленай

адрозненнямі аўтарства, жанраў і ўтрымання п'ес (напрыклад, беларускія і замежныя п'есы сучасныя п'есы і класіка, камедыі і драмы; розная мера мастацкасці, актуальнасці і г.д.).

Падраздзяленне рэпертуару на «падмасівы» п'ес розных аўтараў, жанраў і змястоўных асаблівасцяў складае *структуру рэпертуару*.

Кожны з элементаў гэтай структуры ў сваю чаргу таксама мае аб'ём. Напрыклад, можна меркаваць аб аб'ёме «беларускай часткі» бягучага рэпертуару, аб аб'ёмах яго «класічнай», «камедыйнай» і іншых частак. Інакш кажучы, прынцыпова дапушчальны разгляд структуры рэпертуару ў яго якасна-колькаснай пэўнасці.

Зразумела, усе элементы структуры рэпертуару ўзаемапра-сочваюцца і накладваюцца адзін на аднаго, паколькі адна і тая ж п'еса характарызуецца мноствам прыкмет. Так, прадстаў-ленне адной п'есы адначасова можа належаць і да «сучаснай» часткі бягучага рэпертуару, і да яго «беларускай часткі», і да яго «псіхалагічнай часткі» і г.д.

Дагэтуль гаворка ішла аб структуры і аб'ёме тэатральнага рэпертуару за пэўны перыяд, незалежна ад працягласці гэтага перыяду. Між тым можна ўявіць сам рэпертуар і як працэс, як рух ад аднаго стану да іншага. Тады адкрываецца магчымасць разгледзець тэндэнцыі бягучага рэпертуару, яго дынаміку, развіццё ў часе і ўбачыць якасна-колькасную пэўнасць ўжо не толькі структуры, але і працэсу.

Для таго, каб меркаваць аб асноўных тэндэнцыях рэпер-туару, дастаткова ўзяць яго «вядучую частку» – першыя 50 п'ес з гадавой зводкі. У агульнай масе п'есаў першыя 50 п'ес рэпертуару 1993 года ад 80 да 90 працэнтаў прыпадае на сучасную драматургію (беларускую, рускую і замежную). Доля класікі дасягае 15 – 16 працэнтаў.

Паколькі вядома колькасць п'есаў на працягу года і колькасць тэатраў, якія яе паставілі, можна вылічыць для кожнай п'есы ўмоўныя «індэксы папулярнасці» за год. Яны дазваляюць больш наглядна зразумець узаемаадносіны глядача і тэатра.

Індэкс папулярнасці п'есы ў глядача (ІПГ) вылічваецца дзяленнем колькасці п'есаў дадзенай п'есы ў адпаведным годзе на агульную колькасць усіх ўяўленняў першых пяці-дзесяці п'ес гадавога спісу. Індэкс папулярнасці п'есы ў

тэатрах (ШГ) вылічваецца дзяленнем колькасці тэатраў, якія паставілі дадзеную п'есу ў адпаведным годзе, на агульная колькасць пастановак першых пяцідзсяці п'ес гадавога спісу.

ШГ найбольш поўна выказвае тэндэнцыі бягучага рэпертуару, так як у колькасці пастановак дадзенай п'есы адлюстравана і мноства пастановак і колькасць тэатраў, якія паставілі гэтую п'есу. Такім чынам, доля п'есы ў масіве пастановак (ШГ) можа разглядацца як своеасаблівы індикатар актыўнасці глядачоў, «попыту» публікі на дадзеную п'есу, глядацкага інтарэсу, які рэалізуецца ў наведвальнасці. Затое доля п'есы ў масіве пастановак (ШГ) выступае хутчэй індикатарам тэатральнай ініцыятывы, «прапановы» дадзенай п'есы глядачам з боку тэатраў, іх зацікаўленасці ў сцэнічным увасабленні. Першы паказчык пераважна характарызуе папулярнасць п'есы ў глядачоў, другі – у тэатраў.

Для «п'ес-чэмпіёнаў» паказчык «глядацкай актыўнасці», як правіла, вышэй, чым паказчык «тэатральнай ініцыятывы». Сацыёлага-тэатразнаўчая экспертыза ўстанавіла, што сярод пастановак першых пяцідзсяці п'ес у сярэднім за дзсяцігоддзе звыш 50 працэнтаў прыпадае на камедыю і творы, якія імкнуцца да жанру камедыі. Той жа экспертнай працэдурай выяўлена вельмі высокая ўдзельная вага (да 50 працэнтаў) уяўленняў пераважна забаўляльнага плана ў вядучай часткі тэатральнага рэпертуару.

Доля сучаснай п'есы ў агульным ліку ўяўленняў складае прыкладна 70 працэнтаў. Гэта можна разглядаць як своеасаблівы індикатар актыўнасці глядачоў, попыту публікі на адпаведную п'есу, як паказчык цікавасці глядачоў, які рэалізуецца ў наведвальнасці (бо колькасць пастановак у значнай меры вызначаецца наведвальнасцю тэатра). Другі паказчык (ШГ) таксама аказваецца роўным 70 працэнтам. Такім чынам, і попыт глядачоў на сучасную п'есу, і прапанова з боку тэатраў адпавядаюць адзін аднаму.

Але бываюць і іншыя сітуацыі. Паказчык глядацкага попыту на камедыю або меладраму вышэй, чым адпаведны паказчык тэатральнай ініцыятывы. Інакш кажучы, гэтыя характарыстыкі сучаснага рэпертуару больш стымулююцца глядачом, чым тэатрам. Глядач, а не тэатр аказваецца тут вядучым.

Менш за палову вядучай часткі рэпертуару займаюць пастаноўкі п'ес, якія адлюстроўваюць ў 1980-я гады сацыяльна-



значную праблематыку, прычым, паказчык прапановы з боку тэатраў як высокамастацкіх, так і сацыяльна-значных п'ес некалькі вышэй, чым паказчык глядацкага попыту. У гэтых выпадках тэатры 1980-х гадоў з'яўляліся вядучым бокам. Яны аддавалі ў большай меры перавагу мастацкаму і сацыяльна-значнаму, чым глядач.

Варта мець на ўвазе, што аднаму працэнтну ў паказчыку «глядацкага попыту», напрыклад, адпавядае ўсяго каля 20 сцэнічных пастановак і заключэнне аб тым, што з'яўляецца «вядучым звяном» (глядач ці тэатр), прымаліся толькі на аснове статыстычна значных разыходжанняў паказчыкаў глядацкай актыўнасці і тэатральнай ініцыятывы.

Глядацкія інтарэсы часам складваюцца даволі стыхійна. У «лініі» тэатра больш-менш «планавы» пачатак. Гэта залежыць ад таго, што тэатр, вядома ж, імкнецца да фарміравання паўна-вартаснага ў ідэйна-мастацкіх адносінах рэпертуару, зыходзячы са сваёй творчай праграмы. Да добрых п'есаў цягнецца і глядач. Аднак яшчэ часта тэатр і глядач ідуць па пракладзеным шляху. Напрыклад, тэатру лягчэй вар'іраваць шматкратна асветленыя ў мастацтве праблемы, чым па-наватарску і на высокім мастацкім узроўні раскрыць спароджаныя рэчаіснасцю канфлікты і супярэчнасці. Тэатру прасцей «падладжвацца» пад непатрабавальнага гледача, чым весці яго за сабой, падымаць яго эстэтычную культуру і прывіваць густ. Гледачу часам прасцей ісці за гэтым тэатрам, які «падладжваецца» пад яго. Адбываецца зніжэнне ўзаемнай патрабавальнасці. Тэатр звяртаецца да п'есы не першага гатунку, глядач паддаецца «абаянню» лёгкаважнасці. Глядач і тэатр разам пракладваюць дарогу «камерцыйнай» драматургіі.

У апісаным вышэй даследаванні тэатральнага рэпертуару г. Мінска свядома не ўлічваўся адзін важны бок – сцэнічная інтэрпрэтацыя драматургічнага твора. Па сутнасці справы, гаворка ішла аб масіве драматургіі, да якога звярнуліся мінскія тэатры, аб колькаснай і якаснай ацэнцы гэтага масіву. Таму ў даследаванні тэатральнага рэпертуару г. Мінска ў 2000 годзе прадугледжвалася высокакваліфікаваная экспертная ацэнка менавіта інтэрпрэтацыі п'есы, яе сцэнічнага, рэжысёрскага і актёрскага прачытання.

Аб'ектам даследавання сталася зводная афіша мінскіх драматычных тэатраў, якая ўключала 124 назвы. Кожная з

гэтых 124 пастановак ацэньвалася 15 экспертамі, у якасці якіх выступалі вядучыя тэатразнаўцы і крытыкі. Апрацоўка гэтых экспертных дадзеных дазволіла выявіць структуру рэпертуару і шэраг характэрных тэндэнцый яго фарміравання.

Захоўваючы вядомую долю суб'ектыўнасці і індывідуальных адрозненняў ў поглядах, група тэатральных крытыкаў выступіла ў якасці экспертаў як носьбіт склаўшыхся ў тэорыі і практыцы тэатра прафесійных уяўленняў (калі гаворка ішла аб жанравых або стылёвых асаблівасцях спектакля), або як выразнік меркавання тэатральнай грамадскасці (калі гаворка ішла аб яго ідэйна-мастацкай каштоўнасці). Меркаванні такой экспертнай групы з'явілася высокааўтарытэтным, прафесійным поглядам.

Да важных вынікаў абследавання зводнай тэатральнай афішы г. Мінска 2000 года далучаецца спроба выяўлення рэальных сацыяльна-эстэтычных функцый тэатральнай пастаноўкі і пабудовы сацыялагічнай тыпалогіі драматычных спектакляў.

Для вырашэння гэтай навуковай задачы было важна вызначыць, якога роду сацыяльныя каштоўнасці знайшлі спецыфічнае, мастацкае адлюстраванне ў творы сцэнічнага мастацтва, а значыць сталі прадметам глядацкага ўспрымання і здабыткам масавага сацыяльна-мастацкага вопыту.

Аўтар даследавання, які нясе на сабе адбітак часу, зыходзіў са здагадкі, што ва ўсякім прадукце «мастацкай вытворчасці» адлюстроўваецца і выяўляецца багатая сукупнасць сацыяльных і эстэтычных каштоўнасцяў, па-за якой мастацкі твор не можа быць ні створаны, ні ўспрыняты, іншымі словамі немагчыма яго «сацыяльнае быццё». Скарыстаная ў даследаванні метод дыка «Ваша меркаванне аб спектаклі» падавала такую магчымасць. Анкета эксперта ўключала ў сябе, як ужо адзначалася раней, дзевятнаццаць «кантрольных» меркаванняў, якія характарызуюць розныя бакі сцэнічнага твора. Тэатральнаму крытыку прапаноўвалася выбраць сярод іх тыя, якія, на яго думку, могуць быць аднесены да дадзенага спектакля з той ці іншай ступенню ўпэўненасці.

Кожнае з гэтых меркаванняў інтэрпрэтавалася як індыкатар адпаведнага комплексу сацыяльных каштоўнасцяў, носьбітам і правадніком якіх выступае канкрэтны спектакль. У аснову аналізу была пакладзена зыходная класіфікацыя сацыяльных каштоўнасцяў.

**1) актуальныя грамадскія каштоўнасці**, якія складаюць «ідэалагічны патэнцыял» сцэнічнага твора;

**2) агульназначныя чалавечыя каштоўнасці** – «маральны патэнцыял» сцэнічнага твора;

**3) каштоўнасці мастацкай культуры** – «мастацкі патэнцыял» сцэнічнага твора;

**4) каштоўнасці масавага ўспрымання** – «патэнцыял масавасці» сцэнічнага твор.

Такая класіфікацыя, у сваю чаргу, абапіралася на распрацаваную сацыялагічную мадэль функцыянавання і развіцця мастацкай культуры і масавай камунікацыі. Гэтая сацыялагічная мадэль ўключае ў сябе наступныя элементы: грамадства як суб'ект кіравання; грамадства як аб'ект кіравання; інстытут духоўнай культуры, напрыклад, тэатр; масавая аўдыторыя, напрыклад, тэатральная.

Праведзены аналіз экспертных меркаванняў аб розных спектаклях выявіў статыстычна значныя тэндэнцыі спалучэння рознага роду сацыяльных каштоўнасцяў у канкрэтных тэатральных пастаноўках. Так была выяўлена ў спектаклі цесная ўзаемасувязь паміж рэалізацыяй гэтых апошніх і актуальных грамадскіх каштоўнасцяў. Разам з тым у наяўнасці своеасаблівы «канфлікт» паміж усімі названымі каштоўнасцямі і каштоўнасцямі масавага ўспрымання.

У адпаведнасці з чыста статыстычнымі дадзенымі можна было, мяркуючы па гэтым даследаванні, сказаць: спектакль высокага мастацкага патэнцыялу хутчэй за ўсё з'яўляецца таксама носьбітам высокага маральнага патэнцыялу. У рознай меры, без высокага маральнага патэнцыялу малаверагодны высокі ідэалагічны патэнцыял. Насупраць, нізкі маральны патэнцыял спектакля хутчэй за ўсё спалучаецца з нізкім жа мастацкім патэнцыялам. Цяжка чакаць у гэтым выпадку і высокага ідэалагічнага патэнцыялу. Што тычыцца спектакляў з высокім патэнцыялам масавасці, то яны могуць характарызавацца як высокімі, так і нізкімі ідэалагічнымі, маральнымі і мастацкім патэнцыяламі (і нават часцей нізкім, чым высокім).

124 спектаклі апынуліся размеркаваны на восем асноўных тыпаў, якія будуць апісаны ніжэй. Атрыманая тыпалогія абапіраецца на крытэрыі, адрозныя ад эстэтычных (няхай гэта будзе пэўны тэатральны жанр ці мастацкі ўзровень спектакля). Яна з'яўляецца сацыялагічнай, якая выкарыстоўвае пераважна

сацыяльныя крытэрыі ацэнкі і накіравана на выяўленне сацыяльна-эстэтычных функцый сцэнічнага твора. У рэалізацыі гэтых функцый рознымі тэатральнымі калектывамі характэрна надзвычайная разнастайнасць творчых почыркаў і індывідуальных мастацкіх манер, аднак у сваёй аб'ектыўнай ролі вельмі розныя тэатральныя пастаноўкі могуць апынуцца блізкімі адзін да аднаго, і менавіта гэта невідавочная акалічнасць улоўліваецца прапанаванай тыпалогіяй.

Тыпалогія спектакляў мінскіх драматычных тэатраў грунтавалася на магчымасці згрупаваць ўласцівасці сцэнічнага твора вакол трох цэнтраў, засяродзіць іх пад знакам трох інтэгральных характарыстык, акумуляваць у трох каштоўнасных «патэнцыялах». Гэта – мастацкасць, змястоўнасць, масавасць. Экспертная ацэнка ва ўсіх сваіх варыянтах абавязкова характарызувала і спецыфічна мастацкія якасці спектакля, і яго сацыяльную прыроду, у чым і заключаўся галоўны сэнс анкетавання.

Мастацкі бок кожнага спектакля, які быў уключаны ў зводную рэпертуарную афішу тэатраў г. Мінска, складала адна група ўласцівасцяў: якасць драматургіі, узровень сцэнаграфіі, музычная выразнасць, актыўнасць пастановачных сродкаў, своеасаблівасць мастацкіх прыёмаў, узровень акцёрскіх работ, глыбіня рэжысёрскага рашэння, адзінства творчага ансамбля і т. п. Інтэгральнай для гэтай групы каштоўнасцяў служыла асобная ацэнка ўзроўню мастацкай пераканаўчасці. Другая група ўласцівасцяў, якія ацэньваліся экспертамі, уключала змястоўныя параметры спектакля, у першую чаргу зварот да ўнутранага свету чалавека, да сацыяльных праблем часу, да маральных пытанняў. Эксперты вызначалі актуальнасць узнятых тэатрам праблем, наколькі пазнавальныя характары і жыццёвыя сітуацыі на сцэне і інш. Інтэгральным для гэтай групы служыла меркаванне аб узроўні змястоўна-сэнсавай насычанасці спектакля. Уяўленне аб узаемадзеянні сцэны і залы давала трэцяя група ацэньваемых экспертамі параметраў: магчымасць адпачыць ад штодзённасці, павесяліцца, выпрабаваць пачуццё суперажывання; мяркуемы адрас спектакля (для тэатральнай або для масавай аўдыторыі). Прагноз поспеху ў масавага глядача ў гэтым наборы ўласцівасцяў з'яўляўся абагульняльным паказчыкам.

Адзначаючы ступень выяўленасці трох названых вышэй абагульненых уласцівасцяў у розных спектаклях, можна сфар-

маваць аднастайную па гэтых уласцівасцях групу спектакляў, аднесці іх да аднаго сацыялагічнага тыпу. Пры гэтым няма неабходнасці ўнікаць у мастацкае цэлае пастаноўкі, як няма неабходнасці ў параўнанні розных спектакляў паміж сабой. Іх аб'ядноўвае наяўнасць (або адсутнасць) і яркая (або няяркая) выяўленасць трох каштоўнасных патэнцыялаў, – і толькі. Паколькі тыпалогія вырасла з разнастайнасці спектакляў, з таго, што цэласнасць канкрэтнага сцэнічнага твора неабавязкова абумоўлена поўнай або дастатковай выяўленасцю ў ім сацыяльна-культурных каштоўнасцяў, спектаклі ўсяго рэпертуарнага масіву, зыходзячы з меркаванняў экспертаў, падзяліць на восем груп, кожная з якіх уяўляе асобны тып.

Папярэдне заўважым, што атрыманая намі тыпалогія абапіраецца на крытэрыі, якія адрозніваюцца ад эстэтычных. Гэтая тыпалогія – сацыялагічная, яна выкарыстоўвае пераважна сацыяльныя крытэрыі ацэнак і накіравана на выяўленне сацыяльна-эстэтычных функцый сцэнічнага твора.

У рэалізацыі гэтых функцый мінскім тэатральным калектывам характэрна надзвычайная разнастайнасць творчых почыркаў і індывідуальных мастацкіх манер, аднак у сваёй аб'ектыўнай ролі вельмі розныя тэатральныя пастаноўкі могуць стаць блізкімі адна да адной, і менавіта гэтыя неўдавожныя акалічнасці акрэсліваюцца мяркуюмай тыпалогіяй.

Такім чынам, дыферэнцыруючы пастаноўкі па трох каштоўнасных патэнцыялах (**мастацкіх, змястоўных і масавых**), будзем адзначаць іх наяўнасць у спектаклі лічбай 1, а адсутнасць – 0.

З усяго масіву зводнай рэпертуарнай афішы мінскіх драматычных тэатраў да *першага тыпу* спектакляў (**мастацкасць – 1, змястоўнасць – 1, масавасць – 1**) мы аднеслі пастаноўкі, у якіх ярка выяўленая мастацкасць суіснуе ў адзінстве з моцным патэнцыялам змястоўнасці, пры якім абодва фактары рэалізуюцца ў спалучэнні і пры пасрэдніцтве патэнцыялу масавасці. Спектаклі дадзенага роду ўвасабляюць лепшыя памкненні тэатраў на высокім узроўні магчымасцяў, якімі тэатр валодае.

Мастацкасць гарантуе такім спектаклям поспех у дасведчанай публікі, масавасць – у «выпадковай». Яны служаць прыкладам своеасаблівай дэмакратызацыі тэатральнага мастацтва, сведчаць аб імкненні тэатра захаваць лепшую частку аўдыторыі і адначасова прыцягнуць да сваёй творчасці мала

падрыхтаванага гледача. Нярэдка менавіта гэтыя спектаклі становяцца з'явамі ў тэатральным жыцці горада і, як правіла, выяўляюць поспех канкрэтнага тэатральнага калектыву.

З 124 спектакляў, уключаных у зводную рэпертуарную афішу мінскіх драматычных тэатраў у 2000 годзе, да першага тыпу былі аднесены 16 тэатральных пастановак, сярод якіх 5 спектакляў ТЮГа, па чатыры – Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы і Тэатра-студыі кінаакцёра, два – Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі і адзін спектакль Беларускага дзяржаўнага маладзёжнага тэатра.

Да спектакляў такога тыпу адносяцца: «Тутэйшыя» і «Князь Вітаўт» (Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы); «Фантазіі паводле Гогаля» і «Мы ідзем глядзець Чапаева» (Тэатр – студыя кінаакцёра); «Узлёт кар'еры Артура У.І., які можна было спыніць» і «Макбет» (Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі); «Тойбеле і яе дэман» (Беларускі дзяржаўны маладзёжны тэатр).

*Другі тып* спектакляў (**мастацкасць – 1, змястоўнасць – 1, масавасць – 0**) аб'ядноўвае творы, у якіх ясна выяўлены мастацкасць і змястоўнасць не абапіраюцца на каштоўнасці масавага ўспрымання. Такія спектаклі адрасаваны дасведчанаму гледачу. Гэтыя несумненныя дасягненні драматычнай сцэны дэманструюць імкненне тэатра захаваць сябе, сваю прыхільнасць высокім тэатральным традыцыям. Звяртаючыся да дасведчанага гледача, тэатр імкнецца падняць да яго ўзроўню астатнюю частку залы, спрыяе тэатральнаму росту гледача у цэлым.

Да другога тыпу адносяцца 15 тэатральных пастановак, у тым ліку 5 спектакляў Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, 6 – Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Максіма Горкага, 4 спектаклі Беларускага дзяржаўнага маладзёжнага тэатра.

Напрыклад, «Восеньская саната», «Брат мой, Сымон ...», «Тут жывуць людзі» (Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы); «Букееў і К», «У прыцемках», «Раскіданае гняздо» (Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатар імя Максіма Горкага); «Брэд ўдваіх», «Дзядзька Ваня» (Беларускі дзяржаўны маладзёжны тэатр).

У спектаклях *трэцяга тыпу* (**мастацкасць – 1, змястоўнасць – 0, масавасць – 1**) мастацкасць выказана і рэалізавана ў

спалучэнні з масавасцю, а ўласна змястоўныя каштоўнасці выяўлены недастаткова ярка. Верагодна, у змесце сваім падобныя працы маюць эстэтычныя элементы, якія ўзмацняюць мастацкую насычанасць пастаноўкі. Тут мастацкасць прыцягвае ўвагу спрактыкаванай публікі, а масавасць паказвае на тое, што спектакль адрасаваны шырокаму колу глядачоў. Нярэдка гэта спектаклі-рэвю, шоу-агляды, мюзіклы, у якіх змястоўны мінімум служыць падставай для святочнай ігры акцёраў.

Трэці тып аб'ядноўваюць 19 тэатральных пастановак, сярод якіх 4 спектаклі Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, па 3 – Беларускага дзяржаўнага маладзёжнага тэатра, Тэатра-студыі кінаакцёра, Тэатра юнага глядача, Тэатра «Дзе-Я?», 2 – Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі, 1 спектакль Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатара імя Максіма Горкага.

Характэрнымі прыкладамі з'яўляюцца: «Ідылія» і «Умовы дыктую жанчына» (Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы); «Хітрыкі Скапена» і «Узнагарода жанчыне, або Утаймаванне ўтаймавальніка» (Беларускі дзяржаўны маладзёжны тэатр); «Тэатр купца Ялішкіна» і «Выкраданне Алены» (Тэатр-студыя кінаакцёра); «Сястра мая Русалачка» і «Стваральніца цуду» (ТЮГ); «Паваліўся нехта» і «Чорны квадрат» (Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі); «Чараўнік Ботафога» і «Чорт і баба» (Тэатр «Дзе-Я?»); «Тата-тата, бедны тата! ...» (Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Максіма Горкага).

*Чацвёрты тып* спектакляў (**мастацкасць – 0, змястоўнасць – 1, масавасць – 1**) характарызуе пастаноўкі без значнай мастацкасці, але з дастатковай змястоўнасцю, звернутай да масавага глядача. У іх тэатр дэманструе сваё імкненне заваяваць глядацкія масы любой цаной, нават шляхам мінімізацыі мастацкіх сродкаў на карысць каштоўнасцяў масавага ўспрымання. Выпадковага глядача такія спектаклі прыцягваюць або пазнавальнасцю персанажаў, жыццёвых сітуацый, або магчымасцю суперажывання. Адзначаная экспертамі адсутнасць мастацкасці масаваму глядачу не перашкаджае.

Да чацвёртага тыпу адносяцца толькі 2 спектаклі: «Прышоў мужчына да жанчыны» і «Прымакі-2» (Беларускі дзяржаўны маладзёжны тэатр).

Да *пятага тыпу* спектакляў (**мастацкасць – 1, змястоўнасць – 0, масавасць – 0**) належаць спектаклі мастацка

значныя, але змястоўна (у звыклым сэнсе слова) недастаткова напоўненыя і не прызнаны масавай аўдыторыяй. Як правіла, гэта пастаноўкі класічных п'ес, якія не ўдаліся і ў сучасным прачытанні. Мастацкасць такіх спектакляў абумоўліваецца зместам п'есы і часткова ўнутрытэатральнымі «радасцямі» – рэжысёрскімі знаходкамі, акцёрскімі поспехамі, атмасферай, – словам, рэчамі цікавымі і даступнымі дасведчаным.

Усяго такіх спектакляў 4 з усёй разглядаемай намі сукупнасці; сюды адносіцца 1 спектакль Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы («Крывавая Мэры») і 3 спектаклі Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Максіма Горкага («Мой тэатр», «На залатым возеры», «Дзёметрыус»).

Праяўленнем арыентацыі тэатра на густ найменш падрыхтаваных глядачоў з'яўляюцца спектаклі *шостага тыпу* (**мастацкасць – 0, змястоўнасць – 0, масавасць – 1**), якім эксперты адмовілі і ў выяўленай мастацкасці, і ў змястоўнасці. Прызнаючы выяўленую масавасць, эксперты, верагодна, маюць на ўвазе той мінімум мастацкасці і змястоўнасці, якога дастаткова для поспеху ў масавага глядача, хоць тэатр наўрад ці зможа ганарыцца такімі работамі і такімі поспехамі.

З усёй сукупнасці разгледжаных намі спектакляў да шостага тыпу можна аднесці 18 пастацовак, сярод якіх 9 спектакляў Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, 6 – Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Максіма Горкага, па 1 – Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі, Беларускага дзяржаўнага маладзёжнага тэатра і Тэатра «Дзе-Я?»).

Напрыклад: «Таполевая завая», «Пархфен і Аляксандра», «Смак яблыка» (Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы); «Хто твой палюбоўнік, Жозэфа?», «Свабодны шлюб», «Ад'ютант-Ша Яго Вялікасці» (Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Максіма Горкага); «І зноў Рамэа і Джульета» (Беларускі дзяржаўны маладзёжны тэатр); «Бот і яго шкарпэтка» (Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі); «Чараўнік Ботафога» (Тэатр «Дзе-Я?»).

У *сёмы тып* спектакляў (**мастацкасць – 0, змястоўнасць – 1, масавасць – 0**) трапляюць пастаноўкі, адзіным моцным бокам якіх з'яўляецца сюжэтны матэрыял п'есы, выкладзены тэатрам без выкарыстання спецыфічнай тэатральнай вобраз-



насці. Не падмацаваная мастацкасцю змястоўнасць такіх спектакляў загадзя не патрэбна ні спрактыкаванаму, ні масаваму глядачу.

Тыпавымі прадстаўнікамі сёмага тыпу з'яўляюцца спектаклі «Дагарэла свечачка», «Піраміда Хеопса» (Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы) і «Зачараваная прынцэса» (Тэатр «Дзе-Я?»).

*Восьмы тып* спектакляў (**мастацкасць – 0, змястоўнасць – 0, масавасць – 0**) канцэнтруе ўсе пастаноўкі, у якіх ніводзін з каштоўнасных патэнцыялаў – ні мастацкі, ні змястоўны, ні масавы – экспертамі не выяўлены. Гэта «брак» тэатральнай вытворчасці. Такія спектаклі не проста займаюць месца ў рэпертуары – яны займаюць месца іншых спектакляў. З-за іх спрактыкаваны глядач ірве ніткі-связі сваіх прыхільнасцяў да тэатра, і гэта для тэатра бяда. Масавы ж глядач, выпадковы наўна верыць, што такія спектаклі і ёсць тэатральнае мастацтва, і гэта таксама бяда не менш страшная.

Да восьмага тыпу ставяцца 7 тэатральных пастацовак, сярод якіх 2 спектаклі Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы і 5 – Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Максіма Горкага.

У якасці характэрных прыкладаў можна назваць спектаклі «Падарожжа па Нью-Ёрку», «Карлік-нос» (Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы), «Дзікунка», «Любімцы лёсу», «Цяжкія людзі» (Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Максіма Горкага).

Такім чынам, кожны спектакль сукупнага драматычнага рэпертуару г. Мінска 2000 года аднесены намі да якога-небудзь сацыялагічнага тыпу, што дазваляе структураваць рэпертуарную і пракатную афішы па якасці і перайсці да колькаснага аналізу. На гэтым узроўні абагульнення ёсць магчымасць абстрагавацца ад канкрэтных назваў спектакляў, адсочваць рух саміх сацыяльна-культурных каштоўнасцяў. Разглядаючы рэпертуарную афішу, эксплуатацыйную дзейнасць тэатраў, мы маем магчымасць, калі спатрэбіцца, абстрагавацца ад канкрэтных назваў, бо нам важна разгледзець структуру і дынаміку рэпертуару, зразумець, як рэпертуарны патэнцыял выкарыстоўваецца ў пракаце. Тыпалогія, такім чынам, дазваляе апераваць не толькі самай колькасцю спектакляў (колькасць такіх у афішы і ў пракаце даволі значная), а іх прадстаўніцтвам у рэпертуары, г.зн. адноснымі паказчыкамі.

Варта заўважыць, што самі гэтыя асноўныя тыпы не з'яўляюцца аднароднымі. Разам з характэрнымі, ярка выяўленымі прадстаўнікамі кожнага сацыялагічнага тыпу (асобныя прыклады прыводзіліся), маюцца і сцэнічныя творы, якія апынаюцца як бы на перыферыі свайго тыпу або на «скрыжаванні» з іншымі.

Такім чынам, грані паміж тыпамі рухомыя і атрыманая тыпалогія зусім не мае на мэце жорстка і адзначна класіфікаваць спектаклі. Важна, што яна выяўляе тэндэнцыі дыферэнцыяцыі рэпертуару па характары сацыяльных каштоўнасцяў, якія рэалізуюцца ў спектаклі, і сацыяльна-эстэтычных функцыях, якія ажыццяўляюцца тэатрам.

Важным агульным сацыялагічных механізмам культурнай вытворчасці наогул і тэатральнай, у прыватнасці, з'яўляецца цесная ўзаемасувязь таго, што вышэй было названа ідэалагічным, маральным і мастацкім патэнцыялам. Пры гэтым сапраўдны поспех у рэалізацыі сродкамі тэатральнага мастацтва ідэйна-выхаваўчых задач дасягальны толькі шляхам арганічнага сплаву ў сцэнічным творы актуальных грамадскіх і агульназначных чалавечых каштоўнасцяў. Нельга сказаць, каб гэтым механізмам у поўнай меры авалодалі ўсе тэатральныя калектывы.

Устаноўка на данясенне да шырокага глядача высокіх маральных каштоўнасцяў шляхам сапраўды мастацкага ўвасаблення іх было ўласціва большасці мінскіх тэатраў. Аднак гэтая ўстаноўка прыходзіла ў своеасаблівы «канфлікт» са спробамі задавальнення менш развітых густаў, са штучным і, так бы мовіць, залішнім нарошчваннем «патэнцыялу масавасці», што вядзе да падзення як эстэтычнага, так і ідэйна-маральнага ўзроўню спектакля. У вядомай меры гэта ўнутраная супярэчнасць рэпертуарнай палітыкі абвастраецца ў эксплуатацыйнай палітыцы шэрагу тэатраў.

Сістэматычнае даследаванне рэпертуару з выкарыстаннем метаду экспертных ацэнак дае магчымасць выявіць рэальныя сацыяльна-эстэтычныя функцыі, якія змяшчаюцца ў спектаклях, вызначыць, якога роду сацыяльныя каштоўнасці знайшлі спецыфічнае, мастацкае вырашэнне і аб'ектывацыю ў творы мастацтва – спектаклі.

Навізна і арыгінальнасць атрыманых высноў, іх ўзгодненасць з некаторымі тэатразнаўчымі прыёмам і даследавання

выклікаюць пэўны аптымізм у ацэнцы абранага метаду навуковага аналізу зводнай рэпертуарнай афішы драматычных тэатраў г. Мінска.

Прапанаваная намі метадалогія даследавання спектакля і рэпертуару спрыяе выпрацоўцы больш разнастайных і строгіх крытэрыяў ацэнкі спектакляў, дапамагае наблізіцца да выяўлення змястоўнай сутнасці прапанаваных тэатрам адносін з глядзельнай залай, а значыць, і сцэнічных твораў у цэлым. Дыферэнцыяванне рэпертуару па характары рэалізаваных у спектаклях каштоўнасцяў, скіраваных да публікі, дазваляе меркаваць аб ступені ажыццяўлення тэатрам яго сацыяльна-эстэтычнай арыентацыі, убачыць творчы твар і ідэйна-мастацкую пазіцыю кожнага тэатральнага калектыву.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

## ГЛАВА 5

### Праблемы тэатральнай публікі

Тэатральнаму жыццю ўласцівы шэраг «тыповых» «сістэмных» прыкмет – здольнасць успрымаць, захоўваць, перапрацоўваць і перадаваць сацыяльную і мастацкую інфармацыю (рэпертуар); наяўнасць ўстойлівых каналаў сувязі, па якіх спектаклі трансліруюцца публіцы; адносна аўтаномныя супадпарадкаваныя сістэмы (тэатральная сетка). Такім чынам, дзейнасць тэатра можа быць асэнсаваная як дынамічная сістэма з уласцівымі ёй заканамернасцямі функцыянавання, эвалюцыі і кіравання інфармацыйнымі працэсамі.

Сукупны тэатр – тэатральнае мастацтва – можна разглядаць і як падсістэму мастацкай культуры грамадства, якая, у сваю чаргу, уваходзіць у сістэму сацыяльных адносін. М. Каган, выбудоўваючы іерархію падсістэм, – мастацтва, мастацкі твор, яго ўспрыманне, крытыка, творчасць – звярнуў увагу на дынамічнасць і самарэгуляванасць сістэм, іх здольнасць перапрацоўваць сацыяльныя каштоўнасці ў каштоўнасці мастацкія. Ён таксама выявіў у якасці асноўнай праявы сацыяльнасці мастацкай культуры яе камунікатыўную функцыю, якая «надае твору мастацтва даступнасць публіцы нават па-за бар’ерамі нацыянальных культур, моў, захапляе яе духоўным зместам, эмацыянальным накалам, вобразнай формай аб’ядноўвае людзей, спрыяе іх ўзаемапаразуменню» [41, с. 203].

Тэатр, як мастацтва выканальніцкае, рухомае, нефіксуемае, гнутка рэагуе на грамадскую тэмпературу, ён у большай ступені, чым іншыя мастацтвы, «рэзаніруе» на яе і ў гэтай сваёй краявіднай якасці займае асаблівае месца ў сацыяльным функцыянаванні, з’яўляючыся чулым камунікатыўным інструментам, своеасаблівым барометрам і «фіксатарам», адначасова накіроўваючы гэтыя настроі.

Адсюль зразумелая цікавасць навукоўцаў да праблем мадэлявання сацыяльнай эфектыўнасці мастацкай творчасці. «Мастак, – піша М. Каган, – паказвае ў сваёй творчасці не толькі самога сябе, але і грамадства, у якім жыве і вешчуном думак і пачуццяў якога з’яўляецца (незалежна ад таго, усведамляе ён гэта ці не ўсведамляе). Таму ўсе змены, якія праходзяць у грамадскай свядомасці, – буйныя і дробныя, устойлівыя і эпізадычныя, рэвалюцыйныя і эвалюцыйныя – захоўваюцца ў яго мастацкім люстэрку» [41, с. 184].

Дзейнасць тэатра абумоўлена пэўным наборам сацыяльных функцый, іерархія якіх у значнай ступені вызначае тып тэатра, яго рэпертуар, выяўленчыя сродкі, характар дыялогу з публікай. Па аналогіі з масавымі камунікацыямі тэатр можна лічыць шматканальнай сістэмай, у якой пад кожным асобным «каналам» разумеецца канкрэтны тэатр, яго рэпертуар, арыентаваны на пэўны пласт аўдыторыі.

Асобны характар зносін тэатра з глядачом шмат у чым вызначаецца мастацкай патрэбнасцю зносін, якія звязаны з сацыяльнымі функцыямі мастацтва. Тэатр мадэлюе грамадства і, запрашаючы глядача да суперажывання, фармулюе ў яго свядомасці пэўныя мэты, інтарэсы, патрэбнасці, мастацкія крытэрыі, густы, жыццёвыя арыентацыі. Тэатр прапануе вобразную мадэль жыццядзейнасці, якая ўзбагачае асабісты вопыт чалавека, пашыраючы яго межы, фарміруючы пэўныя каштоўнасці-нарматыўныя арыентацыі. Адаказваючы на патрэбнасці эстэтычнага спасціжэння свету, тэатр узнаўляе чалавеку навакольную рэальную рэчаіснасць як аб'ектыўна існуючую, размешчаную ў прасторы карціну жыцця, карціну свету, па гэтаму характар самога ўздзеяння, выкліканую спектаклем, спрыяе распаўсюджванню гэтых уяўленняў на навакольныя з'явы і адносіны. Такім чынам, тэатр спрыяе спазнанню рэчаіснасці, асваенню жыццёвага вопыту, з'яўляючыся своеасаблівым сродкам сацыяльнай арыентацыі.

У вывучэнні гісторыі тэатра, акцёрскай і рэжысёрскай творчасці, сцэнаграфіі, арганізацыі тэатральнай справы назапашаны вялікі вопыт, склалася трывалая навуковая традыцыя. Аднак эксплуатацыя рэпертуару ва ўзаемасувязях з аўдыторыяй тэатра, з заканамернасцямі паводзін публікі ў прасторы сацыяльнага і тэатральнага жыцця даследаваліся фрагментарна, аўтаномна, а часам і аднабакова. Між тым, аналіз тэатральнага працэсу ў яго цэласнасці, ва ўзаемадзеянні і ўзгадненні ўсіх яго складовых частак і элементаў, у спалучэнні іх сацыяльнага існавання таксама ўяўляецца вельмі актуальным. Такі падыход дазваляе не толькі глыбей асэнсаваць становішча сцэнічнага мастацтва ў жыцці грамадства, але і дае магчымасць фарміравання арыентацый і патрэбнасцяў мастака і публікі ў складаных і супярэчлівых спалучэннях матэрыяльных і духоўных фактараў, якія адлюстроўваюць своеасаблівасць сучаснай сацыякультурнай сітуацыі.

Тэатр як сацыяльны інстытут, які ажыццяўляе ў працэсе калектыўнай дзейнасці людзей вытворчасць мастацкай прадукцыі для спажывання яго шырокай публікай, адначасова паўстае як прафесійная супольнасць мастакоў, якія ствараюць унікальныя творы мастацтва, разлічаныя на іх індывідуальнае творчае ўспрыманне асобай. Камунікатыўная функцыя тэатра, якая адказвае за патрэбнасці чалавека ў жывых, непасрэдных зносінах, шмат у чым вызначае значэнне тэатра і як сацыяльнага інстытута, і як віду мастацтва, у якім грамадзянскае і эстэтычнае ўспрыманне часу ўвасабляецца ў вобразе жывога дзеючага чалавека. У гэтай спецыфічнай асаблівасці тэатра – сферы зносін – зніталіся сёння найбольш вострыя праблемы тэатральнага працэсу.

Тэатр – выканальніцкае мастацтва. Спектакль нараджаецца ў прасторы жывых эмацыянальных зносін акцёраў і публікі і завяршаецца са сканчэннем відовішча. Спектакль не існуе ў выглядзе матэрыялізавана-зафіксаванага помніка, як скульптура, маляўнічае палатно, друкаваны або рукапісны літаратурны тэкст, кінафільм. К.С. Станіслаўскі называў гледача «трэцім творцам спектакля», бо ў працэсе дэманстрацыі спектакля глядач сваімі рэакцыямі так ці інакш уздзейнічае на яго цягненне, тэмпарытм, трактоўку падзей і характараў. Спектакль не можа быць «прадукцыяй адкладзенага попыту», ён існуе толькі – «тут і цяпер».

«Публіка ўтварае драматычныя таленты», – сцвярджаў А.С. Пушкін і развіваў сваю думку: «Скажуць, што крытыка павінна выключна займацца творами, якія маюць бачную годнасць: не думаю. Іншае сачыненне само па сабе нікчэмнае, але выдатнае па свайму поспеху або ўплыву. І ў гэтых адносінах маральныя назіранні важнейшыя за назіранні літаратурныя» [57, с. 321]. Вялікі паэт разумеў агромністую ролю гледача ў тэатры і асаблівую значнасць грамадскага рэзанансу мастацтва.

Сацыяльная жыццё спектакля – гэта яго «жыццё ў публіцы», у яе ацэнках, у наведвальнасці або ігнараванні яго. Стаўленнем публікі вызначаецца роля і месца тэатральнага спектакля ў жыцці грамадства.

Тэатр забаўляе, прасвятляе, выхоўвае, ён абсталёўвае публіку жыццёвым досведам, грамадска-значнымі арыенцірамі, сістэмай каштоўнасцяў, мадэльнае сацыяльныя паводзіны, эмацыя-

нальным уздзеяннем спрыяе ўтварэнню сацыяльнай кансалідацыі ў прыняцці (або непрыняцці) вызначаных нормаў, ідэалаў і тым самым выконвае важную рэгулятыўную ролю ў жыцці грамадства, умацоўвае яго цэласнасць, фарміруе ў грамадскай свядомасці карціну свету.

Тэатр дэмакратызуе грамадства, узнаўляе на сцэне «карціну жыцця» радавога чалавека, ўводзіць у сацыякультурны зварот і тым самым вяртае канкрэтнаму чалавеку ўсведамленне пачуцця сацыяльнасці, уласнай годнасці. Аўтарытэт акцёра, рэжысёра, драматурга як носьбіта ідэі сацыяльнай справядлівасці, «шукальніка ісціны» несумненна ўзрастае, а сам мастак таксама адчувае значнасць сваёй культурнай місіі ў маштабе сацыяльных магчымасцяў сцэны. У гэтых умовах родавыя якасці тэатра – імгненнасць, імправізацыйнасць, дыялагічнасць творчасці, свабода ўласнага акцёрскага імпульсу – абвастраюцца, яны выводзяць спектакль у авангард сацыяльнага жыцця, за рамкі фармальнага пасрэдніцтва. І ўжо гэтая акалічнасць спрыяе рэпрадуцыраванню на сцэне сацыяльнага і мастацкага жыцця ў яго паўнаце і цэласнасці. Такім чынам, тэатр выступае адным з вядучых фактараў сацыялізацыі насельніцтва, фарміравання асобы, дэманструючы сябе як самарэгулявальная сістэма, якая чуйна рэагуе на грамадскія накірункі і здольная мабільна змяняць ўласную структуру.

Народжаны на сцэне грамадскі настрой аб'ектыўна адлюстроўвае жыццёвыя з'явы, думкі і спадзяванні людзей. Асабістыя каштоўнасці тут спалучаюцца з каштоўнасцямі грамадства. Гэта пашырае поле публічнага рэагавання – у прыняцці матывацыі ўчынкаў героя, у перайманні якіх глядач знаходзіць падтрымку і апраўданне сваім сацыяльным устаноўкам. Свабодны выбар нормаў, прапанаваных тэатрам, падахвочвае карэктаваць ўласныя, авалодваць новымі сацыяльнымі ролямі ў жыцці. Мадэляванне і канцэнтрацыя жыццёвых сітуацый, паказ на сцэне іх разнастайнасці спрыяе спасціжэнню рэчаіснасці, разуменню жыцця, а значыць і сваіх магчымасцяў.

З 2000-х гадоў публіка тэатра вырасла колькасна і якасна, пашырылася яе сацыяльная структура, яна ўсвядоміла сваю асобасную і грамадзянскую значнасць і гэта робіць яе сацыяльна актыўнай. Сёння ў двухбаковых стасунках сцэны і залы публіка ўзяла ініцыятыву на сябе. Публіка запатрабуе і вызначае праблемна-тэматычнае і жанравае развіццё, новую

прасторы тэатра і нават яго арганізацыйна-відовішчныя формы. У значнай ступені менавіта яе намаганнямі тэатр актывізуецца як самаарганізуючая сістэма, выяўляючы сябе ў актыўных сацыяльных зносінах. Менавіта тут выразна выяўляецца пэўнасць пазіцый малых груп, структура іх грамадскіх устаноў. Па сутнасці справы, тэатр гэтай пары ператварыў глядача ў саўдзельніка сацыяльных працэсаў, паставіў яго ў прапанаваныя часам абставіны, увёў яго ў грамадскае «гульнявое поле» як «сатворцу» свайго жыцця. А гэта спрыяла фарміраванню новых арганізацыйных і творчых формаў самога тэатра.

Сацыякультурная сітуацыя пачатку XXI стагоддзя адсунула тэатр з яго традыцыйных пазіцый аўтарытэтнага рупара ідэй мінулага часу. Сёння яму даводзіцца канкураваць з усёй разнастайнасцю сучасных відовішчаў – мастацкіх і палітычных, з рознымі індывідуальнымі і масавымі формамі правядзення вольнага часу. Рэзка змянілася сістэма і іерархія культурных устаноў. Каштоўнасці сцэнічнай культуры ў свядомасці некаторых груп насельніцтва дэвальваліся, а сам тэатр перастаў «працаваць» як псіхаэмацыйны рэгулятар ў асяроддзі шырокай прадстаўнічай аўдыторыі, саступіўшы гэтую функцыю эстрадным шоу, спартыўным відовішчам і інш.

Павелічэнне аб'ёму мастацкай прадукцыі, культурнай прапановы адкрывае магчымасці шырокага выбару, што само па сабе ўзбагачае дыяпазон глядацкага ўспрымання, фарміруе яго новую эстэтыку, пашырае кола уяўленняў і ацэнак, змяняе навыкі і асаблівасці культурных паводзін насельніцтва. Пэўным чынам гэта адбываецца і на самасвядомасці чалавека, на разуменні ім ўласных індывідуальных каштоўнасцяў, свайго месца і ролі ў жыцці, нарэшце, у сваёй асабістай прафесійнай і грамадскай годнасці. Гэтыя дынамічныя працэсы сацыяльнага станаўлення і развіцця чалавека так ці інакш адбываюцца ў мастацтве, у драматычных канфліктах, калізіях, сюжэтах, у каштоўных матывах і арыентацыях, у паводзінах сцэнічных персанажаў, у сістэме іх поглядаў. Праз ўспрыманне публікі, яе эмацыянальную, эстэтычную, рацыянальную ацэнку ідэі часу, народжаныя жыццём, ужо на новым, больш высокім узроўні асэнсавання фіксуюць сацыяльныя якасныя змены, фарміруюць грамадскі настрой, замацоўваюць новыя каштоўныя ўстаноўкі, накіроўваюць і развіваюць самасвядомасць людзей.



Мера актыўнасці тэатра, як пацвярджаюць шматлікія сацыялагічныя даследаванні, выяўляецца ў інтэнсіўнасці фарміравання з ліку патэнцыйнай публікі свайго пастаяннага глядача. Актыўнасць глядача выяўляецца, у сваю чаргу, у выбары тэатра ці групы тэатраў, у дачыненні да спектакляў, што і стварае глыбінныя перадумовы для інтэнсіўнага развіцця новых тэатральна-мастацкіх формаў, выразных сродкаў, у сваёй сукупнасці ўтвараюць выканальніцкую манеру, індывідуальнасць, стыль трупы, вобраз тэатра ці цэлага сцэнічнага напрамку.

Правамерна, такім чынам, зрабіць выснову, што пашырэнне культурнай прапановы ўзбагачае як сам тэатр, так і самога чалавека, які яго ўспрымае, асвайвае. Гэта сведчыць аб рэальнай свабодзе выбару глядачом мноства розных сістэм сацыяльных і культурных паводзін.

Тэатру як мастацтву, найменш схільнаму да тыражыравання і ўздзеяння стэрэатыпаў, належыць важная роля «супрацьдзя» татальнаму напору стандартызаванага патоку. У гэтым сэнсе разнастайнасць сцэнічных інтэрпрэтацый, уласцівая тэатру як віду мастацтва, пакідае магчымасць дыферэнцаваць ўспрыманне публікі, абуджаць індывідуальнае стаўленне глядачоў да жыцця і мастацтва, фарміраваць навыкі самастойных ацэнак.

З'яўленне ў 1990–2000-х гадах мноства тэатральных студый, «малых сцэн», камерных тэатраў, рознага роду нетрадыцыйных сцэнічных калектываў прыцягнула значную частку публікі перш за ўсё таму, што дзяржаўная сістэма тэатраў не ўлічвала грамадскае меркаванне, якое фарміравалася вакол тэатра, і не задавальняла духоўныя і эстэтычныя патрэбы досыць прадстаўнічых слаёў насельніцтва, якія таксама хутка змяняліся.

Асэнсаванне сацыяльнай значнасці агульначалавечых каштоўнасцяў прынцыпова важна для ацэнкі сацыякультурнай сітуацыі, для асэнсавання канцэпцыі асобы, бо менавіта агульначалавечыя каштоўнасці вызначаюць суверэннасць асобы ў грамадскай іерархіі, ствараюць умовы для яе духоўнага і творчага развіцця. Такія ўмовы могуць быць створаны толькі з дапамогай уплывовых грамадскіх механізмаў, сярод якіх сцэнічнае мастацтва, тэатр, які сфарміраваўся ў ходзе ўсёй сусветнай цывілізацыі і апраўдаў сваё існаванне ў гісторыі чалавецтва, займае надзвычай важнае месца. У гісторыка-культурным

кантэксте тэатр правамерна разглядаць як мастацкі інстытут, які ажыццяўляе найважную сацыякультурную камунікатыўную місію – поліфункцыянальны дыялог чалавека і грамадства.

Матывы выбару, перавагі і ацэнкі інфармаванасці ў галіне тэатра адзначаны як паказчыкі далучаннасці да сцэнічнага мастацтва ў многіх даследаваннях, якія праводзіліся як у нашай краіне, так і за мяжой. Зафіксаваныя тэатральныя намеры і інтарэсы гледача сталі важным змястоўным паказчыкам далучэння да тэатра. Яны адкрываюць даследчыку магчымасць ацаніць выбіральнасць адносін насельніцтва да тэатральнага мастацтва. Так стала відавочным, што роля тэатра ў структуры вольнага часу насельніцтва павышаецца з ростам адукацыі, прычым асобы з высокім адукацыйным узроўнем адначасова з прызнаннем важнасці тэатра ў духоўным жыцці грамадства аказваюцца і найбольш патрабавальнымі да тэатра і яго рэпертуару.

Другім найважнейшым крытэрыем адносін да тэатральнага мастацтва з'яўляецца ўзрост. У ходзе даследавання «Роля тэатра ў сучасным культурным працэсе» былі атрыманы сацыяльна-дэмаграфічныя параметры маладзёжнай аўдыторыі, вызначана накіраванасць яе паводзін у сферы культуры, ахарактарызаваны колькасныя і якасныя ацэнкі рэпертуару, атрыманыя ў ходзе апытання. Дзейнасць экспертаў-тэатразнаўцаў, крытыкаў рэгламентавалася фармалізаванай экспертнай метадыкай: выбар «адзінак вымярэння» эстэтычных характарыстык спектакляў ажыццяўляўся ў выкарыстоўваемых паняццях сучаснай тэатральнай крытыкі, у рамках якой тэатразнавец «бачыць» спектакль і апісвае яго.

Апытанне школьнікаў пацвердзіла выснову даследавання Мінскага навукова-даследчага інстытута сацыяльна-эканамічных і палітычных праблем аб тым, што асновы тэатральнага вопыту закладваюцца, як правіла, ва ўзросце да 14 гадоў, а такія сацыяльныя фактары, як матэрыяльныя ўмовы жыцця (сямейнае становішча, наяўнасць дзяцей, узровень даходу на аднаго члена сям'і, аддаленасць жылля ад цэнтра горада і т.п.) аказваюць менш істотны ўплыў на характар адносін да тэатра. Моцна ўплываюць на стаўленне моладзі да тэатра тэрмін пражывання ў буйным горадзе і адукацыя бацькоў. Гэтыя інтэгральныя характарыстыкі ўказваюць на важнасць авалодання культурай буйнога горада, на асяроддзе пражыван-

ня рэспандэнта, на ўмовы і магчымасці яго далучэння да мастацтва ў сям'і.

Разгляд арыентацый моладзі ў сферы культуры дазволіў ранжыраваць віды вольнага часу ў парадку змяншэння іх пераважнасці: кінематограф – 99% апытаных; мастацкія выставы і музеі – 96%; эстрадныя канцэрты – 93%; драматычныя тэатры – 87%; музычныя тэатры – 79%; цырк – 77%; народныя гулянні і тэатралізаваныя імпрэзы пад адкрытым небам – 75%; танцавальныя вечары – 54%; філармонія – 41%; ўдзел у мастацкай самадзейнасці – 10%.

Характарызуючы змены, якія адбываюцца ў арыентацыях і устаноўках маладзёжнай аўдыторыі, даследчыкі выявілі і апісалі два асноўныя блокі калектыўных формаў вольнага часу моладзі. У першы блок – традыцыйныя формы – увайшлі адносна простыя і даступныя для ўспрымання формы культуры – эстрадныя канцэрты, танцавальныя вечары, масавыя гулянні, цырк, кіно; гэтая група формаў культурнага вольнага часу названа «забаўляльна-геданістычнай». Другі блок – масавыя формы – склалі формы культуры, якія патрабуюць для ўспрымання пэўнай падрыхтоўкі і навыкаў – літаратурныя канцэрты, філарманічныя вечары, мастацкія выставы, лекцыі-канцэрты, спектаклі музычных і драматычных тэатраў і іншыя традыцыйныя формы [47, с. 11–12].

Узрост і адукацыя – гэта тыя фактары, якія найбольш істотна ўплываюць на глядацкія перавагі і ўстаноўкі. Чым чалавек маладзейшы, тым больш ён арыентаваны на адносна простыя для ўспрымання формы вольнага часу – на эстраду, цырк, танцы, кіно. Чым чалавек больш адукаваны, тым больш выразна яго інтарэсы накіраваны на складаныя формы культуры. Падабенства дадзеных, атрыманых у розных даследаваннях, пацвярджае наяўнасць фундаментальнага сацыялагічнага факта, які характарызуе пэўную заканамернасць паводзін людзей у сферы культуры. У рамках адзінай сучаснай культуры суіснуюць па меншай меры дзве субкультуры, дзве супрацьстаялыя адна другой формы культурнай актыўнасці. Формы культуры, якія ўваходзяць у першую групу, умоўна можна называць «традыцыйнымі», формы другой групы – «масавымі». Супрацьстаянне гэтых субкультур ў сацыялагічным сэнсе выяўляецца ў тым, што людзі, схільныя да адной з масавых формаў культурнай актыўнасці, як правіла, больш схільныя і

да іншых масавых формаў і менш схільныя да любой з традыцыйных формаў культуры. Аналагічныя паводзіны дэманструюць і тыя, хто больш схільны да якой-небудзь з традыцыйных формаў культурнай актыўнасці.

У даследаваннях студэнцкай моладзі выяўляецца ў цэлым высокі ўзровень яе запатрабаванняў у сцэнічным мастацтве і ў рэальным мастацкім спажыванні. В.А.Бабкоў фіксуе большую развітасць тэатральных гледачоў у параўнанні з групамі, арыентаванымі на іншыя мастацтвы. Цікавасць да тэатра гарманічна спалучаецца з высокім агульным узроўнем мастацкага спажывання. Тэатралы-студэнты лепш за іншых вучацца, яны вызначаюцца імкненнем да павышэння адукацыйнага ўзроўню, навуковымі пошукамі, грамадскай дзейнасцю. Гэта адзіны гурт, дзе цалкам адсутнічаюць студэнты, аб'якавыя да будучай прафесіі. Па ўсіх паказчыках аматары тэатра адрозніваюцца найлепшым сацыяльным самаадчуваннем – яны маюць самы высокі бал задаволенасці асабістым і грамадскім жыццём [47, с. 28].

У асэнсаванні ролі публікі ў тэатральным працэсе важна ўбачыць сістэму адносін, у якой знаходзіцца сцэна і зала, зразумець механізм гэтых адносін. Публіка як абавязковы састаўны элемент тэатральнага відовішча павінна быць арганізавана ў адпаведнасці з пэўнымі патрабаваннямі, якія накладваюцца на яе як на ўдзельніка – носьбіта і спажыўца – тэатральнага працэсу. Спосаб ўваходжання ў ролю гледача залежыць не толькі ад сацыякультурных узораў адносін да тэатра, выпрацаваных у грамадстве ў цэлым і яго асобных групамі, але і ад спецыфікі самога тэатральнага мастацтва, прыроды і спосабу яго кантакту з гледачом. Нешматлікія дзеячы сцэнічнага мастацтва ўсвядомілі гэтую акалічнасць як адну з важных і абавязковых умоваў існавання сучаснага тэатра.

Інтэнсіўная ўключанасць чалавека ў камунікатыўныя працэсы пры дапамозе СМІ аказала ўплыў на функцыянаванне тэатра, спрыяла руху сцэнічнай эстэтыкі, нарадзіла новыя формы сацыяльных зносін, узаемаадносін публікі і тэатра, ўзбагацілі выяўленчыя сродкі сцэны. Неабходнасць канкурэнцыі з іншымі відовішчымі мастацтвамі актывізавала пошук спецыфічных тэатральных выяўленчых сродкаў, а таксама запатрабавала новых тэарэтычных трактовак праблемы «тэатр – публіка». У гэтай плоскасці сацыёлагі разглядалі сувязі тэатра і

тэлебачання, аналізавалі заканамернасці, якія аказваюць уплыў тэатра на кіно і ТБ, на адносіны тэатра са сваёй аўдыторыяй [34, с. 213-214]. Выяўленая даследчыкамі дынаміка глядацкіх арыентацый, іх прыцягненне да двух палярных устаноў – традыцыйнай і масавай формаў культурнага вольнага часу – дала падставу меркаваць, у прыватнасці, аб маладзёжнай субкультуры, у рамках якой выяўляюць сябе спецыфічныя формы асваення мастацтва публікай; яны адлюстроўваюць кансалідацыю эстэтычных і сацыяльных арыентацый як пэўнага ўзору жыцця, які фарміруе стыль, ўспрыманне, накіраванасць, патрэбнасць, перакананні, крытэрыі, ацэнкі. У канчатковым рахунку, менавіта прыхільнасць да гэтых каштоўнасцей нормаў вызначыла стаўленне моладзі да відаў і жанраў мастацтва, да формаў іх асваення, выявіла антаганізм традыцыйнай і маладзёжнай субкультуры, што праяўляецца, напрыклад, у супрацьпастаўленні рок-музыкі, эстрады і класічнай оперы, авангардысцкіх сцэнічных эксперыментаў – да традыцыйнага тэатра і г. д.

Глядач – носьбіт пэўнага, абумоўленага шэрагам сацыякультурных фактараў, комплексу ведаў аб мастацтве, дынаміка якіх адлюстроўваецца ў натуральным самаразвіцці мастацкага жыцця. Зыходзячы з такога падыходу, месца тэатра ў грамадстве ў значнай меры вызначаецца раўнавагай сацыяльных патрэбнасцяў грамадства ў тэатры і здольнасцю тэатра адпавядаць гэтым запатрабаванням. Гэтая залежнасць і спалучанасць інтарэсаў можа быць аргументаваная гістарычна апраўданым і паслядоўным зваротам тэатра да новых камунікатыўна-тэхналагічных сувязяў, накіраваных на рашэнне як мастацкіх, так і канкрэтных сацыяльных, прагматычных, культурна-функцыянальных задач. Так, аснашчанасць сцэны радыё і відэаапаратурай, мадэрнізацыя тэатральнага памяшкання не толькі адлюстравалі тэхнічны прагрэс, але і змянілі саму сацыякультурную вытворчасць, дынаміку і тэмпа-рытмы грамадскай і мастацкай свядомасці. Паказальны ў гэтым сэнсе лёс такога тэатральнага жанру, як мюзікл, які, зблізіўшы «высокую» і «нізкую» культуру, адлюстравалі новыя адценні грамадскіх настрояў і эстэтычнае светаадчуванне розных сацыяльных слаёў, аб'яднаў у новую мастацкую цэласнасць ледзь ці не ўсе элементы сучаснай тэатральнасці і пры гэтым актуалізаваў класіку, яе

культурна-значныя каштоўнасці, зрабіўшы іх агульнапрызнанымі і папулярнымі ў самым шырокім глядацкім асяроддзі.

Дыферэнцыяцыя публікі традыцыйна часцей за ўсё ажыццяўляецца па прыкмеце сацыяльна-дэмаграфічнай прыналежнасці. Межы гэтай дыферэнцыяцыі сёння вельмі рухомыя і досыць размытыя, асабліва ў частцы мастацкіх і эстэтычных патрэбнасцяў і арыентацый, што з усёй відавочнасцю выяўляецца ў выніках канкрэтных сацыялагічных даследаванняў. Тлумачыцца гэта ў значнай ступені шырокай дэмакратызацыяй масавай культуры, яе ўзросшай удзельнай вагой у культуры ў цэлым, парушэннем традыцыйна існаваўшай шкалы мастацкіх крытэрыяў і яе нівеліроўкі ў патоку масавай прадукцыі, а таксама, што асабліва важна для ацэнкі з'яваў сцэнічнага мастацтва, тэатралізацыі масавай культуры на эстрадзе, у спорце, на тэлеэкране.

У гэтых умовах функцыянавання культуры было бы мэтазгодным адысці ад традыцыйных прынцыпаў дыферэнцыяцыі публікі па сацыяльна-дэмаграфічных прыкметах, а зыходзіць з прыярытэтных арыентацый публікі на той ці іншы тып культуры, на суму мастацкіх каштоўнасцей, інтарэсаў, пераваг, у якіх так ці інакш адлюстроўваецца сацыяльная пазіцыя гледача, дачыненне яго да пэўнай субкультуры. Менавіта ў такім накірунку развівалася вывучэнне публікі ў 1990 – 2000-я гады.

Навука разглядала тэатр як адмысловую форму масавых зносін, сацыяльны інстытут, які адпавядае сістэме пэўных патрэбнасцяў і фарміруе асобна-індывідуальнае стаўленне да рэчаіснасці. Тэатр асэнсоўваецца як генетычна зыходны фундаментальны від відовішчнага мастацтва. Ад таго, як будзе развівацца тэатр, у вялікай меры залежыць будучыня іншых мастацтваў, у якіх так ці інакш заняты тэатр – кінематограф, тэлебачанне, радыё і інш.

Тэатр, звернуты да розных слаёў насельніцтва, дае магчымасць ўспрымання і разумення спектакляў максімальна шырокімі коламі людзей, якія знаходзяцца на розных узроўнях адукацыі, развіцця і г.д. Між тым, ва ўмовах пераходнай культурнай сітуацыі, падвышанай міграцыі насельніцтва, імклівага ўваходжання яго ў гарадскі лад жыцця, вельмі значная яго частка апынулася ў нашым грамадстве выцесненай з культурнага асяроддзя і абумоўленых ёю нормаў. Традыцыйныя структуры сацыяльнага жыцця аказаліся сапсаваныя, многія старыя

каштоўнасці скампраметавання, новыя ў масавай свядомасці пакуль яшчэ выразна не вызначыліся. Ірвуцца ранейшыя сацыяльныя сувязі, губляюцца арыентацыі ў новых жыццёвых сітуацыях, што нярэдка прыводзіць да псіхалагічных стрэсаў, да сацыяльных негатыўных формаў паводзін. Мастацтва і тэатр, у прыватнасці, могуць змякчыць гэтыя канфлікты сістэмай установак і вобразаў, умацоўваючы ў свядомасці глядача пазітыўныя нормы паводзін, уяўленні аб ідэале, уключаючы яго ў соцыум, здымаючы сацыяльную дыскамфортнасць і напружанне.

У буйных гарадах сцэнічнае мастацтва прадстаўлена як тэатрам (ці ва ўсякім разе спектаклямі) традыцыйнага, акадэмічнага напрамку, так і некаторай колькасцю тэатраў (спектакляў) эксперыментальнага, авангардысцкага плана, разлічанымі на параўнальна вузкае кола публікі. Арганізацыйна і практычна праблемы тэатральных кантактаў насельніцтва ў вялікай ступені звязаны з неабходнасцю мабільнага пераразмеркавання тыпаў тэатраў, з прывядзеннем структуры тэатральной прапановы ў адпаведнасць з інтарэсамі насельніцтва, са структурай глядацкага попыту.

Зносіны глядача і тэатра ў сучасных умовах вызначаюцца такой духоўна-практычнай дзейнасцю, у якой рэалізуецца цэлы комплекс духоўных патрэбнасцяў чалавека, і перш за ўсё патрэбнасці ў мастацтве. Гэтая патрэбнасць патрабуе філасофска-сацыялагічнай інтэрпрэтацыі і раскрыцця, падчас якіх тэатр можа быць зразумелы як спецыфічны від мастацтва і, разам з тым, як адмысловы сацыяльны інстытут, які выступае сродкам задавальнення разнастайных чалавечых запытаў і памкненняў. З-за таго, што ў зносінах глядача з тэатрам рэалізуецца цэлы набор патрэбнасцяў сучаснага чалавека, задавальняюцца разнастайныя запыты і памкненні асобы, асобасны характар зносін тэатра з глядачом шмат у чым вызначаецца мастацкай запатрабаванасцю грамадства ў цэлым; гэтая запатрабаванасць цесна звязаная з сацыяльнымі функцыямі мастацтва. Тэатр мадэлюе грамадства і, запрашаючы глядача да суперажывання, фарміруе ў яго свядомасці пэўныя ідэі, інтарэсы, патрэбы, мастацкія крытэрыі, густ, жыццёвыя арыентацыі. У тэатры варта бачыць свайго роду вобразную мадэль жыццядзейнасці, якая ўзбагачае асобасны вопыт чалавека, пашыраючы яго межы, фарміруючы пэўныя каштоўнасці-нар-

матыўныя арыентацыі. Важная ўласцівасць тэатра заключаецца ў тым, што, адказваючы на патрэбнасць эстэтычнага спасціжэння свету, ён узнаўляе ў наваколлі чалавека рэальную рэчаіснасць як аб'ектыўна існуючыя, размешчаныя ў прасторы карціны жыцця, таму характар самога ўздзеяння, выкліканага тэатральным спектаклем, мяркую і нават спрыяе распаўсюджванню гэтых уяўленняў на навакольныя для чалавека з'явы і адносіны да іх. Індывідуальнасць глядача ў спалучэнні з індывідуальнасцю мастака, выканаўцы, акцёра, спараджае ва ўспрыманні глядача вобразна-асацыятыўны шэраг, сваю інтэрпрэтацыю ўбачанага, якая ўзнікае пры ўдзеце індывідуальнага вопыту глядача, што ўспрымае мастацтва з уласцівай яму здольнасцю суадносіць свае ацэнкі і ўражанні з атмасферай дня, з успрыманнем навакольнага жыцця. Тэатр тым самым спрыяе спасціжэнню гэтай рэчаіснасці, спазнанню чалавека, набыццю жыццёвага вопыту, з'яўляючыся сродкам сацыяльнай арыентацыі.

Глядацкае ўяўленне трансфармуе непасрэдныя ўражанні ў абагульненні, фарміруе ў глядача інтымна-асобасныя ўяўленні аб свеце, інтэрпрэтацыю яго. У развітой аўдыторыі глядачоў цікавасць да тэатра грунтуецца шмат у чым на прыцягальнай сіле асобаснай асновы мастака, акцёра, рэжысёра, драматурга, на сапраўднасці жывых зносін з выканаўцамі. Гэта красамоўна даказвае шматгадовая папулярнасць класічных тэатральных пастановак – успрыманне п'есы добра вядомае са школьных гадоў, але глядач ідзе ў тэатр, зацікаўлены чытаннем, трактоўкай, тлумачэннем драматычнага твора на сцэне тэатра, якое ўвасабляецца ў рэжысёрскай задуме, у ігры акцёра, які стварае ўнікальнае відовішча толькі аднойчы – «сёння, тут, цяпер».

Тэатр як мастацтва непасрэдных жывых зносін здольны звяртацца не толькі да шырокіх глядацкіх масіваў, але і да тых адносна малых груп, якія па тых ці іншых прычынах аказваюцца за межамі масавай аўдыторыі, або, ва ўсякім разе, не ўваходзяць у яе актыўную частку. Дынаміка настрояў і арыентацый публікі, змена стэрэатыпаў і навыкаў ўспрымання аўдыторыі ў большай ступені вызначае папулярнасць адных спектакляў і непапулярнасць іншых, і гэтыя факты тэатральнай і сацыяльнай рэальнасці павінны яшчэ знайсці грунтоўнае асэнсаванне. Тэатр у кантэксце гэтых абставін прымае на сябе значную частку каштоўнасцяў сацыяльнага і культурнага жыцця-



ця, актуалізацыя якіх і вызначае тое, што прынята называць абліччам тэатра – тып трупы, адбор рэпертуару, своеасабліваць выразных сродкаў, характар зносін з публікай, прынцыпы і механізмы камунікатыўнасці, здольныя аператыўна рэагаваць на зменлівую грамадскую сітуацыю, разбураць аджылыя сацыяльныя стэрэатыпы і нормы, здольнасць да актывізацыі ідэй і пачуццяў у новым напрамку.

Тэатральная аўдыторыя – мікрамадэль грамадства. Яна з’яўляецца не толькі індикатарам дзейнасці тэатра, але і новых рэалій у развіцці соцыуму.

Высвятленне параметраў сацыяльнага «партрэта» глядача – праблема складаная, шматгранная, комплексная. Шляхі і метады яе вырашэння могуць быць рознымі. Пры вывучэнні сацыяльнага «партрэта» глядача, якое праводзілася ў Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы з 15-га да 25-га красавіка 2010 года, намі было праведзена апытанне глядачоў на 19 вячэрніх спектаклях, якія складалі на той час рэпертуарную афішу тэатра. На кожным спектаклі было распаўсюджана па 100 анкет (змяшчальнасць асноўнай залы тэатра – 523 месцы).

У выніку анкетавання былі атрыманы некаторыя сацыяльна-статыстычныя дадзеныя, якія дазваляюць скласці ўяўленне аб рэальным глядачы Купалаўскага тэатра. Намі былі прааналізаваны дадзеныя, якія характарызуюць сацыяльны склад глядача, узровень яго адукацыі, месца жыхарства, узрост і пол. Акрамя гэтага, былі атрыманы дадзеныя аб перыядычнасці наведвання тэатра, пра спектаклі, якім аддаецца перавага, мэты наведвання спектакля, меркаванні глядачоў аб спектаклі і інш.

З прычыны адсутнасці магчымасці падрабязна спыніцца на атрыманых выніках, разгледзім некаторыя высновы анкетавання, якія раскрываюць складнікі сацыяльнага «партрэта» глядача.

Перш за ўсё разгледзім структурную характарыстыку аўдыторыі на ўзроўні частаты наведванняў. (Звяртаем увагу, што групы, аб’яднаныя з гэтай нагоды, не адэкватныя тыпам глядачоў на ўзроўні эстэтычнага развіцця. Аднак без асаблівай нацяжкі можна выказаць здагадку наяўнасці паміж імі досыць цеснай сувязі). У самым агульным выглядзе ў аўдыторыі тэатра вылучаюцца тры групы глядачоў: а) рэдкія, б) актыўныя, в) пастаянныя, у якіх частата наведвання тэатра роўная,

адпаведна: а) радзей чым 1 раз у год, б) 1–5 разоў у год і в) 6 і больш разоў у год.

Кожная група фарміруе свой тып аўдыторыі – выпадковую, глядацкую і тэатральную. (У сукупнасці гэтых трох аўдыторый і ствараецца аўдыторыя канкрэтнага спектакля). У даследуемы перыяд выпадковая, глядацкая і тэатральная аўдыторыі Купалаўскага тэатра складалі, адпаведна, 29%, 44% і 23% (Трэба адзначыць, што ў 2000 годзе доля выпадковага гледача складала 20%). Даследаванні паказваюць, што пры сярэдняй частаце наведвання за сезон роўнай 6 фарміруецца тып гледачоў, найбольш падрыхтаваных да ўспрымання тэатральнага мастацтва. Спасылаючыся на гэта, мы лічым магчымым вызначыць долю выпадковай аўдыторыі ў межах 15–25%. Што тычыцца найбольш прасунутай часткі гледачоў, гэта значыць тэатральнай аўдыторыі, то вопыт лепшых тэатраў паказвае рэальнасць яе памеру на ўзроўні 50–70%.

Калі разглядаць долю выпадковых гледачоў на канкрэтных пастаноўках ў 2010 годзе, то самая вялікая іх колькасць была на спектаклях: «Маэстра» – 30%, «Сымон-музыка» і «Ядвіга» – 31%, «Вячэра з прыдуркам» – 34%, «Чорная панна Нясвіжа» – 35%, «Гендельбах» – 37%, «Дзеці Ванюшына» – 38%, «Паўлінка» – 44%.

Існуючая ў тэатры структура аўдыторыі сведчыць аб недастаткова высокім узроўні эстэтычнага развіцця значнай часткі гледачоў. У пэўнай ступені і сам тэатр адказны за такое становішча, бо нярэдка ідзе пагоня за касавым зборам. Гэта часам прыносіць поспех у эстэтычна адсталай часткі публікі, але гэты поспех непрацяглы. Некаторы час усе будуць задаволены, але потым прыйдзе расплата. Яна прыйдзе з той жа глядзельнай залы. Напэўна, эфект «адплаты» на ўзроўні структуры аўдыторыі тэатра і фіксуецца ў гэтым сацыялагічным даследаванні.

Аналізуючы праблемы аўдыторыі тэатра, мы можам задацца пытаннем: ці магчыма рэзкая змена накірунку развіцця сістэмы «тэатр – глядач»? Улічваючы інерцыйны характар адносін у такога роду сістэмах, мы можам, напэўна, адказаць хіба што адмоўна. З гэтага пункту гледжання ўсеагульнае пашырэнне аўдыторыі тэатра, як асноўнага шляху яго развіцця, уяўляецца нам неэфектыўным.

Бліжэйшая будучыня Купалаўскага тэатра заключаецца не ў далейшым павелічэнні памеру аўдыторыі, а ў тым, каб утры-

маць у тэатры тых, хто ўжо прыйшоў, ці ходзіць рэдка, сфарміраваць глядацкую аўдыторыю з тых, што маюць патрэбу ў пастаянных і частых кантактах з тэатрам.

Працэс фарміравання аўдыторыі глядачоў у значнай ступені залежыць ад мастацкага патэнцыялу тэатра, бо менавіта ён вызначае магчымасці ператварэння выпадковага глядача ў тэатральнага. І тут многае залежыць ад рэпертуарнай палітыкі тэатра. Крытычна ацэньваючы рэпертуар, рэспандэнт паказвалі на: слабыя акцёрскія работы – 21%, малазразумелую ідэю спектакля – 18%, нецікавую рэжысуру – 17%, банальную тэматыку спектакляў – 14%, дрэннае мастацкае афармленне спектакля – 12%, слабую драматургію – 10%, адсутнасць праблемных пытанняў – 8%.

Нашае анкетаванне пацвердзіла меркаванне аб тым, што найважнейшай крыніцай выбару для прагляду таго ці іншага спектакля з'яўляецца меркаванне бліжэйшага акружэння рэспандэнта. Гэта, перш за ўсё, аднакласнік, аднакурснік, член сям'і – 41%. Роўна столькі ж працэнтаў сабралі 3 іншыя каналы інфармацыі аб тэатральным мастацтве. У прыватнасці, рэцэнзіі ў часопісе, газеце – 15%, анонс на радыё і тэлебачанні – 13%, інфармацыя ў Інтэрнэце – 13%. Выявілася і даволі значная група глядачоў, якая не давярае і не прыслухоўваецца ні да чыіх меркаванняў (17%). Такім чынам, можна зрабіць выснову аб неабходнасці больш актыўнай прапагандысцкай і паўсюднай работы ў навучальных установах, маладзёжных аўдыторыях, на фестывалях, святах і інш.

На рашэнне пайсці і паглядзець той ці іншы спектакль, у асноўным, уплываюць тры фактары. Першы, як было адзначана вышэй, – водгукі сяброў, калег, знаёмых, сваякоў – 21%, другі – наяўнасць вядомых акцёраў – 17%, трэці – назва спектакля – 15%. Усе астатнія фактары: вядомасць тэатральнага калектыву (7%), імя драматурга і рэжысёра (па 5%), рэцэнзія на спектакль (4%), выступленне крытыка (2%) і іншыя моманты на рашэнне пайсці ў тэатр фактычна не ўплываюць. Разам з тым, у плане прыцягнення глядачоў у тэатр за апошнія гады павялічылася эфектыўнасць тэатральных афіш і іншай рэкламнай прадукцыі. Пра новыя пастаноўкі з гэтых крыніц даведваюцца 35% глядачоў.

На нашае пытанне: «Якім чынам часцей за ўсё Вы набываеце квіток у тэатр?» рэспандэнт адказалі наступным чынам.

Купляю білет у касе тэатра – 32%, у тэатральнага касіра на вуліцы – 26%, праз сяброў, знаёмых, калег, сваякоў – 18%, білет набывае мой спадарожнік – 16%, іду ў тэатр з культпаходам – 10%. Такім чынам, выяўляецца надзвычай выразная нацэленасць глядача на наведванне тэатра. І толькі апошняя пазіцыя – культпаход – сведчыць аб абыякавасці выбару. З гэтага можна зрабіць выснову, што культпаход з’яўляецца найбольш фармальным і найменш эфектыўным сродкам фарміравання тэатральнай аўдыторыі глядачоў.

У наш час, як ніколі раней, вельмі важна дакладна вызначыць кошт мастацкага прадукта. Гаворка ідзе аб фарміраванні кошту тэатральнага білета. Адказваючы на пытанне аб кошце білетаў, пераважная большасць рэспандэнтаў выказалі сваё меркаванне пра тое, што гэты сённяшні кошт нармальны (85%). 6% рэспандэнтаў заявілі аб тым, што кошт тэатральнага білета завышаны. Аднак 9%, наадварот, палічылі яго заніжаным.

У сувязі з меркаванай рэканструкцыяй тэатра рэспандэнтам задавалася пытанне аб тым, ці будуць яны наведваць спектаклі купалаўцаў на іншых пляцоўках горада? Сцвярдзальна адказалі на гэтае пытанне амаль 60% рэспандэнтаў, што карэлюецца з адзначанай вышэй пастаяннай і тэатральнай аўдыторыямі тэатра. Гэта ж сведчыць і пра тое, што ў тэатра ёсць свая, выхаваная ім публіка. Разам з тым, у тэатра ёсць яшчэ і значны рэзерв глядачоў, якіх можна і трэба далучаць да сцэнічнага мастацтва. Гэта усе тыя, хто на вышэйпададзенае пытанне адказалі «можа быць» (39%). Іншымі словамі, гэта кожны трэці сённяшні наведвальнік тэатра.

Аналіз атрыманых анкет дазваляе выявіць асноўныя мэты і матывы наведвання спектакляў, дыяпазон якіх надзвычай шырокі. Глядач адзначае, што мэтай наведвання тэатра з’яўляецца: духоўнае ўзбагачэнне, жаданне пачуць родную мову – 15%; абуджае ў ім розныя перажыванні – 14%; дапамагае адлучыцца ад штодзённых клопатаў – 14%; пашырае круггляд, дае новыя веды – 11%; выклікае асалоду мастацкім майстэрствам – 11%; вучыць бачыць прыгажосць – 8%; дае глядачу тое, што ён не знаходзіць у паўсядзённым жыцці – 6%; натхняе самога глядача на творчасць – 5% і інш.

Важным уяўляецца меркаванне глядачоў аб самых цікавых і самых слабых спектаклях. Па-першае, у гэты лік уваходзяць не толькі пастаноўкі Купалаўскага тэатра, але і іншых музычных і

драматычных тэатраў, што сведчыць пра міграцыю публікі. Па шматгадовых назіраннях патэнцыянальная тэатральная аўдыторыя гледачоў г. Мінска складае 10–12% ад агульнай колькасці жыхароў горада ва ўзросце ад 18 да 70 гадоў, што ў лічбавым пазначэнні складае 150–180 тыс. чал. Менавіта гэтая колькасць патэнцыяльных гледачоў і мігруе паміж тэатрамі, фарміруючы іх рэальныя аўдыторыі. Можна з дастатковай ступенню ўпэўненасці выказаць здагадку, што ў цяперашні час рэальная аўдыторыя гледачоў тэатра імя Я. Купалы (пастаянная + тэатральная) складае каля 84 тыс. чал.

Па-другое, і ў спісе цікавых спектакляў, і ў спісе слабых пастановак нярэдка трапляюцца адны і тыя ж назвы, што яшчэ раз пацвярджае наяўнасць сярод рэальнай аўдыторыі тэатра выпадковых гледачоў, якія часам, не разумеючы цяжкасцяў сцэнічнай работы, адразу ж залічваюць іх да слабых.

Узначальвае спіс самых цікавых пастановак спектакль «Пінская шляхта» (+47 – столькі гледачоў назвалі яго самым цікавым, – 2 – столькі гледачоў адзначылі яго як слабы спектакль). Далей ідуць: «Чорная панна Нясвіжа» (+ 38 / – 5), «Хам» (+ 37 / – 4), «Паўлінка» (+ 35 / – 2), «Вячэра з прыдуркам» (+ 29 / – 7), «Translations» (+ 24 / – 4), «Вечар» (+21), «Сымон-музыка» (+21), «Больш, чым дождж» (+ 15 / – 3), «Памінальная малітва» (+ 14), «Вяселле» (+ 12 / – 6) і інш.

Па полу гледачы тэатра размеркаваліся так: мужчыны – 24%, жанчыны – 76%, ці ў сярэднім на кожным спектаклі на 3 жанчыны прыходзіцца 1 мужчына.

Распаўсюджанай з’яўляецца думка, што спектаклі Купалаўскага тэатра наведваюць гледачы сярэдняга і старэйшага за сярэдні ўзрост. Наша даследаванне не пацвердзіла гэтага меркавання. Так, гледачоў ва ўзросце да 18 гадоў – 9%, ад 18 да 30 гадоў – 49%, ад 31 да 45 гадоў – 21%, ад 46 да 60 гадоў – 16%, ад 61 года і вышэй – 5%.

У дыскусіях нярэдка выказваецца меркаванне, што адукацыя не з’яўляецца прыкметай эстэтычнай культуры гледача. Аднак нам здаецца, што адным з паказчыкаў духоўнага багацця развітай асобы становіцца менавіта адпаведнасць высокага ўзроўню адукацыі значнаму развіццю ў ёй культуры наогул і эстэтычнай у прыватнасці. Узросшы ўзровень адукацыі тэатральнай аўдыторыі ставіць перад тэатрам новыя, яшчэ больш адказныя задачы.

Прыкметнай з'явай становіцца як ўзрастанне ўзроўню адукацыі розных сацыяльных груп, так і павышэнне ўзроўню адукацыі ўнутры кожнай прафесіі. Па адукацыі даследаваны глядач прадстаўлены наступнымі паказчыкамі (у працэнтах ад агульнай колькасці): з няпоўнай сярэдняй – 4%, сярэдняй – 7%, няпоўнай сярэдняй спецыяльнай – 2%, сярэдняй спецыяльнай – 13%, няскончанай вышэйшай – 23%, вышэйшай – 51% .

Аналіз атрыманых аўтарам анкет дазваляе выявіць сацыяльна-прафесійны склад гледачоў. Так, размеркаванне гледачоў па сферах іх дзейнасці на даследаваных спектаклях у працэнтах ад агульнай колькасці гледачоў складала: прамысловасць – 10%, будаўніцтва – 6%, транспарт, сувязь – 3%, навука – 5%, сельская гаспадарка – 1%, адукацыя – 16 %, медыцына – 7%, культура і мастацтва – 7%, гандаль, грамадскае харчаванне – 3%, жыллёва-камунальная і бытавое абслугоўванне – 2%, прадпрымальніцтва – 4%, навучэнцы – 3%, студэнты – 21%, пенсіянеры – 5 %, іншыя – 7%.

З гэтых дадзеных мы бачым, што дастаткова высокі ўзровень настрою на тэатр характэрны для прадстаўнікоў студэнцтва і прамысловай інтэлігенцыі. І відавочна зніжанай з'яўляецца арыентацыя на сцэнічнае мастацтва ў работнікаў гандлю, грамадскага харчавання, транспарту і сувязі (3%), жыллёва-камунальнага абслугоўвання (2%), сельскай гаспадаркі (1%). Невялікай з'яўляецца і доля пенсіянераў (5%). Але асабліва трывожным сігналам уяўляецца тое, што арыентацыя на сцэнічнае мастацтва значна зніжана ў вучняў. І па нашых даследаваннях яна складае толькі 3%. Думаецца, што ў мэтах фарміравання сваёй аўдыторыі тэатру трэба звярнуць самую пільную ўвагу менавіта на гэтую катэгорыю гледачоў.

Трэба асабліва адзначыць, што прэстыж Купалаўскага тэатра ў рэспубліцы дастаткова высокі не толькі сярод гарадскіх, але і сельскіх жыхароў. І асабліва важна тое, што і тымі і іншымі любое наведванне гэтага тэатра ўспрымаецца як свята.

Так, напрыклад, у праведзеных у студзені 2000 гады бліц-інтэрв'ю многія гледачы звярталі ўвагу менавіта на гэтую грань сцэнічнага мастацтва: «... у тэатры я бачу жывых артыстаў, іх ігру. Адчуваю кантакт паміж сцэнай і мной. Гэта свята» (65 гадоў, жанчына, выкладчык англійскай мовы); «У тэатры прыцягвае святочнасць. І непасрэдня адносіны з акцёрам» (62 гады, жанчына, інжынер-эканаміст); «Тэатр – гэта свята.

Кіно ў большасці выпадкаў – звычайныя будні» (56 гадоў, мужчына, інжынер).

Разам з тым, кожны другі апытаны з гэтай катэгорый глядачоў лічыць, што ў тэатры адсутнічаюць п'есы аб праблемах сучаснага жыцця (асабліва вёскі), няма герояў – звычайных людзей з іх радасцямі і няшчасцямі. Вось як сказала глядачка з Мінскай вобласці: «Узнікла пытанне: дзеля чаго жыць? Як жыць? Жыць ці выжываць? І наогул – навошта жыць?» Адметна тое, што ад тэатра чакаюць адказу, асвятлення і асэнсавання рэальнага жыцця беларускага народа, падтрымкі ў цяжкасцях жыцця, «каб паказвалі лёс народа, духоўныя запыты, умацоўвалі волю да жыцця, імкненне да творчасці» [7, с. 4–5].

Большасць апытаных намі глядачоў не называлі канкрэтных спектакляў купалаўцаў, якія наўпрост паўплывалі б на тое ці іншае рашэнне іх жыццёвых пытанняў, аднак многія падкрэслівалі ўплыў тэатра наогул на свае паводзіны, характар, светаўспрыманне. Вось некаторыя з гэтых выказванняў: «Тэатр дапамагае арыентавацца ў жыццёвым лабірынце» (30 гадоў, мужчына, інжынер); «... Я не ўяўляю самавыхавання і самаадукацыі без удзелу тэатра. Для мяне гэта і суразмоўца, і школа» (34 гады, жанчына, інжынер); «Спектаклі прымушаюць думаць, параўноўваць. Спектаклі – гэта не такі ўжо і адпачынак – гэта свайго роду праца» (65 гадоў, жанчына, выкладчык англійскай мовы); «Многія спектаклі пацвярджалі неабходнасць барацьбы і давалі сілы жыць і змагацца» (55 гадоў, жанчына, адукацыя сярэдня); «У маім узросце асабістыя праблемы вырашаюцца ўжо (на жаль!) на аснове асабістага жыццёвага вопыту. Але задумацца над некаторымі праблемамі спектаклі, безумоўна, дапамаглі» (63 гады, жанчына, доктар); «У вырашэнні жыццёвых пытанняў – не. Але кожны характар, спектакль ўзбагачае духоўна, умацоўвае веру ў прынцыпы, якімі жыву» (48 гадоў, мужчына, журналіст).

Сацыялагічныя даследаванні паказалі, што «асноўнае ядро купалаўскай публікі – гэта мінчане, якія жывуць у Мінску звыш 10 гадоў, са стажам наведвання тэатра больш за 7 гадоў (45% глядзельнай залы), 16,6% рэспандэнтаў – жыхары вёсак, раённых цэнтраў, іншых гарадоў і 6% глядзельнай залы – прадстаўнікі абласных цэнтраў. Тэатру неабходна асаблівую ўвагу звярнуць на рэспандэнтаў са стажам наведвання тэатра адзін-тры гады (28,7%). Гэта даволі вялікая праслойка

гледачоў, якую можна аднесці да «маятнікавай» аўдыторыі. Ад творчага патэнцыялу тэатра, прадуманай рэпертуарнай палітыкі, саміх творцаў тэатральнага працэсу залежыць пераўтварэнне гэтай аўдыторыі ў стабільную публіку Купалаўскага тэатра. Сёння доля элітарных гледачоў у структуры рэальнай аўдыторыі складае 12% » [7, с. 5; 19].

Сярод гледачоў Купалаўскага тэатра, на наш погляд, відавочна вылучаюцца некалькі тыпалагічных груп. Паміж сабой яны выразна адрозніваюцца па такіх крытэрах, як патрэбнасць ў сцэнічным мастацтве, якая праяўляецца праз частату наведвання. Але і ў патрэбнасці мэтазгодна вылучыць па меншай меры тры аспекты. Першы – суб’ектыўны, звязаны з асабістымі якасцямі гледачоў, галоўным чынам з іх актыўнасцю. Другі – аб’ектыўны, які характарызуецца такімі прыкметамі, як аддаленасць месца жыхарства, цяжкасці з набыццём квіткаў і інш. Трэці носіць сінтэзуючы характар і звязаны з недастатковасцю вольнага часу, матэрыяльнымі цяжкасцямі. Частата наведвання спектакляў стварае магчымасць для правядзення «дэмаркацыйнай» лініі паміж гэтымі трыма групамі.

Такім чынам, можна зрабіць выснову, што першую групу гледачоў складаюць ўстойлівыя прыхільнікі Купалаўскага тэатра, яго так званая пастаянная аўдыторыя; другую – актыўныя тэатралы і, нарэшце, трэцюю – інертныя, пасіўныя гледачы. Гэта класіфікацыя не выключае і іншых падыходаў да аналізу дадзенай праблемы. Аднак, на наш погляд, яна рэльефная і разам з тым досыць поўна адлюстроўвае цяперашні стан рэальнай аўдыторыі гледача купалаўцаў.

Што ж да агульнага меркавання гледачоў аб Купалаўскім тэатры, то яго найбольш ёміста выказаў у бліц-інтэрв’ю адзін з тых рэспандэнтаў, якога можна аднесці па сацыялагічных дадзеных да ліку сапраўдных тэатралаў: «Я пачынаў хадзіць у тэатр з пазнавальнай мэтай, хацеў зразумець, што гэта за мастацтва, у чым яго адрозненне ад іншых. Адначасова я атрымліваў інфармацыю пра тэатр з кніг, з рэцэнзій, нарэшце, дзяліліся сваімі ўражаннямі сябры і знаёмыя. Мае ж тэатральныя ўражанні часцей за ўсё разыходзіліся з уяўленнямі пра тое, якім павінен быць тэатр у ідэале. Але я не расчараваўся, не стаў ставіцца да тэатра горш і не губляю надзей.

Аднойчы ў жыцці я адчуў пачуццё, што спектакль пастаўлены сапраўды для мяне – гэта быў «Зацюканы апостал»



А. Макаёнка ў Купалаўскім тэатры. Праўда, тады я быў зусім малады.

Але вось адзінства з залай я не адчуў ні разу, а калі і заўважаў залу, то толькі ў тых выпадках, калі мая рэакцыя рэзка разыходзілася з яе рэакцыяй. Так было на спектаклі «Рэвізор», які глядачы ўспрымалі добразычліва, мне ж канцэпцыя спектакля ўяўлялася блюзнёрскай ў адносінах да аўтара п'есы.

Ніколі я не адчуваў сябе суразмоўцам тэатра, мне ніколі не здавалася, што са мной хочучь ўступіць у дыялог. Форма большасці ўбачаных спектакляў была маналагічнай: мяне запрашалі згаджацца, заклікалі захапляцца, не дапускаючы ніякай палемікі. Верагодна, большая частка публікі тэатрам задаволеная. А мне думаецца, тэатр зусім не імкнецца да зносін, а толькі да ўхвалення сваёй дзейнасці і ўжо ніяк не разлічвае на абурэнне або гнеў глядачоў.

У мяне ўражанне, што тэатр у пераважнай большасці выпадкаў негатыўна ўплывае на публіку, якая адчувае сэнсарны голад і таму запаўняе глядзельныя залы. Узровень мастацтва, на мой погляд, невысокі, і крытэрыям становіцца пасрэдным спектакль. Публіка ж, па-мойму, ніяк не ўплывае на тэатр, так як меркаванне глядача тэатр не шануе. А пажадаць тэатру хацелася б пабольш добрых рэжысёраў. Акцёраў таленавітых, прафесійных у нас шмат, а вось рэжысёраў відавочны недахоп» (50 гадоў, мужчына, выкладчык ВНУ).

Разгледзім найбольш агульныя паказчыкі, якія характарызуюць сацыяльны партрэт і эстэтычныя густы глядачоў Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя М. Горкага. Па дадзеных даследавання аўдыторыі глядачоў тэатра, праведзенага В. Іўчанка ў 1999 годзе, «у структуры аўдыторыі дамінуюць тры групы глядачоў: навучэнцы – 29,4% (21,4% – студэнты і 8% – школьнікі), прадстаўнікі сферы адукацыі – 16% і сферы бізнесу – 11,5%. Астатнія групы глядачоў прадстаўлены нязначна: прамысловасць – 6%, навука – 4,3, культура – 7, ахова здароўя – 5,8, адміністрацыйна-кіраўнічы апарат – 6,4, гандаль – 3,5, сілавая структура – 2, 7, транспарт – 1,8, бытавое абслугоўванне – 1, пенсіянеры – 4,7%. У параўнанні з 80-мі гадамі ХХ стагоддзя (даследаванне аўдыторыі тэатра праводзілася ў 1984, 1988 гг.) У два разы скарацілася колькасць груп глядачоў са сферы культуры, абслугоўвання, будаўніцтва і ў тры разы – са сферы навукі, прамысловасці, тран-

спарту. Прадстаўніцтва глядачоў сферы адукацыі і аховы здароўя засталася стабільным. Акрамя таго, адзначаецца тэндэнцыя да павелічэння прадстаўніцтва сферы бізнесу (у параўнанні з пачаткам 90-х гадоў XX стагоддзя – у два разы)» [8, с. 8–9].

Што ж прыцягвае сучаснага глядача ў Тэатр імя Максіма Горкага? Даследаванні паказалі, што «кожны пяты глядач арыентуецца на пастаноўкі з любімымі акцёрамі, і кожнага трэцяга глядача вядзе ў тэатр перш за ўсё акцёрскі склад. З рэпертуару найбольш запатрабаваныя камедыі, бытавыя і гістарычныя драмы, «сатырыка-гумарыстычныя» пастаноўкі, спектаклі на сучасныя тэмы. У 90-я гады мінулага стагоддзя глядачы аддавалі свае перавагі сур’ёзнаму рэпертуару і акцэнтавалі ўвагу на пастаноўцы актуальных праблем. Сёння назіраецца тэндэнцыя зніжэння цікавасці да гэтага аспекту рэпертуару і мастацкага пошуку калектыву. У той жа час глядачы больш увагі надаюць акцёрскім і рэжысёрскім працам. Таксама мае значэнне сцэнаграфія і музычнае афармленне спектакля.

З усёй рэпертуарнай афішы тэатра найбольшай папулярнасцю ў глядачоў карысталіся: «Амфітрыён» (па матывах старажытных грэчаскіх міфаў, твораў Плаўта, Мальера, Хакслі і інш.), «Раскіданае гняздо» Я.Купалы, «Хрыстос і Антыхрыст» Д. Меражкоўскага, «У прыцемках» А. Дударова, «Ад’ютант-Ша Яго Вялікасці» І. Губача, «Хто твой палюбоўнік, Жозэфа?» М.Ашара, «Любімцы лёсу» А. Паповай. «Амфітрыён» вабіць глядачоў музычным і сцэнічным афармленнем, гумарам, іроніяй, лёгкасцю і забаўляльнасцю. «Раскіданае гняздо» высока ацэньваецца за далучэнне да нацыянальнай драматургіі, арыгінальную рэжысёрскую працу і акцёрскі склад, за ігру на беларускай мове. Папулярнасць гэтага спектакля асабліва высокая ў моладзі да 17 гадоў. Аднак некаторая частка глядачоў (а гэта ў асноўным элітарныя глядачы) негатыўна ацэньваюць спектакль з прычыны адсутнасці цэласнасці пастаноўкі і «размытасці» аўтарскага тэксту, недастатковай глыбіні філасофскага асэнсавання тэмы незалежнасці, свабоды, адчужэння ад зямлі, дома, Айчыны. На іх думку, у рэпертуары тэатра ўсё ж недастаткова прадстаўлена класічная спадчына (руская, нацыянальная драматургія) з праекцыяй на сучаснае ўспрыманне, але з захаваннем лепшых айчынных традыцый. Глядачы хацелі б бачыць больш гістарычных, сацыяльных драм, бытавых п’ес і п’ес на сучасныя тэмы, мюзіклаў» [8, с. 13].

А вось што адзначыў адзін з гледачоў Тэатра імя Максіма Горкага падчас праведзенага мной бліц-інтэрв'ю ў студзені 2000 года. У яго выказваннях, на мой погляд, найбольш поўна адбіліся праблемы цяперашняга стану тэатральнага мастацтва і яго адносін з гледачамі. У прыватнасці, гэты глядач, якога па ўсіх сацыялагічных дадзеных можна аднесці да сапраўдных тэатралаў, адзначае: «Чалавеку наогул уласціва спадзявацца, і тэатральнаму гледачу таксама. Спадзявацца на тое, што сённяшні спектакль стане падзеяй у яго жыцці, ускалыхне яго, вырве на некалькі гадзін са штодзённасці, прымусіць спачуваць, пакутаваць, радавацца разам з акцёрам і рэжысёрам».

Што і казаць, такія ўражанні рэдкія. Чаму так адбываецца? Адна з прычын – сённяшняя малая даступнасць тэатра для гледача. Хочацца бачыць прэм'еру, але пераважная большасць публікі на прэм'ерныя спектаклі патрапіць не можа, а жыццё спектакля нядоўгае. Калі ж, нарэшце, патрапіш на спектакль, пра які столькі чуў, то ўбачыш яго ўжо моцна «паношаным». Верагодна, часткова гэтыя спектаклі такімі зрабіла публіка, якая змушае акцёраў, адмовіўшыся ад першапачатковай задумы, мадэляваць тыя ці іншыя ўлюблёныя ёю прыёмы, часцяком невысокага густу. Іншы раз бачыш гледача, які імкнецца развеецца і пасмяяцца нават там, дзе па сюжэце п'есы нішто не можа выклікаць гэтую рэакцыю. Але часам здаецца, што і сам тэатр выходзіць у гледача пэўныя штампы ўспрымання, а потым са спазненнем спрабуе іх разбурыць.

Якраз даверных адносін паміж сцэнай і залай часцей за ўсё і не ўзнікае. Хутчэй у большасці выпадкаў пануе адчужэнне, немата і глухата залы, адчуваецца разнароднасць аўдыторыі. У такіх умовах дыялог наўрад ці магчымы.

Цяпер у тэатры адчуваецца востры дэфіцыт нечаканых, яркіх спектакляў, якія варта было б назваць падзеямі. Іншы раз спектакль пастаўлены з добрымі намерамі, у ім ёсць разумная і высакародная думка, але яна перададзена архаічнымі сродкамі, заземленая «бытавізмам» ці проста выказана банальна, залішне надакучліва, ужо шмат разоў выпрабаванымі прыёмамі.

Мне здаецца, што тэатры зараз мала адрозніваюцца адзін ад аднаго і, ставячы спектаклі, яны маюць на ўвазе нейкага няпэўнага, усярэдненага гледача. Я не ўпэўнены, што глядач можа патрабаваць для сябе іншы тэатр, ён можа, і гэта адбываецца часцей, проста перастаць хадзіць туды, дзе яму нецікава

... І тут невядома, хто больш губляе – тэатр ці глядач. Баюся, што тэатр» (35 гадоў, мужчына, старшы інжынер лабараторыі БДУ).

Думаецца, што Тэатр імя М. Горкага павінен больш клапаціцца аб сваім глядачы, вывучаць яго, лічыцца з яго поглядамі і інтарэсамі. «Да глядачоў, якія маюць шырокае кола інтарэсаў у галіне культуры і выбіраюць для сябе найбольш каштоўнае, – піша К. Каск, – тэатр павінен асабліва ўважліва прыгледзецца і лічыцца з імі, як з партнёрамі. Неабходна мець на ўвазе розніцу ў мастацкім гусце інтэлігенцыі і рабочых. Тэатру трэба клапаціцца не толькі аб стварэнні пастановак высокага ідэйна-мастацкага ўзроўню для найбольш патрабавальнай часткі публікі, але і пра тое, каб спектаклі для глядача, які мае недастатковую адукацыю і неразвіты густ, былі такімі ж змястоўнымі і на належным мастацкім узроўні» [9, с. 74].

Істотную ролю ў далучэнні да сцэнічнага мастацтва падрастаючага пакалення адыгрывае Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага глядача. ТЮГ актыўна ажыццяўляе сваю функцыю перш за ўсё ў адносінах да дзяцей і навучэнцаў. Ён як бы рыхтуе кадры глядачоў для іншых, «дарослых» тэатраў г. Мінска. Спецыфіка ТЮГа, без сумнення, уплывае на склад аўдыторыі глядача. Па дадзеных В. Іўчанка, якая праводзіла даследаванне аўдыторыі глядача ТЮГа ў 2000 годзе, найбольш тыповыя ўзроставыя групы: 10–16 гадоў (46% тэатральнай аўдыторыі), 17–20 гадоў (32%). Астатнія ўзроставыя групы прадстаўлены нязначна: 21–24 года – 2%; 25–30 гадоў – 5; 31–35 гадоў – 4; 36–39 гадоў – 1; 40–45 гадоў – 4; звыш 50 гадоў – 1%.

У тэатры пераважае дзявочая аўдыторыя (67%); падлеткі і юнакі складаюць трэць глядзельнай залы. Дамінуюць дзве групы глядачоў: навучэнцы і прадстаўнікі сферы адукацыі (76% і 10% адпаведна). Большасць аўдыторыі складаюць школьнікі – 46%, затым ідуць студэнты – 23% і навучэнцы – 7%. Палова рэспандэнтаў з няпоўнай сярэдняй і сярэдняй адукацыяй, 8% апытаных маюць сярэдняю спецыяльную і 35% вышэйшую і няпоўную вышэйшую адукацыю» [10, с. 18].

ТЮГаўская дзіцячая аўдыторыя глядача складаецца з дашкольнікаў і дзяцей рознага школьнага узросту. Як вядома, для іх далучэнне да мастацтва тэатра асабліва неабходна. Па дадзеных сацыёлагаў, у прыватнасці І.Д.Безгіна, «аптымальнымі для гэтай узроставай групы з’яўляюцца 3–4 наведванні

драматычнага тэатра або ТЮГа ў год» [11, с. 118]. Аднак на практыцы такую частату наведвання атрымоўваецца вытрымаць толькі нешматлікім.

На наш погляд, дапамагчы ў прапагандзе тэатра і навучанні ўспрымання сцэнічнага мастацтва могуць тыя, хто ўжо стаў сапраўдным тэатралам. Тэатральная аўдыторыя пры некаторай спецыяльна арганізаванай дапамозе здольная як бы да самапашырэння. Таму адзін з важных спосабаў «выкарыстання» падрыхтаваных глядачоў для навучання непадрыхтаваных – правільнае рацыянальнае фарміраванне глядзельнай залы на кожным спектаклі.

У сувязі з гэтым становіцца надзвычай значным пытанне пра тое, хто ж і па якіх законах будзе фарміраваць калектыўныя эмоцыі. У ідэале, калі ўсе месцы заняты эстэтычна развітымі глядачамі-індывідамі, успрыманне спектакля будзе праходзіць у адпаведнасці з яго мастацкай структурай. Супрацьлеглая крайнасць, калі зала запоўнена выключна «выпадковым» глядачом, прывядзе да павярхоўнага ўспрымання. У гэтых умовах новы глядач не засвоіць для сябе нічога ўласна тэатральнага і, прагледзеўшы спектакль, выйдзе, магчыма, нават і задаволены, але з няпоўным багажом сваёй тэатральнай адукацыі. Аптымальны ж варыянт, верагодна, такі: дастатковая колькасць падрыхтаваных глядачоў фарміруе «дыханне залы», якое міжволі захоплівае і глядача «выпадковага», які падсвядома вучыцца правільна глядзець спектакль. Тыя элементы тэатральнай мовы, выяўленчых сродкаў спектакля, якія маюць сімвалічны характар і якія не ўваходзяць у структуру «натуральнага» субтэксту, не маглі б прыцягнуць яго ўвагі, нават калі б па задуме аўтараў яны і неслі асноўную сэнсавую нагрузку. Зместу спектакля глядач не зразумеў бы. Але, уключыўшыся ў калектыўную рэакцыю, народжаную паводзінамі знаўцаў (напрыклад, у нейкім месцы зала як бы замерла ад захаплення, або пачуліся ўздыхі спагады ці нават апладысменты), «нетэатрал» падсвядома запомніць момант удзелу ў суперажыванні. Калі ж, зацікавіўшыся мастацтвам сцэны, наш «выпадковы» глядач прыйдзе ў другі і трэці раз і зноў патрапіць у залу, дзе паводзіны дыктуюць тэатралы, ён пачне паступова назапашваць вопыт дакладнага ўспрымання, хоць у кожным асобным выпадку рэакцыя яго была б падсвядомай і залежала ад калектыўнага настрою. І ў рэшце рэшт, мову тэатра ён можа засвоіць, так бы мовіць, сам таго не падазраючы.

Адсюль – правільнае рацыянальнае фарміраванне глядзельнай залы на кожным спектаклі – элемент агульнай праблемы фарміравання аўдыторыі глядача. І практычныя высновы: «мэтавыя» спектаклі, надзвычай зручныя для адміністрацыі, у прыватнасці мэтавае запрашэнне навучэнцаў ПТВ ці іншых груп моладзі, з пункту гледжання мэтанакіраванай работы па выхаванні актыўнага глядача хутчэй шкодныя, чым карысныя. Так званыя «аднастайныя» залы, якія ствараюць для глядача пэўны псіхалагічны камфорт, могуць прывесці да таго, што вынікі наведвання застануцца за рамкамі мастацкага ўспрымання і тэатральнага мастацтва. Знаходзячыся сярод членаў сваёй фармальнай ці нефармальнай малой групы, чалавек абавязкова будзе паводзіць сябе па законах гэтай групы незалежна ад таго, адпавядае гэта ці не правілам і традыцыям паводзін у дадзеным месцы. І калі маленькая група навучэнцаў прыходзіць у тэатр, яна, напрыклад, будзе арыентавацца на асяроддзе залы і паводзіць сябе «па-тэатральнаму» толькі ў тым выпадку, калі глядачоў, якія ведаюць традыцыі, будзе большасць. Калі ж зала будзе запоўнена глядачамі аналагічнымі з гэтай згаданай групай, яны неабавязкова, так бы мовіць, наўмысна, але застаючыся ў рамках законаў сваіх зносін, будуць перамаўляцца падчас дзеяння, падтрымліваць гучныя, неадэкватныя рэакцыі, іншымі словамі паказваць сябе адзін перад адным, практычна не ўнікаючы ва ўспрыманне сцэнічнага дзеяння. Акцёры, якім трэба будзе авалодаць такой залай, павінны міжволі змяняць акцэнты ў партытуры спектакля. У выніку наведвання тэатра, у лепшым выпадку, не будзе для глядача карысным, а можа прывесці і да процілеглых наступстваў, – створыць ўражанне аб «нецікавасці» сцэнічнага мастацтва. І наадварот, уключэнне пачаткоўцаў, асабліва моладзі, у шэрагі тых, да паводзін якіх яны вымушаныя будуць прыслухоўвацца, дапаможа ім быць на адпаведнай тэатральнай хвалі.

Пастаяннае імкненне да пашырэння тэатральнай аўдыторыі, забеспячэнне прадстаўніцтва ў ёй усіх слаёў насельніцтва – задача, безумоўна, важная, але сапраўднага сацыяльнага эфекту тэатр дасягне толькі тады, калі ў зале будуць сядзець людзі, падрыхтаваныя да ўспрымання мастацтва сцэны, здольныя ацаніць спектакль ва ўсёй паўнаце яго мастацка-вобразнага ладу.

Дасведчаны тэатральны глядач, які грунтоўна разбіраецца ў сцэнічным мастацтве, часам ставіць перад тэатрам важныя,

сур'ёзныя, але і вельмі цяжкія задачы. Вось, напрыклад, частка інтэрв'ю гледача, узятае аўтарам у Тэатры юнага гледача ў студзені 2000 года: «Тэатр – гэта ж жыццё, але толькі вызваленае ад жыццёвай мітусні, мішуры, выкрышталізаванае, ці што. Часцей за ўсё ён не апраўдвае, падманвае надзеі: паглядзеўшы спектакль, выходзіш з прыўзнятым настроем, асабліва калі існуе кантакт са сцэнай, хоць даволі часта сустракаеш гледачоў, пра якіх думаеш: навошта яны сюды прыйшлі?»

У тэатр ідзеш, каб убачыць на сцэне тое, што хвалюе ў жыцці, што табе блізка і зразумела. Часам цікава даведацца, як тэатр паставіў вядомую п'есу, інсцэніраваў любімую кнігу.

Я ўспрымаю тэатр як цікавага партнёра, у якога ёсць чаму павучыцца. Чалавек думае аб якіх-небудзь сур'ёзных для яго праблемах, але часам не да канца разумее іх. І тэатр, як больш глыбокі, больш сур'ёзны партнёр, дапамагае «дакапацца» да сутнасці. Цяжкіх, незразумелых спектакляў у маім жыцці не было. Бываюць, праўда, такія спектаклі, якія з другога разу разумееш лепш, глыбей ...

Сучасны тэатр вельмі моцна пашырыў аўдыторыю, мне здаецца, раней тэатр быў для больш вузкага кола. Цяпер у шырокіх слаёў публікі паўстала цікавасць да тэатра, хоць гледачы бываюць розныя, адны шукаюць забавы, іншыя – глыбіню. Глядач стварае атмасферу, настрой залы, але галоўная роля належыць усё ж самому тэатру». (20 гадоў, студэнтка БДУ).

Пытанне «Хто знаходзіцца ў глядзельнай зале?» – вельмі сур'ёзнае для тэатра, таму што ён мае на ўвазе па меншай меры два прынцыповыя і практычныя адказы. Па-першае, каму трэба адрасаваць свае спектаклі і, па-другое, каго неабходна далучаць да тэатра. У гэтай сітуацыі ўзнікаюць яшчэ дзве задачы: далучэнне магчымага рэзерву гледачоў і захаванне існуючага пастаяннага кантынгенту гледачоў, якія валодаюць развітым мастацкім густам і якія прад'яўляюць да тэатра высокія патрабаванні. «Калі тэатр разлічвае на такую аўдыторыю, – адзначаў падчас правядзення аўтарам бліц-інтэрв'ю адзін з гледачоў, – то ён павінен быць на адпаведным узроўні. Гэта значыць, не напышліва-абыякавым да рэакцыі гледача («Пра тых, хто не разумее, нам няма клопату»), а, ставячы самы «цяжкі» спектакль, імкнецца дасягнуць разумення глядзельнай залы (для большасці)» (50 гадоў, мужчына, канструктар МАЗа).

Уяўляе цікавасць інтэрв'ю аднаго з апытаных бацькоў, якія прыводзілі сваіх дзяцей на ТЮГаўскі спектакль у студзені

2000 года: «Так атрымалася, што ў дзяцінстве ў мяне не было магчымасці наведваць спектаклі ... Такім чынам я прыйшоў у тэатр ужо чалавекам з жыццёвым вопытам. Спачатку гэта былі выпадковыя наведванні, не самыя лепшыя спектаклі, а тыя, на якія лёгка было патрапіць. І хоць убачаныя пастаноўкі падаваліся мне схематычнымі, вельмі далёкімі ад жыцця, я ўсё ж мужа штогод хадзіў у тэатр, спадзеючыся, што, магчыма, вось-вось зразумею, чаму людзі так імкнуцца сюды. У апошні час бываю тут даволі часта. Па-ранейшаму мне цікавая тая атмасфера, якая ўзнікае ў тэатры, цікава глядзець на глядачоў – хто ідзе і навошта? Магчыма, для многіх наведванне тэатра – своеасаблівы рэфлекс, выпрацаваны з дзяцінства. Мне цікава, як тэатр уплывае на розум, інтэлект ... Але асабіста я ўспрымаю яго рацыянальна. Толькі асобныя моманты ў спектаклях сугучныя з некаторымі жыццёвымі асацыяцыямі, нараджаюць ўспаміны. Але наогул тэатр па-ранейшаму дае мне схематычнае ўяўленне пра жыццё. Здавалася б, ён павінен дапоўніць мае веды пра жыццё, але гэтага якраз і не атрымліваецца.

Не атрымліваецца ў мяне і яднання з залай, у зале я адчуваю сябе адзінокім, хоць мне гэта і не падабаецца. Я спрабую быць заадно з залай, але яднання не атрымліваецца...

Мне здаецца, у тэатры робіцца залішні ўпор на словы, але паміж тым, што гаворыцца са сцэны, і тым, што на ёй рэальна адбываецца, ёсць нейкі дысананс. Мяне папракаюць, што я не разумею ўмоўнасці тэатра. Не ведаю... Я люблю жывапіс, музыку. Але тэатральны свет здзіўляе мяне сваёй штучнасцю, схематызмам. Словы, якія гавораць са сцэны, нічым не падмацаваныя, а ад слоў мы вельмі стаміліся. Сучасны тэатр рацыянальны, «навучаны», ці што, іншы раз спектакль ператвараецца ва ўрок сацыялогіі. Не, жыццё нашмат складанейшае. Хоць і час цяпер рацыянальны, можа, таму і тэатр такі?

Я хацеў бы ў тэатры пашырыць свой жыццёвы і эмацыянальны вопыт. Але, вядома, многія ходзяць у тэатр таму, што гэта прэстыжна. Ёсць і глядачы з няўдалым асабістым жыццём, для іх тэатр – ілюзорны свет, якім яны хочуць замяніць рэальнасць. Гэта своеасаблівы інфанталізм, запозненае юнацтва. Яны баяцца жыцця, яны не здольныя спалучыць свой унутраны свет з рэчаіснасцю. Але затое яны ж звяртаюцца да цябе: ты не дарос да тэатра. А можа быць, перарос?..

Усе людзі вельмі розныя: тое, што для адных штучна, для іншых не, але мы ўсе звязаныя з жыццём. Праблемы, я пера-



кананы, ва ўсіх агульныя, толькі трэба пастарацца знайсці агульную мову для ўсіх, і для так званых «простых» людзей, і для інтэлектуалаў. Ідэальны тэатр – тэатр для ўсіх. А тэатр незразумелы мяне палохае, палохае мяне яго «мудрагелістасць».

Хацелася б тэатра, падобнага на свята, масавага гуляння, у якім можна б перажыць, зразумець нешта такое, чаго так не хапае. А формы дапушчальныя самыя розныя, у тым ліку і традыцыйныя ...

Словам, хочацца тэатра, які пашырыць эмацыянальны свет, дапаможа палепшыць сябе. Такі тэатр патрэбны ўсім» (36 гадоў, мужчына, механік).

Разглядаючы рэпертуарныя праблемы ТЮГа, нельга не пагадзіцца з В.Дзмітрыеўскім, які паказвае адну з найважнейшых прычын нераўнамернасці адносін да тэатра розных сацыяльных груп насельніцтва. На яго думку, яна заключаецца ў тым, што «у сістэме далучэння глядачоў да тэатра страчана паступовасць і паслядоўнасць» [12, с. 96]. Далей ён працягвае: «Сацыялагі выявілі два «пікі» далучэння – у дзяцінстве і адразу пасля заканчэння школы. Але тэатр па шэрагу прычын не ў стане замацаваць ўзнікшую да яго цікавасць часцей за ўсё з-за таго, што спектр яго прапановы значна вужэйшы чым спектр інтарэсаў глядача, – менавіта тут назіраецца перакрываўванне праблем: творчых, арганізацыйна-эканамічных, сацыялагічных, сацыяльна-псіхалагічных. У тым выпадку, калі глядач быў далучаны да тэатра ў 6–7-гадовым узросце, у 12–15 гадоў яго зноў чакае сур’ёзнае выпрабаванне – спектакляў, адрасаваных гэтай узроставай катэгорыі, вельмі няшмат.

А між тым і навукоўцы, і практыкі тэатра аднадушныя ў адным: цікавасць да тэатра, любоў да сцэнічнага мастацтва закладваецца ў чалавека ў дзіцячыя і юнацкія гады. Гэты факт надзвычай істотны хоць бы таму, што азначае: лёс тэатра будучага вырашаецца сёння» [12, с. 96].

Цікавыя дадзеныя былі атрыманы намі пры вывучэнні рэпертуару і глядача Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа. Для высвятлення адносін глядачоў да тэатра былі даследаваны аўдыторыі спектакляў «Восеньская саната» І. Бергмана, «Макбет» У. Шэкспіра, «Несцерка» В. Вольскага, «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» У. Караткевіча, «Палёты з анёлам» С. Сагалава. Як бачна, гэта п’есы

рознай тэматыкі. Анкета ўключала два блокі. У першы ўваходзіла група пытанняў, якія адносяцца да сацыяльна-дэмаграфічнага партрэта глядача. Другі блок уключаў пытанні, якія высвятлялі матывы наведвання і эстэтычныя густы глядачоў.

Аснову аўдыторыі глядачоў у Нацыянальным акадэмічным драматычным тэатры імя Якуба Коласа складаюць маладыя людзі: 10% – да 18 гадоў, 48% – ад 18 да 30 гадоў. На глядачоў ва ўзросце ад 31 да 45 гадоў прыпадае 23%, ад 46 да 60 гадоў – 14% і ад 61 гадоў – 5%.

Значнай з’явай становіцца як ўзрастанне ўзроўню адукацыі розных сацыяльных груп, так і павышэнне яе ўнутры кожнай прафесіі. Па дадзеным паказчыку глядач прадстаўлены (у працэнтах ад агульнай колькасці): прамысловасць – 7%, будаўніцтва – 6, транспарт, сувязь – 4, навука – 4, сельская гаспадарка – 2, адукацыя – 13, медыцына – 7, культура, мастацтва – 9, гандаль, грамадскае харчаванне – 2, жыллёва-камунальная і бытавое абслугоўванне – 2, прадпрыемства – 5, навучэнцы – 4, студэнты – 24, пенсіянеры – 6, іншыя – 5%.

Аналіз матэрыялаў паказвае, што сярод глядачоў Коласаўскага тэатра можна вылучыць некалькі тыпалагічных груп. У аснову градацыі неабходна пакласці такія крытэрыі, як запатрабаванасць у тэатральным мастацтве, якая праяўляецца праз частату наведвання. Мэтазгодна вылучыць тры аспекты патрэбнасці.

Першы – суб’ектыўны, які звязаны з асабістымі якасцямі глядача, у асноўным з яго актыўнасцю. Другі – аб’ектыўны, які характарызуецца такімі ацэнкамі, як аддаленасць месца жыхарства, цяжкасці з набыццём білетаў і інш. Трэці носіць сінтэзуючы характар і звязаны з недахопам вольнага часу, матэрыяльнымі цяжкасцямі. Частата наведвання спектакляў стварае магчымасць для правядзення «дэмаркацыйнай» лініі паміж трыма групамі глядачоў. Першую групу складаюць ўстойлівыя прыхільнікі Коласаўскага тэатра, яго так званая пастаянная аўдыторыя (25% ад агульнай колькасці глядачоў); другую – актыўныя тэатралы (35%) і, нарэшце, трэцюю – інертныя, пасіўныя глядачы (40%).

Нягледзячы на рознае сацыяльнае становішча глядачоў Коласаўскага тэатра, назіраецца падабенства эстэтычных густаў, інтарэсаў, патрэбнасцяў. Амаль 80% з усіх апытаных глядачоў праявілі жаданне далучыцца да нацыянальнай і сусветнай класікі ў інтэрпрэтацыі тэатра.

Эстэтычны густ глядача, які праяўляецца пры ўспрыманні таго ці іншага спектакля, цяжка ўлавіць і вымераць колькаснымі паказчыкамі. Аднак у пэўным сэнсе ён праяўляецца ў меркаваннях глядача пра эстэтычныя элементы пастаноўкі. Так, 74% глядачоў адзначылі, што прагледжаныя спектаклі ім спадабаліся, глыбока ўразілі і натхнілі.

Узначальвае спіс самых цікавых пастацовак спектакль «Восеньская саната». Далей ідуць «Легенда пра каханне», «Дыліжанс», «Жарты», «Макбет», «Пахавайце мяне за плінтусам», «Шагал ... Шагал ...», «Несцерка», «Дажыць да прэм'еры», «Вельмі простая гісторыя».

Выбар рэпертуару досыць знамянальны. З дзесяці пастацовак пяць вырашаны ў жанры музычнага эстраднага паказу або мюзікла. Што тычыцца спектакляў «Восеньская саната», «Макбет» і «Шагал ... Шагал ...», то цікавасць да іх абумоўлена глыбокай эстэтычнай праблематыкай, а таксама удзелам у спектаклях любімых майстроў сцэны. Нарэшце, вялікую ролю іграе цікавасць глядачоў да фактаў біяграфіі сусветна вядомай асобы мастака М. Шагала.

Імкненне да музычнага спектакля, мюзікла, забаўляльна-эстэтычнага паказу досыць характэрна для маладзёжнай студэнцкай аўдыторыі ў цэлым. Таму не выпадкова, што менавіта спектаклі тыпу мюзікла аказваюцца ў ліку тых, якія больш наведваюць. Разам з тым моладзь, якая цікавіцца забаўляльным рэпертуарам вельмі ўважліва ставіцца і да сур'ёзных праблемных спектакляў. З 30 спектакляў бягучага рэпертуару Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа маладыя глядачы назвалі чатыры ў ліку няўдалых, 12 – самых лепшых і пералічылі амаль усе спектаклі бягучага рэпертуару ў спісе тых, якія яны хацелі б паглядзець.

Аналіз дадзеных анкет дазваляе высветліць асноўныя тэмы і матывы наведвання тэатра, дыяпазон якіх незвычайна шырокі. Глядач заўважае, што наведванне тэатра дапамагае духоўна ўзбагаціцца, пачуць родную мову – 20%; абуджае розныя перажыванні – радасць, смутак і г.д. – 16%; дапамагае забыцца пра штодзённыя клопаты – 15%; пашырае круггляд, дае новыя веды – 12%; далучае да асалоды ад мастацкага майстэрства – 11%; вучыць бачыць прыгажосць – 10%; далучае да таго, чаго не знойдзеш у будзённым жыцці – 7%; натхняе на творчасць – 5% і інш.

Працэс фарміравання аўдыторыі глядачоў у значнай ступені залежыць ад мастацкага патэнцыялу тэатра, бо менавіта ён вызначае магчымасць ператварэння выпадковага глядача ў тэатральнага. І тут многае залежыць ад рэпертуарнай палітыкі тэатра. Крытычна ацэньваючы рэпертуар, рэспандэнты паказалі на слабыя акцёрскія работы – 23%; малазразумелую ідэю спектакля – 21%; нецікавую рэжысуру – 20%; банальную тэматыку спектакляў – 15%; дрэннае мастацкае афармленне – 14%; слабую драматургію – 13%; адсутнасць праблемных пытанняў – 10%.

Даследаванне функцыянавання сістэмы «тэатр – глядач» на ўзроўні абласнога цэнтра працягвалася пры вывучэнні работы Брэсцкага акадэмічнага тэатра драмы. Тут, таксама як і ў Коласаўскім тэатры, былі даследаваны аўдыторыі на пяці спектаклях: «Вечар» А. Дударова, «Раскіданае гняздо» Янкі Купалы, «Вельмі простая гісторыя» М. Ладо, «Дарагая Памэла» Дж. Патрыка, «Чорны анёл з белымі крыламі» Д. Балыкі.

У Брэсцкім тэатры, як і ў многіх іншых тэатрах рэспублікі, вызначаецца тэндэнцыя да «амаладжэння» аўдыторыі – 65–70% глядачоў складае моладзь да 30 гадоў. Трэць аўдыторыі – навучэнцы. Вядзецца праца па далучэнні да тэатра студэнцкай моладзі, што дазваляе істотна павялічыць долю студэнтаў у глядзельнай зале. Найбольшай тэатральнай актыўнасцю вылучаюцца дзве ўзроставыя групы: 18–22 і 23–30 гадоў. Гэтага нельга сказаць пра глядачоў сярэдняга ўзросту.

У структуры аўдыторыі дамінуюць тры групы глядачоў: навучэнцы – 30% (22% – студэнты і 8% – школьнікі), прадстаўнікі сферы адукацыі – 16% і сферы бізнесу, прадпрымальніцтва – 11,5%. Астатнія групы глядачоў прадстаўлены нязначна: прамысловасць – 6%, навука – 2%, культура – 3,7%, ахова здароўя – 5,8%, адміністрацыйна-кіраўнічы апарат – 6,4%, гандаль – 3,5%, сілавая структура – 2,7%, жыллёва-камунальнае і бытавое абслугоўванне – 2,8%, пенсіянеры – 4,7%. Пры стабільным прадстаўніцтве глядачоў сферы адукацыі і аховы здароўя ідзе скарачэнне колькасці груп глядачоў сфер культуры, навукі, прамысловасці, будаўніцтва.

Праведзенае даследаванне выявіла тэндэнцыю прытоку ў тэатр «старых тэатралаў», арыентаваных менавіта на сцэнічнае мастацтва. Цяпер іх прыцягваюць новыя пастаноўкі, асабліва з’яўленне на сцэне класічнай драматургіі. На гэтую катэгорыю

гледачоў трэба звяртаць асаблівую ўвагу, таму што якраз яна і адносіцца да пастаяннай тэатральнай публікі (сферы адукацыі, бізнесу і прадпрымальніцтва) – 31–41 год і 41–50 гадоў.

Прынцыповы характар мае і тая акалічнасць, што кожны трэці рэспандэнт сферы навукі і культуры наведвае тэатр 1–3 разы на год і менш. Такое зніжэнне тэатральнай актыўнасці гэтых груп тлумачыцца перш за ўсё рэпертуарнымі праблемамі. На думку рэспандэнтаў, у рэпертуары тэатра не хапае нацыянальных і замежных класічных спектакляў, эксперыментальных пастановак. Такім чынам, адток гэтых катэгорый гледачоў з тэатральнай залы ў значнай ступені абумоўлены адсутнасцю новых ідэй у рэпертуары і ў рэпертуарнай палітыцы тэатра.

Занепакоенасць выклікае тэндэнцыя росту ў тэатры «выпадковых», «аднаразовых» наведвальнікаў. Калі гледачы, якія ўпершыню прыходзяць у тэатр, у іншых тэатрах у сярэднім складаюць трэць аўдыторыі, то ў Брэсцкім тэатры сярод наведвальнікаў гэты паказчык значна вышэйшы – 45%. Указваючы на прычыны, якія перашкаджаюць частаму наведванню тэатра, гледачы называюць не толькі загружанасць працай, недахоп вольнага часу, далёкае месца жыхарства, дрэнную інфармаванасць, але і тое, што не падабаецца рэпертуар тэатра, адсутнічаюць цікавыя рэжысёрскія працы, слабы акцёрскі склад. Гэтыя прычыны ўказваюць не выпадковыя гледачы, а тыя, каго з поўным правам можна аднесці да катэгорыі тэатральных.

Трэба адзначыць, што на аднаго апытанага ў сярэднім прыходзіцца па тры спектаклі ў тэатральны сезон. Больш за чвэрць з рэпертуарам Брэсцкага тэатра пазнаёміліся 12% апытаных. Праўда, 25% апытаных не бачылі ніводнага з названых у анкеце спектакляў гэтага тэатра.

Наколькі дазваляюць рабіць высновы нашага апытання, найбольш вядомы гледачам самы «доўгі» спектакль тэатра «Рамэа і Джульета» (пастаноўка 2001 года). Гэты спектакль бачыла амаль трэць усіх апытаных. Каля чвэрці апытаных у Брэсцкім тэатры наведалі спектаклі «Брэменскія музыкі», «Маленькі прынц», «Вечар», «Прымакі», «Чорны анёл з белымі крыламі».

Не можа не радаваць, што гледачы бачаць у тэатры не проста забаву, не месца, куды ходзяць ад няма чаго рабіць, не беззмястоўнае баўленне часу. Сярод вядучых матываў навед-

вання тэатра жыхарамі г. Брэста выступае імкненне пашырыць свой кругагляд, даведацца пра новае, атрымаць падставу для роздуму. Перавагі дадзеных матываў паказваюць і на імкненне сучаснага чалавека да пашырэння ведаў аб свеце, пра іншых людзей, сябе. Але пры гэтым нельга не прызнаць, што наведванне тэатра ў шматлікіх гледачоў зусім не з'яўляецца спецыфічным і тым больш непаўторным, унікальным сродкам задавальнення патрэбнасці ў пашырэнні кругагляду і атрымання падставы для разважанняў.

Такая відавочнае перавага дадзеных варыянтаў адказу ўскосна сведчыць аб тым, што ў свядомасці гледачоў тэатр не вылучаецца з шэрагу іншых відаў мастацтва і што гледачы, магчыма, нават не задумваюцца, чаму яны ідуць менавіта ў тэатр, чаго яны могуць чакаць ад зносін з тэатрам. Мабыць, атрыманыя вынікі адлюстроўваюць спрошчаныя ўяўленні пра тэатр як установу, «якая павышае культурны ўзровень», «пашырае кругагляд» і г.д. Магчыма, што калі няма сапраўднага разумення, акрэсленага ўяўлення пра тое, дзеля чаго варта хадзіць у тэатр, дадзены варыянт, сапраўды, гледачу здаецца найбольш грунтоўным і нават прэстыжным. Аднак дзве групы гледачоў – старэйшыя за 50 гадоў і тыя, хто мае няпоўную сярэдняю адукацыю (гэтыя групы ў асноўным супадаюць) – аддалі значную перавагу «забаве» як матыву наведвання. Гэта сведчыць аб тым, што выбар «пазнавальнага» матыву больш адукаванымі і дарослымі гледачамі з апытаных – зусім не толькі вынік меркаванняў, а той стэрэатып уяўленняў аб магчымых мэтах наведвання тэатра, які ператварыўся ва ўстойлівае перакананне.

На жаль, мы можам толькі здагадвацца адносна таго, ці з'яўляецца імкненне «пашырыць свой кругагляд, атрымаць падставу для роздуму» «толькі паняццёвым» або «рэальна дзейным матывам». Магчыма, што гэты «матыў, які толькі разумеюць», а «рэальна дзейным» з'яўляецца іншы, напрыклад, «развешаецца, адпачыць ад будзённых спраў», ён займае другое месца па колькасці аддадзеных галасоў. У такім выпадку можна канстатаваць неапраўданую аднабаковасць, сухасць і аскетызм у склаўшымся стэрэатыпе ўяўленняў пра тэатр. Наўрад ці варта жадаць, каб падобны «толькі паняццёвы матыв» ператварыўся ў «рэальна дзейны», так як яго ўтылітарызм і сухасць не ідуць на карысць тэатру – высокі працэнт

апытаных ва ўзросце 15–17 гадоў, якія на пытанне аб прычынах рэдкага наведвання тэатра адказалі, што «тэатр іх наогул не прыцягвае». Такі адказ выбралі 15,4% гледачоў з няпоўнай сярэдняй адукацыяй (у асноўным школьнікі). І гэта зразумела: пры такім стэрэатыпе ўяўленняў аб тэатры менавіта ў вучняў можа панізіцца або наогул знікнуць цікавасць да тэатра. Насцярожвае і тое, што група гледачоў з няпоўнай сярэдняй адукацыяй менш за ўсё выбірала ў якасці матыву наведвання тэатра «магчымасць суперажываць героям спектакля, падзяляць іх пачуцці і думкі». Мабыць, у сувязі з гэтым звязаныя трывожныя сігналы аб узрастанні сярод падлеткаў дэфіцыту эмацыянальнага стаўлення да жыцця і нават аб «эмацыянальнай тупасці». Але сённяшні падлетак – будучы патэнцыяльны ці рэальны глядач тэатра.

Падводзячы некаторыя вынікі вывучэння сацыяльнага партрэта і эстэтычнага густу гледачоў Тэатра імя Я. Коласа і Брэсцкага тэатра, варта адзначыць, што спектаклям філасофска-інтэлектуальнага зместу аддаюць свае перавагі людзі з вышэйшай адукацыяй і вялікім тэатральным вопытам, якія здольныя ўспрымаць складаныя вобразы (метафара, сімвал), тэатралізаваныя формы выканання. Гэты тып гледача адрозніваецца патрабавальнасцю да мастацтва – больш за палову апытаных, якія маюць вышэйшую адукацыю, аддавалі перавагу высокамастацкім п'ястасаноўкам, якія ў іх атрымалі высокую ацэнку. Паказальна, што патрабавальнасць суправаджаецца ў такіх гледачоў і павышэннем крытэрыяў адбору, мастацка слабыя п'ястасаноўкі імі ігнаруюцца, у той час як лепшыя спектаклі глядзяцца па некалькі разоў.

Частка студэнтаў і навучэнцаў па сваім узроўні ўспрымання набліжаецца да старэйшых па ўзросце груп інтэлігенцыі, але істотна адрозніваецца ад іх выбарам тэм і разуменнем сцэнічнай інтэрпрэтацыі. Гэта тып так званага маладога гледача, у якога крытэрыі адбору вызначаны сувяззю п'ястасаноўкі з маладзёжнымі праблемамі. Ён чакае ад тэатра спектакляў на надзённыя тэмы, ён успрымальны да навізны пошукаў, хоча бачыць на сцэне сваіх аднагодкаў, менш патрабавальны да прафесійнага ўзроўню.

Гледачы без вялікага мастацкага вопыту (часта і адукацыі) аддаюць перавагу бытавым сюжэтам, якія ім знаёмыя. Устанавіць кантакты акцёра і гледача тут спрыяюць элементы каме-

дыі і меладрамы. Эмацыянальна-сюжэтная, заснаваная на пазнанні навакольнай рэчаіснасці пастаноўка найбольш папулярная сярод жанчын (асабліва з сярэдняй адукацыяй), не вельмі кампетэнтных у мастацтве. Гэтым тлумачыцца высокая наведванне мастацка слабых спектакляў. Гледачы такога тыпу могуць ўспрымаць і творы агульнафіласофскага характару, калі тыя ўтрымліваюць элементы камедыі, меладрамы, даюць магчымасць правесці аналогію з перажытым, або ў іх прасочваюцца займальныя сюжэт і фабула.

Сёння гледачы дастаткова добра валодаюць жыццёвай інфармацыяй, але не дзеля яе прыходзяць у тэатр. Яны хочуць, каб іх эмацыянальна захапіла відовішча, а замест гэтага нярэдка прапаноўваецца рацыянальная жыццёвая схема. Але «прыклад з жыцця» заўсёды бяднейшы, чым рэальная рэчаіснасць. І таму такі тэатр занадта часта расчароўвае, бывае сумны.

Як рэжысёры і акцёры, маладасведчаныя гледачы адчуваюць разнароднасць залы і перавагу тэатральнай публікі на папулярных спектаклях, яны дрэнна «кантактуюць» з такой залай і таму даволі часта адчуваюць сябе тут сумнымі.

Значная частка нашых гледачоў не ведае «свайго тэатра» – хутчэй у іх ёсць «свае спектаклі» у розных тэатрах. Разам з тым не ўсе гледачы маюць і намер уваходзіць у «прыцельскія» адносіны з тэатрам, большасць пераважае захоўваць вядомую дыстанцыю. Гледачы гатовыя і хочуць ісці за тэатрам, яны шукаюць тэатр, здольны весці іх за сабой, але не заўсёды знаходзяць такі.

І, мабыць, самае трывожнае прызнанне: гледачы не ведаюць, што такое «цяжкія» спектаклі ...

Вядома, карціна глядацкіх меркаванняў тут некалькі аднабаковая. Тут не прадстаўлены, скажам, меркаванні захопленанага прыхільніка забаўляльна-бяздумных відовішчаў. Але абраны намі наварот тэмы і не прадугледжвае максімальнай прадстаўнічасці ўсіх глядацкіх груп. У дадзеным выпадку нам важная пазіцыя людзей, зацікаўленых у тэатры, які хоць і не заўсёды рэгулярна наведваюць яго і якія прад'яўляюць да яго свой узровень патрабаванняў.

Залежнасць ад гледача ў тэатры занадта відавочная, каб яе ігнараваць. Таму задача пошукаў такой выразнасці, такіх сродкаў тэатральнай мовы, якія б дазволілі выявіць ўсю вастрыню сучасных праблем, прыцягнуць увагу да іх гледача і тым



самым паставіць іх на ўзровень, які адпавядае іх сацыяльнай значнасці, аказваецца сёння ледзь ці не самай важнай для тэатра.

Не будзем засмучацца, што ў тэатр часам прыходзіць «чужы» глядач, а «свой» глядач аддае перавагу ісці ў іншы тэатр. Спектакль для гледача усё ж справа добраахвотная. І калі ён не прыйшоў, хоць у яго былі магчымасці (аб магчымасцях варта пагаварыць асобна), то ён не вінаваты. Вінаваты сам тэатр.

Тэатральны працэс, спосабы сцэнічнага ўвасаблення, абагульнення, характар метафар, сімвалаў, асацыяцый так ці інакш адлюстроўваюць узровень глядацкіх чаканняў, пераваг, патрэбнасцяў, ролю і месца тэатра ў жыцці сучаснага чалавека. Пры гэтым нельга забыць, што гэты працэс зусім не стыхія, што перш за ўсё рэжысура са сваіх ідэйных, светапоглядных, грамадзянскіх, эстэтычных пазіцый вызначае, карэктую і накіроўвае глядацкія патрэбнасці, спрыяе развіццю адных і тармозіць іншыя, вырашае, у якой мастацкай структуры ўвасобіць сцэнічную задуму. Менавіта рэжысура ў значнай ступені рэгулюе гэты складаны і схаваны механізм тэатральнага попыту і тэатральнай прапановы.

Сапраўды мастацкая сувязь залы і сцэны надыходзіць тады, калі ў гледача ўзнікае актыўны працэс ўяўлення, актыўная цікавасць да творчай індывідуальнасці мастака, да таго, як акцёр зразумее, патлумачыць, прачытае вобраз менавіта на сённяшнім спектаклі, запрасіўшы да саўдзелу ў творчасці і яго, гледача. І ў гэтай якасці тэатр унікальны. Глядач таксама перажывае хвіліны ўсезахапляючага душэўнага ўздыму, вельмі блізкага да натхнення. Творчасць і ўспрыманне творчасці – з’явы аднаго парадку. «Суперажыванне – гэта і перажыванне гледачом стану творцы. Гэта хвіліны духоўнага яднання не толькі з Гамлетам, але і з Шэкспірам», – заўважае псіхолаг Л.С. Выгоцкі [18, с. 287].

Разуменне спецыфікі сцэнічнага мастацтва выявілася ў адказах на пытанне: «Што прываблівае Вас у тэатры і кіно?».

Пэўная частка апытаных, прыкладна трэць, адчувае спецыфіку тэатра, яго асаблівае, незаменнае месца ў шэрагу іншых мастацтваў. На пытанне – «Што Вас прываблівае ў тэатры?» адказ «Саўдзел у творчым працэсе, жывыя зносіны з акцёрамі» далі: у Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы – 26%, у Нацыянальным акадэмічным драматычным тэатры імя

Максіма Горкага – 25%. А вось у Маладзёжным драматычным тэатры так адказала ўсяго толькі 13% апытаных. Тлумачыцца гэта перш за ўсё дзвюма прычынамі: з аднаго боку, недастаткова высокім (у параўнанні з Купалаўскім і Рускім тэатрамі) мастацкім узроўнем спектакляў дадзенага тэатра, з другога боку, складам аўдыторыі глядачоў, які адрозніваецца параўнальна нізкім узроўнем эстэтычнага развіцця. Да таго ж, амаль увесь рэпертуар Маладзёжнага драматычнага тэатра фарміруе ў глядачоў ўяўленне аб спектаклі як аб спрошчаным адлюстраванні рэчаіснасці.

Разам з тым, варта разумець, што далёка не ўсялякае актыўнае ўспрыманне спектакля варта расцэньваць як успрыманне мастацкае. Спектакль можа паведамляць глядачу суму якіх-небудзь вельмі карысных звестак, прыцягваць публіку верагоднасцю жыццяпадабенства, але пры гэтым не ўтрымліваць абагульнення, мастацкасці, вобразнасці. Так, аналіз тэатральных глядачоў г. Мінска, праведзены ў 2010 годзе, выявіў, што значная частка аўдыторыі бачыць у тэатры не школу духоўнай культуры, а спосаб прыемнага баўлення часу. З 1799 мінчан 503 ходзяць толькі ў Беларускае дзяржаўнае музычнае тэатр. Яны шукаюць у тэатры адпачынку і забавы, 543 рэспандэнтаў любяць толькі «вясёлыя жанры» – вадэвілі і камедыі, для 753 чалавек найбольш цікавымі ў тэатры падаюцца «душашчыпальныя» меладраматычныя сітуацыі.

Розныя камбінацыі адказаў дазволілі, зразумела, умоўна класіфікаваць тэатральную публіку як «гледача», які прыходзіць у тэатр з разуменнем спецыфікі сцэнічнага мастацтва, і «наведвальніка», які адносіцца да тэатра толькі як да аднаго з многіх сродкаў інфармацыі або забавы. (Не варта мець на ўвазе пад гэтымі паняццямі «тэатралаў» і «нетэатралаў», тая і іншая катэгорыя досыць часта сустракаецца як сярод «гледачоў», так і сярод «наведвальнікаў»). Мабыць, самым цікавым у праведзеным даследаванні і былі гэтыя непасрэдныя водгукі публікі.

Прывядзём некаторыя выказванні з анкет «гледача»:

«Я аддаю перавагу кіно і тэатру, але ў кіно больш люблю глядзець гістарычнае, ваеннае. У тэатры – сучаснае і пастаноўку класікаў ... Пераважна такія спектаклі, у якіх жыццё адноўлена ва ўмоўных тэатральных формах ... Магу і гляджу па два, а некаторыя спектаклі і па тры разы, таму што кожны раз знаходжу ў іх для сябе нешта новае», (54 гады, жанчына, служачая);

«Люблю кіно і тэатр. У тэатры – непасрэдны кантакт з артыстамі. У кіно – размах сродкаў, якія паказваюць дзеянне ... Тое, што падабаецца, можна глядзець незлічоную колькасць разоў і ў розных тэатрах. Ну і, вядома, параўноўваць выканаўцаў», (60 гадоў, жанчына, служачая).

«Я аддаю перавагу тэатру, бо кіно – гэта «застылае» мастацтва ў вядомым сэнсе, а тэатральныя п'есы ў кожным тэатры маюць сваю пастаноўку... Добрыя рэчы прыемна глядзець па некалькі разоў, бо толькі тады адчуваеш і ўспрымаеш кожнае слова», (30 гадоў, жанчына, інжынер).

Цікава, што многімі гледачамі жывыя зносіны актёра з публікай разумеюцца не толькі як абавязковы элемент спецыфікі тэатра, але ацэньваюцца як «святочнасць», уласцівая менавіта сцэнічнаму мастацтву.

Аддаю перавагу тэатру. Таму што ў тэатры я бачу жывых актёраў, іх ігру. Адчуваю кантакт паміж сцэнай і мною. Гэта свята», (65 гадоў, жанчына, выкладчык англійскай мовы);

«Тэатр. У тэатры прыцягвае святочнасць. І больш непасрэдныя зносіны з актёрам», (62 гады, жанчына, інжынер-эканаміст);

«Тэатр – гэта свята. Кіно ў большасці выпадкаў – звычайныя будні», (56 гадоў, мужчына, інжынер).

Зараз звернемся да меркавання «наведвальніка». «Наведвальнік» ніколі не меншы «тэатрал», ён бывае ў тэатры часам нават часцей, чым «глядач», але стымулы наведвання тэатра ў яго іншыя. Ён ставіцца да тэатра як да адпачынку, забавы, відовішча. Зазірнем у анкеты:

«Я больш люблю тэатр (чым кіно), неяк адчуваеш сябе там адпачываючай цалкам. Бывае, гляджу спектаклі і паўторна, асабліва камедыі, іх прыемна глядзець, але змест знікае хутка. Спектакль («Вечар» ў Купалаўскім тэатры) мне спадабаўся, тут выключна жыццёвыя героі», (49 гадоў, жанчына, інжынер);

«Люблю як кіно, так і тэатр. У кіно, вядома, больш магчымасцяў паказаць жыццё якое яно ёсць, але тэатр часам таксама захопіць так, што доўга потым не можаш супакоіцца. Гляджу двойчы толькі кінафільмы, ды і то калі яны прыгожыя, а перажываць двойчы не спрабавала», (18 гадоў, радыёмантажніца);

«Аддаю перавагу кіно. Шырыня паказу, змена становішча, больш магчымасцяў разглядзець актёра. А ў тэатры прыцягвае непасрэднае ўспрымання. Паўторна спектаклі не гляджу. Не

люблю перажываць двойчы адно і тое ж. Хачу, каб засталася першае ўражанне», (27 гадоў, жанчына, тэхнік);

«Адаю перавагу кіно, таму што лягчэй туды хадзіць. У кіно забываеш, што перад табой акцёры. Спектаклі паўторна не гляджу, няма ні часу, ні цярпення», (25 гадоў, жанчына, інжынер);

«Безумоўна (прыцягвае) тэатр. Па-першае, тым, што перада мной жывыя людзі, а не стужка, па-другое – без буйнога плана і іншага – перада мной жыццё. Умоўнасцей тэатра для мяне няма. Паўторна спектаклі не гляджу, некалі, няма за што і не бачу сэнсу», (20 гадоў, студэнтка);

«Тэатр прыцягвае жывымі зносінамі з акцёрамі, кіно – шырокімі магчымасцямі. Глядзець спектаклі паўторна няма патрэбы», (62 гады, мужчына, дацэнт ВНУ);

«Люблю кіно і тэатр. Два разы не гляджу спектаклі, паколькі ведаеш, што будзе далей і не чакаеш нечаканага», (16 гадоў, школьніца);

«Не адаю перавагі ні кіно, ні тэатру. Паўторна не гляджу. Сумна»,

(45 гадоў, мужчына, вышэйшая адукацыя);

«За лепшае кіно; тут, як правіла, акцёры падабраны ўдала і па ўзросце і па вонкавых дадзеных. Да таго ж тэхнічныя магчымасці кіно значна шырэйшыя, што робіць фільм больш поўным, чым спектакль. Адаю перавагу спектаклям, у якіх героі і падзеі паказаны максімальна набліжанымі да жыцця. Двойчы спектаклі не гляджу, не хапае часу. Хочацца ўбачыць кожны раз нешта новае», (24 гады, настаўніца);

«Мне здаецца, што не памылюся, калі напішу, што мы больш прывучаны да таго, каб бачыць на сцэне спектаклі, набліжаныя да рэчаіснасці. Скажу шчыра, такая п'еса Тэатра-студыі кінаакцёра, як «Простая гісторыя», у свой час выклікала ў мяне здзіўленне, мне быў незразумелы яе змест. Звярталася я за тлумачэннямі і да іншых гледачоў спектакля, але і яны не зразумелі змест. Я, не саромяючыся, звярнулася ў тэатр за тлумачэннямі, і мне ласкава адказалі, за што я была ім вельмі ўдзячная ... Паўторна спектаклі ніколі не гляджу, нават тыя, якія бачыла даўно, успамінаю змест і губляю цікавасць», (41 год, служачая, адукацыя сярэдняй);

Цікава, што жаданне адысці ад жыцця, ад рэчаіснасці ў прыдуманых свет паспяхова спалучаецца з атаясамліваннем з

героямі спектакля. Як і ў «гледача», у «наведвальніка» ўзнікае жаданне «святочных» зносін з тэатрам, але гэтую «святочнасць» «наведвальнік» тэатра разумее зусім па-іншаму, ён бачыць яе ў адрыве ад рэальнасці, у ілюзорным свеце прыгожых і паспяховых мараў.

Азнаёміўшыся з анкетамі, можна ўмоўна акрэсліць тры стымулы наведвання тэатра:

1. Ubачыць відовішча, адпачыць.

2. Жаданне пазнаёміцца з жыццёвым матэрыялам, пакладзеным у аснову спектакля, з новай п'есай. Аднак у прынцыпе гэтая патрэбнасць можа быць задаволеная і па-за тэатрам – дастаткова прачытаць п'есу ці крытычную літаратуру пра яе. Тэатр не праяўляе ў гэтым выпадку сваіх спецыфічных якасцяў. Ён толькі адзін з каналаў фактычнай інфармацыі.

3. Жаданне ўбачыць вядомы ўжо сюжэт у сцэнічным, відовішчным увасабленні, яго канкрэтную, бачную ілюстрацыю. Але пры такой форме кантакту сцэны і залы тэатр таксама не валодае ніякімі перавагамі, напрыклад, перад кінематографам, а па шыраце ахопу, праўдзівасці жыцця і ўласцівых яму сродкаў адлюстравання (мантаж, буйны план, натурныя здымкі, імгненная змена дзеяння і іншае) безнадзейна саступае яму.

Адказы паказалі, што для часткі публікі тэатр існуе толькі ў якасці трансфарматара падзей у асобах. Таму часцей за адзін раз яны спектакль не глядзяць, хоць і шануюць тэатр за жывое ўвасабленне падзей. Гэтыя гледачы ўлоўліваюць толькі фабулу, сюжэтную схему учынкаў, агульную ацэнку персанажаў. Вобразны змест, больш тонкія эмацыянальныя і псіхалагічныя адценні знаходзяцца па-за дыяпазнам ўспрымання гледачоў. І таму адметная рыса тэатра – творчы кантакт гледача з выканаўцам, які кожны раз і нараджае ў спектаклі нешта новае – для «наведвальніка» не галоўнае, яго ўспрыманне застаецца ў сферы «жыццёвых» зносін, не становячыся зносінамі «мастацкімі». Калі ён ведае, што будзе далей, калі аднойчы бачыць спектакль, то другі раз глядзець яго нецікава, нічога новага для сябе пры паўторным праглядзе ён не адкрывае.

Хоць паміж акцёрам і такога роду аўдыторыяй нярэдка ўзнікае і высокі градус зносін, аднак, як правіла, гэта зносіны амаль не звязаныя непасрэдна з успрыманнем п'есы, спектакля, з яго ідэйным зместам. Цікава, а як жа мінскія гледачы

ацэньваюць выхаваўчую ролю тэатра, яго ўплыў на жыццёвыя паводзіны?

Большасць з іх не называе канкрэтных спектакляў, якія здолелі прадыктаваць ім тое ці іншае вырашэнне жыццёвых пытанняў, аднак многія падкрэслівалі ўздзеянне тэатра на свае паводзіны, на характар, на светаўспрыманне:

«Тэатр дапамагае арыентавацца ў жыццёвым лабірынце», (30 гадоў, мужчына, інжынер);

«Такой прамой залежнасці няма, але я не ўяўляю сабе самавыхаванне і самаадукацыю без удзелу тэатра. Для мяне гэта аднолькава і суразмоўца, і школа», (34 гады, жанчына, інжынер);

«Спектаклі прымушаюць думаць, параўноўваць. Спектаклі – гэта не такі ўжо адпачынак – гэта праца свайго роду», (65 гадоў, жанчына, выкладчык англійскай мовы);

«Многія спектаклі пацвярджаюць неабходнасць барацьбы з бяздушнасцю, з грубіянствам ў адносінах да людзей». (55 гадоў, жанчына, адукацыя сярэдня);

«У вырашэнні жыццёвых пытанняў – не. Але кожны характар, спектакль узбагачае духоўна, умацоўвае веру ў прынцыпы, якімі жыву», (48 гадоў, мужчына, журналіст).

Зразумела, прыведзеныя намі глядацкія думкі заўсёды вызначаюцца атмасферай часу і станам тэатральнага рэпертуару, яго ідэйна-эстэтычным узроўнем, а таксама узроўнем самой аўдыторыі гледачоў. Важна і тое, што даследаванне зафіксавала структуру тэатральнай аўдыторыі мінскіх тэатраў у цэлым і асабліва кожнага з сямі драматычных тэатраў – Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Максіма Горкага, Тэатра-студыі кінаакцёра, Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі, Беларускага дзяржаўнага маладзёжнага тэатра, Беларускага рэспубліканскага тэатра юнага гледача, Новага драматычнага тэатра. Былі атрыманы вельмі змястоўныя дадзеныя пра структуру тэатральных арыентацый у розных масівах тэатральнай аўдыторыі і іх узаемасувязях з арыентацыямі «музычнымі», «літаратурнымі» і «кінематографічнымі». Тым самым апытаны масіў публікі быў выведзены за межы аднаго віду мастацтва – сцэнічнага, што дазваляла дакладней меркаваць аб тым, як узаемазвязаны тэатр, музыка, літаратура і кінематограф у сваім уплыве на фарміраванне

мастацкага кругагляду тэатральнай публікі. Сёння каштоўнасць гэтага даследавання заключаецца яшчэ і ў тым, што яно зафіксавала характар узаемаадносін глядача і тэатра ў разгар «тэлевізійнай эпохі», якая істотна змяніла мастацкую свядомасць чалавека хоць бы ўжо тым, што надзвычай пашырыла поле ўздзеяння мастацтва.

Гэты колькасны і якасны скачок у масавай мастацкай свядомасці з усёй відавочнасцю фіксуюць даследаванні тэатра наступных гадоў.

Вынікі лакальных эмпірычных даследаванняў, безумоўна, не вычэрпваюць усе магчымыя высновы і рэкамендацыі. Разам з тым, яны спрыяюць разуменню рэальных сувязяў у сістэме «тэатр – глядач» і могуць быць выкарыстаны ў практычнай дзейнасці па фарміраванні рэпертуару, удасканаленні рэпертуарнай палітыкі, арганізацыі працы з глядачом.

Мы спыніліся толькі на нешматлікіх праведзеных у нашай рэспубліцы сацыялагічных даследаваннях тэатра, але нават на падставе гэтых дадзеных можна ў агульных рысах убачыць тэатральную панараму, афішы тэатраў мяжы ХХ–ХХІ стагоддзя, тэатральнага глядача і ўявіць некаторыя «механізмы ўзаемаўплыву» тэатра і публікі.

Падводзячы вынікі сацыялагічных даследаванняў рэальных аўдыторый вядучых драматычных тэатраў рэспублікі, мы фіксуем істотныя зрухі ў іх структурах і рэпертуарных схільнасцях глядачоў. Пры ўсёй разнастайнасці працэсаў, якія адбываюцца ў глядзельных залах, можна меркаваць аб агульных фактарах. Перш за ўсё, аб «адтоку» элітарных глядачоў і памяншэнні прадстаўніцтва пэўных груп глядачоў з некаторых сфер дзейнасці.

Праблемы ўмацавання ўздзеяння сцэнічнага мастацтва на глядачоў і паляпшэння імі ўспрымання тэатральных пастановак прама звязаныя з правядзеннем далейшых даследаванняў рэальнай аўдыторыі тэатраў. Вядомы тэатральны рэжысёр М.П. Акімаў у дакладзе на сімпозіуме «Творчасць і навуковы працэс» адзначыў: «Тэатральныя работнікі пастаянна, з году ў год, з дзесяцігоддзя ў дзесяцігоддзе, павінны ўлічваць змены ўзроўню і складу глядачоў» [1, с. 117]. «Навуковая арганізацыя вывучэння паводзін глядачоў, фіксацыя дыферэнцыраваных рэакцый ... маглі б шмат што сказаць і дзеячам тэатра, і крытыкам, і драматургам, маглі б пракласці шлях да росквіту тэатральнага мастацтва» [2, с. 122]. І з гэтым нельга не пагадзіцца.

З мэтай вывучэння меркаванняў аб тэатральным мастацтве намі праводзіліся апытанні гледачоў, якія належаць да розных сацыяльна-дэмаграфічных і ўзроставых груп насельніцтва. Хоць яны зусім не прадстаўляюць у статыстычным і строга сацыялагічным сэнсе ўсе гэтыя групы. Выбар выпадковы – для нас было важна высветліць меркаванне людзей, якія маюць свой пэўны, хай спрэчны, пункт гледжання аб прадмеце, ім дастаткова знаёмым і ў той жа час ім неабыякавым.

«Што вы думаеце пра тэатр?» – спыталі мы ў іх і прапанавалі ў сваіх адказах арыентавацца на наступную анкету.

*Восем пытанняў на тэму «Тэатр і глядач»*

*Такім чынам, Вы прыйшлі ў тэатр...*

*Хутка пачынаецца спектакль, але ў Вас яшчэ ёсць час.*

*Мы запрашаем крыху падумаць пра тое, што тэатр значыць для Вас і што Вы значыце для яго.*

*Вы – глядач.*

*А без гледача тэатра не існуе.*

*Ёсць рэжысёры, якія цэняць вышэй за ўсё затоеную цішыню залы, – значыць, глядач цалкам захоплены спектаклем, прасякнуўся лёсам героя, ідэяй героя, ідэяй драматурга, думкай пастаноўшчыка, іграй акцёраў.*

*Іным рэжысёрам здаецца, што цяперашні глядач безуважны, інертны, пасіўны. Яны імкнуцца актывізаваць публіку, абудзіць энергічны водгук, эмацыянальна адкрыты, бурны і непасрэдны.*

*І ў тым, і ў іншым выпадку рэжысёр шукае саўдзелу гледача.*

*А глядач? Што ён шукае ў тэатры?*

*Запрашаем Вас выказаць сваё меркаванне аб актуальнай для сучаснага тэатра праблеме – праблеме ўзаемаадносін сцэны і залы.*

*Такім чынам, Вы прыйшлі ў тэатр, прыйшлі са сваімі ўяўленнямі пра жыццё, пра мастацтва, прыйшлі з надзеямі, чаканнямі, прадчуваннямі.*

*1. Якія гэтыя чаканні? Ці заўсёды яны апраўдваюцца? А калі не апраўдваюцца, то чаму?*



Гамлет, як вядома, раіў акцёрам памятаць: ва ўсякай тэатральнай аўдыторыі ёсць хоць бы адзін патрабавальны глядач, ацэнка якога значыць для акцёра больш, чым меркаванне астатніх гледачоў.

2. Ці здаралася Вам адчуваць сябе такім гледачом? Ці бачыце Вы ў глядзельнай зале сваіх аднадумцаў, блізкіх па духу людзей, чые рэакцыі на спектакль могуць паўплываць на ўсю атмасферу сцэнічнага дзеяння, на стан і настрой акцёраў?

Калі разглядаць сцэнічнае мастацтва як жывы дыялог мастака і публікі, у якім так ці інакш адлюстроўваецца грамадская думка, пульс сучасных ідэй, іх барацьба, то:

3. Ці задаволены Вы тэатрам як партнёрам па дыялогу? Ці ўзбагачае Вас гэты дыялог? Ці адчуваеце Вы гэты працэс зносін сцэны і залы?

Лічыцца, што кожны тэатр фарміруе сваю аўдыторыю гледачоў.

4. Ці лічыце Вы сябе гледачом якога-небудзь аднаго пэўнага тэатра? Калі «так», то як Вы адчуваеце ўнутранае дачыненне менавіта да яго? Ці ўспрымаеце Вы гэты тэатр як, «настаўніка жыцця»? Ці як роўнага партнёра ў дыялогу пра час і пра сябе? Або як добрага прыяцеля, у зносінах з якім лёгка правесці час?

У тэатры нярэдка можна пачуць выразы: «цяжкі», «лёгкі» спектакль, «патрабавальны», «непатрабавальны» глядач.

5. Як Вы лічыце, ці мае права тэатр разлічваць на аўдыторыю, гатовую да ўзаемаразумення, да суперажывання і саўдзелу на прапанаваным ім узроўні думкі і сцэнічнага ўвасаблення? Ці права гледача патрабаваць ад любога тэатра абавязкова цікавага для сябе спектакля?

Узаемаадносіны гледача і тэатра зменлівыя, яны складаюцца разам з часам, з развіццём новых тэатральных формаў.

6. Ці знаёмыя Вам эксперыментальныя пастаноўкі тэатра на так званай малой сцэне? Што новага і цікавага знаходзіце Вы ў іх?

Нярэдка ў новым спектаклі тэатра Вы бачыце на сцэне добра вядомага, папулярнага акцёра.

7. Як уплываюць на Вашае ўспрыманне згадкі пра ролі, створаныя ім у іншых спектаклях, кінафільмах, тэлеперадачах? Як, на Вашу думку, адбіваецца гэта на атмасферы глядзельнай залы і ходзе ўсяго спектакля?

*І наша апошняе пытанне.*

8. Якое ўздзеянне, на Вашу думку, аказвае глядач на развіццё тэатра сёння?

## С Л О В А   Г Л Я Д А Ч А М

Настаўніца, 45 гадоў.

У дзяцінстве я заўсёды чакала ад тэатра цуду, і цяпер хараша, калі ў зале забываеш пра ўсё, як бы аддзяляешся ад залы ... Хочаш, каб тэатр патлумачыў табе самога сябе, дапамог разабрацца ў сабе. Але і адпачыць таксама хочацца ў тэатры, бо ад уласнага жыцця моцна стамляешся ... Вось чаму я люблю камедыі і музычныя спектаклі.

Але калі прыходзіш у тэатр, а там на сцэне ідзе не цікавы, сумны спектакль, то такі тэатр мяне не задавальняе. Не хацелася б бачыць на сцэне тое ж шэрае жыццё.

Вось нядаўна я глядзела аматарскі спектакль «Вій» па М.Гогалю. Ён мне вельмі спадабаўся сваёй незвычайнасцю. Не было рэальных дэкарацый, толькі крэслы ды святло былі выкарыстаны вельмі цікава.

Заўсёды чакаеш ад тэатра чагосьці свежага, новага, пра што яшчэ не думала, марыш пабачыць нешта незвычайнае.

Але, на жаль, трапіць у тэатр зусім няма магчымасці. Ісці «абы на што» нецікава, а на той спектакль, які хочацца паглядзець, часцей за ўсё дарагія квіткі. Трэба імкнуцца, каб тэатр быў больш даступным.

Канструктар Мінскага гадзіннікавага завода, 50 гадоў.

1. У тэатр заўсёды іду з прыўзнятым настроем, прадчуваючы асалоду ад спектакля. Люблю тэатр ужо з вешалкі. Выгляд знаёмага будынках, афішы, публіка ля пад'езда – усё радуе. Але гэтыя святы, на жаль, рэдкія.

2. Я занадта удзячны глядач для таго, каб быць патрабавальным. А дакладней, акцёры часцей за ўсё іграюць цудоўна, а вось сучасная драматургія часцей за ўсё кан'юктурная.

3. Ну, а калі па вялікім рахунку, то задавальненне атрымаеш не заўсёды, і калі ўсё ж яно прыходзіць, то рэакцыя залы бывае аднадушной.

4. Гледачом аднаго тэатра сябе не лічу. Люблю оперу, балет, драму і гэтак далей. З задавальненнем гляджу спектакль любога жанру, натуральна, добры. Стаўлюся да тэатра як да блізкага, дарагога, бясконца паважанага і адухоўленага дому. (Пад «домам» маецца на ўвазе не будынак, а сям'я блізкіх людзей).

5. Калі тэатр разлічвае на такую аўдыторыю, то ён павінен быць на адпаведным узроўні. Гэта значыць не напышліва-абыякавым да рэакцыі гледача, а, ставячы самы «цяжкі» спектакль, імкнуцца дасягнуць разумення глядзельнай залы (яго большасці).

6. Тое, што даводзіцца чуць аб малой сцэне, назваць знаёмствам нельга. Але кажуць пра цікавыя работы.

7. Сустрэча з вядомым акцёрам часцей за ўсё радуе, зала добра на гэта рэагуе.

8. Уздзеянне тэатр аказвае заўсёды самае дабратворнае, ўзбагачае, неяк мабілізуе, калі хочаце, і стымулюе. Уздзеянне гледача на тэатр? – Напэўна, радаснае.

Хацела б бачыць цяперашні тэатр, проста бачыць часцей.

Доктар, 55 гадоў.

1. Часцей за ўсё чаканне сустрэчы з любімымі акцёрамі, добрай п'есай апраўдваецца.

2. Мне заўсёды здаецца, што побач са мной сядзяць менавіта такія людзі, патрабавальныя да тэатра.

3. Тэатр, безумоўна, павінен ўзбагачаць, але, на жаль, занадта рэдка адбываецца такое ўзбагачэнне.

4. Калі з гэтых трох пытанняў можна скласці адно, то я б адказаў так: звычайна падчас кожнага спектакля ў мяне са сцэнай ўзнікаюць кантакты рознага роду. Аднаго пэўнага тэатра ў мяне няма, але ўсё ж мне бліжэй Тэатр імя М.Горкага.

5. У тэатрах павінен, па-мойму, быць самы розны глядач.

6. Мне падабаеца бачыць папулярных акцёраў. На атмасферы глядзельнай залы гэта адбіваецца заўсёды добра.

7. Па-мойму, тэатр ва ўсе часы аказваў на глядача ўздзеянне.

8. Я хацеў бы, каб была магчымасць наведваць яго часцей.

Студэнтка педагагічнага ўніверсітэта імя МаксімаТанка, 20 гадоў.

У тэатр ідзеш, каб убачыць на сцэне тое, што хвалюе ў жыцці, што блізка і зразумела. Часам цікава даведацца, як тэатр паставіў вядомую п'есу, інсцэніраваў высокамастацкі твор пісьменніка ці паэта. Напрыклад, цяжка было ўявіць, як можна паставіць на сцэне паэзію С.Ясеніна, але Тэатр-студыя кінаакцёра сваім спектаклем пераканала мяне ў тым, што гэта абсалютна рэальна.

Тэатра – гэта тое ж жыццё, але толькі свабоднае ад жыццёвай мітусні, мішуры. Часцей тэатр не падманвае чаканняў: ідзеш са спектакля з прыўзнятым настроем, асабліва калі існуе такі кантакт са сцэнай, як на некаторых спектаклях ў тэатры імя Янкі Купалы, хоць і там сустракаеш глядачоў, пра якіх думаеш: навошта яны сюды прыйшлі?

Адзінства аўдыторыі, праўда, адчуваеш не на кожным спектаклі, па-першае, таму што глядач неаднастайны. Паспраўднаму ў маладзёжнай аўдыторыі адчуваеш сябе на такім спектаклі, як «Аракул» ў тэатры імя Максіма Горкага.

Ёсць тэатры, у якіх зусім адсутнічае кантакт з аўдыторыяй, скажам, ў Маладзёжным тэатры. Калі ж зала дакладна, цёпла ўспрымае спектакль і акцёрам іграць лягчэй, яны больш выкладваюцца. «Свайго» тэатра я назваць не магу, ёсць толькі чатыры-пяць тэатраў мне блізкія.

Я ўспрымаю тэатр як цікавага партнёра, у якога ёсць чаму навучыцца. Чалавек думае пра нейкія сур'ёзныя для яго праблемы, але часам не да канца разумее іх. І тэатр, як больш глыбокі, больш сур'ёзны партнёр, дапамагае «дакапацца» да сутнасці.

Цяжкіх, незразумелых спектакляў у маім жыцці не было. Бываюць, праўда, такія спектаклі, якія ў другі раз разумееш лепш, глыбей...

Пра малыя сцэны сказаць нічога не магу, таму што туды практычна не хаджу.

*Папулярнасць акцёра не замінае ўспрымаць спектакль, наадварот, прыемна бачыць знаёмага, упадабанага акцёра.*

*Сучасны тэатр вельмі моцна нашырыў аўдыторыю. Мне здаецца, раней тэатр быў для больш вузкага кола. Цяпер у шырокіх слаёў публікі паўстала цікавасць да тэатра, хоць гледачы бываюць розныя, адны шукаюць забавы, іншыя глыбіню. Гледач стварае атмасферу, настрой залы, але пануючая роля належыць усё ж самому тэатру.*

*Хацелася б, вядома, каб у рэпертуары ў нашых тэатраў было больш спектакляў эксперыментальных, адрасаваных моладзі, а ў тэатральных трупах – пабольш таленавітых акцёраў і рэжысёраў.*

*Загадчык лабараторыі, доктар фізіка-матэматычных навук, 64 гады.*

*Эфект перапаўнення тэатральных залаў, на мой погляд, просты. Тэатр мае свае перавагі ў параўнанні з тэлебачаннем, з кінематографам. ТБ і кіно – для мільённых аўдыторый, для ўсіх узроставых груп. Тэатр – менш уніфікаваны, менш схільны да стандартаў, калі ўсё ведаеш наперад, у тэатр гледач ідзе за больш вострымі праблемамі і менш трывіяльнымі рашэннямі...*

*Многія гледачы ідуць у тэатр дзеля тэатральнасці, тэатральнай умоўнасці, якая ім бліжэй, чым традыцыйныя рэалістычныя формы тэлебачання і кінематографа. Але не выключана, што пройдзе час і хваля цікавасці да тэатра схлыне ... Калі вам з раніцы да вечара гуляюць Шапэна або паказваюць Рэнуара, пад канец вам гэта абавязкова надакучыць іграць...*

*Я ведаю, што моладзь любіць тэатр і шукае ў тэатры адказу на хвалюючыя яе пытанні. Праблемы кахання, дружбы, адданасці справе, карысці і інш. уяўляюцца няяснымі і спрэчнымі для маладога чалавека. Гэта найважнейшая прычына, якая вядзе яго ў тэатр.*

*Напружаны сюжэт у тэатры (ну, скажам, як «Небяспечны паварот» Дж. Прыстлі) – гэта рэдкасць.*

*Вы пытаецеся, чаму ж тэатр не надакучае тым, хто яго робіць? Гэта адбываецца таму, што прафесіяналы ўспрымаюць мастацтва не эмацыянальна, ім цікава, як гэта зроблена. Мне ж менавіта гэта якраз і не цікава. Я, напрыклад,*

рызыкую сказаць, што Бунін – сумны. Вядома, літаратар абурыцца, стане прыводзіць фразы з Буніна, даказваючы, як гэта выдатна. Але мне гэта не цікава. Я люблю, каб мастацтва было забаўляльнае, а ў тэатры мне, як правіла, сумна. Лепш ужо я буду глядзець тэлевізар, які змагу выключыць, калі не падабаецца перадача. У глядзельнай зале я буду сядзець пад замком, ці ж мне давядзецца сыходзіць...

Класіка або сучасная рэч? Мабыць, што класіка. Бо неталенавітае адсеялася. Але і класіку больш гляджу на тэлевізары...

Бываў у тэатрах за мяжой, бываў... Там ёсць і пустыя залы, і перапоўненыя; бываў на Бродвэй, але і там тэатр мяне не задаволіў – слабыя мюзіклы, нудныя п'есы, пастаноўкі, якія раздражняюць сваім імкненнем да арыгінальнасці.

Напэўна, тэлебачанне падкінула глядачу кепскі жарт. Бо раней паход у тэатр быў святам, вы доўга наводзілі прыгажосць перад люстэркам, жонка апранала святочную сукенку. Зараз вам падаюць відовішча на дом. У пакаёвых туфлях і піжаме, перакідваючыся размовамі з членамі сям'і і папіваючы гарбатку, вы глядзіце спектакль. Якое ўжо тут свята?..

Немаладым людзям стала проста лягота хадзіць у тэатр. А з тэлевізарам так проста расправіцца – націснуў кнопку і бярыся за кнігу.

Што ні кажы, а з кнігай нічога не можа параўнацца. Вось чытаць дэтэктывы я якраз не люблю. Адаю перавагу «цяжкім» аўтарам, прачытаеш старонку, задумаешся. А ад тэатральнага відовішча патрабую цікавасці. Бо відовішча не дае часу задумацца. Тады ўжо няхай учэпіцца ў цябе крукам і не адпускае.

Хадзіць у тэатр, каб адчуваць сябе з залай адзіным цэлым, смяцца разам з залай? Не, гэты эфект мне не патрэбны, я індывідуаліст. Хоць, мабыць, пасмяцца з іншымі я не супраць, але разважаць разам з іншымі – выбачайце. Не люблю калектыўных абмеркаванняў актуальных праблем.

Каб тэатр паднёс мне нечаканы пункт гледжання, новы погляд на рэчы ... Не, такога, бадай, не бывае. Я занадта самаўпэўнены? Магчыма. Тое, што не супадае з маімі думкамі, хутчэй раздражняе. Наадварот, калі ў тэатры знаходзіш пацверджанне сваім думкам, – гэта прыемна... Наогул, я не супраць, каб тэатр мяне захапіў, прымусіў перажываць, толькі дзе ён, такі тэатр?

*Я люблю тэатр акцёра больш, чым тэатр рэжысёра, дакладней, мне блізкі рэжысёр, які тонка падказвае акцёрам, а пастановачных эфектаў не люблю.*

*Вядома, вядома ... і зараз ёсць добрыя акцёры. Напрыклад, Расціслаў Янкоўскі (уразіў яго Клаузен у спектаклі Г.Гауптмана «Перад заходам сонца»), Марыя Захарэвіч, Генадзь Гарбук, Віктар Манаеў ... Можна быць, я і хадзіў бы ў тэатр, калі б ён быў больш багацейшы за тэлебачанне і смела урываўся ў нашае жыццё. Ёсць у нашым жыцці вострыя праблемы, якія могуць хваляваць, але тэатр, на жаль, далёкі ад іх ...*

Навуковы супрацоўнік Дзяржаўнага гістарычнага музея, 39 гадоў.

*Я іду ў тэатр у пошуках суперажывання – высокага суперажывання. Суперажываючы ў тэатры, чалавек чысціцца. Быць гуманістычным па сутнасці і відовішчым па форме – так можна вызначыць задачу і адначасова галоўны крытэрыі ацэнкі тэатральнага спектакля. Далёка не заўсёды спектаклі аказваюцца на ўзроўні гэтага крытэрыю, дакладней – нячаста.*

*Думаю, што любы сучасны тэатр рэальна нараджаецца па меры таго, як спакваля спее грамадская патрэбнасць у ім. Такім чынам, можна зрабіць выснову, што ўсякія тэатральныя пачынанні, з аднаго боку, з'яўляюцца адказам на гэтую патрэбнасць, з другога ж боку, яны самі гэтую патрэбнасць стымулююць. Нармальнае функцыянаванне тэатра патрабуе пэўнага кантынгенту публікі, падрыхтаванай – так ці інакш – да ўспрымання тэатральных уяўленняў ці, па меншай меры, якая адчувае ў іх патрэбнасць. Аднак ніхто, акрамя самога тэатра, не можа заахвоціць публіку да наведвання тэатра. Для гэтага патрэбны час. Непазбежны, такім чынам, большы або меншы падрыхтоўчы перыяд, на працягу якога адбываецца паступовае пашырэнне кантынгенту тэатральнай публікі да, так бы мовіць, «крытычнай масы», максімальна неабходнай для правільнага функцыянавання сістэмы «тэатр – глядач – тэатр».*

*Вядома, што прадмет мастацтва стварае публіку, якая разумее гэтае мастацтва, здольную шанаваць і атрымліваць асалоду ад прыгажосці гэтай справы. Іншымі словамі, тэатр «вырабляе» не толькі пастаноўкі для публікі, але і публіку для*

прадстаўлення; не толькі відовішча для глядачоў, але і глядачоў для відовішча. Асноўная «прадукцыя» тэатра любой пары – не толькі спектаклі, але і «спектары» (так называлі глядачоў у XVIII стагоддзі).

Для спектакляў на гістарычную тэму найбольш цікавым падаецца такое рашэнне, пры якім прасочваецца «сувязь часоў», ставяцца праблемы, якія заўсёды хвалююць чалавека. Верагодна, маюць права на існаванне і п'есы з гістарычнай інтрыгай і прысвечаныя згаслым гістарычным феноменам, без выхаду на актуальную гуманістычную праблематыку, але, на мой погляд, яны маюць лакальнае значэнне, тэатр не павінен імі абмяжоўвацца.

Ці можна назваць сувязь «тэатр – глядач» размовай на роўных? Не. Тэатр – настаўнік, выкладчык? Мабыць, таксама не. Зносіны на высокай эмацыянальнай хвалі (духоўныя і інтэлектуальныя), пры якіх вядучым – з'яўляецца тэатр. Тэатр, у сваю чаргу, чэрпае з мора жыцця чалавечага.

Сказаць, што існуе «мой» нейкі тэатр, я не рызыкну. Бліжэй за ўсё да гэтага паняцця Тэатр-студыя кінаакцёра і Тэатр беларускай драматургіі. Хутчэй можна казаць аб «маім» тэатры ў іншым сэнсе – гэта спектаклі, якія хвалююць, узрушаюць...

«Цяжкі» тэатр. Мне здаецца, сапраўдны тэатр павінен быць «цяжкім». Цяжка пераадолець матэрыял, знайсці найбольш адэкватнае ўвасабленне задумы драматурга, рэжысёра, акцёра. Калі ў спектаклі выкарыстаны тэатральныя метафары, элементы сімволікі і гэта зроблена пераканаўча, працуе на вырашэнне звышзадачы п'есы – такі «цяжкі» тэатр я прымаю. Мне блізкія такія «цяжкія» рэжысёры, як Б.Луцэнка, М.Абрамаў, М.Пінігін.

Цікавыя і эксперыменты на малой сцэне, пры якіх дасягаецца бліжэйшы кантакт сцэны і залы.

Тэтар і глядач – тэма невычарпальная, непазнаная. Чакаю новых спектакляў, як спаткання.

Выкладчык ВНУ, 33 гады.

Тэатр апраўдвае мае чаканні вельмі рэдка. Я чакаю ад тэатра чарадзейства, чараўніцтва. Мяне параўнальна мала цікавіць тэкст сам па сабе, хоць і ён мае значэнне. Рытм, рух



спектакля, спектакль як адзінае цэлае, каб не было калі адлінуцца, зяўнуць, каб тэатр трымаў у напружанні – вось чаго чакаеш, але, на жаль, надзеі часцей за ўсё не спраўджваюцца.

Па-сапраўднаму захоплівалі мяне спектаклі В.Раеўскага, некаторыя спектаклі аматараў.

Ад тэатра хацеў бы атрымаць тое, што я атрымліваю ад вершаў Пастэрнака, – вось гэта зліццё яркай формы з глыбокім зместам ... Я ўжо казаў, што тэкст – не галоўнае, п'есу можна прачытаць і дома, лежачы на канапе, а ў тэатры цікава бачыць тое, што стаіць за тэкстам, – рэжысуру.

Не для таго я хаджу ў тэатр, каб убачыць таго ці іншага акцёра. Ёсць акцёры, якіх не заўважаеш, але вось трапілі яны «у добрыя рукі» і адразу сталі цікавымі. Найважнейшая фігура ў тэатры – рэжысёр.

Але часта тэатр расчароўвае. Іншы раз не задавальняе тэматыка, справа не ў сучасных або класічных п'есах, не задавальняе трактоўка, бедная рэжысура. А цікавасць глядачоў, ажыятаж яшчэ мала пра што гаворыць. Вельмі вялікі працэнт ідзе ў тэатр паказаць сябе, няма публікі, якая хоча быць «на ўзроўні», каб потым сказаць супрацоўнікам: «быў у тэатры, бачыў папулярнага артыста ...»

«Свайго» тэатра назваць не змагу, хоць больш за ўсё мяне задавальняе Тэатр імя Янкі Купалы, Тэатр імя М.Горкага. Але ўступаць у адносіны настаўніка і вучня, партнёра або прыяцеля я не хачу. Я стаўлюся да спектакля як да вершаў ці да карціны, і да рэжысёра і акцёра як да паэта або мастака. Дайце мне крыніцу эмацыянальных перажыванняў, навошта мне партнёрства або прыяцельскія адносіны з паэтам ці мастаком?

Як уздзейнічае тэатр і глядач адзін на аднаго, мне сказаць цяжка. Мне не падабаецца прынцып продажу білетаў «з нагрукай». Чаму, каб патрапіць у таленавіты тэатр, я павінен яшчэ плаціць дрэннаму тэатру? Гэта мяне не задавальняе ...

Я бачыў некаторыя спектаклі малой сцэны і ў прафесійным і ў аматарскім тэатры, але натуральных зносін паміж сцэнай і залай не адчуваў ні разу.

Што ж да пажаданняў, хацелася б, каб у кожнага тэатра было сваё кола пытанняў, каб было больш выразнае дзяленне тэатраў, каб у кожнага тэатра быў свой «твар».

Бізнесмен, 51 год.

*Чалавеку наогул уласціва спадзявацца, і тэатральнаму глядачу таксама. Спадзявацца на тое, што сённяшні спектакль стане падзеяй у яго жыцці, ускалыхне яго, вырве на некалькі гадзін са штодзённасці, прымусіць адчуваць, пакутаваць, радавацца разам з акцёрамі і рэжысёрам.*

*Шчыра кажучы, такія ўражанні рэдкія. Чаму так адбываецца? Адна з прычын – сённяшняя малая даступнасць тэатра для глядача. Хочацца бачыць прэм'еру, але пераважная большасць публікі на прэм'ерных спектаклі патрапіць не можа, а жыццё спектакля недаўгавечная. Калі, нарэшце, трапляеш на спектакль, пра які столькі чуў, бачыш яго ўжо «на выдыху». На жаль, падобнае ўражанне бывае і ад некаторых (не новых) уяўленняў на сцэнах Тэатра імя Я.Купалы, Тэатра імя М.Горкага – лепшых нашых тэатраў. Магчыма, у большасці гэтых спектаклі такімі зрабіла публіка, якая прымушае акцёраў, адмовіўшыся ад першапачатковай задумы, педаліраваць тыя ці іншыя упадабанія ёй прыёмы, часцяком невысокага густу. Нярэдка бачыш глядача, які прагне развясціца і пасмяяцца нават там, дзе на сюжэце п'есы нішто не можа выклікаць гэтую рэакцыю. Але часам здаецца, што і сам тэатр выходзіць у глядача пэўныя штампы ўспрымання, а потым запознена спрабуе іх разбурыць.*

*Якраз давераных зносін паміж сцэнай і залай часцей за ўсё і не ўзнікае. У большасці выпадкаў пануе адчужэнне, немата і глухата залы, адчуваецца разнароднасць аўдыторыі. У такіх умовах дыялог наўрад ці магчымы.*

*Цяпер у тэатры адчуваецца востры дэфіцыт нечаканых, яркіх спектакляў, якія можна было б назваць падзеямі. Часам спектакль пастаўлены з добрымі намерамі, у ім ёсць разумная і высакародная думка, але яна перададзена архаічнымі сродкамі, заземленая бытавізмам ці проста выказана банальна, занадта дакучлівымі, ужо шмат разоў выпрабаванымі прыёмамі.*

*Не адчуваю сёння сябе глядачом нейкага пэўнага тэатра, хоць раней лічыў сябе глядачом Тэатра беларускай драматургіі, Маладзёжнага тэатра і Тэатра-студыі кінаакцёра.*

*Мне здаецца, што тэатры зараз мала адрозніваюцца адзін ад аднаго і, ставячы спектаклі, яны маюць на ўвазе нейкага неканкрэтнага, усярэдненага глядача.*

Завяршыць гэты невялікі агляд глядацкіх анкет хочацца фрагментам майго артыкула «Разважанні ля тэатральнага пад'езда», які быў змешчаны ў кнізе «Сучасны соцыум у свеце глабальных пераменаў», прысвечанай 85-годдзю выдатнага беларускага вучонага, акадэміка Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, доктару філасофскіх навук, прафесару Яўгену Міхайлавічу Бабосаву [13, с. 444–448].

Неяк Я.М. Бабосаў казаў мне:

*– Я не лічу сябе гарачым тэатралам, не спяшаюся патрапіць на прэм'еры, не ўсякі спектакль імкнуся паглядзець. У тэатр я іду, як у храм ... Хай не здасца гэта прыгожай фразай. Магчыма, меркаванне маё суб'ектыўнае, але ў тэатр трэба хадзіць не таму, што гэта модна, прэстыжна, ці што, – яшчэ ўбачыць першым тое, што твае знаёмыя не бачылі. У тэатр трэба ісці па загадзе душы. Мне цяжка словамі растлумачыць гэты стан, калі спакваля спее ў табе рашэнне нейкага нявырашальнага пытання, нейкай незадаволенасці сабою, быццам чагосьці вельмі важнага ў жыцці ты не можаш зразумець. І вось тады іду ў тэатр. Там, забыўшыся пра мітусню, клопаты, хатнія непаладкі, мільгаценне дзён, спраў, спрабую ўлавіць душой табе скіраванае слова. А часам і не слова нават, а проста погляд са сцэны або дзейства. Ці тую напружаную маўклівую паўзу, якая дае мне больш, чым сотня разумных парадаў, – умей толькі яе зразумець і прыняць. Іншы спектакль так глыбока ўваходзіць у сэрца і памяць, што не можаш забыць яго доўгі час ...*

Суразмоўца ўспомніў чэргі ў білетную касу, калі ішлі спектаклі «Атэла», «Кароль Лір», «Макбет», безаглядную паглынаннасць глядацкай залы ...

*– Хай гэта адбываецца пры кожнай сустрэчы з тэатрам. Я заўсёды буду ўдзячны ўсім тым, хто стварае такія хвалюючыя спектаклі. Нізкі паклон ім за ўрокі жыцця, пададзеныя мне, за тое, што душу сваю я пакідаю там, ля падмосткаў сцэны ...*

*– Тэатр, – прадоўжыў ён пасля некаторага роздуму, – і існуе для таго, каб прыносіць не толькі задавальненне, але і даваць маральнае настаўленне – урок пачуццям і разважан-*

ням. Ён як бы вучыць пагардліва ставіцца да заганаў і шанаваць дабрачыннасць, спачуваць змагарам за справядлівасць і ў той жа час адорвае салодасным адчуваннем перамогі добра над злом, наказвае жыццё ў яго праўдзе, у жывой прыродзе.

Затым мы падзякавалі адзін аднаму за гутарку і разышліся.

Тая гутарка доўга не пакідала мяне. Мой суразмоўца так адкрыў мне сваю любоў да тэатра, што я, як чалавек, які шмат гадоў займаецца тэатральным мастацтвам, задумаўся ... «Урок жыцця ...», «душу сваю пакіну ля падмосткаў сцэны ...», «у тэатр іду, як у храм ...»

Я павінен папярэдзіць, гэты артыкул – не тэатразнаўчае даследаванне. У гэтым матэрыяле мне хацелася б паказаць яшчэ адну грань нашага выдатнага філосафа, сацыёлага, культуролага і палітолага Яўгена Міхайлавіча Бабосава. Кажуць, што таленавіты чалавек – таленавіты ва ўсім. І, узіраючыся ў сутнасць гэтага шматграннага вучонага, я хацеў бы падзяліцца з чытачамі яго бачаннем, назіраннямі, думкамі, якія ўзніклі ў яго падчас нашых гутарак пра развіццё культуры, мастацтва і ў прыватнасці тэатра.

Рознабаковасць навуковых інтарэсаў, велізарная навука-арганізатарская і грамадская дзейнасць патрабуюць ад чалавека асаблівых якасцяў, асновы якіх могуць быць закладзеныя толькі ў дзяцінстве і юнацтве, у сям'і. У гэты ж перыяд ідзе адкрыццё свету мастацкага, значэнне і разуменне якога накладвае свае адбіткі на ўсё далейшае жыццё. Вось чаму так важна вывучаць вытокі духоўнага станаўлення асобы, каб зразумець матывы і прычыны, якія дазволілі ёй дамагчыся поспеху.

З асабістых успамінаў Яўгена Міхайлавіча Бабосава:

*«Так здарылася, што ў дзяцінстве ў мяне не было магчымасці наведваць спектаклі. Затым пачаў хадзіць у тэатр з пазнавальнай мэтай, хацеў зразумець, што гэта за мастацтва, у чым яго адрозненне ад іншых. Адначасова я атрымліваў інфармацыю пра тэатр з кніг, рэцэнзій, нарэшце, дзяліліся сваімі ўражаннямі сябры і знаёмыя. Гэта значыць, што я прыйшоў у тэатр ужо чалавекам з жыццёвым вопытам. Спачатку гэта былі выпадковыя наведванні, не самыя лепшыя спектаклі, а тыя, на якія лёгка было патрапіць. І хоць убачаныя пастаноўкі здаваліся мне схематычнымі, вельмі*

далёкімі ад жыцця, я ўсё ж мужна кожны год хадзіў у тэатр, спадзеючыся, што, можа быць, вось-вось зразумею, чаму людзі так імкнуцца сюды. Верагодна, для многіх наведванне тэатра – своеасаблівы рэфлекс, выпрацаваны з дзяцінства. Мне цікава, як тэатр дзейнічае на розумы ... Але асабіста я ўспрымаю яго рацыянальна. Толькі асобныя моманты ў спектаклях сугучныя з нейкімі жыццёвымі асацыяцыямі, нараджаюць ўспаміны. Але ў цэлым тэатр па-ранейшаму дае мне вельмі схематычнае ўяўленне пра жыццё. Здавалася б, ён павінен дапоўніць мае веды пра жыццё, але гэтага якраз і не атрымліваецца. Хоць часам у тэатры падымаюцца пытанні, якія мне цікавыя. Мае тэатральныя ўражанні часцей за ўсё разыходзяцца з уяўленнем пра тое, якім павінен быць тэатр у ідэале. Але я не расчараваўся, не стаў ставіцца да тэатра горш і не губляю надзею.

Аднойчы ў жыцці я адчуў пачуццё, што спектакль пастаўлены сапраўды для мяне, – гэта быў «Зацюканы апостал» А. Макаёнка ў Купалаўскім тэатры. Праўда, тады я быў яшчэ досыць малады. Сучасны тэатр, на мой погляд, рацыянальны, «навучаны», ці што, іншы раз спектакль ператвараецца ва ўрок сацыялогіі. Не, жыццё значна складанейшае. Хоць і час цяпер рацыянальны, можа быць, таму і тэатр такі? ...

Я б хацеў у тэатры пашырыць свой жыццёвы і эмацыйны вопыт. Але ўсе людзі вельмі розныя, тое, што для адных мастацтва, для іншых не, але ўсе мы звязаны з жыццём. Праблемы, я перакананы, ва ўсіх агульныя, толькі трэба паспрабаваць знайсці агульную мову для ўсіх, і для так званых «простых» людзей і для інтэлектуалаў. Ідэальны тэатр – тэатр для ўсіх. А тэатр незразумелы мяне адпужвае, палохае мяне яго «мудрагелістасць».

Хацелася б тэатра, падобнага на свята, масавае гулянне, у якім мог бы перажыць, зразумець нешта такое, чаго так бракуе. А формы дапушчальныя самыя розныя, у тым ліку і традыцыйныя ...

Словам, хочацца тэатра, які пашырыць эмацыянальны свет, дапаможа палепшыць сябе. Такі тэатр патрэбны ўсім».

У адным са сваіх інтэрв'ю Яўген Міхайлавіч, адказваючы на зададзенае пытанне, заўважыў, што нярэдка шукае «адказы на філасофскія пытанні за межамі ўласна філасофіі – у мастацкай

літаратуры і гісторыі, у вечна зменлівым свеце палітыкі і ў непраходных, здавалася б, нетрах міжасобасных адносін, маючы заўсёды пры гэтым на ўвазе чалавека, разуменне яго сутнасці». Вось чаму мне, як даследчыку, было асабліва важна задаць яму пытанне аб тым, якія, з яго пункту гледжання, мэты і задачы сацыялогіі, што займаецца вывучэннем тэатральнай творчасці.

З гутаркі з Я.М. Бабосавым:

*«...сацыялогія тэатра займаецца лёсам спектакля пасля таго, калі адбыўся яго паказ на сцэне тэатра і ён пачаў функцыянаванне ў грамадстве. І тут варта казаць аб двух узроўнях сацыялогіі тэатра – эмпірычным, увасобленым у канкрэтна-сацыялагічных даследаваннях, і тэарэтычным. Нярэдка даследчыкі больш увагі фактуюць на першым з іх, перш за ўсё ў рамках колькаснага аналізу. А варта было б акнуцца ў разгляд ўзаемадзеяння тэатра і гледача больш глыбока. Нельга пакінуць у баку высвятленне пытання аб тым, наколькі эмацыянальна, наколькі экспрэсіўна насычана перажываннімі ўспрымае глядач і ацэньвае спектакль менавіта ў працэсе самога сцэнічнага ўчынку. Вельмі важна выяўляць, якое, у якіх месцах п'есы або на працягу ўсяго спектакля ў гледача ўзнікае і ўзмацняецца суперажыванне з тым, якое і як вымаўляецца слова або рэпліка, выказванне акцёра, але не толькі працэс вымаўлення, без чаго тэатра няма, але маўчанне, паўза, якія часта аказваюць на гледачоў больш магутны эфект ўздзеяння, чым маўленне. Згадайце, у Пушкіна ў «Барысе Гадунове» у самай апошняй сцэне «народ маўчыць». Гэта панурае маўчанне прымушае глядацкую залу здрыгануцца ў прадчуванні жахлівай трагедыі будучай слаўтай «рускай смуты».*

*Давайце задумаемся: чым знакамiты тэатр з часоў антычнасці і аж да нашых дзён? Гэта яркія асобы, якія ўвасабляюцца ў такім жа яркім артыстычным майстэрстве, рухомыя не дробнымі слабасцямі, а запалам, не «любвішкай», а любоўю, не дробнымі гадасцямі, а неспасціжнай глыбiнёй подласці і здрады. Гэта цар Эдзіп і Медэя, гэта шэкспіраўскі Гамлет і Генрых IV, гэта гётэўскі Фаўст і пушкінскі Анегiн у канцы знакамiтага рамана ў вершах, гэта Гарлахвацкі ў «Хто смяецца апошнім» Кандрата Крапівы, гэта глебаўскі шэдэўр «абы ціха» у «Канстанціне Заслонаве» у тым жа Купалаўскім*

тэатры. Гэта – запамінальныя вобразы, асобы, без якіх няма ўзвышаючага асобу глядача, яго пачуцця і душы, катарсічнага, ачышчальнага ўздзеяння тэатра на глядацкую залу. Вось менавіта – адзначаў Гегель, глядач становіцца здольным і гатовым ажыццявіць свой «суб'ектыўны мастацкі суд». Але кожны глядач, які знаходзіцца ў тэатральнай зале, адчувае або не адчувае катарсічнае ачышчэнне па-свойму, індывідуальна, асобасна, роўна як і акцёр здольны ці не здольны выклікаць гэта ачышчальнае катарсічнае пачуццё ў чалавека ў індывідуальным увасабленні, у залежнасці ад ступені свайго выканальніцкага таленту і майстэрства або яго адсутнасці. А само паняцце «катарсіс» з'яўляецца іматузроўневым, дзякуючы чаму ўзнікае уласцівая яму здольнасць інтэграваць розныя перажыванні».

Мяне заўсёды здзіўляла ўменне Яўгена Міхайлавіча ўбачыць сутнасць праблемы, правесці глыбокі аналіз і зрабіць абсалютна лагічныя, дакладныя высновы. Вось чаму для мяне вельмі важныя былі яго разважанні пра стан сучаснага беларускага тэатра, своеасаблівасці дыялогу сцэны і глядзельнай залы.

З гутаркі з Я.М. Бабосавым:

«Цяпер у тэатры адчуваецца востры дэфіцыт нечаканых, яркіх спектакляў, якія варта было б назваць падзеямі. Часам спектакль пастаўлены з добрымі намерамі, у ім ёсць разумная і высакародная думка, але яна перададзена архаічнымі сродкамі, заземленая бытавізмам ці проста выказана банальна, занадта дакучлівымі, ужо шмат разоў выпрабаванымі прыёмамі.

Мне здаецца, што тэатры зараз мала адрозніваюцца адзін ад аднаго і, ставячы спектаклі, яны маюць на ўвазе нейкага неканкрэтнага, усярэдненага глядача. Я не ўпэўнены, што глядач можа патрабаваць для сябе іншага тэатра, ён можа, і гэта здараецца часцей, проста перастаць хадзіць туды, дзе яму нецікава... І тут невядома, хто больш губляе – тэатр ці глядач. Баюся, што тэатр.

Імпульсам да найбольш актыўнага абмену паміж сцэнай і залай служыць здзіўленне. Не вычварнасцю або аскетызмам формы, – досыць бывае аднаго слова, і ты ўключаешся ў патока суперажывання, спектакль захапляе... І тое, што

адчувае глядач, хоць і другасна, але не менш важна, чым тое, што адбываецца на сцэне. Без кантакта сцэны і залы тэатр бы проста не існаваў. Акіцёрам і пастаноўшчыкам спектакля гэтыя хвіліны, пражытыя на адзіным дыханні з залай, таксама неабходныя. Дамагчыся найбольш поўнага кантакта з глядачом – адна з істотных задач рэжысёра, акцёраў. Каб хваляваць, недастаткова казаць аб праблемах, блізкіх глядачу, трэба яшчэ зрабіць гэты дыялог канцэнтраваным. Ён павінен весціся ў спецыфічнай тэатральнай форме, закрануць струны душы... Такі кантакт – эмацыянальны, духоўны, інтэлектуальны – узнікае на спектаклях, пастаўленых В.Раеўскім, Б.Луцэнкам, А.Яфрэмавым, А.Гарцуевым.

Калі ўспрымаць тэатр як дыялог, суперажыванне ў высокай форме, то найбольш важная размова аб «вечных» праблемах, якія хвалююць чалавека: дабро і зло, мужнасць і баязлівасць, духоўнасць і пошласць. Дыялог можа будавацца на самым розным матэрыяле, як гістарычным, так і сучасным. Бо ў сучасным, разам са спецыфічным, характэрным для пэўнага часу, заўсёды ёсць і «вечнае». І лепшыя п'есы на сучасную тэму характарызуюцца зліццём двух гэтых ліній.

Я ведаю, што моладзь любіць тэатр і шукае ў тэатры адказу на хвалюючыя яе пытанні. Праблемы каханьня, дружбы, адданасці справе, карыслівасці, мяшчанства ... уяўляюцца няяснымі і спрэчнымі для маладога чалавека. Гэта найважнейшая прычына, якая вабіць яго ў тэатр. Што тычыцца мяне, то пра сябе я гэтага сказаць не магу. Мне здаецца, я ведаю дастаткова шмат. Я знаходжуся ў тым узросце, калі праблемы (з вялікай літары) хвалююць мала. Калі казаць наогул пра людзей навукі, то яны, мабыць, ходзяць у тэатр не дзеля праблем. Праблем у навуцы дастаткова. Больш цікавіць іны напружаны сюжэт.

Многія глядачы ідуць у тэатр дзеля тэатральнай умоўнасці, якая ім бліжэй, чым сучасныя формы тэлебачання і кінематографа. Нярэдка бачыш глядача, які прагне развясці і пасмяяцца нават там, дзе па сюжэце п'есы нішто не можа выклікаць гэтую рэакцыю. Але часам здаецца, што і сам тэатр выходзіць у глядача пэўныя штампы ўспрымання, а потым запознена спрабуе іх разбурыць.

Сучасны тэатр вельмі моцна пашырыў аўдыторыю, мне здаецца, раней тэатр быў для больш вузкага кола. Цяпер у



*шырокіх слаёў публікі ўзраста цікавасць да тэатра, хоць глядачы бываюць розныя, адны, як я ўжо казаў, шукаюць забавы, іншыя глыбіню. Глядач стварае атмасферу, настрой залы, але пануючая роля належыць усё ж самому тэатру.*

*Хацелася б пажадаць, каб у нас было больш тэатраў арыгінальных, маладзёжных, эксперыментальных, больш таленавітых акцёраў і рэжысёраў».*

Згаджаючыся з разважаннімі Яўгена Міхайлавіча, я хацеў бы толькі дадаць ад сябе, што сучасны тэатр дэмаструе багацце асобы ў акцёру і ў глядачу, выяўляе іх духоўны патэнцыял. Для рэжысёра і акцёра спектакль – гэта «мост» да глядача, а праз яго – да грамадства, да грамадскага свядомасці. Але і для глядача спектакль – гэта таксама «мост» да мастака, да яго свядомасці, якая акумулюе ў сабе грамадскі вопыт, разуменне жыццёвых каштоўнасцяў маральных ідэалаў.

Неяк падчас навуковых дыскусій у нас разгарэлася спрэчка адносна тэзіса «тэатр таленавіты настолькі, наколькі таленавіты яго глядач». Казалі пра тое, што «таленавітага» глядача не бывае. Ён можа быць адукаваным, эстэтычна дасведчаным і інш., але не «таленавітым». Думаецца, што ўсё-такі «таленавіты» глядач існуе. І калі разумець пад вызначэннем «талент» спалучэнне здольнасцяў, якія даюць чалавеку магчымасць паспяхова, самастойна і арыгінальна выконваць ролю глядача, то Яўген Міхайлавіч якраз і з’яўляецца зоркім прадстаўніком гэтай глядацкай эліты. Хацелася б пажадаць яму здароўя, доўгіх гадоў жыцця і невычэрпных «катарсічных» тэатральных уражанняў.

Сацыялагічныя даследаванні даюць магчымасць зразумець глядача, а гэта значыць зразумець і шлях далейшых тэатральных пошукаў. Гэтыя даследаванні паказваюць, што разрыў попыту і прапановы ў галіне мастацтва – не толькі тэатральнага, – незбалансаванасць «узроўняў» даступнасці і патрэбнасці цягнуць за сабой распаўсюджванне спажывецкага стаўлення да мастацтва, як да забавы, адпачынку, лёгкаму прыемнаму баўленню часу...

Без жывой, кроўнай сувязі з глядачом тэатр асацыяльны. Ён можа быць яркім і нават займальным відовішчам, але па-за барацьбы ідэй, якія хвалююць глядача, ён губляе сваё прызначэнне грамадскага форуму, і тады глядач з актыўнага ўдзель-

ніка сацыяльнага працэсу становіцца пасіўным сузіральнікам, але не больш за тое. У такіх умовах сацыяльны, грамадзянскі абавязак часам выконваецца тэатрам дастаткова аднабакова, і калі «права тэатра на глядача» амаль заўсёды «рэалізуецца», то «права глядача на тэатр» рэалізуецца далёка не заўсёды. Мабыць, адна з найважнейшых задач тэатра сёння – знайсці сваю асобую, праблемна змястоўную і мастацка выразную сферу зносін з публікай.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## ГЛАВА 6

### Тэатральны глядач вачыма рэжысёраў і акцёраў

Сфарміраваныя ў XX стагоддзі традыцыі ўспрымання тэатра амаль выключна як спектакля і ацэнкі мастацтва толькі як мастацкай каштоўнасці прывялі да таго, што тэатральны прадукт ўспрымаецца самімі дзеячамі тэатра не як аб'ёмная і стэрэаскапічная з'ява, а, як правіла, традыцыйна аднамерна. Між тым, у сучасным свеце ён абрастае мноствам сацыяльных сэнсавых напластаванняў, набываючы значнасць для глядача не толькі як з'ява мастацтва, але і як элемент моды, прэстыжу, сацыяльнага статусу, кантэксту пэўных паводзін, як спосаб правядзення вольнага часу, самапрэзентацыі, асветы і г. д. Адпаведна і падыходы тэатральных дзеячаў да розных запытаў публікі не могуць быць аднолькавымі. Такім чынам, уменне выразна сфармуляваць і развіць набор ідэй, «дадатковых каштоўнасцяў» факта наведвання тэатральнай залы для розных сегментаў аўдыторыі ўваходзіць сёння ў прафесійныя абавязкі тэатральных крытыкаў і сацыёлагаў.

Калі, на думку акадэміка Д.С. Ліхачова, прагрэс у мастацтве ёсць змена ўспрыманняў, лагічна ўявіць, што прагрэс у тэатры ёсць змена тыпаў тэатраў, змена формаў зносін тэатра з публікай, сцэны і залы, акцёра з акцёрам, змена прыёмаў выразнасці, актывізацыя адных сацыяльных функцый тэатра і заміранне іншых, гэта змена героя, змена праблематыкі, змена стылю. А Я. Таіраў яшчэ ў 1920-х гадах казаў пра неабходнасць «паралельнага існавання эксперыментальных тэатраў, якія павінны задавальняць непасрэдна кваліфікаваную частку глядача і служыць своеасаблівым палігонам для апрабавання новых сцэнічных вырашэнняў, і тэатраў па перавазе папулярызатарскіх, разлічаных на патрэбнасці і арыентацыі шырокай аўдыторыі» [68, с. 7].

Ішлі гады, змянялася жыццё, вырасталі новыя пакаленні акцёраў, рэжысёраў, глядачоў, але праблема заставалася.

Вядомы савецкі рэжысёр Карэл Ірд са свайго боку ў дачыненні да новых сацыяльных умоваў, развіваў, па сутнасці справы, тую ж ідэю: «Побач з «запаветным» тэатрам або нават у ім павінен жыць сучасны тэатр, які робяць сучасныя маладыя людзі – малады рэжысёр з маладымі акцёрамі, – тады толькі можа ісці гаворка пра тэатр пакалення» [38, с. 40]. У сувязі з

усімі гэтымі выказваннямі да месца прыгадаць практыку Маскоўскага Мастацкага тэатра, які не чакаў крытычнага тэрміну ні ў адносінах з глядачом, ні ў адносінах унутры трупы, а пастаянна выходзіў у студыях пакаленні маладых акцёраў, уладароў дум будучых пакаленняў глядачоў.

З'яўляючыся генетычна зыходным для многіх сучасных відовішчных мастацтваў, тэатр і сёння застаецца для іх своеасаблівай эксперыментальнай лабараторыяй, стартавай пляцоўкай. І таму менавіта з тэатрам звязваюць надзеі тыя, хто бачыць у мастацтве магутны сродак эмацыянальнага і маральнага ўздзеяння на чалавека, што дапамагае выхаванню гарманічна развітай асобы, яркай самастойнай індывідуальнасці, здольнай да творчага будавання ва ўсіх сферах быцця, гатовай процістаяць стандартызацыі духоўнага жыцця. Не выпадкова шэраг даследчыкаў на канкрэтных эксперыментальных дадзеных пацвярджаюць думку пра тое, што ўспрыманне ў тэатральнага глядача, як правіла, носіць больш творчы характар, чым у глядача кіно, а сам тэатр у сістэме відаў мастацтваў валодае найбольш ярка выяўленым сацыяльна-інтэгруючым уплывам на асобу, найбольш эфектыўна стымулюе працяканне працэсу сацыялізацыі.

Калі актыўнасць тэатра праяўляецца ў фарміраванні з патэнцыяльнай публікі свайго пастаяннага глядача, то актыўнасць глядача выяўляецца ў выбіральнасці ў дачыненні да тэатра. Патрабавальнасць і выбіральнасць глядача ствараюць ўмовы для інтэнсіўнага развіцця новых тэатральна-выяўленчых формаў сцэнічнай вобразнасці, якія абавязкова павінны прывесці да стварэння «свайго» тэатра, як гэта калісьці здарылася з Маскоўскім Мастацкім тэатрам, тэатрам «Сучаснік», «На Таганцы».

Як паказваюць даследаванні, выбіральнасць у мастацтве – гэта вельмі надзейны паказчык духоўнага развіцця чалавека. К.Каск ў сваіх працах паказвае на павышаную выбіральнасць і патрабавальнасць да тэатра некаторых груп глядачоў як на станоўчы фактар фарміравання развітой аўдыторыі. Хоць патрабавальны глядач – не самы часты наведвальнік тэатра, тым не менш, менавіта ён з'яўляецца «барометрам стану мастацкага ўзроўню» [42, с. 71].

Ад таго, ці гатовы глядач творча, эмацыянальна і інтэлектуальна адгукнуцца на заклік мастака, або яму дастаткова

пасіўнага сузірання, якое не патрабуе напружання, шырыні асацыяцый, кругагляду, глыбокіх разважанняў, – і ў лёсе гледача, і ў лёсе мастацтва залежыць многае.

Індывідуальнае разуменне, асабісты вопыт чалавека, яго эмацыянальная структура ва ўспрыманні мастацтва іграюць выключна важную ролю. Калі ў 20-я гады ХХ стагоддзя С.М. Эйзенштэйн распрацоўваў сваю тэорыю «мантажа атракцыёнаў», ён асабліва падкрэсліваў пра важнасць пачуццёвага і псіхалагічнага ўздзеяння на гледача, якое павінна выклікаць у ім эмацыянальнае ўзрушэнне. «Твор мастацтва, які разумеецца дынамічна, і ёсць працэс станаўлення вобразаў у пачуццях і розуме гледача» [76, с. 481]. Таму што менавіта ў эмацыянальных паводзінах чалавека адлюстроўваецца яго сувязь з навакольным асяроддзем, яго неабходнасці і патрэбнасці. А калі гэта так, то, перш за ўсё, у эмацыянальнай ўспрымальнасці мастацкага твора выражаецца і працэс духоўна-практычнага пазнання гледачом жыцця ў зададзеным тэатрам накірунку.

«Цяпер, калі навука пра чалавека (біялогія, медыцына, псіхалогія) зрабіла значны скачок наперад, калі навукоўцы вядуць гутарку пра чалавека ў паняццях вельмі тонкіх і дакладных, адкрываючы глыбіні чалавечай натуры і мыслення, рэжысура не можа апераваць грубаватымі, прыблізнымі ўяўленнямі і ведамі, абапірацца на старыя прыёмы і хады, – адзначаў народны артыст СССР, рэжысёр Андрэй Папоў. – ...Гледача трэба выходзіць, трэба і даваць. Выходзіць даверам. Тэатр – мастацтва дэмакратычнае, мастацтва для ўсіх, гэта дакладна. Але тэатр павінен выходзіць гледача і таму павінен быць наперадзе яго ... Гледачы павінны выходзіць з тэатра, напоўненыя разважаннямі, а не проста пасмяяўшыся ці паплакаўшы. Мы не павінны рабіць ніякіх скідак – патрэбны спектаклі сучасныя і складаныя. Гэта ніяк не значыць, што тэатр павінен адмахвацца ад таго, што гледачы, скажам, не разумеюць той ці іншы спектакль. Беспадстаўная ўскладненасць у тэатры не можа быць зразумелая гледачу. Яна такая ж непатрэбная, як і наўмыснае спрашчэнне ... Для гэтага мы павінны быць выхавацелямі, і выхавацелямі мудрымі, якія ведаюць і ўмеюць больш за сваіх вучняў. Інакш мы не зможам іх нечаму навучыць» [54, с. 49].

Сваім тлумачэннем сцэнічных вобразаў тэатр імкнецца даць ідэйна актуальную трактоўку падзей, але, безумоўна, што чым

больш шырокі і значны зваротны паток гістарычных, літаратурных, жывапісных, музычных асацыяцый і супастаўленняў ўзнікае ў свядомасці аўдыторыі, тым больш насычана ўражанне ад наведвання тэатра, тым больш выразныя для яго ідэя і вобразны лад спектакля.

Як рэчаіснасць праламляецца ў творы мастацтва праз індывідуальнасць, талент і светапогляд мастака, так ўспрыманне твора, вобраза вызначана індывідуальнымі асаблівасцямі асобы гледача, яго жыццёвым вопытам і культурным кругаглядам, сацыяльным асяроддзем, узростам і іншым. Пры развітым гусце і ўспрыманні тэатральная метафара ці вобраз абуджаюць ва ўяўленні гледача прынцыпова новы шэраг асацыяцый і вобразаў. Адментнасць у спалучэнні з індывідуальнасцю мастака, да таго ж абумоўленая канкрэтным становішчам дадзенага гістарычнага моманту, можа спарадзіць зусім новы вобразна-асацыятыўны рад, сваю інтэрпрэтацыю убачанага, якая ўзнікае пад уплывам сацыяльнага вопыту і прапанаванага мастацтва, яго здольнасці суадносіць свае ацэнкі і ўражанні са з'явамі навакольнай рэчаіснасці.

К.С. Станіслаўскі казаў пра тое, што глядач пасля спектакля павінен бачыць свет і будучыню глыбей, чым да наведвання тэатра. І распрацаваныя ім прынцыпы «мастацтва перажывання» не выпадкова мелі апорай «асобу акцёра», яго выдатныя якасці творцы і стваральніка, якія дазваляюць выхаваць сапраўднага мастака сцэны, што нясе гледачу свой творчы матыў. Пачуцці, думкі акцёра, яго жыццёвы вопыт, кола эстэтычных уяўленняў аб рэчаіснасці, яго светапогляд – вось асноўны матэрыял для творчага самаадчування, матэрыял, з якога і ствараецца сцэнічны персанаж. Аўтары шэрагу прац аб сучасным акцёрскім мастацтве пішуць, што К.С. Станіслаўскі вызначаў законы творчасці, якія заўсёды прадугледжваюць выяўленне рэальных стваральных здольнасцяў акцёра. «Не амплуа, не жанр, не традыцыя даюць законы творчасці, а асоба акцёра, яго здольнасць адгукацца на навакольны свет, перажываць яго. Галоўным стаў для Станіслаўскага адзіны закон, які падпарадкоўвае сабе ўсе іншыя. Гэта закон сапраўднай сцэнічнай творчасці. Гэта стварэнне, арганічна дадзенаму акцёру, які кідаў у прыладу творчасці не сваё дараванне прытворшчыка, капііста, а ўсю асобу сваю, ад грамадзянскага крэда да своеасаблівасці голасу і погляду. Сапраўднае сцэнічнае дзеянне

ўзнікае як дакладная прафесійная форма асваення дадзенай менавіта ролі гэтым менавіта акцёрам у дадзены менавіта дзень, вечар, калі акцёр яе выконвае, – «сёння, тут, цяпер». Толькі гэтыя ўмовы спараджаюць мэтазгоднае сцэнічнае дзеянне. Лагічны ланцуг – «асоба акцёра» – «творчасць» – «сцэнічнае дзеянне» – сёння бяспрэчны» [43. с. 8]. Так ажыццяўляецца пастаянны рух і ўзбагачэнне сцэнічнага дзеяння жыццём, дыялектычнага ўзаемадзеяння сцэны і жыцця.

Прынята думаць, што ў мастацтве ўсе жанры добрыя, акрамя сумнага, што ў мастацтве няма жанраў «дрэнных» і «добрых», а ёсць змястоўныя, праўдзівыя і беззмястоўныя творы ў любым жанры. З гэтым, на першы погляд, бяспрэчным становішчам згаджацца не хочацца. Хоць бы таму, што законы аднаго жанру дыктуюць актывізацыю гледача, законы іншага жанру прадугледжваюць павярхоўнае суперажыванне герою.

«Перапоўненыя падчас забаўляльных відовішчаў залы, – піша Карэл Ірд, – прымушаюць нас думаць пра тое, як прывесці больш гледачоў на тыя пастаноўкі, дзе тэатральнае мастацтва з сродку забавы ператвараецца ў форму актыўнага духоўнага адпачынку. Для гэтага найперш трэба прымусіць забаўляльныя віды мастацтва служыць прыгажосці і добраму густу. Каб народ смяяўся не з пошлых жартачкаў, а з дасціпнага гумару і разумнай сатыры. Другім крокам было б ператварэнне ўсіх сур'ёзных відаў мастацтва ў масавыя» [42. с. 76].

Калі іншую публіку цалкам задавальняе «простая», а дакладней, спрошчаная, якая не патрабуе асэнсавання мова мастацтва і яна не здольная на якія-небудзь змястоўныя і іншыя ўскладненні, яе пазіцыя перашкаджае развіццю сцэнічнага мастацтва не толькі таму, што зводзіць яго задачы да натуралістычнага жыццяпадабенства і прымітыўнага ілюстратарства агульнавядомага, але і таму, што такая пазіцыя ставіць і саму публіку, і чалавека, які ўспрымае мастацтва, на пазіцыі прымітывізму, ператварае яго з грамадзяніна ў абывацеля з абмежаванай жыццёвай і мастацкай псіхалогіяй.

Нежаданне чалавека пасіўна паддавацца знешнім уплывам, агульнапрынятым стэрэатыпам паводзін ўмацоўваецца ў ім адначасова з развіццём самасвядомасці. Развітая асоба, якая пераважнае свядомае перакананне любому некрытычнаму ўздзеянню, не выпадкова шукае кантакт з тэатрам, бо ён здольны абуджаць і паглыбляць ў гледача індывідуальную свядомасць, пашыраць асабісты круггляд, уяўленні аб складанасці свету.

Сцэнічнае мастацтва, спалучаючы высокую мастацкасць з шырокай дэмакратычнасцю, ніяк не прадугледжвае аднастайнасці густаў. Шырокі дыяпазон арыентацый і густаў, фіксаваны сёння шматлікімі даследчыкамі, сведчыць аб дынаміцы і разнастайнасці сувязяў мастацтва і публікі. Аднак «паўнавартаснасць мастацкай дзейнасці залежыць ад таго, у якой меры з’яўляецца асобай – у поўным і глыбокім сэнсе гэтага слова – і стваральнік твора мастацтва, і глядач, слухач, чытач. Бо мастацтва – гэта такая своеасаблівая сфера чалавечай дзейнасці, якая (ва ўсякім выпадку, у нашу эпоху) звязвае асобу з асобай, і любая сацыяльная супольнасць – клас, нацыя, партыя, маса – становіцца аб’ектам мастацкага ўздзеяння толькі праз багацце і разнастайнасць складнікаў гэтай супольнасці канкрэтных асоб. Мастацтва толькі тады выходзіць народ, калі яно выходзіць кожную асобу, як адзіную і непаўторную частцу народнай масы, і тым самым ўплывае на масы ў цэлым. А гэта азначае, што ва ўспрыманні мастацтва мы «павінны бачыць складаны, шматстайны і глыбока інтымны духоўны працэс, па-асобаму пераламляючыся ў кожным індывідууме, арыентаваны на своеасаблівасць асобы і спрыяльны сцвярджэнню, самасвядомасці, развіццю і ўдасканаленню чалавека як асобы» [39. с. 108].

Сацыялагічнае вывучэнне тэатральнай публікі было б, на наш погляд, няпоўным, калі б мы не паглядзелі на яго вачыма рэжысёраў і акцёраў, гэта значыць тых людзей, якія штовечар сустракаюцца з глядацкай аўдыторыяй. Такая ідэя падалася нам прывабнай, бо адкрывае магчымасць убачыць сучасны тэатр на скрыжаванні двух пачаткаў, двух сустрэчных патокаў, што прыходзяць у тэатр для сустрэчы з розных бакоў, са службовага і параднага ўваходу. Уласна кажучы, так усё і адбывалася – з публікай мы сустракаліся перад пачаткам спектакля, гутарылі ў антракце ў вестыбюлі, у фая, у глядзельнай зале. З рэжысёрамі размаўлялі ў іх службовых кабінетах, у перапынках паміж рэпетыцыямі і спектаклямі.

Каб надаць размове канкрэтнасць і мэтанакіраванасць нашай гутарцы з рэжысёрамі, была прапанавана наступная анкета.

*Дзевяць пытанняў на тэму «рэжысёр і глядач»*

1. У 30-я гады ХХ стагоддзя А.Я. Таіраў пісаў: «Высветліць, якую ролю павінен іграць глядач у тэатры, – роля ўспрымаю-



чага або творцы – гэта значыць адказаць у значнай ступені на пытанне, якой павінна быць уся структура сучаснага тэатра і тэатра будучыні». Сам Таіраў прапанаваў глядачу ролю пасіўнага саўдзельніка, але творча ўспрымаючага спектакль. У тых ж гады В.Э.Мейерхольд шукаў шляхі актывізацыі і непасрэднага ўцягвання глядача ў сцэнічнае дзеянне. К.С. Станіслаўскі, як вядома, лічыў глядача «трэцім творцам спектакля».

*Якую ролю глядачу адводзіце Вы?*

*Ці задаволены Вы ўзаемаадносінамі з глядачом?*

*Калі «так», то як Вам удалося гэтага дасягнуць?*

*Калі «не», то ў чым Вы бачыце прычыну неадбыўшыхся кантактаў?*

2. *Калі Міхаіла Чэхава спыталі, ці валодае ён якімі-небудзь адмысловымі прыёмамі, што дазваляюць выклікаць сцэнічныя эмоцыі, ён адказаў: «Акрамя звычайных прыёмаў, якія зводзяцца да таго, каб засяродзіць увагу на істоце ролі, я маю прыём, які заключаецца ў тым, што шляхам шэрагу думак выклікаю ў сабе любоў да публікі і на фоне гэтай любові магу ў адно імгненне авалодаць вобразам ролі!»*

*Ці адчуваеце Вы, як рэжысёр, ўздзеянне глядача?*

*Якая ступень гэтага ўздзеяння на стадыі выбару п'есы, размеркавання роляў, рэпетыцыйнай работы?*

3. *Ці можна разглядаць сцэнічнае мастацтва як непасрэдны дыялог мастака і публікі, у якім так ці інакш адбіваецца шэраг сучасных ідэй, іх барацьба, грамадскія настроі.*

*Ці задаволены Вы сённяшняй публікай?*

*Ці ўзбагачае Вас гэты дыялог або падахвочвае «прымервацца» да суразмоўцы?*

4. *Дыялог мастака і публікі нярэдка фармалізуецца, некаторыя тэатральныя дзеячы выказваюць незадаволенасць публікай, лічаць, што ў апошнія гады намецілася некалькі спажывецкае стаўленне да тэатра як да абавязкова забавляльнага відовішча. У той жа час глядачы кажуць пра тое, што і тэатр не заўсёды радуе мастацкімі адкрыццямі, ён стаў менш «гарачым», эмацыянальным, страціў вобразнасць, схільнасць да эксперыментавання.*

*У якой меры гэтыя ўзаемныя прэтэнзіі справядлівыя?*

*Ці правамерныя папрокі ў адрас глядача, які не разумее сцэнічнай мовы і не хоча вучыцца яе разумець?*

Ці вінаваты тэатр, які сваімі спектаклямі не заўсёды здольны абудзіць у глядача актыўную творчую аснову, гатоўнасць да творчага ўспрымання?

5. Нярэдка даводзіцца чуць пра тое, што глядач сёння дрэнна падрыхтаваны да ўспрымання тэатра, яго трэба эстэтычна выхоўваць.

Якое Ваша меркаванне, Ваша стаўленне да гэтага пытання?

Ці трэба выхоўваць тэатральнага глядача сродкамі самога тэатра, ці гэта выхаванне павінна пачынацца за яго сценамі?

Ці прымаеце Вы само паняцце «падрыхтаваны глядач» і які сэнс у яго ўкладваеце? У Вашай творчасці глядач Ваш саюзнік, папечнік у цяжкай, часам, барацьбе за зацвярджэнне ідэй, поглядаў, мастацкіх канцэпцый, ці глядач сам з'яўляецца аб'ектам Вашай барацьбы, якога трэба адваяваць і «перавыхаваць»?

6. Даўнія тэатралы часта кажуць пра тое, што ў мінулыя дзесяцігоддзі аўдыторыі тэатраў былі больш аднастайныя, стабільныя, былі больш звязаныя з тым ці іншым канкрэтным тэатрам і неслі ў сабе якасці нейкай супольнасці, аб'яднанай блізкасцю сацыяльна-псіхалагічных прыкмет і якасцяў.

Ці вычэрпваюцца, на Вашу думку, узаемаадносінны тэатра і глядача толькі паказам спектакля, ці сёння ёсць магчымасць ўмацавання больш шырокіх і разнастайных сувязяў з глядачом?

7. Відавочна, што ўзаемаадносінны глядача і тэатра нестабільныя, яны дынамічныя па сваёй прыродзе. Сённяшнія эксперыменты малой сцэны, на наш погляд, характэрныя яшчэ і тым, што тут робіцца спроба ўсталяваць якасна іншыя сувязі рэжысёра, акцёра і публікі ва ўмовах камернай прасторы.

Якое Ваша стаўленне да малой сцэны?

8. Часам даводзіцца назіраць, як глядач на іншых спектаклях навязвае свае стэрэатыпы ўспрымання, свае ўяўленні аб сцэнічнай сітуацыі, аб тым ці іншым выканаўцу, прыўнесеныя, як мяркуюць, кінастужкамі і тэлевізійнымі перадачамі. У тым выпадку, калі акцёры не ў стане ці не хочуць перааказаць гэтай цікавасці глядачоў, мы бачым, як руйнуецца рэжысёрская партытура, выбудаваная пастановачная канцэпцыя.

Некаторыя рэжысёры лічаць, што, ставячы спектаклі з удзелам вядомых акцёраў, не варта ісці на адкрыты канфлікт

з публікай, але трэба прадугледзець яе рэакцыі і размяркоўваць ролі, будаваць увесь спектакль з улікам і ў адпаведнасці з стэрэатыпамі, якія склаліся ў свядомасці глядача. Іншыя лічаць, што неабходна разбураць прадузятае меркаванне глядачоў, якім бы стойкім яно ні было. Трэція аддаюць перавагу ставіць спектаклі з акцёрамі, якія не маюць папулярнасці ў кіно і на тэлебачанні, тым самым спрабуюць засцерагчы сябе і свой спектакль ад актыўнай карэкціроўкі глядзельнай залы.

Якое Ваша стаўленне да гэтага пытання? Як Вы вырашаеце яго ў сваёй практыцы?

9. Вядомыя два пушкінскі выказванні. Першае – «дух часу патрабуе важных пераменаў і на сцэне драматычнай», якое цытуецца даволі часта. Іншае – «публіка ўтварае драматычныя таленты»; яго паўтараюць рэдка.

Які, на Вашу думку, уплыў глядача на развіццё рэжысёрскага мастацтва сёння?

Зразумела, прапанаваныя пытанні мелі на мэце толькі агульныя накірунак размовы. Разам з тым, атрымаўшы змястоўныя адказы, мы здабылі рэдкую магчымасць разгледзець партрэты публікі і тэатра ў меркаваннях майстроў, якія ў значнай ступені вызначаюць накірунак сучасных мастацкіх пошукаў.

## СЛОВА РЭЖЫСЁРАМ

В.М. Раеўскі – мастацкі кіраўнік Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы.

Існуюць законы ўзаемаадносін паміж сцэнай і залай, да разумення якіх заклікаў яшчэ К.С. Станіслаўскі, указваючы, што «услед за вывучэннем пачуццяў акцёра павінна прыйсці вывучэнне пачуццяў глядзельнай залы». Я – за актыўнага творчага глядача, гэта значыць за таго, хто ў тэатры будзе не проста назіраць. Каштоўнае імкненне глядача да саўдзелу, выказанае ў працэсе суперажывання і суразважання.

«Забава – вучэнне» – гэта зусім не ідэалагічнае дзвудзістства. Ужо многія псіхолагі, сацыёлагі, мастацтвазнаўцы прызналі як ідэальную форму ўзаемаадносін у тэатры, таму што ў глыбінях глядацкага ўспрымання крыецца нейкая заканамернасць, абумоўленая самой прыродай тэатральнага відовішча.

*Тэатр – кафедра з апасродкаванай захапляючай формай. У гэтым кантэксце пад «забавай» маецца на ўвазе тое, як валодае тэатр усімі сваімі цудамі, умее падпарадкаваць усю энергію вобразнаму выражэнню думкі, пафасу твора.*

*Калі глядач ідзе на спектакль з адзінай мэтай – пацешыцца, а тэатр ў стане цалкам задаволіць толькі гэтую патрэбнасць – тэатру пацяшацца на гэты рахунак заўчасна і найўна. Рана ці позна да яго мастацтва згасне цікавасць, зрэшты, гэтак жа, як і да тэатра толькі Ментару, Трыбуне. Адплата з глядзельнай залы ўсё адно прыйдзе, калі не ўлічваць яго псіхалогію, яго патрэбнасць, хай не заўсёды ўсвядомленую, удзельнічаць у дыялектычна двуадзінай функцыі сцэнічнага мастацтва. Духоўная работа гледача на спектаклі – гэта яго эмацыянальная і разумовая актыўнасць. Але, натуральна, такая актыўнасць залежыць ад нас.*

*Спектакль – своеасаблівая паўза ў імклівым бегу штодзённага быцця, прызначаная для пазнання жыцця, яго грамадзянскіх канфліктаў, маральных праблем і грамадскіх пытанняў. Чалавек прыходзіць у тэатр ўсяго на некалькі гадзін з ушчыльненай, перанасычанай інфармацыяй штодзённасці, са сваім асабістым вопытам і веданнем «злобы дня», часам больш глыбокім, чым у тэатра. Сцэнічнае мастацтва можа стаць для яго другасным, калі тэатр, не адчуўшы часу, зоймецца імітацыяй нібыта жыццёвых канфліктаў ці яшчэ прасцей – забавай як самамэтай. Суразмоўцу ў асобе гледача мы тады не атрымаем, і да гэтага трэба быць у дадзеным выпадку маральна гатовым.*

*Што такое наш глядач? Глядач нават аднаго і таго ж спектакля неаднастайны. Скажам, ёсць глядач прэм’ерны, глядач першых трох спектакляў, наступных трох, публіка сотага прадстаўлення і гэтак далей. Мы гэта называем першы, другі эшалон. «Наш» глядач – аўдыторыя пятага ... дваццатага спектакля, таму што «прэм’ерная» зала цікавіцца многімі пытаннямі, якія ўводзяць яе ад сутнасці справы, ужо не гэтак важнымі для нас.*

*«Нашага» гледача – перадавога, сучасна думачага чалавека я ўяўляю сабе ў працэсе рэпетыцыйнай працы, гляджу на сцэну як бы яго вачыма, у надзеі, што мы з ім думаем і адчуваем аднолькава і адрозніваемся толькі прафесіямі.*

*Я бяру гледача ў саюзнікі, каб паказаць яму грамадскія з'явы, супярэчнасці сённяшняга жыцця, прапаную падумаць пра тое, ці не залежыць нешта і ад яго самога ў рэчаіснасці, якая яго акружае. Яго рэакцыя – гэта адказ на мае ўласныя сумненні, думкі і пачуцці ў працэсе творчасці.*

*Ці задаволены мы гледачом? Адназначна адказаць цяжка. Усё залежыць, на мой погляд, ад тэатра і нават ад спектакля. Калі мы не здолелі захапіць публіку – значыць, падкажа нам «зваротная сувязь», вінаватыя мы самі, наш тэатр. Зрэшты, не толькі мы.*

*Без сумнення, ёсць пэўны працэнт публікі, не лепшым чынам падрыхтаванай да ўспрымання тэатра. Часцяком гледача псуе немастацкая прадукцыя, якую ён «паглынае». Але, як у музыцы, калі часам разумееш твор толькі з трэцяга разу, так і ў сцэнічным мастацтве можна навучыцца мове тэатра і выхаваць у сабе імкненне да свабоднага валодання ёю.*

*Тэатр можа дапамагчы ў гэтым і «літаратурнымі» сродкамі. Нядрэнна было б выдаваць падрабязныя буклеты да спектакляў, як гэта прынята ў многіх замежных тэатрах, дзе сабраны артыкулы навукоўцаў-тэатразнаўцаў, якія распавядаюць аб канцэпцыі спектакля, рэжысёрскім плане п'есту, думкі мастака аб афармленні і да таго падобнае. Гэта было б асабліва карысна, калі гаворка ідзе пра п'есу нязвычайную па форме і змесце.*

*У нас быў спектакль па п'есе Б.Брэхта «Што той салдат, што гэты», у якім антыфашысцкая тэма раскрывалася ў нязвычайнай тады яшчэ для нашага гледача эстэтыцы – ўмоўнай, з элементамі абсурдызму. Публіка праявіла сябе зусім непадрыхтаванай да ўспрымання прыроды пачуццяў, жанру і стылю гэтага спектакля. Ён стаў разбурацца, бо ў акцёраў аслабеў кантакт з глядзельнай залай. Але вось цікава: мы гастралювалі ў Германіі і там п'есту мела нечаканы поспех, таму што мясцовая аўдыторыя была добра знаёмая з такога роду драматургіяй.*

*У нас на Малой сцэне ідзе спектакль «Восеньская саната», таксама няпростая па форме. Вопыт гэтага спектакля падказаў нам з асаблівай відавочнасцю неабходнасць папярэдняй літаратурнай працы тэатра, хоць бы ў форме буклетаў,*

якія дапамагаюць глядачу зразумець задуму драматурга і рэжысёра. На жаль, тут існуе цэлы шэраг арганізацыйных складанасцяў.

Але ўсё-такі я думаю, што глядач за апошнія гады вырас. У свой час у нас ішоў спектакль па п'есе М.Задорнова «Тапалёвая завая». Ён сабраў публіку толькі на першыя дваццаць вечароў, на другі і трэці «эшалон» глядачоў не хапіла. Адміністрацыя тэатра хадайнічала аб зняцці спектакля з рэпертуару. Прайшлі гады. Мы паставілі іншую п'есу таго ж аўтара, і вось ужо некалькі гадоў яе гораха прымаюць і на стацыянары, і на гастролях, хоць п'еса менш «відовішчная», статычная і больш складаная. Як казаў Л.Фейхтвангер: «Прагрэс ідзе, але яго не хапае на адно пакаленне ...»

Нам не раз даводзілася сутыкацца з немагчымасцю прадказаць глядацкае стаўленне да п'ястаноўкі. Калісьці ў нас у рэпертуары былі такія п'есы, як «Смак яблыка» А.Дзялендзіка, «Страсці па Аўдзею» В.Бутрамеева. Першую мы расцэньвалі як «касавую», над другой працавалі «дзеля душы». Сваёй нечаканай рэакцыяй на абедзве п'ястаноўкі глядач нас не проста здзівіў, ён мусіў даць тэатру карысны ўрок. І таму, ставячы складаную філасофскую прытчу С.Кавалёва «Трыстан ды Ізольда», мы таемна і відавочна гэты ўрок ўлічвалі. Такім чынам, за звычайнай фразай «Глядач за апошнія гады вырас ...» стаіць наш уласны «эмпірычны» вопыт.

Мы ўжо казалі аб імкненні глядача да паглыбленага разумення мовы тэатра, і, працягваючы гэтую думку, заўважу, што «слоўнікавы запас» асацыятыўных магчымасцяў глядача за апошнія гады таксама вырас. Сёння тэатр прапаўнае залю разнастайную палітру выразных сродкаў, складаную жанравую і стылявую вобразнасць і заўважае, як ўзбагацілася глядацкае разуменне прыроды ўмоўнасці ў сучасным мастацтве сцэны. Сцэнічныя метафары, сімвалы, гіпербалы, зрушэнне часу, мантаж эпізодаў і іх асацыятыўны кантэкст, прыёмы дэкарацыйнага афармлення, абмежаванасць і бяжмежнасць прасторавых раішэнняў – усё гэта сёння чытаецца глядачом ужо не ў «адаптаваным перакладзе», а ў арыгінале, без слоўніка. Натуральна, пры ўмове, што ўсё гэта апраўдана аўтарскай і рэжысёрскай задумай, – гэта значыць, калі на вачах у глядача нараджаецца мастацкі твор.

*Што ж тычыцца стварэння рэпутацыі тэатра, то метада «наблісіці», часта яшчэ да прэм'еры, мне ніколі не быў блізкі. Думаецца, што гэта прыніжае тэатр. Мне наогул не блізкая ідэя папулярнага тэатра, я не люблю абмеркаванняў спектакля публікай, глядацкіх канферэнцый. Яны могуць прывесці толькі да знікнення трапяткай атмасферы глядзельнай залы, якую я вельмі цаню.*

*Маё стаўленне да Малой сцэны становіцца. У Мінску наш тэатр першым адкрыў малую сцэну. Тут можна эксперыментавалі, даць маладому драматургу, рэжысёру, акцёру дэбют. Такая форма сувязі з глядачом пераважае любыя пазатэатральныя формы. Да таго ж сама камернасць абстаноўкі стварае нейкае новае адценне ў характары ўзаемаадносін чалавека на сцэне і чалавека ў зале і магчыма для вывучэння прыроды гэтага кантакту зусім ужо «сам-насам».*

*З праблемай разбурэння спектакляў артыстамі–зоркамі я не сутыкаўся, хоць у нас у тэатры іграюць Г.Аўсяннікаў, Г.Гарбук, М.Захарэвіч, А.Памазан, М.Кірычэнка, А.Мілаванаў, В.Манаеў, З.Белахвосцік і іншыя, але іх папулярнасць нашым п'ястаноўкам ніяк не замінае. Артыкулы, у якіх паднімаюцца такія пытанні, звязаныя з акцёрскай папулярнасцю, з'яўляюцца даволі часта, але высновы гэтых артыкулаў мне не здаюцца пераканаўчымі. Ёсць тэатры, якія паміраюць, а адпаведна, «сыходзяць у нябыт» і акцёры, звязаныя з тым ці іншым калектывам.*

*Калі я стаўлю спектакль, мне больш важна, да каго і з чым я звяртаюся. Не так даўно я ставіў у Славеніі, ў Любляне, «Зацюканага апостала» А. Макаёнка. Я не вельмі дакладна ўяўляў сабе публіку, ва ўсякім разе не так ясна, як у пару п'ястаноўкі гэтага спектакля ў Купалаўскім тэатры. Тады адчувалася неабходнасць менавіта ў такім героі. Хацелася вывесці на падмошці чалавека, які жыве па законах маральнасці, сумлення, прыстойнасці, – становіцца і разам з тым сціплага, без гучнагалосай упэўненасці героя.*

*У люблянскім спектаклі я зноў вырашыў даверыцца сваім уяўленням аб гэтай п'есе, мяркуючы, што агульначалавечы пафас яе зможа захапіць любога глядача. У гэтым я, на*

шчасце, не памыліўся, хоць, калі ўбачыў на спектаклі люблянскую публіку, засумняваўся. Працуючы за мяжой, я разлічваў яшчэ і на тое, што заходняму глядачу надакучыла «шакавальная» рэжысура, «эксцэнтрычны» яе стыль і што просты псіхалагічны рэалізм падасца ім на кантрасце прывабным.

Наш глядач пазбаўлены снабізму, і, вядома, мне невымерна лягчэй і цікавей думаць пра яго, калі я працую над спектаклем, і сустракацца з глядзельнай залай, да якой я магу дакладна адрасавацца, успрымаючы і самога сябе часткай гэтага цэлага. Я заўсёды ўпэўнены, што наш глядач падтрымае пошук тэатра і зразумее пастаяннае імкненне яго быць на ўзроўні нашага часу, нашага сучасніка.

Б. І. Луцэнка – мастацкі кіраўнік Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра ім. М. Горкага.

1. Я лічу, што абстрактнае паняцце «глядач» падыходзіць ўжо толькі для статыстычнага параметру. Гэта ўсё роўна што «вал» у адносінах да прадукцыі той ці іншай вытворчасці. Або абстрактная, сярэднестатыстычная, так званая «гадавая» карова, па прыкметах якой калісьці складаліся жывёлагадоўчыя планы.

Тэатр Таірава быў тэатрам пэўнага кола публікі, і калі Таіраў казаў пра глядача, то ён меў на ўвазе глядача свайго тэатра. У «Запісках рэжысёра» Таіраў піша, што ён сачыў за тым, як рэагуе публіка на смерць гераіні – з чалавечай спагадай або з эстэтычнай асалодай «прыгажосці» тэатральнага памірання. І калі публіка ўсміхалася ад задавальнення, то для Таірава ў гэтым было вышэйшае задавальненне.

Насельніцтва Мінска за апошнія 15 гадоў павялічылася на шаснаццаць працэнтаў. Колькасць глядачоў у гарадскіх тэатрах вырасла ад двухсот да пяцісот тысяч, гэта значыць амаль у паўтара раза. І гэта далёка не аднародная маса. Яна падзяляецца на тры катэгорыі: першая – актыўныя глядачы, гэта значыць сапраўдныя аматары тэатра; другая – масавы глядач; трэцяя – так званая калятэатральная асяроддзе.

У Мінску актыўных глядачоў, якія глядзяць усе пастаноўкі нашага тэатра, налічваецца прыкладна пяцьдзсят тысяч. Масавы глядач – людзі, якія наведваюць не ўсе спектаклі, але затое тыя, якія яны глядзяць, можна смела паказваць сто і



значна большую колькасць разоў. Трэцяя катэгорыя глядачоў, якую прынята называць «калятэатральным асяроддзем», – гэта клапатлівыя глядачы, якія абавязкова чакаюць новых рэжысёраў, новых аўтараў, новых акцёраў. Іх перабольшаная актыўнасць часам адыгрывае і адмоўную ролю, але тым не менш яны нам неабходныя, так як не даюць тэатру магчымасці супакойвацца нават пры ўстойлівых анілагах. Бывае, што некаторыя спектаклі аднадушна прымаюць усе групы глядачоў. Такое становішча з’яўляецца найвышэйшым вынікам, якога тэатр можа дамагчыся. У гэтым выпадку глядач сапраўды становіцца, па словах Станіслаўскага, «трэцім творцам спектакля».

Што наогул азначае «актыўны ўдзел» глядачоў у спектаклі? Самы актыўны ўдзел быў у тых часы, калі глядачы кідалі ў акцёраў тухлыя яйкі і гнілыя апельсіны. А калі цяпер на некаторых нашых спектаклях у поўнай зале стаіць абсалютная цішыня – хіба гэта не актыўны ўдзел? Прызнаюся, для мяне асабіста такая цішыня і ёсць самае дарагое, як гэта было калісьці дорагім для старога МХАТа.

Такім чынам, калі сур’ёзна абмяркоўваць дадзеную тэму, то перш за ўсё трэба дамовіцца аб тым, што менавіта кожны з нас мае на ўвазе пад словам «глядач», які канкрэтна змест гэтага паняцця, сацыяльная прырода аўдыторыі глядачоў.

2. Што тычыцца прыёмаў такога геніяльнага артыста, як Міхаіл Чэхаў, то геніял заўсёды ўласцівыя свае шляхі. І добра, калі яны яшчэ прызнаюць, што для іх падыходзіць і тое, чым карыстаюцца іншыя. А ўсё астатняе – іх індывідуальныя ўласцівасці, нікім і ніколі непаўторныя. Адказ М. Чэхава аналагічны з адказам Мікеланджэла, які на пытанне аб тым, як ён стварае свае скульптуры, казаў: «Я бяру глыбу мармуру і адсякаю ад яе ўсё лішняе».

Я раблю тэатр для глядача, таму імкнуся ставіць сябе на яго месца. Пры фарміраванні рэпертуару я павінен задаволіць густы ўсіх катэгорый публікі. Але пры размеркаванні роляў я далёка не заўсёды іду тым шляхам, якога чакае глядач. Мы, рэжысёры, прымаючы да пастаноўкі п’есу і ўлічваючы папярэдні вопыт, гатовыя загадзя сказаць, які акцёр якую ролю можа сыграць. Але я ў прынцыпе стараюся не прытрымлівацца гэтай практыкі. Мне больш цікава даць акцёру ролю,

аналагічную якой ён ніколі яшчэ не іграў, але мае для яе псіхалагічныя і фізічныя дадзеныя. Такое размеркаванне роляў цікава і мне, як рэжысёру, і самому акцёру, і, нарэшце, пры поспеху гэта становіцца прыемным сюрпрызам для гледачоў.

На пытанне аб уздзеянні гледача я зноў-такі хачу адказаць пытаннем: які гледач?

3. Я сваёй публікай, як партнёрам, задаволены. Калісьці ў Маскве, «На Таганцы», з поспехам ішоў спектакль «А зоры тут ціхія». Гэтая інсцэніроўка вядомай аповесці Б. Васільева была пастаўлена і ў нашым тэатры, але ў нас спектакль не меў асаблівага поспеху, хоць на сваім узроўні быў не ніжэй іншых п'янак. Значыць, дыялог з гледачом не адбыўся, спектакль апынуўся «маналогам» тэатра. Калі тэатр хоча весці дыялог, ён перш за ўсё павінен выбраць п'есу, якая выкліча актыўнасць партнёра – гледача. Прытым, скажу шчыра, дыялогі ў вялікай зале для мяне больш каштоўныя, чым дыялогі ў маленькіх залах, якія я параўнаў бы з інтымнымі гутаркамі ў кафэ з кубкам кавы, прычым, не абавязкова з каньяком.

4. Калі дзе-небудзь, у нейкіх гарадах, у нейкіх тэатрах глядач патрабуе толькі забаўляльных спектакляў, то ў гэтым вялікая віна тэатра. Апраўдваючы сябе «патрабаваннямі гледача», ён пайшоў па шляху найменшага супраціўлення. Калі прааналізаваць, які рэпертуар мае поспех у гледачоў, мы ўбачым, што ў шматлікіх тэатрах самым вялікім поспехам карыстаюцца не забаўляльныя, а вельмі сур'ёзныя, глыбока змястоўныя спектаклі, высокая драматургія. Глядач і тэатр непадзельныя. Тэатр выходзіць сваіх гледачоў, фарміруе іх густы. І калі ён адстае ад гледачоў, якіх сам выходзіць, тады надыходзіць крызіс. Крызіс тэатра, але не гледача. Што тычыцца папрокаў у адрас гледача, нібыта не разумее сцэнічнай мовы і не жадае вучыцца яе разумець, то мове эсперанта таксама далёка не ўсе людзі хочуць вучыцца!

Усялякі выхаваўчы працэс – справа цяжкая і доўгая. Я са здзіўленнем сачу за некаторымі маладымі, якія нас, старых, часам напракаюць у дагматызме: а яны ж самі яшчэ больш дагматычныя ў сваіх поглядах і ва ўласнай нецярымасці да ўсяго, што робіцца не так, як робяць яны. Новае павінна

апраўдаць сябе, перш за ўсё, сваёй творчасцю а, на жаль, у нас часам новае – проста мода, а мода, як вядома, з'ява кароткачасовая.

5. Гледача, несумненна, трэба выхоўваць перш усё спектаклямі, а не лекцыямі. Калі мы пачнем рыхтаваць дзяцей у школах да ўспрымання тэатра так, як да гэтага часу навучалі іх ўспрымання літаратуры, то і вынікі будуць такія ж нерадасныя. На жаль, запар і побач у нас людзі толькі пасля пяцідзесяці гадоў пачынаюць «адкрываць» для сябе класічную літаратуру, таму што ў школе не здолелі навучыць іх адчуваць яе прыгажосць і значнасць. Эстэтычнае выхаванне, якое, як вядома, адначасова з'яўляецца не толькі этычным выхаваннем, а і развіццём культуры пачуццяў, павінна ажыццяўляцца шляхам непасрэднага судакранання чалавека з усімі відамі мастацтва. Прызнаюся, я не ў захапленні ад дзіцячых спектакляў, якія сталі моднымі і ў якіх іх стваральнікі хочуць наблізіць тэатр для дзяцей да цырка, акрабатыкі, насыціць іх усялякага роду тэхнічнымі трукамі, замест таго, каб паставіць дзіцячы спектакль, заснаваны на рэалістычным акцёрскім майстэрстве, на рухах чалавечай душы. Добра, калі б ізноў стала «модна» іграць казку для дзяцей так, каб дабро і зло на сцэне паказваліся не ў форме сімвалаў, а ў раскрыцці жывой чалавечай сутнасці, як гэта ёсць у жыцці.

6. Сапраўды, быў час, калі такія буйныя тэатры, як МХАТ, Малы, мелі свае вельмі выразныя эстэтычныя арыентацыі. Таксама вельмі індывідуальны творчы твар мелі тэатр Завацкага, тэатр Вахтангава, тэатр Ахлопкава. І зусім заканамерна кожны з іх меў сваю аўдыторыю. Прытым МХАТ, і Малы, і Вахтангаўскі тэатры былі захавальнікамі самых высокіх традыцый рускага тэатральнага мастацтва. На жаль, сёння такой выразнай своеасаблівасці ў іх няма. І іх публіка таму стала «наогул» публікай. А што тычыцца тэатра Акімава і самога Н.П.Акімава, то пастаянна вакол яго пастановак і рэпертуару ўзнікалі дыскусіі. У гэтай сітуацыі яму была неабходна публіка, якая актыўна яго падтрымоўвала б, – інакш яго тэатр наогул не мог бы існаваць.

7. *Малая сцэна – карысная рэч у многіх адносінах, у любой форме. Такія сцэны правамерна ствараць у памяшканні для пяцідзсяці глядачоў і для больш шырокай аўдыторыі, – пры ўмове, што там ёсць каму працаваць.*

*У нашым тэатры маецца малая зала, якую можна трансфармаваць як заўгодна. Яе можна выкарыстоўваць як арэну, дзе глядачы сядзяць вакол, можна як амфітэатр і як традыцыйную залу са сцэнічнай каробкай. Але ў большасці спектакляў, якія я там ставіў і бачыў, яна выкарыстоўвалася менавіта як самая традыцыйная зала. Наогул, тэатр здольны існаваць у любым памяшканні, было б каму там рабіць сваю справу. Спектаклі, якія мы іграем на выездах, – гэта фактычна спектаклі малой залы. Узаемаадносіны з глядачамі ў малой зале прынцыповага адрознення ад узаемаадносін ў вялікай зале, на мой погляд, не маюць.*

*У нашых умовах малыя сцэны могуць быць жывымі і карыснымі, калі яны стануць прадаўжальнікамі традыцый мхатаўскіх студый. Улічваючы, што ў шэрагу тэатраў вялікія трупы і ў іх шмат моладзі, якая мае мала працы, будзе карысна, калі гэтыя маладыя людзі пачнуць іграць спектаклі ў маленькіх залах, у тэатральных фае і дзе заўгодна. Гэта лепш, чым хадзіць без справы і плакаць, што ім не даюць магчымасці працаваць. Але не трэба спадзявацца, што з малых залаў пачнецца нейкі такі рэнасанс тэатральнага мастацтва.*

8. *Што тычыцца глядачоў, якія як бы навязваюць тэатру свае стэрэатыпныя ўспрыманні, то аб гэтай, як аб шкоднай, нават згубнай для тэатральнага мастацтва з'яве, вельмі падрабязна і дакладна напісана ў Неміровіча-Данчанкі ў кнізе «З мінулага», і тут мне няма чаго дадаць. Што тычыцца акцёраў, якія руйнуюць рэжысёрскія канцэпцыі, то тут мы маем справу з акцёрскімі штампамі, а аб штампях вельмі шмат гаварыў не толькі Станіслаўскі, але і іншыя рэжысёры і акцёры МХАТа. На жаль, усё гэта цяпер досыць глыбока забыта і многія акцёры так нібыта абараняюць сваю індывідуальнасць. Калі рэжысёр запрашае вядомага акцёра ў сэнсе, што той гарантуе поспех яго п'есы, то ён не мае права скардзіцца, калі акцёр ламае яго канцэпцыю. І рэжысёр, які хоча пры гэтым апраўдаць сябе ўплывам глядачоў, паводзіць сябе, мякка кажучы, некарэктна.*

У нашым тэатры няма занадта папулярных акцёраў – зорак (мабыць, акрамя Расціслава Іванавіча Янкоўскага), якія часта з'яўляюцца на экранах кіно і тэлевізараў. Я думаю, што гэтая праблема Масквы і Санкт-Пецярбурга толькі ўскосна тычыцца нашага тэатральнага жыцця.

9. Абедзве гэтыя пушкінскія думкі так даўно выказаны, што сёння яны маюць ужо вельмі агульнае значэнне. Уся тэатральная практыка ў той час была цалкам іншая, непадобная на сённяшнюю. І наогул, кожны з нас, хто імкнецца да самасцвярджэння, знаходзіць для гэтага ў класікаў колькі заўгодна разумных слоў.

Уплыў публікі на рэжысёра можа быць станоўчым або адмоўным. «Публіка», як і «гледач», неаднастайная. Ёсць гарады, дзе публіка сапсаваная дрэнным тэатрам або проста тым, што за дзесяць гадоў «праз тэатр» праходзіць дванаццаць галоўных рэжысёраў. Такое было ў свой час і ў многіх нашых тэатрах. У гэтым выпадку рэжысёр, калі ён хоча зрабіць добры тэатр, павінен спачатку перавыхаваць публіку. Калі пад публікай мець на ўвазе калятэатральнае асяроддзе, то яна вельмі няўстойлівая апора для рэжысёра, таму што гэтыя мілыя людзі могуць сёння падняць да нябёсаў аднаго рэжысёра, а заўтра захапляцца ўжо іншым. Калі гаворка ідзе пра сапраўды таленавітых людзей, то гэта не прычыняе вялікай шкоды, асабліва калі кіраўнік тэатра ставіцца да такіх з'яў дастаткова спакойна і стрымана. Але калі пасля першага поспеху пачынаюць хваліць чалавека малаадоранага (а такія выпадкі, на жаль, досыць распаўсюджаныя), то падобнае наносіць велізарную шкоду.

В.В. Маслюк – галоўны рэжысёр Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа.

Гледачы нашага тэатра бываюць рознымі. У тым ліку надзвычай таленавітымі і абачлівымі. Такія ў асноўным гледачы нашых прэм'ерных спектакляў. Людзі, якія прыходзяць у тэатр на першыя дваццаць – трыццаць спектакляў, і ёсць самыя цікавыя. Іграць для іх і свята, і асалода, і выдатная школа. Потым прыходзяць іншыя, менш падрыхтаваныя, і многія нюансы са спектакля сыходзяць. Спектакль становіцца

спрошчаны і нудны. На гэтым этапе можна сёе-тое выпра-віць. Абнавіць некаторыя матывы спектакля, ажывіць і да-даць энергіі ў некаторыя адміраючыя звёны і рэжысёрскую задуму ў цэлым і асобныя акцёрскія распрацоўкі. Часам спек-такль, крыху пахіснуўся, раптам набывае сваю ранейшую захапляльнасць.

На гастролях у буйным тэатральным горадзе ці за мяжой у зале зноў з'яўляецца абачлівы таленавіты глядач, і ў колішнім спектаклі ажываюць нюансы прэм'еры.

Спектакль становіцца з'явай мастацтва толькі ў жывым узаемадзеянні з глядзельнай залай. Банальная ісціна. Задача спектакля ў пустой зале не можа даць уяўлення аб ступені займальнасці новага тэатральнага твора. Узнікае толькі аддаленае ўяўленне аб магчымых будучых вартасцях або магчымых будучых недахопах. Свайго роду чорна-белае фота жывапіснага эскіза.

Двухбаковы гіпнатычны кантакт з жывой глядзельнай залай – вось самае важнае і цікавае, пра што мы думаем сёння.

Ці адчуваю я ўздзеянне гледача? Мне здаецца, працэс ства-рэння спектакля ў рэжысёра падобны на літаратурны працэс. Ці думае пісьменнік або паэт аб сваім будучым чытачы? Думае. Але калі ён на-сапраўднаму таленавіты і сумлены, то ён не арыентуецца на ўсіх адразу. Лепш думаць пра тых будучых знатакоў твайго мастацтва, якіх ты ведаеш, пра тых, хто табе бліжэй ва ўласных пошуках, роздумах і трывогах.

Калі атрымліваецца добры спектакль, калі адгадаеш ў ім трывожныя праблемы часу, калі датыкаешся да радасцяў і бедаў людзей клапатлівых, якія ўмеюць думаць і пакутаваць, – сустрэча з сапраўдным гледачом абавязкова адбудзецца. Бываюць, аднак, спектаклі, якія не карыстаюцца агульным поспехам, але яны тым не менш патрэбныя для тэатра, бо ў іх закладзены важныя і глыбокія думкі, у іх правяраюцца і адпрацоўваюцца новыя тэатральныя ідэі ў галіне драматургіі, рэжысуры, акцёрскага майстэрства. Падобна на тое, што спектакль «Сола для зязюлі з боем» па п'есе О.Заградніка ў нашым тэатры адносіцца менавіта да такога разраду. Мы лічым, што ён вельмі карысны для нас і, магчыма, з часам

«дойдзе» і да той часткі публікі, якая пакуль хутчэй бянтэжыць, чым радуе. З канчатковымі ацэнкамі наогул лепш не спяшацца. У гісторыі мастацтва самыя гучныя апладысменты, захапленні прэсы і павышаныя ганарары нярэдка абвальваліся на эпігонаў і рамеснікаў, а сапраўдныя наватары, на жаль, выяўлялі прызнанне ўдзячных сучаснікаў толькі ў самым канцы жыцця, а часцей за ўсё пасля яго заканчэння.

Ставячыся з сімпатыяй да развітага, падрыхтаванага гледача, я тым не менш люблю і такія рэдкія спектаклі, гарэзліваць і тэмперамент якіх пакараюць ўсіх гледачоў без выключэння. Так успрымаецца нашай публікай «Час быка» па «Клеменсу» К.Сая. У гэтага спектакля незвычайна шырокая амплітуда ўздзеяння на ўсе глядацкія пласты. Можна быць, такія спектаклі патрэбныя не заўсёды, але часам яны неабходныя. Бо тэатр – гэта свята. А без святаў жыць сумна.

Наш тэатр звязаны з моладдзю, хоць мне не здаецца, што для маладога гледача трэба ставіць нейкія асаблівыя спецыфічныя спектаклі. Важна думаць аб запытах маладой публікі, аб тым, што ёй цікава, а галоўнае – што ёй не цікава. Некаторыя спектаклі нашага тэатра папулярныя ў маладзёжнага гледача, але я быў бы вельмі саманадзейным чалавекам, калі б казаў, што заўсёды адчуваю, што трэба моладзі, ці што заўсёды і ва ўсім разумею яе. Гэта цяжкая праца. Гэта асаблівы дар. Аднак ведаць, як да тваёй творчасці ставяцца маладыя людзі, неабходна. На жаль ці на шчасце, у канчатковым рахунку моладзь заўсёды мае рацыю, хочацца нам гэтага ці не.

Мастацтва, да якога адчуваю асаблівую павагу, – тое, што не робіцца старамодным на працягу доўгага часу, пры жыцці двух-трох пакаленняў. Мастакі, якія заўсёды ідуць у авангардзе пошукаў новых выяўленчых сродкаў, нягледзячы на свой узрост, застаюцца прызнанымі аўтарытэтамі менавіта ў маладзёжным асяроддзі – П. Пікаса, І. Стравінскі, М. Ром, Ю. Любімаў і іншыя.

Як зрабіць маладога гледача тэатралам, чуйным знаўцам мастацтва?

Для гэтага трэба стаць культурным чалавекам у самым высокім сэнсе гэтага слова, што здараецца ў жыцці не так ужо і часта.

Сапраўднае выхаванне – гэта перш за ўсё бацькі. Тое, што ты атрымаў дома, – гэта твой галоўны капітал і асноўны жыццёвы падмурак. Вядома, бываюць выключэнні. У вельмі рэдкіх выпадках адсутнасць выхавання ўдаецца папоўніць самавыхаваннем. А наогул добра часцей выкарыстоўваць вопыт, назапашаны ў гэтым пытанні стваральнікамі вялікай рускай літаратуры. Засталіся мемуары, дзе тлумачыцца, на якім узроўні паднітваўся мозг маладога чалавека ў перадавым грамадскім асяроддзі таго далёкага часу. Ёсць пра што падумаць. (Калісьці выдатнае веданне некалькіх замежных моваў, да прыкладу, лічылася толькі неабходным дадаткам да адукацыі, не больш).

Шчырая падрыхтоўка гледача адбываецца заўсёды за межамі тэатра (я так думаю), хоць любыя крокі ў барацьбе з невуцтвам і перакручанымі мазгамі – каштоўныя.

На Захадзе тэатральныя кіраўнікі часта дапамагаюць гледачу добра зробленымі праграмкамі, абсталяванымі вялікай колькасцю інфармацыі аб спектаклі і вакол самой п'есы. Шкада, пакуль што нам гэтага зрабіць не ўдаецца.

Паўтараю: глядач неаднастайны і часам ўяўляе сабой разнастайную інертную масу. Спрашаваць яе ў адзіны калектыў, пацягнуць за сабой на складаным лабірынце сучаснай сцэнічнай пабудовы, збіць са звыклага «прагнавання», здзівіць цэлым шэрагам вельмі нечаканых, але бясконца праўдзівых чалавечых рухаў – вось што нас цікавіць у першую чаргу. Так, іграць «на публіку» – блэгі стыль. Прыслухоўвацца кожную хвіліну да таго, як мяне ўспрымае глядач, – рэч шкодная і недапушчальная. І разам з тым, палемічна завастраючы нашыя задачы сёння, я прапаную акцёрам убачыць у глядачу не сябра, а ворага, пры ўсёй нашай любові да яго. «Істоту», якая зусім не хоча заўсёды і ва ўсім ісці нам насустрач. Яна бывае лянiвай, дураслiвай, iнертнай, не жадаючай падарыць нам напружаную цiшыню там, дзе мы яе патрабуем, якая кашляе цi весела рагоча там, дзе мы разлiчваем на маўклiвае здзiўленне. І нам застаецца адно: мабілізаваць усю сваю волю, спартыўную і творчую злосць, успомніць усё, што мы ведаем пра саміх сябе, пра ўсіх iншых людзей, якіх сустракалі і назiралі ў жыццi, i, выкарыстоўваючы асноўны каркас агульнай рэжысёрскай пабудовы, – абрынуць на непакорлiвага, упартага гледача, які супрацiўляецца, хiтраспляцены клубок



*нашых дзёрзкіх імправізацый. Глядач павінен быць зачараваны нашым складаным нервовым існаваннем і прамаўляць пра сябе: «Так! За імі назіраць, ім суперажываць вельмі цікава, таму што я, глядач, не ведаю, што здарыцца з гэтымі акцёрамі ў кожную наступную хвіліну іх сцэнічнага існавання. Я магу толькі здагадацца і потым здзіўляцца нечаканаму і разам з тым вельмі праўдзіваму іх руху, учынку, слову».*

Безумоўна, эстэтычны, духоўны, сацыяльна-псіхалагічны кантэксты функцыянавання тэатра, абумоўленыя сацыяльнымі працэсамі, ладам жыцця ў цэлым, умовамі жыцця горада, уплываюць на зносіны з тэатрам і ў тэатры. Пра гэта гаварылі, напрыклад, рэжысёры, якія абмяркоўвалі праблемы адаптацыі сучаснага беларускага тэатра да новых рэалій [61, с. 13–291]. Так, напрыклад, вядомы беларускі тэатральны рэжысёр Р. Баравік лічыць, што асноўныя праблемы сучаснага тэатра складаюцца ў яго імкненні да знешняй вобразнасці ў заняпад мастацтва жыццёва-псіхалагічнай праўды, у жаданні любымі спосабамі звярнуць на сябе ўвагу сучаснікаў. «Імкненне да пастаяннай навізны, – адзначае ён, – змушае тэатральныя калектывы шукаць усё новае і новае знакавыя кангламераты камунікацыйных сувязяў са штодзённасцю, што няўхільна вядзе да згасання асноў сцэнічных мастацтваў, такіх, як акцёрская творчасць і літаратурна-драматургічны жанр і, у сваю чаргу, узвышэнню дапаможных яго відаў. Традыцыйная іерархія мастацтваў тэатральнага сінтэзу, якая спазнала ментальныя змены, усё больш і больш перамяшчаецца ў бок кампенсацыі. На сцэнічных падмостках мы ўсё часцей і часцей назіраем не герояў драм і камедыі сучасных і класічных аўтараў, не адкрываем для сябе індывідуальны стыль сцэнографа або кампазітара, не захапляемся своеасаблівасцю акцёрскай і рэжысёрскай індывідуальнасці, а ўсяго толькі задавальняемся нейкім спрошчаным відовішчам пад назвай «спектакль драматычнага тэатра». Амаль кожная новая пастаноўка нашых тэатраў адзначана пячаткай песенна-харавога або танцавальна-музычнага аматарства» [61, с. 288].

Другі беларускі рэжысёр, Р. Таліпаў, ставіць пытанне пра розныя адносіны глядачоў і крытыкаў да канкрэтных спектакляў, і розную ацэнку іх пастаяннай тэатральнай публікай і выпадковай аўдыторыяй глядача. На наш погляд, варта

пагадзіцца з яго меркаваннем, што тэатральная крытыка павінна быць саюзнікам сцэнічнага мастацтва і, такім чынам, «паскараць агульнае эстэтычнае развіццё гледача, узбагачаць яго светапогляд, светаадчуванне і тым самым яго дыяпазон мыслення і дыяпазон пачуццёвасці» [61, с. 272].

Калі нават набліжана абагульніць меркаванні, выказаныя кіраўнікамі вядомых тэатраў, то нельга не звярнуць увагу на пачуццё асабістай, грамадзянскай адказнасці, адказнасці мастака за гледача, зусім незалежна ад таго, падабаецца рэжысёрам гэты глядач ці не падабаецца, ці склалася атмасфера ўзаема-разумення і даверу з публікай, або адносіны пакідаюць жадаць лепшага. У апошняй сітуацыі гэта асабліва каштоўна – рэжысёр самакрытычна адчувае недастатковую эфектыўнасць сваіх намаганняў, прызнае, што ў канчатковым рахунку ніхто, акрамя яго як кіраўніка тэатра, не створыць свайго гледача, не выхавае аўдыторыю, здольную да размовы на высокім узроўні думкі, ідэі, мастацтва.

Другая асноўная пазіцыя, якая выклікае павагу, – гэта перакананасць у тым, што і ў цяперашніх умовах распаўсюджвання масавых мастацтваў тэатр, як ніколі, павінен быць дэмакратычным, задавальняць духоўныя памкненні самых шырокіх слаёў насельніцтва. Прычым, на такой пазіцыі стаяць не толькі тыя рэжысёры, каму блізкі (будзем гаварыць умоўна) «традыцыйны тэатр», але і тыя, хто адкрыта імкнецца да эксперыменту. Праграмай задачай любога тэатра лічыцца стварэнне высокамастацкага спектакля, які мае масавы поспех. Але, памятаючы пра масавага гледача, нельга забываць і пра патрабавальную публіку, пра спектаклі для больш падрыхтаванай, больш спрактыкаванай аўдыторыі.

Тут рэжысёры ўшчыльную падыходзяць да характарыстыкі аўдыторыі, градацый якой вельмі шмат. Аднак разважаць пра абстрактнага гледача не мае сэнсу.

Сучасны глядач надзвычай разнастайны, і таму заваяваць яго давер, сфарміраваць пэўнага ўзроўню аўдыторыю – задача складаная. І таму практычна ў любым тэатры існуе свая рэпертуарная «шкала прапаноў», у ніжняй частцы якой знаходзяцца спектаклі для, умоўна кажучы, «непадрыхтаванага гледача», у верхняй – для сапраўдных тэатралаў. Так разнароднасць публікі адбіваецца на фарміраванні рэпертуару. Зрэшты, магчымы і зваротны ход – рэпертуар фарміруе разнастайную

аўдыторыю. Тут важна зразумець, хто за кім ідзе. Наша задача, перш за ўсё, заключаецца ў тым, каб зафіксаваць некаторыя асаблівасці адносін рэжысёраў да глядача.

Сёння, на думку многіх рэжысёраў, ёсць пласт публікі, які актыўна прымае спектаклі па сучасных п'есах, заснаваных на «вядомых сітуацыях», і прадужытае да класікі; ёсць глядачы, схільныя і да забавы, і да ўдумлівага аналізу; ёсць актыўны і пасіўны, пагардлівы глядач.

І ў дачыненні да глядача ў рэжысёраў вызначаюцца розныя шляхі: ісці насустрэчу, ставіць тое, што глядач чакае ад тэатра, або весці за сабой, нават калі ён ўпіраецца, здолець перамагчы і захапіць.

Тэатр перамагае, калі прымушае залу хвалявацца, думаць і адчуваць адзіным душэўным парывам. Тэатр хоча бачыць у зале глядача, які творыць разам з рэжысёрам і акцёрамі.

Характэрна, што рэжысёры хочучь ведаць стаўленне глядачоў да спектакля не толькі па апладысмантах. Мы, глядачы, нярэдка бачым рэжысёраў сярод публікі, у зале, а часам і на сцэне ў той ці іншай ролі. Адсюль у значнай меры і ўзнікае ўяўленне рэжысёраў пра свайго глядача. Гэта перш за ўсё глядач першых дваццаці спектакляў, гэта глядач, які здольны глядзець адны і тыя ж спектаклі па некалькі разоў.

Ядро публікі, на думку рэжысёраў, ва ўсіх тэатрах вызначылася: гэта моладзь, тэхнічная і гуманітарная інтэлігенцыя – інжынеры, лекары, педагогі.

Але разам са «сваім глядачом» ёсць і «чужы глядач», які яшчэ не стаў саюзнікам у выяўленні і ацэнцы жыццёвых супярэчнасцяў, яшчэ не засвоіў у вялікай ступені выразную мову дадзенага тэатра ці сцэнічнага мастацтва наогул, гэта «прэстыжны глядач» праглядаў, глядач пасіўны, апатычны, памяркоўны і абыякавы. Гэты глядач знаходзіцца ў сферы ўвагі рэжысёраў. Аднак арыенцірам творчасці выступае, вядома, глядач-саюзнік, бо, калі рэжысёр ставіць спектакль, ён думае не аб шырокім пласце публікі, а пра таго глядача, які мае патрэбу ў новых ідэях.

Незадаволенасць глядачом, вядома, нараджае роздум аб формах прапаганды тэатра сярод насельніцтва і развіцці эстэтычнай культуры публікі. Прычым, многія нашы рэжысёры катэгарычна аспрэчваюць спосабы штучнай актывізацыі глядацкіх паводзін, распаўсюджаныя ў некаторых заходніх

тэатрах. Тэатр павінен выхоўваць глядача сродкамі тэатра, сілай сваіх спектакляў арганізоўваць грамадскую думку. В.Раеўскі, Б.Луцэнка наогул аспрэчваюць ідэю глядацкіх канферэнцый і абмеркаванняў публікай спектакляў. Супраць-леглага пункту гледжання прытрымліваецца Р. Баравік. Аднак усе адзіныя ва ўсведамленні неабходнасці шырокага выпуску рэкламы і літаратуры пра тэатр – ілюстраваных праграм, разгорнутых буклетаў, кніг і брашур. У розных, блізкіх для кожнага суадносінах рэжысёры схільныя спалучаць традыцыйныя тэатральныя напрамкі з наватарскімі даследамі. Адаючы належнае эксперыментам малой сцэны, рэжысёры не перацэньваюць іх ролю ў сучасным тэатральным працэсе – больш пільна яны сканцэнтраваны на развіцці існуючых традыцый.

Можна зрабіць выснову, што рэжысёры з большай ці меншай ступенню дакладнасці бачаць свайго глядача, яго перавагі і недахопы, яны ў цэлым задаволены сваёй публікай, іх прэ-тэнзіі да глядача носяць хутчэй прыватны, чым прынцыповы характар. Ды і прапанаваны тэатрам рэпертуар карыстаецца безумоўнай ухвалой глядача, што наглядна пацвярджаецца нярэдкамі касавым аншлагам.

Не прымяняючы значэнне рэжысуры, варта падкрэсліць, што ўсё ж ключавой найважнейшай фігурай у тэатры з’яўляецца акцёр. Менавіта праз акцёра, дзякуючы яго таленту, глядач успрымае ўсё тое, што хочучь да яго данесці і рэжысёр, і драматург. Што ж уяўляе сабой сёння акцёр? Якое месца ён займае ў тэатры і як ён ацэньвае гэта сваё становішча?

Напачатку трохі гісторыі. Як вядома, у 1930 – 1950-я гады ўсе павінны былі раўняцца на «ўзорны» МХАТ К.С. Станіслаўскага і У.І. Неміровіча-Данчанкі, адпавядаць яго творчай і арганізацыйнай мадэлі. Ідэя тэатра аднадумцаў многія гады вызначала развіццё тэатральнага мастацтва. Альтэрнатывы ёй практычна быць не магло – нават Вахтангаўскі тэатр, які калісці адлучыўся ад таго ж МХАТа, ці маскоўскі Тэатр сатыры В. П. Плучака, ленінградскі Тэатр Камедыі М. П. Акімава час ад часу аб’яўляліся ідэалагічна нелаяльнымі, не кажучы ўжо аб «варожых», «чужых» і пасля разгромленых Тэатра імя Ус. Мейерхольда, Камернага тэатра А. Таірава, МХТа – 2, Дзяржаўнага яўрэйскага тэатра і інш. Да таго ж у 1938 годзе на падставе Загада № 221 Усесаюзнага Камітэта па справах мастацтваў усе артысты былі залічаны ў штат на

пастаяны, неабмежаваны тэрмін работы, а тэатры стацыяніраваліся, замацоўваліся па месцы іх знаходжання. Гэтая акалічнасць адразу паставіла жорсткія абмежаванні ў найманні і звальненні тэатральных супрацоўнікаў, абмежавала магчымасці фарміравання труп, цыркуляцыю творчых сіл. Наступствы гэтага валюнтарысцкага рашэння не пераадолены дагэтуль, хоць спробы адысці ад «тыпавай мадэлі тэатра» сёння відавочныя.

Зразумела, што адна толькі адоранасць артыста яшчэ не гарантуе яму поспеху ў глядачоў, рэжысёрскай увагі, занятасці ў рэпертуары. Толькі сукупнасць творчых, арганізацыйных, псіхалагічных фактараў забяспечвае акцёру поўную запатрабаванасць. У многіх стацыянарных тэатрах «творчыя прастоі» і сёння тлумачацца раздзьмутым штатам. Недасканалы механізм абнаўлення трупы вядзе да парушэння прапарцый узроставых катэгорый. Напрыклад, у агульным масіве драматургіі на ролі персанажаў старэйшых за шэсцьдзесят гадоў прыпадае звычайна не больш за 3% дзеючых асоб; між тым, у некаторых трупях колькасць акцёраў старэйшых за 55 гадоў дасягае 20, а то і 30 і больш працэнтаў артыстычнага складу.

Іншая прычына псіхалагічнай напружанасці ў тэатральных калектывах – сумяшчальніцкая праца «на баку»: на тэлебачанні, у выпадковых часовых супольнасцях, антрэпрызах, у зборных канцэртах. Тэатр у гэтых выпадках разглядаецца як інстытут сацыяльных гарантый (зарплата, сацстрах, пенсія, бюлетэнь, прэмія за выслугу гадоў і інш.). Актыўная ж творчая праца там, дзе даюць ролі і прыстойна аплочваюць працу. У перыферыйных тэатрах трупы меншыя, занятасць акцёраў большая, а запатрабаванасць па-за тэатрам невялікая. Адсюль – міграцыя. Акцёр набывае псіхалогію вандроўніка з адпаведным стаўленнем да тэатра як да часовага прыстанішча – у некаторых тэатрах трупа за год абнаўляецца больш чым на трэць.

Такім чынам, мадэль «тэатра-хаты», «тэатра-сям'і» для многіх страціла прывабнасць і ўніверсальнасць. Тэатру аднадумцаў супрацьпастаўлена антрэпрыза, тэатр аднаго спектакля. У зацвярджанні такога тэатра ўгадваецца адмова ад мхатаўскай традыцыі, яго этычных, эстэтычных і арганізацыйных прынцыпаў.

Антрэпрыза, якая атрымала сваё развіццё ў 1990-я гады арганізацыйна, эканамічна, творча, псіхалагічна, прынцыпова адрозніваецца ад мадэлі «тэатра-хаты». Труппа больш кампактная, мабільная, больш эканамічная, не абцяжарана «акцёрскім баластам», першапачаткова не арыентавана на гастрольны тып дзейнасці. У «тэатр-хату» акцёр прыходзіць з перспектывай доўгачасовай працы, з намерам стварыць у бліжэйшай будучыні сукупнасць сцэнічных вобразаў у розных спектаклях, што ўжо само па сабе разлічвае на творчы рост, пашырэнне прафесійных магчымасцяў, развіццё прыроднага таленту. Антрэпрыза ж бярэ акцёра на адну ролю, зыходзячы з ранейшага амплуа (а можа быць і штампа), і замацоўвае гэтае амплуа ў межах дадзенага, канкрэтнага спектакля, на тэрмін эксплуатацыі, які залежыць ад кан'юктуры тэатральнага попыту. Антрэпрыза па вызначэнні пазбаўлена пераемнасці, выбудаванага пакаленнямі падмурка сцэнічных і маральных адносін. Існуючы ў сучаснасці, антрэпрыза не азіраецца на мінулае і не ўглядаецца ў будучыню. Нельга сказаць, што агульныя прынцыпы антрэпрызе зусім невядомыя. Праца ў кінагруппах, над тэлефільмамі, тэлеспектаклямі мае нямала агульнага з антрэпрызай. Але калі з выхадам фільма ў пракат і дэманстрацыяй тэлеспектакля на тэлеэкране дзейнасць акцёрскай супольнасці завяршаецца, то ў антрэпрызе прэм'ера – толькі пачатак эксплуатацыі спектакля, разлічанай на працяглы паказ, які дазваляе акупіць выдаткі і прынесці прыбытак.

У савецкі час поспех прыходзіў да мастака перш за ўсё па двух каналах грамадскай думкі – «зверху» і «знізу». Савецкі рэжым, зыходзячы са сваіх палітычных задач, заахвочваў мастака маральна і матэрыяльна, ствараў умовы для творчасці, даваў кватэры, майстэрні, дачы, замежныя паездкі, прызначаў «ардэнаносцам», «лаўрэатам», «народным», «заслужаным», «вядомым», «знакамітым», «выбітным», ці ж наадварот, – «выкрываў» як «ворага народа», рэпрэсаваў, пазбаўляў магчымасці працаваць, знішчаў фізічна. Паралельна або ў процівагу агітпропаўскаму афіцыезу фарміравалася рэпутацыя мастака ў публікі, якая выбірала сабе куміра сама і з яе выбарам ўлада, хоць і не заўсёды, павінна была лічыцца, а нярэдка і сама спрабавала выкарыстаць народную любоў і саміх ўлюбёнцаў публікі ў сваіх інтарэсах. У сістэме сацыялістычных ідэалагічных і эканамічных узаемаадносін прадпрымальнік-аргані-

затар практычна быў выцеснены на абочыну мастацкага жыцця, пазбаўлены ініцыятывы і самастойнасці і амаль цалкам падпарадкоўваўся дырэктывам партыйна-дзяржаўных структур і таму прыкметны ўплыў на лёсы мастака аказваў рэдка.

У цяперашніх умовах на першы план мастацкага жыцця вылучаецца менавіта прадпрымальнік, арганізатар, менеджар, які выступае энергічным пасрэднікам паміж мастаком і публікай. Менавіта ён дыктуе ўмовы творчасці і рэгулюе працэс зносін артыста з аўдыторыяй, ён фарміруе сваю іерархію каштоўнасцяў – мастацкіх, спажывецкіх, камерцыйных. Зыходзячы з уласных уяўленняў аб мастацтве і разумення дынамікі глядацкага попыту, нарэшце, са сваіх эканамічных інтарэсаў, «прадпрымальнік ад культуры» арганізуе «тэатральна-відовішчную прастору», «заказвае музыку», ацэньвае і прадае мастацкую прадукцыю.

Рэзкая змена парадыгмаў існавання сцэнічнага мастацтва ў цэлым і кожнага тэатра ў прыватнасці паставіла мастака ў вельмі цяжкія ўмовы, яна патрабуе канкурэнтаздольнасці, фарміруе прагматычны, прынцыпова новы погляд на творчасць, на прафесію. У гэтых умовах вывучэнне сацыяльных праблем прафесійнага жыцця дзейчаў тэатра, якія ахопліваюць усе стадыі ўваходжання маладога чалавека ў тэатральную прафесію, набываюць асаблівую актуальнасць.

Безумоўна, сацыяльна-псіхалагічныя, эканоміка-палітычныя, агульнакультурная працэсы змянілі ролю і месца тэатра ў грамадстве, у іерархіі мастацтваў, паўплывалі на глядацкія чаканні і перавагі, на мастацкія ўстаноўкі стваральнікаў спектакляў, на ўтрыманне афішы, стылявыя пошукі рэжысуры і інш. Змяніўся сам «твар тэатра», змяніўся і яго сацыяльны, маральны, мастацкі аўтарытэт.

З усёй відавочнасцю гэтыя працэсы выявіліся ў светаадчуванні маладых акцёраў і рэжысёраў, у характары ўваходжання ў прафесію, у практычную творчую дзейнасць. Даследаванні паказваюць – важным фактарам паспяховай прафесійнай адаптацыі выпускнікоў мастацкіх ВНУ у тэатральным калектыве застаецца такая накіраванасць навучання, падчас якой іх арыентацыя і ўстаноўкі на творчасць спалучаюцца з патрабаваннямі і ўмовамі будучай працы ў трупі. Адаптацыя ў творчым калектыве вызначаецца не толькі гатоўнасцю выканаць даручаную ролю або, калі гаворка ідзе пра рэжысёра, рэалі-

заваць у сцэнічным вырашэнні сваю задуму, але перш за ўсё ў авалоданні шэрагам неабходных сацыяльных роляў, у развітых навыках псіхалагічнай сумяшчальнасці з трупай і ўмелай, гнуткай арыентацыі ў яе прасторы.

Аднак сёння паняцці, якія вызначаюць сацыяльныя ролі тэатра і якія рэгулююць творчыя працэсы ўнутры тэатра, ва ўяўленні маладых акцёраў апынуліся размытымі. Прычына ў тым, што ў 1990-х гадах у многіх тэатрах накіраванасць на стварэнне калектыву аднадумцаў стала расхіствацца, размывацца, таму праблему тэатра як сацыяльнага інстытута неабходна было ставіць і вырашаць на прынцыпова новым узроўні. У той сацыякультурнай сітуацыі змяняецца функцыянальная тыпалогія труп, сама дыферэнцыяцыя тэатраў шмат у чым вызначаецца тым, які тып акцёра, рэжысёра, адміністратара, чья творчая індывідуальнасць становіцца лідзіруючай, вызначае накіраванасць мастацка-вытворчага працэсу. Ужо ў канцы 1990-х гадоў арганізацыйна-творчае «аблічча тэатра» пачынае вызначаць новая фігура дырэктара-менеджара, які ставіць у галаву дзейнасці трупы камерцыйны поспех.

У свядомасці маладых акцёраў 2000-х гадоў дамінавалі перш за ўсё два палярныя ўяўленні пра тэатр – «ідэальны» і «рэальны». Пад ідэальным тэатрам разумеўся нейкі арыенцір, які паказвае агульны накірунак прафесійнага і асобнага развіцця і які з'яўляецца безумоўнай духоўнай каштоўнасцю. Уяўленне аб ідэальным тэатры фарміравалася ў працэсе авалодання агульнай культурай, асваення адукацыйнага курса, чытання мастацкай і спецыяльнай літаратуры, тэатральных мемуараў, нарэшце, існуючымі ў студэнцкім асяроддзі акцёрскімі легендамі, паданнямі, міфамі і інш. У гэтых крыніцах адабрана «лепшае», рэчаіснасць тут як бы ачышчана ад «выпадковага», «лішняга», праяічна-паўсядзённага, прыземленага.

Рэальнасць аднак далёка не заўсёды адпавядала гэтым рамантычна-абстрактным паданням, яна канкрэтызавалася меркаваннямі: «Знікае глыбокая пашана да тэатра», «Мастацтва выцясняецца Вытворчасцю» і г.д. Па сутнасці справы, тут сутыкаліся рамантычны і рэалістычны погляд на тэатр. У ідэале – высокая творчасць, прызначанне натхненне. У сферы ж рэальнага тэатра пераважалі сацыяльныя, вытворча-гаспадарчыя праблемы, звязаныя са стварэннем спектакля, трэнаж, дысцыпліна, нарэшце, хранічная неўладкаванасць быту і інш. Тэатр у свядомасці маладога акцёра рэзка падзяліўся на сферу



ўзнёслага мастацтва і на рэальную вытворчасць з яе манатоннай цыклічнасцю і бюракратычнай устаноўчай заарганізаванасцю.

Але і рэальны тэатр, рэальная вытворчасць у свядомасці акцёра таксама не былі цэласнасныя, яны падзяляліся на тэатр «ўзорны» (з пункту гледжання жыццёвых уяўлення і патрабаванняў) і на тэатр «канкрэтны», ва ўмовах якога наканавана штодзённа працаваць. У такім разуменні «узорны» тэатр ўжо не маяк, не храм, а працоўная майстэрня, у якой аднадумцы служаць, твораць у рамках калектыўнай дысцыпліны і павагі да супольнасці, да асобы, да індывідуальнасці, да таленту.

«Ідэальны» тэатр народжаны сферай духу і высокай творчасці, «ўзорны» тэатр характарызуецца досыць нейтральнымі паняццямі: «вытворчасць», «прафесія», «рамяство», «пракат», «калектыў», «арганізацыя», «дзеяснасць» і т. п. Нарэшце, ў ацэнках «рэальнага» тэатра, канкрэтнага калектыву з добрымі, дрэннымі і непастаўленымі спектаклямі, нерэалізаванымі планами і яшчэ не зніклымі надзеямі, з уласнымі поспехамі і праваламі, з поспехамі і праваламі калег, з інтрыгамі, невырашанымі бытавымі праблемамі канцэнтруюцца найбольш негатыўныя рысы сучаснай тэатральнай практыкі. Ацэнкі такога тэатра належаць да ніжэйшага пласту лексікі – «халтура», «бьсталанасць», «інтрыгі», «звады», або са знакам адсутнасці якасцяў ідэальнага тэатра – «знікла натхненне», «сышло мастацтва», «прапаў талент» і інш.

Маладыя акцёры ўступаюць на прафесійны шлях, калі ў іх свядомасці рысы ідэальнага тэатра суседнічаюць (у розных прапорцыях і спалучэннях) з рысамі тэатра рэальнага. Аднак, чым больш сканструяваны вобраз тэатра аддалены ад рэальнасці, тым мацней расчараванне ад сустрэчы з рэчаіснасцю і першае вострае шокавае ўражанне безумоўна накідае адбітак на ўвесь далейшы лёс акцёра, на асабістае самаадчуванне, нярэдка нараджае сумненні ў сваім пакліканні.

Характэрная адзнака акцёрамі меркавання пра сябе публікі і ўстаноўка на прафесію, якая фарміруецца адсюль у іх свядомасці. Маладыя акцёры высока ставяць меркаванне дасведчаных, падрыхтаваных да тэатра гледачоў, а таксама крытыкаў, журналістаў і інш. Акцёры, якія ўжо маюць працы ў тэатры, лепш дасведчаныя пра тэатр, больш ацэньваюць меркаванне шырокай публікі – поспех у «масавыя гледача» шануецца імі вышэй. Пачатковец-акцёр у большай ступені эгацэнтрык, ён

цалкам засяроджаны на сабе, аднак з вопытам работы да яго прыходзіць ўзважаная самаацэнка ўласных творчых магчымасцяў, ён ўзгодняе яе з ацэнкай сваёй працы у трупы, у рэжысёра, у бліжэйшага акружэння. Адначасова мякчэюць яго нярэдка катэгарычна завышаныя патрабаванні да калег, прыходзіць усведамленне важнасці збалансаваных у трупі асабістых чалавечых адносін. Часам больш цвярозае разуменне рэальнай тэатральнай сітуацыі спалучаецца з прымірэннем, якое, па сутнасці справы, з'яўляецца адваротным бокам нядаўняй нецярпімасці, адбываецца глыбокае ўсведамленне сацыяльных законаў, якія дзейнічаюць унутры калектыву, але адначасова з гэтым паніжаецца градус уласнага творчага гарэння. Такім чынам, у пачатковым перыядзе працы ў свядомасці спецыяліста адбываецца змена вобразаў тэатра, ідэальнаму ўяўленню саступае ўяўленне рэальнае. Ідэальны вобраз тэатра становіцца нейкім вышэйшым апраўданнем сваёй місіі, служэння мастацтву, нягледзячы на рэальныя цяжкасці. Магчыма, дзякуючы такому дваістаму стаўленню да рэальнага тэатра акцёр ўжо не ўяўляе сябе па-за прафесіяй. Пра гэта заяўляюць акцёры, якія праслужылі ў тэатры адзін год і больш. Акцёры-пачаткоўцы ж дапускаюць, што іх лёс у тэатры можа не скласціся і ім давядзецца мяняць род заняткаў.

Відавочна, што змена ранейшых фундаментальных уяўленняў аб тэатральным мастацтве і жыцці так ці інакш уплывае на характар і скіраванасць творчасці, на ўзровень мастацкага мыслення тэатра цяперашняга. У сучасным тэатральным жыцці пазначыліся новыя прынцыпы падзелу працы. Персаніфікацыя ідэйна-мастацкай платформы тэатра сведчыць аб пераразмеркаванні традыцыйных і адміністрацыйна замацаваных ролевых функцый у тэатры, у выніку чаго інавацыйныя працэсы ажыццяўляюцца не толькі інстытуцыялізаванымі службовымі ролямі адміністрацыйных і творчых кіраўнікоў – дырэктара, мастацкага кіраўніка, галоўнага рэжысёра, але і аўтарытэтнымі фігурамі, носбітамі нефармальных роляў, за якімі праглядаецца рэальны падзел працы ў трупі і значнае ўздзеянне на псіхалагічны клімат у калектыве. У сувязі з гэтым варта звярнуць увагу на тое, што ў тэатральнай дзейнасці працэс адукацыі нефармальных сацыяльных груп носіць больш дынамічны характар, чым, напрыклад, у вытворчых і навуковых калектывах, дзе вытворчая жыццё больш ўніфікаваная. Тлу-

мачыцца гэта акалічнасць у вядомай ступені тым, што ў тэатры кожная чарговая пастаноўка звязана з узнікненнем мінікалектыву і ўласцівых яму формаў кааперацыі, з пераразмеркаваннем і адукацыяй сацыяльных роляў, якія ў некаторых выпадках могуць замацавацца ў свядомасці трупы.

У апошні час, як вядома, ўсё шырэй разгортваюцца сацыялагічныя даследаванні аўдыторыі тэатра – яе складу, структуры, арыентацый, ўзроўню густаў. Аднак, нам здаецца, што, акрамя непасрэднага вывучэння глядача, было б вельмі важным і плённым звярнуцца да сцэнічнага і жыццёвага вопыту саміх майстроў тэатра і перш за ўсё – акцёраў.

Верагодна, ні адзін від мастацтва не знаходзіцца ў такой цеснай залежнасці ад публікі, якая ўспрымае і адэньвае яго, як тэатр. Залежнасці пастаяннай і штодзённай, якая матэрыялізуецца ў жывым, эмацыянальным кантакце сцэны і глядзельнай залы. Акцёр тэатра, які амаль штовечар выходзіць да свайго глядача ў абліччы і плоці сцэнічнага героя, можа быць, больш востра і непасрэдна, чым яго калегі па іншых відах мастацкай творчасці, адчувае сацыяльны, маральны, эстэтычны тонус публікі і фіксуе падзеі і змены, якія адбываюцца ў ёй. Выкарыстоўваючы метафару У. Маякоўскага, можна сказаць, што ў тэатры і погляд са сцэны ў залу для глядачоў больш узбуджаны і абвостраны тым жа «павелічальным шклом» мастацтва.

Вось чаму ў рамках даследавання публікі сучаснага тэатра было б цікава даць слова самім акцёрам, прапанаваць ім самім ахарактарызаваць тыя перамены, якія адбыліся і адбываюцца сярод сучаснай публікі тэатра. Апытваючы акцёраў, мы спрабавалі фіксаваць іх увагу на зменах: а) у складзе і структуры тэатральнай публікі; б) ва ўстаноўках на ўспрыманне сцэнічнага мастацтва; в) на ўзроўні агульнай культуры і мастацкіх густаў глядачоў; г) у характары рэакцый публікі на ігру акцёра і іншыя кампаненты тэатральнага спектакля.

Нас цікавіла меркаванне акцёраў аб адзінстве і адрозненнях ва ўспрыманні і эмацыянальнай рэакцыі публікі на прэм'ерным і бягучым спектаклях, на стацыянары і выездзе, публікі «стыхійнай» і «арганізаванай». Нам уяўлялася важным зразумець, у якой меры акцёр яшчэ ў працэсе працы над вобразам улічвае глядацкія рэакцыі, «праграмуе» будучыню ўспрымання вобразу і кантакт з публікай. Як ажыццяўляецца такі кантакт у пра-

цэсе самога спектакля, што служыць «індыкатарам» наяўнасці або адсутнасці эмацыянальнай сувязі паміж акцёрам і глядачом, ці адбываецца «карэкцыя» акцёрскай ігры па сігналах, што паступаюць з залы.

Нам хацелася высветліць таксама меркаванне артыстаў аб «ідэальнай публіцы», якую яны жадалі б бачыць у глядзельнай зале. Раней у паўсядзённым жыцці тэатральных калектываў надавалася вялікая ўвага творчым сустрэчам з глядачамі. Нас цікавілі меркаванні артыстаў аб гэтых сустрэчах і іх эфектыўнасці. Нарэшце, у ходзе даследавання мы спрабавалі высветліць думкі артыстаў пра перспектывы развіцця сістэмы «тэатр-публіка», пра тэндэнцыі яе развіцця ў тэатры будучыні.

Думкі і меркаванні акцёраў аб пералічаных вышэй праблемах фіксаваліся падчас асабістых гутарак, стандартызаваных інтэрв'ю, а таксама з дапамогай завочнага апытання па спецыяльна распрацаванай анкеце «Акцёр аб публіцы тэатра». Апытанне праводзілася сярод акцёраў тэатраў г. Мінска, Віцебска, Гродна, Гомеля, Магілёва, Брэста, Маладзечна. Пасля папярэдняга адбору ў нашым распараджэнні апынулася 106 прыдатных да апрацоўкі анкет і інтэрв'ю. Паколькі нашай мэтай было атрымаць калектыўнае, абагульненае меркаванне акцёраў пра публіку тэатра, мы не лічылі патрэбным указваць аўтарства тых ці іншых выказванняў. Усяго ў апытанні прынялі ўдзел акцёры 14 тэатраў са сталічных і абласных тэатральных калектываў. Такое параўнальнае раўнамернае размеркаванне анкет забяспечыла роўнае прадстаўніцтва меркаванняў артыстаў тэатраў, розных па велічыні і мастацкім значэнні. 92,3% удзельнікаў нашага анкетавання мелі ўзрост звыш 30 гадоў (60,4% – звыш 40). Такі падбор удзельнікаў апытання тлумачыўся, як ужо адзначалася, імкненнем высветліць, ці адбыліся змены ў складзе і рэакцыі глядачоў за апошнія гады. Натуральна, на гэтае пытанне можа даць адказ толькі артыст, які параўнальна доўга працуе ў тэатры. 95,3% артыстаў, якія адказалі на анкету, маюць агульны стаж працы ў тэатры звыш 10 гадоў, а 58,3% – 20 і больш гадоў. Больш за дзве трэці апытаных намі артыстаў маюць вышэйшую спецыяльную адукацыю.

Вядома, мы рэальна ўсведамляем, што наш эксперымент насіў лакальны характар, бачым некаторую недасканаласць абранай метадыкі і зусім не схільныя лічыць атрыманыя вынікі вычарпальным рашэннем закранутай праблемы, што павінна выключыць іншыя падыходы да яе вывучэння.

Аднак аналіз таго, якой ўяўляе сабе актёр сённяшняю публіку тэатра, як ацэньвае яе эвалюцыю на працягу свайго творчага жыцця, цікавы, на наш погляд, у некалькіх адносінах. Папершае, такое сведчанне дае каштоўны матэрыял для вывучэння публікі тэатра – тэндэнцый змены яе складу, узроўню густаў і культуры, адносін да сцэнічнага мастацтва (разам з вывучэннем статыстыкі, аб’ектыўных дадзеных, меркаванняў крытыкаў і іншых спецыялістаў, апытанняў глядачоў і г.д.). Па-другое, тут выяўляецца пазіцыя саміх дзеячаў тэатра, іх самаадчуванне, той сацыяльна-псіхалагічны і эмацыянальны «фон», які адпаведным чынам афарбоўвае прафесійнае жыццё актёра, уплывае на яго творчыя памкненні. Нарэшце, гэтыя ацэнкі даюць падставу для разважанняў пра шляхі і лёс развіцця тэатра ў цэлым.

Пачнем з некаторых лічбаў. Усяго толькі 7 удзельнікаў нашай анкеты (з 106) мяркуюць, што істотных змененняў з тэатральнай публікай ў апошні час не адбылося (пяцёра з іх працуюць у абласных тэатрах). 15% апытаных лічаць, што публіка змянілася да горшага, 2/3 з іх – актёры сталічных тэатраў. Асноўны іх матыў: публіка ўсё менш любіць тэатр, ставіцца да яго больш абыякава.

Вядома, і творчы шлях, і прафесійны вопыт, і адчуванне глядзельнай залы ў кожнага актёра глыбока індывідуальныя. Але, мабыць, агульнай рысай прадстаўнікоў актёрскага цэха з’яўляецца абвостранасць рэакцыі на ўсе формы выказвання любові ці нелюбові да тэатра, да самой постаці актёра. У пэўнай меры гэта адбілася ў некаторай празмернасці, перабольшванні адзнак, якія ідуць ад страснай прыхільнасці сваёй справе, ад гарчай заклапочанасці лёсам тэатра.

Праведзенае намі параўнальнае вывучэнне тэатральнага вопыту, тэатральных уражанняў маладых рабочых 80-х гадоў ХХ і 10-х гадоў ХХІ стагоддзя наводзіць на цікавыя высновы. Сённяшнія ветэраны тэатра, у мінулым – маладыя рабочыя, звычайна добра памятаюць першае наведванне тэатра, успамінаюць нават, якая п’еса ішла ў той дзень. І наадварот, маладыя рабочыя нашых дзён звычайна не могуць адказаць на гэтае пытанне. Справа ў тым, што наведванне тэатра стала для нашага сучасніка звычайным, перастала быць рэдкім, выключнай падзеяй у жыцці, як для яго аднагодка ў 80-я гады. Гэтыя новыя ўмовы не можа не ўлічваць тэатр нашых дзён.

У некаторых акцёрскіх анкетах мы чытаем і іншыя разважанні з нагоды прычын, якія ўскладняюць узаемаадносіны тэатра і масавай аўдыторыі глядачоў. Яны звязаны, у прыватнасці, са зменай складу публікі, яе арыентацый.

Найчасцей ў акцёрскіх анкетах падкрэсліваюцца два фактары, якія рашучым чынам уплываюць сёння на ўзаемаадносіны тэатра і глядача. Гэта «амаладжэнне» тэатральнай публікі і ўздзеянне на глядача сродкаў масавай інфармацыі (перш за ўсё – тэлебачання). Цікава, што абодва гэтыя фактары ацэньваюцца дзеячамі тэатра неадназначна. На іх думку, прыток моладзі ў глядзельныя залы тэатраў, з аднаго боку, забяспечвае сцэнічнаму мастацтву новы жыццёвы імпульс: абнаўленне праблематыкі і мастацкіх формаў, узмацненне сацыяльна-педагагічнай ролі тэатра (інтэнсіфікацыя сувязі залы і сцэны па прынцеце «пытанне-адказ») і г.д. З іншага боку, частка маладзёжнай аўдыторыі, якая не валодае дастатковым узроўнем мастацкай культуры, сталым эстэтычным густам, якая выхавана штодзёнасна ўспрымання сцэнічнага мастацтва, «дыктуе» тэатру свае густы і запатрабаванні, што часам разыходзіцца з эстэтыкай тэатра. Так, нашыя рэспандэнты з перафірыйных тэатраў наракаюць на тое, што ў маладзёжнай аўдыторыі горш ўспрымаюцца «філасофскія» спектаклі. Дадамо ад сябе, што з'яўленне ў рэпертуары многіх тэатраў так званых «маладзёжных» спектакляў (з лёгкай драматургіяй, часам стандартнымі сюжэтнымі хадамі і героямі, падкрэсленай забаўляльнай інтанацыяй і г.д.) – сур'ёзная саступка тэатра (услед за драматургіяй) неразвітаму густу часткі маладых глядачоў.

Па-рознаму ацэньваюць акцёры і той факт, што сённяшняя публіка тэатра ў яшчэ большай меры з'яўляецца аўдыторыяй радыё, кінематографа, тэлебачання. Найбольш часта гучыць матыў у анкетах акцёраў сталічных тэатраў: з прычыны высокай інфармаванасці глядач страціў непасрэднасць ўспрымання тэатра, стаў менш спагадлівы да эмоцый, якія ідуць са сцэны, менш наіўны і даверлівы, больш «распешчаны» і г.д. Іншую танальнасць мы адзначаем у меркаваннях акцёраў, якія прадстаўляюць тэатры абласных гарадоў. Тут выдзелены ў першую чаргу пазітыўны ўплыў тэлебачання на павышэнне культуры глядацкай масы.

Які бы акцэнт ні надавалі ацэнцы складанага ўзаемадзеяння тэатра і тэлебачання, акцёры – удзельнікі нашага анкетавання –

аднадушныя ў галоўным: сённяшні тэатр ўступае ў кантакт з новым глядачом які змяняецца на вачах. Цікава, што 4/5 нашых рэспандэнтаў лічыць тэндэнцыю змены публікі ў цэлым станоўчай, якая спрыяе росту тэатра. Звыш трэці ўсіх апытаных (40%) сышліся на думцы, што сённяшні глядач стаў больш патрабавальным да тэатра. Гэта адзначаюць у першую чаргу актёры, якія працуюць на перыферыі.

Рост глядацкай запатрабавальнасці да тэатра фіксуецца адразу ў некалькіх накірунках. Гэта і павышэнне сацыяльнай актыўнасці аўдыторыі, з'яўленне ў масе «думаючага» глядача з вострым чуццём праўды, які чакае ад тэатра адказаў на хвалючыя праблемы сучаснасці. Гэта і бяспрэчны факт агульнага павышэння культуры глядачоў, на што звярнулі ўвагу 23,7% удзельнікаў анкеты, акцэнт на «інтэлектуалізацыю» ўспрымання сцэнічнага мастацтва (адзначаны ў 25,7% анкет), значны рост эстэтычнай пісьменнасці і мастацкай падрыхтаванасці многіх наведвальнікаў тэатра (акалічнасць, якую падкрэслілі 25,9% апытаных актёраў).

Нават карэктывы на спецыфіку умоваў працы і жыцця таго ці іншага тэатральнага калектыву не змяняюць агульнай карціны актёрскіх ацэнак: публіка тэатра на працягу апошняга часу значна вырасла, якасна змянілася ў бок павышэння сваіх патрабаванняў да сцэнічнага мастацтва. У рэчышчы гэтай калектыўнай ацэнкі мы сустрэлі некалькі градацый прамога суаднясення ўзроўню сённяшняга глядача з узроўнем, дасягнутым сучасным тэатрам:

1. Глядач расце разам з тэатрам і дзякуючы тэатру;
2. Публіка стала больш тонка разбірацца ва ўсім, часам не горш за актёра;
3. Ёсць адзін спосаб здзівіць яе – зрабіць добры спектакль;
4. Не тэатр, а глядач шмат у чым стаў іншым, ён часам ідзе наперадзе тэатра – рэжысёра і актёра.

Думка аб прамой суаднесенасці ўзроўняў публікі і тэатра, іх цеснай узаемазалежнасці (як бы ні ацэньваліся пры гэтым пазіцыі глядача ў дачыненні да тэатра – «ўслед», «нароўных» або «наперадзе») аказваецца ўсё ў большай ступені укаранёнай у свядомасць сучаснага актёра. Усталяванне гэтага факта, мабыць, адзін з самых плённых вынікаў нашага даследавання. «Сацыялагічнае» асэнсаванне ўласнага творчага вопыту, практыкі сваіх калегаў дапамагае актёру пранікнуць углыб гля-

дзельнай залы. Паміж радкоў многіх акцёрскіх анкет можна прачытаць вокліч: «Цяжка! Ох, як цяжка дасягнуць глядацкага сэрца!». Ён успрымаецца як следства роздуму акцёра над праблемай глядача, над лёсам – сённяшнім і будучым – горача любімага ім тэатра. І ў тым, што такія думкі ўсё больш займаюць свядомасць, уяўленне і намеры акцёра, заклад плённасці творчай напружанай працы, заклад ідэйна-мастацкага росту самога тэатра, непарыўнасці кантакту сцэны і глядзельнай залы.

Акцёрскае ўяўленне пра публіку «наогул» сілкуе непасрэдна, эмацыянальны досвед зносін з глядачом, які складваецца з шэрагу тэатральных будняў і свят.

Назіранні паказваюць, што нават дасведчанага, масцітага акцёра ахоплівае перад спектаклем хваляванне: якая сёння публіка ў тэатры? Хто прыйшоў не спектакль?

Мы задаліся мэтай высветліць, наколькі аб'ёмна і дыферэнцыравана ўспрымае акцёр публіку спектакля, адчувае рэакцыі розных складаў глядзельнай залы, розных яго частак.

Толькі пятая частка апытаных схілілася да таго пункту гледжання, што зала адзіная падчас спектакля, што не адчуваецца адрозненняў у рэакцыі тых ці іншых груп глядачоў. Грунтуецца гэтае меркаванне, у першую чаргу, на ўпэўненасці ў сіле тэатральнага мастацтва, якая аб'ядноўвае публіку. Аднак большая частка акцёраў стаіць на іншай пазіцыі: для іх глядацкая зала неаднастайная, рэакцыя публікі рухомая і зменлівая, кожны вечар аўдыторыя спектакля заяўляе пра сябе па-рознаму. Пры гэтым акцэнт робіцца не на асаблівасці эмацыянальнай рэакцыі тых ці іншых частак залы, а на адрозненнях ва ўспрыманні спектакля рознымі групамі глядачоў, рознымі складамі тэатральнай аўдыторыі.

Толькі некалькі ўдзельнікаў анкеты настойваюць на той думцы, што рэакцыя на спектакль носіць для кожнага глядача індывідуальны характар або адзіная для ўсяе залы ў цэлым. Больш агульным з'яўляецца меркаванне аб наяўнасці групавых рэакцый. Як правіла, адрозненні рэакцыі прыпадаюць на падзейны і ігравы шэраг спектакля, бо стаўленне да героя, асабліва да «станоўчага» або «адмоўнага», досыць аднадушна. На думку нашых рэспандэнтаў, калі зала не аднастайная, то адзін з пераважных глядацкіх гуртоў «падпарадкоўвае сваёй рэакцыі і настрою ўсе астатнія». У той жа час пры ўсім адрозненні эмацыянальных глядацкіх водгукаў, «як правіла, крайнюю рэакцыю карэктуюе сама публіка».



Для акцёра надзвычай важна, з якой мерай гатоўнасці да сутворчасці прыйшоў глядач у тэатр, якая яго настроенасць на ўспрыманне дадзенага, канкрэтнага спектакля. Таму, мабыць, ні адзін удзельнік анкеты не прайшоў міма праблемы так званага «арганізаванага» гледача. Толькі пяцёра чалавек (з 106) палічылі магчымым апраўдаць так званыя «культпаходныя» спектаклі (у тых выпадках, калі глядач маладзёжны, напрыклад, студэнцтва або школьнікі, калі публіка «адзіная па ўзросце, развіцці, культуры»). Пераважная большасць меркаванняў на гэты конт адмоўная. Вось выпіскі з анкет, якія даюць своеасаблівую характарыстыку «арганізаванага» гледача. Ён «найменш чуткі», «часта выпадковы, з ім цяжка наладжваць кантакт», «асабліва няўдзячны глядач «святочны», «мэтавы» – «той, каго вымусілі ўзяць білет», «яму не да сцэны», «ён заняты сваімі праблемамі – кампаніяй, буфетам», «арганізаваная» публіка ходзіць не ў тэатр, а на мерапрыемства» і г.д.

У калектыўным акцёрскім меркаванні постаці «мэтавага» гледача супрацьстаіць больш пажаданы вобраз гледача «добрахвотнага», які ідзе ў тэатр «па ўласнай ініцыятыве».

Узровень глядацкай зацікаўленасці, настрою на кантакт са сцэнай – галоўны для акцёра крытэрыі ацэнкі публікай спектакля. Калі такога настрою няма, акцёр можа ўспрымаць залу нават варожа. Першапачатковай умовай дасягнення кантакту паміж сцэнай і глядзельнай залай большасць нашых рэспандэнтаў бачыць стварэнне «клімату даверу», узаемнай павягі акцёра і публікі. Фактар добразычлівасці, непасрэднасці публікі ацэньваецца, як правіла, вышэй, чым узровень яе эстэтычнай падрыхтоўкі.

Нас цікавіла таксама, якія спектаклі – прэм'ерныя або бягучыя, на стацыянары або выездныя – прыносяць акцёрам найбольшае задавальненне з пункту гледжання кантакту з публікай, зносін з глядзельнай залай. Меркаванні на гэты конт рэзка падзяліліся.

Нямала сустрэлася нам меркаванняў аб выездных спектаклях, у якіх выказана незадаволенасць акцёраў арганізацыяй гэтай формы тэатральнага абслугоўвання насельніцтва. Удзельнікі анкеты пішуць пра тое, што выездныя спектаклі часта праводзяцца ў малапрыстасаваных памяшканнях, яны, як правіла, горш аформленыя, мізансцэны спрошчаныя і г.д. У такіх умовах, лічаць многія акцёры, спектакль «руйнаецца». Многія

з апытаных наракаюць на фармалізм у правядзенні гастроляў і выездаў, скардзяцца на непрыстасаванасць памяшканняў, тэхнічную беднасць, на недахопы ў выбары маршрутаў, арганізацыі аўдыторыі. Вядома, праблемы выязнага спектакля закрануты ў нашым даследаванні толькі збольшага: яны патрабуюць адмысловай гутаркі, спецыяльнага вывучэння, бо тут сплечены не толькі арганізацыйныя, але і творчыя бакі жыцця тэатральнага калектыва, ад іх вырашэння залежыць як пашырэнне сферы ўздзеяння тэатра, так і яго кантакты з глядачом.

Калі мы адзначалі, што чутнасць тэатра складваецца ў кантакце сцэны і глядзельнай залы, нельга забываць, што ў гэтай двухбаковай камунікацыйнай сувязі зыходным, вяршэнствавым з'яўляецца накіраванае ўздзеянне тэатра на яго публіку, чалавека на сцэне – на чалавека ў глядзельнай зале. Накіраванасць такога ўздзеяння азначае не толькі імкненне да вызначанага ідэйна-мастацкага эфекту, яна азначае і выбар сродкаў, якія вядуць да жаданага выніку. Іншымі словамі, тэатральны працэс у розных яго творчых цыклах, пачынаючы ад выбару драматургічнага матэрыяла і заканчваючы яго сцэнічным увасабленнем, нясе (ці, па меншай меры, павінен несці) рысы праграмнасці, паколькі канчатковай яго мэтай з'яўляецца ўздзеянне на глядача. А калі гэта так, то ўяўляецца вельмі важным даследаваць, якім чынам праграмнасць тэатра рэалізуецца ў творчай акцёрскай практыцы, у прыватнасці, у якой меры акцёр на розных этапах працы над роляй арыентаваны на будучае глядацкае ўспрыманне.

У нашым эксперыменце была закранута толькі адна грань названай праблемы: мы прасілі акцёраў выказацца пра тое, у якой меры пры працы над тым ці іншым сцэнічным вобразам, яны арыентуюцца на мяркуемую глядацкую рэакцыю і якія мастацкія сродкі падаюцца ім найбольш эфектыўнымі для дасягнення кантакту з глядачом.

Толькі 18 чалавек са 106, якія прынялі ўдзел у апытанні, без ваганняў адказалі сцвярдзальна «так» на першую частку пытання – «аб прымерцы» свайго вобразу на будучую рэакцыю публікі; 40% удзельнікаў апытання катэгарычна запырэчылі супраць такой арыентацыі, астатнія далі няпэўныя адказы.

Падобнае размеркаванне поглядаў здалося спачатку некалькі нечаканым. Аднак больш дэтальнае знаёмства з матывамі адказаў патлумачыла склаўшуюся карціну. Пазіцыя «праціўнікаў»

арыентацыі на рэакцыю глядачоў заснавана перш за ўсё на перасцярозе, што гэта разбурае логіку творчага працэсу, ставіць акцёра ў залежнасць ад глядацкай моды ці кан'юктуры, вядзе да падладжвання да публікі.

Для часткі акцёраў, асабліва з перыферыйных тэатраў, арыентацыя спектакля ў цэлым і канкрэтнага сцэнічнага вобразу на тую ці іншую глядацкую рэакцыю – клопат рэжысуры. Распаўсюджаны пункт гледжання, у адпаведнасці з якім карэкцыя ролі і спектакля ў залежнасці ад глядацкай рэакцыі павінна ажыццяўляцца толькі пасля прэм'еры, пасля сустрэчы з публікай.

Мала хто з акцёраў бярэ на сябе смеласць сцвярджаць, што можа загадзя прадбачыць характар глядацкай рэакцыі. Частка акцёраў мяркуе, што глядацкую рэакцыю можна з большай верагоднасцю прадбачыць на камедыйным спектаклі, чым у тым выпадку, калі да пастаноўкі рыхтуецца псіхалагічная драма.

Для выяўлення агульнай карціны акцёрскіх думак аб сённяшняй публіцы цікава супаставіць дзве лічбы: калі аб неабходнасці ўлічваць будучую глядацкую рэакцыю ў рабоце над роляй заявілі толькі 15,5% удзельнікаў анкеты, то выяўленчыя сродкі, якія спрыяюць дасягненню найбольш цеснага кантакта з глядзельнай залай, названы ў 75,2 % анкет. Гэта наводзіць на думку аб тым, што пераважная большасць акцёраў, як бы яны не «адхіляліся» ад гледача падчас працы над вобразам (ці, па меншай меры, лічылі, што гэта так), ужо ў самым выбары мастацка-выразных сродкаў для яго стварэння – ці інтуітыўна, ці свядома – імкнуцца да найбольш цеснага кантакту з гледачом, да дакладнасці і паўнаце «данясення» сцэнічнага вобразу, які ўспрымае публіка.

Што тычыцца мастацкіх сродкаў, якія на думку акцёраў, дазваляюць дасягнуць найкарацейшага шляху да сэрца гледача? Амаль кожны другі ўдзельнік апытання палічыў неабходным адказаць: праўдзівасць і жыццёвасць сцэнічнага вобразу, яго «пазнавальнасць». Сюды ж варта аднесці патрабаванне «сацыяльнасці» героя, грамадзянскага пафасу ў вырашэнні прасоўваемых спектаклем праблем. Заяўляючы, што сацыяльна змястоўнае, ідэйна-мастацкае гучанне вобразу мае сёння першаступеннае значэнне для ўстанаўлення кантакту з гледачом, акцёры ў той жа час падкрэсліваюць і неабходнасць мабілізацыі ўсяго персаналу мастацка-выяўленчых сцэнічных срод-

каў, якія б рабілі постаць героя яркай, ўражлівай, пераканаўчай. Тут гаворка зноў ідзе ў першую чаргу аб шчырасці акцёра ў перадачы думак, пачуццяў, учынкаў персанажа, найбольш глыбокім пранікненні ў яго чалавечую сутнасць, «арганічным ўжыванні ў вобраз». Значна радзей ўдзельнікі апытання згадваюць аб дасягненні кантакту з глядачом дзякуючы спецыфічным акцёрскім «прыёмам», тым ці іншым «сцэнічным знаходкам».

Але вось «узвіўшыся, заслона шуміць», і акцёр застаецца адзін на адзін з глядзельнай залай. Калі і як пачне акцёр ўспрымаць эмацыянальная токі, якія ідуць на сцэну? Так у нашай анкеце з’явілася група пытанняў, якія высвятляюць стаўленне акцёраў да праблемы непасрэднага кантакту з глядзельнай залай падчас спектакля. Перш за ўсё нам здавалася важным ўсталяваць той пункт адліку, той момант, з якога ўзнікае ў акцёра «пачуццё залы» – сённяшняга глядача на сённяшнім спектаклі.

Некалькі ўдзельнікаў анкеты адказалі, што «прадчуванне» сённяшняй залы фарміруецца ў іх яшчэ да выхаду на сцэну: па атмасферы перад уваходам у тэатр і ў фая, па шумавым фоне радыётрансляцыі і г.д. Яшчэ 18 акцёраў паведамілі, што публіку яны пачынаюць «адчуваць» з першага з’яўлення на сцэне, з першай рэплікі. У шэрагу анкет гаворыцца аб інтуітыўным, «падсвядомым» адчуванні публікі. Гэтым ацэнкам супрацьстаіць іншая – аналітычная пазіцыя: «Рэакцыю залы правяраю па кантрольнай фразе ў пачатку спектакля». Ёсць, нарэшце, вельмі нешматлікая катэгорыя акцёраў, для якіх адчуванне залы прыглушана, стушавана, яно «растворана» для іх у рэакцыях партнёраў, у адчуванні сябе на сцэне.

«Адчуваць залу – мой абавязак» – так адказаў адзін з удзельнікаў нашай анкеты, і гэта выказванне, мабыць, у большай меры чым іншыя, характарызуе пазіцыю і стыль мыслення сённяшняга акцёра. Яно тлумачыць высокі ўзровень настрою большасці акцёраў на ўспрыманне шматстайных рэакцый глядацкай залы. Па сутнасці, «пачуццё залы», адчуванне сённяшняй публікі фарміруецца ў працэсе інтэгравання гэтых рэакцый, якія, у сваю чаргу, служаць сігналамі аб характары кантакту, які складваецца паміж сцэнай і залай.

Якія ж сігналы з залы з’яўляюцца для акцёраў найбольш вернымі «індыкатарамі» наяўнасці або адсутнасці кантакту з глядачом, тым ці іншым чынам характарызуюць гэты кантакт?

Адзін з удзельнікаў анкеты нагадаў аб чатырох «кітах» эмацыянальнага водгуку, на якіх «трымаецца» тэатр: цішыня, смех, слёзы і апладысменты глядачоў, Заўважым, што менавіта гэтая рэакцыя залы – і нават у такой жа паслядоўнасці па ліку «галасоў» – была названая большасцю акцёраў у якасці паказчыкаў кантакту, які ўсталяваўся паміж сцэнай і глядзельнай залай.

Самым дакладным «індыкатарам» сувязі ўдзельнікі анкеты лічаць адпаведнасць глядацкай рэакцыі загадзя разлічанаму ў працэсе працы над роляй эмацыянальнаму водгуку. Гэта і цішыня, «калі яна запраграмавана тэатрам», і «смех у патрэбных месцах», і наогул – «пэўная рэакцыя ў вывераных месцах». Па словах аднаго з удзельнікаў анкеты, калі рэакцыя публікі супадае з чаканнем, «гэта ўсяляе ў акцёра ўпэўненасць у правільнасці абранага шляху». Аднак такая пазіцыя мае і праціўнікаў. «На кожным спектаклі, у залежнасці ад таго, які глядач, ўсталёўваюцца свае правілы ігры», – заўважае сталічны акцёр. «Для мяне кантакт з залай усталяваны тады, калі я магу гутарыць з глядачом як з аднадумцам», – выказваецца яго каляга з перыферыі.

А калі акцёр ўспрымае сігналы аб «няшчасці» кантакту з глядачом, аб наяўнасці перашкод у камунікацыйнай сувязі «сцэна – зала»? Ці адбываецца ў залежнасці ад характару глядацкай рэакцыі перабудова, карэкцыя ігры акцёра, і калі «так» – то ў якім накірунку, якім чынам?

Прыкладна кожны шосты ўдзельнік анкеты рашуча прырэчыць супраць карэкціроўкі акцёрскай ігры ў адпаведнасці з рэакцыямі глядзельнай залы. Некаторая частка нашых рэспандэнтаў займае прамежкавыя пазіцыі: прынцыпова не прырэчачы супраць ўліку глядацкай рэакцыі, яны папярэджваюць аб складанасці і тонкасці гэтага працэсу. Некалькі чалавек лічаць, што карэкціроўка ролі павінна адбывацца не у ходзе спектакля, а пасля яго – у выніку аналізу і ўласнай ігры, і спектакля ў цэлым, і рэакцыі публікі.

Для 45% удзельнікаў апытання няма сумнення у тым, што сігналы з залы павінны паслужыць падставай для разважання аб прычынах разладу з публікай і, як следства гэтага, – удакладнення сэнсавых акцэнтаў вобразу, змен у малюнку ролі, выбары мастацкіх сродкаў і г.д. Аднак у ліку тых, хто арыентаваны на глядацкае ўспрымання, няма адзінства ў

вызначэнні шляхоў і сродкаў перабудовы вобразу ў адпаведнасці з сігналамі з залы. Ёсць, напрыклад, катэгорыя акцёраў, якія мяркуюць, што карэкціроўка ролі пад уплывам залы адбываецца несвядома, інтуітыўна. Для часткі акцёраў карэкцыя ролі ў ходзе спектакля «падобна імправізацыі», у гэтым выпадку арсенал сродкаў уключае ўвесь комплекс «псіхатэхнікі», распрацаванай К.С.Станіслаўскім. У супрацьлегласць ім, іншыя ўдзельнікі анкеты спадзяюцца на лагічны аналіз, узмацненне сэнсавых акцэнтаў ролі.

У акцёрскіх анкетах прадстаўлены і розны набор выяўленчых сродкаў, сцэнічных прыёмаў, якія выкарыстоўваюцца для аднаўлення кантакту з глядачом, настройваюць яго на больш глыбокае ўспрыманне вобразу.

«Адзінкай» мастацкай вобразнасці ў большай ступені становіцца спектакль у цэлым, дзе злітыя разам творчыя намаганні драматурга, рэжысёра, акцёра, мастака, кампазітара і г.д. А галоўнае – асноўным «полем» ўзаемнага прыцягнення глядача і тэатра ўсё часцей выступае праблематыка сацыяльная: успрыманне сённяшняй публікі арыентавана ў першую чаргу на сэнсавыя, змястоўныя акцэнты спектакля. Тон у сённяшняй зале задае не толькі спачуваючы, суперажываючы, але галоўным чынам суразважаючы разам з акцёрам і іншымі стваральнікамі спектакля глядач.

Узаемная павага, «клімат даверу», гатоўнасць да «спагады і суроздуму» – вось маральныя «ўмовы» сённяшніх узаемаадносін акцёра і глядача. Гэта прымушае зноў звярнуцца да думкі пра творчае партнёрства акцёра і глядача – і не толькі ў час спектакля.

Тэатральная практыка 80–90-х гадоў ХХ стагоддзя выпрацавала мноства формаў і шляхоў «пазасцэнічнага» кантакту акцёра і глядача. У ліку найбольш традыцыйных – сустрэчы з глядачамі на канферэнцыях, абмеркаваннях спектакляў, творчых справаздачах тэатральных калектываў. Мы прапанавалі ўдзельнікам анкеты падзяліцца сваімі меркаваннямі пра творчую эфектыўнасці гэтых сустрэч з глядачамі, пра тое, што даюць яны акцёру для пашырэння кругагляду, разумення інтэрэсаў і густаў масавай аўдыторыі.

Перш за ўсё высветлілася, што сёння ў многіх тэатральных калектывах абмеркаванні спектакляў, глядацкія канферэнцыі і творчыя справаздачы як такія практычна не праводзяцца:

80,3% апытаных заявілі, што такія сустрэчы ў іх або не праводзяцца, або бываюць вельмі рэдка (на гэта паказваюць як сталічныя акцёры, так і акцёры абласных тэатраў). Мы не сустрэлі сярод акцёраў аднадушнасці ў агульнай неабходнасці і эфектыўнасці традыцыйных формаў зносін з гледачом. Удзельнікі апытання падзяліліся на дзве амаль роўныя групы: 42,2% апытаных схільныя станоўча ацэньваць сустрэчы з гледачамі пасля спектакля на канферэнцыях, творчых справаздачах; 38,8% займаюць супрацьлеглую пазіцыю; 5,2% акцёраў не адказалі на гэтае пытанне, астатнія выказаліся няпэўна. Вышэй цэняць магчымасць зносін з гледачом акцёры сталічных тэатраў; найбольш рэзка разышліся ў меркаваннях адзін з адным акцёры, якія працуюць у тэатрах абласных гарадоў.

Варта падкрэсліць, што прадузятасць супраць усякага роду масавых канферэнцый і абмеркаванняў, якія, як заўважыў адзін з удзельнікаў анкетавання, часта праводзяцца «дзеля галачкі», спалучаецца ў большасці выпадкаў з імкненнем да «нефармальных» кантактаў, «неарганізаваных» зносін з рознымі катэгорыямі гледачоў. Многія акцёры адзначаюць, што яны любяць і аддаюць перавагу сустракацца з гледачамі «у адзіночку». Але гэта не выключае і калектыўных кантактаў – пры ўмове, што да арганізацыі іх ажыццёўлены творчы падыход.

Уяўленне пра акцёра, які працуе па натхненні, падпарадкоўваючыся «голосу звыш», усе далей адыходзіць у мінулае. Сённяшні артыст сцэны, і пра гэта гаворыцца ў адказах нашай анкеты, павінен валодаць шырокім кругаглядам, быць у курсе найважнейшых сацыяльных падзей, шмат чытаць, абавязкова займацца філасофіяй. Разважаючы пра праблемы кантакту з гледачом, акцёры нярэдка «выходзяць» па-за межы тэатральнага будынку і ўнутрытэатральных спраў. Вось чаму наша даследаванне кантактаў акцёра і публікі, сцэны і глядзельнай залы ахапіла не толькі «ўнутрытэатральныя» тэмы, але і закранула больш агульныя пытанні, звязаныя з жыццём сучаснага беларускага тэатра, з яго заўтрашнімі клопатамі і спадзяваннямі.

Менавіта таму круг меркаванняў, выказаных акцёрамі ў анкеце, аказаўся вельмі шырокім і датычыўся самых розных бакоў узаемаадносін публікі і тэатра. Калектыўнае меркаванне ўзнаўляе складаную і неадназначную карціну залежнасцяў паміж узроўнем развіцця асноўных кампанентаў тэатральнага

працэсу – драматургіі, рэжысуры, акцёрскага выканання – і характарыстыкамі тэатральнага глядача. І тут, як і раней, выявіліся не толькі агульныя пазіцыі, але і разыходжанне меркаванняў з нагоды шляхоў і сродкаў, якія вядуць да аптымальнага вырашэння праблемы «тэатр і глядач». Так, 33,6% апытаных лічаць, што вядучая роля ў збліжэнні тэатра і глядача, умацаванні іх кантактаў належыць самому тэатру (а ў рамках тэатра – павышэнню ўзроўню драматургіі); 21,6% удзельнікаў апытання лічаць, што вырашэнне гэтай праблемы варта пачынаць з глядача, яго выхавання; 20,7% удзельнікаў анкеты, прыйшлі да высновы, што вырашальным звяном у аптымізацыі сувязяў паміж тэатрам і публікай з’яўляецца фігура акцёра (перш за ўсё рэзкае павышэнне акцёрскага майстэрства). Астатнія нашы рэспандэнты не аддаюць яснай перавагі якому-небудзь з гэтых кампанентаў тэатра, лічачы, што да жаданага выніку можна прыйсці толькі сумеснымі намаганнямі тэатра і глядача.

У акцёрскім асяроддзі настойліва прабівае дарогу ўсведамленне таго, што аўдыторыю тэатра, публіку спектакля, яе інтарэсы, густы, прыхільнасці трэба не толькі ўяўляць, інтуітыўна прадбачыць, але і вывучаць. Калі 22,4% удзельнікаў апытання лічаць, што для ажыццяўлення найбольш цеснага кантакту з публікай дастаткова абапірацца на досвед і інтуіцыю акцёра, то за вывучэнне глядача, апору на навуковыя веды выказваліся 43,1% апытаных намі акцёраў.

Разважанні ўдзельнікаў праведзенага анкетавання сканцэнтраваны галоўным чынам вакол двух момантаў – глядацкіх адносін да постаці і асобы акцёра і ўласных адносін акцёра да сцэнічнай працы, свайго сацыяльнага і творчага прызначэння.

Так, узяўшы ў якасці «правадыра» акцёра, разам з ім «прайшоўшы» па розных этапах і стадыях тэатральнага працэсу, дакрануўшыся некаторых бакоў узаемаадносін сцэны і глядзельнай залы, мы зноў выйшлі да зыходнага рубяжа, адпраўной кропкі нашага даследавання – публіка перад тварам акцёра.

Гэта зусім не выпадкова. Успомнім К.С. Станіслаўскага, які сцвярджаў, што «ўслед за вывучэннем сцэнічных пачуццяў акцёра павінна прыйсці і вывучэнне пачуццяў глядача – вывучэнне глядзельнай залы» [63, с. 382]. Менавіта на глядачы, на характарыстыках публікі «замыкаюцца» шматлікія вострыя праблемы сённяшняга жыцця тэатра, а яшчэ ў большай ступе-



ні – заўтрашняй. Лёсы тэатра, шляхі і формы развіцця сцэнічнага мастацтва шмат у чым будуць залежаць ад таго, хто прыйдзе ў глядзельныя залы заўтра, якой будзе мера іх падрыхтаванасці да сустрэчы з тэатрам. Вядома, менавіта сёння тэатр закладвае сваю будучыню, фарміруе «сацыяльную прастору» свайго развіцця.

Калісьці К. Чапек выказаў глыбокую, празорлівую думку: «Не варта занадта клапаціцца пра тое, чаго хоча публіка. Спытаем лепш, якой мы яе хочам і можам зрабіць» [9, с. 137]. Такое пытанне было і ў нашай анкеце: «Якім Вы ўяўляеце сабе тэатр 2020 года? Якімі бачацца Вам тады ўзаемаадносіны акцёра і гледача?»

Толькі некалькі чалавек глядзяць наперад песімістычна. Менш за дзесятую частку апытаных мяркуюць, што ў развіцці тэатра і яго ўзаемаадносінах з публікай ніякіх асаблівых змен у параўнанні з існуючым становішчам не адбудзецца. А тры чвэрці акцёраў ўпэўненыя ў далейшым прагрэсе тэатра, у аптымізацыі, якасным паляпшэнні яго сувязяў з гледачом. Росквіт тэатра яны звязваюць у першую чаргу з павышэннем якасці драматургіі, удасканаленнем ўсёй сістэмы мастацка-выяўленчых сродкаў сцэнічнага мастацтва, ростам культуры аўдыторыі гледачоў. Усё гэта, на думку акцёраў, павінна адбіцца на ўзмацненні ідэйна-выхаваўчых функцый тэатра, асаблівасці яго ролі ў фарміраванні духоўнага свету чалавека, развіцці эмацыянальна-псіхічнай сферы асобы.

Удзельнікі анкетавання не аднадушныя ў сваім уяўленні пра тое, якімі шляхамі і ў якіх формах будзе развівацца тэатр будучыні. Адным бачыцца «велізарныя аўдыторыі (часта пад адкрытым небам) з ідэальнай акустыкай і тэхнічнай аснашчанасцю», іншыя пярэчаць: тэатр – гэта «не спартыўныя палацы, а храмы мастацтва». Пункту гледжання, што «тэатраў павінна быць значна менш», супрацьстаіць іншая думка: «шмат розных тэатраў – прастор для акцёрскай індывідуальнасці і каб глядач мог выбіраць ...». «Адбудзецца далейшая дыферэнцыяцыя групавых інтарэсаў гледачоў і тэатраў, якія іх абслугоўваюць», «з'явіцца шматлікія і разнастайныя камерныя тэатры». Разам з прапановай, што «тэатр прыме такія формы, што і ўявіць цяжка», выказваецца перакананасць: так, «разнастайнасць формаў, але заўсёды праўда пачуццяў». Ацэньваючы будучае месца тэатра ў духоўным жыцці нашага грамадства праз 10–15 гадоў,

удзельнікі апытання асабліва падкрэсліваюць дзве яго функцыі – творчую і выхаваўчую.

Новыя вышыні тэатра патрабуюць ўдасканалення ўсіх бакоў сцэнічнай справы. Тэатр будучага бачыцца акцёрам «менш камерцыйным, больш творчым», «вызваленым ад дробязнай апекі», «з высокаарганізаваным творчым працэсам».

У яшчэ большай ступені, чым раней, цэнтральнай фігурай у тэатры бачыцца акцёр – такое перакананне многіх удзельнікаў апытання. У абліччы заўтрашняга акцёра, якім ён уяўляецца са старонак анкет, сканцэнтраваны рысы новай асобы, якая не толькі развіваецца, але і валодае, акрамя таленту, выдатнымі чалавечымі якасцямі. У тэатры 2020 года асновай адносін Акцёра і Гледача будуць «узаемазацікаўленасць і ўзаемаўлюбёнасць».

## ЗАКЛЮЧЭННЕ

Разглядаючы ўзаемаўплыў тэатра і грамадства, ўзаемасувязі і ўзаемаадносіны сцэнічнага мастацтва і гледача, можна з упэўненасцю сцвярджаць, што гэта адна з вечных, складаных, нярэдка супярэчлівых, а значыць, і заўсёды актуальных праблем, якія ў вышэйшай ступені вызначаюць сутнасць мастацкіх і эканамічных законаў развіцця тэатральнай справы.

У XX стагоддзі беларускі тэатр прайшоў паскораны курс свайго творчага, арганізацыйнага і матэрыяльна-тэхнічнага развіцця, набыў значны мастацкі патэнцыял, што і абумовіла важную ролю сцэнічнага мастацтва ў духоўным і нацыянальна-культурным жыцці. Актыўна, плённа, але і супярэчліва развіваецца беларускі тэатр у пачатку сённяшняга XXI стагоддзя. Нараджэнне суверэннай Рэспублікі Беларусь, новыя падыходы ў правядзенні культурнай палітыкі, у тым лікі ў сферы сцэнічнага мастацтва, не маглі не адбіцца на эстэтычнай, эканамічнай і арганізацыйнай прыродзе тэатра.

Беларускі тэатр аб'ектыўна ёсць, быў і будзе не толькі відам мастацтва, але і сацыяльным інстытутам і вытворчасцю. Па-за сацыяльным існаваннем і калектыўнай дзейнасцю ў справе стварэння спектакля мастацтва не можа выявіцца. Больш за тое, усё, – нават, здавалася б, самыя далёкія ад мастацтва сацыяльныя, сацыяльна-псіхалагічныя і педагогічныя законы – праяўляюць сябе ў сукупнасці з тэатрам; увайшоўшы ў залу па розных матывах, глядач свае ўяўленні «трансліюе» на сцэну як фарматворчы ўдзельнік дзеяння, а тут у гэтым асяроддзі дзейнічаюць Рэжысёр, Акцёр, Мастак... Таксама ж ніколі не будзе вольны тэатр ад уплыву законаў арганізацыі і кіравання, менеджменту і маркетынгу. Але што больш важна: тэатр – асобны сацыяльны інстытут настолькі, наколькі ёсць мастацтва сцэны. І тэатральная вытворчасць патрэбна нам, гледачам, паколькі яна стварае Мастацкі твор.

Тэатр – сістэма дынамічная. Заканамернасці яе быцця ў статыстыцы цалкам не праяўляюцца. Таму, зноў-такі, разам з вывучэннем маментальнага стану, яго фіксацыяй, навука аб тэатры павінна цікавіцца і працэсам, бесперапынным функцыянаваннем сістэмы. Найважнейшым звяном дадзенай сістэмы з'яўляецца жыццё спектакля, дакладней, механізмы, якія яго вызначаюць. У іх спалучаюцца ўсе бакі тэатральнага працэсу,

больш за тое, яны на стыках і нараджаюцца. І зразумець іх можна, толькі разглядаючы ўтрыманне спектакля ў непарыўным адзінстве праблематыкі і комплексу выяўленчых сродкаў, ўспрынятых публікай павярхоўна або глыбока. Іншымі словамі, ад спектакля ва ўспрыманні гледача мы і абавязаны будаваць усе ўзаемасувязі ў сістэме, спрабуючы зразумець спалучэнне частак.

Звернем увагу на два тэзісы, якія падаюцца найбольш актуальнымі. Першы. Тры асноўныя складнікі фарміруюць ўзаемасувязі тэатра і грамадства: сацыяльна-культурная сітуацыя, гатоўнасць шырокага гледача ўспрымаць мастацтва сцэны і арганізацыйныя ўмовы дзейнасці тэатра. Ні адна з іх паасобку не здольная прадстаўляць працэс цалкам, выяўляюцца яны толькі ва ўзаемадзеянні. Аналіз дынамікі рэпертуарнай прапановы досыць аргументавана ілюструе справядлівасць і абгрунтаванасць гэтай тэарэтычнай пабудовы.

Калі прызнаць, што рэпертуар і глядач – сістэма са зваротнай сувяззю, калі не толькі тэатр, вызначаючы свае рэпертуарныя перавагі, прапаноўвае нешта публіцы, але і публіка мае магчымасць прадывадаць свае патрабаванні, аказвае ўплыў на рэпертуарны выбар і стратэгію пракату, тады вывучэнне рэпертуарнай прапановы не можа абысці ні адна з трох пытанняў: хто, што і як? Хто ставіць, што ставіць і як? Хто глядзіць, што глядзіць і як? Далёка не заўсёды тэатразнаўства гэты ланцужок пытанняў разглядала паслядоўна, таму і ўзнікалі недамоўленасці ў ацэнцы як рэпертуару, так і дзейнасці самога тэатра. Яшчэ раз заўважым: любое з пастаўленых пытанняў важнае само па сабе, і адказ на яго ёсць карыснае навуковае меркаванне. Мы ж толькі падкрэсліваем, што не менш важна разглядаць гэтыя пытанні ў сукупнасці.

Другі тэзіс. Рэпертуарныя прапановы рэгулююцца. Магчыма гвалтоўнае або беражлівае рэгуляванне звонку, але дзейнічаюць і механізмы самарэгуляцыі тэатральнай сістэмы для захавання яе цэласнасці. Спазнаўшы іх, можна гэта выкарыстоўваць. Маючы на ўвазе гледача ў якасці складовай і неад'емнай часткі падсістэмы як тэатра, так і грамадства, варта прызнаць, што рэгуляванне сацыяльнага бытавання спектакля ажыццяўляецца з двух бакоў – і ад тэатра, і ад гледача. І фарміраванне тэатральнай публікі, гэта значыць паслядоўны ланцужок дзеянняў па пашырэнні актуалізаванай аўдыторыі

наогул і канкрэтнага тэатра, спрыял павышэнню грамадскага прэстыжу мастацтва сцэны, навучанню тэатрала, ператварэнню выпадковага глядача ў пісьменнага і, нарэшце, арганізацыя залы на дадзеным спектаклі – праца, у тым ліку, і самога тэатра. Такім чынам, тэатру варта «ствараць» і рэпертуар, і глядача.

Вопыт театразнаўчых і сацыялагічных даследаванняў дазваляе ўбачыць унікальны спектакль ва ўзаемадзеянні з індывідуальным, асабістым успрыманням яго асобным глядачом і адначасова асэнсаваць гэта ўзаемадзеянне ў кантэксце ўспрымання сукупным глядачом, масавай аўдыторыяй, публікай мноства спектакляў. Таму ў ацэнцы з'яў тэатральнага жыцця даследчыкі, як правіла, спалучаюць характарыстыкі асобных сцэнічных твораў, канкрэтных глядацкіх і крытычных прыхільнасцяў і выяўляюць абагульненыя меркаванні масавых катэгорый насельніцтва, публікі, творчых і адміністрацыйных супрацоўнікаў тэатра, крытыкаў, экспертных і статыстычных дадзеныя і інш. Асэнсаваць сучасны тэатр неабходна ў яго жывых узаемасувязях з мастацкай культурай і грамадскім жыццём сучаснага этапу развіцця краіны.

Поспех пераходу да новых прынцыпаў і нормаў сацыяльна-эканамічнай арганізацыі грамадства звязаны з працэсам выпрацоўкі грамадскай свядомасцю новых каштоўнасна-нарматыўных арыентацый. У іх фарміраванні, зацвярджэнні і распаўсюджванні ў сацыякультурнай прасторы тэатр, як і сам характар яго функцыянавання, адыгрывае вельмі важную ролю.

Рэальнае становішча сучаснага тэатра ў грамадстве можа быць зразумелае толькі ў ходзе тэарэтычнага асэнсавання і практычнага засваення дынамікі і ўзаемадзеяння патрэбнасцяў, інтарэсаў, каштоўнасцяў, паводзінаў і стымулаў розных сацыяльных груп насельніцтва і аналізу тэндэнцый сацыяльнай, мастацкай і эканамічнай свядомасці. Раскрыць магчымасці сацыяльных вырашэнняў і канкрэтных рэкамендацый па ўдасканаленні творчай і арганізацыйнай дзейнасці тэатра можна, авалодаўшы механізмамі комплекснай ацэнкі культурных працэсаў.

У сучасных умовах, калі ў грамадскай свядомасці парушаны ранейшыя светапоглядныя ўстаноўкі, паслаблены духоўныя апоры і структуры, абвостраны скрытыя раней канфлікты і супярэчнасці, зварот тэатра да шырокага дыялогу з грамадствам сам па сабе сацыяльна значны.

Ідэалогія савецкага часу, узведзеная ў ранг дзяржаўнага і палітычнага аднадумства, цалкам арыентаваная на абслугоўванне дзяржавы, катэгарычна патрабавала ад мастацтва па-мастацку ўзвышаць, адухаўляць, эмацыйна насычаць міфалогію, каб сілай вобразнага ўздзеяння давесці суб'ектыўныя арыентацыі і ўстаноўкі да такой ступені аўтаматызму, якая зробіць гатоўнасць дзейнічаць у зададзеным накірунку базавай патрэбнасцю асобы, вызначыць яе асобасна-матываваныя паводзіны.

Прэс ідэалагічнага манапалізму істотна ўплываў на эстэтыку тэатра савецкага часу, абмяжоўваў яго вобразныя і выяўленчыя магчымасці. Ангажаваная драматургія, рэжысура, крытыка інтэрпрэтавалі сюжэт перш за ўсё ў плане падзейна-ацэнным, характар героя раскрываўся пераважна як сацыяльна-вытворчая функцыя, як носьбіт станоўчага або адмоўнага сацыяльнага зараду, адзначна разумеючы наватарства або кансерватызм. Не ўчынкі героя як выражэнне яго ўнутраных супярэчнасцяў складалі ў падобных спектаклях сутнасць сцэнічнага відовішча, а ідэя, тэма, зададзеныя звонку абставіны, прафесійна-службовыя, сацыяльна-ролевыя функцыі павінны былі вызначыць дзеянні персанажу, яго сцэнічнае існаванне ў цэлым. Чалавек пры гэтым выступаў як ілюстратар тэмы, сістэмы функцыянальных сувязяў вытворчасці і побыту, а дыялектыка драматургічнага характару ў іх практычна не выяўлялася.

Устаноўка на абавязковую агульнапанятнасць мастацтва, абумовіўшая прымітывізацыю духоўных сувязяў, спрошчанаць метафарычнага шэрагу, моўную невыразнасць, выхавалі ў пакаленнях шырокай публікі ўсведамленне духоўнай і сацыяльнай перавагі «заказчыка» над «мастаком-падрадчыкам». Шматгадовае скажэнне адносінаў мастака і дзяржавы прывяла да раскультурвання масавай свядомасці, ва ўяўленні якой прэстыж асобы наўмысна прыніжаўся, а спробы яе самавыяўлення кваліфікаваліся як варожа-індывідуалістычныя, разбуральныя, антыграмадскія, «рэвізіянісцкія», накіраваныя супраць калектыву, большасці, супраць народа.

Шматфактарны разгляд сацыякультурнай сітуацыі дазваляе выявіць спецыфічныя рысы грамадскага жыцця і паказаць асаблівае месца і ролю тэатра на мяжы XX–XXI стагоддзя ў дэмакратызацыі грамадства, у інтэнсіўным фарміраванні сацыяльных пазіцый і мастацкіх поглядаў самых шырокіх слаёў насельніцтва.

З усёй вастрэйнай паўстае пытанне, як у абстаноўцы татальнага распаўсюджвання сродкаў масавай інфармацыі, разнастайнасці і папулярнасці розных напрамкаў і формаў масавай культуры тэатр можа заставацца канкурэнтаздольным, захоўваць сваю родавую самакаштоўнасць, сацыяльную і мастацкую, відавую незаменнасць, здольнасць да мабільнага і гнуткага самаразвіцця. У сувязі з гэтым важна падкрэсліць, што прымяненне статыстычных, сацыялагічных метадаў у аналізе тэатральнага працэсу не ставіць пад сумненне магчымасці традыцыйнага мастацказнаўчага, крытычнага аналізу, – яны толькі абнаўляюць яго комплексным падыходам, апрабаванай метадалогіяй вывучэння грамадскіх, масавых з’яў, што адпавядае сучаснаму ўзроўню развіцця навуковага мыслення. Так, сацыялагічны аналіз тэатральнага рэпертуару дазваляе выявіць рэальныя сацыяльна-эстэтычныя функцыі, якія змяшчаюцца ў спектаклях, вызначыць, якога кшталту грамадскія каштоўнасці знайшлі спецыфічнае, мастацкае выяўленне у спектаклях, сталі прадметам публічнага ўспрымання і здабыткам масавага сацыяльна-мастацкага вопыту. Аналіз фарміравання рэпертуару, узаемаадносін тэатра і яго аўдыторыі адлюстроўвае стан творчых структур тэатральнага арганізму, выяўляе змены ў арганізацыйна-адміністрацыйных звёнах тэатра, у рабоце механізмаў кіравання, фіксуе і ўзровень, і дынаміку прафесійнай тэатральнай свядомасці. У ходзе даследавання дзейнасці тэатра выяўляюцца найбольш паказальныя тэндэнцыі – большая роля вытворчых, эканамічных фактараў і, адпаведна, паслабленне творчых, уласна эстэтычных асноў. У той жа час відавочным становіцца «раздваенне» арыентацый тэатраў на два асноўныя тыпы, накіраваныя пераважна на стварэнне сапраўдных мастацкіх каштоўнасцяў і арыентаваныя перш за ўсё на масавы камерцыйны поспех.

Прыход у тэатральныя залы новага глядача прынцыпова змяняе воблік тэатра, яго эстэтыку, яго выяўленчыя сродкі, мову, метафарычны шэраг, бо прыходзяць людзі з «нетэатральнай» устаноўкай, сфарміраванай СМІ, з іншымі чаканнямі, у адказ на якія ўзнікае і іншая прапанова. І ў гэтым плане колькасны рост прыватных антрэпрыз можа быць разгледжаны і як абнаўленне тэатра, але і як разбурэнне, як своеасаблівая апазіцыя рэжыму традыцыйнага тэатральнага існавання. Сёння тэатр яшчэ не асэнсаваў свайго новага сацыяльна-культурнага

прызначэння і пры гэтым не здабыў адноснай эканамічнай незалежнасці, таму ён гэтак ласы на поспех у плацёжаздольнага глядача і яго густу. Неабходна выявіць магчымыя варыянты рэалізацыі сацыякультурнага прызначэння тэатра і зразумець, што антрэпрыза зусім не непазбежная панацэя ад усіх бедаў, але толькі адна з формаў тэатральнага існавання, а «тэатр зорак», які фарміруецца сёння, – гэта таксама вынік пэўных сацыяльных зрухаў наша тэатральна-мастацкага жыцця.

Сучасная тэатральная сітуацыя можа быць разгледжана як сістэма люстэркаў, у якіх глядачы і тэатр бачаць адзін аднаго, прычым, роля глядача як заканадаўцы моды актывізавалася, паднялася да рангу сацыяльнага заказчыка са сваімі амбіцыямі і прэтэнзіямі. Рынкавая заповедзь «глядач заўсёды мае рацыю!» часам спрацоўвае магутна і ўпэўнена. Таму спектаклі некаторых тэатраў, губляючы сваё эстэтычнае ўтрыманне і сэнс, становяцца ўсяго толькі знакам кошту. Узнікае пэўнае разыходжанне эстэтычнай каштоўнасці і камерцыйнага кошту. Гэта выяўляецца ў падмене эстэтычных ацэнак крытэрыямі камерцыйнай рэалізацыі, якія вызначаюць моднасць і выгаднасць тэатра.

Нізкае наведванне некаторых тэатраў тлумачыцца іншы раз не іх творчай безгустоўнасцю, а спробамі захаваць у сваіх сценах незалежнае ад камерцыйных інтарэсаў мастацтва. Кіраўніцтву тэатраў справядліва здаецца, што незалежнае ад камерцыі мастацтва можа быць затаптана пагоняй за матэрыяльным поспехам, усёй сістэмай арганізацыі камерцыйнага жыцця. Ужо цяпер можна назіраць канфлікт мастакоў, арыентаваных на высокі творчы ідэал, і тых, чыя арыентацыя на кан'юктуру попыту і прапановы фарміруе ідэю паспяховага тэатральнага прадпрымальніцтва.

Нельга не заўважыць і тое, што ва ўмовах савецкай ідэалагічнай сістэмы многія творы мастацтва былі «псеўдатавара», які набываўся дзяржавай па салідных закупачных цэнах, нягледзячы на адсутнасць глядацкага попыту. Цяпер жа на змену ранейшай палітыцы прыйшоў утылітарызм, прагматызм, практыцызм. Укладанні ў тэатр наўмысна вызначаюцца мяркуемай выгадай, абьякавай да эстэтычнага зместу. Так чыста камерцыйны падыход ператварае мастацтва з мэты ў сродак дасягнення прыбытку. Таму ўяўляецца цалкам апраўданай пазіцыя шэрагу даследчыкаў, якія мяркуюць, што праграма культурных



акцый у вырашальнай ступені павінна адпавядаць інтарэсам «асобнага чалавека», ісці ад яго бачання свету да абгрунтаванай цэласнай культурнай палітыкі. Калі тэатр канкрэтызуе сацыяльны ідэал, ідэю свайго часу ў канкрэтным сацыяльным характары, у канкрэтным лёсе прыватнага чалавека, якому глядач спачувае, суперажывае, то культурная палітыка таксама павінна ісці аналагічным шляхам адраснай дапамогі рэальна існуючым субкультурам, групам, саслоўям, супольнасцям, неабароненым ад агрэсіі антыкультуры.

Сацыяльнае быццё мастацтва ажыццяўляецца ў прасторы культурнага жыцця грамадства. Каштоўнасці мастацтва, яго вобразы, ідэалы аказваюць несумненны ўплыў на духоўнае, культурнае жыццё ў цэлым. Але і мастацтва таксама ў значнай ступені залежыць ад культурнага стану грамадства. Невыпадкова пераходныя, пераломныя для грамадства і для культуры часы заўсёды адзначаны з'яўленнем новых відаў творчай дзейнасці, актывізацыяй новых каналаў мастацкай інфармацыі, з'яўленнем новых спосабаў цыркулявання мастацкіх каштоўнасцяў, інтэнсіўным уплывам розных відаў мастацтва адзін на аднаго.

Тэатру як мастацтву выканальніцкаму ўласцівая адмысловая складанасць сувязяў творчага пачатку з глядацкім успрыманням, шмат у чым абумоўленым «бягучых момантам» і законамі сацыяльнай псіхалогіі. «Прагрэс мовы тэатра залежыць ад падрыхтаванасці і схільнасці гледачоў да ўспрымання новых формаў тэатра, – пісаў А.А. Гвоздзеў. – Калі не ўлічваць гэтую асаблівасць, то яго практыка можа апынуцца бясплоднай фарматворчасцю і эксперыментаваннем. Апрыёры ясна, што характар пастаноўкі шмат у чым залежыць ад ўяўлення гледачоў, ад іх здольнасці дапаўняць фантазіяй тое, што яны бачаць на сцэне» [20, с.103].

У тэатральных напрамках, якія стыхійна складваюцца з відавочнасцю прасочваецца тэндэнцыя да абавязковага поспеху ў масавай аўдыторыі. Адначасова відавочная ўстаноўка шэрагу тэатраў на вытанчаную элітарную аўдыторыю, на вопытных аматараў тэатра, на тэатральных прафесіяналаў-экспертаў, здольных ўспрыняць і ацаніць па вартасці арыгінальныя эксперыментальныя, часам і экстравагантныя мастацкія рашэнні. Практыка паказвае, што спробы спалучаць у адным тэатры і тым больш у адным спектаклі абедзве тэндэнцыі рэдка завяршаюцца поспехам.

Мастацтва, культура развіваюць універсальныя здольнасці, творчы патэнцыял асобы, служаць магутным сродкам і стымулам абуджэння ў чалавеку «прадуктыўнага ўяўлення». Каб не растварыцца ў багаці сучасных відовішчаў, тэатр павінен у свядомасці глядача, самых шырокіх яго слаёў зацвердзіць законы ўспрымання менавіта свайго мастацтва – сцэнічнага. У гэтым і складаецца гарантыя захавання тэатра ад згубы свайго віду прыналежнасці, ад карозіі масавых стэрэатыпаў успрымання.

Дынамічныя працэсы сацыяльнага станаўлення і развіцця чалавека ў новых сацыяльна-псіхалагічных умовах так ці інакш адбываюцца ў мастацтве, у драматургічных канфліктах, калізіях, сюжэтах, у каштоўнасных матывах і арыентацыях, паводзінах сцэнічных вобразаў, у сістэме іх поглядаў. Можна меркаваць, што праз ўспрымання публікі, яе эмацыйную, эстэтычную, рацыянальную ацэнку, ідэі часу, народжаныя жыццём, вяртаюцца ў грамадскую свядомасць і ўжо на новым, больш высокім узроўні асэнсавання фіксуюць сацыяльныя якасныя змены, фарміруюць грамадскі настрой, замацоўваюць новыя каштоўнасныя ўстаноўкі, накіроўваюць і развіваюць самасвядомасць людзей.

У савецкі час дэкларавалася супадзенне патрэбнасцяў асобы і грамадства; але яно існавала толькі як прапагандысцкі лозунг адзінства партыі і народа і разам з тым гранічна спрашчала, прымітызавала ідэю культурнай палітыкі. Усе правы на ажыццяўленне мэтай культурнай палітыкі манапалізавала ўлада. Між тым нармальным станам усякага дэмакратычнага грамадства з'яўляецца разыходжанне патрэбнасцяў асобы і грамадства, менавіта яно і надае дынамізм сацыяльнаму развіццю, а таму адной з задач цяперашняй культурнай палітыкі становіцца ўзаемадзеянне, заснаванае на накіраванасці і ўзгодненасці гэтых патрэбнасцяў у рэчышчы агульных духоўных, маральных, эканамічных інтарэсаў.

Мера актыўнасці тэатра, як пацвярджаюць шматлікія сацыялагічныя даследаванні, выяўляецца ў інтэнсіўнасці фарміравання з ліку патэнцыяльнай публікі свайго пастаяннага глядача. Актыўнасць глядача выяўляецца, у сваю чаргу, у выбары тэатра ці групы тэатраў, у дачыненні да спектакляў, што і стварае глыбінныя перадумовы для інтэнсіўнага развіцця новых тэатральна-мастацкіх формаў, выяўленчых сродкаў, якія

ў сваёй сукупнасці ўтвараюць выканальніцкую манеру, індывідуальны стыль, вобраз тэатра ці цэлага сцэнічнага напрамку. «На працягу апошніх дзесяцігоддзяў табель аб рангах у мастацтве выбудоўваўся на шматаблічных падставах, – піша Г.Г. Дадамян, характарызуючы прынцыповыя якасныя змены ў сучасных ўзаемаадносінах мастацтва і публікі. – Асабістыя густы і эстэтычныя прыхільнасці верхняга эшалона ўлады, культурная палітыка ведамстваў, мера папулярнасці, нарэшце, мера таленту ... Рэальны ўплыў на мастака, на культурнае жыццё краіны пачынае ўсё больш залежаць ад маштабаў яго (мастацтва – Р.Б.) аўдыторыі. Масавы поспех у мастацтве – паняцце ўжо не колькаснае, якое працуе, перш за ўсё на камерцыю, ён становіцца вырашальным фактарам у рэальным, у тым ліку і статусным, сацыяльным быцці мастацтва. Сёння вялікі шанец не толькі на высокі «ранг», але і на выжыванне мае не таленавіты мастак, а той, хто лепш і больш поўна здолее абслужыць масавыя эстэтычныя чаканні» [27, с.107]. (Заўважым – не заўсёды толькі эстэтычныя).

Такім чынам, можна зрабіць выснову, што пашырэнне культурнай прапановы ўзбагачае як сам тэатр, так і чалавека які яго ўспрымае. Гэта сведчыць аб рэальнай свабодзе выбару гледачом мноства розных сістэм сацыяльных і культурных паводзін.

На злome сфарміраваных раней культурных, ідэалагічных, паводніцкіх норм і стэрэатыпаў складваецца новы тып сцэнічнай культуры, змяняюцца яе формы, змест, ўдакладняецца сацыяльна-гістарычная скіраванасць. Гэтыя новыя ўзаемаадносіны тэатра і публікі як двух самастойных сацыяльных утварэнняў выяўляюцца ў рамках пэўных сацыяльных заканамернасцяў, у якіх існуе мастацтва і яго інстытуты. У логіцы існавання дзвюх дамінуючых формаў культурнага вольнага часу – «інстытуцыяналізаванай» (ініцыяванай дзяржавай) і «індывідуальна-спраектаванай» (якая зыходзіць ад асобы) – можна сцвярджаць, што індывідуальна-спраектаваныя сістэмы ў кожным выпадку выконваюць функцыю задавальнення пэўных культурных патрэбнасцяў, якую інстытуцыялізаваная сістэма часткова або цалкам ігнаруе.

І ўсё ж у ідэале комплекс сацыяльна-камунікатыўных сувязяў і каштоўнасцяў выступае ў тэатры ў непарыўным звязаным адзінстве, у яркай эстэтычнай форме. Сучасны тэатр асэнсоўвае публіку не як разнастайную масу, але бачыць у глядзельнай

зале асобных індывідаў, аб'яднаных у духоўную супольнасць. Такім чынам, тэатр праяўляе сябе ў пэўным сэнсе як філасофская сістэма, як спосаб існавання мастацкай структуры і таму тэатральнасць стала катэгорыяй сацыяльнага мыслення, здольнай растлумачыць сутнасць новых адносін чалавека і грамадства, з аднаго боку, і актывізаваць свядомасць публікі праз інтэлектуальнае і духоўна-эмацыянальнае ўзрушэнне – з другога. Сёння традыцыйная ролевая спецыялізацыя выканаўцаў і гледачоў істотна пашырылася, перайначылася і ўзбагацілася новымі функцыямі. Тэатр апошніх дзесяцігоддзяў напоўніў новым зместам часавыя і прасторавыя каардынаты чалавечага быцця, змяніў суадносіны інфарматыўнасці і мастацкасці. Ад афіцыйна дэкларуемага прынцыпу сацыялістычнага рэалізму – «вернасці жыццю», ад інфарматыўна-паняццыйнага мыслення і ўспрымання, ад ілюстрацыйнасці і вядомага жыццяпадабенства тэатр прыйшоў да абагульненняў, метафар, сімвалаў і ў сваіх вяршынных праявах адмовіўся ад імітавання, капіравання рэальнасці, ён сам мадэлюе і стварае новую рэальнасць.

Тэатр, такім чынам, сцвярджае сябе як цэласная, адкрытая, дынамічная самарэгулюючая сістэма, якая ўвабрала ў сябе ўзаемадзеянне і ўзаемаўплыў грамадскіх настройў, ўстаноўкі розных слаёў грамадства, розных субкультур, як спосаб існавання мастацкай структуры, што ў сваю чаргу імкнецца да адкрытай сацыяльнай сістэмы. Менавіта таму тэатр набыў такую магутную энергетыку, тэатральнасць стала катэгорыяй сацыяльнага мыслення, здольнай праз інтэлектуальнае і духоўна-эмацыянальнае ўзрушэнне і мастацкае абагульненне растлумачыць сутнасць і сэнс адносін чалавека і грамадства. Тэатр як сістэма чула рэагуе на грамадскія зрухі, змяняе сваю структуру, абсталёўваецца новымі сродкамі для фарміравання агульназначных канвенцый, нарэшце, ўзбагачае грамадства новымі рэсурсамі для будучых сацыяльных пераменаў.

## СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Акимов, Н. П. Театральное наследие : [сборник : в 2 кн.] / Н. П. Акимов ; сост. В. М. Миронова ; под ред. С. Л. Цимбала. – Л. : Искусство, 1978. – Кн. 1 : Об искусстве театра. Театральный художник. – 295 с.
2. Акимов, Н. П. Театральное наследие : [сборник : в 2 кн.] / Н. П. Акимов ; сост. В. М. Миронова ; под ред. С. Л. Цимбала. – Л. : Искусство, 1978. – Кн. 2 : О режиссуре. Режиссерские экспликации и заметки. – 278 с.
3. Алексеев, А. Некоторые современные тенденции функционирования театра в условиях крупнейшего культурного центра / А. Алексеев // Театр и наука: современные направления в исследовании театра : сб. ст. / Ин-т истории искусств, Всерос. театр. о-во ; ред.-сост. Н. А. Хренов. – М., 1976. – С. 39–58.
4. Аудитория белорусского национального театра : отчет о НИР / Белорус. ин-т проблем культуры ; рук. В. Н. Ивченко. – Минск, 2000. – 44 с. – № Б 15/1.
5. Безгин, И. Д. Объект управления – театр: опыт комплексного исследования / И. Д. Безгин ; вступ. ст. Ю. А. Завадского. – Киев : Мистецтво, 1976. – 199 с.
6. Беларускаяе сучаснае мастацтвазнаўства і крытыка: праблемы адаптацыі да новых рэальнасцей : зб. арт. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. саюз літ.-маст. крытыкаў, Беларус. акад. мастацтваў ; адк. рэд. Р. Б. Смольскі. – Мінск : Арты-Фэкс, 1998. – 391 с.
7. Беларуская культура сёння. Гадавы агляд (2001) / Белар. дзярж. ін-т праблем культуры ; [склад.: Скараходаў У. П. (кіраўн.) і інш.]. – Мінск : БелДПК, 2002. – 68 с.
8. Берденштейн, Л. Театр и студенты / Л. Берденштейн // Театр и город : сб. ст. / ВНИИ искусствознания ; ред.-сост.: А. Я. Альтшуллер, Б. З. Докторов. – М., 1986. – С. 142–144.
9. Бернштейн, И. А. Карел Чапек: творческий путь / И. А. Бернштейн. – М. : Наука, 1969. – 198 с.
10. Бестужев-Лада, И. Перспективные социальные проблемы театра / И. Бестужев-Лада // Вопросы социологии театра : сб. науч. тр. / М-во культуры СССР. ВНИИ искусствознания ; ред.-сост. Н. А. Хренов. – М., 1982. – С. 267–280.

11. Бузук, Р. Л. Белорусский театр и зритель: феномен сотворчества / Р. Л. Бузук // Великие преобразователи естествознания: Леонардо да Винчи : тез. докл. XVIII Междунар. чтений, Минск, 20–21 нояб. 2002 г. / Белорус. гос. ун-т информатики и радиоэлектроники ; отв. ред. И. Ф. Габрус. – Минск, 2002. – С. 146–148.

12. Бузук, Р. Л. Выхаванне тэатра / Р. Л. Бузук // Адукацыя і выхаванне. – 2002. – № 9. – С. 52–55.

13. Бузук, Р. Л. Размышления у театрального подъезда / Р. Л. Бузук // Современный социум в мире глобальных перемен : к 85-летию академика Е. М. Бабосова : сб. ст. / НАН Беларуси, Отд-ние гуманитар. наук и искусств ; редкол.: А. Н. Данилов (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2016. – С. 444–448.

14. Бузук, Р. Л. Современный белорусский театр и молодежь / Р. Л. Бузук // Мастацкая культура Беларусі: новыя далягляды : тэз. дакл. навук.-практ. канф., Нясвіж, 18 мая 2002 г. / Беларус. дзярж. ін-т праблем культуры. – Минск, 2002. – С. 63–65.

15. Бузук, Р. Л. Труд души, работа мысли: роль театра в становлении подрастающей личности / Р. Л. Бузук // Беларуская думка. – 2002. – № 8. – С. 137–144.

16. Бузук, Р. Л. Тэатральнае выхаванне: тыпалогія дзіцячага глядача / Р. Л. Бузук // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2002. – № 1. – С. 41–46.

17. Бузук, Р. Л. Тэатральныя далягляды : роздум аб сучасным беларускім тэатры і глядачу / Р. Л. Бузук. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 144 с.

18. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; под общ. ред. В. Иванова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.

19. Гаробчанка, Т. Я. На мяжы стагоддзяў : сучасны беларускі драматычны тэатр / Т. Я. Гаробчанка. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – 367 с.

20. Гвоздев, А. А. Задачи истории театра / А. А. Гвоздев // Задачи и методы научного изучения искусства. – Петроград, 1924. – С. 87–121.

21. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – Т. 3, кн. 1: Тэатр савецкай эпохі (1945–1961). – 278 с.

22. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – Т. 3, кн. 2: Тэатр савецкай эпохі. (1962–1984). – 431 с.

23. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1: Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 года. – 496 с.
24. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – Т. 2: Тэатр савецкай эпохі (1917–1945). – 607 с.
25. Головащенко, Ю. Режиссерское искусство Таирова / Ю. Головащенко. – М. : Искусство, 1970. – 363 с.
26. Дадамян, Г. Г. Актуальные проблемы изучения театра как социально-культурного института / Г. Г. Дадамян // Вопросы социологии театра : сб. науч. тр. / ВНИИ искусствознания ; ред.-сост. Н. А. Хренов. – М., 1982. – С. 25–42.
27. Дадамян, Г. Г. Новый поворот, или Культура моего поколения / Г. Г. Дадамян. – СПб.: Балт. сезоны, 2010. – 302 с.
28. Дадамян, Г. Г. Проблемы аудитории театров / Г. Г. Дадамян // Проблемы социологии театра : сб. ст. / Ин-т истории искусств ; [ред.-сост. Н. А. Хренов]. – М., 1974. – С. 111–130.
29. Дадамян, Г. Г. Театр в культурной жизни России, 1914–1917 / Г. Г. Дадамян. – М. : Дар-Экспо, 2000. – 195 с.
30. Дадамян, Г. Г. Проблемы социологии театрального искусства / Г. Г. Дадамян, А. Н. Рубинштейн // Театр и зритель / Ин-т истории искусств, Всерос. театр. о-во. – М., 1973. – С. 85–106.
31. Дзяржава і культура. Да сустрэчы Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь Аляксандра Лукашэнкі з дзеячамі і работнікамі культуры / Белар. ін-т праблем культуры ; [уклад.: В. М. Захарошкі]. – Мінск : Мінская фабрыка каляровага друку, 2001. – 239 с.
32. Дмитриевский, В. Н. Основы социологии театра / В. Н. Дмитриевский. – М. : ГИТИС, 2004. – 166 с.
33. Дмитриевский, В. Театр уж полон...: зритель и сцена глазами социолога и театрального критика / В. Дмитриевский. – Л. : Искусство, 1982. – 191 с.
34. Докторов, Б. Телевидение и театр: поведение аудитории / Б. Докторов, Н. Цветаева // Вопросы социологии театра : сб. науч. тр. / ВНИИ искусствознания, Всерос. театр. о-во ; ред.-сост. Н. А. Хренов. – М., 1982. – С. 213–233.
35. Егоров, А. Г. Проблемы эстетики / А. Г. Егоров. – М. : Советский писатель, 1977. – 463 с.
36. Ивченко, В. Н. Зрительская аудитория Белорусского республиканского театра юного зрителя на современном этапе : по

материалам социол. исслед. / В.Н. Ивченко // Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва / Нац. б-ка Беларусі, Аддз. навук. інфарм. па праблемах культуры і мастацтва. – Мінск, 2000. – Вып. 3. – С. 16–30.

37. Ивченко, В. Н. Социальный портрет театральной аудитории 1990-х гг. : по материалам социол. исслед. / В. Н. Ивченко // Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва / Нац. б-ка Беларусі, Аддз. навук. інфарм. па праблемах культуры і мастацтва. – Мінск, 2000. – Вып. 3. – С. 4–16.

38. Ирдж, К. Знать своего зрителя / К. Ирдж // Театр. – 1971. – № 3. – С. 39–44.

39. Каган, М. Искусство и зритель / М. Каган // Искусство кино. – 1970. – № 10. – С. 108-109.

40. Каган, М. С. Социальные функции искусства / М. С. Каган. – М. : Знание РСФСР, 1978. – 34 с.

41. Каган, М. С. Человеческая деятельность / М. С. Каган. – М. : Политиздат, 1974. – 328 с.

42. Каск, К. Театр и публика / К. Каск // Проблемы развития культуры в условиях индустриального региона : [сб. ст.] / АН СССР, Ин-т экономики УНЦ, АН ЭССР, Ин-т истории ; под ред. Л. Н. Когана, Э. Э. Ранника. – Таллин, 1977. – С. 64–76.

43. Киселева, Н. В. Основы системы Станиславского / Н. В. Киселева, В. А. Фролов. – Ростов н/Д : Феникс, 2000. – 128 с.

44. Клявина, Т. А. Программа исследования «Театр в жизни населения РСФСР» / Т. А. Клявина, С. П. Хршановская // Человек и учреждения культуры. – М., 1985. – С. 14–28.

45. Кон, И. С. Социология личности / И. С. Кон. – М. : Политиздат, 1967. – 383 с.

46. Конев, В. А. Социальное бытие искусства / В. А. Конев. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1975. – 188 с.

47. Культурный комплекс г. Минска и пути повышения эффективности его работы / [В. А. Бобков и др.]. – Минск : МНИИСЭПП, 2001. – 63 с.

48. Леонтьев, А. Н. Деятельность, сознание, личность / А. Н. Леонтьев. – М. : Политиздат, 1975. – 383 с.

49. Лыч, Л. Гісторыя культуры Беларусі / Л. Лыч, У. Навіцкі. – Мінск : Экаперспектыва, 1996. – 453 с.

50. Манн, Т. Август Стриндберг / Т. Манн. – М. : Искусство, 1961. – 284 с.



51. Маяковский, В. В. Собрание сочинений : в 13 т. / В. В. Маяковский ; под ред. Л. В. Маяковской, В. В. Воронцова, А. И. Колоскова. – М. : Правда, 1958. – Т. 11. – 436 с.

52. Науменко, В. Т. Театральный эксперимент: проблемы, поиски, решения / В. Т. Науменко. – Минск : Навука і тэхніка, 1999. – 92, [2] с.

53. Немирович-Данченко, Вл. И. Театральное наследие : в 2 т. / Вл. И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1952–1954. – Т. 1 : Статьи. Речи. Беседы. Письма / ред.-сост. В. Я. Виленкин. – 1952. – 442 с.

54. Попов, А. Обсуждаем проблемы режиссуры / А. Попов // Театр. – 1973. – № 1. – С. 49.

55. Постановление ЦИК и СНК СССР «Об образовании Всесоюзного Комитета по делам искусства при СНК СССР» // Известия. – 1936. – 18 янв. – С. 1.

56. Праграма прыярытэтных напрамкаў развіцця тэатральной справы ў Рэспубліцы Беларусь (2001–2010 гады) / М-ва культуры Рэсп. Беларусь ; [Р. Б. Смольскі і інш.]. – Мінск, 2000. – 23 с.

57. Пушкин, А. С. Собрание сочинений : в 6 т. / А. С. Пушкин ; под общ. ред. С. М. Бонди, Б. В. Томашевского, М. А. Цявловского. – Изд. 5-е. – М. : Гос. изд-во художеств. лит., 1937–1948. – Т. 6, кн. 1 : Критика. История. Автобиография. – 1948. – 452 с.

58. Пыж, І. В. Сучасныя тэндэнцыі развіцця самадзейнага тэатральнага Мастацтва / І. В. Пыж // Творчасць. – 2001. – № 1. – С. 5–9.

59. Пятилетний план советского театра // Театр. – 1937. – № 4. – С. 3–5.

60. Смольскі, Р. Б. Беларускі тэатр 90-х: праблемы рэфарміравання і развіцця / Р. Б. Смольскі // Гуманітарныя і сацыяльныя навукі на зыходзе ХХ стагоддзя / НАН Беларусі. – Мінск, 1998. – С. 394–401.

61. Смольскі, Р. Б. На скрыжаванні: тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў / Р. Б. Смольскі ; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору, Беларус. акад. мастацтваў. – Мінск : Беларуская навука, 1999. – 230 с.

62. Сохор, А. Н. О типологии и структуре художественной публики / А. Н. Сохор // Театр и зритель: опыт и перспективы

социологического исследования театра : науч.-практ. конф., Москва, 23–25 дек. 1974 г. : крат. содерж. сообщ. (тез.) / Ин-т истории искусств, Всерос. театр. о-во. – М., 1974. – С. 63–65.

63. Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский // Гос. НИИ театра и музыки МХАТ СССР им. М. Горького; редкол.: М. Н. Кедров (гл. ред.) [и др.] – М. : Искусство, 1954–1961. – Т. 6 : Статьи, речи, отклики, заметки, воспоминания (1917–1938). – 1959. – 466 с.

64. Статистический ежегодник Республики Беларусь, 2000 = Statistical Yearbook, 2000 / М-во статистики и анализа Респ. Беларусь ; [редкол.: В. И. Зиновский (пред.) и др.]. – Минск : Информстат Минстата Респ. Беларусь, 2000. – 583 с.

65. Суворова, Г. Д. Театр как социальная ценность / Г. Суворова // Театр и художественная культура: социологические исследования театральной жизни: сб. ст. / ВНИИ искусствознания, Всерос. театр. о-во ; ред.-сост. Н. А. Хренов. – М., 1980. – С. 234–246.

66. Суворова, Г. Д. Театр как социологический феномен / Г. Д. Суворова // Искусство в системе культуры : [сб. ст.] / Всерос. театр. о-во. – М., 1986. – С. 80–92.

67. Суна, У. Ф. Эстетическая культура студента: опыт социологического анализа / У. Ф. Суна. – М. : Изд-во МГУ, 1977. – 69 с.

68. Таиров, А. Я. О театральной политике / А. Я. Таиров // Жизнь искусства. – 1927. – № 20. – С. 7.

69. Театр и жизнь: некоторые проблемы театрального процесса в Белоруссии 70–80 годов : сб. науч. тр. / Ин-т искусствознания, этнографии и фольклора АН БССР ; ред. В. И. Нефед. – Минск : Наука и техника, 1989. – 298 с.

70. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены : в 2 кн. / Г. А. Товстоногов. – 2-е изд., доп., испр. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1984. – Кн. 1: О профессии режиссера. – 303 с.

71. Тэатр і глядач: тэатразнаўчы і сацыялагічны погляд на актуальныя праблемы сучаснага сцэнічнага мастацтва Беларусі / В. Навуменка [і інш.]. – Мінск : БелПСК, 1993. – 108 с.

72. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага ; рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2002. – Т. 1 : А–К. – 565, [2] с.

73. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага ; рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2003. – Т. 2 : Л–Я. – 576 с.

74. Тэатры Беларусі = Theatres of Belarus / М-ва культуры Рэсп. Беларусь. Тэатральная творчасць ; пад рэд. А. Сабалеўскага ; [уклад.: В. Дапкюнаса, А. Сабалеўскага ; аўт. тэкстаў: Т. Гаробчанка, Д. Стэльмах]. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 135 с.

75. Учреждения культуры и искусства в Республике Беларусь за 2000 год / М-во статистики и анализа Рэсп. Беларусь. – Мінск : Інформстат Минстата Рэсп. Беларусь, 2001. – 40 с.

76. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения : в 6 т. / С. М. Эйзенштейн ; гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Искусство, 1964–1971. – Т. 2 : Кинорежиссура. Кино в СССР. – 1964. – 559 с.

77. Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 1997. – Т. 4 : Кадэты. – Ляшчэня. – 432 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

*Навуковае выданне*

**Бузук Расціслаў Леанідавіч**

**ТЭАТР І ГЛЯДАЧ:  
ДЫЯЛОГ ДОЎЖЫЦЦА ...**

Праблемы беларускага драматычнага тэатра і аўдыторыі  
гледачоў у прасторы XX – пачатку XXI стагоддзя

Рэдактар Р. І. Саматыя  
Тэхнічны рэдактар Л. М. Мельнік

Падпісана ў друк 2017. Фармат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Папера офісная. Рызаграфія.  
Ум. друк. арк. 15,60. Ул.-выд. арк. 14,28. Тыраж 100 экз. Заказ .

Выдавец і паліграфічнае выкананне:  
Установа адукацыі  
«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў».  
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,  
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 1/177 ад 12.02.2014.  
ЛП № 02330/456 ад 23.01.2014.  
Вул. Рабкораўская, 17, 220007, г. Мінск.