



НАЦЫЯНАЛЬНАЯ І СУСВЕТНАЯ КУЛЬТУРА

Актуальная тэма

ТЭАТР І ГЛЯДАЧ: ДА ПЫТАННЯ ФАРМІРАВАННЯ ГЛЯДАЦКАЙ КУЛЬТУРЫ

Аўтар разглядае сістэму сацыяльна-эстэтычных стасункаў сцэны і глядзельнай залы, вывучае асаблівасці ўзаемаадносін публікі і тэатра. Актыўнасць і плённасць успрымання спектакляў глядачамі залежыць ад двух узаемазвязаных фактараў. Па-першае, наколькі супярэчнасці, якія абумоўліваюць працэсы, што адбываюцца на сцэне, закранаюць актыўнае ўяўленне глядачоў, іх думкі і пачуцці. І, па-другое, наколькі тыя самыя працэсы набываюць для глядачоў “асаблівы сэнс”, зразумелы і сацыяльна дэтэрмінаваны.

Ключавыя словы: *тэатр, спектакль, акцёр, глядач, тэатральная мова, мастацкая адукацыя.*

The author considers the social and aesthetic relationship stage and auditorium, studying public relations and especially the theater. The activity of perception and the fruitfulness of the performances the audience depends on two interrelated factors. Firstly, as the contradictions that determine the processes taking place on the stage of active imagination affect the audience, their thoughts and feelings. And, secondly, how these same processes acquire for the audience “a special meaning” friendly and socially determined.

Тэатр займае асаблівае месца ў эстэтычным і духоўным выхаванні моладзі. Найперш гэта тлумачыцца спецыфікай самога віду мастацтва. Вобразная прырода тэатра, характар зносін, саўдзел глядачоў у творчым працэсе, асаблівасці тэатральнай камунікацыі дазваляюць эфектыўна ўздзейнічаць на эмацыйны свет маладога глядача. Тэатр “ідэалагічны” па сваёй прыродзе, бо ўключаны ў пэўную сацыяльную сістэму і дэтэрмінаваны адносінамі канкрэтна-гістарычнага грамадства. Акрамя гэтага, як сацыяльны інстытут ён выконвае пэўныя рэгулятыўныя функцыі ў грамадстве.

Ствараючы мадэлі розных сацыяльных сітуацый, канфліктаў, шматлікія варыянты чалавечых паводзін, “сацыяльны партрэт” героя, тэатр ставіць перад моладдзю задачу самастойнага маральнага выбару і прыняцця пэўных маральных рашэнняў, тым самым стымулююцца маральная і сацыяльная актыўнасць, выпрацоўваецца грамадзянская пазіцыя ў інтэрпрэтацыі, ацэнцы складаных праблем сучаснасці. Трансфармуючы ідэі, каштоўнасці грамадства праз “эстэтычны фільтр” спецыфічнай тэатральнай мовы, тэатр стварае новае ўяўленне пра сацыяльную рэальнасць, ажыццяўляе асэнсаваныя ацэнкі розных з’яў і працэсаў.

Акцёры “пражываюць” частку жыцця персанажа, падзеі змяняюць адна адну, вымаўляюцца дыялогі – і ва ўсім гэтым счпляюцца, ствараюць свае сувязі самыя першасныя, натуральныя сэнсы знакаў. Разгортваецца сюжэт, паводзіны герояў не пазбаўлены побытавай, звычайнай жыццёвай логікі – узнікае пэўны субтэкст, змест якога можа зразумець любы чалавек у глядзель-

най зале. Але сваё перапляценне набываюць і сімвалічныя сэнсы знакаў. Пры злучэнні з першым пластом яны ствараюць не проста “пражыванне”, але “жыццё чалавечага духу”.

Тэатр – самае дэмакратычнае мастацтва, таму што ў структуры яго мовы ёсць узроўні, даступныя кожнаму. Тэатр – адзін з самых складаных відаў мастацтва, бо глыбокае раскадзіраванне яго тэкстаў патрабуе бачання сімвалічнага сэнсу ў тым, што ўяўляецца натуральным, умення разумець дэталі таго, што ўжо адбылося, каб у нейкі момант асэнсаваць іх іншае гучанне, разумець, што змест спектакля большы за яго сюжэт, лёсы герояў у адлюстраваным “кавалку жыцця”.

«Для значнай часткі масавай аўдыторыі, – піша Л. Саланіцына, – акцёр выступае не як суб’ект мастацкай дзейнасці, а як “асоба”, у якой абавязкова знаходзяць выражэнне рысы тых ці іншых сацыяльных груп» [7, с. 88]. Такі глядач і не спрабуе адшукаць на сцэне нешта большае, чым “жывога чалавека ў прапанаваных абставінах”. І законы ўспрымання інфармацыі ім нібы спрацоўваюць супраць тэатра, бо выклікаецца толькі досвед у штодзённым жыцці. Усё, што ў яго не ўваходзіць, аказваецца для такога глядача нечаканым знакам, які ім не толькі не ўспрымаецца, але і перашкаджае, нават раздражняе. Гэта значыць механізм раскадзіравання сцэнічнага тэксту настройваецца на натуральны сэнс знакаў, і толькі на яго.

Аднак спектакль – гэта не толькі акцёр, гэта цэласная сістэма з розных знакаў тэатральнай мовы. Успрыняўшы адзін з яго элементаў як жыццёпадобны, глядач чакае таго ж і ад ін-

шых знакаў – і не заўсёды знаходзіць. Вось некалькі запісаў, пакінутых апытанымі ў анкетах сацыёлага, які даследуе глядацкую аўдыторыю: “Мне не падабаюцца спектаклі, якія ставяцца без дэкарацый або з прымітыўнымі дэкарацыямі”; “Я супраць умоўнасцей у дэкарацыях – цяпер не час шэкспіраўскага тэатра” [5, с. 124].

Сацыёлагі ўвогуле адзначаюць, што істотная частка глядачоў у працэсе апытання вылучае “праўдападабенства”, “жыццэпадабенства” як прыкмету, што спрыяе высокай ацэнцы спектакля. Па шкале “праўдападобна – непраўдападобна” параўноўваюцца не толькі пастаноўкі, але і віды мастацтваў. Кіно, кажучь напрыклад, больш праўдападобнае за тэатр. І ў гэтым глядач часам знаходзіць падтрымку ў асобе сацыёлагаў. Выбудоўваецца даволі распаўсюджаны ланцужок разваг: аўдыторыя кіно і тэлебачання значна шырэйшая за тэатральную (што лёгка даказваецца статыстычна), глядач тэатра абавязкова з’яўляецца прыхільнікам кіно і тэлебачання. Далей, паводле адной версіі, кіно і тэлебачанне адбіраюць у тэатра глядача, паводле другой – не абавязкова адбіраюць, магчыма, нават і павяртаюць кагосьці ў тэатральную веру дзякуючы трансляцыі, у любым выпадку, кіно і тэлебачанне істотна ўплываюць на перавагі і, у прыватнасці, прызвачайшы да жыццэпадабенства, прымушаюць шукаць яго ў тэатры.

Паспрабуем разабрацца ў гэтым больш грунтоўна. Першае, што выклікае сумнеў, – прыпісанне высокай ступені жыццэпадабенства кіно. Яно толькі мадэлюе рэчаіснасць, узаўяляе яе сваёй умоўнай мовай. «Кінематограф, – пісаў У. Сахноўскі-Панкееў, – падобна да іншых мастацтваў (і толькі таму ён мастацтвам і з’яўляецца!), не рэпрадуцыруе, а адлюстроўвае рэчаіснасць. Адлюстраванне ж ні ў якім выпадку не мае на ўвазе адэкватнасці рэчаіснасці, яно ўяўляе сабой вынік эстэтычнага асваення рэчаіснасці мастаком... Зыходзячы з фатаграфічнасці кіно, М. І. Ром сцвярджаў, што “вялікі закон кінематографа – праўдалюбства”. З роўным поспехам гэтыя словы могуць быць адрасаваны і тэатру, і музыцы, і скульптуры. ...Адхіленні ад “вялікага закона Праўдалюбства” ў літаратуры, тэатры, выяўленчых мастацтвах не менш і не больш частыя, чым у кінематографе» [6, с. 17].

Звыклія нам прыёмы кінавыявы ў свой час выклікалі складанасці ўспрымання менавіта «...сваёй ненатуральнасцю – велізарны, ва ўвесь экран, твар, людзі, цягнікі, аўтамабілі, якія рухаюцца на глядача, палохалі, любое парушэнне натуральных прапорцый успрымалася як адступленне “ад натуры”» [9, с. 149].

Сёння звычайны глядач лёгка прымае ўмоўнасць кіначасу, расшыфроўвае як сэнсавы знак

суадносінны буйных, сярэдніх і агульных планаў у кінаадрэзку, гатовы расказзіраваць пэўныя прыёмы кінамантажу. Аднак любое ўскладненне мовы кіно не адразу ўспрымаецца масавым глядачом. Агульнавядома, што многія фільмы, якія сталі эталонам у развіцці кінамастацтва, не карысталіся і не карыстаюцца масавым попытам пры выхадзе на экран.

Тэатр – той від мастацтва, дзе мастак творыць у непасрэдных зносінах з глядачом. Дададзім да гэтага і тую акалічнасць, што асноўны элемент мовы тэатра – жывы дзейны актёр, і створаецца, саўдзел глядача ў актуалізацыі спектакля, здавалася б, павінны былі абумовіць вялікую яго “жыццяздольнасць” у параўнанні з кіно.

Адсюль вынікае, што пытанне пра тое, чаму глядчы лічаць кіно больш “праўдападобным”, лагічна перавесці ў іншую (у адносінах да таго, як гэта цяпер часта трактуюць) плоскасць і сфармуляваць так: чаму лягчэй успрымаецца ўмоўнасць кіно, чым умоўнасць тэатра? Можна паглядзець і шырэй – чаму часта ўмоўнасць літаратуры, жывапісу, кіно і г. д. успрымаецца лягчэй, чым умоўнасць тэатра?

На наш погляд, адказ у наступным. У кіно, літаратуры, жывапісе і іншых відах мастацтва элементы мовы аднакасныя. У кіно гэта спецыяльна арганізаваны рухомыя фотаадбіткі – актёраў, пазначэнняў месцаў дзеяння і да т. п., у літаратуры – усё ў слове, у тэатры ж існуе аб’ектыўная супярэчнасць паміж абавязковай жыццяздольнасцю жывога актёра і ўмоўнасцю астатняга. Элементы тэатральнай мовы разнакасныя, і гэта стварае пэўны псіхалагічны дыскамфорт у тых, хто ёю не валодае, ускладняе іх успрыманне спектакля.

Дапусцім, глядач упершыню трапляе на спектакль. У ідэальнай схеме магчымыя тры шляхі. Першы – не здолеўшы пераадолець псіхалагічнага дыскамфорта, ён больш не пойдзе ў тэатр, абвінаваціўшы яго ў “нецікавасці”, “няжыццэпадабенстве”. Другі – яму дапаможа пераадолець дыскамфорт нешта, ад чаго ён, глядач, атрымае задавальненне і пачне хадзіць па гэтае “нешта”, стварыўшы з яго для сябе квазімову тэатральнага мастацтва, якой і будзе карыстацца, стаўшы нават актыўным глядачом. І трэці шлях – у працяг другога, калі, пераадолеўшы дыскамфорт, глядач вырашае для сябе названую супярэчнасць праз паступовае засваенне мовы тэатра ў яе сапраўднасці і глыбіні, г. зн. робіцца і сталым, і падрыхтаваным.

Такім чынам, можна вылучыць тры тыпы ўспрымання: звычайны, мастацкі і квазімастацкі. Для першага характэрна “зместавую напаўняльнасць і каштоўнасць мастацкага твора” вы-

значаць праз “рэаліі паўсядзённай рэчаіснасці”. Прадстаўнікі другога тыпу валодаюць «разуменнем меры і “ходу” яго (твора мастацтва) мастацкай умоўнасці», здольныя асэнсаваць “сістэму мастацкіх значэнняў пэўнага твора мастацтва, яго непаўторнасць”. Трэці тып характарызуецца “мазаічным бачаннем свету”. У свядомасці такога глядача дзівосным чынам суіснуюць – але не інтэгруюцца! – самыя розныя, супярэчлівыя пункты адліку ў разуменні і ацэнцы твораў мастацтва [3, с. 198 – 203].

Падкрэслім, што глядзчу звычайнага тыпу ўспрымання лягчэй разумець і ацэньваць спектакль “як выпадак з жыцця”, чытаць сюжэтныя калізій, калі дзеянне разыгрываюць на жыццёвым матэрыяле, знаёмым яму, прысутным у яго вопыце. Ён лягчэй суперажывае героям, якія існуюць у абставінах, параўнальных з яго жыццёвым становішчам. Пры гэтым у спектаклі, як правіла, усё добра заканчваецца. У глядача ўзнікае ілюзія пераадольнасці яго жыццёвых цяжкасцей, ён атрымлівае задавальненне ад суперажывання. Здзяйсняецца “шляхам спачування... ачышчэнне падобных эфектаў” [1, с. 56] – катарсіс.

Выкарыстоўваючы гэты тэрмін, мы разумеем, што ў нашым кантэксце ён, відавочна, набывае не зусім той сэнс, які меў на ўвазе Арыстоцель, найперш з-за таго, што старажытны філосаф гаварыў пра трагічны катарсіс, г. зн. пра суперажыванне і ачышчэнне праз успрыманне трагедыі. На працягу многіх стагоддзяў узнікала нямала тлумачэнняў і трактовак гэтага паняцця, але пытанне пра тое, што такое катарсіс, нельга лічыць канчаткова высветленым. Яго спрабавалі растлумачыць як катэгорыю рэлігійную, этычную (Г. Лесінг), эстэтыка-этычную (Л. Выгоцкі), псіхалагічную (І. Бернайс). Паводле апошняга, “катарсіс з’яўляецца натуральнай рэакцыяй, што ўзнікае ў душы глядача як следства штучна ўзмоцненых і быццам разagrэтых спектаклем пачуццяў, з якімі глядач прыходзіць у тэатр” [4, с. 30].

Не ўдаючыся ў спрэчкі, можна пагадзіцца з выказваннем Л. Выгоцкага: «Якое б тлумачэнне мы не давалі гэтаму загадкаваму слову “катарсіс”, мы ўсё роўна не можам быць упэўнены ў тым, што менавіта гэты змест укладваў Арыстоцель, але для нашых мэтаў гэта і не важна!» [2, с. 271].

І зноў жа, абаяраючыся на выраз Л. Выгоцкага, што катарсіс ёсць “складанае ператварэнне пачуццяў”, можна гаварыць пра шматузроўневасць катарсісу, яго комплекснасць і здольнасць інтэграваць розныя перажыванні.

Вылучым гіпотэзу, згодна з якой у аснове феномена наведвання ляжыць чаканне катарсісу, але ў розных глядачоў рознага.

У самым агульным выпадку, напэўна, для ўсіх катарсіс рэалізуецца як ачышчэнне праз суперажыванне ад успрымання “жыццёвай сітуацыі”, сюжэта, разыгранага на сцэне, прычым за такім “ачышчэннем” часта стаіць кампенсацыйная рэакцыя, задаволенасць ад станоўчага вырашэння вядомых праблем, г. зн. рэалізуецца своеасаблівы “сацыяльны катарсіс”. Падобны катарсіс можа быць для пэўнага кола глядачоў адзіным вынікам сутыкнення з тэатральным мастацтвам. У іншых жа такое “ачышчэнне” злучаецца з “ачышчэннем праз суперажыванне”, звязанае з расшыфроўкай мастацкіх структур спектакля (катарсіс сацыяльны інтэгруецца з катарсісам эстэтыка-этычным, адбываецца ўздзеянне мастацтва ва ўсёй яго паўнаце).

Такім чынам, механізм успрымання, уменне пранікаць у тканку спектакля, аказваецца істотна звязаным, у пэўным сэнсе нават вызначае сістэму чакання публікі і крытэрыі ацэнкі з’яў тэатральнага мастацтва. Глядач звычайнага тыпу ўспрымання не даруе таго, што выходзіць за рамкі яго штодзённага вопыту. Глядач квазі-мастацкага тыпу ўспрымання апырыёры гатовы прызнаць, што твор мастацтва павінен быць шырэйшым за жыццёвае праўдападабенства, але часта не чакае гэтага пашырэння ў сродках выразнасці, у непасрэднай “мастацкасці”, а разумее яго, напрыклад, як праблемна-тэматычнае паглыбленне (на самай справе, недалёка адыходзіць ад тых, хто бачыць толькі сюжэт).

Варта прызнаць, што глядачоў, якія наведваюць тэатр, але так і не навучыліся спасцігаць яго мову ва ўсёй паўнаце, значна больш, чым здаецца. Успрымаюць яны спектакль, як ужо адзначалася, зыходзячы з жыццёвага вопыту. З яго ж чэрпаюць і сістэму крытэрыяў ацэнкі тэатральнага мастацтва. Жыццёвыя ўстаноўкі і сістэма каштоўнасных арыентацый, што склалася як следства прыналежнасці да пэўнага сацыяльнага пласта і розных малых груп, аказваюцца значным фактарам успрымання.

Інфармацыйная мадэль, такім чынам, добра карэспандуе і з сацыяльна-псіхалагічнымі тыпалогіямі ўспрымання. Яны – частка, прычым значная, слоўніка, які выкарыстоўваецца пры чытанні тэксту. Калі той, хто ўспрымае, не ўзбагачаны глыбокім веданнем мовы, калі ў яго няма ўласна “мастацкага” разумення, то яго жыццёвыя пазіцыі і стануць адзінай апорай, і ад таго, які ён, якія яго сацыяльна-бытавыя асновы, і будзе залежаць ацэнка спектакля. Але калі нават глядач – вытанчаны тэатрал, эстэт, што шукае ў пастаноўцы, перш за ўсё, вобразна-сімвалічныя нюансы, яго вопыт таксама застаецца з ім і ўплывае на ўспрыманне.

Варта прызнаць, што інфармацыйная мадэль успрымання ў пэўным сэнсе – каранёвая. З яе і разам з ёй, у дапаўненне і пашырэнне, лёгка выстройваюцца ўсе іншыя падыходы. І тады з’яўляецца магчымасць звязаць усе звёны, зразумець асноўныя заканамернасці “чытання тэксту спектакля”.

Найперш робіцца зразумела, чаму можа існаваць зацікаўленасць тэатрам па-за мастацкімі патрэбамі. Мы ведаем, што, акрамя імкнення далучыцца да таінства мастацтва, на спектакль людзей прыводзіць жаданне адпачыць, пацешыцца, незвычайна правесці час. Узнікае пытанне – чаму ўсё гэта, непасрэдна не звязанае са спецыфікай сцэнічнай творчасці, яны хочуць атрымаць менавіта ў тэатры? Мабыць, частка аўдыторыі атрымлівае асаблівую асалоду ад стасункаў з актёрам як з суразмоўцам, перажывае кампенсаторныя рэакцыі на фоне ўласнай жыццёвай неўладкаванасці, захапляецца ілюзіяй вырашальнасці сваіх праблем. Гэта і забаўляе, і падбадзёрвае.

Кіно пазбаўлена сілы прамога суперажывання з персанажам – жывым суразмоўцам. Іншыя мастацтвы не абавязкова так лёгка дазваляюць вылучыць “натуральны” субтэкст або залішне, на думку прадстаўніка звычайнага тыпу успрымання, акцэнтуюць субтэксты сімвалічныя.

Акрамя гэтага, сучасная сацыякультурная сітуацыя, якая не спрыяе грамадскаму ўсведамленню ідэі спецыфічнасці выразных сродкаў, неабходнасці пазнання мастацкіх моў, умацоўвае ўяўленне глядачоў, слухачоў адносна прастаты успрымання ўсіх мастацтваў. Тэатр, у сілу сваёй сінтэтычнай прыроды, лягчэй запазычвае знакі і прыкметы іншых муз, уводзіць іх у тканіну сваіх твораў і тым самым пашырае “тэкст” папулярнымі элементамі. І нарэшце, абавязак уключэння вопыту штодзённага жыцця ў працэс успрымання звязвае цікавасць да сцэнічнага мастацтва і сацыялагічны партрэт глядача.

Іншымі словамі, феномен наведвання тэатра па-за структурай пастаноўкі цяжка растлумачыць. Без пранікнення ў змест спектакля застаюцца недастатковымі сацыялагічны, эстэтычны, культуралагічны падыходы. Але разам з тым, гэтак жа цяжка растлумачыць і цікавасць да тэатра выключна на аснове мастацкага аналізу. Толькі больш шырокае тлумачэнне тэксту спектакля з уключэннем у разгляд як “натуральнага”, так і “вобразна-сімвалічнага” і ўсіх іншых яго субтэкстаў дазволіць зразумець яго сацыяльнае бытаванне.

Можна сфармуляваць пэўны агульны вывад: поспех спектакля ў глядача залежыць ад спектра складнікаў яго субтэкстаў.

Згадаем іранічную заўвагу К. Ірда: «...Спектаклі падабаюцца глядачу не за тое, што яны па-мастацку слабыя. Не ўсе ж па-мастацку слабыя атрымліваюць глядацкае прызнанне. Гаворка ідзе пра тыя, дзе “натуральны” субтэкст знайшоў водгук у многіх, адлюстроўвае, хоць і дробную, няхай нават самую побытавую, але “праблему дня”, дае магчымасць перажывання кампенсаторнай рэакцыі “сацыяльнага катарсісу” шырокаму колу людзей. Калі ж з вопытам штодзённага жыцця спектакль звязаны слаба і выразныя сродкі яго нецікавыя, правал забяспечаны (але не адзіна па прычыне мастацкай нежыццяздольнасці)» [8, с. 42].

Пастаноўкі па-мастацку яркія прыцягнуць увагу тэатралаў, але яны ж атрымаюць і масавы поспех, калі ў структуры іх субтэкстаў знойдуцца такія, што лёгка чытаюцца і прыносяць задавальненне многім.

Сёння тэатр неабходна разглядаць як найважнейшы элемент агульнай выхаваўчай сістэмы, бо фарміраванне свядомасці моладзі – вынік складанага, арганізаванага і кіраванага працэсу развіцця. І тэатру як мастацтву, найменш схільнаму да тыражавання і ўплыву стэрэатыпаў, належыць асаблівая роля.

Пераклад з рускай мовы.

Спіс літаратуры

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

Расціслаў БУЗУК,
доктар мастацтвазнаўства,
загадчык кафедры тэатральнай творчасці
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта
культуры і мастацтваў.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 5 кастрычніка 2016 г.