
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

БУЗУК Р. Л., доктор искусствоведения, доцент, завкафедрой театрального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств

Некоторые закономерности восприятия сценического искусства

Рассмотрена специфика социально-художественного восприятия спектакля публикой, отмечена проблема ролевой и мотивационной идентификации зрителя со сценическим и художественным образом, выявлен феномен декодирования театрального художественного текста, определены структурные характеристики знаковых систем театра, а также особенности создания и функционирования алфавита театрального языка.

The specificity of the social and artistic perception by the public of the performance, noted the problem of the role of motivational and identification viewer with a scenic and artistic way, identified the phenomenon of theater art text decoding, identified structural characteristics of the iconic theater systems, as well as features of the establishment and functioning of the alphabet theatrical language.

Введение. Современное сценическое искусство развивает универсальные способности, творческие потенции личности, служит мощным средством и стимулом пробуждения в человеке «продуктивного воображения». Чтобы не раствориться в обилии современных зрелищ, театр должен в сознании зрителя, самых широких его слоев утвердить законы восприятия именно своего искусства – сценического. В этом и состоит гарантия сохранения театра от утери своей видовой принадлежности, от коррозии массовых стереотипов восприятия.

Существует определенная закономерность. Проблема заключается в том, что на стадии оценки, как и на стадии восприятия, не следует говорить только об одной роли. На стадии оценки тоже возникает некоторая альтернатива ролей, а с ней и мотивов, поскольку отношения

человека и общества опосредованы слоями и группами. В результате этой альтернативы зритель способен избрать роль, которая максимально вберет в себя психологические состояния, испытываемые им на стадии восприятия, или которая им минимально противоречит. Следовательно, несмотря на определяемость оценки социальным контекстом, возникает возможность относительной самостоятельности личности через выбор некоторого ряда оценок. В этом выборе проявляется как самостоятельность зрителя, так и его избирательность. Однако если значение психологических качеств личности в этом выборе высоко, то все равно оно не абсолютно, ибо все же находится под влиянием групповых установок.

Множественность ролей на стадии оценки нередко приводит к тому, что установка и мотив могут не совпадать. Руко-

водствуясь той или иной установкой в восприятии спектакля, зритель на стадии оценки способен придумывать определенные мотивы, не соответствующие ей, но имеющиеся в понятиях группы, представителем которой он является. Такая обусловленность коллективным сознанием, наблюдаемая в процессе коллективного восприятия, повторяется и на этой стадии. Анализируя механизмы оценки спектакля зрителем, можно сделать вывод, что основные закономерности коллективного восприятия, в частности, взаимоотношение между индивидуальным и коллективным сознанием, оказываются моделью социологических процессов. Стадия оценки – это уже сфера социологии искусства, а не психологии восприятия.

Цель статьи – выявить специфику социально-художественного восприятия спектакля публикой, определить структурные характеристики знаковых систем театра, а также особенности создания и функционирования алфавита театрального языка.

Основная часть. Важнейшей составной частью художественного восприятия любого сценического произведения, наряду с процессом чувственного отражения, считается понимание, осмысление содержания, заложенного в произведении. Следовательно, можно говорить о том, что художник нечто сообщил, а воспринимающий «прочитал», понял это сообщение. Иными словами, художественное восприятие невозможно вне процесса получения информации, а всякое произведение искусства суть текст, характеризующийся особыми его свойствами.

Итак, можно говорить о произведении искусства как о закодированном сообщении, являющемся упорядоченным множеством знаков, а о восприятии как о процессе, включающем в себя декодирование. И в тенденции – чем лучше получатель владеет умением декодировать, то есть знанием языка, на котором происходит общение, тем больше информации он извлечет, глубже воспримет произведение искусства.

Есть ли у театра свой язык? Вопрос этот, очевидно, имеет ответ однозначный: если в театральном зале находятся люди, понимающие, что им сказано со сцены, что хотел выразить творческий коллектив, то есть и язык, на котором произошло общение.

Театр – древнее искусство; его язык, конечно, меняется и обогащается, как всякий живой язык, но он и относительно устойчив. В прямолинейной логике описать язык театра – значит, в соответствии с определением языка, выстроить перечень знаков (или, как его называют, алфавит) и перечислить все правила действий над ними. Но театр, как известно, искусство синтетическое, вбирающее в себя элементы многих других видов искусств. Очевидно, и знаки языков других искусств входят в алфавит театрального языка, хотя и не исчерпывают его полностью, оставляя место для собственно сценических знаков. Поэтому, наверное, важно не столько заниматься перечислительным описанием, сколько выявить структурные особенности знаковых систем театра, признаки и свойства его языка.

Войдем мысленно в зрительный зал. На сцену выходит актер. Он – живой человек, но будет как бы не самим собой, а «представителем» на сцене другого живого человека. Все особенности его внешнего облика, его типажность остались с ним и будут вызывать у зрителя ассоциации не со свойствами данного конкретного человека (которого зритель, как правило, не знает), а со свойствами человека определенного типа, то есть он как бы будет знаком самого себя. Кстати, именно эта способность быть знаком самого себя и лежит в основе возникновения стереотипов восприятия актера. Актер на сцене «проживает» кусок жизни персонажа не только в образном, но и в некотором естественном смысле: он двигается, говорит, совершает психофизические действия, то есть ведет себя так, как люди могут вести себя в реальной действительности. Отличие же здесь в том, что психофизические действия актера на сцене специально ор-

ганизованы, продуманно выстроены и, следовательно, являются знаками. Известно, что наши жесты, позы, мимика значимы и в быту. И не теряют своего общепринятого смысла в сценическом воплощении. Но актер, заключенный в сценическую коробку, вместе с его жестами и мимикой, позой в каждый зафиксированный момент есть для зрителя «картинка», вписывающаяся в более общую «картинку» происходящего на сцене, и тогда жесты, мимика, поза становятся иконическими знаками, содержание которых не совпадает с содержанием психофизического действия. Актер, например, произносит монолог, и желание быть лучше услышанным как бы естественно заставляет его встать. Психофизическое действие, как говорят, оправданно. Но поднявшись, он становится выше сидящих вокруг, и это возвышение – иконический знак его силы или превосходства.

Актер произносит слово. И опять – естественный смысл его сохраняется. Но слово актером выбрано не спонтанно, а взято из литературного текста – драматургической основы спектакля. Там, в драме, слово уже не элементарный, а имеющий сложную структуру знак. Но драма – особый род литературы, и слово в драматургическом произведении, подчиняясь общим законам литературы, имеет и свою особую природу, приобретая действенный характер. Ведь, собственно, событийный ряд в пьесе вычитывается из текста. Единая целенаправленная действенная структура драмы не допускает не только лишних эпизодов, персонажей, но и лишних слов. Следовательно, каждое слово, кроме всех других смыслов, имеет и значение с точки зрения развития действия.

В театре слово не читается, а звучит, произносится. Сценическая речь имитирует бытовую, персонажи как бы естественно говорят между собой, потому что зрители не должны замечать, что речевое общение действующих лиц не такое, как в жизни, а специально организованное. Речь есть знак речи. Произнося слова, актер обязательно дает интерпретацию его

смысла, вводя свое отношение между его содержанием и выражением. К тому же, актер создает речевую характеристику персонажа, подчеркивает особенности его произношения и манеры вести диалог, а, следовательно, слово становится иконическим знаком в том смысле, в котором звукоподражание имеет иконический характер.

Анализируя функционирование и других, не упомянутых выше знаков театрального языка, можно сделать следующие выводы. Во-первых: алфавит театрального языка включает в себя все знаки, принадлежащие языкам других видов искусств, и содержит, кроме того, круг собственных знаков, связанных с живым действующим актером.

Во-вторых, каждый знак языка театра имеет сложную структуру. Даже если в языке, который пришел в театр, знак был элементарен, в языке театра и в спектакле как театральном тексте он приобретает многоуровневый смысл. При этом знак не теряет того смысла, который присущ ему в других языках, является как бы общепринятым. Иными словами, в театре любой знак обязательно одновременно равен и не равен самому себе.

Парадокс целостности художественного впечатления заключается в его непрерывной динамичной противоречивости: зрителю необходимо эмоционально напряженное соотнести с увиденным и услышанным со своим жизненным опытом и вместе с тем ему требуется увлекательная отстраненность от увиденного и услышанного как отображение жизни, приподнятое настроение от встречи с искусством именно как с искусством. В комплексе художественного впечатления одна его противоположность стимулирует другую. Восхищаясь мастерством актерского перевоплощения, зритель активнее ассоциирует содержание создаваемых образов со своими жизненными наблюдениями и идеальными устремлениями. Понятно, что этого не произойдет, если спектакль не приблизится к содержательно-художественной целостности.

Восприятие спектакля является актом общения, происходящим как в зрительном зале, так и за его стенами. Этот факт обуславливает «программу», по которой будет восприниматься спектакль. Хотя аудитория перед началом восприятия уже ощущает себя как «мы», тем не менее, в начале восприятия всегда возникает проблемная ситуация, ибо всегда существует альтернатива между потенциально возможными программами восприятия. И чтобы сознание «мы» окончательно утвердилось, необходимо принять одну из этих программ.

Ж.-М. Гюйо подчеркивал, что в способности зрителя воспринимать искусство от имени «мы» кроется огромный источник эстетического удовольствия. «Приятное становится прекрасным по мере того, как оно включает больше солидарности и общности во всех частях нашего существа и во всех элементах нашего сознания, по мере того, как оно более приложимо к тому «мы», которое заключается в «я» [1, с. 41].

Вместе с тем, аудиторий с одинаковыми программами меньше, чем зрителей. Это обуславливает объединение зрителей в группы, которые способны воспринимать лишь одну программу. А учитывая, что в сознании каждого человека сохраняется стереотип, заложенный в детстве и юности определенными знаковыми системами, таких программ может быть достаточно много. Иными словами, образуется определенная иерархия программ – от самой низкой до самой высокой, которая соответствует всем уровням эстетического развития зрителя. Но принципиально здесь то, что такая иерархия программ бывает не адекватна эстетическим структурам определенного периода развития театра, которые могут быть значительно уже или шире, чем иерархия программ восприятия. Интересно, что в этой иерархии возможны программы, совершенно не совпадающие с художественными структурами определенного времени. Эти программы эстетически как бы изжиты, преодолены, но вместе с тем

они сохраняются в культурной памяти людей и способны оказывать значительное влияние на восприятие сценических произведений.

Нередко программы, по которым зрители воспринимают спектакль, не совпадают с программами, предлагаемыми режиссерами. Р. Ингарден констатирует: «Бывают целые эпохи, в которые люди не могут правильно воспринимать какую-либо определенную картину и не понимают ее. В результате картина, даже воспринимаемая в эстетическом переживании, конкретизируется ложно» [2, с. 389]. Подобная ситуация приводит к пересмотру предложенной художником программы.

По каким же программам в таком случае может восприниматься спектакль? Можно предположить, что такие программы предлагаются и навязываются зрителю «аудиториями-лидерами». Однако было бы опрометчивым полагать, что зритель начинает воспринимать спектакль по программе, которая ему совершенно не знакома. Каждый человек, хотя и имеет одну программу, стереотип, заложенный в детстве и юности, тем не менее бессознательно сохраняет исторически изжитые стереотипы восприятия, культурные архетипы. В нашем подсознании сохраняется множество пройденных человечеством пластов сознания, которые под воздействием «аудитории-лидера» и эффекта внушения могут быть вызваны в процессе восприятия спектакля. Причем «...отношения к спектаклю определяются его «близкостью», соответствием содержания личным установкам зрителя. «Близкие» темы, сюжеты, отношения, предметы, ситуации вызывают наиболее сильные эмоции и оцениваются особенно высоко» [3, с. 103].

Говоря об «аудитории-лидере» как решающем элементе в процессе коллективного восприятия, не следует его переоценивать. «Аудитория-лидер» возникает стихийно, внезапно, неожиданно, парадоксально, таковой себя не осознавая. Однако, втягивая в свою орбиту зрителей, в то же время она способна в значительной

мере влиять на ранее усвоенные человеком штампы восприятия. В данном случае разрушение устойчивых стереотипов и восприятие по программе, навязанной «аудиторией-лидером», может оказаться процессом прогрессивным. В это время зритель способен усваивать стереотип, более соответствующий его психологическим особенностям. Происходит своеобразная эстафета стереотипов, которая позволяет говорить об акте восприятия не только как об акте индивидуально-психологическом, но и как об акте коллективном, социальном.

Приняв точку зрения на коллективное восприятие как акт, обусловленный ранее усвоенными стереотипами, которые с течением времени могут испытывать превращения, можно иначе смотреть на многие театральные процессы. В этом случае придется отказаться от отождествления истории развития театра только с историей отдельных спектаклей, шедевров, представляющих высшие эстетические достижения, но не всегда оказывающихся средоточием массового интереса. История театра уже не будет выглядеть лишь эстетическим феноменом, взятым в его становлении и развитии.

Восприняв спектакль, зритель должен вынести о нем определенное суждение, произвести «субъективный художественный суд» (Г. Гегель). Анализируя данную закономерность, следует отметить, что стадия восприятия и стадия оценки – это не только два разных, следующих друг за другом состояния, но и противоположные, часто конфликтующие между собой стадии. Конфликт этот вытекает из неполного совпадения индивидуального и коллективного сознаний.

На стадии оценки на зрителя уже не действует внушение, а можно, скорее, говорить о контрвнушении. Но и на этой стадии он оказывается под влиянием социальной установки, правда, иного, чем при восприятии, свойства. Принимаемая на стадии оценки роль находится в зависимости от социальной ориентации зрителя. И она не единственная. Не

исключено, что роли на стадиях восприятия и оценки могут вообще оказаться в конфликтной ситуации. Однако этот конфликт легко устраняется, ибо роль, принимаемая зрителем на стадии восприятия, самим зрителем не осознается, поскольку данный процесс протекает на уровне подсознания.

Определенность личности, базирующаяся на социальной роли, в процессе восприятия размывается. Зритель как бы теряет свое «я» и ощущение единственного числа вообще. Под воздействием внушения этому «я» может быть придана любая определенность. Здесь точнее было бы сказать о множественной определенности, что, однако, оборачивается полной неопределенностью. Отрицание времени в процессе коллективного восприятия приводит к абсолютному забвению шаблонов, которых человек придерживался в жизни. Вместо «я» зрителя возникает набор разрозненных впечатлений, следов личности, возникших в разные периоды его жизни в процессе общения с другими людьми. На стадии восприятия все они могут актуализироваться.

Это размывание определенности личности зрителя приводит к отрицанию запретов, оживлению подавленных возможностей, детских образов. На стадии восприятия зритель теряет не только свою определенность, но и возраст. Данное положение оказывается психологической подготовкой зрителя к идентификации с разными персонажами одновременно. Возникает феномен множественной идентификации. Зритель способен себя отождествлять одновременно с многими персонажами всех возрастов, характеров, биографий, например, стать моложе или старше, вернуться в детство. А следовательно, в его сознании могут всплывать ранние генетические структуры. Грань между реальным и воображаемым, актуальным и потенциальным стирается. Зритель оказывается существующим и одновременно как бы не существующим, предстающим самим по себе и в облике персонажа. Точнее

было бы сказать, что на стадии восприятия зритель, не замечая этого, проигрывает не одну, а несколько ролей.

С. М. Эйзенштейн отмечал, что «... каждый зритель в соответствии со своей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по точно направленным изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы. Это тот же образ, что задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя» [4, с. 171].

Заключение. Стадия оценки возвращает зрителя к реальности. Он должен вынести суждение от имени той социальной роли, которую исполняет в жизни, не важно, совпадает она с его личностью или нет. Занятие своей позиции, возвращение зрителя к своей социальной роли происходит в ином времени, чем это было на стадии восприятия. Все отмеченное приводит к искажению, даже отрицанию тех переживаний, которые зрителю были присущи на стадии восприятия. Входя на стадии оценки в социальную роль, зритель шлифует свои переживания, рационализирует их, вытесняет неопределенные переживания в область подсознания.

Процесс вживания в роль на стадии оценки для самого зрителя происходит безболезненно, ибо переживания его на стадии восприятия не осознаются. Именно поэтому на стадии оценки они поддаются любой интерпретации. Вынося свое суждение о спектакле, зритель легко отказывается от ролей, исполнявшихся им на стадии восприятия. Однако отношение к спектаклю на стадии оценки формируется не столько на основе психологических качеств личности, сколько на основе группового сознания. Но это уже другое «групповое сознание», сознание референтной группы зрителя, остающейся за стенами театра. Таким образом, можно сделать вывод, что роль, принимаемая на стадии оценки, не только функциональна по отношению к социальной ориентации, но и является ее продолжением.

Изучая коллективное восприятие спектакля как форму общения, можно констатировать, что происходящее на сцене является отражением социально-художественной реальности и этим отражением объясняется. Но сводить к этому отражению весь процесс общения зрителей посредством искусства не предоставляется закономерным, поскольку реальность способна проявляться не только через сценическое отражение (пьеса, спектакль), но и через установки и процессы, происходящие у публики.

1. Гюйо, Ж-М. Искусство с социологической точки зрения / Ж-М. Гюйо. – СПб. : Тип. Т-ва «Народная польза», 1900. – 464 с.

2. Ингарден, Р. Исследования по этике / Р. Ингарден. – М. : Иностран. лит., 1962. – 572 с.

3. Левшина, И. С. Как воспринимается произведение искусств / И. С. Левшина. – М. : ГИТИС, 2004. – 217 с.

4. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения : в 6 т. / Ин-т истории искусств. Союз работников кинематографии СССР. Центр. гос. архив литературы искусства СССР ; гл. ред. С. И. Юткевич / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – Т. 2 : Кинорежиссура. Кино в СССР. – 567 с.

Статья поступила в редакцию 19.02.2016