

## **АСАБЛІВАСЦІ МАСТАЦКА-ЭСТЭТЫЧНЫХ УЗАЕМААДНОСІН ТЭАТРА І ГЛЕДАЧА**

Тэатральнае дзейства заўсёды прыцягвае чалавека. Успрыманне жыцця, убачанага на сцэне, – фактычна мастацка-грамадскі акт, таму што чалавек успрымае яго і як пэўная эстэтычная асоба, і ў якасці члена грамадскай супольнасці, які прысутнічае сёння, зараз, тут, у глядзельнай зале. Існуюць тры віды зносін у тэатры: зносіны акцёра (дзеючай асобы) з іншымі акцёрамі (дзеючымі асобамі); зносіны акцёра з глядачамі, якія з’яўляюцца ўдзельнікамі адзінага працэсу; зносіны глядача з глядачом. Агульны смех ці слёзы аб’ядноўваюць, а розніца ўспрымання адлюстраванай рэчаіснасці прымушае задумацца, унутрана спрачацца ці пагаджацца з дзеючымі асобамі і людзьмі, што знаходзяцца побач. Успрыманне вынікаў творчасці і сам творчы акт сумяшчальныя ў часе і прасторы, зносіны глядачоў і мастакоў з’яўляюцца жывымі, без апасродкавання іх тэхнічнымі сродкамі, як у кіно і на тэлебачанні. У адрозненне ад эстрады ў тэатральным дзеянні ўзнаўляецца жыццёвая плынь, адлюстроўваюцца ўзаемасувязі, узаемаадносіны людзей.

У аснове механізма зносін псіхолагі нярэдка вылучаюць патрэбнасць чалавека выйсці за межы сітуацыі, якая склалася, зламаць яе і ўвайсці ў кантакт з новым аб’ектам, пабудаваць новую сітуацыю. Таму, з аднаго боку, задаволенасць новымі зносінамі шмат у чым залежыць ад умення выбіраць аб’ект, у нашым выпадку – тэатр, спектакль. З другога боку, тэатр “выбірае” свайго глядача, уздзеінічае на яго сілай разнастайных мастацкіх магчымасцей, эмацыянальна падпарадкоўвае.

Вядома, што глядачы, якія прысутнічаюць на спектаклі, даволі розныя па полаўзроставых характарыстыках, адукацыйным узроўні, узроўні даходаў, роду заняткаў і г.д. Заўважана, што гэтыя асаблівасці ў пэўнай ступені абумоўліваюць узаемаадносіны суб’екта з тэатральным мастацтвам.

Нам для вызначэння ідэйна-эстэтычнай эфектыўнасці ўздзеяння пэўнага спектакля на канкрэтнага глядача неабходна ведаць, што глядач вынес пасля прагляду. Пры гэтым мы маем права не ўлічваць матывы наведвання глядачамі дадзенага спектакля, таму што для нас значныя сам факт наведвання і яго канчатковы вынік.

Такім чынам, меркаваць аб канчатковым выніку ўздзеяння пастаноўкі на гледача мы можам толькі з доляй верагоднасці, бо вядома, што чым больш твор сцэнічнага мастацтва таленавіты, тым даўжэй ён перажываецца суб'ектам пасля таго, калі перастаў быць аб'ектам непасрэднага ўспрымання. Аднак перадумовы для працяглага ўздзеяння спектакля на суб'екта закладваюцца ўсё ж такі на стадыі ўспрымання. Менавіта таму, вывучаючы ўспрыманне тэатральнай пастаноўкі гледачом, мы можам у некаторай ступені прагназіраваць яе “вынік”. Такім чынам, уяўляецца магчымым вызначэнне эфектыўнасці ідэйна-эстэтычнага ўздзеяння спектакля на гледача па якасным узроўні яго ўспрымання. Разам з тым ёсць шмат нявырашаных пытанняў, і адно з іх – вызначэнне ўзроўняў успрымання.

Самыя агульныя разважанні падказваюць нам існаванне іерархіі ўзроўняў успрымання твораў сцэнічнага мастацтва, якія адпавядаюць узроўням эстэтычнай падрыхтаванасці суб'екта. Гэта ўспрыманне сюжэта спектакля, акцёрскага выканання, рэжысёрскай задумы, спектакля як мастацкага адзінства. Кожны з гэтых узроўняў можна падзяляць на падузроўні, а кожнаму з іх адпавядае свой узровень спасціжэння ідэйна-мастацкай задумы пастаноўкі.

Разуменне месца і сацыяльнай ролі тэатра вызначае характар узаемаадносін публікі і тэатра, характар тэатральнага працэсу ва ўсёй яго складанасці. І змястоўныя, і стылявыя пошукі тэатральнага мастацтва, яго законы ў значнай меры прадыктаваны ўяўленнямі гледача, яго разуменнем сцэнічнага мастацтва, яго псіхікай. Таму ў асэнсаванні ролі публікі ў тэатральным працэсе вельмі важна разумець тую сістэму адносін, якія склаліся паміж акцёрамі і гледачамі, і механізм гэтых адносін.

Галоўная асаблівасць успрымання тэатральнага спектакля заключаецца ў імгненнасці дзеяння, якое адбываецца на вачах у гледача, калі ўсё, што будзе адбывацца далей, нараджаецца цяпер, зараз, у яго прысутнасці. Гэта стварае ілюзію непрадвызначанасці таго, што будзе адбывацца, магчымасці ўмяшання, змяніць, актыўна ўздзейнічаць на тое, што адбываецца на сцэне. Менавіта гэта, а не толькі суперажыванне (што магчыма і ў кіно) робіць гледача саўдзельнікам і сатворцам тэатральнага дзейства.

Вядома, што падчас дэманстрацыі кінафільма глядач не пляскае ў далоні (рэдкае выключэнне – дзеці), не абураецца гучна, не падказвае, не крыўдуе ўголос так яўна, як гэта бывае ў глядзельнай зале тэатра. А гэта ж не толькі даніна традыцыі ўспрымання

спектакля, якая склалася раней. Тут дзейнічае, здавалася б, парадаксальная сувязь: чым актыўней глядач тэатра ўключаецца ў спектакль як у ігру, тым сур'ёзней ён сябе паводзіць як удзельнік ігры. Больш таго, ад ступені паўнаты такой сувязі залежыць і пачуццё задавальнення, якое ў канчатковым выніку атрымлівае глядач. (У гэтым сэнсе яшчэ больш выразна, чым у тэатры, адбываецца дачыненне да дзеяння гледача цыркавога паказу ці спартыўных гульняў, калі балельшчыкі ўпэўнены, што ад іх удзелу можа залежаць вынік гульні.)

Менавіта дачынення да дзеяння, якое адбываецца на сцэне, захаплення іграй часам не хапае сённяшняму тэатральнаму гледачу. Сучасны глядач у выяўленні сваіх рэакцый адрозніваецца стрыманасцю (рэдкае выключэнне – глядач камедыі). Даследчыкі схільны тлумачыць гэтую з'яву павышэннем культуры гледача: ён у глядзельнай зале не будзе гучна смяяцца, выказваць незадаволенасць ці ўхваленне, таму што культура заклікае яго да стрыманасці. Але ці толькі ў культуры тут справа? Ці няма тут і долі пасіўнасці гледача, скажона зразумелай “культуры” ўспрымання спектакля? Сцвярджаючы гэта, мы не маем на ўвазе тую напружаную цішыню глядзельнай залы, калі зала “дыхае” разам, ва унісон, калі яна “захопленая” сцэнай. Куды часцей глядач спакойна ўспрымае спектакль, так, як быццам глядзіць не зусім цікавы фільм, а затым дзелавіта накіроўваецца ў гардэроб, лёгка адключыўшыся ад убачанага. У дадзеным выпадку ён, па сутнасці, і не пабываў у ролі тэатральнага гледача, не перажыў захаплення і найвялікшага задавальнення ад гэтай ролі. Актыўная сатворчасць, а не толькі маўклівае суперажыванне – вось тая пазіцыя, займаючы якую, сучасны тэатр можа і павінен прыцягнуць гледача, у гэтым яго перавага ў канкурэнцыі з кіно і тэлебачаннем.

І яшчэ адзін момант. Літаратурныя, музычныя, выяўленчыя творы могуць знаходзіцца настолькі наперадзе чытача, слухача ці гледача, што іх недакладна зразумеюць і ацэняць сучаснікі. Яны знойдуць свайго знаўцу заўтра. Тэатральны спектакль павінен быць зразумелым і атрымаць ацэнку сёння, інакш ён не стане элементам грамадскай свядомасці і грамадскага быцця. Новыя мастацкія канцэпцыі ўвойдуць у тэатральнае жыццё толькі тады, калі глядач будзе здольны да іх успрымання. Падкрэсліваючы гэта, У.І.Неміровіч-Данчанка гаварыў: “...па самой сваёй сутнасці тэатр павінен служыць душэўным запатрабаванням сучаснага гледача. Тэатр ці адпавядае яго патрабаванням, ці наводзіць яго на новыя

імкненні і густы, калі шлях да іх ужо заўважаецца”<sup>1</sup>. Тут і праяўляецца дыялектыка ўзаемаадносін тэатра і глядача: тэатр павінен весці глядача за сабой, уздымаць яго да патрэбнага ўзроўню, быць наперадзе глядача, але пры гэтым ён не мае права адарвацца ад глядача, ад яго сённяшніх запатрабаванняў.

Яшчэ ў большай ступені, чым да тэатра драматычнага, усе апісанья намі працэсы характэрныя для тэатра музычнага, хаця і набываюць у ім знешне іншую форму. На драматычнай сцэне, напрыклад, пазнавальнасць звычайна звязана перш за ўсё з рэальнасцю. А вось жыццёвай праўдзівасці ад балета, оперы і нават аперэты ці мюзікла ніхто не чакае, асаблівая ўмоўнасць іх мовы ўсімі прызнаецца апрыёрна.

Разам з тым добра вядома, што ёсць асаблівая ўласцівасць зносін з музыкай: нам заўсёды прыемна шмат разоў чуць знаёмую, упадабаную мелодыю. Вось чаму новыя музычныя творы ўваходзяць у шырокае бытаванне складаней, чым многія іншыя творы мастацтва. Гэтая асаблівасць рэальна праяўляецца ў музычным жыцці, яна характэрная і для эстрады, і для класікі. Невыпадкова, напрыклад, на канцэртах слухачы звычайна запрашаюць паўтарыць “на біс” самыя папулярныя песні і арыі з рэпертуару. Па гэтай жа прычыне вопытныя салісты ў канцэртнай праграме спалучаюць тое, чым яны праславіліся, з новымі сваімі творамі, каб новыя як быццам “увесці ў жыццё”. Сам механізм тлумачыць і іншую, добра вядомую ў канцэртнай справе з’яву: на канцэрты класічнай музыкі, складзеныя з твораў кампазітараў-сучаснікаў, шырокая публіка не ірвецца, іх наведваюць у асноўным знаўцы. Значыць, пазнавальнасць у музыцы звязана з паўтарэннем, няхай нават і з бясконцым. Такім чынам, заахвочваецца інтарэс да аднаго і таго ж. Гэтая ўстаноўка распаўсюджваецца і на ўспрыманне спектаклей музычнага тэатра. Вось чаму музычны тэатр абавязаны пашыраць свой рэпертуар за кошт новых пастановак, знаёміць глядача з новымі класічнымі і сучаснымі балетнымі і опернымі спектаклямі, паступова прывучаючы глядача да іх успрымання.

Аднак чаму прыходзіцца гаварыць аб тым, што тэатр гэта павінен рабіць? Няўжо пазіцыя глядача не вынікае з асаблівасцей і самой прыроды ўспрымання тэатральнага спектакля? Так, вынікае, але хутчэй тэарэтычна і далёка не заўсёды практычна. Між тым ад

---

<sup>1</sup> Немирович-Данченко, В.И. Избранные письма (1879–1943): в 2 т. / В.И.Немирович-Данченко. – М.: Искусство, 1979. – Т. 1. – 118 с.

самога тэатра, яго творчай накіраванасці, мэт, задач, устаноў, спосабаў і прыёмаў канкрэтнай дзейнасці залежыць узмацненне ці паслабленне мастацка-адукацыйнай здольнасці тэатра. І пошукі сродкаў і прыёмаў яе ўзмацнення – найважнейшая справа рэжысёраў, дырыжораў, балетмайстраў, мастакоў, акцёраў, усіх тэатральных дзеячаў.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ