



Р. Л. БУЗУК,

кандидат искусствоведения, доцент,
проректор Белорусского государственного института проблем культуры

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ФОРМИРОВАНИИ СУБЪЕКТА КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ

Театральное искусство является мощным средством формирования эстетического, нравственного, духовного потенциала личности. Теснейшим образом связанное со становлением человеческого духа, оно неотделимо от развития и самореализации человека. Причем это относится как к субъектам театрального производства (всем слагаемым театрального процесса), так и к зрителям. Отсюда следует, что субъект и объект целостной театральной деятельности являются многоуровневыми образованиями. В самом общем виде их можно представить следующим образом.

Субъектами театральной деятельности являются: общество как исходящий субъект любого, в том числе театрального, вида деятельности, создатели сценического искусства и театр как социальный институт искусства. Внутри театра — творческие, административные и производственные работники, а вне — зрительская аудитория.

Объектом театральной деятельности является сама действительность, пересозданная сознанием творческого коллектива, а также личностные качества авторов постановки. Результат деятельности театра — это спектакль, представляющий собою художественно-образное единство

отдельных его компонентов и качественно новый уровень самих субъектов деятельности, актера, непосредственно творящего художественный образ, и режиссера, создающего образ спектакля во всех его компонентах. Обе стороны процесса создания художественного результата в ходе самореализации личности находятся в неразрывном единстве.

Таким образом, личность в театре не только выступает в качестве основного субъекта деятельности, но и входит в состав объекта, т.е. представлена во всех категориях театрального производства. Все составляющие сущностных человеческих сил, и в первую очередь ее нравственно-художественный потенциал, являются важнейшим духовным «капиталом» театра как специфического социального института, и именно на человека проектируются все его проблемы. Фактор человеческой активности здесь не просто ведущий, как в других сферах профессиональной деятельности, — он является для театра основополагающим.

Высокая культура личности — важнейшая составляющая эффективной жизнедеятельности человека и одновременно ее определенный итог. Формирование культуры личности — сложный процесс, в котором многостороннее воздей-

ствии окружающей социальной среды, активное восприятие этого воздействия человеком осуществляются средствами как рационального, так и эмоционального характера.

Преимущественное восприятие эмоционального воздействия — свойство сознания (прежде всего молодежного). Театр является одним из социальных институтов, оказывающих эмоциональное воздействие на личность.

Разумеется, речь здесь идет о воздействии, несущем заряд рационального знания о законах и морали человеческого общежития, о добре и зле, о чести и долге, о человеческом достоинстве, гордости, красоте. Только в этом случае театр способен выполнять свою роль в нравственном воспитании личности. При этом следует отдавать себе отчет в том, что культурную деятельность невозможно вычлнить так, как, скажем, трудовую, общественно-политическую и т.п., ибо она пронизывает все виды деятельности человека и присутствует во всех ее результатах.

Влияние театра следует рассматривать в системе факторов социализации личности. В этом смысле необходимо учитывать основные каналы воздействия. В этой системе, видимо, следует выделить формальные (школа, вуз, средства массовой информации и т.д.) и неформальные (семья, друзья, ближайшее окружение — класс, студенческая группа, сослуживцы и т.д.) каналы воздействия на формирование культуры личности.

Как нам кажется, искусство в целом и театр в частности находятся на стыке формальных и неформальных каналов. Идеи, образы (содержание театральной информации) построены на принципах воздействия формальных каналов, а форма — сам спектакль и его жанр — на принципах воздействия неформальных каналов.

Относительно особенностей воздействия неформальных каналов необходимо отметить следующее. Во-первых, они переводят на уровень повседневной жизни ценности, культивируемые формальными каналами, т.е. общественные ценности. Во-вторых, они осуществляют

этот перевод неоднозначно и неадекватно. Всегда есть определенный зазор между содержанием общественных ценностей и ценностей микросреды, и чем он меньше, тем успешнее общественные ценности трансформируются в индивидуальные, тем больше культура личности совпадает с культурой общества. В-третьих, неформальные каналы в ряде случаев оказывают более сильное воздействие на формирование культуры, ибо повседневная практика человека протекает в микросреде и самореализация личности происходит тоже прежде всего в микросреде.

Если перевести эти особенности на театр, то его воздействие на культуру личности будет тем сильнее, чем искуснее общественные ценности облечены в форму, адекватную повседневности (в широком смысле слова). И чем богаче социальный опыт личности, тем сильнее на нее воздействует театр и тем выше ее требования к театру.

Исследование роли театра будет неизбежно односторонним, если не включить театр в систему воздействия на личность искусства в целом. Вместе тем следует иметь в виду, что определенную роль в этом воздействии играет не только театр сам по себе, но и система жизненных ценностей, ценностных ориентаций самой личности. Поэтому человек (или группа) без сформированных эстетических ценностей остается глухим и слепым, сколько бы усилий и таланта не было вложено в спектакль. Следовательно, сила театра заключается, в первую очередь, в возможности формировать жизненные ценности и ценностные ориентации личности.

Здесь мы вплотную подошли еще к одной серьезной проблеме — насколько адекватно по содержанию и по форме театр отражает в своей художественной политике современные тенденции социального развития общества, каким образом они преломляются в повседневной сценической практике творческого коллектива.

Статистика утверждает, что в последние годы число посещений театра постоянно растет. Эти цифры обладают свойством успокаивать. Однако если

их проанализировать, то картина представляется не столь уж и благополучной. Так, в 2000 году репертуарная афиша Национального академического театра им. Янки Купалы (большая сцена) состояла из 22 названий, которые в течение года показывались 241 раз. При этом 110 спектаклей, или 46 % от общего числа постановок за год, приходилось всего лишь на 5 названий. Это: «Паўлінка» Янки Купалы (26 раз), «Сон у чарадзейную ноч пасярэдзіне лета» В. Шекспира (24), «Князь Вітаўт» А. Дударева (22), «Ажаницца — не журыцца» Далецких, М. Чарота (21), «Смак яблыка» А. Делендика (17 раз). Таким образом, можно констатировать определенный дисбаланс в репертуарной афише театра.

Казалось бы, это не так уж и существенно. Но проанализировав идейно-художественный уровень этих пяти постановок, можно сделать вывод об отсутствии у театра продуманной, четкой репертуарной и прокатной политики. В частности, нами была проведена экспертная оценка репертуарной афиши купаловцев. Группа из 25 ведущих театроведов и театральных критиков дифференцировала ее по ряду важнейших показателей. В результате анализа выяснилось, что из 5 вышеуказанных названий только 2 спектакля — «Паўлінка» и «Князь Вітаўт» — заставляют зрителей задуматься над важными идейно-нравственными вопросами. Эти же постановки имеют и несомненную художественную ценность. Что же касается серьезности и актуальности поднятых в спектаклях общественных проблем, то, по мнению экспертов, они присущи только постановке «Князь Вітаўт». А спектакль «Смак яблыка» критики отрицательно охарактеризовали по всем трем вышеназванным позициям, отметив, однако, что он рассчитан прежде всего на успех у широкого круга зрителей. Следовательно, в этом случае мы имеем дело с облегченной, явно коммерческой постановкой, нацеленной лишь на кассовый успех.

На наш взгляд, постановка этого и подобных спектаклей, пусть и при пол-

ных залах, оказывается недостаточно мотивированной с точки зрения удовлетворения подлинных театральных интересов зрителей. Руководители театров допускают в таких случаях две типичные ошибки: во-первых, включают эти спектакли в репертуарные планы и, во-вторых, неоправданно часто показывают их. При этом следует учитывать и моральные потери, понесенные театром, в афише которого часто появляются спектакли облегченного содержания. Их следствием становится разрыв серьезного зрителя с театральным искусством. Такая практика составления репертуарных планов и порочная система проката спектаклей с коммерческими целями приводят к прямо обратному результату. И коммерческие намерения в конечном счете оказываются нереализованными, и престиж театра падает в глазах настоящих театралов, т.е. наиболее желательной части театральной аудитории.

При отборе пьес для репертуара руководители театров должны отчетливо представлять меру сопряженности содержания той или иной пьесы с духовными исканиями нашего современника. Природа театрального искусства, выражающаяся в относительно непродолжительной жизни спектакля, с особой остротой заставляет думать о соответствии афиши духовным интересам народа именно в данное время. А поскольку формирование репертуара в большинстве своем всецело зависит от субъективных привязанностей главного режиссера или директора, то главным в профессиональной деятельности художественных и административных руководителей театров является абсолютное чувство времени, без которого невозможно ни формировать полноценный репертуарный план театра, ни эффективно планировать показ спектаклей текущего репертуара, ни создавать оптимальные режиссерские концепции следующих спектаклей.

Итак, успех в управлении театрами требует от его руководителей не только высочайшего профессионализма, но и глубокого понимания важнейших общественных тенденций, пристального изу-

чения общественного мнения, духовных исканий современника.

Каждая пьеса, включенная в репертуарный план театра, должна отвечать ведущим общественным закономерностям, насущным социально-психологическим проблемам данного времени. Вне подобного сопряжения спектакля с реальной действительностью нельзя рассчитывать на подлинный зрительский успех.

Повышение идейно-эстетической эффективности деятельности театра требует знания социально-демографического облика города, реального уровня эстетического сознания людей, их духовной культуры. Без учета этих факторов театр не сумеет добиться подлинного признания широкой зрительской аудитории, может оказаться во власти случайного зрителя, не способного обеспечить должный моральный авторитет театра в городе.

Тревожный симптом разлада взаимоотношений между театром и городом требует серьезного научного анализа и осмысления. При этом было бы ошибочным полагать, что недостатки в формировании и прокате репертуара театров являются единственной причиной этого разлада. Современный этап развития духовной культуры нашей страны требует пересмотра и всей системы организационных принципов деятельности театров, форм взаимодействия между театром и городом. Чтобы в этих обстоятельствах грамотно руководить театром, следует максимально учитывать научные принципы функционирования и развития городов. Управление театром, не опирающееся на теоретические положения урбанистики, эстетики, социальной психологии, социологии, экономики, в современных условиях не может увенчаться успехом.

Интенсификация процесса развития города характеризуется появлением новых жилых районов, преимущественно на его окраине и периферии. Это требует определенной перестройки организационных форм деятельности театра. С одной стороны, следует развивать постоянно действующие филиалы в новых жилых районах с точно очерченным

регламентом их работы и с учетом реальных идейно-эстетических запросов населения и структуры его досуга. С другой — процессы дальнейшей дифференциации духовных интересов психологически настраивают людей на усиление морального авторитета общегородских центров культуры, в том числе театра. Социологические исследования свидетельствуют, что с повышением уровня образования зрителей возрастает их интерес к театру. Это обстоятельство должно стимулировать деятельность головного театра и вместе с тем создает благоприятные условия для возникновения и функционирования филиалов театра в новых жилых районах.

Еще одним важным направлением развития театрального дела является совершенствование гастрольной деятельности. И здесь целесообразно от организации качественного показа постановок на стационарной сцене перейти к обслуживанию жителей тех населенных пунктов, которые примыкают к крупному городу, где расположен театр. При современной организации гастрольной деятельности чаще всего происходит обмен театрами, а следует перейти к системе более широкого обслуживания населения городов, в которых своего театра нет.

Наше исследование показывает, что сегодня формирование интереса к театру у жителей малого города и села связано с рядом «внетheaterальных» факторов. Это и социальные стереотипы поведения, и возможность выбора видов искусства, и наличие телевизионного и кинематографического опыта. Если учитывать, что ни малый город, ни, тем более, село не имеют профессионального театра и подчас расположены на большом расстоянии от областного центра, то становятся очевидными трудности, связанные с воспитанием у жителей потребности в общении с театром. Необходимо иметь в виду и тот факт, что даже при идеально организованной гастрольной деятельности профессиональные театры не могут регулярно бывать во всех малых городах и селах. Поэтому средства массовой информации и образ-

цовые, народные, любительские театральные коллективы являются здесь единственными постоянно действующими проводниками театральной культуры. Интерес к любительскому театру связан также с тем, что неудовлетворительное состояние многих клубных помещений, малые размеры сцены, отсутствие необходимой световой аппаратуры и сценического оборудования существенно снижают ценность выездных спектаклей театра профессионального. Если спектакли городских театров «адаптируются» к условиям сельского клуба, то спектакли любительских коллективов специально предназначаются для показа на сельской сцене, особенности которой учитываются в репетиционный период. Повышенный интерес к театральному искусству связан еще и с особым психологическим моментом восприятия игры актеров-любителей. Выступление на сцене человека из той же социально-профессиональной среды, что и сидящие в зрительном зале люди, вызывает определенную зрительскую реакцию, поскольку публика относится к самодеятельному артисту как к «одному из нас», создающему сценический образ. В целом же наличие собственной публики подчеркивает значение народного театра как художественно-воспитательного центра, формирующего эстетические взгляды и обогащающего духовный мир жителей малого города и села.

Все эти факторы в своей совокупности образуют объективные социальные предпосылки для возрастания интереса населения к театральному искусству. И если они еще не сказываются на росте посещаемости некоторых театров, то причину здесь следует искать в недостатках их творческой и организационной деятельности. Видимо, необходимо повышать научный уровень управления театральными коллективами и театральным искусством в целом.

А пока же последовательные уступки театра моде, непродуманной экономии, издержки фонограммной практики зачастую подводят к тому пределу, за которым театр теряет свою качественную самооценку и становится зрелищем иного вида. Это во многом объяс-

няет нынешнюю ситуацию, когда значительная часть некогда специфической театральной аудитории переместилась сегодня в другие виды зрелищного искусства. «Требовательные театралы» (термин К. Каск) не смирились с потерей театра. Но в сознании этой части некогда специфически театральной публики театр сегодня потерял свою духовную привлекательность и стал вполне замещаем другими видами зрелищ. Это и обусловило ее уход из театральных залов, существенно сместило структуру аудитории в целом, и театр оказался перед необходимостью переориентироваться на так называемый средний уровень, «среднего зрителя», представленного весьма широко.

Если каждый слой публики имеет бесспорное право на свой театр, в котором художественное освоение действительности осуществляется на близкой ему проблематике и в наиболее близких образных решениях, наиболее доступными выразительными средствами, то не может не настораживать создавшееся положение, при котором ориентация театра на «среднего зрителя» лишает огромные массивы иной публики этого безусловного права. Следовательно, сделать предложение театра разнообразным — задача отнюдь не формальная: она определена программной демократической ориентацией театра и связанным с нею осознанием его социально-художественных задач. Нежелание выйти за рамки сложившихся отношений со зрителем влечет за собой потерю своей публики и невозможность обращения к новым зрителям. Именно этим можно объяснить, почему достаточно интенсивный рост населения г. Минска и областных центров не повлек за собой пропорционального роста театральной культуры и, соответственно, потребности населения в сценическом искусстве. Театр оказался нечувствительным и к дифференциации городского населения, потому что занял пассивную позицию, ушел от положения ведущего и стал ведомым.

Некоторые театры оказались на удивление немобильными и малоподвижными и потому неадекватными среде, в

которой они существуют. Телевидение, поднявшее до уровня театральной выразительности едва ли не весь поток информации, приспособило театр к своим многообразным задачам, мобилизовало его же творческие силы и использовало его сценические средства, рекрутировало театральную аудиторию, научившись у театра сочетать массовость с дифференцированностью зрительских ожиданий. А театр сегодня делать это едва ли не разучился.

Между тем социологические исследования показывают, что существуют определенные возможности формирования аудитории посредством создания и проката продуманного репертуара с учетом дифференцированных ориентаций современного зрителя. Изучая влияние театра на формирование субъекта культурного действия, т.е. зрителя, эти возможности следует не только учитывать,

но и реализовывать в повседневной театральной практике.

Будущее театра — не в утверждении безвозвратно утерянной зрелищной монополии, не в конкурентной борьбе, не в дублировании художественного телевидения или иного зрелища. Будущее театра должно опираться на научное осмысление и объективную оценку существующего перераспределения функций искусства в системе современной художественной культуры в целом. Это перераспределение вызывает кризис и отмирание одних традиционных форм бытования театра и рождение — или возрождение — других. Оно предполагает и очевидную необходимость реорганизации театра на всех уровнях его социально-творческого функционирования в целях определения и нахождения своего особого места в системе художественных зрелищ, установления новых взаимоотношений с публикой.



■ І цікавіся — прачытай

Працяг. Пачатак на с. 16.

Споўнілася **175 год** з дня смерці вядомага мастака **Іосіфа Аляшкевіча** (1777—1830). Ён нарадзіўся ў м. Радашковічы пад Мінскам у сям'і беднага музыканта. Пасля паспяховага заканчэння Віленскай школы жывапісу ў 1803 г. на сродкі графа А. Хадкевіча Аляшкевіч быў накіраваны за мяжу. Ён многа падарожнічаў па Еўропе, удасканальваў сваё майстэрства ў Дрэздэне і Парыжы, дзе яго настаўнікамі былі знакамітыя мастакі Давід і Энгр. З 1810 г. Аляшкевіч амаль увесь час жыве ў Пецярбургу, часта наведваючы Беларусь. Сярод яго пецярбургскіх сяброў у 1820-я гг. былі А. Міцкевіч і А. С. Пушкін, мастак з Беларусі Аляксандр Арлоўскі, а таксама рускія партрэтнысты У. Л. Баравікоўскі і А. А. Кіпрэнскі. Ён стварыў цудоўныя партрэты піяністкі Марыі Шыманоўскай, беларускіх магнатаў Леана Сапегі і Мікалая Радзівіла. Найбольш вядомая праца Аляшкевіча — парадны партрэт князя Адама Чартарыйскага ў стыле класіцызму (1810), напісаны ў



І. Аляшкевіч.
Партрэт Леана Сапегі

Вільні напярэдадні ад'езду ў Пецярбург. Апошнія гады Аляшкевіча прайшлі ў вялікай беднасці. Памёр ён 05.10.1830 г. Пахаваны ў Пецярбургу на Смаленскіх могілках. Мастацкая спадчына акадэміка жывапісу І. І. Аляшкевіча раскідана па карцінных галерэях Санкт-Пецярбурга, Масквы, Кракава, Варшавы. Вільні.



І. Аляшкевіч. Партрэт
А. Е. Чартарыйскага

Працяг на с. 42.

Каляровую рэпрадукцыю карціны І. Аляшкевіча «Партрэт дзяўчынкі» гл. на ўклеіцы.