

### **Литература:**

1. Алексеев, А. Д. Моцарт всегда поэт. Об игре Моцарта/А. Д. Алексеев//Как исполнять Моцарта. Сб. ст./сост. А. М. Меркулов. — М.: Классика-XXI, 2007. — С. 29—52.

2. Горфункель, А. Х. Философия эпохи Возрождения [Текст]/А. Х. Горфункель. — М.: Высшая школа, 1980. — 368 с.

3. Паздников, М. А. Реализация парадигмы ненасилия в обучении и воспитании: монография [Текст]/М. А. Паздников. — Министерство образования Республики Беларусь, Белорусский государственный педагогический университет им. Максима Танка 2008. — 172 с.

*Бузук Р.Л.  
БГУКиИ, Минск*

### **ПРОБЛЕМЫ ИНДИВИДУАЛЬНОГО И КОЛЛЕКТИВНОГО ВОСПРИЯТИЯ СПЕКТАКЛЯ**

Парадокс целостности художественного впечатления заключается в его неперемной динамичной противоречивости: зрителю необходимо эмоционально напряженное соотнесение увиденного и услышанного со своим жизненным опытом и вместе с тем ему необходима увлекательная отстраненность от увиденного и услышанного как отображения 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 установлениями. 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 обусловливает «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 потенциально возможных программ восприятия.

Вместе с тем аудиторий с одинаковыми программами меньше, чем зрителей. Это обуславливает объединение зрителей в группы, которые способны воспринимать по одной программе. 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. И эта иерархия 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 могут воспринимать спектакль, не совпадают с программами, предлагаемыми режиссерами. Р. Ингарден констатирует, что иногда картина не может восприниматься по программе, заложенной в нее самим художником. «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» [1, с. 389]. Подобная ситуация приводит к пересмотру предложенной художником программы.

По каким же программам в таком случае может восприниматься спектакль? Мы полагаем, что такие программы предлагаются и навязываются зрителю «аудиториями-лидерами». Однако было бы опрометчивым полагать, что зритель начинает воспринимать по программе, которая ему совершенно не знакома. Все дело в том, что 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 подсознании человека сохраняется множество пройденных человечеством пластов сознания, которые под воздействием «аудитории-лидера» и эффекта внушения могут быть вызваны в процессе восприятия спектакля.

Говоря об «аудитории-лидере» как решающем элементе в процессе коллективного восприятия, мы вовсе не склонны его переоценивать. «Аудито-

рия-лидер» возникает стихийно, внезапно, неожиданно, парадоксально, таковой себя не осознавая. Однако, втягивая в свою орбиту зрителей, она в то же время 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, мы получим возможность 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 можно, скорее, говорить о контр внушении. 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 эта роль 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 отпечатков, 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. Он способен 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, представляющим самим по себе и в облике персонажа. Точнее было бы сказать, что на стадии восприятия зритель проигрывает, не замечая этого не одну, а несколько ролей.

Стадия же 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 не совпадает. Занятие своей позиции, возвращение зрителя к своей социальной роли происходит в ином времени, чем это было на стадии восприятия. Все отмеченное не может не привести 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, исполнившихся им на стадии восприятия. Однако отношение к спектаклю на стадии оценки формируется не столько на ос-

нове 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.

**Литература:**

1. Ингарден, Р. Исследования по эстетике/Р. Ингарден. — М.: Иностр. лит., 1962. — 572 с.: ил.

*Воцилчук А.Н.*

*ИСЗ им. А.М. Широква, Минск*

**СПЕЦИФИКА ЛИЧНОСТИ ТВОРЦА В КУЛЬТУРЕ БЕЛАРУСИ  
КОНЦА XX — НАЧАЛО XXI СТ.**

Культура ушедшего столетия характеризуется неоднозначностью и амбивалентностью происходящих в ней различных процессов. Безусловно, такая сложная пограничная ситуация практически всегда сопровождала смену столетий и во многом объясняла сложные исторические события, которые привели к двум мировым войнам, к межкультурным и локальным конфликтам. Развитие научно-технического прогресса в разных отраслях науки сформировало новые мировоззренческие позиции, а рефлексия на происходившие события стала ярчайшей панорама художественной культуры ушедшего столетия: авангард, модернизм, постмодернизм, постпостмодернизм. Появились новые эстетические принципы и новое понимание искусства, а в нем, как следствие, специфики и места художника. В связи с этим, на рубеже веков и тысячелетий особенно важными являются вопросы о роли и развитии современного отечественного искусства, о процессе творчества, о специфике личности творца.

На сегодняшний день современная культура инициирует многоуровневые требования к человеку: бренд «имени», признание коллег, значимость в кругу близких людей, утверждение себя в своем личном про-