

рии и геометрии, выработанных Преданием и Писанием Церкви, возможно архитектурное решение православного современного храма. При этом необходимым условием является соблюдение традиций, так как поиски индивидуального образа храма вне традиций и создание собственной символики зачастую приводят к противоположным результатам. Новые архитектурные идеи возможны и могут быть введены исключительно на основе понимания традиций и исторического развития храмовой архитектуры Беларуси.

1. *Щенков, А. С.* Проблемы традиционной формы в современном храмостроении России // Храмостроительство в России. Традиции и современность : тез. докл. – М. : Прогресс, 2006.

2. Необычные православные храмы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://yablor.ru/blogs/15-neobichnih-pravoslavnih-hramov/232152>. – Дата доступа : 12.08.2014.

3. *Duncan, G.* Stroik. The Roots of Modernist Church Architecture // Adoremus Bulletin, vol. III, No. 7 : October 1997.

4. *Арнхейм, Рудольф.* Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм, сокр. перевод с англ. В. Н. Самохина. – М. : Прогресс, 2004.

Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. – М. : Искусство и культура, 1973.

5. *Кривонос, Ф.* Лекции по истории Православной Церкви Беларуси / Ф. Кривонос. – Минск : Врата, 2012.

6. *Кривонос, Ф.* Минская Свято-Петропавловская (Свято-Екатерининская) церковь / Ф. Кривонос, Л. Абушкевич // Минские епархиальные ведомости. – 1991. – № 17. – С. 14–18.

7. *Олина, Э.* Церковь на Военном кладбище / Э. Олина // Царкоўнае слова. – 1997. – № 10. – С. 5.

8. *Кривонос, Ф.* свящ. Церковь Святой Марии Магдалины / свящ. Ф. Кривонос // Минские епархиальные ведомости. – 2010. – № 5. – С. 69–71.

Р. Л. Бузук,

доктар мастацтвазнаўства,

загадчык кафедры тэатральнай творчасці

АБ НЕКАТОРЫХ ПРАБЛЕМАХ СУТВОРЧАСЦІ ТЭАТРА І ГЛЕДАЧА

З даўніх часоў тэатральнае дзейства прыцягвала чалавека. Успрыманне жыцця, убачанага на сцэне, – фактычна грамадскі акт, таму што чалавек успрымае яго і як асоба, і ў якасці члена супольнасці, які прысутнічае ў глядзельнай зале.

У аснове механізма зносін псіхолагі вылучаюць патрэбу чалавека выйсці за межы сітуацыі, якая склалася, альбо 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 арыентавацца ў выбары аб'екта, у нашым выпадку – канкрэтнага тэатра, канкрэтнага спектакля. З іншага ж, тэатр у фарміраванні сацыяльнай арыентацыі «выбірае» «свайго» глядача, уздзеінічае на яго, зараджае яго ўяўленне сілай усёй разнастайнасці мастацкіх магчымасцей, эмацыянальна падпарадкоўвае яго.

Галоўная асаблівасць успрымання тэатральнага спектакля заключаецца ў імгненнасці дзеяння, якое адбываецца на вачах у глядача, у яго прысутнасці. Гэта стварае ілюзію непрадвызначанасці, магчымасці ўмяшання, змяніць, актыўна ўздзейнічаць на тое, што адбываецца на сцэне. Менавіта гэта, а не толькі суперажыванне (што магчыма і ў кіно), робіць глядача саўдзельнікам і сутворцам тэатральнага дзейства.

Актыўная сутворчасць, «саўдзел», а не толькі маўклівае суперажыванне, – вось тая пазіцыя, займаючы якую сучасны тэатр можа і павінен прыцягнуць глядача, у гэтым яго перавага, яго «козыр» у канкурэнцыі з кіно і тэлебачаннем.

Літаратурныя, музычныя, выяўленчыя творы могуць знаходзіцца наперадзе чытача, слухача ці глядача. І калі іх недакладна зразумеюць і ацэняць сучаснікі, то яны знойдуць свайго знаўцу заўтра. Тэатральны ж 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 глядача. Тэатр ці адпавядае яго патрабаванням, ці наводзіць яго на новыя імкненні і густы, калі шлях да іх ужо заўважаецца» [2, с. 118].

Тут і праяўляецца дыялектыка ўзаемаадносін тэатра і глядача: тэатр павінен весці глядача за сабой, узнімаць яго да патрэбнага ўзроўню, быць наперадзе глядача, але пры гэтым ён не мае права адарвацца ад глядача, ад яго запатрабаванняў.

Сённяшні глядач, як мы ведаем, ні ў якім разе не з'яўляецца аднароднай па сваіх эстэтычных густах і патрэбнасцях масай.

І таму ў высакародным імкненні далучыць як мага больш людзей да мастацтва было б даволі небяспечна арыентавацца перш за ўсё на самы нізкі ўзровень успрымання. Лёс жа тэатра ў значнай ступені залежыць ад таго, які шлях той для сябе выбірае: ці здольны ён кожны вечар у своеасаблівым паядынку з залай адстойваць інтарэсы асобы як ідэала культуры, альбо схільны ісці на повадзе ў масавага спажыўца.

Тэатральны спектакль, як і ўсякі іншы твор мастацтва, з'яўляючыся прадуктам грамадскай вытворчасці, застаецца пры гэтым і прадуктам грамадскага спажывання. Глядач – гэта апошняе звяно ў ланцугу стварэння спектакля: мастак (драматург, рэжысёр, акцёры) – твор мастацтва (спектакль) – публіка (аўдыторыя, глядач). Любая драматургічная сітуацыя ў тэатры набывае рысы мастацкасці толькі тады, калі яна афарбавана ацэнкай і эмацыянальным стаўленнем акцёра, што, у сваю чаргу, абуджае ў глядача жаданне даць уласную эмацыянальную ацэнку вобразу, падзеі, сітуацыі, якая шмат у чым абумоўлена яго жыццёвым досведам і яго суб'ектыўнымі, асабістымі якасцямі. Ставячыся з цікавасцю да сцэнічнага персанажа, «карэкціруючы» акцёрскае выкананне і спектакль у цэлым, глядач у выніку фарміруе ўласны тып сцэнічнага ўяўлення, сваю мадэль тэатра, актыўна садзейнічае яе стварэнню. Таму што, як пісаў С. М. Эйзенштэйн, «...кожны глядач у адпаведнасці са сваёй індывідуальнасцю, па-свойму, са свайго досведу, з нетраў сваёй фантазіі, з тканіны сваіх асацыяцый, з перадумоў свайго характару, нораву і сацыяльнай прыналежнасці стварае вобраз па гэтых дакладна накіраваных малюнках, што падказаны яму аўтарам, які непахісна вядзе яго да спазнання і перажывання тэмы. Гэта той самы вобраз, што задуманы і створаны аўтарам, але гэты вобраз адначасова створаны і ўласна творчым актамі глядача» [4, с. 171].

Значыць, жыццё тэатральнага спектакля, яго ўспрыманне – гэта дынаміка яго вытлумачэння, яго інтэрпрэтацыі ў свядомасці глядача як выразніка інтарэсаў грамадства. Агульнавядома, што сваю інтэрпрэтацыю п'еса набывае ў рэалізацыі задумы рэжысёра спектакля, мастака, кампазітара. Інтэрпрэтацыя п'есы ўзнікае ў акцёраў-выканаўцаў (галоўных роляў, ва ўсякім выпадку). І, нарэшце, інтэрпрэтацыя п'есы, створаная ў спектаклі пастаноўшчыкам, выканаўцамі, адбываецца ва ўспрыманні глядачоў, у адпаведнасці з індывідуальнымі

асаблівасцямі кожнага з іх. Прыклад шматзначнай змястоўнасці дае сёння інтэрпрэтацыя класікі, у працэсе чаго п'еса спалучаецца з сучаснай свядомасцю і з сённяшняй духоўнай культурай моцнымі сувязямі. Мабыць, менавіта шырыня магчымых інтэрпрэтацый класічнага твора робіцца мерай змястоўнасці, сучаснасці і жыццёвасці спектакля.

Сталасць глядача, як і мастака, вызначаецца яго здольнасцю да ўспрымання, творчага асэнсавання, да інтэрпрэтацыі, асацыятыўнасці мыслення, да разнастайнасці пачуццяў і эмоцый. Успрымання глядачом тэатральнага спектакля, рэакцыя публікі на яго з'яўляюцца апошнім звяном «ланцуга інтэрпрэтацый» жыццёвых падзей. Надзвычай істотна ў тэатры і тое, што кожны новы паказ спектакля ўлічвае характар папярэдняга і сённяшняга ўспрымання публікі, рэагуе на іх, бо працэсы сцэнічнай творчасці і ўспрымання яго вынікаў рухомыя, яны знаходзяцца ў няспынным і непарыўным дынамічным адзінстве.

Ва ўспрыманні спектакля праяўляецца яшчэ адзін з самых важных псіхалагічных механізмаў – «праекцыя-ідэнтыфікацыя». Аднак толькі ідэнтыфікацыяй аднаго чалавека з іншым, у дадзеным выпадку з персанажам, гэты механізм не вычэрпваецца. Чалавек павінен пераадолець першую стадыю ўспрымання і абавязаны адчуць супрацьстаўленне сябе іншаму, г. зн. уласную самастойнасць. У. Мяркулаў, кажучы аб уздзеянні Ф. Дастаеўскага на творчыя пошукі вядомага фізіёлага А. Ухтомскага, цытуе апошняга: «Можа быць, цяжэй за ўсё для чалавека вызваліцца ад свайго двойніка, ад аўтаматычнай схільнасці – бачыць у кожным сустрэчным самога сябе, свае заганы, свае недахопы, сваю тайную пачварнасць; але яшчэ цяжэй – вызваліцца ад пастаяннага суправаджэння сваім двойніком. І толькі з гэтага моманту, калі нарэшце двойнік будзе пераадолены, толькі тады адкрываецца свабодны шлях да суразмоўцы» [1, с. 117].

Тэатр дазваляе глядачу «вызваліцца ад пастаяннага суправаджэння сваім двойніком». Зразумела, персанаж на сцэне таксама можа зрабіцца аб'ектам ідэнтыфікацыі. Аднак прысутнасць на сцэне жывых акцёраў надае сцэнічнаму дзеянню аб'ектыўную, а не ўяўную рэальнасць, у межах якой адзначаецца зваротны працэс – супрацьстаўленне.

А. Ухтомскі справядліва ставіў праблему паступовасці ўспрымання. Калі першая стадыя характарызуецца «пазнаван-

нем» сябе ў іншым, а значыць, і ідэнтыфікацыяй сябе з іншым, то другая – пераадоленнем падвоенасці. Чалавек перастае ўспрымаць іншага як праекцыю уласнага «я». Той самы А. Ухтомскі называў гэта «законам заслужанага суразмоўцы». У дадзеным выпадку «суразмоўца» – гэта іншы чалавек ці персанаж, які валодае самастойнасцю і незалежным ад гледача аб'ектыўным існаваннем. Таму персанаж спектакля робіцца не толькі аб'ектам ідэнтыфікацыі, але і нашым «заслужаным суразмоўцам».

Разглядаючы ўспрыманне спектакля, неабходна таксама падкрэсліць і тое, што яно вызначаецца не толькі індывідуальным стаўленнем, але і групавымі, калектыўнымі зносінамі. І ажыццяўляецца яно ў нейкай «камунікатыўнай прасторы», у якой можна назіраць тры іх віды. З аднаго боку, камунікацыя гледача з прадуктам масавай камунікацыі – спектаклем, з другога – камунікацыя паміж гледачом і іншым ці іншымі яго партнёрамі, з якімі ён прыйшоў у тэатр або пазнаёміўся ў фае, і, нарэшце, камунікацыі паміж гледачом і ўсёй публікай.

На феномен «калектыўнага стану свядомасці» і ідэнтыфікацыі індывідуальных эмоцый як вынік публічнасці звярнуў увагу К. С. Станіслаўскі, які адзначаў, што «насычаная атмасфера спектакля развівае масавую эмоцыю... Гледач, узаемна гіпнатызуючы адзін аднаго, тым самым яшчэ больш раздзьмухае моц сцэнічнага ўздзеяння» [3, с. 472]. Многія даследчыкі, якія пісалі аб тым, што адбываецца ў працэсе калектыўнага ўспрымання, ужывалі прыблізна адзін і той жа тэрмін: «калектыўная душа» (А. Моль), «адзіная душа многіх мільёнаў людзей» (Р. Ралан), «адзінае жудаснае сэрца, у якім пульсую кроў» (А. Талстой), «вялізная агульная жэлацінавая душа» (Э. Марэн). Скрозь шматлікія і ў цэлым падобныя метафары праглядаецца думка не столькі аб колькасным, колькі аб якасным зруху, які адбыўся з гледачом, што апынуўся ў адной аўдыторыі з іншымі людзьмі.

Аднак той факт, што ў выніку ўзаемадзеяння індывідуальных свядомасцей ствараецца новы якасны стан, які ў шмат Разоў пераўзыходзіць індывідуальныя эмоцыі і невядомы іншым відам мастацтва, мае даволі сур'ёзныя вынікі. Новы якасны стан аўдыторыі, у выніку якога асобныя гледачы ператвараюцца ў цэласны арганізм, здольны трансфармаваць індывідуальныя рэакцыі, даходзячы да поўнага іх адмаўлення. Гэта адбы-

ваецца ў выніку таго, што сацыяльныя псіхолагі называюць сугестыяй, унушэннем. З'ява ўнушальнасці ў працэсе калектыўнага ўспрымання робіцца прычынай глыбокіх змяненняў, якія адбываюцца ў свядомасці глядача.

1. Меркулов, В. Л. О влиянии Ф. М. Достоевского на творческие искания А. А. Ухтомского / В. Л. Меркулов // Вопр. философии. – 1971. – № 11. – С. 116–121.

2. Немирович-Данченко, В. И. Избранные письма (1879–1943) : в 2 т. / В. И. Немирович-Данченко ; [сост., ред. В. Я. Виленкин ; коммент. Н. Р. Балатовой и др.] ; Науч.-исслед. комис. по изучению и изданию наследия К. С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького. – М. : Искусство, 1979. – Т. 1 : Русский театр. 19–20 вв. – 608 с.

3. Станиславский, К.С. Собрание сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский ; редкол.: М. Н. Кедров (гл. ред.) [и др.]. – М. : Искусство, 1954–1961. – Т. 5 : Статьи, речи, заметки, дневники, воспоминания, 1877–1917 / ред. Г. В. Кристи. – 1958. – 658 с.

4. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения : в 6 т. / С. М. Эйзенштейн ; гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Искусство, 1964–1971. – Т. 2 : Кинорежиссура. Кино в СССР / сост.: П. М. Аташева [и др.]. – 1964. – 559 с.

*Г. А. Быстров, профессор кафедры
народно-инструментального творчества,
кандидат педагогических наук, доцент*

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Проблема гибкости музыкального образования, его восприимчивости к новым явлениям в искусстве и музыкальной жизни в разных странах получает неодинаковое решение. Музыкальное образование представляется настолько чувствительной областью культуры, что под сомнение ставится сама возможность какой-либо регламентации или систематизации.

Под давлением потребительского, коммерческого начала обозначились опасность утраты идеалов, снижение вкуса и уровня духовных контактов человека с искусством. В самом искусстве все чаще приходится сталкиваться с безликостью, падением творческого потенциала, размытостью нравственной