

УСПРЫМАННЕ СЦЭНІЧНАГА МАСТАЦТВА: ДЫЯЛОГ ТЭАТРА І ГЛЕДАЧА

Агульнавядома, што сваю інтэрпрэтацыю п'еса атрымлівае ў рэалізацыі задумы рэжысёра спектакля, мастака, кампазітара. Інтэрпрэтацыя п'есы ўзнікае і ў акцёраў-выканаўцаў. І, нарэшце, інтэрпрэтацыя п'есы, створаная ў спектаклі пастаноўшчыкам, выканаўцамі, адбываецца ва ўспрыманні гледачоў у адпаведнасці з індывідуальнымі асаблівасцямі кожнага з іх.

Сталасць гледача, як і мастака, вызначаецца яго здольнасцямі да ўспрымання, творчага асэнсавання п'есы, асацыятыўнасці мыслення, разнастайнасцямі пачуццяў і эмоцый. Успрыманне гледачом тэатральнага спектакля, рэакцыя публікі з'яўляюцца апошнім звяном “ланцуга інтэрпрэтацый” жыццёвых падзей. Асабліва істотным у тэатры з'яўляецца тое, што кожны паказ спектакля ўлічвае характар папярэдняга і цяперашняга ўспрымання публікі, рэагуе на яго, таму што працэсы сцэнічнай творчасці і яе вынікі рухомыя і знаходзяцца ў непарыўным дынамічным адзінстве.

Важнейшымі складаючымі, што характарызуюць мастацкае ўспрыманне любога сцэнічнага твора, побач з працэсам пачуццёвага адлюстравання з'яўляюцца разуменне і асэнсаванне зместу, закладзенага ў творы. Гэта значыць, што мастак нешта паведаміў, а той, хто ўспрымае паведамляемае, “прачытаў”, зразумеў яго. Інакш кажучы, мастацкае ўспрыманне немагчыма па-за працэсам атрымання інфармацыі, а ўсякі твор мастацтва ёсць тэкст з характэрнымі для яго ўласцівасцямі.

Такім чынам, можна гаварыць аб творы мастацтва як аб закадзіраваным паведамленні, якое з'яўляецца ўпарадкаваным мноствам знакаў, аб успрыманні як аб працэсе, што ўключае ў сябе дэкадзіраванне. Чым лепш валодае атрымальнік уменнем дэкадзіраваць (г. зн. ведае мову, на якой адбываюцца зносіны), тым больш інфармацыі ён атрымае, глыбей успрыме твор мастацтва.

Ці ёсць у тэатра свая мова? Відавочна, што гэтае пытанне мае адназначны адказ: калі людзі ў тэатральнай зале ўспрымаюць тое, што адбываецца на сцэне, то ім зразумела і сцэнічная мова. Тэатральная мова змяняецца і ўзбагачаецца як усякая жывая мова, аднак яна і адносна ўстойлівая. Апісаць мову тэатра – значыць даць пералік знакаў (ці алфавіт) і назваць усе правілы дзеянняў над ім. Але тэатр, як вядома, — мастацтва сінтэтычнае, якое канцэнтруе элементы многіх іншых відаў мастацтва. Відавочна, знакі мовы іншых мастацтваў уваходзяць у алфавіт тэатральнай, хаця і не вычэрпваюць яго спаўна, пакідаючы месца для ўласных сцэнічных знакаў. Таму, магчыма, не так важна даць пералік знакаў мовы, а больш важна выявіць структурныя асаблівасці знакавых сістэм тэатра, прыметы і ўласцівасці яго мовы.

Уявім, што мы ўваходзім у глядзельную залу. На сцэну выходзіць акцёр. Ён жывы чалавек, але будзе на сцэне “прадстаўніком” іншага чалавека. Усе асаблівасці яго знешняга выгляду, яго тыпажнасць засталіся з ім і будуць выклікаць у гледача асацыяцыі не з уласцівасцямі дадзенага канкрэтнага чалавека (якога глядач, як правіла, не ведае), а з уласцівасцямі чалавека пэўнага тыпу, інакш кажучы, ён як бы з'явіцца знакам самога сябе. Дарэчы, якраз гэта здольнасць быць знакам самога сябе і складае аснову стэрэатыпаў успрымання акцёра. Акцёр на сцэне рухаецца, гаворыць, здзяйсняе псіхафізічныя дзеянні, адным словам, паводзіць сябе так, як людзі паводзяць сябе ў жыцці. Адрозненне тут у тым, што псіхафізічныя дзеянні акцёра на сцэне спецыяльна арганізаваныя, прадумана пабудаваныя, а значыць, з'яўляюцца знакамі. Вядома, што нашы жэсты, позы, міміка і ў быцце маюць значэнне. Свайго агульнапрынятага сэнсу яны не губляюць у сцэнічным увасабленні. Але акцёр у сцэнічнай прасторы разам з яго жэстамі, мімікай, позай у кожны зафіксаваны момант ёсць для гледача “малюнак”, які ўпісваецца ў агульны “малюнак” таго, што адбываецца на сцэне, і тады жэст, міміка, поза робяцца іканічнымі знакамі, змест якіх не супадае са зместам псіхафізічнага ўздзеяння. Акцёр, напрыклад, гаворыць маналог, і жаданне быць лепш як бы натуральна прымусіла яго падняцца. Псіхафізічнае дзеянне, як кажуць, апраўдана. Але падняўшыся, ён зробіўся вышэй за тых, хто вакол, і ўзвышэнне з'явілася іканічным знакам яго моцы і перавагі.

Акцёр вымаўляе слова. І зноў – натуральны сэнс яго захоўваецца. Але слова акцёрам абрана не спантанна, а ўзята з літаратурнага тэксту – драматургічнай асновы спектакля. Там, у драме, слова ўжо не элементарны, а маючы складаную структуру знак. Але драма – асобы род літаратуры. І слова ў драматургічным творы, падпарадкоўваючыся агульным законам літаратуры,

мае дзейсны характар. Уласна кажучы, падзейны рад у п'есе вычытваецца з тэксту. Мэтанакіраваная дзейсная структура драмы не дапускае не толькі лішніх эпизодаў, персанажаў, але і лішніх слоў. Такім чынам, кожнае слова, акрамя ўсіх іншых сэнсаў, мае значэнне і з пункту гледжання развіцця дзеяння.

У тэатры слова не чытаецца, а гучыць, вымаўляецца. Персанажы натуральна між сабой размаўляюць, і на слых, як правіла, не заўважаецца, што іх моўныя зносіны не такія, як у жыцці, а спецыяльна арганізаваныя. Дададзім да гэтага, што актёр стварае моўную характарыстыку персанажа. Маўленне актёра адлюстроўвае асаблівасці і манеру весці дыялог героя п'есы, а значыць, слова робіцца іканічным знакам у тым сэнсе, у якім гукаперайманне мае іканічны характар.

Прааналізаваўшы функцыянаванне названых і іншых, не згаданых вышэй, знакаў тэатральнай мовы, можна зрабіць вывады.

Па-першае. Тэатральная мова ўключае знакі, якія належаць мовам усіх іншых відаў мастацтва, і змяшчае, акрамя гэтага, уласныя знакі, звязаныя з жывым, дзеючым актёрам.

Па-другое. Кожны знак мовы тэатра мае складаную структуру. Нават калі ў той мове, адкуль яна прыйшла ў тэатр, знак быў элементарным, у мове тэатра і ў спектаклі як тэатральным тэксце ён набывае шматузроўневы сэнс. Пры гэтым знак не губляе таго сэнсу, які ўласцівы яму ў іншых мовах мастацтваў, з'яўляецца як бы агульнапрынятым. Інакш кажучы, у тэатры любы знак абавязкова адначасова роўны і не роўны самому сабе.

Структура знака можа быць вельмі складанай і, канешне, залежыць ад выкарыстання яго ў канкрэтным тэксце, у пэўным спектаклі. Але адна агульная структурная ўласцівасць знакаў тэатральнай мовы захоўваецца ў іх як абавязковая заканамернасць – любы знак у тэатры адначасова мае натуральны (або агульнапрыняты), іканічны і сімвалічны характар. Як і чаму знак, які не з'яўляецца іканічным па сваёй прыродзе, у тэатры набывае іканічны характар, растлумачана намі вышэй. Сімвалічны ж характар знака выяўляецца ў тым, што ён з'яўляецца знакам вобраза. Такое азначэнне, узятае з кібернетычных навук, не супярэчыць сэнсу катэгорыі “сімвал” у эстэтыцы. Тое, што тэатральная мова, застаючыся роўнай сама сабе, адначасова сабе не роўная, робіць яе значэнне шырэйшым, і гэта дазваляе ёй набываць сімвалічны характар.

Па-трэцяе. Адна частка выкарыстоўваемых у тэатральнай мове знакаў свой натуральны характар праяўляе ў прадметна-матэрыяльнай форме; другая, не маючы прадметнага носбіта, агульнаўжывальны (натуральны) сэнс прыносіць з паўсядзённага жыцця; трэцяя – у той якасці, у якой яна выкарыстоўваецца ў мовах іншых мастацтваў (для тэатра – у яго агульнаўжывальным сэнсе), застаецца ўмоўнай. Інакш кажучы, ужо на першым узроўні свайго праяўлення знакі тэатральнай мовы разнаякасныя.

Пры злучэнні знакі ўтвараюць тэкст. У літаратуры, жывапісе, кіно і іншых відах мастацтва пытанне аб тым, што такое тэкст, не ўзнікае. Зафіксаваны ў матэрыяльнай форме, ён заўсёды можа быць запатрабаваны і нанова ўспрыняты. Твор тэатральнага мастацтва – спектакль – таксама валодае ўсімі ўласцівасцямі тэксту: ён вызначаны (гэта значыць, актуалізуецца, яго нехта ўспрымае), абмежаваны (у часе — пачаткам і канцом спектакля і ў прасторы – сцэнічнай каробкай) і мае цэласны сэнс. Аднак існуе ён толькі ў момант стварэння. Кожны наступны спектакль адной і той жа назвы — не ўзнаўленне аднаго і таго ж тэксту, гэта заўсёды новы тэкст, хаця ў адносінах да ўсіх паказаў адной пастаноўкі існуе нейкі інварыянт, які ніколі непасрэдна не рэалізуецца. Любое выкананне непаўторнае. Але тэатральны спектакль нараджаецца не толькі як сукупнасць актёрскіх індывідуальнасцей. Нягледзячы на “закон чацвёртай сцяны”, згодна якому актёр падчас дзеяння як бы не падазрае, што глядзельная зала назірае за ім, паміж ім і публікай зносіны непазбежныя і не аднабаковыя, а ўзаемныя. Пад уздзеяннем “подыху залы” фарміруюцца асобы, настрой выканаўцаў, узнікаюць нюансы і акцэнтны, не ўзнаўляемыя ў іншай супольнасці заўтрашняга спектакля.

І “ідэальны” тэкст, і тэкст канкрэтных паказаў эквівалентныя паміж сабой, але розныя па ўзнікненні адных і з'яўленні іншых знакаў і іх сувязей. У спектакля са шматузроўневай знака набывае некалькі ўзроўняў і сам тэкст. Усё гэта дазваляе дзяліць яго на часткі не толькі ў паслядоўным працягу – акты, карціны, эпизоды, але і на субтэксты, якія наслойваюцца адзін на аднаго ў складанай узаемасувязі. Дзяленне гэта не грунтуецца на вылучэнні з тэатральнага сінтэзу яго складаных, звязана яно перш за ўсё са шматслойнасцю знака.

Актёры “пражываюць” кавалак жыцця персанажа, з'явы змяняюць адна адну, гучаць дыялогі – і ва ўсім гэтым счапляюцца, утвараюць сувязі самыя першасныя, натуральныя сэнсы знакаў.

Разварочваецца сюжэт, паводзіны герояў не пазбаўлены бытавой, звычайнай жыццёвай логікі – узнікае адпаведны субтэкст, змест якога не можа не зразумець любы чалавек у глядзельнай зале. Але сваё перапляценне набываюць і сімвалічныя сэнсы знакаў. Пры злучэнні з першым слоём яны ствараюць не проста “пражыванне”, а і “жыццё чалавечага духу”.

Безумоўна, пры тым, што два вышэйназваныя субтэксты ў кожным спектаклі ёсць абавязкова, прапанаванае дзяленне спрошчана. На сцэне ўсё намнога складаней. Аб’ядноўваюцца, пераплятаюцца розныя слаі знакаў, нараджаючы новыя сэнсы. І ў працэсе ўспрымання, расказзіравання не заўсёды лёгка растлумачыць словамі, што менавіта выявілі гэтыя спляценні, самі сувязі знакаў фарміруюць асобую аўру нейкіх іншых, невербальных зносін сцэны і залы. Глядач, як кажуць, суперажывае героям спектакля. І гэта ў той ці іншай ступені зноў жа адбываецца з кожным, хто знаходзіцца ў зале.

У структуры тэксту спектакля як твора сцэнічнага мастацтва злучаюцца субтэксты, утвораныя не толькі асобнымі знакамі, але і рознымі ўзроўнямі знака. Адсюль вобразны лад спектакля мае і яўна фіксаваныя, як бы падкрэсленыя для гледача элементы няпоўнай вызначанасці, калі вобраз узнікае ў нас як адчуванне і глядач не ўсведамляе, якія канкрэтныя сігналы, знакі яго выклікалі. Атрымліваецца, што ў спектаклі можа ўзнікнуць субтэкст, знакавую структуру якога той, хто ўспрымае, нават “прачытаў” яго, не заўсёды ў стане свядома ўзнавіць, вычленіць.

Відавочна, можна меркаваць, што чым больш таленавіты мастацкі твор, тым шырэй спектр яго субтэкстаў. Таксама трэба пагадзіцца, што ёсць спектаклі з вузкім колам перапляценняў у іх знакавай структуры. Разам з тым глядач можа прачытаць тэкст поўна і глыбока, а можа зрабіць гэта толькі на элементарным узроўні.

Тэатр – самае дэмакратычнае мастацтва, таму што ў структуры яго мовы ёсць узроўні, даступныя кожнаму. Адначасова тэатр – адзін з самых складаных відаў мастацтва, таму што глыбокае расказзіраванне яго тэкстаў патрабуе бачання сімвалічнага сэнсу ў тым, што ўяўляецца натуральным, умення памятаць дэталі таго, што ўжо адбылося, каб у нейкі момант асэнсаваць іх іншае гучанне, зразумець тое, што змест спектакля больш, чым яго сюжэт, чым лёсы яго герояў, чым паказаны “кавалак жыцця”.

І калі першы слой тэатральнага тэксту зразумелы сам па сабе, не патрабуе асобных умоў для ўспрымання, то ў іншыя слаі можна пранікнуць толькі пры ўмове, што глядач апрыёрна дапускае іх існаванне, бачыць іх і мае ключ да іх расшыфроўкі. Аднак сама па сабе наяўнасць “агульнадаступнага” зместу заслання ўсё астатняе. Дададзім да гэтага, што, нават не жадаючы ці не ўмеючы дэкадзіраваць складаныя субтэксты спектакля, праходзячы па-за глыбінёй яго “мастацкага” зместу, глядач здольны атрымаць эстэтычную асалоду, успрыняўшы неўсвядомлена нейкі субтэкст, убачыўшы прыгажосць у дэкарацыях, касцюмах, пачуўшы яе ў музычным афармленні або захапіўшыся манерай паводзін акцёра, яго пластыкай. Успрымання зместу і асалода ад прыгажосці могуць і супадаць, і існаваць паралельна, і не спадарожнічаць адно аднаму.

Уявім сабе, што мы ўпершыню ўвайшлі ў глядзельную залу. Адкрываецца заслона, пачынаецца дзеянне, на сцэне – акцёры, і мы, безумоўна, успрымаем іх герояў як жывых людзей. Яны ўступаюць у зносіны, выкарыстоўваючы сродкі, пабудаваныя на аснове звычайных спосабаў чалавечага кантактавання. І гэта вызначае сістэму нашых чаканняў. Першыя атрыманыя знакі як бы выклікаюць у нашай свядомасці пэўны запас ведаў, і з гэтай “скарбонкі” мы выбіраем варыянты знакаў, якія чакаем у наступным. «...Для значнай часткі масавай аўдыторыі, — піша Л.Саланіцына, — акцёр выступае не як суб’ект мастацкай дзейнасці, а як “асоба”, у якой абавязкова знаходзяць вырашэнне рысы тых або іншых сацыяльных груп. У такім выпадку глядач і не намагаецца знайсці на сцэне нешта большае, чым “жывы чалавек у прапануемых абставінах» [1]. І законы ўспрымання інфармацыі быццам спрацоўваюць супраць тэатра, таму што закранаецца толькі вопыт штодзённага жыцця. Усё, што ў яго не ўваходзіць, аказваецца нечаканым знакам, які не толькі не ўспрымаецца, але нават раздражняе. Механізм расказзіравання сцэнічнага тэксту настрайваецца толькі на натуральны сэнс знакаў.

Але спектакль, як ужо адзначалася, — гэта цэласная сістэма розных знакаў тэатральнай мовы. Успрыняўшы адзін з іх як жыццёвы, глядач чакае таго ж і ад іншых знакаў, але, на жаль, не заўсёды знаходзіць. Вось некалькі запісаў, якія пакінулі апытваемыя ў анкетах: “Мне не падабаюцца спектаклі, якія ставяцца без дэкарацыі ці з прымітыўнымі дэкарацыямі”; “Я супраць умоўнасцей у дэкарацыях: зараз не час шэкспіраўскага тэатра” [2].

Сацыёлагі наогул адзначаюць, што значная частка гледачоў у працэсе апытання вылучаюць “праўдаўпадабленне”, “жыццёўпадабленне” як адзнаку, якая адпавядае іх высокай ацэнцы

тэатральнага спектакля. Па шкале “праўдападобна—непраўдападобна” глядач робіць параўнанне не толькі розных спектакляў, але і розных відаў мастацтваў. Адсюль вынікае апраўданне глядачом сваіх пераваг. На думку многіх глядачоў, кіно, напрыклад, праўдападобней за тэатр. І гэтым сваім меркаваннем глядач часам знаходзіць падтрымку ў сацыёлагаў. Выстройваецца даволі распаўсюджаны ланцужок меркаванняў: аўдыторыя кіно і тэлебачання намнога шырэй за аўдыторыю тэатра (што лёгка даказваецца статыстыкай), глядач тэатра сёння абавязкова з’яўляецца глядачом кіно і тэлебачання. Далей, згодна адной версіі, кіно і тэлебачанне змяншаюць колькасць глядачоў у тэатрах, згодна другой – не абавязкова змяншаюць, а, магчыма, нават і схіляюць некага да тэатра, дзякуючы трансляцыі спектакляў і тэатральных перадач. Але ж у любым выпадку кіно і тэлебачанне значна ўздзейнічаюць на тэатральныя густы глядачоў і, у прыватнасці, прымушаюць шукаць жыццёвасць у тэатры.

Паспрабуем разабрацца ў гэтым. Першае, што выклікае сумненне, – наданне высокай ступені жыццёвасці кінамастацтву. Кіно, таксама як і любое мастацтва, толькі мадэльнае рэчаіснасць, узнаўляе яе сваімі сродкамі. «Кінематограф, — пісаў В.А.Сахноўскі-Панкееў, — як і іншыя мастацтвы (і толькі таму ён мастацтвам і з’яўляецца!), не рэпрадуктуе, але адлюстроўвае рэчаіснасць. Адлюстраванне ж ні ў якім выпадку не прадвызначае адэкватнасці рэчаіснасці, але ўяўляе сабой вынік эстэтычнага асваення рэчаіснасці мастаком... Зыходзячы з фатаграфічнасці кіно, М.І.Ром сцвярджаў, што “вялікі закон кінемаграфічнасці — праўдалюбства”. З аднолькавым поспехам гэтыя словы могуць быць адрасаваны і тэатру, і музыцы, і скульптуры. Права ж адступлення ад “вялікага закона Праўдалюбства” ў літаратуры, тэатры, выяўленчых мастацтвах не менш і не больш частыя, чым ў кінемаграфіі» [3].

Прывычныя нам вобразы ў кіно ў свой час выклікалі складанасці ўспрымання менавіта сваёй ненатуральнасцю: вялізны, на ўвесь экран, твар, людзі, цяжкія, аўтамабілі, якія рухаліся на глядача, – усё гэта палохала, усякае парушэнне натуральных прапарцый успрымалася як адступленне “ад натуры”.

Сёння самы звычайны кінаглядач лёгка прымае ўмоўнасць кіначасу, расшыфроўвае як сэнсавы знак суаднесенасць буйных, сярэдніх і агульных планаў у кінафрагменце, гатовы расказіраваць пэўныя прыёмы кінамантажу. Але і цяпер усякае ўскладненне мовы кіно не адразу ўспрымаецца масавым глядачом. Агульнавядома, што многія фільмы, якія з’яўляліся эталонам у развіцці кінамастацтва, не карысталіся і не карыстаюцца масавым попытам пры экранізацыі.

Эстэтычныя, індывідуальна-псіхалагічныя аспекты ўспрымання спектакля абумоўліваюцца ўражаннімі, атрыманымі глядачом у дзяцінстве і юнацтве. Гэтыя ўражання, у сваю чаргу, фарміруюць стэрэатыпы ўспрымання, якія абумоўліваюць адносіны да сцэнічнага мастацтва на працягу далейшага жыцця чалавека. Такім чынам, гэтыя стэрэатыпы адлюстроўваюць не толькі псіхалогію глядача, але і знаёмыя сістэмы, пераважныя ў перыяд далучэння чалавека да тэатра. Менавіта таму глядачы, знаходзячыся ў адной зале і ўспрымаючы адзін і той жа спектакль, не могуць яго ўспрымаць аднолькава. З узростам успрыманне арыгінальных мастацкіх структур, народжаных непаўторным часам, у людзей прытупляецца.

Сацыёлагі адзначаюць, што ўстойлівы інтарэс да тэатра ўласцівы перш за ўсё людзям, у якіх зносіны з тэатральным мастацтвам пачаліся з дзяцінства. Дзецям лягчэй пераадолець супярэчнасці паміж жыццёпадобнасцю акцёра і значнай ступенню ўмоўнасці астатніх элементаў тэатральнай мовы, таму што ўмоўнасць абазначэння месца дзеяння, напрыклад, прывычная ім па гульнёвай стыхіі. Дзіця без усякага дыскамфорту ўспрымае і іншыя ўмоўнасці тэатра.

У дзіцячым узросце ў падсвядомасці закладваюцца асновы індывідуальнага тыпу ўспрымання тэатральнага мастацтва і акрэсліваюцца крытэрыі ацэнкі яго эстэтычных якасцей, якімі чалавек будзе карыстацца ў далейшым. І ад таго, ці здолее ён увайсці ў свет тэатра, будуць залежаць узровень і спосаб яго зносінаў з каштоўнасцямі тэатральнай культуры. Таму навукі разумення мастацкай годнасці спектакляў не вызначаюцца адным толькі ўзростам глядача. Пераход з адной узроставай катэгорыі ў другую не з’яўляецца гарантыяй аўтаматычнага фарміравання стаўлення да тэатра як спецыфічнай з’явы мастацтва.

Сёння ў ліку фактараў, што перш за ўсё ўплываюць на адносіны маладога глядача да тэатра, з’яўляюцца сацыяльнае паходжанне, адукацыя і культурны ўзровень бацькоў, традыцыі сямейнага і школьнага выхавання. У сувязі з гэтым пытанне папаўнення тэатральнай аўдыторыі за кошт дзяцей і падлеткаў бачыцца асабліва важным і патрабуе ўважлівага разгляду. Праведзеныя ў 2000г. у г.Мінску даследаванні выявілі тэндэнцыю зніжэння наведвальнікаў дзіцячых спектакляў. Недастатковая ўвага мінскіх тэатраў да гэтай катэгорыі глядачоў ужо ў бліжэйшыя гады можа

адмоўна паўплываць на фарміраванне рэальнай глядацкай аўдыторыі. Пакуль што гэтая тэндэнцыя праяўляецца не столькі ў колькасным (падзенне наведвання), колькі ў якасным плане, у заніжэнні і неакрэсленасці патрабаванняў да рэпертуару, у хісткасці і няўстойлівасці эстэтычных ацэнак глядача. Толькі карэнным чынам змяніўшы адносіны да гэтага важнейшага ўчастка эстэтычнай дзейнасці тэатра, мы зможам дабіцца значных пазітыўных вынікаў. Ужо сёння неабходна прадугледзець шэраг эфектыўных мер, накіраваных на прапаганду і пашырэнне ўплыву тэатра сярод некаторых груп глядачоў, перш за ўсё навучэнцаў вытворча-тэхнічных вучылішчаў, каледжаў, школ. Трэба больш актыўна прыцягваць да сумеснага наведвання тэатраў бацькоў з дзецьмі (для гэтага патрэбны спектаклі для сямейных праглядаў), настаўнікаў.

Ролю тэатра ў духоўным, маральным, эстэтычным выхаванні моладзі цяжка пераацаніць. Сённяшні тэатр неабходна разглядаць як важнейшы элемент агульнай выхаваўчай сістэмы, таму што фарміраванне свядомасці моладзі – вынік складанага, арганізаванага, кіруемага працэсу развіцця. Тэатру як мастацтву, найменш схільнаму да тыражавання і ўздзеяння стэрэатыпаў, належыць у гэтым працэсе асабліва роля.

1. Солоницына Л. Актер и публика: внетеатральные формы взаимодействия // Вопросы социологического изучения театра: Сб.ст. / Отв. ред. В.Н.Дмитриевский. – Л.: Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1979. – С. 88.

2. Аудиторія беларускага нацыянальнага тэатра: Отчет о НИР / Бел. ин-т проблем культуры; Рук. В.Н.Ивченко. – Инв. № Б 15/1. – Мн., 2000. – С. 37.

3. Сахновский-Панкеев В.А. Соперничество – содружество: театр и кино. Опыт сравнительного анализа. – Л.: Искусство, 1979. – С. 17.