

85,334.3 (4Бел)
Б 904

Установа адукацыі
“Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”

УДК 792.2.073 (476) "19"

Бузук Расціслаў Леанідавіч

**БЕЛАРУСКАЕ ТЭАТРАЛЬНАЕ МАСТАЦТВА І ГЛЯДАЧ
У КАНЦЫ XX СТАГОДДЗЯ**

17.00.09 – тэорыя і гісторыя мастацтва

АЎТАРЭФЕРАТ
дысертацыі на суісканне вучонай ступені
доктара мастацтвазнаўства

Мінск 2006

Работа выканана на кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры
УА “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”

Навуковы кансультант – доктар мастацтвазнаўства, прафесар, загадчык
кафедры беларускай і сусветнай мастацкай
культуры УА “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
культуры і мастацтваў”

Пракапцова Вера Паўлаўна

Афіцыйныя апаненты – доктар мастацтвазнаўства, дацэнт,
прарэктар па навукавай рабоце
УА “Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі”
Дулава Кацярына Мікалаеўна

– доктар мастацтвазнаўства, прафесар
УА “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
культуры і мастацтваў”

Чурко Юлія Міхайлаўна

– доктар філалагічных навук, прафесар
УА “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт”

Арлова Таццяна Дзмітрыеўна

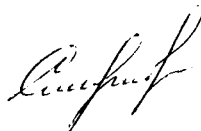
Апаніруючая арганізацыя – УА “Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў”

Абарона адбудзецца **“22” чэрвеня 2006 г. а 14** гадзіне на пасяджэнні
савета па абароне дысертацый Д 09.03.01 пры УА “Беларускі дзяржаўны
ўніверсітэт культуры і мастацтваў” па адрасу: г. Мінск,
вул. Рабкораўская, 17, чытальная зала, тэлефон вучонага сакратара 222-83-36.

З дысертацыяй можна знаёміцца ў бібліятэцы УА “Беларускі
дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”.

Аўтарэферат разасланы **“17” мая 2006 г.**

Вучоны сакратар савета
па абароне дысертацый,
кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт



I.A. Смірнова

АГУЛЬНАЯ ХАРАКТАРЫСТЫКА РАБОТЫ

Актуальнасць тэмы дысертацыі

Перамены, якія адбыліся ва ўсіх галінах грамадскага жыцця Беларусі напачатку 90-х гадоў XX стагоддзя, зрабілі істотны ўплыў на развіццё духоўна-культурнай сферы краіны. Працэсы трансфармацыі светапогляду і светаўспрымання людзей у сувязі з крушэннем сацыялістычнай сістэмы і яе ідэалогіі, пераацэнка каштоўнасцей і пошук новых арыенціраў дастаткова востра паставілі праблему адносін грамадства да культурнай спадчыны і мастацкай культуры. Ва ўмовах гэтых грамадскіх пераўтварэнняў змяняліся формы, змест і эфектыўнасць кантактаў людзей са светам мастацкай культуры.

У апошнія гады XX стагоддзя яшчэ больш відавочнай стала неабходнасць разгляду мастацкай культуры як асаблівай сістэмы сацыяльнай дзейнасці, якая звязана не толькі з мастацкай творчасцю, але і з арганізацыйнай дзейнасцю творчых калектываў, з вытворчасцю мастацкіх каштоўнасцей, іх захавання і распаўсюджвання. Вывучэнне рэальнага функцыянавання мастацкай культуры, у прыватнасці тэатра, вызначэнне яго сувязяў з публікай у пэўных канкрэтна-гістарычных умовах, аналіз уздзеяння сцэнічнага мастацтва на фарміраванне гарманічна развітой асобы – усё гэта становілася вельмі важнай і актуальнай задачай. Бо да сённяшняга часу не пераадолены стэрэатып успрымання чалавека ў тэатры перш за ўсё як пасіўнага рэцэпіента, а адносін тэатра і грамадства як толькі адносін тэатра і яго наведвальнікаў, без даследавання шырокага кола праблем функцыянавання і развіцця тэатра ў канкрэтнай сацыякультурнай сітуацыі, складанага і супярэчлівага ўзаемадзеяння ў гэтых новых умовах сцэнічнага мастацтва і глядача.

Развіццё грамадства ў канцы XX стагоддзя паставіла перад установамі культуры, тэатральнымі калектывамі актуальную задачу пашырэння і паглыблення ўздзеяння тэатральнай культуры на духоўныя запатрабаванні як мага большых слаёў сучаснікаў. Для яе паспяховага вырашэння тэатру неабходна было дакладна ведаць, які ўзровень эстэтычнай свядомасці пераважаў у складаных, пастаянна зменлівых сляях глядзельнай залы, якая дынаміка гэтых змяненняў і якія перспектывы росту. Не менш важна, каб і самі глядачы былі падрыхтаванымі да паўнацэннага ўспрымання сцэнічнага мастацтва. Гэта ў значнай ступені вызначала неабходнасць правядзення адпаведных даследаванняў і актуальнасць абранай тэмы.

Актуалізацыя даследавання абумоўлена і раскрытымі ў ім змяненнямі ролі тэатральнага мастацтва ў станаўленні асобы, якія патрабавалі выпрацоўкі новых падыходаў да арганізацыі работы тэатральных калектываў, у сферах культуры, адукацыі, масавых камунікацый, што забяспечвалі каардынацыю дзейнасці ўсіх гэтых сістэм і садзейнічалі павышэнню эфектыўнасці іх працы.

Вывучэнне сістэмы “тэатр – глядач” было неабходна таксама і для больш глыбокага разумення ўздзеяння сцэнічнага мастацтва на грамадскае жыццё, для

кіравання працэсам фарміравання запатрабаванняў, інтарэсаў і густаў розных сацыяльных і ўзроставых груп глядачоў, для прагназіравання, планавання і развіцця беларускага тэатральнага мастацтва.

Выказанае вышэй вызначае актуальнасць зробленага ў дысертацыі даследавання ролі тэатра, рэальнай і патэнцыяльнай публікі ў сучасных сацыякультурных умовах, высвятляе асаблівасці іх узаемадзеяння на рэспубліканскім і рэгіянальным узроўнях, што ў цэлым абгрунтоўвае шляхі і тэндэнцыі развіцця вытворчасці, распаўсюджвання і ўспрымання мастацкіх, зместавых, масавых каштоўнасцей сцэнічнага мастацтва.

Актуальным і прынцыпова важным у дысертацыі з’яўляецца і тое, што асэнсаванне сутнасці ўзаемасувязі і ўзаемадзеяння тэатра і глядача разглядаецца тут не толькі як сістэмы мастацка-эстэтычных адносін, але і як сістэмы сацыякультурных з’яў.

Сувязь работы з буйнымі навуковымі праграмамі, тэмамі

Дысертацыйнае даследаванне ўваходзіць у навуковыя тэмы: “Беларускае прафесійнае мастацтва – 1996: тэндэнцыі развіцця” (зацверджана на пасяджэнні вучонага савета Беларускага інстытута праблем культуры 27.02.95 г., пратакол № 2), “Роля тэатра ў сучасным культурным працэсе” (зацверджана на пасяджэнні вучонага савета Беларускага інстытута праблем культуры 7.02.97 г., пратакол № 1), “Тэатр і глядач: на базе тэатраў Я. Купалы і Я. Коласа” (зацверджана на пасяджэнні вучонага савета Беларускага інстытута праблем культуры 5.03.99 г., пратакол № 1), распрацаваныя ў БелДІПК.

Мэта і задачы даследавання

Асноўнай мэтай даследавання з’яўляецца выяўленне істотных, асноватворных заканамернасцей узаемадзеяння рэспубліканскіх, мінскіх гарадскіх драматычных тэатраў і глядача ў перыяд 1980–2000 гадоў. У адпаведнасці з гэтай даследавання былі пастаўлены наступныя задачы:

- вызначэнне месца і ролі тэатральнага мастацтва канца ХХ стагоддзя ў грамадска-культурным жыцці Беларусі;
- выяўленне асноўных фактараў развіцця беларускага тэатральнага мастацтва ў перыяд 1980–2000 гадоў;
- выпрацоўка метадалагічных прынцыпаў вывучэння беларускага тэатральнага мастацтва ў канцы ХХ стагоддзя і яго ўплыву на глядача (сістэмы “тэатр – глядач”);
- выяўленне аб’ектыўных заканамернасцей, якія абумоўліваюць фарміраванне і задавальненне мастацкіх густаў і запатрабаванняў глядачоў;
- высвятленне стадыі ўзаемадзеяння тэатральнага мастацтва і публікі;
- вызначэнне асноўных асаблівасцей дзейнасці мінскіх драматычных тэатраў у 1980–2000 гадах як найбольш важных выяўляючых складнікаў беларускага тэатральнага мастацтва;
- выяўленне прынцыпаў фарміравання і эксплуатацыі рэпертуарнай афішы тэатраў у дынаміцы якасных і колькасных змяненняў;

- высьвятленне механізмаў папаўнення рэпертуару тэатра новымі пастаноўкамі і рэгулявання сцэнічнага жыцця спектакляў;
- вызначэнне арганізацыйна-творчых форм паляпшэння ўзаемадзеяння тэатра і глядача.

Аб'ект і прадмет даследавання

Аб'ектам даследавання з'яўляюцца працэсы і адносіны, якія складаліся у 80–90-х гадах XX стагоддзя пры ўзаемадзеянні тэатра з глядачом і грамадствам.

Прадмет даследавання – шляхі ўдасканалення, аптымізацыі работы тэатра з рэальнай і патэнцыяльнай аўдыторыямі глядачоў.

Гіпотэза

Прапанаваная аўтарам мадэль пашыранага ўзаемадзеяння тэатра і глядача, якая асноўваецца на разуменні цэласнасці тэатра як унікальнага мастацкага і сацыяльнага арганізму і грунтуецца на прынцыпова новых арганізацыйных і структурна-функцыянальных асновах, пры яе практычным ужыванні забяспечвае спалучэнне энергетычнага патэнцыялу масавых і індывідуальна-асабовых зносін глядачоў, спрыяе выхаванню высокіх мастацкіх густаў і запатрабаванню тэатральной публікі, павышэнню яе культурнага патэнцыялу, фарміраванню эстэтычных арыентацый і актыўных грамадскіх пазіцый шырокіх слаёў насельніцтва.

Метадалогія і метады праведзенага даследавання

Тэарэтыка-метадалагічнай асновай дысертацыі сталі асноўныя навуковыя палажэнні мастацтвазнаўства, філасофіі, эстэтыкі, культуралогіі. Дысертацыйнае даследаванне абапіраецца на распрацаваныя аўтарам метадалагічныя прынцыпы вывучэння сістэмы “тэатр – глядач”. Узасмасувязі тэатра і яго аўдыторыі разглядаюцца ў дынамічна рухомым культурна-эканамічным і сацыяльна-палітычным становішчы, якое характарызуе этапы станаўлення сучаснага грамадства. Складанасць і мнагамернасць прадмета даследавання – працэсы ўзаемадзеяння тэатра з глядачом і грамадствам – абумовілі зварот да шырокага комплекснага асэнсавання сцэнічнага мастацтва на базе гістарызму, як прынцыпу пазнання разглядаемых з'яў у іх станаўленні і развіцці, у прычынна-выніковых сувязях з умовамі, якія іх выклікалі. Такі падыход прадвызначыў апору на сумежныя гуманітарныя навукі і, перш за ўсё, на гісторыю і тэорыю тэатра, сацыяльную статыстыку, сацыялогію.

Прынцып гісторыка-тэатразнаўчага аналізу, які выкарыстаны ў дысертацыі, дазваляе вызначыць культурныя перадумовы функцыянавання тэатра ў канкрэтных сацыяльна-гістарычных умовах, асэнсаваць механізмы сукупных узаемаўплываў мастака і глядача, творчасці і вытворчасці, ахарактарызаваць перспектыўныя напрамкі, у рэчышчы якіх дынамічнаму развіццю змсілівых тэатральных структур можа быць забяспечана ўстойлівасць.

Атрыманню навуковых вынікаў сцэнічналі як тэатрычныя метады даследавання (узыходжання ад абстрактнага да канкрэтнага, гістарычны і лагічны, інтэрпрэтацыі і фармалізацыі), так і метады эмпірычнага даследавання (назірання, параўноўвання, апісання, абагульнення і сістэматызацыі факталагічных даных). Гэта дазволіла вызначыць унікальнасць спектакля ва ўзаемадзеянні з індывідуальным, асобным успрыманнем яго глядачом і адначасова асэнсаваць гэтае ўзаемадзеянне ў кантэксце мноства спектакляў сукупным глядачом, масавай аўдыторыяй, публікай.

Абраныя метады даследавання дазваляюць спалучаць характарыстыкі асобнага сцэнічнага твора, канкрэтныя ацэнкі глядача і крытыкаў і адначасова выявілі сукупныя ацэнкі роднасных рэпертуарных масіваў; улічваць арыентацыі масавых катэгорый публікі, шырокіх слаёў насельніцтва, творчых і адміністрацыйных работнікаў тэатра, крытыкаў, экспертаў, рознабакова аналізаваць меркаванні, якія атрыманы з дапамогай анкетавання, статыстычнай апрацоўкі даных і г. д.

Абапіраючыся на вызначаную метадалогію і метады даследавання, удалося выявіць якасныя характарыстыкі і структуру зводнага рэпертуару мінскіх драматычных тэатраў у 1980 і 2000 гадах, упершыню ў беларускім тэатразнаўстве распрацаваць і правесці навуковую тыпалагізацыю тэатральных пастановак.

Навуковая навізна і значнасць атрыманых вынікаў

1. Дысертация з'яўляецца першым комплексным даследаваннем цэласнага ўзаемадзеяння ўсіх складнікаў, звёнаў тэатральнай дзейнасці, у спалучэнні спецыфічных мастацкіх, творчых, вытворчых і сацыяльных фактараў. Пераадоўваецца традыцыйны адрыв тэорыі і практыкі тэатральнай творчасці ад арганізацыйнай работы з глядачом, ад успрымання і ацэнкі ім сцэнічных твораў.

2. Раскрыты асноўныя заканамернасці, механізмы і асаблівасці функцыянавання беларускага тэатральнага мастацтва ў XX стагоддзі як у дыяхранным (грамадска-гістарычным), так і сінхранным (кантэкстуальна-параўнальным) аспектах.

3. Падчас даследавання ўпершыню паслядоўна разглядаюцца спецыфічныя мастацка-эстэтычная і сацыяльная функцыі тэатра, якія былі ўласцівыя кожнаму з трох этапаў грамадска-гістарычнага развіцця ў канцы XX стагоддзя, бо менавіта яны вызначаюцца ў якасці асновы ўзаемадзеяння тэатра, глядача і грамадства. У выніку абгрунтоўваецца адметная ад раней прынятай сістэма каардынат, якая дазваляе больш дакладна паказаць сувязі і адносіны тэатра і соцыуму.

4. Навізна работы абумоўлена не толькі ўвядзеннем ва ўжытак беларускага тэатразнаўства і мастацка-творчай тэатральнай практыкі вялікага масіва фактычных даных, але і канцэптuallyна новым падыходам да ўзаемаадносін тэатра і глядача як да цэласнай сістэмы, якая фарміравалася ў

грамадстве ў абставінах функцыянавання і ўзаемадзеяння розных ідэалагічных устаноў, сацыяльна-эканамічных умоў і мастацка-эстэтычных плыняў.

5. Звяртаючыся да даследаванняў апошніх двух дзесяцігоддзяў, аўтар распрацоўвае і выкарыстоўвае шэраг новых метадык, якія комплексна спалучаюць агульнапрынятыя ў тэатразнаўстве і нетрадыцыйныя для яго навуковыя метады і працэдуры – колькасна-якасны аналіз мастацкіх і вытворча-эксплуатацыйных характарыстык рэпертуару, статыстычны і тыпалагічны аналіз гарадскога насельніцтва, патэнцыяльнай і рэальнай тэатральнай аўдыторыі, тэатральных арыентацый публікі, масавыя і экспертныя апытанні і г. д. З дапамогай такога навуковага і практычна апраўдаўшага сябе комплекснага міждысцыплінарнага падыходу стала магчымым цэласна і шматаспектна асэнсаваць дынаміку і разнастайнасць тэатральнага працэсу.

6. Упершыню прапануецца разгляд сукупнага тэатральнага мастацтва г. Мінска як самастойнай цэласнай сістэмы, якая мела ўласнае аблічча і траекторыю развіцця, вылучалася сваёй мастацкай значнасцю і такім чынам аказвала грунтоўны ўплыў на развіццё сцэнічнага мастацтва ў іншых рэгіёнах, і як часткі буйной сістэмы – тэатральнага мастацтва рэспублікі.

7. Прапанавана ўвядзенне ў дзейнасць тэатральных калектываў новых арганізацыйна-творчых крытэрыяў, якія садзейнічаюць паспяховаму вырашэнню праблем якаснага фарміравання і дакладнай эксплуатацыі рэпертуарнай афішы, увядзенню доўгачасовага планавання пры падрыхтоўцы, выпуску і пракаце спектакляў, выпрацоўцы паўнацэннай рэпертуарнай прапановы, што дазваляе скараціраваць і аптымізаваць рэпертуарную палітыку з улікам інтарэсаў глядачоў і значнасці спектакляў у кантэксце мастацкай пазіцыі тэатра.

8. Сістэма “тэатр – глядач” упершыню разглядаецца па універсальнай лагічнай схеме ў адзінстве ўсіх састаўных структурных элементаў: стварэння, распаўсюджвання, успрымання і ацэнкі спектакляў, што дазваляе паслядоўна і цэласна даследаваць яе функцыянаванне ў сацыякультурным аспекце, раскрывае сутнасць механізмаў, з’яў і працэсаў узаемасувязяў тэатральнага мастацтва і глядачоў.

9. Прынцыпова важным навуковым вынікам праведзенага даследавання з’яўляецца распрацоўка аўтарам новай мадэлі пашыранага ўзаемадзеяння тэатра і глядача, якая забяспечвае далейшае арганізацыйна-творчае і сацыяльна-эканамічнае развіццё тэатральных калектываў, садзейнічае задавальненню і адноснаму выраўноўванню запатрабаванняў насельніцтва на сцэнічнае мастацтва па ўсіх рэгіёнах рэспублікі.

Практычная (эканамічная, сацыяльная) значнасць атрыманых вынікаў

Вызначаныя ў дысертацыі палажэнні пакладзены ў аснову “Палажэння аб тэатральна-відовішчных арганізацыях Рэспублікі Беларусь”, зацверджанага Пастанаўленнем Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь № 28 ад 2 снежня 2004 года.

Вынікі навуковых даследаванняў, тэарэтычныя палажэнні дысертацыі і распрацаваныя на іх аснове рэкамендацыі па паляпшэнні творчай і арганізацыйнай дзейнасці знайшлі сваё прымяненне ў практыцы работы Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя М. Горкага, Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі, Беларускага дзяржаўнага маладзёжнага тэатра, Беларускага рэспубліканскага тэатра юнага гледача, Тэатра-студыі кінаакцёра, Новага драматычнага тэатра г. Мінска. Гэта датычыцца праблем аб'ектыўнай ацэнкі стану і мастацкага ўзроўню рэпертуару, мэтазгоднага фарміравання і эксплуатацыі рэпертуарных афіш тэатраў, укаранення ў практыку іх работы доўгачасовага (каляндарнага і сеткавага) планавання падрыхтоўкі і выпуску новых тэатральных п'есаў, якое распрацоўваецца з улікам рэжыму творчай і вытворчай дзейнасці тэатральных калектываў.

Метадалагічныя прынцыпы, навуковыя палажэнні дысертацыйнага даследавання сталі асновай для значнага паляпшэння работы канкрэтных мінскіх тэатраў з дзіцячым і дарослым гледачом, фарміравання яго эстэтычных, мастацкіх густаў, запатрабаванняў, высокай тэатральнай культуры. У паўсядзённую практыку дзейнасці мінскіх драматычных тэатраў укаранены новыя формы і метады работы з патэнцыяльнай і рэальнай аўдыторыяй гледачоў, перабудавана праца адпаведных служб тэатраў, удасканалена арганізацыя маркетынгавага і рэкламнага работы, прапаганды сцэнічнага мастацтва.

Усё гэта садзейнічала павелічэнню колькасці паказаных у 2004 і 2005 гадах спектакляў, росту лічбы абслужаных гледачоў, значнаму павышэнню сум збораў. У 2004 годзе мінскія драматычныя тэатры рэспубліканскага і гарадскога падпарадкавання паказалі 1821 спектакль, якія наведалі 454,9 тыс. гледачоў, а эканамічная эфектыўнасць склала 1854,6 млн. рублёў. У 2005 годзе гэтыя паказчыкі складалі адпаведна 1874 спектаклі, 473,5 тыс. гледачоў і 2098,1 млн. рублёў.

Акрэсленыя канцэпцыі і вынікі дысертацыйнага даследавання знайшлі сваё прымяненне пры чытанні аўтарскага спецкурса “Метадыка работы з аматарскім тэатральным калектывам” для студэнтаў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. Сутнасны змест дысертацыі, яе факталагічная аснова выкарыстоўваюцца пры падрыхтоўцы студэнтаў тэатразнаўчага, мастацтвазнаўчага, акцёрскага і рэжысёрскага аддзяленняў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў, на факультэце павышэння кваліфікацыі кіруючых работнікаў і спецыялістаў культуры Беларускага дзяржаўнага інстытута праблем культуры, на семінарах па тэатральнай крытыцы і інш. Вынікі даследавання ўключаны ў вучэбна-метадычныя дапаможнікі і вучэбныя праграмы курсаў і семінараў сістэмы павышэння кваліфікацыі работнікаў культуры.

Асноўныя палажэнні дысертацыі, якія выносяцца на абарону

1. Стратэгічнае партнёрства, развіццё ўзаемаадносін, узровень і якасць *узаемадзеяння тэатральнага мастацтва і глядача* ў канцы XX стагоддзя ў пераважнай ступені вызначаліся асаблівасцямі мастацка-эстэтычных, сацыяльных патрэб грамадства ў тэатры і здольнасцю тэатра высокамастацкімі сцэнічнымі творамі знаходзіць адэкватныя своечасовыя адказы на гэтыя запатрабаванні.

2. Функцыянаванне беларускага тэатральнага мастацтва ў перыяд 1980–2000 гадоў вызначалася трыма этапамі грамадска-гістарычнага развіцця (да перабудовы, падчас перабудовы, пасля перабудовы), кожны з якіх аказаў свой непасрэдны ўплыў на тэатральны працэс, і спецыфічнымі мастацка-арганізацыйнымі і сацыяльна-культурнымі *фактарамі*, у тым ліку разнамаснай культурнай дыферэнцыраванасцю тагачаснага грамадства, значнай раскіданасцю эстэтычных запатрабаванняў і мастацкіх густаў людзей, што прадвызначала розныя адносіны глядачоў да спектакляў і, такім чынам, устанавлівала ўзровень і стан самога сцэнічнага мастацтва.

3. Вывучэнне беларускага тэатральнага мастацтва ў канцы XX стагоддзя і яго ўплыву на глядача з выкарыстаннем распрацаванай комплекснай *метадалогіі* даследавання прыводзіць да высоў аб існаванні ў тэатральнай сферы структурна разгалінаванай, але разам з тым арганічна ўзаемазалежнай адзінай сістэмы “тэатр – глядач”, у якой глядач з’яўляецца раўнапраўным удзельнікам сцэнічнага дзеяння і, у сваю чаргу, аказвае вялікі ўплыў на фарміраванне рэпертуарнай палітыкі тэатра.

4. Разгляд дзейнасці драматычных тэатраў г. Мінска як адзінай сцэнічнай прасторы дазваляе атрымаць раней недаступныя звесткі аб эвалюцыі тэатральных калектываў рэспублікі. У перыяд 1980–2000 гадоў найбольш аўтарытэтных з іх у творчых адносінах аказвалі асабліва істотны ўплыў на *агульны* эстэтычны і творчы ўзровень сцэнічнага мастацтва Беларусі.

Разам з тым у дзейнасці мінскіх тэатраў праяўляліся і *асаблівыя* рысы, уласцівыя толькі аднаму канкрэтнаму тэатральнаму калектыву. Вызначэнне логікі функцыянавання мінскіх тэатраў – ад Тэатра юнага глядача да Тэатра імя Янкі Купалы – садзейнічае выяўленню шляхоў павышэння іх мастацкага ўзроўню. А суадносіны дынамікі і вынікаў развіцця з нарматывамі тэатральнай практыкі дазваляюць палепшыць якасць іх работы з аўдыторыяй глядача.

5. Ідэйна-мастацкія пазіцыі тэатральнага калектыву, яго адносіны да кантынгенту сваіх глядачоў найбольш выразна выяўляюцца ў працэсе *фарміравання і эксплуатацыі рэпертуарнай афішы* тэатра. Увядзенне ў практыку дзейнасці тэатраў разам з фінансаво-эканамічнымі паказчыкамі арганізацыйна-творчых крытэрыяў, экспертных апытанняў забяспечвае павышэнне эфектыўнасці рэпертуарнай палітыкі тэатральных калектываў. Выкарыстанне распрацаваных крытэрыяў і адпаведных экспертыз спецыялістамі Міністэрства культуры, крытыкамі, кіраўнікамі тэатраў дазваляе

павысіць аб'ектыўнасць ацэнкі работы калектываў, садзейнічае паляпшэнню іх практычнай дзейнасці.

6. Мастацкае функцыянаванне тэатра шмат у чым залежыць ад увядзення ў практыку работы *доўгачасовага планавання* выпуску новых пастацовак, якое спрыяе стварэнню паўнацэнных у ідэйна-мастацкіх адносінах сцэнічных твораў з улікам інтарэсаў глядачоў і значнасці гэтых спектакляў у кантэксце мастацкай пазіцыі тэатра.

7. Фарміраванне і задавальненне высокіх эстэтычных і мастацкіх запатрабаванняў глядача вызначаецца якасным паляпшэннем *рэпертуарнай прапановы* тэатраў, якая складаецца з свечасовай падрыхтоўкі, выпуску і пракату спектакляў высокага мастацкага ўзроўню.

8. Укараненне распрацаваных аўтарам механізмаў ўдасканалвання рэпертуарнай палітыкі, суадносін сацыяльна-мастацкай практыкі з рэальна функцыянуючымі ў грамадскай свядомасці духоўнымі каштоўнасцямі, настроймі, інтарэсамі садзейнічала ўзмацненню пазіцыі тэатральнага мастацтва ў перыяд 1980–2000 гадоў, павышала яго аўтарытэт у публікі. Узаема сувязі тэатральнага мастацтва і глядача на гэтым этапе вызначаліся *універсальнай лагічнай схемай*, якая складалася з чатырох састаўных структурных элементаў: *стварэння, распаўсюджвання, успрымання і ацэнкі* спектакляў.

9. У канцы ХХ стагоддзя ў працэсе функцыянавання беларускае тэатральнае мастацтва набывала рысы *пераходнасці*, якія ў многім вызначаюць яго развіццё і ў сучасных умовах. Перспектывы паляпшэння дзейнасці тэатральных калектываў звязаны з укараненнем *новай мадэлі пашыранага ўзаемадзеяння тэатра і глядача*, якая вырашае праблему збалансавання попыту і прапановы сцэнічнага мастацтва.

Асабісты ўклад суіскальніка

Даследаванне з'яўляецца аўтарскім і фарміруе ў рамках спецыяльнасці тэорыя і гісторыя мастацтва новы напрамак – тэорыя і гісторыя тэатральна-глядацкіх адносін.

Апрабацыя вынікаў дысертацыі

Сумяшчаючы навуковыя даследаванні з практыкай работы намесніка дырэктара па арганізацыі глядача Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя М. Горкага (1991–1995 гг.) і дырэктара Беларускага дзяржаўнага музычнага тэатра (1995–2001 гг.), аўтар меў магчымасць суаднесці і праверыць свае назіранні і гіпотэзы асабістым прафесійным вопытам.

Папярэдняю навуковую экспертызу дысертацыя прайшла на кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.

Вынікі даследавання былі апрабаваны на 8 навуковых канферэнцыях:

1) “Актуальныя праблемы сусветнай мастацкай культуры”: Міжнар. навук. канф., Гродна, 25 – 26 красавіка 2002 г.; 2) “Сучасны беларускі тэатр і моладзь”: Навук.-практ. канф., Нясвіж, 18 мая 2002 г.; 3) VIII Міжнар.

Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры, Мінск, 23 – 26 мая 2002 г.; 4) “Агульнаадукацыйная школа ва ўмовах рэфармавання: стан і перспектывы”: Міжнар. навук.-практ. канф., Віцебск, 13 – 14 лістапада 2002 г.; 5) “Вялікія пераўтваральнікі прыродазнаўства”: XVIII Міжнар. чытанні, Мінск, 20 – 21 лістапада 2002 г.; 6) “Музычнае мастацтва і музычная адукацыя на мяжы стагоддзяў”: Навук. канф., Мінск, 10 – 11 снежня 2002 г.; 7) “Чалавек. Культура. Адукацыя”: Рэсп. навук.-тэарэт. канф., Мінск, 29 красавіка, 2003 г.; 8) “Выхаваўчая прастора пазашкольнай установы: узыходжанне да будучыні”: Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 28 – 29 красавіка 2004 г.

Асобныя палажэнні і высновы дысертацыйнага даследавання былі выкладзены на лекцыйных і практычных занятках па курсах “Методыка работы з аматарскім тэатральным калектывам”, “Беларускі тэатр і глядач у канцы ХХ стагоддзя: кіраўніцка-эканамічны аспект” у Беларускам дзяржаўным універсітэце культуры і мастацтваў і пры перападрахтоўцы рэжысёраў аматарскіх тэатраў на факультэце павышэння кваліфікацыі кіруючых работнікаў і спецыялістаў культуры Беларускага дзяржаўнага інстытута праблем культуры.

Апублікаванасць вынікаў

Змест дысертацыі поўнасю адлюстраваны ў двух манаграфіях – “Тэатральныя даляглядны: Роздум аб сучасным беларускім тэатры і глядачу” (Мн.: Навука і тэхніка, 1990. – 144 с.), “Беларускі тэатр і глядач на парозе ХХІ стагоддзя” (Мн.: БелДІПК, 2004. – 254 с.); васемнаццаці артыкулах у рэцэнзуемых часопісах, шасці артыкулах у навуковых зборніках, шасці – у матэрыялах і двух тэзісах навуковых канферэнцый. Агульны аб’ём апублікаваных матэрыялаў – 625 старонак.

Структура і аб’ём дысертацыі

Дысертацыя складаецца з уводзін, агульнай характарыстыкі работы, аналітычнага агляду літаратуры, асноўнай часткі, якая ўключае ў сябе чатыры главы, заключэння, спісу выкарыстаных крыніц і дадаткаў.

Поўны аб’ём дысертацыі складаецца з 200 старонак, а таксама з 84 старонак дадаткаў. Спіс выкарыстаных крыніц уключае 421 найменне на беларускай, рускай, англійскай, балгарскай, нямецкай, польскай, чэшскай мовах і займае 29 старонак.

АСНОЎНЫ ЗМЕСТ ДЫСЕРТАЦЫІ

Асноўны змест дысертацыі раскрываецца ва ўводзінах, у агульнай характарыстыцы работы, аналітычным аглядзе літаратуры, чатырох главах, васьмі параграфам і заключэнні. У дысертацыі таксама змешчаны спіс выкарыстаных крыніц і дадаткі, у якіх прыводзяцца пералік тэатраў

рэспублікі, рэпертуарныя зводкі, даведачна-статыстычныя матэрыялы, экспертныя табліцы, выніковыя анкеты гледачоў.

Ва ўводзінах даецца абгрунтаванне тэмы, вызначаюцца праблемы тэорыі і практыкі сацыяльнага функцыянавання беларускага тэатра, асэнсоўваюцца асноўныя элементы цэласнай сістэмы ўзаема сувязі і ўзаемаўплыву сцэнічнага мастацтва і гледача, якія фарміраваліся ў сацыякультурным асяроддзі на працягу 1980–2000 гадоў.

У агульнай характарыстыцы работы абгрунтоўваецца актуальнасць тэмы даследавання, раскрываецца ступень яе тэарэтычнай распаўсюджанасці, вызначаюцца мэты і задачы, аб'ект і прадмет даследавання, метадалогія і метады, навуковая навізна і практычная значнасць атрыманых вынікаў. Фарміруюцца гіпотэза і асноўныя палажэнні дысертацыі, якія выносяцца на абарону. Паказаны асабісты ўклад суіскальніка, гаворыцца пра апрабаванне вынікаў і іх апублікаванасць, вызначаюцца структура дысертацыі, яе аб'ём.

У аналітычным аглядзе літаратуры аўтар спасылкаецца на працы вядомых вучоных: філосафаў, эстэтыкаў, культуролагаў, псіхолагаў, якія сталі базавай тэарэтычнай асновай данай работы. Даецца агляд навуковых публікацый тэарэтыкаў і практыкаў тэатра, крытыкаў, сацыёлагаў, эканамістаў і другіх спецыялістаў, што прысвечаны праблемам развіцця і функцыянавання савецкага і постсавецкага тэатра. Адзначаюцца найбольш значныя манаграфічныя працы і работы, якія прысвечаны гісторыі і сучаснаму стану развіцця беларускага сцэнічнага мастацтва, вядомых айчынных даследчыкаў: Т. Арловай, Т. Гаробчанка, В. Іўчанка, М. Каладзінскага, А. Лабовіча, В. Навуменка, У. Няфёда, Ю. Пашкіна, А. Сабалеўскага, Р. Смольскага і інш.

У першай главе “Гісторыка-тэарэтычныя асновы даследавання тэатра і гледача” ўпершыню зроблена спроба гісторыка-тэарэтычнага асэнсавання развіцця і функцыянавання беларускага тэатра і аўдыторыі гледача як цэласнай мастацка-эстэтычнай і сацыякультурнай сістэмы, яе структурна-функцыянальных асаблівасцей і дынамікі развіцця. У першым раздзеле (1.1. “Тэарэтычныя аспекты мастацтвазнаўчага даследавання тэатральна-гледацкіх адносін”) даецца вызначэнне сутнасці тэатральнага жыцця грамадства, калі тэатр уздзейнічае на грамадства і адначасова адлюстроўвае гэтыя ўплывы ў сваёй тэатральнай творчасці, калі паміж сцэнай і аўдыторыяй гледача, а шырай – паміж тэатрам і грамадствам, узнікаюць пэўныя заканамернасці, якія характарызуюць асаблівасці ўзаемадзеяння тэатра і грамадства ў рамках сацыяльнага функцыянавання сцэнічнага мастацтва ў розныя перыяды іх развіцця.

Апрача тэатразнаўчага асэнсоўваецца і сацыялагічны падыход у даследаванні тэатра, які можна разумець як у шырокім, так і ў вузкім сэнсе. У першым выпадку, ён заключаецца ў разглядзе ўсіх аспектаў ўзаемаадносін мастацтва з грамадствам, уключаючы адлюстраванне працэсаў грамадскага

жыцця непасрэдна ў самім змесце тэатральных пастановак. У вузкім сэнсе – сацыялагічны падыход да тэатральнага мастацтва азначае яго даследаванне ва ўзаемасувязі з працэсамі яго сацыяльнага функцыянавання. Тады тэатразнаўства збліжаецца з найбольш роднаснай яму з усіх галіновых сацыялогіяў – сацыялогіяй тэатра, якая вывучае яго функцыянаванне і развіццё ў грамадстве.

Важным у працэсах даследавання тэатра і публікі з'яўляецца і распрацоўка спецыяльнай метадалогіі і методыкі, якія забяспечваюць спалучэнне навуковай аб'ектыўнасці з адэкватным адлюстраваннем асаблівай прыроды тэатра як мастацтва. Сацыялогію як навуку цікавіць перш за ўсё тая ўласцівасць і заканамернасць грамадскіх працэсаў, якія належаць да ліку аб'ектыўных. Між тым і стварэнне мастацкіх (у тым ліку і тэатральных) твораў, і іх успрыманне належаць да суб'ектыўных актаў. Яны падпарадкоўваюцца пэўным аб'ектыўным законам. Але і змест, і форма гэтых працэсаў, як і іх вынікаў, г. зн. тэатральных пастановак і іх адлюстравання ў свядомасці ўспрымаючых, у вялікай ступені абумоўлены ўласцівасцямі іх суб'ектаў, воляй і свядомасцю людзей. Таму сацыялогія тэатра настойліва спрабуе паставіць сабе на службу розныя метады сацыяльнай псіхалогіі (а часткова і агульнай псіхалогіі).

Разам з тым псіхалагічныя магчымасці не павінны абсалютызавацца. Залішняя псіхалагізацыя сацыялогіі тэатра можа перашкодзіць раскрыццю дэтэрмінаванасці вывучаемых ёю з'яў. Але адмежавацца ад сацыяльна-псіхалагічных метадаў, выключыць іх з арсенала даследчыкаў тэатральнага жыцця грамадства было б таксама памылковым. Без вывучэння ўспрымання тэатральнага мастацтва на сацыялагічным узроўні мы не здолеем пранікнуць у сутнасць гэтай з'явы, бо кожны чалавек, успрымаючы спектакль, дзейнічае не толькі як біялагічная істота ці індывідуум у псіхалагічным сэнсе, але і, перш за ўсё, як асоба.

Усе спецыяльныя метады вывучэння тэатра і глядача могуць быць плённымі толькі пры ўмове, калі яны ўтвараюць асобную сістэму з унутранай субардынацыяй і ўзгодненасцю элементаў. Гэта значыць, што розныя прыватныя метады – традыцыйныя і новыя, выпрацаваныя тэатразнаўствам, сацыялогіяй тэатра і запазычаныя з іншых навуковых дысцыплін – павінны дапаўняць адзін аднаго, быць падпарадкаванымі іх філасофскай метадалагічнай аснове і адпавядаць спецыфіцы даследуемага прадмета – тэатра і яго аўдыторыі.

Тэатральна-сацыялагічныя даследаванні ўсіх узроўняў могуць быць паспяховымі толькі ў тым выпадку, калі яны ажыццяўляюцца як комплексныя, аб'яднанымі сіламі прадстаўнікоў не менш як дзвюх навук (тэатразнаўства, сацыялогіі), ці такімі спецыялістамі, якія аб'ядноўваюць абедзве навукі ў адной асобе. Тады тэатральная сацыялогія здолее не толькі плённа выкарыстоўваць

дасягненні сумежных навуковых дысцыплін, але і ўзбагаціць іх новымі каштоўнымі метадамі даследавання і тэарэтычнымі высновамі.

Дыялектыка ўзаемасувязі і ўзаемаўплыву тэатральнага мастацтва і публікі мае разнастайныя варыянты ўзаемадзеяння абодвух складнікаў гэтай сістэмы: супадзення развіцця тэатра і яго аўдыторыі, апырэджваючага развіцця глядача і апырэджваючага развіцця сцэнічнага мастацтва.

Само па сабе развіццё можна ўявіць як паслядоўнасць адносна стабільных перыядаў, якія валодаюць уласцівацю сістэмнасці элементаў на працягу пэўнага часу. Гэта працэс дыялектычны, нароўні з дынамікай ён дапускае моманты статычныя. Развіццё магчыма, калі існуюць сілы, якія процідейнічаюць яму. Разам з дынамізуючымі элементамі яны забяспечваюць працэс развіцця, які ўяўляе сабой ланцуг структур функцыянавання, што імкнуча да стабільнасці. Такім чынам, любое развіццё складаецца са стадыяў функцыянавання. І сутнасць яго нельга спасцігнуць па-за шэрагам функцыянуючых структур, якія змяняюць адна адну, валодаюць унутранай пэўнасцю элементаў і імкнуча заставацца нязменнымі як мага больш доўгі час. Гэтае палажэнне вызначае і працэс функцыянавання тэатральнага мастацтва, які залежыць ад сацыяльнага кантэксту, папярэдняга і далейшага стану сацыяльнай сістэмы, ад найбольш істотных заканамернасцей ўзаемадзеяння паміж элементамі сацыяльнай сістэмы, што захоўваюцца на працягу пэўнага часу.

Узаемаадносіны паміж сцэнічным мастацтвам і публікай аказваюцца выражэннем сутнасці функцыянавання тэатра. У сваю чаргу, функцыянаванне тэатральнага мастацтва як пэўнай стабільнай сістэмы аказваецца вытворным у адносінах да грамадскай сістэмы, якая знаходзіцца на пэўнай стадыі функцыянавання. У выніку, тэатру ў працэсе яго функцыянавання ў кожны канкрэтны адрэзак часу ўласцівы пэўныя сацыяльныя функцыі, якія ўтвараюць адпаведную іерархію. Але ўяўленне пра такую іерархію можна вывесці не ўласна з самога сцэнічнага мастацтва, якое заўсёды здзяйсняла тыя або іншыя сацыяльныя функцыі, а менавіта з сацыяльнай сістэмы. Такім чынам, можна зрабіць вывад, што вылучэнне сацыяльных функцый тэатральнага мастацтва можа быць здзейснена толькі ў рамках пэўнай сістэмы яго функцыянавання.

Узаемадзеянне тэатра і публікі ў які-небудзь перыяд часу ніколі не ахоплівае ўсёй масы ствараемых мастацкіх каштоўнасцей – сцэнічных твораў. Гэта не азначае, што, з'явіўшыся на свет, такія творы ніколі не стануць прадметам увагі публікі. Мінае час, і яны ўключаюцца ў працэс функцыянавання. Нярэдка час згладжвае супярэчнасці, якія ўзнікаюць ва ўзаемаадносінах тэатральнага мастацтва і публікі. Твор уступае ў новыя сувязі з новым перыядам у развіцці мастацтва. Так што час функцыянавання як бы адстае ад часу развіцця, ён можа працякаць у цыклах, якія не супадаюць з цыкламі часу развіцця.

Развіццё сцэнічнага мастацтва вызначае яго функцыянаванне. Мастакі ствараюць сцэнічныя творы, якія атрымліваюць тое ці іншае распаўсюджанне сярод публікі. Аднак развіццё тэатральнага мастацтва не толькі вызначае функцыянаванне, але і само зведвае яго ўздзеянне. Калі спектакль, які стаў здабыткам публікі, атрымлівае масавае распаўсюджанне і становіцца папулярным, гэта, без сумненняў, уплывае на рэжысёра. Ён не можа не ўлічваць вопыт функцыянавання свайго спектакля сярод публікі. Такім чынам, асаблівасці такога функцыянавання пачынаюць адлюстроўвацца на індывідуальным творчым працэсе і на развіцці тэатральнага мастацтва ў цэлым. Магчымы і іншы варыянт: рэжысёр стварае спектакль, які не знаходзіць водгуку сярод масавай аўдыторыі. Ён будзе імкнуцца або змяніць свае адносіны да гледача, улічваючы яго чаканні, або працягваць працаваць у ізаляцыі ад масавай публікі, спадзеючыся на свае ўласныя ўяўленні і на публіку, якая ў будучыні можа з'явіцца. Гісторыя мастацтва дае шмат такіх прыкладаў.

Такім чынам, калі паняцце “развіццё” ўключае сукупнасць індывідуальных варыянтаў мастацкага працэсу – спектакляў, якія існуюць у часе, – то за паняццем “функцыянаванне” стаіць пэўная логіка вынікаў творчых актаў – узаемадзеяння спектакляў з публікай. А гэта значыць, што развіццё і функцыянаванне не знаходзяцца ў прамых сувязях. Гэтыя сувязі апасродкаваны грамадствам, якое кантралюе працэсы функцыянавання, пашыраючы або звужаючы кантакты сцэнічнага твора з публікай і спектр асабовых праяў тэатральнага мастацтва. Для развіцця тэатральнага мастацтва важна, каб у ім знаходзіла выяўленне ўся разнастайнасць асабовых праяўленняў. Бо чым разнастайней мастацкі працэс, тым глыбей сувязі мастацтва з грамадствам. У той жа час функцыянаванне сцэнічнага мастацтва звязана толькі з такім асабовым праяўленнем, якое адначасова выяўляе сацыяльна значныя праблемы.

Развіццё грамадства вызначаецца гістарычнымі, сацыяльнымі, эканамічнымі і культурнымі магчымасцямі, якія яно мае для таго, каб зрабіць масавым пэўны варыянт развіцця асобы. Гэта патрабуе, з аднаго боку, здзяйснення пэўных сацыяльных функцый, і, адпаведна, пэўнай іх структуры і іерархіі, а з другога – выпрацоўкі прынцыпаў адбору сцэнічных твораў, маштабу і ступені іх распаўсюджання сярод публікі. Даны прынцып здзяйсняецца ў працы тэатральных калектываў. Разам з тым дзейнасць тэатральных устаноў як пасрэднікаў паміж мастакамі і публікай дапускае, што сцэнічнае мастацтва на працягу нейкага часу існуе як стабільны працэс. Такім чынам, аналіз дзейнасці тэатраў аказваецца матэрыялам, без якога вывучэнне праблем узаемаадносін тэатральнага мастацтва і тэатральной публікі немагчыма. Аналіз заканамернасцей дзейнасці тэатральных устаноў дазваляе меркаваць, якім сцэнічным творам грамадства аддае перавагу, дае веды аб прынцыпах сацыяльнага кантролю, маштабах і формах адносін паміж спектаклямі і масавай аўдыторыяй гледача.

У *другім раздзеле* (1.2. “Гістарычныя перадумовы суадносін тэатральнага мастацтва і глядача”) даецца рэтраспектыўны аналіз дзейнасці разнажанравых прафесійных калектываў – як акадэмічных, што маюць багатыя творчыя традыцыі, так і маладых, якія ўсе разам аказвалі і аказваюць істотны ўплыў на духоўнае і маральнае жыццё грамадства.

Асэнсоўваецца адпаведнасць кожнага этапу гістарычнага развіцця беларускага тэатра палітычным, ідэалагічным, эстэтычным крытэрыям канкрэтнай сацыякультурнай эпохі. Гэтая залежнасць і спалучанасць вызначас месца тэатра ў грамадстве, якое ў значнай ступені грунтуецца на раўнавазе сацыяльных патрэбнасцей грамадства ў тэатры і здольнасці тэатра адпавядаць даным патрэбнасцям.

Фундамент беларускага прафесійнага тэатра ў пачатку ХХ стагоддзя закладваецца драматургіяй К. Каганца, Я. Купалы, Я. Коласа, К. Буйло, Ф. Аляхновіча, Л. Родзевіча, У. Галубка, а тэатральную справу вялі І. Буйніцкі, А. Бурбіс, Ф. Ждановіч, У. Фальскі і многія іншыя патрыёты нацыянальнай сцэны.

Развіццё тэатральнага мастацтва ў першай палове і сярэдзіне 20-х гадоў ішло ў агульным працесе беларусізацыі і прынесла нямала дасягненняў у галіне драматургіі, рэжысёрскай і акцёрскай творчасці. З канца 20-х гадоў і ў 30-я гады нарастае ідэалагічны ціск на дзеячаў беларускага тэатра, многія вядомыя драматургі, буйнейшыя дзеячы сцэны былі рэпрэсаваны. Вялікай стратай стала расфарміраванне ў 1937 годзе самабытнага нацыянальнага калектыву – Трэцяга беларускага тэатра.

У гады Вялікай Айчынай вайны буйнейшыя калектывы былі эвакуіраваны ў тыл Расіі, дзе працягвалі ставіць і паказваць спектаклі. На акупіраванай тэрыторыі працаваў Мінскі беларускі тэатр, а ў партызанскіх атрадах развівалася самадзейнасць. У пасляваенны перыяд большасць тэатраў працягвала работу ў Беларусі, ставіліся спектаклі пераважна на сучасную і ваенную тэматыку.

Створаная ў 30–50-х гадах аднадумнасць, узведзеная ў ранг ідэалогіі і цалкам зарыентаваная на абслугоўванне дзяржавы, вымушала сцэнічнае мастацтва ўзвышаць, адухаўляць, эмацыянальна насычаць санкцыянаваную прапагандысцкую міфалогію. Прэс ідэалагічнага манапалізму выпустошваў эстэтыку тэатра, спрашчаў яго выяўленчыя, вобразныя магчымасці. Ангажаваная драматургія, рэжысура, крытыка інтэрпрэтавалі сюжэт перш за ўсё ў плане падзейна-ацэначным, характар героя раскрываўся пераважна як сацыяльна-вытворчая функцыя, як носьбіт адназначна станюўчага альбо адмоўнага зараду, прымітыўна зразумелага наватарства альбо кансерватызму. Не ўчынкі героя, якія выяўлялі яго асобасную своеасаблівасць, вызначалі сутнасць драматычнага твора, але ідэя, тэма, сканструяваныя абставіны, прафесійна-службовыя, сацыяльна-ролевыя функцыі абумоўлівалі ўчынкі персанажа, яго сцэнічнае існаванне ў цэлым. Чалавек выступаў толькі як

ілюстратар тэмы. Мастацкія дасягненні тэатра 30–50-х гадоў найчасцей былі звязаны з інтэрпрэтацыяй класікі, толькі ў асобных выпадках рэалізаваліся ў п'есах сучаснай праблематыкі.

У канцы 50-х і пачатку 60-х гадоў на хвалі грамадскіх змен сцэнічнае мастацтва Беларусі выйшла на новыя гарызонты, пашыраліся стылявыя пошукі, абнаўлялася і ўзбагачалася палітра спектакляў. Аднак няправільная сістэма адносін рэжысуры і акцёрскага калектыву, штучнасць пастановачных рашэнняў часам адводзілі выканаўцаў ад стварэння рэалістычных характараў. Рэжысёрскі дыктат, які выяўляўся ў дзейнасці некаторых калектываў, прыводзіў да падаўлення асобы акцёра, адмовы ад развіцця творчай ініцыятывы артыста. Усё гэта негатыўна адбівалася на якасці і мастацкім узроўні тэатральных пастановак.

На рубяжы 70–80-х гадоў у тэатрах Беларусі пачаўся працэс узбагачэння сцэнічнай мовы. Павышалася агульная культура спектакляў. Яны станавіліся больш яркімі, шматграннымі па сваіх стылявых рашэннях. Імкненне некаторых маладых рэжысёраў, якія прыйшлі ў тэатр, да вобразнага мыслення, выразная канцэптуальнасць пастановак блізка ўспрымаліся сучасным глядачом, што, несумненна, станоўча ўплывала на рост наведвальнасці тэатраў.

Разам з тым натуральныя ўзаемаадносіны тэатра, публікі, крытыкі знаходзяцца яшчэ ў цяжкім становішчы. Увайсці ў свабодны кантакт з аўдыторыяй глядача, абмінаючы фільтр партыйна-ідэалагічнага кантролю, удавалася нямногім мастакам. Устаноўка на абавязковую агульнадаступнасць сцэнічнага мастацтва, якая абумоўлівае прымітывізацыю духоўных сувязяў, зададзенасць і спрошчанасць метафарычнага раду выхоўвала ў пакаленнях шырокай публікі ўсведамленне духоўнага ўтрыманства і адначасова сацыяльнай перавагі над мастаком. У раскультуранай масавай свядомасці прэстыж асобы наўмысна зніжаўся, а спробы самавыяўлення кваліфікаваліся як разбуральныя, антыграмадскія, накіраваныя супраць “калектыву” і “простага чалавека” з народа.

У канцы XX стагоддзя ідэалагічны ціск на дзеячаў тэатра паступова слабеў. Асабліва прыметна гэты працэс праходзіў у другой палове 80-х гадоў і ў 90-я гады.

Навейшы перыяд развіцця беларускага тэатра пачаўся з 1991 года, калі была абвешчана незалежнасць рэспублікі. У цяперашні час у Беларусі працуюць 27 прафесіянальных тэатраў, 24 з якіх атрымліваюць дзяржаўную датацыю. Яны штогод выпускаюць да 130 прэм'ер, ставіцца як беларуская, руская, так і замежная драматургія.

У другой главе “Спектакль і глядач: механізмы ўзаемадзеяння” разглядаецца панарама мастацкага і сацыяльнага функцыянавання беларускага тэатральнага мастацтва ў яго асноўных рэпертуарных заканамернасцях па стану на пачатак 80-х – канец 90-х гадоў. У *першым раздзеле* (2.1. “Мастацтвазнаўчы аналіз і тыпалагізацыя сцэнічных твораў – аснова тэатральных арыентацый

гледачоў”) даследуюцца творчае аблічча тэатра, яго сацыякультурная значнасць і мастацкая пазіцыя, якія найбольш выразна і паслядоўна праяўляюцца ў рэпертуары, у выбары драматургічнага матэрыялу, у характары яго сцэнічнай інтэрпрэтацыі.

Тэатральны рэпертуар ёсць вузлавы пункт, у якім пераплецена ўся разнастайнасць эстэтычных і сацыяльных сувязяў тэатра і публікі. “Падвоенасць” прыроды рэпертуару як прадукту дзейнасці тэатра і як аб’екта дзейнасці гледачоў робіць магчымым даследаванне ўсёй цэласнасці тэатральнага жыцця.

Сацыялагічныя даследаванні паказваюць, што дастаткова дакладнае апісанне масавых працэсаў тэатральнага жыцця можа быць дасягнута толькі адначасовым выкарыстаннем некалькіх метадаў. Гэта, па-першае, правядзенне высокакваліфікаванымі тэатразнаўцамі экспертнай працэдуры, у аснову якой пакладзена мадэль, заснаваная на асэнсаванні існуючых сёння ў крытыцы і тэатразнаўстве катэгорый, што паддаюцца фармалізацыі і дазваляюць прыйсці да змястоўных навуковых заключэнняў; па-другое, гэта аналіз статыстычных дакументаў, якія характарызуюць дынаміку і фарміраванне рэпертуару; па-трэцяе – масавыя анкетныя апытанні тэатральных гледачоў і насельніцтва ў цэлым.

Прадуктыўным уяўляецца кантэнт-аналіз сукупнасці мастацтвазнаўчых тэкстаў, прысвечаных як асобным спектаклям, так і рэпертуару канкрэтных тэатраў. Прапусціўшы іх праз спецыяльную экспертную працэдуру, вызначыўшы ўласцівасці і каштоўнасці тэатральных пастацовак, нам удалося выявіць структуру і якасныя характарыстыкі зводнага рэпертуару мінскіх драматычных тэатраў у 1980 і 2000 гадах па параметрах, якія не падлягаюць аднабаковаму вызначэнню (такім, напрыклад, як жанравыя і стылявыя асаблівасці, мастацкія якасці спектакляў, ступень творчага поспеху актёраў і рэжысёраў і г. д.).

У аснову праведзенай тыпалагізацыі сцэнічных твораў і сукупнага рэпертуару мінскіх тэатраў былі пакладзены наяўнасць (або адсутнасць), яркая выразнасць (або невыразнасць) у спектаклях трох груп каштоўнасці ці трох патэнцыялаў – мастацкага, змястоўнага і масавага. Такім чынам, абіраючыся на меркаванні экспертаў, удалося вызначыць удзельную вагу тэатральных пастацовак пэўнай прыметы, долю гэтай прыметы ў агульным рэпертуарным масіве. Так, напрыклад, 124 спектаклі, якія склалі ўвесь рэпертуар мінскіх драматычных тэатраў 2000 года, былі размеркаваны сярод васьмі асноўных сацыялагічных тыпаў наступным чынам: 1) спектаклі, якія аб’ядноўваюць у сабе аб’ектыўную рэалізацыю выразна акрэсленых каштоўнасцей мастацкай культуры з моцным патэнцыялам змястоўнасці пры пасрэдніцтве каштоўнасцей масавага ўспрымання; 2) спектаклі, у якіх выразна акрэсленыя мастацкія і змястоўныя каштоўнасці не абіраюцца на каштоўнасці масавага ўспрымання;

3) спектаклі, дзе высокі мастацкі патэнцыял рэалізаваны ў спалучэнні з масавасцю, а агульна змястоўныя каштоўнасці пададзены недастаткова ярка; 4) спектаклі, у якіх эфектыўна рэалізуюцца каштоўнасці мастацкай культуры, але змястоўна недастаткова напоўненыя і не прызначаныя для масавай аўдыторыі; 5) спектаклі без значных каштоўнасцей мастацкай культуры пры адносна высокіх каштоўнасцях змястоўнасці і масавага ўспрымання; 6) спектаклі, дзе атрымалі пераважную рэалізацыю каштоўнасці масавага ўспрымання пры адносна слабой выразнасці астатніх якасцей; 7) спектаклі, у якіх найбольш моцным бокам з’яўляюцца змястоўныя каштоўнасці, якія не абапіраюцца на каштоўнасці мастацкай культуры і масавага ўспрымання; 8) спектаклі, дзе прыметы ўсіх трох патэнцыялаў не з’яўляюцца дастаткова выразнымі.

У *другім раздзеле* (2.2. “Рэпертуарная прапанова – вузлавы пункт мастацкіх адносін тэатра і публікі”) разглядаюцца механізмы і прыцыпы пракатнай дзейнасці, якія ўздзейнічаюць на сцэнічнае жыццё спектакля. Яна з’яўляецца важнейшым складнікам функцыянавання тэатра і трактуецца як “прадметны” структураўтваральны элемент у трыадзінстве тэатральнай сістэмы (тут канцэнтруюцца творчасць, вытворчасць і сацыяльная місія).

Многія гады ў тэатральным працэсе назіраўся разрыў паміж магчымым і рэальным. Імкненне тэатральных калектываў, увасобленае ў рэпертуарнай афішы, далёка не заўсёды рабілася набыткам аўдыторыі глядача, таму што пракат істотна змяняў рэпертуарныя акцэнты. Так, напрыклад, на пятую частку рэпертуарнай афішы некаторых мінскіх драматычных тэатраў у асобныя гады прыпадала каля паловы ўсіх паказаў года, а гэта значным чынам звужала магчымасці выбару для глядача.

Аналіз і суаптаўленне структуры каштоўнасцей афішы і структуры каштоўнасцей пракату для кожнага тэатра і для сукупнага драматычнага тэатра г. Мінска ў цэлым за 20 гадоў сведчаць аб пэўных негатыўных тэндэнцыях сучаснага тэатральнага працэсу. Спектаклі “масаваыя” займаюць занадта вялікае, галоўнае месца, выцясняючы сур’ёзны рэпертуар. Пачынаючы з 1980 года ўсё відавочней і хутчэй узрастае масавасць сярод прэм’ер кожнага года. Але з прэм’ер – па статыстыцы – толькі чацвёртая частка ўдалая. Астатнія – альбо сярэднія спектаклі, альбо брак. Такім чынам, масавасць, у асноўным, не суправаджаецца мастацка-змястоўнымі каштоўнасцямі, а рэалізуецца ў рэпертуары або ў скажоным з імі спалучэнні, або самастойна. У пракаце, дзе прэм’еры заўсёды больш актыўныя, гэты “статыстычны дысбаланс” яшчэ больш умацняецца.

Структура сукупнага рэпертуару складаецца з рознанакіраваных намаганняў усіх тэатраў, кожны з якіх ідзе сваім творчым шляхам (гэта выразна бачна ў індывідуальных “партрэтах” тэатраў). Аднак ёсць і агульная тэндэнцыя, якая ў той ці іншай меры ўласціва ўсім тэатральным калектывам. Асабліва, выразна яна праявілася ў 2000 годзе, калі найбольш цікавая ў творчых

адносінах частка “лідэраў” афішы апынулася амаль незаўважанай у пракаце, затое значна павялічыўся “тыраж” сцэнічных твораў забаўляльнага плана. Так, напрыклад, калі ў 1980 годзе камедыя складала ўсяго толькі 11 % зводнай тэатральнай афішы ўсіх мінскіх драматычных тэатраў, то ў 2000 годзе – ужо 27 %. У пракаце ж гэтая тэндэнцыя праявілася з яшчэ большай выразнасцю. Доля камедыйных спектакляў у сукупнай эксплуатацыйна-рэпертуарнай тэабліцы ўзрасла з 21 % у 1980 годзе да 34 % у 2000 годзе. Прычым, каля паловы паказаных глядачам у 2000 годзе спектакляў былі аднесены экспертамі да разраду чыста забаўляльных.

Рэгуляванне рэпертуарнай прапановы – гэта ўзгадненне інтарэсаў тэатра і глядача, а пры ўмове, што кожны калектыў сам выбірае сваю мастацкую праграму, рычагом рэгулявання становіцца частата пракату розных назваў. Жанрава-тэматычная і мастацка-стылістычная разнастайнасць рэпертуарнай прапановы павінна адпавядаць ўсёй разнастайнасці запытаў глядача. Рэпертуар неабходна ўявіць у выглядзе лесвіцы, пад’ём на кожную наступную прыступку якой стане для глядача магчымасцю эстэтычнага ўзбагачэння, больш глыбокага пранікнення ў змест тэатральнага мастацтва. Неабходна дыферэнцыяцыя рэпертуару па складанасці тэатральнай мовы з тым, каб дазволіць зацікавіцца непадрыхтаванаму глядачу і задаволіцца тэатралу. У выпадку, калі ў горадзе працуюць некалькі тэатральных калектываў, глядач мае магчымасць шукаць “свой” спектакль у розных тэатрах. Калі ж тэатр у горадзе адзіны, ён павінен адпавядаць больш шырокаму колу запытаў і толькі ў гэтым выпадку можа пашыраць аўдыторыю, мэтанакіравана фарміраваць ўзрастаючыя эстэтычныя патрэбы глядача і максімальна іх задавальняць.

Такім чынам, фарміруецца асноўны крытэрыі пракату рэпертуару асобным тэатрам: максімальная частата пракату павінна адпавядаць тым спектаклям, якія тэатр у рамках складзенай на сёння рэпертуарнай афішы лічыць для сябе праграмнымі, а далей частата пракату асобных назваў павінна размяркоўвацца прапарцыянальна структуры патрэбнасцей аўдыторыі глядача. Тым самым будзе дасягацца максімальнае задавальненне сацыяльна ўхваленых і эстэтычна развітых патрэбнасцей насельніцтва ў тэатральным мастацтве і адначасовае іх мэтанакіраванае фарміраванне.

У трэцяй главе “**Мастацка-эстэтычныя і псіхалагічныя фактары фарміравання тэатральных інтарэсаў глядачоў**” даследуецца змястоўная сутнасць сатворчасці глядача, форма ўключэння глядачоў у сістэму спектакля. У *першым раздзеле* (3.1. “Механізмы ўспрымання і ацэнкі тэатральнага спектакля дзіцячым глядачом і фарміраванне яго тэатральных інтарэсаў”) адзначаецца, што ўздзеянне тэатральнага мастацтва універсальнае: яно развівае ўражлівасць і ўяўленне, фарміруе мысленне і маральнасць падростаючай асобы. У дзіцячым узросце ў падсвядомасці закладваюцца асновы індывідуальнага тыпу ўспрымання сцэнічнага мастацтва і вызначаюцца крытэрыі ацэнкі тых эстэтычных якасцей, якімі чалавек будзе карыстацца ў далейшым. І ад таго, ці

здолее ён увайсці ў свет тэатра, будзе залежаць і яго культурны ўзровень, і спосаб яго адносінаў да каштоўнасцей тэатральнай культуры.

Для таго, каб тэатральныя жанры актыўна садзейнічалі маральна-духоўнаму выхаванню падрастаючага пакалення, у спектаклях неабходна ўлічваць два моманты. Першы – ідэі пераадолення перашкод, актыўнай барацьбы за дасягненне шчасця і ажыццяўлення заповітнай мары (што дапамагае пераклучэнню ўвагі дзіцяці са “свету спажываўца” на свет актыўнага імкнення і дзеяння). І другі – шчаслівы фінал, сугучны дзіцячаму аптымізму светаадчування, які закліканы ўмацаваць веру дзіцяці ў непахіснасць крытэрыяў ісціны, дабырні, высакароднасці.

Яшчэ адна важная асаблівасць заключаецца ў тым, што сіла сцэнічнага мастацтва адлюстроўваецца ў ідэі агульнасці, калектыўнасці, асабістага дачынення. Знаходзячыся ў глядзельнай зале, дзіця адчувае, успрымае, перажывае ўсё інакш, чым сам насам з сабою. Узаемаўплыў публікі, які адбываецца ў глядзельнай зале, прыводзіць да эфекту шматразовага ўзмацнення эмацыянальнага ўздзеяння, да вялізнай канцэнтрацыі пачуццяў. Успрыманне тэатра дзецьмі – гэта надзвычай актыўны від дзейнасці, таму што дзеці – самыя шчырыя і спагадлівыя гледачы, у іх выдатна развіта “здольнасць акцёрства” (тэрмін К.С. Станіслаўскага). Вывучэнне аўдыторыяй гледача выявіла цікавую асаблівасць – неабходнасць прысутнасці на спектаклях дзяцей рознага ўзросту, а таксама дарослых, таму што “змешаная зала”, як самая натуральная і арганічная, выклікаючы ёмістую, шматаблічную рэакцыю на сцэнічнае дзеянне, псіхалагічна садзейнічае больш тонкаму ўспрыманню дзяцей.

Пры ўспрыманні твораў сцэнічнага мастацтва актуалізуюцца неаднародныя камунікацыі. Прычым далёка не ўсе з іх можна аднесці да разрады ўласна эстэтычных. Запыты і чаканні пэўных катэгорый гледачоў здольныя “перабудоўваць” сэнсавы матэрыял твораў, ствараючы такі “від” яго канструкцыі, які ўключае ў сябе і немастацкія элементы. Гэтыя трансфармацыі сцэнічнага твора і дазваляюць яму выконваць любую з функцый мастацтва, нават у тым выпадку, калі эстэтычная функцыя адыходзіць на задні план:

- 1) ідэйна-выхаваўчую,
- 2) сацыяльнага пазнання,
- 3) асветніцкую,
- 4) кампенсатарную,
- 5) забаўляльную.

У выніку спектакль выконвае свае сацыяльныя функцыі, карыстаецца папулярнасцю, эфектыўна ўздзейнічае на масавую аўдыторыю, але пры гэтым ён можа не ацэньвацца па эстэтычных крытэрыях, знаходзіцца наогул па-за сістэмай мастацкага ўспрымання ў звычайным сэнсе гэтага паняцця. Вось чаму адной з найбольш істотных задач эстэтычнай работы з дзецьмі з’яўляецца выпрацоўка ў іх навыкаў прачытання спецыфічнай мовы сцэнічнага мастацтва, г. зн. умення бачыць ажыццяўляемую мастаком замену рэальнай рэчаіснасці на яе эстэтычную “мадэль”. І, адпаведна, умення пераклучацца з адной, незстэтычнай самой па сабе рэальнасці, у другую – эстэтычна засвоеную.

У малодшым і сярэднім школьным узросце пераважаючымі з'яўляюцца адносіны да сцэнічных твораў як да выяўлення жыццёвых фактаў, а прадметам усведамлення і ацэнкі, у асноўным, з'яўляюцца адлюстраваныя падзеі. У большасці навучэнцаў пераважаюць: а) арыентацыя на цікавасць адлюстраваных у спектаклі падзей, у тым ліку на станючы фінал; б) арыентацыя на прывабнасць персанажаў і іх учынкаў; в) арыентацыя на камедыяны характар спектакля, на наяўнасць у ім смешнага. Такія асноўныя прыярытэты навучэнцаў з ліку тых, хто прыводзіць хоць нейкія падставы для сваіх станючых адносін да прагледжанага спектаклю.

У школе і ў сям'і спектакль часта разглядаецца не як твор мастацтва, а толькі як падстава для правядзення той ці іншай выхавальчай работы. Пры гэтым ідэйна-мастацкая своеасаблівасць данай мастацкай з'явы ў рахунак не бярэцца. Гутаркі з дзецьмі аб мастацтве часта зводзяцца да “выцягвання высновы”, заснаванай на адлюстраваным у спектаклі “жыццёвым” прыкладзе, г.зн. сентэнцыі, якая ігнаруе спецыфіку тэатра як віду мастацтва.

Аналіз пастацовак тэатраў г. Мінска дае падставу зрабіць выснову аб тым, што дзіцячы спектакль дапускае прытрымліванне такіх “законаў дзіцінства”, як адсутнасць статыкі і залішняга рухомасць, абцяжаранасць словам і празмерная зацягласць, неабходнасць няспешнага роздуму і магчымасць “ужыцца” ў вобраз.

Вывучэнне спецыфічных рыс дзіцячага ўспрымання дазваляе зразумець шматлікія важныя працэсы і заканамернасці ўздзеяння тэатральнай творчасці на асобу і ў больш познім узросце, прасачыць некаторыя істотныя асаблівасці далучэння людзей да разумення спецыфічнай мовы сцэнічнага мастацтва і, у канчатковым выніку, вызначыць магчымасці і характар эстэтычнага развіцця розных сацыяльных катэгорый насельніцтва ва ўсіх узростах груп.

У *другім раздзеле* (3.2. “Асноўныя метады фарміравання мастацкіх густаў, запатрабаванняў і тэатральнай культуры дарослага глядача”) разглядаецца сістэма сацыяльна-эстэтычных адносін сцэны і залы, вывучаецца псіхалогія ўзаемаадносін публікі і тэатра.

Сталасць глядача вызначаецца яго здольнасцю да ўспрымання, творчага асэнсавання, да інтэрпрэтацыі, асацыятыўнасці мыслення, разнастайнасці пачуццяў і эмоцый. Успрыманне глядачом тэатральнага спектакля, рэакцыя публікі на паказ 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, рагуе на іх, таму што працэсы сцэнічнай творчасці і ўспрымання яе вынікаў – рухомыя, яны знаходзяцца ў няспынным і непаруўным дынамічным адзінстве.

Ва ўспрыманні спектакля праяўляецца яшчэ адзін з самых галоўных псіхалагічных механізмаў – “праекцыя-ідэнтыфікацыя”. Аднак толькі ідэнтыфікацыяй чалавека з іншым чалавекам, у даным выпадку з персанажам, гэты механізм не вычэрпваецца. Успрыманне спектакля вызначаецца не толькі

індывідуальнымі адносінамі, але і групавымі, калектыўнымі. І жыццёўляецца яно ў нейкай “камунікацыйнай прасторы”, у якой можна назіраць тры віды зносін. З аднаго боку, камунікацыя глядача з прадуктам масавай камунікацыі – спектаклем, з другога – камунікацыя паміж глядачом і іншым ці іншымі яго партнёрамі, з якімі ён прыйшоў у тэатр, з трэцяга – камунікацыя паміж глядачом і ўсёй публікай.

Узаемадзеянне індывідуальных свядомасцей утварае новы якасны стан, які ў шмат разоў пераўзыходзіць індывідуальныя рэакцыі і эмоцыі. Гэты новы якасны стан аўдыторыі, у выніку якога асобныя глядачы ператвараюцца ў нейкі новы цэласны арганізм, здольны ў працэсе калектыўнага ўспрымання стаць прычынай глыбокіх змяненняў, што адбываюцца ў свядомасці глядачоў. Ён можа зрабіцца ідэальнай сітуацыяй зносін, недастатковых, але вельмі неабходных глядачу ў жыцці.

Да сённяшняга часу гістарычна склаліся чатыры асноўныя тыпы верагодных узаемаадносін паміж тэатрам і глядачом. У першым – тэатр імкнецца паставіць глядача ў пазіцыю ўдзельніка падзей, які ўспрымае дзеянне як быццам “знутры”, шляхам максімальнага ўключэння яго ў працэс суперажывання (трагедыя). У другім – тэатр імкнецца паставіць глядача ў пазіцыю судзі, адчужана ўспрымаючага дзеянне, якое яму дэманструюць, што дасягаецца няспыннай адчужанасцю працэсу перажывання (камедыя). У трэцім – тэатр ідзе па шляху аб’яднання гэтых дзвюх вышэйадзначаных пазіцый, не даючы ніводнай з іх прыняць дамінуючага значэння, папераменна ўцягваючы глядача ў працэс суперажывання і парушаючы гэтае суперажыванне сродкамі адчужанасці (трагікамедыя). У чацвёртых – тэатр імкнецца паставіць глядача ў пазіцыю сведкі падзей шляхам аб’ектыўнага аднаўлення жыццёвай рэальнасці (драма).

Змястоўныя і стылявыя пошукі тэатра, яго законы ў значнай ступені дыктуюцца ўяўленнямі глядача, яго разуменнем сцэнічнага мастацтва, яго псіхікай. Вывучаючы ўспрыманне тэатральнай пастаноўкі тым ці іншым глядачом, можна з вялікай ступенню верагоднасці прагназаваць яе “вынікі”. Чым больш таленавіты твор сцэнічнага мастацтва, тым даўжэй ён перажываецца суб’ектам ужо пасля таго, як ён перастаў быць аб’ектам непасрэднага ўспрымання. У адпаведнасці з класіфікацыяй Г. Дадамяна, Д. Дандурэя, Л. Нэўлера, вылучаюцца тры тыпы ўспрымання: паўсядзённы, мастацкі і квазімастацкі. Для першага тыпу характэрна “змястоўную напоўненасць і каштоўнасць мастацкага твора” вызначаць праз “рэаліі паўсядзённай рэчаіснасці”. Прадстаўнікі другога тыпу – мастацкага – валодаюць “разуменнем меры і “руху” яго (твора мастацтва. – Р.Б.) мастацкай умоўнасці”, яны здольныя асэнсаваць “сістэму мастацкіх значэнняў данага твора мастацтва, яго непаўторнасць”. Трэці – квазімастацкі – тып характарызуецца “мазаічным бачаннем свету”. У свядомасці такога глядача

неверагодным чынам суіснуюць (але не інтэгрыруюцца) самыя розныя, супрацьлеглыя пункты адліку ў разуменні і ў ацэнцы твораў мастацтва.

Такім чынам, механізм успрымання, уменне пранікаць у сутнасць спектакля становяцца істотна звязанымі і, у нейкім сэнсе, нават вызначальнымі адносна сістэмы чаканняў публікі і крытэрыяў ацэнкі з'яў тэатральнага мастацтва. Успрыманне любой тэатральнай пастаноўкі шмат у чым залежыць не толькі ад яе мастацкага ўзроўню, але і ад разумення яе гледачом (выхаваным самім тэатрам). Спектакль аказвае ўздзеянне на тым узроўні, на якім ён зразумелы і прыняты. Глыбіня спасціжэння тэатрам чалавека і чалавечых адносін – гэта, у канчатковым выніку, ступень спасціжэння публікай тэатральнага мастацтва.

Значэнне тэатра ў духоўным, маральным, эстэтычным выхаванні людзей цяжка пераацаніць. Сёння тэатр неабходна разглядаць як важнейшы элемент агульнай выхаваўчай сістэмы, таму што фарміраванне свядомасці гледачоў – вынік складанага, арганізаванага і кіруемага працэсу развіцця. І тэатру як мастацтву, найменш схільнаму да тыражавання і ўздзеяння стэрэатыпаў, у гэтым працэсе належыць асаблівае роля.

У чацвёртай главе “Мадэль пашыранага ўзаемадзеяння тэатра і гледача” выяўляюцца густы, патрэбы і арыентацыі рэальных і патэнцыяльных гледачоў у тэатральным мастацтве. У *першым раздзеле* (4.1. “Каштоўнасця арыентацыі рэальнай і патэнцыяльнай тэатральнай публікі ў сферы сцэнічнага мастацтва”) вызначаюцца параметры і тыпалагічныя асаблівасці тэатральнай публікі, уключанае насельніцтва ў рэальную сацыяльна-мастацкую дзейнасць тэатральных калектываў, даследуюцца сацыяльна-дэмаграфічныя асаблівасці і характарыстыкі мастацкіх паводзін публікі канкрэтных тэатральных калектываў.

Даныя сацыялагічных даследаванняў гледача сведчаць аб важных для развіцця сцэнічнага мастацтва структурных змяненнях у аўдыторыі. Так, у 90-я гады ў аўдыторыі мінскіх тэатраў адбыліся значныя зрухі: павялічылася доля “выпадковых” гледачоў пры адначасовым скарачэнні пастаяннай яе часткі. Ёсць тэатры, у якіх выпадковая аўдыторыя значна вышэй 50 %. Пашырэнне тэатральнай публікі за кошт далучэння гледачоў, якія не маюць навыкаў зносін з тэатрам, ускладняе задачу якаснага ўдасканалення самога тэатра і павышэння яго сацыяльна-выхаваўчай эфектыўнасці.

Пастаянныя гледачы – найважнейшая кампанента аўдыторыі. Калі іх колькасць значна скарачаецца, то гэта прыводзіць да незваротных вынікаў у сістэме “тэатр – аўдыторыя”. Па-першае, страчванне ядра пастаянных гледачоў адбіваецца на мастацкім узроўні спектакляў і рэпертуары ў цэлым. Па-другое, пастаянныя гледачы, якія маюць устойлівы вопыт адносін з тэатрам, развіты мастацкі густ, з’яўляюцца тым сацыяльным “ферментам”, які паскарае працэс развіцця тэатральнай культуры сукупнай аўдыторыі, фарміруе думку аб тэатры і спектаклі сярод “патэнцыяльных” гледачоў. Такім чынам, выйсце з сённяшняй

сітуацыі бачыцца ў першую чаргу ў змяненні стратэгіі тэатра – стабілізацыі аўдыторыі, фарміравання ў ёй пастаяннага ядра глядачоў, далучэння да тэатра найбольш перадавых у сацыяльна-культурных адносінах груп гарадскога насельніцтва. Выпадковая аўдыторыя неабходна кожнаму тэатру, таму што ў канчатковым выніку яе прадстаўнікі “рэкрутуюцца” ў тэатральную аўдыторыю. Аднак шмат залежыць і ад суадносін выпадковых і пастаянных глядачоў. Даследаванні паказалі, што нармальна доля выпадковай аўдыторыі павінна быць у межах 15 – 25 %, а тэатральнай аўдыторыі – 50 – 70 %.

Гледачы, якія прысутнічаюць на спектаклі, уяўляюць сабой мноства, у дастатковай меры неаднароднае. Адрозненнямі першага парадку з’яўляюцца полаўзроставыя характарыстыкі, розніца ў адукацыйным узроўні, узроўні прыбыткаў, родзе заняткаў і г. д. Адзначана, што ўсе гэтыя характарыстыкі ў пэўнай меры абумоўліваюць узаемаадносіны суб’екта з тэатральным мастацтвам, хаця і не прадвызначаюць іх адназначна. Сёння ў тэатральнай аўдыторыі ўпэўнена занялі сваю “нішу” гледачы са сферы бізнесу, адміністрацыйна-кіраўніцкай сферы і беспрацоўныя, упершыню зафіксаваныя яшчэ напачатку 90-х гадоў. У тэатрах імя Я. Купалы і М. Горкага доля глядачоў сферы бізнесу ўзрасла, напрыклад, у два разы. Разам з тым працягваецца “адток” глядачоў са сфер прамысловасці, навукі, аховы здароўя, культуры. Хрэстаматычным з’яўляецца прыклад непапулярнасці тэатра ў працоўным асяродку, хаця асобныя прадстаўнікі рабочага класа ўсё-такі арыентаваныя на сцэнічнае мастацтва. У розных тэатрах колькасць глядачоў гэтай групы вагаецца ад 3 % да 5,3 %. Агульнай тэндэнцыяй для мінскіх тэатраў з’яўляецца і “звужэнне” элітарнай аўдыторыі. Дасведчаныя гледачы адзначаюць адсутнасць у большасці тэатраў сваёй канцэпцыі развіцця, прадуманай рэпертуарнай палітыкі, філасофскага асэнсавання складаных грамадскіх працэсаў, рэалій сучаснага жыцця.

Сённяшнія гаспадарча-эканамічныя ўмовы існавання вымушаюць тэатр пашыраць аўдыторыю – праз умацненне жорсткасці рэжыму дзейнасці, далучэнне дадатковай публікі. З гэтай мэтай тэатр нярэдка нарошчвае эксплуатацыйныя аб’ёмы, спрашчае сваю мову, шырока выкарыстоўвае запазычаныя сродкі выразнасці, “насычаючы” рэпертуар каштоўнасцямі масавага ўспрымання.

Імкнучыся далучыць да сцэнічнага мастацтва як мага большую колькасць людзей, тэатр не павінен арыентавацца на самы нізкі ўзровень разумення мастацтва і яго ўспрымання. Такім шляхам “вымываецца” дасведчаная публіка і вызваляецца месца для выпадковага, непадрыхтаванага глядача. Масавая публіка, якая задавальняецца каштоўнасцямі прызначанага ёй рэпертуару, часта не здагадваючыся аб існаванні іншых, пачынае дамінаваць у глядзельнай зале. Так парушаюцца прапорцыі структуры аўдыторыі, якія неабходны для яе нармальнага ўзнаўлення.

Тэатр – параджэнне гарадской культуры, ён уяўляе сабой складаную з’яву, прырода і механізм якой да канца не вывучаны. У нашым выпадку, аднак, неабходна адзначыць некаторыя выяўленыя і дастаткова ўплывовыя фактары. Сярод іх – змены ў складзе насельніцтва і адпаведныя перамены ў дынаміцы культурнага аблічча гарадоў, якія адбыліся ў рэспубліцы за апошнія два дзесяцігоддзі. Гэта, безумоўна, упывае на колькасны і якасны ўзровень патэнцыяльнай тэатральнай аўдыторыі як г. Мінска, так і іншых гарадоў рэспублікі.

У абласных цэнтрах і невялікіх гарадах патэнцыяльная аўдыторыя глядача драматычных тэатраў складае ў сярэднім 7,5 % ад так званага “глядацказольнага” насельніцтва горада, у якім размешчаны тэатр. А ў г. Мінску – 10 – 12 % “глядацказольнага” насельніцтва, г. зн. жыхароў ва ўзросце ад 16 да 70 гадоў. У 1979 годзе патэнцыяльная тэатральная публіка ў сталіцы складала ў сярэднім ад 95 да 110 тыс. чалавек, у 1989 – ад 115 да 135 тыс., а ў 1999 годзе – ад 125 да 150 тыс. чалавек.

Вызначаючы параметры патэнцыяльнай дзіцячай тэатральнай аўдыторыі, неабходна ўлічваць усе 100 % колькасці дзяцей. Прычын таму некалькі, але галоўная з іх заключаецца ў тым, што калі тэатры хочуць падтрымліваць на неабходным узроўні памер дарослай аўдыторыі глядача, то яны павінны даць магчымасць кожнаму дзіцяці свайго горада хаця б некалькі разоў у год наведаць тэатральныя паказы. Па выніках перапісу насельніцтва колькасць дзяцей і падлеткаў ва ўзросце ад 5 да 15 гадоў у г. Мінску складала: у 1979 годзе – 172 тыс. чалавек, у 1989 – 244,5 тыс., у 1999 годзе – 236 тыс. чалавек. Гэтая колькасць дзяцей і складала патэнцыяльную дзіцячую аўдыторыю.

Разглядаючы працэсы ўзаемадзеяння тэатра і яго патэнцыяльнай аўдыторыі глядача, можна вызначыць некалькі ўзроўняў разумення сцэнічнага мастацтва, эстэтычных патрэбнасцей і густаў патэнцыяльных глядачоў. Выдзяляюць чатыры тыпы: праблемна-арыентаваны, нарматыўна-арыентаваны, культурна-прэстыжны, арыентаваны на забаўленне. Прычым да апошняга тыпу адносіцца самая вялікая група глядачоў, якая складае на сёння больш 50 % патэнцыяльнай тэатральнай аўдыторыі г. Мінска.

Разам з тым сацыялагічныя даследаванні выявілі рост патрэбнасці часткі патэнцыяльных глядачоў у наведванні тэатраў, якая, нягледзячы на павелічэнне колькасці тэатральных калектываў, задавальняецца далёка не ў поўнай меры. Так, 76,2 % рэспандэнтаў заявілі, што яны хацелі б часцей бываць у тэатры, і толькі 10,7 % пацвердзілі, што ім дастаткова тых наведванняў, якія яны ажыццяўляюць.

У 80-я гады 73,4 % ад агульнай колькасці патэнцыяльных глядачоў рэспублікі ўвогуле не наведвалі тэатр, 1-2 разы ў год наведвалі тэатр 20,8 %, 3 – 5 разоў – 4,6 %. Пастаяннымі тэатраламі маглі сябе лічыць толькі 1,2 % апытаных (якія наведвалі тэатр больш за 6 разоў). Такім чынам, калі разглядаць тую частку насельніцтва, якая наведвала тэатр 3 разы і болей, то іх лік быў каля

150 тыс. чалавек па ўсёй рэспубліцы, яшчэ каля 45 тыс. – людзі, якія наведвалі тэатр 6 разоў і болей. У агульнай суме колькасць гэтых людзей склала каля 200 тыс. чалавек. Вось яны і фарміравалі актыўную тэатральную аўдыторыю. Сітуацыя 90-х гадоў паказвае, што па сваёй колькасці гэтая актыўная частка публікі практычна амаль не змянілася.

Феномен г. Мінска аказвае свой уплыў на патэнцыяльную аўдыторыю тэатраў. Сёння кожны мінчанін уяўляецца “паслядоўным” у сваіх паводзінах гледача, яго тэатральная актыўнасць (роўна як і пасіўнасць) не з’яўляецца вузка выбіральной. Блізкае знаёмства чалавека з адным тэатрам павялічвае яго інтарэс і да іншых тэатраў. У той самы час розныя катэгорыі гараджан моцна адрозніваюцца па ступені тэатральнай актыўнасці. Гэта – адна з праяў высокай сацыяльна-культурнай дыферэнцыяцыі насельніцтва буйнога горада.

“Узаеманакладанне” фактычных аўдыторый розных тэатраў г. Мінска вельмі істотнае: тым самым звужаецца аб’ём рэальнай аўдыторыі ўсёй сукупнасці мінскіх тэатраў і скарачаецца яе доля ў складзе “глядацказвольнага” насельніцтва (адпаведна – і ў патэнцыяльнай аўдыторыі мінскіх драматычных і музычных тэатраў). “Узаеманакладанне” аўдыторый асобных тэатраў з’яўляецца далёка не выпадковым і падпарадкоўваецца пэўным заканамернасцям функцыянавання і развіцця сістэмы розных тэатраў і іх узаемадзеяння з сістэмай аўдыторый гэтых тэатраў.

Іншая справа – рэальная і патэнцыяльная аўдыторыі тэатраў, якія размеркаваны ў абласных цэнтрах і невялікіх гарадах рэспублікі. З-за шэрагу аб’ектыўных і суб’ектыўных фактараў яны пастаўлены ў няроўныя ўмовы творчасці, вытворчасці і функцыянавання. Гэтая акалічнасць не заўсёды дапускае і роўнавялікі мастацкі вынік. У няроўных умовах знаходзяцца і розныя групы насельніцтва не толькі з прычыны рознай ступені далучанасці да сцэнічнага мастацтва, але і ў сувязі з умовамі пражывання, традыцыямі, умовамі арганізацыйнай і тэрытарыяльнай даступнасці і г. д.

Спецыфіка развіцця тэатральнага жыцця насельніцтва ў гэтых гарадах істотным чынам карэктуюцца і накіроўваецца асаблівасцямі культурнага асяроддзя, размяшчэннем у гарадской прасторы розных устаноў культуры і дамінуючых кропак канцэнтрацыі насельніцтва (месца вучобы, месца работы, месца жыхарства, культурна-грамадскі цэнтр і інш.), з аднаго боку, і традыцыйна сфарміраванымі абумоўленымі мясцовымі ўмовамі (культурнымі, характарам працоўнай дзейнасці, узроставым складам насельніцтва), дамінуючымі арыентацыямі на розныя формы культурнага баўлення часу – з другога. І калі любому сталічнаму тэатру лягчэй увайсці ў сацыякультурны кантэкст нават таму, што сам узровень сцэнічнага мастацтва закладваўся тут, у сталіцы, то разрыў паміж сталічным і перыферычным тэатрамі па-ранейшаму застаецца даволі істотным.

У *другім раздзеле* (4.2. “Шляхі аптымізацыі адносін тэатра і гледача”) аналізуюцца сацыяльныя сувязі, формы бытавання беларускага тэатральнага

мастацтва ва ўмовах сучаснай сацыякультурнай сітуацыі. Тэатральная сістэма і механізм вытворчасці, размеркавання і спажывання твораў сцэнічнага мастацтва, якія склаліся раней, перажываюць каардынальныя змены.

Паступовы пераход грамадства да існавання ва ўмовах рынковых адносін дапускае адмаўленне ад шматлікіх укаранёных у масавую свядомасць каштоўнасных нормаў, змяненне алгарытмаў новых сацыяльных, эканамічных, культурных паводзін, ён дыктуе гатоўнасць да перамен, псіхалагічную мабільнасць і гібкасць у ацэнцы рэчаіснасці і свайго становішча ў ёй.

Сучасная тэатральная вытворчасць – гэта адзінства ўсіх сцэнічных сродкаў увасаблення ідэй, уключаючы інвестыцыйныя. Яна складаецца з дзвух узаемазалежных відаў дзейнасці: асноўнага – мастацкай вытворчасці (мастацкая творчасць ад задумы сцэнічнага твору да адносін тэатра з глядачом) і дапаможнай вытворчасці, якая забяспечвае працэс калектыўнай мастацкай творчасці (выраб аксесуараў спектакляў) і абслугоўвае ўдзельнікаў гэтага працэсу, уключаючы глядачоў (мантаж дэкарацый, усталяванне святла, транспарціроўка сцэнічных сродкаў, распаўсюджванне білетаў і інш.).

Працягваюцца новыя спецыфічныя асаблівасці ў творча-вытворчай дзейнасці тэатраў, у якую ўваходзяць і мастацкая творчасць як працэс вытворчасці мастацкіх каштоўнасцей (духоўнай вытворчасці), і тэатральная вытворчасць як сістэма мастацка-інвестыцыйных узаемасувязяў, і тэатральна-відовішчнае прадпрыемства як спецыфічны поліфункцыянальны мастацка-вытворчы арганізм, і творча-вытворчы (мастацка-вытворчы) працэс як сукупнасць узаемазвязаных дзеянняў тэатральнага калектыву па стварэнні спектакляў і пракату рэпертуару.

Сёння сетка тэатраў стацыяніравана ў гарадах, якія складаюць толькі 10 % ад агульнай колькасці населеных пунктаў гарадскога тыпу. У іх пражываюць каля 40 % усяго насельніцтва. 6 вялікіх (з насельніцтвам звыш 100 тыс. чал.), 8 сярэдніх (ад 50 да 100 тыс. чал.) і 82 малых (да 50 тыс. чал.) гарадоў рэспублікі не маюць тэатраў. Калі ж да гэтага дадаць, што толькі г. Мінск мае тэатры ўсіх відаў – і музычныя, і драматычныя, і дзіцячыя, – карціна нераўнамернасці магчымасцей пастаянных адносін са сцэнічным мастацтвам зробіцца яшчэ больш унушальнай.

Нягледзячы на пастаянны рост сеткі прафесійных тэатраў, колькасць глядачоў у другой палове 80–90-х гадоў значна вагалася. У 1985 годзе ў рэспубліцы працавала 17, у 1990 – 21, 1995–1996 гадах – 24, 1997–1998 – 26, 1999–2000 гадах – 27 тэатраў. Аўдыторыя глядача за гэты ж перыяд значна скарацілася. Адбылося рэзкае падзенне наведвання: з 3,3 млн. глядачоў у 1985 годзе да 2 млн. – у 2000 годзе. Найбольш глыбокі правал наведвання тэатраў прыходзіцца на 1996–1997 гады, калі ўсе тэатры рэспублікі наведвалі штогод толькі па 1,7 млн. глядачоў.

У сацыяльна-эканамічных і палітычных умовах канца 80–90-х гадоў уплыў ідэалагічных камандна-упраўленчых фактараў на жыццядзейнасць

тэатра значна аслабеў, затое рэзка ўзмацнілася ўздзеянне іншых фактараў. Напачатку 90-х гадоў тэатрам адчувальна не хапала пастаノウачных сродкаў, з-за адсутнасці фінансавання фактычна была згорнута гастрольная дзейнасць, пагоршылася становішча з прафесійным выхаваннем актёрскай і рэжысёрскай моладзі. Асабліва востра гэтыя пытанні паўсталі перад абласнымі і гарадскімі тэатрамі. Далёка не ўсе новыя пастаノウкі вызначаліся высокім мастацкім узроўнем. Камерцыялізацыя тэатральнага жыцця рабіла свой уплыў на рэпертуарную палітыку, асабліва гэта адчувалася ў першай палове апошняга дзесяцігоддзя, калі на многіх сцэнічных пляцоўках панавала так званое зратычнае мастацтва. У гэты перыяд колькасць спектакляў у тэатрах скарацілася на 10 %, а колькасць абслужаных гледачоў – на 35 %.

Сучасныя формы сацыяльнага функцыянавання тэатра адлюстроўваюць, з аднаго боку, патрэбы гледача, спажываўца мастацкай прадукцыі, узрастаючую канкурэнцыю тэатраў, вытворцаў і пастаўшчыкоў гэтай прадукцыі, іх змаганне за гледача. З другога боку, у сённяшнім тэатральным жыцці акрэсліліся спробы супраціўлення спажывецкаму дыктату гледачоў, выявіліся відавочныя тэндэнцыі станаўлення і развіцця арганізмаў, якія імкнуцца да камерцыйнай і арганізацыйнай незалежнасці і ў сваёй творчасці абапіраюцца на агульначалавечыя, гуманітарныя каштоўнасці, на фундаментальныя мастацкія традыцыі. Гэтае імкненне да культурнага самазахавання таксама з'яўляецца выразнікам пэўных рэгулятараў сацыяльных паводзін мастакоў, публікі, насельніцтва, ва ўсякім разе дастаткова прадстаўнічай яго часткі.

Абедзве тэндэнцыі сведчаць аб тым, што сучасны тэатр уваходзіць у складаныя грамадскія працэсы паступовага збліжэння штодзённай сацыяльна-мастацкай практыкі з рэальна функцыянуючымі ў грамадскай свядомасці духоўнымі каштоўнасцямі і ідэаламі. Апора на іх стварае найбольш спрыяльныя ўмовы і стымулы для развіцця перспектыўных форм сцэнічнага мастацтва, а таксама для фарміравання новай генерацыі дзеячаў тэатра, не абмежаваных вузкатрадыцыйнай спецыялізацыяй, а кампетэнтных спецыялістаў шырокага грамадскага, культурнага і мастацкага кругагляду, здольных акумуляваць і творча пераўтвараць сацыяльна значныя эстэтычныя і арганізацыйныя ідэі.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Прапанаваная дысертацыя ўяўляе сабой тэатразнаўча-сацыялагічнае даследаванне стану сучаснага тэатральнага працэсу ў Беларусі.

1. У выніку ўсебаковага комплекснага даследавання масіву розных па тыпу і характары тэатразнаўчых, сацыёлага-статыстычных, вытворча-арганізацыйных, фінансава-эканамічных крыніц мы прыйшлі да высновы, што ў канцы XX стагоддзя ў рэспубліцы існавала багатае па змесце, разнастайнае па формах праяўлення, шматсастаўнае па структуры, рознанакіраванае і

дынамічнае па характары развіцця тэатральнае мастацтва. На ўсіх этапах свайго развіцця ў савецкі і постсавецкі час яно выконвала шматлікія мастацкія, выхаваўчыя, асветніцкія функцыі ў жыцці Беларусі і такім чынам, у якасці важнейшага элемента, уваходзіла ў сферу культуры грамадства. Найбольш гарманічна і паўнакроўна *ўзаемадзеянне тэатральнага мастацтва і глядача* ажыццяўлялася ва ўмовах, калі тэатр знаходзіў дакладныя, па-мастацку пераканаўчыя адказы на выклікі свайго часу, калі ён сваімі высокамастацкімі сцэнічнымі творамі паўнацэнна задавальняў мастацка-эстэтычныя і сацыяльныя запатрабаванні грамадства [1 – 26; 29; 34; 36].

2. Працэс функцыянавання беларускага тэатральнага мастацтва ў 1980–2000 гадах быў абумоўлены як іманентнымі ўласцівасцямі яго развіцця, так і асобнымі грамадска-гістарычнымі, сацыяльна-культурнымі і мастацка-арганізацыйнымі *фактарамі*: рэфармаваннем дзяржаўнага ладу, перабудовай тэатральнай справы, разнамаснай культурнай дыферэнцыраванасцю грамадства, раскіданасцю эстэтычных запатрабаванняў і мастацкіх густаў глядачоў, што ў канчатковым выніку вызначала ўзровень і стан самага сцэнічнага мастацтва. Пад уздзеяннем гэтых фактараў ішло развіццё тэатральнай справы, яны грунтоўным чынам уплывалі на фарміраванне разнастайных грамадскіх і мастацкіх сувязяў тэатра і глядача, садзейнічалі сінтэзу і развіццю суадносін традыцыйных і эксперыментальных напрамкаў сцэнічнага мастацтва. У залежнасці ад іх ва ўмовах рэальнай сітуацыі канкрэтныя тэатральныя трупы прымалі на сябе некалькі мастацка-функцыянальных назначэнняў, стваралі спектаклі “пагранічныя”, якія спалучалі прыметы розных тыпаў тэатраў [1; 2; 6; 12; 15; 32].

3. Спецыфічныя абставіны развіцця і функцыянавання беларускага тэатральнага мастацтва ў канцы ХХ стагоддзя і яго ўплыву на глядача, а таксама характар узаемаадносін у сістэме “тэатр – глядач” абумовілі неабходнасць выкарыстання пры вывучэнні гэтых дзвюх асноўных складаючых тэатральнага працэсу адэкватнай прадмету даследавання *метадалогіі*, якая аб’яднала комплекс узаемазвязаных навуковых прынцыпаў, падыходаў і метадаў. Галоўным сярод іх стаў прынцып гісторыка-тэарэтычнага аналізу, а таксама тэатразнаўча-гістарычны, тэатразнаўча-сацыялагічны падыходы і метады, якія дазволілі разгледзець сістэму “тэатр – глядач” як структурна разгалінаваную, але адзіную сістэму, звязаную з іншымі сацыяльна-культурнымі ўтварэннямі [2; 12; 16].

4. У 1980–2000 гадах драматычныя тэатры г. Мінска заставаліся неад’емнай і арганічнай часткай беларускага тэатральнага мастацтва. Яны актыўна ўдзельнічалі ў развіцці сцэнічнага мастацтва Беларусі і вызначалі многія *агульныя* з’явы, якія з цягам часу нярэдка станавіліся характэрнымі для іншых тэатраў і сцэнічнага мастацтва рэспублікі ў цэлым. Разам з тым гэтыя агульныя для беларускага тэатральнага мастацтва якасці дапаўняліся і *асаблівымі*, характэрнымі для гэтых канкрэтных тэатральных калектываў

рысамі, якія пэўным чынам выяўляліся ў ідэйна-мастацкім напрамку, мастацкім узроўні, дынаміцы і выніках дзейнасці. Кожны з мінскіх драматычных тэатраў будаваў сваю працу на канкрэтных, толькі яму ўласцівых мастацка-эстэтычных прынцыпах, у рамках пэўных жанрава-стылявых форм і нарматываў тэатральнай практыкі.

У цэлым сцэнічнае мастацтва г. Мінска можна вызначаць як *сукупнае тэатральнае мастацтва рэгіёну*, якое мела ўласнае аблічча і траекторыю развіцця, займала годнае месца ў беларускім тэатральным працэсе і вылучалася сваёй мастацкай значнасцю [1; 2; 4; 11; 14; 18; 22; 35; 36].

5. У выніку праведзенага тэатразнаўча-сацыялагічнага даследавання рэпертуару мінскіх драматычных тэатраў у перыяд 1980–2000 гадоў удалося аб'ёмна і шматбакова разгледзець тэндэнцыі *фарміравання і эксплуатацыі рэпертуарнай афішы* як асобных тэатральных калектываў, так і ўсіх мінскіх тэатраў у сукупнасці, што спрыяла высвятленню іх адносін з кантынгентам сваіх гледачоў.

Вывучэнне структуры рэпертуару канкрэтнага тэатральнага калектыву і ўсяго рэпертуарнага масіву драматычных тэатраў у дынаміцы дало ключ да разумення логікі складання і пераструктуравання зводнай афішы “сукупнага тэатра” г. Мінска. Пад уздзеяннем унутраных і знешніх імпульсаў пачалася напружаная і інтэнсіўная перабудова тэатральнай справы, адносін тэатральных калектываў да свайго гледача. У ацэнку дзейнасці тэатраў, акрамя існаваўшых эканамічных паказчыкаў, уводзіліся арганізацыйна-творчыя крытэрыі, якія пазыўна спрыялі ўдасканаленню тэатральнага працэсу, стымуляванню мастацкіх пошукаў, прыцягненню новых творчых сіл. Прымяненне гэтых крытэрыяў на практыцы пры фарміраванні рэпертуару і эксплуатацыі спектакляў дазволіла скарэкціраваць і аптымізаваць рэпертуарныя афішы тэатраў, адрэгуляваць іх практычную дзейнасць, у выніку чаго адбылася гарманізацыя рэпертуарнай палітыкі мінскіх тэатраў. Што датычыць планаў па лічбе паказаных спектакляў і па колькасці абслужаных гледачоў, то іх выкананне набыло асэнсаваны характар, ішло ўжо не за кошт узмоцненага пракату, а значыць дачаснага зношвання адных спектакляў і неапраўданага простаю другіх, нераўнамернай занятасці трупы і г. д.

Папайненне рэпертуару і яго пракат як у канкрэтным тэатры, так і ва ўсіх мінскіх тэатрах у сукупнасці з метадычна абгрунтаваных пазіцый спрыялі прыняццю правільных, мэтазгодных кіраўніцкіх рашэнняў па фарміраванні і эксплуатацыі тэатральнай афішы [2; 12; 20; 26; 32].

6. Узровень мастацкага функцыянавання тэатра, які мае ўласныя колькасныя і якасныя, статыстычныя і дынамічныя параметры, у многім залежыць ад мэтазгоднага і своечасовага выпуску новых пастановак. А гэта звязана з неабходнасцю ўвядзення ў практыку работы *доўгачасовага планавання* рэпертуару, якое ўключае як календарны, так і частотны планы. З дапамогай доўгачасовага планавання магчыма рацыянальнае вырашэнне двух

узасмазвязаных пытанняў: якую колькасць назваў мэтазгодна захоўваць у рэпертуарнай афішы і колькі новых пастановак спатрэбіцца выпусціць на працягу тэатральнага сезона (г. зн. колькі назваў бягучага рэпертуару падлягае замене). Частотнае планаванне дазваляе суаднесці назвы і тэрміны выпуску прэм'ер з пракатам спектакляў, якія ідуць на сцэне тэатра. Такім чынам, пашыраецца рэпертуарная палітра, захоўваецца суразмернасць рэпертуарнай афішы тэатра, новыя пастаноўкі не выцясяняюцца, а арганічна замяняюць старыя. Рэгуляванне сцэнічнага жыцця кожнага спектакля ў працэсе доўгачасовага планавання стварае перадумовы для рацыянальнага выпуску новых пастановак з улікам інтарэсаў глядачоў і значнасці гэтых спектакляў у кантэксце мастацкай пазіцыі тэатра [1; 2; 23; 32].

7. Якасная падрыхтоўка, выпуск і пракат спектакляў высокага мастацкага ўзроўню фарміруе творчыя аблічча тэатра. Яны складаюць і з'яўляюцца той неабходнай *рэпертуарнай прапановай* тэатра, якая аказвае вялікі ўплыў на фарміраванне і задавальненне спецыфічных эстэтычных і мастацкіх густаў і запатрабаванняў глядачоў. І ажыццяўляецца гэта праз канкрэтны сцэнічны твор. Такі пункт гледжання на спектакль дазваляе ўбачыць не толькі яго эстэтычную самакаштоўнасць, але і яго месца і значэнне ў сістэме сацыякультурных сувязяў як “вузла”, у якім непасрэдна ажыццяўляецца ўзаемадзеянне тэатра і публікі.

Разам з тым кожны сцэнічны твор актуалізуецца толькі ў працэсе сацыяльнага бытавання. Гэта важнейшы структураўтваральны элемент у трыадзінстве тэатральнай сістэмы (творчасць, вытворчасць, сацыяльная місія). Тут ўзнікае і існуе пункт перасячэння розных структурных уяўленняў пра тэатральны працэс.

Тэатр набыў права самастойна фарміраваць рэпертуар і вырашаць пытанні пра гатоўнасць спектакляў да публічнага паказу. Гэтая творчая самастойнасць выступае перад ім патрабаванне рацыянальнага падбору п'ес для пастаноўкі і выбару правільнай стратэгіі і тактыкі пракату спектакляў. Пры гэтым рэпертуарныя прапановы павінны як мага больш адпавядаць усёй шматграннасці запатрабаванняў глядача. Маецца на ўвазе не толькі жанраватэматычная і мастацка-стылістычная разнастайнасць рэпертуарнай афішы. Трэба будаваць рэпертуар ў выглядзе лесвіцы, пад'ём на наступную прыступку якой павінен абазначаць для глядача магчымасць эстэтычнага ўзбагачэння, больш глыбокага пранікнення ў свет тэатральнага мастацтва. Неабходна дыферэнцыяцыя рэпертуару па складанасці тэатральнай формы і зместу з тым, каб спектаклі, якія ідуць на сцэне, дазвалялі зацікавіцца непадрыхтаванаму глядачу і атрымаць асалоду тэатралу.

У выніку вызначаецца асноўны крытэрыў пракату рэпертуару асобным тэатрам: максімальная частата паказу павінна адпавядаць тым спектаклям, якія тэатр у рамках рэпертуарнай афішы, што склалася сёння, лічыць для сябе праграмнымі, а далей частата пракату асобных назваў павінна размяркоўвацца

прапарцыянальна структуры запатрабаванняў тых ці іншых груп глядачоў. Гэта дазваляе дасягнуць максімальнага задавальнення эстэтычна развітых патрэб насельніцтва ў тэатральным мастацтве і адначасова забяспечыць мэтанакіраванае фарміраванне гэтых запатрабаванняў.

Вызначэнню крытэрыяў пракату рэпертуару садзейнічае распрацаваная намі методыка тыпалагізацыі тэатральных п'ястаноуак. Яна дазваляе наблізіцца да выяўлення змястоўнай сутнасці прапануемых тэатрам адносінаў з публікай, а значыць, і сцэнічных твораў у цэлым. Тыпалагічная дыферэнцыраванасць рэпертуару па характары рэалізуемых у спектаклях каштоўнасцей, звернутых да розных груп глядачоў, дае падставы меркаваць пра меру ажыццяўлення кожным тэатрам яго сацыяльна-эстэтычнай арыентацыі, убачыць творчае аблічча і ідэйна-мастацкую пазіцыю кожнага тэатральнага калектыву [2; 4; 6; 11; 14; 20; 34].

8. Стан тэатральнага мастацтва ў Беларусі ў перыяд 1980–2000 гадоў абумоўліваўся працэсамі паступовага збліжэння паўсядзённай мастацкай практыкі з рэальна функцыянуючымі ў грамадскай свядомасці духоўнымі каштоўнасцямі, настроймі, інтарэсамі. Важнай умовай узмацнення пазіцыі тэатра ў жыцці з'яўлялася актыўнае, пастаяннае ўдасканальванне рэпертуарнай палітыкі з улікам запатрабаванняў глядачоў і тых складаных супярэчлівых працэсаў, якія адбываліся ў тэатральнай справе.

Узаемадзеянне тэатральнага мастацтва і глядачоў у гэты перыяд складваецца па *універсальнай лагічнай схеме*. У якасці яе асноўных састаўных структурных элементаў выдзяляюцца чагатыры фазы: *стварэнне, распаўсюджванне, успрыманне і ацэнка* спектакляў.

Фаза *стварэння* спектакля адпавядае этапу ўвасаблення п'есы ў твор сцэнічнага мастацтва – тэатральнай п'ястаноўку – шляхам сумеснай рэалізацыі як індыўдуальнай (праца рэжысёра, мастака, сцэнографа, кампазітара), так і калектывнай (рэпетыцыйна-вытворчы працэс) творчай працы. Фаза *распаўсюджвання* прадугледжвае рашэнне пытанняў эксплуатацыі п'ястаноўкі ў форме спектакля як непаўторнага працэсу ўзаемадзеяння канкрэтнага творчага калектыву з пэўнай аўдыторыяй глядача ва ўмовах месца і часу, якія складваюцца. Фаза *ўспрымання* характарызуе эстэтычныя, псіхалагічныя і сацыяльна-эканамічныя аспекты функцыянавання тэатральнага мастацтва ў грамадстве, выкарыстоўваючы рэакцыю аўдыторыі глядача на спектаклі. Фаза *ацэнка* заклікана шляхам асэнсавання спектакляў з выкарыстаннем тэатразнаўчай навукі і тэатральнай крытыкі адказваць за выяўленне заканамернасцей развіцця і функцыянавання сцэнічнага мастацтва, а таксама за вывучэнне вынікаў яго ўздзеяння як на тварцоў мастацкіх каштоўнасцей, так і на аўдыторыю глядачоў.

Усе гэтыя фазы тэатральнага працэсу ў непарыўным узаемадзеянні паміж сабой мэтанакіравана і сістэматычна ўплывалі як на стваральнікаў мастацкіх каштоўнасцей і паслуг (тэатральныя калектывы), так і на слажыўцоў гэтых

каштоўнасцей (гледачоў). У выніку менавіта іх з'яднанне і абумоўлівала эвалюцыю тэатральнай культуры як феномена праяўлення духоўнага жыцця грамадства [3; 5; 9; 13; 16; 24; 27; 31].

9. У канцы XX стагоддзя беларускае тэатральнае мастацтва набывала рысы *пераходнасці*, якія праяўляліся ў арганізацыйна-творчым і сацыяльна-эканамічным стане тэатральных калектываў – у неабходнасці адаптацыі да сучасных рынковых умоў і адносін, у захаванні і працягу лепшых тэатральных традыцый мінулых часоў і рэалізацыі творча перспектывных мастацкіх тэндэнцый, якія доўжылі б сваё жыццё ў будучыні. Сёння перспектывы развіцця беларускага сцэнічнага мастацтва звязаны з фарміраваннем *новай мадэлі пашыранага ўзаемадзеяння тэатра і гледача*, якая абапіраецца на падмурак глыбокіх эканамічных абгрунтаванняў, прынцыпова новых арганізацыйных асноў, а галоўнае, на ўсведамленне цэласнасці тэатра як унікальнага сацыяльнага і мастацкага арганізму, дзейнасць якога грунтуецца на прынцыпах і механізмах, што спалучаюць энергетычны патэнцыял масавых і індывідуальна-асабовых зносін гледачоў.

У аснову гэтай мадэлі пакладзена прынцыповае змяненне структуры тэатральнай сеткі. *Першы* яе элемент – вяртанне стацыянарным тэатрам іманентных ім умоў работы, а таксама стварэнне новых дзяржаўных прафесійных тэатральных калектываў. *Другі* элемент бачыцца ў стварэнні сеткі альтэрнатыўных тэатраў і тэатральных цэнтраў, якія не маюць уласных творчых сіл, але маюць права заключаць дагаворы з рэжысёрамі і акцёрамі на пастаноўку спектакляў і іх далейшы пракат (не абавязкова, дзе гэтыя цэнтры размешчаны). *Трэці* элемент прапануемай мадэлі – развіццё сеткі тэатраў па-за рамкамі сістэмы Міністэрства культуры. Гэта: тэатры гарадоў, буйных прадпрыемстваў, грамадскіх арганізацый, антрэпрызныя тэатры. У якасці *чацвёртага* элемента прапануецца ўключэнне ў мадэль аматарскіх тэатральных калектываў, якія ўжо зарэкамендавалі сябе ў гледача і маюць пэўныя творчыя поспехі ў рабоце.

Важнейшай складаючай часткай прапановы *мадэлі пашыранага ўзаемадзеяння тэатра і гледача* з'яўляецца каардынацыя работы творчых калектываў і рэгулявання іх рэпертуарных прапаноў. Гэтую новую функцыю павінны ўзяць на сябе органы кіравання культурай. Такім чынам, у рамках прапанаванай мадэлі праблема збалансавання попыту і прапановы вырашасца не намаганьнямі асобнага тэатра, а ў сукупным выглядзе. Значыць, дасягаецца і асноўная мэта мадэлі – задавальненне і адноснае выраўноўванне запатрабаванняў насельніцтва на сцэнічнае мастацтва ва ўсіх рэгіёнах Беларусі [1; 2; 15; 23; 32; 33; 36].

Рэалізацыя на практыцы важнейшых вынікаў даследавання і вывадаў, якія зроблены на іх аснове, прынясе карысць у галіне ўдасканальвання рэпертуарнай палітыкі тэатраў, у справе мастацкага развіцця і тэатральнага выхавання розных груп насельніцтва.

СПІС АПУБЛІКАВАННЫХ РАБОТ ПА ТЭМЕ ДЫСЕРТАЦЫІ

Манаграфіі

1. Бузук Р.Л. Тэатральныя далягляды: Роздум аб сучасным беларускім тэатры і глядачу. – Мн.: Навука і тэхніка, 1990. – 144 с.: іл.
2. Бузук Р.Л. Беларускі тэатр і глядач на парозе XXI стагоддзя. – Мн.: БелДПІК, 2004. – 256 с.

Артыкулы ў навуковых часопісах

3. Бузук Р.Л. Проблемы восприятия спектакля // Беларуская думка. – 2002. – № 3. – С. 15 – 161.
4. Бузук Р.Л. Труд души, работа мысли: Роль театра в становлении подрастающей личности // Беларуская думка. – 2002. – № 8. – С. 137 – 144.
5. Бузук Р.Л. Тэатральнае выхаванне: тыпалогія дзіцячага глядача // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2002. – № 1. – С. 41 – 46.
6. Бузук Р.Л. Выхаванне тэатрам // Адукацыя і выхаванне. – 2002 – № 9. – С. 52 – 55.
7. Бузук Р.Л. Роля тэатра ў выхаванні моладзі // Народная асвета. – 2002. – № 11–12. – С. 47 – 48.
8. Бузук Р.Л. Традыцыйная батлейка і сучасны глядач // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2003. – № 1. – С. 34 – 37.
9. Бузук Р.Л. Недолговечно, но рассчитано на вечность: Драматический театр и общество: пути взаимодействия // Беларуская думка. – 2003. – № 8. – С. 142 – 149.
10. Бузук Р.Л. Размышления у театрального подъезда // Беларуская думка. – 2003. – № 9. – С. 118 – 125.
11. Бузук Р.Л. Воспитание у зрителей-школьников культуры восприятия театрального спектакля // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2003. – № 3. – С. 26 – 28.
12. Бузук Р.Л. Репертуар драматических театров в зеркале социолого-театроведческого анализа // Веснік Бел. дзярж. ін-та праблем культуры. – 2003. – № 1. – С. 19 – 27.
13. Бузук Р.Л. І ўсё гэта пра тэатральную культуру (да выхада ў свет энцыклапедыі "Тэатральная Беларусь") // Веснік Бел. дзярж. ін-та праблем культуры. – 2003. – № 1. – С. 116 – 117.
14. Бузук Р.Л. Успрыманне сцэнічнага мастацтва: дыялог тэатра і глядача // Веснік Бел. дзярж. ун-та культуры. – 2003. – № 2. – С. 46 – 52.
15. Бузук Р.Л. Развитие творческих способностей детей и подростков средствами кукольного театра // Пазашкольнае выхаванне. – 2003. – № 11. – С. 17 – 21.

16. Бузук Р.Л. Театр как феномен культуры и фактор межличностных отношений // Мастацкая адукацыя і культура. – 2003. – № 4. – С. 13 – 18.
17. Бузук Р.Л. Игровая природа музыкального театра как средство формирования личности ребенка // Весці Бел. дзярж. акад. музыкі. – 2003. – № 4. – С. 126 – 130.
18. Бузук Р.Л. Динамика репертуарного предложения драматических театров: проблемы типологизации спектаклей // Веснік Бел. дзярж. ін-та праблем культуры. – 2004. – № 1. – С. 58 – 63.
19. Бузук Р.Л. Театр и социальная реальность: проблемы взаимовлияния // Веснік Бел. дзярж. ін-та праблем культуры. – 2005. – № 1. – С. 14 – 17.
20. Бузук Р.Л. Театральное искусство в формировании субъекта культурного развития // Мастацкая адукацыя і культура. – 2005. – № 4. – С. 34 – 39.

Аргыкулы ў навуковых зборніках

21. Бузук Р.Л. Тэатры і канцэртныя арганізацыі // Беларуская культура сёння (гадавы агляд – 2001) : 3б. арт. / М-ва культуры РБ. Бел. дзярж. ін-т праблем культуры; Аўтар. калектыў: І.Б. Багачова, А.М. Боганева, Р.Л. Бузук і інш. – Мн.: БелДІПК, 2002. – С. 8 – 13.
22. Бузук Р.Л. Театр и зритель: методология восприятия и оценки театрального спектакля // Тэатральныя скрыжаванні: 3б. арт. / М-ва культуры РБ. Бел. дзярж. ін-т праблем культуры. – Мн.: БелДІПК, 2002. – С. 3 – 21.
23. Бузук Р.Л. [Каментарый да раздзела "Тэатры"] // Статыстычны партрэт культуры Беларусі: Агляд – 2002: 3б. арт. / М-ва культуры РБ. Бел. дзярж. ін-т праблем культуры; Аўтар. калектыў: І.Б. Багачова, А.М. Боганева, Р.Л. Бузук і інш. – Мн.: БелДІПК, 2002. – С. 16 – 17.
24. Бузук Р.Л. Как развивается театральное искусство в Беларуси? // Белорусская культура: вопросы и ответы: Сб. ст.: В 2 ч./ М-во культуры РБ. Бел. гос. ин-т проблем культуры; Под ред. В.П. Скороходова. – Мн.: БелДІПК, 2003. – Ч. 1. – С. 23 – 26.
25. Бузук Р.Л. Театральное искусство и воспитание художественных вкусов школьников // Гуманитарный вестник: Сб. ст. / Федеральная служба спец. строит. РФ. Военно-технич. ун-т; Ред. кол.: В.П. Беркут, Г.Л. Бузук, А.И. Дырин и др. – Балашиха: ВТУ, 2003. – № 3. – С. 120 – 130.
26. Бузук Р.Л. Эстетические и социально-психологические аспекты восприятия спектакля // Гуманитарный вестник: Сб. ст. / Федеральная служба спец. строит. РФ. Военно-технич. ун-т; Ред. кол.: В.П. Беркут, Г.Л. Бузук, А.И. Дырин и др. – Балашиха: ВТУ, 2003. – № 3. – С. 131 – 139.

Матэрыялы навуковых канферэнцый

27. Бузук Р.Л. Методология художественного восприятия зрителем театрального спектакля // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: Материалы Междунар. науч. конф., Гродно, 25–26 апр. 2002 г.: В 2 ч. / Гродн. гос. ун-т; Под ред. У.Д. Розенфельда. – Гродно: ГрГУ, 2002. – Ч. 2. – С. 14 – 17.

28. Бузук Р.Л. Асаблівасці функцыянавання тэатра батлейкі ў сучасных умовах // VIII Міжнар. Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры: Матэрыялы чытанняў, Мінск, 23–26 мая 2002 г.: У 2 ч. / Бел. дзярж. ун-т культуры; Рэд. калектыў: М.А. Бяспалая (адк. рэд.) і інш. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2003. – Ч. 2. – С. 28 – 35.

29. Бузук Р.Л. Театр в системе художественных интересов школьников // Общеобразовательная школа в условиях реформирования: состояние и перспективы: Материалы Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 13–14 нояб. 2002 г. / Витеб. гос. ун-т; Ред. кол.: Н.А. Ракова (отв. ред.), В.В. Тетерина, Р.В. Загоруйко и др. – Витебск: ВГУ, 2002. – С. 178 – 179.

30. Бузук Р.Л. Проблемы воспитания детского зрителя средствами музыкального театра // Музыкальное искусство и музыкальное образование на рубеже веков: Материалы науч. конф., Минск, 10–11 дек. 2002 г.: В 2 ч. / Бел. гос. акад. музыки; Ред. кол.: В.Л. Яконюк (ред. - сост.), В.Л. Яконюк, В.А. Антоневич, О.В. Дадюмова и др. – Минск: БГАМ, 2004. – Вып. 2. – С. 136 – 138.

31. Бузук Р.Л. Театр и духовное воспитание молодежи // Чалавек. Культура. Адукацыя: Матэрыялы Рэсп. навук.-тэарэт. канф., Мінск, 29 крас. 2003 г. / Бел. дзярж. ін-т праблем культуры; Пад рэд. У.П. Скараходава. – Мн.: БелДІПК, 2003. – С. 135 – 137.

32. Бузук Р.Л. Театр и социальная реальность: проблема трансляции социальных норм и духовных ценностей // Воспитательное пространство внешкольного учреждения: восхождение к будущему: Материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 28 – 29 апр. 2004 г. / Нац. ин-т образования; Науч.-ред. совет: Ю.А. Гусев, В.В. Четет, В.А. Янчук. – Мн.: МГДД и М, 2004. – С. 192 – 195.

Тэзісы дакладаў навуковых канферэнцый

33. Бузук Р.Л. Современный белорусский театр и молодежь // Мастацкая культура Беларусі: новыя далягляды: Тэз. дакл. навук.-практ. канф., Нясвіж, 18 мая 2002 г. / Бел. дзярж. ін-т праблем культуры. – Мн.: БелДІПК, 2002. – С. 63 – 65.

34. Бузук Р.Л. Белорусский театр и зритель: феномен сотворчества // Великие преобразователи естествознания: Леонардо да Винчи: Тез. докл. XVIII Междунар. чтений, Минск, 20–21 нояб. 2002 г. / Бел. гос. ун-т информ. и

радиоэлектр.; Ред. кол.: І.Ф. Габрусь (отв. ред.), А.П. Достанко, Ю.А. Харин. - Мн.: БГУИР, 2002. - С. 146 - 148.

Метадычныя матэрыялы


35. Бузук Р.Л. Театр и эстетическое развитие детей: Метод. рекомендации. - Псков: Псков. обл. центр нар. творч., 2001. - 14 с.

36. Бузук Р.Л. Театр как средство общения: Метод. рекомендации. - Псков: Псков. обл. центр нар. творч., 2002. - 12 с.

37. Арганізацыя работы аматарскага тэатральнага калектыву: Праграма курса для слухачоў факультэта павышэння кваліфікацыі Беларускага дзяржаўнага інстытута праблем культуры / Уклад. Р.Л. Бузук. - Мн.: БелДІПК, 2002. - 10 с.

38. Методыка работы з аматарскім тэатральным калектывам: Праграма для студэнтаў IV—V курсаў па спецыяльнасці “народная творчасць” / Уклад. Р.Л. Бузук - Мн.: БДУК, 2004. - 22 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИР



РЭЗЮМЭ

Бузук Расціслаў Леанідавіч

Беларускае тэатральнае мастацтва і глядач у канцы XX стагоддзя

Ключавыя словы: спектакль, пастаноўка, сцэнічны твор, рэальная, патэнцыяльная аўдыторыя глядача, пракат, тыраж спектакля, рэпертуар, рэпертуарная афіша, эксплуатацыя рэпертуару.

Аб'ект даследавання – працэсы і адносіны, якія складаліся ў 80–90-х гадах XX стагоддзя пры ўзаемадзеянні тэатра з глядачом і грамадствам.

Прадмет даследавання – шляхі ўдасканалення, аптымізацыі работы тэатра з рэальнай і патэнцыяльнай аўдыторыямі глядачоў.

Мэта работы – выяўленне сугнасных, асноватворных заканамернасцей узаемадзеяння беларускага тэатра і глядача ў рамках пэўнай сацыякультурнай прасторы ў перыяд 1980–2000 гадоў і вызначэнне спецыфічных асаблівасцей сацыяльна-мастацкага функцыянавання тэатра ў сучаснай сістэме творчых і арганізацыйна-эканамічных адносін.

Метадалагічнай асновай дысертацыі стаў сістэмны падыход – сістэма прынцыпаў, метадаў, спосабаў навуковага пазнання, які дае падставу для вызначэння агульнай накіраванасці рэтраспектыўнага, актуальнага і перспектыўнага развіцця беларускага тэатра.

Навуковая навізна і значнасць атрыманых вынікаў заключаецца ў тым, што дысертацыя з'яўляецца першым комплексным даследаваннем цэласнага ўзаемадзеяння ўсіх састаўных звёнаў тэатральнай дзейнасці ў спалучанасці спецыфічных мастацкіх, творчых, вытворчых фактараў і фактараў сацыяльных. **Упершыню** аўтарам прапанавана канцэпцыя навуковага вывучэння тэорыі і практыкі тэатральнай творчасці ў адзінстве з працэсамі, якія адбываюцца ва ўспрыманні глядачом сцэнічных твораў, у мастацка-эстэтычнай рабоце з глядачамі.

Атрыманыя ў выніку дысертацыйнага даследавання матэрыялы могуць быць выкарыстаны пры планаванні пашырэння сеткі тэатральных калектываў рэспублікі, для павышэння эфектыўнасці іх творчай, вытворчай і арганізацыйнай дзейнасці, у правядзенні мэтанакіраванага далучэння насельніцтва да сцэнічнага мастацтва.

Вынікі даследавання выкарыстоўваюцца пры чытанні аўтарскага спецкурса, а таксама на курсах і семінарах сістэмы павышэння кваліфікацыі работнікаў культуры. Змястоўныя і метадалагічныя асновы дысертацыі могуць атрымаць развіццё ў тэарэтычных і гістарычных працах у галіне тэатральнага мастацтва Беларусі.

РЕЗЮМЕ

Бузук Ростислав Леонидович

Белорусское театральное искусство и зритель в конце XX столетия

Ключевые слова: спектакль, постановка, сценическое произведение, реальная, потенциальная зрительская аудитория, прокат, тираж спектакля, репертуар, репертуарная афиша, эксплуатация репертуара.

Объект исследования – процессы и отношения, складывавшиеся в 80–90-х годах XX столетия при взаимодействии театра со зрителем и обществом.

Предмет исследования – пути совершенствования, оптимизации работы театра с реальной и потенциальной зрительскими аудиториями.

Цель работы – выявление сущностных, основополагающих закономерностей взаимовлияния белорусского театра и зрителя в рамках определенного социокультурного пространства в период 1980–2000 годов и определение специфических особенностей социально-художественного функционирования театра в современной системе творческих и организационно-экономических отношений.

Методологической основой диссертации стал системный подход – система принципов, методов, способов научного познания, который дает основание для определения общей направленности ретроспективного, актуального и перспективного развития белорусского театра.

Научная новизна и значимость полученных результатов заключается в том, что диссертация является первым комплексным исследованием целостного взаимодействия всех составных звеньев театральной деятельности в сопряженности специфических художественных, творческих, производственных факторов и факторов социальных. **Впервые** автором предложена концепция научного изучения теории и практики театрального творчества в единстве с процессами, происходящими в зрительском восприятии сценических произведений, в художественно-эстетической работе со зрителями.

Полученные в результате диссертационного исследования материалы могут быть использованы при планировании расширения сети театральных коллективов республики, для повышения эффективности их творческой, производственной и организационной деятельности, в проведении целенаправленного приобщения населения к сценическому искусству.

Результаты исследования используются при чтении авторского спецкурса, а также на курсах и семинарах системы повышения квалификации работников культуры. Содержательные и методологические основы диссертации могут получить развитие в теоретических и исторических трудах в области театрального искусства Беларуси.

RESUME

Buzuk Rostislav Leonidovich**The Belarusian Theatrical Art and Spectator at the End of XX Century**

Key words: performance, statement, scenic product, a real, potential spectator audience, hire, circulation of performance, repertoire, the repertoire poster, the operation of the repertoire.

Object of the research – the processes and relations developing at the interaction of a theatre with a spectator and society in the 80-90 th of the XX century.

Subject of the research – ways of perfection, optimization of the theatre activity with a real and potential spectator audience.

The objective of the work - revealing of intrinsic, basic laws of interference of the Belarusian theatre and a spectator within the framework of the certain social-cultural space during the 1980-2000 th years and the definition of the specific features of the social-art functioning of a theatre in a modern system of the creative and organizational - economic relations.

The methodological basis of the dissertation became the systematic approach—the system of principles, methods, ways of scientific knowledge which gives the basis for the definition of common orientation of the retrospective, actual and perspective development of the Belarusian theatre.

The scientific novelty and the importance of the received results consists in the dissertation is the first complex research of the complete interaction of all compound parts of the theatrical activity in an interlinking the specific art, creative, production and social factors. **For the first time** the author offers the concept of the scientific studying of the theory and practice of the theatrical creativity in unity with the processes occurring in spectator perception of scenic products, in art - aesthetic work with spectators.

The materials received at the result of the dissertational research can be used at planning of expansion of a network of the theatrical collectives of Belarus, for the increase of an efficiency of their creative, industrial and organizational activity, in realization of the purposeful familiarizing the population to scenic art.

Results of the research are used at the author's special training course, and also on the courses and seminars of a system of the improvement of the professional skill of art workers. Substantial and methodological bases of the dissertation can receive the development in the theoretical and historical works in the field of a theatrical art of Belarus.

Бузук Расціслаў Леанідавіч
Беларускі тэатр і глядач у канцы XX стагоддзя

Аўтарэферат

дысертацыі на суісканне вучонай ступені
доктара мастацтвазнаўства

Падпісана ў друк 15.05.2006г. Фармат 60x84 1/16
Папера пісчая № 2. Ум. друк. арк. 1,29. Тыраж 60 экз.
Заказ 200 .

Надрукавана на рызографе Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і
мастацтваў

220001, Мінск, вул. Рабкораўская, 17.

Б. н.

85.334.3(4)

Бузук, Расціслаў Леанідавіч

Б 902 Беларускае тэатральнае
мастацтва і глядач у канцы XX
стагоддзя Мінск 2006

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ