

85.334.3(4Бел)

Б904

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ
ДЗЯРЖАЎНАЯ НАВУКОВАЯ ЎСТАНОВА
ЦЭНТР ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ,
МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ

УДК [792.2(476)+792.073]"19/20"(043.3)

**БУЗУК
РАСЦІСЛАЎ ЛЕАНІДАВІЧ**

**БЕЛАРУСКІ ДРАМАТЫЧНЫ ТЭАТР І ГЛЯДАЧ
НА МЯЖЫ XX І XXI СТАГОДДЗЯЎ:
ДЫЯЛЕКТЫКА ЎЗАЕМАСУВЯЗЕЙ**

Аўтарэферат дысертацыі
на саісканне вучонай ступені доктара мастацтвазнаўства
па спецыяльнасці 17.00.01 – тэатральнае мастацтва

Мінск, 2015

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

Афіцыйныя апаненты:

Смольскі Рычард Баляслававіч
доктар мастацтвазнаўства, прафесар,
галоўны навуковы супрацоўнік
навукова-даследчага аддзела
УА “Беларуская дзяржаўная акадэмія
мастацтваў”

Бабосаў Яўген Міхайлавіч
доктар філасофскіх навук, прафесар,
акадэмік, галоўны навуковы супрацоўнік
аддзела палітычнай сацыялогіі ГНУ
“Інстытут сацыялогіі Нацыянальнай акадэміі
навук Беларусі”

Арлова Таццяна Дзмітрыеўна
доктар філалагічных навук, прафесар,
прафесар кафедры літаратурна-мастацкай
крытыкі Інстытута журналістыкі
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта

Апаніруючая арганізацыя:

УА “Беларуская дзяржаўная акадэмія
музыкі”

Абарона адбудзецца 26 чэрвеня 2015 года ў 14.00 на пасяджэнні савета па абароне дысертацый Д 01.42.02 у ДНУ “Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі” (220072, г. Мінск, вул. Сурганава, 1, корп. 2, к. № 302, e-mail: secr@bas-net.by; тэл. вучонага сакратара: (017) 284-29-23).

З дысертацыяй можна знаёміцца ў бібліятэцы ДНУ “Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі”.

Аўтарэферат разасланы “20” мая 2015 года.

Вучоны сакратар савета па абароне
дысертацый Д 01.42.02
кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт

А.А. Карпілава

КАРОТКІЯ ўВодзіны

Канец ХХ стагоддзя характарызуецца супярэчлівым духоўным станам грамадства, рэфармаванне якога ў постсавецкі перыяд у Беларусі мае спецыфічныя вынікі. З аднаго боку, фарміруюцца элементы грамадзянскай супольнасці, трансфармуецца сістэма каштоўнасцей, якая інтэгруе традыцыйныя арыенціры беларускай культуры, нанова засвойваецца велізарны гуманітарны патэнцыял айчыннай і сусветнай культуры мінулых эпох – філасофская, рэлігійная, сацыялагічная, эканамічная, культуралагічная думка і інш. З другога боку, эканамічныя, палітычныя і сацыяльныя перамены выклікалі шэраг складанейшых праблем сацыяльна-культурнага характару, якія ў максімальнай ступені закранаюць чалавека.

Сучасны тэатр уяўляе сабой унікальны аб’ект, які адначасова з’яўляецца відам мастацтва, сацыяльным інстытутам і прадпрыемствам. У ім арганічнае спалучаюцца тры функцыянальныя напрамкі – творчы, сацыяльны і вытворчы.

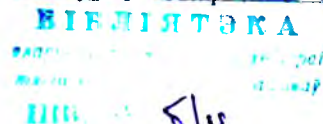
Складанасць і неадназначнасць грамадскага жыцця знаходзяць сваё адлюстраванне ў развіцці тэатральнага мастацтва, цэнтрам якога чалавек і з’яўляецца. На мяжы перадапошняга і апошняга дзесяцігоддзя мінулага стагоддзя адбылося відавочнае разбурэнне створанай раней сістэмы ўзаемадзеяння тэатра і грамадства. Змяненне дынамікі цікавасці да тэатраў фіксавалася ў матэрыялах дзяржаўнай статыстыкі, знаходзіла адлюстраванне ў трансфармацыі тэатральнай сеткі краіны, у недастатковасці фінансавання тэатраў. Першае дзесяцігоддзе ХХІ стагоддзя характарызуецца пэўнай стабілізацыяй і пошукам новых форм развіцця тэатральнай справы ў рэспубліцы. Разам з тым гэтыя працэсы прайшлі адначасова з пошукамі тэатраў у сферы ўстанаўлення эфектыўных кантактаў з тэатральнай публікай.

У гэтых умовах правядзенне даследавання ўзаемадзеяння беларускага тэатра і гледача ўяўляецца адной з важнейшых задач сучаснага тэатразнаўства. У жывым творчым працэсе ў тэатры глядач адыгрывае асабліва актыўную ролю, і гэта дазваляе ва ўзаемаадносінах публікі і сцэны, ва ўсёй разнастайнасці прамых і зваротных сувязей, якія ўнікаюць падчас сцэнічных паказаў, убачыць адлюстраванне жыцця сучаснага грамадства, важных яго сацыяльна-псіхалагічных зрэзаў. Са свайго боку, сцэнічнае мастацтва як адна з форм грамадскага адлюстравання таксама трапляе пад ўплыў сацыяльных сувязей, адлюстроўвае іх рух і, у прыватнасці, дынаміку народжаных імі патрэбнасцей. Гэтымі абставінамі вызначаюцца дыяпазон магчымасцей тэатра, межы ўплыву яго на публіку.

АГУЛЬНАЯ ХАРАКТАРЫСТЫКА РАБОТЫ

Сувязь работы з буйнымі навуковымі праграмамі (праектамі), тэмамі

Даная дысертацыйная работа выканана ў рамках Дзяржаўнай праграмы “Функцыянаванне і развіццё культуры Рэспублікі Беларусь да 2005 года”, зацверджанай даручэннем Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь ад 22.06.01 № 01/206-266 (Заданне № 1 “Распрацаваць навукова-метадычныя і арганізацыйна-практычныя асновы



стварэння “Атласа культуры Беларусі”); галіновай навукова-тэхнічнай праграмы “Захаванне і развіццё культуры Рэспублікі Беларусь на перыяд 2006–2010 гг.”, зацверджанай Калегіяй Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь ад 30.05.06 № 40 (Заданне 01 “Распрацаваць тэарэтыка-метадалагічныя і арганізацыйна-практычныя рэкамендацыі па стварэнні і стварыць мультымедычную анталогію “Сучаснае прафесійнае тэатральнае мастацтва Беларусі: музычныя, драматычныя, ляльчныя тэатры”); Дзяржаўнай праграмы “Культура Беларусі” на 2011–2015 гг., зацверджанай Пастановай Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь ад 26.12.10 № 1905 (Заданне К-03 “Распрацаваць асноўныя прынцыпы іміджавага пазіцыянавання культуры Беларусі сродкамі мультымедычных тэхналогій. Стварыць інфармацыйны рэсурс, які ўключае анталогію “Гарадская мастацкая культура пачатку XXI стагоддзя” (на матэрыяле асноўных відаў і жанраў нацыянальнага прафесійнага мастацтва сталіцы і абласных цэнтраў); тэматычнага плана навукова-даследчых работ Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў на 2011–2015 гг. па тэме “Культурная бяспека ва ўмовах глабалізацыі: дзейнасць устаноў культуры Рэспублікі Беларусь па захаванні нацыянальнай культурнай спадчыны” (тэма “Прафесійнае і аматарскае тэатральнае мастацтва Беларусі XX – пач. XXI ст.” № ГР 20015717 ГУ БелСА ад 30.12.2011г.).

Мэта і задачы даследавання

Мэтай даследавання з’яўляецца выяўленне заканамернасцей узаемадзеяння беларускага тэатра і глядача ў межах пэўнай сацыякультурнай прасторы ў 1980–2010 гады. У адпаведнасці з мэтай даследавання былі пастаўлены наступныя **задачи**:

- вызначыць месца і ролю драматычнага тэатра ў грамадска-культурным жыцці Беларусі ў канцы XX – пачатку XXI стагоддзя;
- выявіць спецыфічныя асаблівасці сацыяльна-мастацкага функцыянавання тэатра ў сучаснай сістэме творчых і арганізацыйна-эканамічных адносін;
- выпрацаваць метадалогію сацыялагічнага даследавання беларускага тэатральнага мастацтва і глядача (сістэма “тэатр – глядач”);
- абгрунтаваць неабходнасць доўгатэрміновага планавання новых пастановак;
- акрэсліць аб’ектыўныя сацыякультурныя заканамернасці, якія абумоўліваюць фарміраванне і задавальненне мастацкіх густаў і запатрабаванняў глядачоў;
- дыферэнцаваць рэпертуар мінскіх драматычных тэатраў як вызначальнага складніка беларускага тэатральнага мастацтва;
- выявіць сродкі паляпшэння эфектыўнасці эксплуатацыі рэпертуарнай афішы тэатраў у дынаміцы яе якасных і колькасных змяненняў;
- акрэсліць арганізацыйна-творчыя формы ўзаемадзеяння тэатра і глядача.

Навуковая навізна

Дысертацыя з’яўляецца першым у беларускім мастацтвазнаўстве комплексным даследаваннем узаемадзеяння ўсіх складнікаў, звёнаў тэатральнай дзейнасці, у спалучэнні спецыфічных мастацкіх, творчых, вытворчых і сацыяльных фактараў. Упершыню даследаваны асаблівасці і этапы развіцця тэатральнага мастацтва на мяжы

XX і XXI стагоддзяў, якія дэтэрмінаваны ўмовамі сацыяльнага і культурнага развіцця беларускага грамадства; распрацавана арыгінальная метадалогія сацыялагічнага даследавання беларускага драматычнага тэатра і яго ўплыву на глядача, якая грунтуецца на аснове спалучэння агульнапрынятых у тэатразнаўстве і іншых навуковых метадаў і падыходаў (колькасна-якасны аналіз мастацкіх, вытворча-эксплуатацыйных характарыстык рэпертуару; статыстычны і тыпалагічны аналіз спектакляў, рэальнай і патэнцыяльнай тэатральных аўдыторый; экспертныя і масавыя апытанні тэатразнаўцаў і глядачоў, інтэрв’ю і інш.); сістэма “тэатр – глядач” разгледжана па ўніверсальнай лагічнай сістэме 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 узаемасувязей тэатральнага мастацтва і глядачоў; прапанавана ўвядзенне ў дзейнасць тэатральных калектываў новых сацыялагічна-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 скараціваць і аптымізаваць рэпертуарную палітыку з улікам інтарэсаў глядачоў і значнасці спектакляў у кантэксце мастацкай пазіцыі тэатра; распрацавана новая мадэль пашыранага ўзаемадзеяння тэатра і глядача, якая забяспечвае далейшае арганізацыйна-творчае і сацыяльна-эканамічнае развіццё тэатральных калектываў, садзейнічае задавальненню запатрабаванняў насельніцтва на сцэнічнае мастацтва па ўсіх рэгіёнах рэспублікі.

Палажэнні, якія выносяцца на абарону

1. Драматычны тэатр Беларусі ў канцы XX – пачатку XXI стагоддзя ўяўляе мастацкую сістэму, якая грунтуецца на аб’ектыўных законах грамадска-гістарычнага і культурнага жыцця народа, на мастацкім вопыце і пераемнасці культурных традыцый пакаленняў, адлюстроўвае мастацкае асэнсаванне філасофіі жыцця, маралі, эстэтыкі. У гэты перыяд у рэспубліцы існуе багатае па тэматыцы, разнастайнае па жанрах і формах, шматсастаўнае па арганізацыйнай структуры тэатральнае мастацтва.

2. Стан беларускага тэатральнага мастацтва ў 1980–2010 гады вызначаўся этапамі грамадска-гістарычнага развіцця (да перабудовы, падчас перабудовы, пасля перабудовы і ўстанаўлення незалежнасці). Кожнаму з этапаў уласцівы свае спецыфічныя сацыяльна-культурныя і мастацка-арганізацыйныя фактары, якія ў значнай ступені ўплывалі на фарміраванне тэатральнай справы, стварэнне і пракат рэпертуару, камерцыялізацыю сцэнічнай дзейнасці. А гэта, у свой час, уплывала на культурную дыферэнцыяцыю грамадства, выяўляла разрозненасць эстэтычных крытэрыяў і мастацкіх густаў глядачоў, акрэслівала розныя адносіны да спектакляў і вызначала ўзровень і стан сцэнічнага мастацтва.

3. У працэсе вывучэння беларускага драматычнага тэатра ў канцы XX – пачатку XXI стагоддзя і яго ўплыву на глядача распрацавана метадалогія даследавання, якая спалучае тэатразнаўчы аналіз рэпертуару тэатраў, сацыялагічныя апытанні тэатральных крытыкаў і глядачоў, статыстычныя вынікі работы тэатральных калектываў. Вынікі даследавання сведчаць аб існаванні ў тэатральной сферы структурна разгалінаванай і арганічна ўзаемазалежнай адзінай сістэмы “тэатр – глядач”, у якой глядач з’яўляецца раўнапраўным удзельнікам сцэнічнага працэсу і, у сваю чаргу, аказвае плённы ўплыў на фарміраванне рэпертуарнай палітыкі тэатра.

4. Творчае функцыянаванне тэатра залежыць ад увядзення ў практыку работы доўгатэрміновага планавання выпуску новых пастацовак, якое спрыяе стварэнню якасных у ідэйна-мастацкіх адносінах сцэнічных твораў з улікам інтарэсаў глядачоў і значнасці спектакляў у кантэксце мастацкай пазіцыі тэатра.

5. Сістэма “тэатр – глядач” грунтуецца на аб’ектыўных сацыякультурных заканамернасцях, якія і абумоўліваюць адносіны чалавека да сцэнічнага мастацтва. Удасканаленне рэпертуарнай палітыкі, суадносіны сацыяльна-мастацкай практыкі з духоўнымі каштоўнасцямі, настроймі, інтарэсамі глядачоў садзейнічалі ўзмацненню пазіцыі тэатральнага мастацтва, павышалі яго аўтарытэт у публіцы. Узаемасувязі тэатральнага мастацтва і глядача вызначаліся ўніверсальнай лагічнай схемай, якая складалася з чатырох структурных элементаў: стварэння, распаўсюджвання, успрымання і ацэнкі спектакляў.

6. Разгляд рэпертуару драматычных тэатраў г. Мінска як адзінай сцэнічнай прасторы сведчыць аб імкненні тэатральных калектываў да жанрава-тэматычнай разнастайнасці. Ствараючы гарадскі тэатральны прадукт, яны рэпертуарна ўзаемадапаўнялі адзін аднаго, зрэдку творча канкуруючы паміж сабой. У 1980 – 2010 гады найбольш паспяховыя з іх у творчым плане – Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы, Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Максіма Горкага – аказвалі асабліва істотны ўплыў на агульны эстэтычны і творчы ўзровень сцэнічнага мастацтва Беларусі.

Разам з тым у дзейнасці тэатраў праўляліся і рысы, уласцівыя толькі асобным тэатральным калектывам. Вызначэнне логікі функцыянавання рэпертуару мінскіх тэатраў – ад Тэатра юнага глядача да Тэатра імя Янкі Купалы – садзейнічае выяўленню шляхоў павышэння іх творчага ўзроўню. Суадносіны дынамікі і вынікаў развіцця з нарматывамі тэатральной практыкі дазваляюць палепшыць якасць іх работы з аўдыторыяй глядача.

7. Ідэйна-мастацкія пазіцыі тэатральнага калектыву, яго адносіны да кантынгенту сваіх глядачоў найбольш выразна выяўляюцца ў працэсе эксплуатацыі рэпертуарнай афішы тэатра. Увядзенне ў практыку дзейнасці тэатраў разам з фінансава-эканамічнымі паказчыкамі сацыялага-тэатразнаўчых даследаванняў, экспертных і глядацкіх 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.

8. У канцы XX стагоддзя ў працэсе функцыянавання беларускае тэатральнае мастацтва набывала рысы пераходнасці, якія ў многім вызначаюць яго развіццё і ў сучасных умовах. У першым дзесяцігоддзі XXI стагоддзя адбылася крышталізацыя тэатральной сеткі, удасканалваліся арганізацыйна-творчыя формы работы з глядачом. 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 саіскальніка

Дысертация з’яўляецца самастойным навуковым даследаваннем, вынікам шматгадовай дзейнасці саіскальніка па вывучэнні праблем развіцця прафесійнага і аматарскага тэатральнага мастацтва.

1. Дысертация з’яўляецца першым комплексным даследаваннем цэласнага ўзаемадзеяння ўсіх складнікаў тэатральной дзейнасці, у спалучэнні спецыфічных мастацкіх, творчых, вытворчых, сацыяльных фактараў, і спробай пераадолець традыцыйнае размежаванне тэорыі і практыкі тэатральной творчасці ад арганізацыйнай работы з глядачом, ад успрымання і ацэнкі ім сцэнічных твораў.

2. Вызначаны асноўныя заканамернасці, механізмы і асаблівасці функцыянавання беларускага тэатральнага мастацтва ў канцы XX і пачатку XXI стагоддзя як у дыяхронным (грамадска-гістарычным), так і сінхронным (кантэкстуальна-параўнальным) аспектах.

3. Упершыню паслядоўна аналізуецца ўзаемадзеянне тэатра, глядача і грамадства, спецыфічныя мастацка-эстэтычная і сацыяльная функцыі тэатра, уласцівыя кожнаму з чатырох (да перабудовы, падчас перабудовы, пасля перабудовы і ўстанаўленне незалежнасці) этапаў грамадска-гістарычнага развіцця ў канцы XX – пачатку XXI стагоддзя. У выніку з’яўляецца магчымаць больш дакладна паказаць сувязі і адносіны тэатра і соцыуму.

4. Навізна работы абумоўлена не толькі ўвядзеннем ва ўжытак беларускага тэатразнаўства і мастацка-творчай тэатральной практыкі вялікага масіву фактычных даных, але і канцэптуальна 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 сацыялагічна-мастацтвазнаўчых даследаванняў апошніх двух дзесяцігоддзяў XX і першага дзесяцігоддзя XXI стагоддзяў, аўтар спалучае агульнапрынятыя ў тэатразнаўстве і нетрадыцыйныя для яго навуковыя метады і працэдурны – колькасна-якасны аналіз мастацкіх і вытворча-эксплуатацыйных

характарыстык рэпертуару, статыстычны і тыпалагічны аналіз гарадскога насельніцтва, патэнцыяльнай і рэальнай тэатральнай аўдыторыі, тэатральна-эстэтычныя арыентацыі публікі, індывідуальныя, экспертныя апытанні і г. д. З дапамогай такога навуковага і практычна апраўданага сябе комплекснага міждысцыплінарнага падыходу стала магчымым цэласнае і шматаспектнае асэнсаванне дынамікі і мнагаграннасці тэатральнага працэсу.

6. Упершыню прапануецца разгляд сукупнага агульнатэатральнага сцэнічнага прадукта г. Мінска як самастойнай цэласнай сістэмы, з яе ўласным абліччам і траекторыяй развіцця, сваёй мастацкай значнасцю і грунтоўным уплывам на развіццё сцэнічнага мастацтва ў іншых рэгіёнах, і як часткі буйной сістэмы – тэатральнага мастацтва рэспублікі.

7. Прапанавана ўвядзенне ў практыку тэатральных калектываў сацыялагатэатразнаўчых даследаванняў, якія садзейнічаюць паспяховаму вырашэнню праблем якаснага фарміравання і дакладнай эксплуатацыі рэпертуарнай афішы, увядзенню доўгатэрміновага планавання пры падрыхтоўцы, выпуску і пракаце спектакляў, выпрацоўцы паўнацэннай рэпертуарнай прапановы, што дазваляе скараціраваць і аптымізаваць рэпертуарную палітыку з улікам інтарэсаў глядачоў і важнасці спектакляў у кантэксце мастацкай пазіцыі тэатра.

8. Прынцыпова важным навуковым вынікам праведзенага даследавання з'яўляецца распрацоўка аўтарам новай мадэлі пашыранага ўзаемадзеяння тэатра і глядача з мэтай забеспячэння далейшага арганізацыйна-творчага і сацыяльна-эканамічнага развіцця тэатральных калектываў, садзейнічання фарміраванню і задавальненню запатрабаванняў насельніцтва да сцэнічнага мастацтва па ўсіх рэгіёнах рэспублікі.

Апрабаваныя дысертацыі і інфармацыя аб выкарыстанні яе вынікаў

Асноўныя вынікі дысертацыйнага даследавання знайшлі сваё адлюстраванне ў выступленнях аўтара з навуковымі дакладамі на міжнародных, рэспубліканскіх, універсітэцкіх навуковых і навукова-практычных канферэнцыях. Сярод найбольш значных: 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, прысвеч. 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) “Выхаваўчая прастора пазашкольнай установы: узыходжанне да будучыні”: Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 28–29 красавіка 2004 г.; 8) “Сучасны беларускі тэатр: здабыткі, праблемы, перспектывы”: рэсп. навук.-практ. канф.,

Мінск, 19 снежня 2007 г.; 9) “Культура. Наука. Творчество”: III Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 23–24 красавіка 2009 г.; 10) “Культура ва ўмовах глабалізацыі”: навук. канф., Мінск, 25–26 лістапада 2009 г.; 11) “Духовныя асновы сучаснай культуры: праблемы захавання культурнай спадчыны”: XVI Міжнар. Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвеч. Дням славянскага пісьменства і культуры, Мінск, 26–28 мая 2010 г.; 12) “Беларуская культура ва ўмовах глабалізацыі”: навук. канф., прысвеч. 35-годдзю БДУКМ, Мінск, 3 снежня 2010 г.; 13) “Экалогія культуры”: XVII Міжнар. Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвеч. Дням славянскага пісьменства і культуры, Мінск, 26–28 мая 2011 г.; 14) “Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры”: навук. канф., Мінск, 23–24 лістапада 2011 г.; 15) “Дзяржава і творчая асоба”: III Рэсп. навук.-практ. канф., Мінск, 8 лістапада 2012 г.; 16) “Традыцыйная і сучасная культура Беларусі: гісторыя, актуальны стан, перспектывы”: навук. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу БДУКМ, Мінск, 6 снежня 2012 г.; 17) VI Няфёдаўскія чытанні “Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць”: Рэсп. навук.-творч. канф., Мінск, 2 красавіка 2013 г.; 18) “Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання”: VII Міжнар. навук. канф., Мінск, 26–28 красавіка 2013 г.; 19) “Народная художественная культура в контексте процессов глобализации”: Междунар. науч.-практ. канф., Бобруйск, 28–29 июня 2013 г.; 20) “Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва”: навук. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу БДУКМ, Мінск, 28 лістапада 2013 г.; 21) “Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання”: VIII Міжнар. навук. канф., Мінск, 25–27 красавіка 2014 г.; 22) “Культура. Наука. Творчество”: VIII Междунар. науч.-практ. канф., Мінск, 15 мая 2014 г.; 23) “В мире научных открытий”: XII Междунар. науч.-практ. канф., Таганрог, 30 июня 2014 г.; 24) “Научная дискуссия: вопросы философии, искусствovedения и культурологии”: XXVI Междунар. заочная науч.-практ. канф., Москва, 8 июля 2014 г.

Асобныя палажэнні і высновы дысертацыйнага даследавання былі выкладзены на лекцыйных і практычных занятках у курсах “Методыка работы з аматарскім тэатральным калектывам”, “Тэатральная крытыка”, “Рэсурсная база сацыяльна-культурнай дзейнасці” для студэнтаў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.

Апублікаванасць вынікаў дысертацыйнага даследавання

Змест дысертацыі і асноўныя вынікі даследавання знайшлі сваё адлюстраванне ў 62 публікацыях, у тым ліку: 2 манаграфіі агульным аб'ёмам 28,2 друкаваных аркушаў; 32 артыкулы ў навуковых рэцэнзуемых часопісах (7,6 др. арк.), 4 артыкулы ў навуковых зборніках; 17 артыкулаў у матэрыялах міжнародных навуковых канферэнцый, чытанняў; 2 тэзісы дакладаў на навуковых канферэнцыях; 5 метадычных

матэрыялаў. Агульны аб'ём апублікаваных матэрыялаў складае 40,7 друкаваных аркушаў.

Структура і аб'ём дысертаты

Дысертатыя складаецца з уводзін, агульнай характарыстыкі работы, чатырох глаў, заключэння, бібліяграфічнага спісу, 9 дадаткаў і 10 актаў укаранення. Агульны аб'ём дысертаты складае 334 старонкі, з іх 228 старонак займае асноўны тэкст; 37 старонак – бібліяграфічны спіс, які складаецца са спіса выкарыстаных крыніц (уключае 398 найменняў на беларускай, рускай, англійскай, балгарскай, нямецкай, польскай, чэшскай мовах) і спіса публікацый саіскальніка (62 найменні на беларускай і рускай мовах). Дадаткі займаюць 71 старонку.

АСНОЎНЫ ЗМЕСТ РАБОТЫ

Ва ўводзінах падаецца абгрунтаванне тэмы, вызначаюцца праблемы тэорыі і практыкі сацыяльнага функцыянавання беларускага тэатра, асэнсоўваюцца асноўныя элементы цэласнай сістэмы ўзаемасувязі і ўзаемаўплыву сцэнічнага мастацтва і глядача, якія фарміраваліся ў сацыякультурным асяроддзі на працягу 1980–2010 гадоў.

У агульнай характарыстыцы работы абгрунтоўваецца актуальнасць тэмы даследавання, фармулююцца палажэнні дысертаты, якія выносяцца на абарону, абгрунтоўваецца асабісты ўклад саіскальніка ў вырашэнні навуковай праблемы, паказваецца апрабаванасць вынікаў даследавання, структура і аб'ём дысертаты.

У першай главе **“Сацыяльнае функцыянаванне беларускага драматычнага тэатра ў канцы ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя: асноўныя тэндэнцыі грамадскага і мастацкага развіцця”** ўпершыню зроблена спроба гісторыка-тэарэтычнага асэнсавання развіцця і функцыянавання беларускага тэатра і аўдыторыі глядача як цэласнай мастацка-эстэтычнай і сацыякультурнай сістэмы, яе структура-функцыянальных асаблівасцей і дынамікі развіцця. Дадзеная глава складаецца з чатырох раздзелаў, у якіх разгледжаны галоўныя метады, прынцыпы і дамінуючыя ўзроўні навуковага даследавання, абгрунтоўваецца ступень тэарэтычнай распрацоўкі вызначанай тэмы ў навуковай літаратуры даследавання.

У раздзеле 1.1 “Аналітычны агляд літаратуры. Прадмет даследавання і яго месца ў праблемным полі” падаецца агляд навуковай літаратуры па тэме. Аўтар спасылкаецца на працы вядомых вучоных: філосафаў, эстэтыкаў, культуролагаў, псіхологаў Г. Бялджыева, Ю. Борава, Л. Выгоцкага, Ю. Давыдава, А. Здравамыслава, А. Зіся, М. Кагана, І. Кона, У. Конева, М. Краўчонка, Д. Ліхачова, А. Лосева, М. Маркава, П. Маркава, І. Маца, К. Платонава, У. Суна, А. Сямашкі, Д. Узнадзе, У. Хогарта, А. Ягорава і інш.

Праблемы сувязі тэатра і грамадства хвалявалі не адно пакаленне тэатральных рэжысёраў, якія ў адзінстве сцэны і залы знаходзілі канчатковыя ажыццяўленні сваіх

задум, іх цэласную вобразную рэалізацыю. Нярэдка яны самі рабіліся ініцыятарамі і арганізатарамі даследаванняў аўдыторыі глядачоў. Адсюль зразумелая неабходнасць нашага звароту да вопыту рэжысёраў розных пакаленняў, прафесійнае станаўленне якіх грунтавалася на веданні глядача тэатра: М. Акімава, А. Бранцава, Я. Вахтангава, Ю. Завадскага, К. Ірда, М. Кнэбель, У. Меерхольда, Ул. Неміровіча-Данчанкі, А. Папова, Р. Сіманава, К. Станіслаўскага, А. Таірава, Г. Таўстанова, А. Эфраса, А. Яфрэмава.

Разам з тым для нас уяўлялі інтарэс і даследаванні вядучых расійскіх тэатразнаўцаў і сацыёлагаў, апублікаваныя ў першым дзесяцігоддзі ХХІ стагоддзя. У прыватнасці, гэта датычыцца навуковых работ Г. Дадамяна “Атлантыда савецкага мастацтва, 1917–1991. Частка 1. 1917 – 1932”, “Новы паварот, або Культура майго пакалення”. Вывучэнню ўзаемаадносін дзяржавы і сцэнічнага мастацтва прысвечаны фундаментальныя даследаванні В. Жыдкова “Мастацтва і карціна сусвету”, “Тэатр і ўлада”, “Мастацтва грамадства”, “Сацыялогія мастацтва: хрэстаматыя”. Найбольш значнымі ў праведзеным даследаванні з'яўляліся апошнія работы В. Дзмітрыеўскага “Асновы сацыялогіі тэатра: гісторыя, тэорыя, практыка”, “Тэатр і глядачы. Айчыны тэатр у сістэме адносін сцэны і публікі: ад вытокаў да пачатку ХХ стагоддзя”, “Тэатр і суд ў прасторы таталітарнай сістэмы”, “Фарміраванне адносін сцэны і залы ў айчынным тэатры ў 1917–1930 гг.”. У гэтых работах сацыялагічнае вывучэнне тэатра грунтуецца на сукупнасці эстэтычнага, стылістычна-тыпалагічнага функцыянавання тэатра ў грамадстве і паводзін аўдыторыі глядачоў, што дазваляе даследчыку цэласна, сістэмна асэнсаваць стан і дынаміку тэатральнага жыцця ў структуры грамадскіх працэсаў і прадуктыўна скарыстаць вынікі даследавання ў сферы менеджменту.

Багаты матэрыял змешчаны ў рэспубліканскіх міжведамасных зборніках “Пытанні культуры і мастацтва Беларусі”. Асабліва вылучаюцца шматтомныя выданні: Гісторыя беларускага тэатра: У 3 т. (Мінск., 1983–1987); Тэатральная Беларусь: Энцыклапедыя: У 2 т. (Мінск., 2002–2003); Сучасная Беларусь: т. 3 (Мінск., 2007). Гісторыя развіцця драматычнага тэатра, стан сучаснага сцэнічнага мастацтва грунтоўна аналізуецца ў манаграфічных працах і работах беларускіх даследчыкаў Т. Арловай, Р. Баравіка, Т. Гаробчанка, В. Іўчанка, Т. Катовіч, В. Навуменкі, У. Няфёда, А. Сабалеўскага, В. Салеева, Р. Смольскага, Ю. Чурко і інш. Усё гэта істотна пашырае дыяпазон уяўленняў аб маштабах і спецыфіцы сацыяльнага функцыянавання беларускага тэатра, расхінае прасторавую і часавую панараму культурнай рэальнасці, падмацоўваючыся грунтоўным аналізам сцэнічнай інтэрпрэтацыі рэпертуару, характарыстыкамі паводзін аўдыторыі і ўзаемаадносін сцэны, публікі і крытыкі.

Спробы вывучэння тэатра ў кантэксце сучаснага сацыякультурнага працэсу распачыналіся тэатразнаўцамі, сацыёлагамі, эканамістамі і інш. Намаганнямі тэатразнаўцаў А. Аляксева, Ю. Арлова, А. Бажкова, І. Безгіна, Н. Велухавай, У. Волкава, Г. Дадамяна, Д. Дандурэя, В. Дзмітрыеўскага, Б. Доктарава, В. Жыдкова, К. Каска, Л. Кесельмана, Т. Клявінай, Л. Когана, С. Плотнікава, У. Пятрова,

Г. Суворовай, Ю. Фохт-Бабушкіна быў распачаты грунтоўны экскурс у гісторыю і тэорыю савецкага тэатральнага мастацтва, у навуковы ўжытак уведзены сацыялагічныя метады і канцэпцыі, якія ўзбагацілі сучасныя даследаванні і тым самым спрыялі самавызначэнню тэорыі сцэнічнага мастацтва ў цэлым і сацыялогіі тэатра ў прыватнасці.

У канцы XX – пачатку XXI стагоддзя ў Беларусі з’явілася шэраг фундаментальных выданняў, у якіх разглядаліся розныя аспекты функцыянавання сучаснага сцэнічнага мастацтва. Да іх ліку можна аднесці навуковыя выданні В. Навуменкі, А. Ракава, Р. Смольскага, С. Шавеля, “Тэатр і глядач: Тэатразнаўчы і сацыялагічны погляд на актуальныя праблемы сучаснага сцэнічнага мастацтва Беларусі”, Г. Юдчыц “Сучасны беларускі тэатр: Сацыялагічны замер”, Т. Гаробчанка “На мяжы стагоддзяў: Сучасны беларускі драматычны тэатр”, Р. Баравіка “Шлях да паразумення”, Т. Катовіч “Рэжысура рытуалу”, Р. Смольскага “Контурны новага часу: Праблемы беларускага тэатра і мастацкай адукацыі ў прасторы XXI стагоддзя”, В. Салеева “Нарысы тэорыі беларускага тэатра”. Калектыўныя навуковыя выданні “Беларускі тэатр у прасторы XXI стагоддзя: Праблемы развіцця і адаптацыі”, “Культура і час: Аб некаторых праблемах іх узаемадзеяння і развіцця ў гістарычнай прасторы”, а таксама 13-ты том фундаментальнай серыі “Беларусы” (“Тэатральнае мастацтва”). Несумненны інтарэс уяўляе і літаратурна-мастацкае выданне Т. Арловай “Тэатральная крытыка новага часу”.

Сярод замежных выданняў трэба вылучыць манаграфію расійскага навукоўца Д. Самітава “У лустэрку Брэдвэя: Гісторыя, сацыялогія, менеджмент некамерцыйных тэатраў ЗША”, дзе прааналізавана арганізацыя тэатральнай справы ЗША.

Дадзеныя і папярэднія работы сталі асновай для распрацоўкі праблем вывучэння сцэнічнага мастацтва і фарміравання запатрабаванняў глядача як адзінай цэласнай сістэмы.

У канцы XX – пачатку XXI стагоддзя наспела вострая неабходнасць пашырэння кола даследаванняў у галіне тэатральнага мастацтва, выхаду іх па-за межы толькі традыцыйнай праблематыкі вывучэння аўдыторыі глядача (складу, структуры, арыентацыі і г. д.) і ахопу іншых важнейшых кампанентаў гэтай сацыяльна-мастацкай камунікацыі – спектакля, рэпертуарнай палітыкі, сацыяльных інстытутаў і ўстаноў у сферы тэатральнай культуры – у іх адносінах да асноўнага аб’екта нашага даследавання – сістэмы “тэатр – глядач”. Вывучэнне гэтай сістэмы вялося па двух асноўных накірунках: 1) як элемента (падсістэмы) больш агульнай сістэмы мастацкай культуры грамадства; 2) як цэласнай, адносна самастойнай сацыяльна-мастацкай камунікацыі, функцыянаванне якой падпарадкоўваецца сваім унутраным заканамернасцям. Пры такім падыходзе да вывучэння і аналізу сістэмы “тэатр – глядач” усе яе кампаненты атрымліваюць новую змястоўнасць, уступаюць ў іншыя суадносіны, чым у рамках традыцыйнага тэатразнаўства.

У раздзеле 1.2 “*Метадалогія і метады даследавання*” выказваюцца метадалагічныя асновы работы і характарызуюцца метады праведзенага аналізу. У вывучэнні і сістэматызацыі дысертацыйнага матэрыяла аўтар грунтуецца на *сістэмным і структурным метадах* даследавання.

Аснову метадалогіі даследавання тэатральна-глядацкіх адносін складае *сістэмны і структурны падыходы*, якія з’яўляюцца галоўнымі падыходамі ў гісторыка-тэарэтычным мастацтвазнаўстве. У пытанні даследавання прастора-часовага кантынума тэатра і яго глядацкай аўдыторыі разуменне структуры для нас з’яўляецца прынцыповым. Мы разглядаем не проста розныя элементы сістэмы “тэатр – глядач”. Мы абапіраемся менавіта на *семіатычны, структурны* аналіз, таму што ў адрозненні ад апісальнага прыёму ён дае магчымасць разглядаць не факты ці элементы, а *адносіны*, на скрыжаванні якіх узнікаюць мастацкія і сацыяльныя суадносіны тэатра і глядача.

Асноўным з агульналагічных агульнанавуковых метадаў пабудовы нашага даследавання з’яўляецца *метада мадэліравання*. Выкарыстоўваючы гэты метада пры вывучэнні каштоўнасцей арыентацый рэальнай і патэнцыяльнай тэатральнай публікі ў сферы сцэнічнага мастацтва, мы вызначаем і мадэліруем параметры і тыпалагічныя асаблівасці тэатральнай публікі, уключаючы насельніцтва ў рэальную сацыяльна-мастацкую дзейнасць тэатральных калектываў, шляхі аптымізацыі функцыянавання сістэмы “тэатральна-глядацкіх” адносін. Як універсальны метада пазнання рэчаіснасці, *мадэліраванне* з’яўляецца метадам апасродкавага аперыравання аб’ектам, у ходзе якога даследуецца непасрэдна не сам аб’ект, які нас цікавіць, а нейкая прамежкавая дапаможная штучная сістэма. І гэта дазваляе стварыць новы аб’ект, які можна назваць як *“мадэль пашыранага ўзаемадзеяння тэатра і глядача”*.

Пры вывучэнні ў дыяхронным (часавым) аспекце складаных аб’ектаў, якімі з’яўляюцца тэатры і іх публіка, асаблівае значэнне надаецца *гістарычнаму і лагічнаму метадам*. Таксама важнае значэнне маюць метады гісторыка-мастацтвазнаўчай і сацыялагічнай навук: *факталагічны, аналітычны, параўнальна-крытычны*. Навуковае абгрунтаванне і вылучэнне канцэпцый вызначанай праблемы, устанаўленне вынікаў, якія пацвярджаюць слухнасць гіпотэзы даследавання, дасягаліся шляхам выкарыстання агульнанавуковых метадаў пазнання: *аналізу, сінтэзу, інтэрпрэтацыі і фармалізацыі, абагульнення і сістэматызацыі тэарэтычных даных*.

Эмпірычная галіна нашага даследавання сканцэнтравана ў атрыманні дадзеных *метадам назірання*. Важнае значэнне мы надаем *апытанню*, што ў грамадскіх навуках з’яўляецца разнавіднасцю *назірання*. Мы выкарыстоўваем асноўныя сродкі *апытання* – анкетаванне і інтэрв’юіраванне. Дзеля вывучэння рознага роду грамадска-эстэтычных і мастацкіх адносін тэатра і публікі выкарыстоўваліся выбарачныя *назіранні* – статыстычнае вывучэнне вылучаных адзінкаў назірання, ці выбаркі.

Базавым для даследавання з’яўляецца *метада абагульнення*. Гэты метада ужываецца пры вызначэнні месца і ролі тэатральнага мастацтва канца XX – пачатку XXI стагоддзя ў грамадска-культурным жыцці Беларусі, выяўленні аб’ектыўных

заканамернасцей, якія абумоўліваюць фарміраванне і задавальненне мастацкіх густаў і запатрабаванняў глядачоў, вызначэнні прынцыпаў фарміравання і эксплуатацыі рэпертуарнай афішы тэатраў у дынаміцы якасных і колькасных змяненняў, высвятленні механізмаў папаўнення рэпертуару тэатра новымі пастаноўкамі і рэгулявання сцэнічнага жыцця спектакляў, удасканаленні арганізацыйна-творчых форм паляпшэння ўзаемадзеяння тэатра і глядача.

Імкненне да комплекснага падыходу ў вывучэнні тэатральнага мастацтва абумовіла зварот не толькі да традыцыйна тэатразнаўчых, але і да інтэграцыйных спосабаў аналізу і метадаў, якія ўжываюцца ў іншых навуках і з'яўляюцца цэментуючым пачаткам метадалогіі сістэмнага вывучэння. У 1980 і 2000 гадах па распрацаванай аўтарам метадыцы былі праведзены экспертныя даследаванні якасных характарыстык рэпертуарных масіваў усіх драматычных тэатраў г. Мінска. Яшчэ адзін напрамак даследавання – колькасны аналіз вытворча-эксплуатацыйных характарыстык тэатральных калектываў – праводзіўся аўтарам у 1980, 1992 і 2000 гадах, што таксама з'яўляецца састаўляючай комплекснага даследавання тэатральнага мастацтва. У 2010 годзе аўтар правёў сацыялагічнае даследаванне глядацкай аўдыторыі Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, а таксама Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа і Брэсцкага акадэмічнага тэатра драмы.

Да 2010 года межы распрацоўкі праблемы функцыянавання тэатра на аснове комплекснага тэатразнаўча-сацыялагічнага метаду вызначылі новы ў беларускім тэатразнаўстве падыход да арганізацыйных аспектаў тэатральнай культуры. Пры іх вывучэнні аўтар даследавання паслядоўна абаяраецца на арганічнае спалучэнне тэатразнаўчых і сацыялагічных падыходаў і метадаў, на стаўленне да тэатра як творчага арганізма і сацыяльна-культурнага інстытута, які па-мастацку акумулюе змест і своеасабліваць працэсаў, што адбываюцца ў грамадстве.

У раздзеле 1.3 “Тэатразнаўча-сацыялагічны аспект вывучэння сцэнічнага мастацтва і публікі” вызначаны важнейшыя асноўныя тэарэтычныя палажэнні разглядаемай праблемы.

Тэатральная сацыялогія знаходзіцца на стыку дзвюх навук – сацыялогіі і тэатразнаўства. Прадмет тэатральнай сацыялогіі ляжыць перш за ўсё ў галіне грамадскага быцця тэатральнага мастацтва, у сферы форм яго існавання, у патрэбах, якія выклікаюць яго ўзнікненне, у тых праявах, у якіх яно рэалізуецца, у адносінах і грамадскіх групах, што ўтвараюцца на яго аснове ў выконваемых функцыях і ствараемых каштоўнасцях.

Тэатральная сацыялогія ў шырокім сэнсе слова можа быць вызначана як навука аб уздзеянні тэатра на грамадства і адлюстраванні гэтага ўздзеяння ў тэатральнай творчасці, аб заканамернасцях узаемадзеяння тэатра і грамадства ў рамках сацыяльнага функцыянавання сцэнічнага мастацтва.

Тэатральная сацыялогія займаецца лёсам спектакля пасля таго, як адбыўся яго паказ на сцэне тэатра і ён пачаў функцыянаваць у грамадстве. Што ж датычыць

рэжысёрскай творчасці, акцёрскага майстэрства і г. д., то яны таксама цікавяць сацыялогію тэатра, але толькі ў вызначаным аспекце, з пункту гледжання таго, як ажыццяўляецца зваротная сувязь паміж грамадскім “спажываннем” спектакля і яго стварэннем. Пры гэтым пасляховае, плённае раскрыццё данай сувязі магчыма не толькі ў адносінах да тыловай, стандартнай “масавай” тэатральнай прадукцыі, але і да ўнікальных мастацка і грамадска значных спектаклях.

Аб'ёмнасць і шматграннасць прадмета тэатральнай сацыялогіі абумоўлівае складанасць яе ўнутранай структуры.

Па-першае, гэтая навука падзяляецца на раздзелы, якія адпавядаюць розным сферам тэатральнай жыццядзейнасці грамадства, г. зн. на сацыялогію прафесійнага і аматарскага тэатра, а таксама тэатральнай адукацыі, сродкаў распаўсюджвання сцэнічнага мастацтва, успрымання і г. д.

Па-другое, у тэатральнай сацыялогіі ў цэлым, зыходзячы з храналагічнага прынцыпу, вылучаюць дзве групы праблем: тыя, што належаць да мінулага (гісторыя тэатральнага жыцця грамадства), і тыя, якія тычацца да нашых дзён (сацыялогія сучаснага тэатральнага жыцця).

Па-трэцяе, у залежнасці ад ступені абагульнення матэрыялу і ад абстрактнасці вынікаў у тэатральнай сацыялогіі, як і ў любой навуцы, выдзяляюць два асноўныя ўзроўні: эмпірычны (дакладней кажучы, узровень метадыкі эмпірычных, г. зн. канкрэтна-сацыялагічных даследаванняў) і тэарэтычны. Першы звязаны са зборам і першасным асэнсаваннем фактаў, другі – з распрацоўкай абагульняючых канцэпцый.

Для эфектыўнага вырашэння сваіх задач тэатральная сацыялогія абавязана абаярацца на дастаткова распрацаваны метадалагічны апарат. Пры гэтым яна мае права выкарыстоўваць як уласныя спецыяльныя спосабы даследавання, так і падыходзячыя для яе метады іншых навуковых напрамкаў.

Паколькі сацыялогія тэатра вылучылася ў якасці самастойнай дысцыпліны параўнальна нядаўна, фарміраванне яе спецыяльнай метадалогіі і метадыкі яшчэ толькі пачынаецца. Таму сёння размежаванне метадаў, якія яна ўжывае, на “свае” і “чужыя” было б залішне паспешлівым. Зараз ў тэарэтычных і эмпірычных даследаваннях, прысвечаных тэатру і яго функцыянаванню, праходзяць выпрабаванне самых розных метады збору, апрацоўкі сацыялагічнай інфармацыі, аналізу тэатральнай творчасці, рэпертуару тэатра, успрымання спектакляў. Яны атрыманы, з аднаго боку, з прыкладной сацыялогіі і сацыяльнай псіхалогіі, а з другога – з тэатразнаўства. Метадалогія тэатральнай сацыялогіі заснавана на трансфармацыі і развіцці ўсіх гэтых метадаў у адпаведнасці са спецыфікай яе прадмета на аснове сінтэзу тэатразнаўства і сацыялогіі.

Такім чынам, узнікае шэраг важных метадалагічных праблем, якія патрабуюць і тэарэтычнага асэнсавання, і практычнага вырашэння.

Па-першае, неабходна шукаць такія шляхі і спосабы сацыялагічнага даследавання тэатра, якія забяспечваюць спалучэнне навуковай аб'ектыўнасці з адэкватным адлюстраваннем асаблівай прыроды тэатра як мастацтва.

Па-другое, значныя цяжкасці ўзнікаюць з-за таго, што агульная сацыялогія ў прынцыпе мае справу з масавымі з'явамі, што паўтараюцца, і яе метады прыстасаваны менавіта для даследавання такога матэрыялу, які лёгка паддаецца статыстычнай апрацоўцы. Сацыялогія ж мастацтва хаця і звяртаецца часткова да падобнага матэрыялу, тым не менш не мае права забываць, што сапраўдныя мастацкія каштоўнасці – у сферы творчасці і ўспрымання – індывідуальныя, непаўторныя, унікальныя.

Па-трэцяе, тэатральная творчасць і яе ўспрымання, падобна да іншых духоўных з'яў (але – з прычыны сваёй спецыфікі – яшчэ ў большай ступені), патрабуе не толькі колькасных паказчыкаў. Напрыклад, колькасць паказаў спектакляў або колькасць наведаных іх глядачоў яшчэ нічога не гаворыць пра дасягненні ці недахопы, як і ўвогуле пра істотныя асаблівасці сцэнічнага мастацтва ці яго ўспрымання.

Па-чацвёртае, сацыялогія тэатра імкнецца не толькі пазнаваць з'явы тэатральнай культуры, але і падыходзіць да іх з пэўных аксіялагічных пазіцый. У сувязі з гэтым тэатральнай сацыялогіі неабходна распрацаваць адпаведныя метады вызначэння аб'ектыўнай грамадскай каштоўнасці тых з'яў, якія яна даследуе.

Па-пятаяе, сацыялогія тэатра можа і павінна выкарыстоўваць у сваіх мэтах асобныя метады тэатразнаўчага аналізу. Без гэтага немагчыма навукова ацэньваць і тлумачыць атрыманыя вынікі.

Метады аналізу, якія ўжываюцца сёння пры правядзенні даследаванняў тэатра, – разнастайныя. Некаторыя з іх уласцівыя сацыялогіі ў цэлым, напрыклад, метад “кантэнт-аналізу” крыніц.

Тэатральнай сацыялогіі ўласцівыя і колькасныя метады – метады вымярэння і матэматычнай апрацоўкі фактычнай інфармацыі, агульныя для ўсіх сацыялагічных дысцыплін і фактычна запазычаныя імі ў статыстыцы.

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 (сацыялогіі, тэатразнаўства), 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, у сваю чаргу, убагаціць іх новымі каштоўнымі метадамі даследавання і тэарэтычнымі высновамі.

У раздзеле 1.4 “*Беларускія драматычныя тэатры ў сацыякультурным кантэксце: гістарычныя перадумовы сучаснага стану*” даецца рэтрэспектыўны аналіз дзейнасці тэатральных 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 вызначае месца тэатра ў грамадстве, якое

ў значнай ступені грунтуецца на раўнавазе сацыяльных патрэбнасцей грамадства ў тэатры і здольнасці тэатра адпавядаць гэтым патрэбнасцям.

Падмурак беларускага прафесійнага тэатра ў пачатку XX стагоддзя закладваўся 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 дзеячы 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 тэатральнае мастацтва, многія вядомыя драматургі, буйнейшыя дзеячы сцэны былі рэпрэсаваныя. Вялікай стратай стала расфарміраванне ў 1937 годзе самабытнага нацыянальнага калектыву – Трэцяга беларускага тэатра.

У гады Вялікай Айчынай вайны буйнейшыя беларускія тэатральныя калектывы былі эвакуіраваны ў тыл, дзе працягвалі ставіць і паказваць спектаклі. На акупіраванай тэрыторыі працаваў Менскі беларускі тэатр, а ў партызанскіх атрадах развівалася самадзейнасць.

У пасляваенны перыяд большасць тэатраў аднавіла сваю работу ў Беларусі, ставіліся спектаклі пераважна на сучасную і ваенную тэматыку.

Разам з тым, аднадумнасць, узведзеная ў 30–50-х гадах ў ранг ідэалогіі і цалкам зарыентаваная на абслугоўванне дзяржавы, вымушала сцэнічнае мастацтва ўзвышаць, адухаўляць, эмацыянальна насычаць санкцыянаваную прапагандысцкую міфалогію. Ідэалагічны манопалізм аказваў свой негатыўны ўплыў на эстэтыку тэатра, спрашчаў яго выяўленчыя, вобразныя магчымасці. А ангажаваная драматургія, рэжысура, крытыка інтэрпрэтавалі сюжэт перш за ўсё ў плане падзейна-ацэннага, характар героя раскрываўся пераважна як сацыяльна-вытворчая функцыя, як носьбіт адназначна станоўчага або адмоўнага зараду, прымітыўна зразумелага наватарства ці кансерватызму. Не ўчынкі героя, якія выяўлялі яго асобасную своеасаблівасць, вызначалі сутнасць драматычнага твора, найперш ідэя, тэма, сканструяваныя абставіны, прафесійна-службовыя, сацыяльна-ролевыя функцыі абумоўлівалі ўчынкі персанажа, яго сцэнічнае існаванне ў цэлым. Чалавек тут часціком выступаў толькі як ілюстратар тэмы. Мастацкія дасягненні тэатра 30–50-х гадоў найчасцей былі звязаны з інтэрпрэтацыйнай класікай і 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, пашыралася стыльыявыя пошукі, абнаўлялася і ўзбагачалася палітра спектакляў. Аднак непрамернасць сістэмы адносінаў рэжысуры і акцёрскага калектыву, штучнасць пастановачных рашэнняў часам адлучалі выканаўцаў ад стварэння рэалістычных характараў. Рэжысёрскі дыктат, які выяўляўся ў дзейнасці некаторых калектываў, прыводзіў да прыніжэння 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, шматтраннымі па сваіх стылёвых 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 наведвання тэатраў.

Разам з тым натуральныя ўзаемаадносіны тэатра, публікі, крытыкі знаходзяцца яшчэ ў складаным становішчы. Дабіцца блізкага кантакту з глядацкай аўдыторыяй, абмінаючы фільтр партыйна-ідэалагічнага кантролю, удавалася нямногім мастакам. Устаноўка на абавязковую агульнадаступнасць сцэнічнага мастацтва, якая абумоўлівае прымітыўызаваную 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 няўмольна зніжаўся, а спробы самавыяўлення кваліфікаваліся як разбуральныя, антыграмадскія, скіраваныя 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 гэты час з’явіўся шэраг прыватных тэатраў, якія ўзбагачалі творчую палітру сцэнічнага мастацтва. Да 2000 года колькасць прафесійных тэатраў павялічалася да 27. Выдатным творчым дасягненнем апошняга дзесяцігоддзя XX ст. сталі спектаклі на купалаўскай сцэне рэжысёра М. Пінігіна “Тутэйшыя” Я. Купалы (1990) і “Ідылія” В.І. Дуніна-Марцінкевіча (1993), а таксама спектакль Б. Луцэнкі “Раскіданае гняздо” паводле Я. Купалы на сцэне Рускага акадэмічнага тэатра імя М. Горкага (1997), які ігралі на беларускай мове.

У другой главе “Рэпертуар тэатра ў люстэрку сацыялага-тэатразнаўчага аналізу” разглядаецца панарама мастацкага і сацыяльнага функцыянавання беларускага тэатральнага мастацтва ў яго асноўных рэпертуарных заканамернасцях па стане на пачатак 80-х – канец 90-х гадоў. У раздзеле 2.1 “*Экспертная ацэнка рэпертуару: прыцыпы мастацтвазнаўчага аналізу спектакляў*” даследуюцца творчы стан тэатраў, іх сацыякультурная значнасць і мастацкая пазіцыя, якія найбольш выразна і паслядоўна працягваюцца ў рэпертуары, у выбары драматургічнага матэрыялу, у характары яго сцэнічнай інтэрпрэтацыі.

Рэпертуар – аблічча тэатральнага калектыву. Ён з’яўляецца вузлавым пунктам, у якім пераплецена ўся разнастайнасць эстэтычных і сацыяльных сувязей тэатра і публікі. “Дваістасць” прыроды рэпертуару як прадукту дзейнасці тэатра і як аб’екта дзейнасці глядачоў дае магчымасць даследавання ўсёй цэласнасці тэатральнага жыцця

пры дапамозе вывучэння рэпертуару. Напрацаваны даследчыцкі вопыт сведчыць, што аналіз структуры і дынамікі тэатральнага рэпертуару з прышчэпленнем даных спецыяльнай тэатразнаўчай экспертызы і адпаведнай тэатральнай статыстыкі дазваляе ў дастатковай ступені глыбока меркаваць пра характар узаемадзеяння паміж тэатрам і публікай ў канкрэтных сацыяльных умовах.

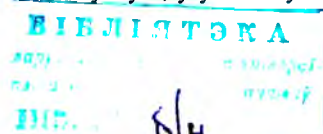
Плённым уяўляецца кантэнт-аналіз сукупнасці мастацтвазнаўчых тэкстаў, прысвечаных як асобным спектаклям, так і рэпертуару канкрэтных тэатраў. Прапусціўшы іх праз спецыяльную экспертную працэдуру, вызначыўшы ўласцівасці і каштоўнасці тэатральных пастановак, нам удалося выявіць структуру і якасныя характарыстыкі 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 пастановак і г. д.).

У аснову праведзенай ў 2000 годзе 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, абапіраючыся на меркаванні экспертаў, удалося з 124 спектакляў вызначыць удзельную вагу тэатральных пастановак пэўнай прыкметы, долю гэтай прыкметы ў агульным рэпертуарным масіве.

Сярод спектакляў, якія адзначаюцца высокай мастацкасцю, моцным патэнцыялам змястоўнасці ў спалучэнні з патэнцыялам масавасці, трэба назваць: “Тутэйшыя” і “Князь Вітаўт” (Тэатр імя Я. Купалы); “Фантазіі по Гоголю” і “Мы ідем смотреть Чапаева” (Тэатр-студыя кінаакцёра); “Узлёт кар’еры Артура Уі, які можна было спыніць” і “Макбет” (Тэатр беларускай драматургіі); “Тойбеле и ее демон” (Маладзёжны тэатр). З іншага боку, у рэпертуары тэатраў існуюць тэатральныя пастаноўкі, у якіх вышэйадзначаныя каштоўныя патэнцыялы цалкам адсутнічаюць. Гэта спектаклі “Падарожжа па Нью-Йорку”, “Карлік-нос” (Тэатр імя Я. Купалы), “Дикарка”, “Баловни судьбы”, “Трудные люди” (Тэатр імя М. Горкага).

Прапанаваная метадалогія даследавання спектакля і рэпертуару дае магчымасць выпрацоўкі больш разнастайных і строгіх крытэрыяў ацэнкі з’яў сучаснага тэатральнага працэсу, дапамагае наблізіцца да выяўлення змястоўнай сутнасці прапанаваных тэатрамі адносін з глядзельнай залай, а значыць, і сцэнічных твораў у цэлым. Дыферэнцыраванне рэпертуару па характары рэалізаваных у спектаклях каштоўнасцей, звернутых да публікі, дае магчымасць меркаваць аб меры ажыццяўлення тэатрам яго сацыяльна-эстэтычнай арыентацыі, убачыць творчую асобу і ідэйна-мастацкую пазіцыю кожнага тэатральнага калектыву.

Тэатразнаўча-сацыялагічная экспертыза за дваццацігадовы перыяд ахарактарызавала больш за 90 % зводнага рэпертуару мінскіх драматычных тэатраў. Гэта цэласны, значны па аб’ёму адрэзак гісторыі сталічнай драматычнай сцэны, які, безумоўна, уяўляе навуковую і практычную цікакасць. Нягледзячы на тое, што нашы



асабістыя назіранні адносяцца да 2000 года (афіша менавіта гэтага года аналізавалася экспертнай групай), важнейшыя рэпертуарныя тэндэнцыі з'яўляюцца ўстойлівымі і могуць быць пацверджаны, у прыватнасці, і на матэрыялах даследванняў рэпертуару Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа і Брэсцкага акадэмічнага тэатра драмы.

У раздзеле 2.2 “*Динаміка рэпертуарнай прапановы і праблемы яе рэгулявання*” разглядаюцца магчымасці рэгулявання рэпертуарнай прасторы і асаблівасці практычнай дзейнасці, якія ўздзейнічаюць на сцэнічнае жыццё спектакляў. Яны з'яўляюцца важнейшымі складнікам функцыянавання тэатра і трактуюцца як прадметны структураўтваральны элемент у трыадзінстве тэатральнай сістэмы (тут канцэнтруюцца творчасць, вытворчасць і сацыяльная місія).

Тэатральны спектакль складаецца са спалучэння трох асноўных элементаў: літаратурнай асновы (п'есы), яе сцэнічнага ўвасаблення, ўспрымання глядачом. Першая стадыя фарміравання рэпертуару тэатра – адбор з велізарнага масіву класікі і сучаснай літаратуры тых твораў, якія адпавядаюць яго ідэйна-мастацкай праграме. Другая стадыя – рэалізацыя групай мастацкай задумы рэжысёра-пастаноўшчыка ў сцэнічным прачытанні п'есы. Трэцяя, вельмі важная і завяршальная стадыя фарміравання рэпертуару, – успрыманне рэпертуару глядачом. Менавіта ва ўзаемадзеянні тэатра і аўдыторыі адлюстроўваюцца шматграннасць сацыяльных і ідэйна-эстэтычных сувязей тэатральных працэсаў увогуле і скіраванасць рэпертуарнай палітыкі ў прыватнасці.

Тэатр мае сваё творчае аблічча, калі яго рэпертуар адлюстроўвае пэўныя заканамернасці псіхалогіі грамадскіх груп і сістэму сацыяльных і мастацкіх каштоўнасцей, якія ўласцівыя гэтым групам. Ва ўмовах значнага культурнага цэнтра, дзе працуе шмат тэатральных калектываў, здабыць і захаваць непаўторнасць творчага аблічча асабліва складана. Тым больш, што падабенства можа праяўляцца не толькі ў ідэнтычнасці рэпертуару, але і ў блізкасці стылёвых пошукаў. У гэтым выпадку нават зварот да розных п'ес не выратуе становішча. Напрыклад, шырокае распаўсюджанне на драматычнай сцэне музычных спектакляў, якія імкнуцца да жанру “мюзікла”, у многіх выпадках прывяло да вядомай уніфікацыі выканаўчай манеры артыстаў і пастановачных прыёмаў рэжысуры.

Залежнасць рэпертуарнага развіцця ад пракату, ад глядача нам уяўляецца несумненнай. Напрамак, хуткасць, знак рэпертуарных змен вызначаюцца найперш тымі фактарамі, ад якога глядача тэатр хацеў бы ці вымушаны быць залежным. А калі сёння масавы глядач дамiнуе ў зале, паўсюдная залежнасць рэпертуару ад пракату становіцца залежнасцю ад недасведчанага, выпадковага публікі. Менавіта яна сёння, у канчатковым выніку, вызначае касавы поспех той ці іншай тэатральнай пастаноўкі.

Існуе аб'ектыўнае і абавязковае правіла: “касамым” можа быць толькі той спектакль, які адпавядае ўменню масавага глядача ўспрыняць сцэнічны твор. І не ўлічваючы гэтага тэатр не можа, бо інакш рызыкае застацца ўвогуле без глядача. Але пры гэтым неабавязкова дзяліць рэпертуар на “масавы” і “элітарны”. Адказваць на патрэбы

недасведчанага глядача можа і пастаноўка, вобразны строй якой глыбейшы, чым нетэатрал гэта асэнсуе. Бываючы на такіх спектаклях, глядач можа паступова ўзбагачацца, вучыцца бачыць і разумець, а калі ж тэатр сам разрывае свае прапановы на “касавыя” і “някасавыя”, то выхаванне тэатрала перапыняецца. На жаль, такія з'явы ў тэатральным працэсе яшчэ моцныя, і адно са сведчанняў таму – захаваны разрыў паміж мастацкімі “лідэрамі” афішы і “лідэрамі” пракату. А тыя абставіны, што масавасць і касавасць у свядомасці многіх тэатральных адміністратараў непадзельныя, толькі паскараюць і ўзмацняюць гэты працэс.

Распаўсюджаным варта прызнаць і іншы падыход, у логіцы якога тэхналогія пракату ўвогуле не прымаецца пад увагу, а здольнасць знайсці водгук у глядача аказваецца ў прамой залежнасці толькі ад мастацкасці, г. зн. мастацкасць як бы абвясчаецца адзіна значнай характарыстыкай спектакля, што ўплывае на яго жыццё. Вось чаму ў тэатральным асяроддзі так трывала і доўга бытуе думка, згодна з якой глядач прыцягвае ці адштурхоўвае толькі мастацкі ўзровень спектакляў.

Тэатру сёння нададзена права самастойна фарміраваць рэпертуар і вырашаць пытанні аб гатоўнасці новай пастаноўкі да публічнага паказу. Гэтая творчая самастойнасць ставіць перад ім патрабаванне рацыянальна падбіраць п'есы і выбіраць стратэгію і тактыку пракату спектакляў. І калі тэатр з прычыны асаблівых сваіх узаемаадносін з публікай найперш сам адказны за стварэнне сваёй аўдыторыі, то праблема рэгулявання рэпертуарнай прапановы, праз якую рэалізуецца сувязь з глядачом, застаецца заўсёды актуальнай. Шлях яе рашэння – у пошуку аптымальнага спалучэння, залатой сярэдзіны ў дваадзінстве задач фарміравання і задавальнення пажаданняў глядача.

У трэцяй главе “*Механізмы ўспрымання і ацэнкі тэатральнага спектакля глядачом*” даследуецца змястоўная сутнасць сутворчасці глядача, форма ўключэння глядачоў у сістэму спектакля. У раздзеле 3.1 “*Асаблівасці дзіцячага ўспрымання і разумення сцэнічнага мастацтва*” адзначаецца, што ўздзеянне тэатральнага мастацтва ўніверсальнае: яно развівае ўражлівасць і ўяўленне, фарміруе мысленне і маральнасць падростаючай асобы. Валодаючы вялікай сілай маральна-эстэтычнага ўздзеяння на дзіця, тэатр з'яўляецца дзейным сродкам фарміравання яго волі, характару, асобы ў цэлым. Выхаванне тэатрам мае не толькі эмацыянальнае, але і ўсебаковае ўздзеянне: на інтэлект, на мысленне, а таксама на тое, што называюць “лагічным пачуццём”. Рэжысура ўзмацняе эмацыянальную выразнасць пастаноўкі не толькі праз акцёра, але і шляхам інтэнсіўнага і рознабаковага ўводу ў спектакль музыкі і танца, якія здольныя непасрэдна апеляваць да пачуцця ўспрымання, выяўляць важны падтэкст і даваць шырокую свабоду асацыятыўнаму мысленню маленькага глядача.

Свет дзіцяці – паняцце збіральнае і даволі ёмістае: гэта крыніца інтуіцыі, творчасці, спантаных імкненняў і радасці. Адсюль вынікае, што дзіця ўяўляе сабой тую частку чалавецтва, якая больш за ўсё схільная і падрыхтаваная да ігры. Прынцып дзіцячай ігры “ўсё можа быць усім” – гэта своеасаблівае падрыхтоўка ўваходзячага

ў жыццё чалавека да поліфанічнага тыпу мыслення – аб’ёмнага, шматграннага, уласцівага высокаразвітому інтэлекту сфарміраванай асабы. Ігра дазваляе дзіцяці фрагментарна адчуць іншыя магчымыя варыянты жыцця, якія не выкарыстоўваюцца ў рэальным плане. І ў гэтым праглядаецца агульнасць і прыродная роднасць ігры, дзіцячага светаўспрымання і сутнасці драматычнага тэатра.

Большасць з праведзеных канкрэтных сацыялагічных і псіхалагічных даследаванняў сведчаць аб існаванні некалькіх неадназначных тыпаў успрымання сцэнічнага мастацтва, якія напраму звязаны з узростам. Абапіраючыся на класіфікацыю Л.С. Выгоцкага, можна выдзеліць тры асноўныя ўзроставыя групы: дашкольнікаў і малодшых школьнікаў, падлеткаў, старшакласнікаў.

Для першай групы – дашкольнікаў і малодшых школьнікаў – характэрны: адвольнасць; выбранасць увагі і памяці; невычэрпнае жаданне зносін; непасрэднасць успрымання ў яго радасна-аптымістычнай афарбоўцы.

Наступная група – падлеткавая – характарызуецца такімі “новаўтварэннямі” (тэрмін Л.С. Выгоцкага), як: вялікая самастойнасць; спад эмацыянальнай непасрэднасці, утоенасць пачуццяў; абстрактнае патрэбы зносін з аднагодкамі; адкрыццё свайго ўнутранага свету, несупадзенне ўнутранага і знешняга “я”.

Новыя асобныя рысы выяўляюцца ў перыяд ранняга юнацтва. Для яго характэрныя такія асаблівасці, як: поўнае авалоданне абстрактным мысленнем і разумовым тыпам успрымання; імкненне і здольнасць да глыбокага аналізу фактаў і іх абагульнення.

Успрыманне, разуменне сцэнічнага твора шмат у чым залежаць ад рэпертуару тэатраў, спектакляў, якія ў яго ўваходзяць. Таму што кожны канкрэтны спектакль па сутнасці з’яўляецца сістэмай “ўздзейнічаючых пабудов”, якая здольна выклікаць у дзіцячай, падлеткавай, юнацкай аўдыторыі той ці іншы тып рэакцыі, адносін, адзнак.

Вывучэнне спецыфічных рыс дзіцячага ўспрымання дазваляе зразумець шматлікія важныя працэсы і заканамернасці ўздзеяння мастацтва 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 узроставых групах.

Эстэтычныя, індывідуальна-псіхалагічныя аспекты ўспрымання спектакля абумоўліваюцца ўражаннямі, якія атрымаў глядач у дзяцінстве і юнацтве. Гэтыя ўражання, у сваю чаргу, фарміруюць стэрэатыпы ўспрымання, што вызначаюць адносіны чалавека да сцэнічнага мастацтва на працягу яго далейшага жыцця.

У раздзеле 3.2 “Асноўныя фактары фарміравання мастацкіх густаў, запатрабаванняў і тэатральнай культуры дарослага глядача” разглядаецца сістэма сацыяльна-эстэтычных адносін сцэны і залы, вывучаюцца асаблівасці ўзаемаадносін публікі і тэатра.

Кожны мастак, ствараючы свой твор, не можа не ўлічваць у працэсе творчасці тую дзейнасць эстэтычнага ўспрымання, якая павінна адбывацца ў свядомасці і ў эмоцыях будучага адрасата гэтага твора – глядача. Перажыванне глядачом эстэтычных пачуццяў у драматычным тэатры мае сваю спецыфіку, якая адрозніваецца ад іншых відаў мастацтва і заключаецца ў тым, што эмацыянальная супярэчнасць успрымання тут значна абвострана фактам творчасці актёра непасрэдна на сцэне.

Да сённяшняга часу гістарычна склаліся чатыры асноўныя тыпы верагодных узаемаадносін паміж тэатрам і глядачом. Першы – тэатр імкнецца паставіць глядача ў пазіцыю ўдзельніка падзей, які ўспрымае дзеянне як быццам “знутры”, шляхам максімальнага ўцягвання яго ў працэс суперажывання (трагедыя). Другі – тэатр імкнецца паставіць глядача ў пазіцыю судзі, крытычна ўспрымаючага дзеянне, якое яму дэманструюць, што дасягаецца няўхільнай адчужанасцю працэсу перажывання (камедыя). Трэці – тэатр імкнецца да аб’яднання гэтых дзвюх вышэйпазначаных пазіцый, не даючы ніводнай з іх прыняць дамінуючага значэння, папераменна ўцягваючы глядача ў працэс суперажывання і парушаючы гэтак суперажыванне сродкамі адчужэння (трагікамедыя). Чацвёрты – тэатр імкнецца паставіць глядача ў пазіцыю сведкі падзей шляхам аб’ектыўнага ўзнаўлення жыццёвай рэальнасці (драма).

Такое адрозненне існуючых тэндэнцый уздзеяння на глядача непазбежна знаходзіць сваё выяўленне ва ўзроўні мастацкай умоўнасці сродкаў адлюстравання жыццёвага матэрыялу ў тым ці іншым жанравым ключы. Умоўнасць фармальнай структуры твора абавязкова выяўляецца пры тэндэнцыі стваральнікаў спектакля да ўцягвання глядача ў працэс успрымання свету п’есы з пункту гледжання іх аўтарскай суб’ектыўнасці і, наадварот, маскіруецца і імкнецца да ілюзорнай жыццёпадобнасці пры тэндэнцыі аўтараў да аб’ектыўнага адлюстравання жыцця. Успрыманне глядача закладзена ўжо ў самім матэрыяле п’есы, у жанравай арганізацыі яе мастацкай структуры.

Псіхалагічны тэатр будзе сваю вобразную сістэму так, каб дабіцца ад глядачоў найвялікшага суперажывання, а для гэтага патрэбны характары герояў, якія набліжаны да жыццёвых настолькі, наколькі гэта ўвогуле можа вытрываць сцэна.

Чым больш учынкі і матывы паводзін сцэнічнага героя знаходзяць сугучча ва ўстаноўках і інтэрсах глядача, тым глыбей праходзіць суперажыванне, а яно ў сваю чаргу ўзмацняе мастацкія ўражання і павышае іх эфектыўнасць і даўгачаснасць. Так мы падыходзім да думкі, што псіхалагічны тэатр больш за ўсё звернуты да інтымных, асабовых псіхічных сфер глядача. Суперажыванне вядзе да вялікага ці меншага пераўтварэння яго ўнутранага свету, якое доўжыцца на працягу ўсяго спектакля.

Суперажыванне – асноўная характарыстыка ўспрымання глядача ў псіхалагічным тэатры, якая ўключае ў сябе яшчэ і сутворчасць. А вось яна больш за ўсё вызначае ўспрыманне глядача ва ўмоўным тэатры, хаця і там не абыходзіцца без суперажывання. Тое і другое ўзаемна пранікаюць.

Ва ўмоўным тэатры глядачы непараўнана часцей назіраюць за ўзаемаадносінамі персанажаў “збоку”, менш укладаюць у сваё ўспрыманне асабісты вопыт, а больш – агульны для многіх, сацыяльна распаўсюджаны. Да гэтага абавязвае абагульненасць дэманструемых вобразаў, меншая канкрэтызацыя ў іх індывідуальных рыс. Сутворчасць без суперажвання больш ахвотна карыстаецца цалкам усвядомленымі назіраннямі над жыццём, чым актывізуе глыбока схаваныя запасы эмацыянальнай памяці.

Актыўнасць і плённасць успрымання спектакляў залежыць ад двух узаемна звязаных фактараў. Па-першае, наколькі супярэчнасці, якія абумоўліваюць працэсы, што адбываюцца на сцэне, закранаюць актыўнае ўяўленне глядачоў, іх думкі і пачуцці, а з імі – іх вобразна-асацыятыўную дзейнасць. І, па-другое, наколькі тыя самыя працэсы набываюць для глядачоў “асобасны сэнс”, зразумела, сацыяльна дэтэрмінаваны.

Сёння тэатр неабходна разглядаць як важнейшы элемент агульнай выхаваўчай сістэмы, таму што фарміраванне свядомасці глядачоў – вынік складанага, арганізаванага і кіруемага працэсу развіцця.

У чацвёртай главе “Аудыторыя глядача і стратэгія тэатра” выяўляюцца густы, патрэбы і арыентацыі рэальных і патэнцыяльных глядачоў у тэатральным мастацтве. У раздзеле 4.1 “Каштоўнасць арыентацыі рэальнай і патэнцыяльнай тэатральнай публікі” вызначаюцца параметры і тыпалагічныя асаблівасці тэатральнай публікі, уключанасць насельніцтва ў рэальную сацыяльна-мастацкую дзейнасць тэатральных калектываў, даследуюцца сацыяльна-дэмаграфічныя асаблівасці і характарыстыкі мастацкіх паводзін публікі канкрэтных тэатральных калектываў.

Суадносіны аб’ёмаў рэальнай і патэнцыяльнай аўдыторыі тэатраў (ці канкрэтнага тэатра) – важны паказчык сацыяльнай эфектыўнасці сістэмы тэатральнага абслугоўвання ўвогуле (або дзейнасці пэўнага тэатральнага калектыву). Ведаючы сваю аўдыторыю, як рэальную, так і патэнцыяльную, тэатр можа суадносіць з ёй свае магчымасці, улічваючы ўзровень успрымання і адначасова ўздываючы яго, што робіцца ім далёка не заўсёды. Так, напрыклад, за апошнія дзесяць гадоў ХХ стагоддзя, з 1990 па 2000, аб’ём тэатральных наведванняў па рэспубліцы паменшыўся амаль на 500 тыс. чалавек. Такім чынам, павелічэнне тэатральнай аўдыторыі было і застаецца адной з найбольш важных сацыяльных мэт беларускага тэатра.

Дадзеныя сацыялагічных даследаванняў глядача сведчаць аб важных для развіцця сцэнічнага мастацтва структурных змяненнях у яго аўдыторыі. Так, у 90-я гады ХХ стагоддзя ў аўдыторыі мінскіх тэатраў адбыліся значныя зрухі: павялічылася доля выпадковых глядачоў пры адначасовым скарачэнні пастаяннай яе часткі. У некаторых тэатрах выпадковая аўдыторыя была значна вышэй за 60 %.

Гаспадарча-эканамічныя ўмовы існавання беларускага тэатра ў канцы ХХ стагоддзя вымушалі яго пашыраць аўдыторыю праз узмацненне жорсткасці рэжыму дзейнасці, далучэнне дадатковай публікі. З гэтай мэтай тэатр нярэдка нарошчваў эксплуатацыйныя аб’ёмы, спрашчаў сваю мову, шырока выкарыстоўваў 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.

Глядачы, якія прысутнічаюць на спектаклі, уяўляюць сабой мноства ў 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. Праведзенае ў 2010 годзе сацыялагічнае даследаванне глядацкай аўдыторыі Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы паказала, што па полу глядачы тэатра размеркаваліся так: мужчыны – 24%, жанчыны – 76%, гэта значыць у сярэднім на кожным спектаклі на 3 жанчыны прыпадае 1 мужчына.

Распаўсюджаным з’яўляецца меркаванне, што спектаклі Купалаўскага тэатра наведваюць глядачы сярэдняга і старэйшага за сярэдні веку. Наше даследаванне не пацвердзіла гэтай думкі. Так, глядачоў ва ўзросце да 18 год – 9%, ад 18 да 30 год – 49%, ад 31 да 45 год – 21%, ад 46 да 60 год – 16%, ад 61 года і вышэй – 5%.

Прыкметнай з’явай становіцца як узростанне ўзроўню адукацыі розных сацыяльных груп, так і павышэнне ўзроўню адукацыі ўнутры кожнай прафесіі. Па адукацыі даследаваны глядач прадстаўлены наступнымі паказчыкамі (у працэнтах ад агульнай колькасці): з няпоўнай сярэдняй – 4%, сярэдняй – 7%, няпоўнай сярэдняй спецыяльнай – 2%, сярэдняй спецыяльнай – 13%, няскончанай вышэйшай – 23%, вышэйшай – 51%.

Аналіз атрыманых анкет дазваляе выявіць сацыяльна-прафесійны склад глядачоў. Так, размеркаванне глядачоў па сферах іх дзейнасці на даследаваных спектаклях у працэнтах ад агульнай колькасці глядачоў складала: прамысловасць – 10%, будаўніцтва – 6%, транспарт, сувязь – 3%, навука – 5%, сельская гаспадарка – 1%, адукацыя – 16%, медыцына – 7%, культура і мастацтва – 7%, гандль, грамадскае харчаванне – 3%, жыллёва-камунальнае і побытавае абслугоўванне – 2%, прадпрымальніцтва – 4%, навучэнц – 3%, студэнт – 21%, пенсіянер – 5%, іншае – 7%.

Дастаткова высокі ўзровень настрою на тэатр характэрны для прадстаўнікоў студэнцтва і прамысловай інтэлігенцыі. І відавочна зніжанай з’яўляецца арыентацыя на сцэнічнае мастацтва ў работнікаў гандлю, грамадскага харчавання, транспарту і сувязі (3%), жыллёва-камунальнага абслугоўвання (2%), сельскай гаспадаркі (1%). Невялікай з’яўляецца і доля пенсіянераў (5%). Але асабліва трывожным падаецца тое, што скіраванасць на сцэнічнае мастацтва значна зніжана ў навучэнцаў. І паводле нашых даследаванняў яна складае толькі 3%. Падаецца, што ў мэтах фарміравання сваёй аўдыторыі тэатру трэба звярнуць самую пільную ўвагу менавіта на гэтую катэгорыю глядачоў.

Цікавыя даныя былі атрыманы намі пры вывучэнні рэпертуару і глядача Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа. Дзеля высвятлення адносін глядачоў да тэатра была даследавана аўдыторыя спектакляў “Восенская саната” І. Бергмана, “Макбет” У. Шэкспіра, “Несцерка” В. Вольскага, “Хрыстос прыязміўся ў Гародні” У. Караткевіча, “Палёты з анёлам” З. Сагалава. Як бачна, гэта п’есы рознай тэматыкі. Анкета ўключала два блокі. У першы ўваходзіла група пытанняў, якія адносяцца да сацыяльна-дэмаграфічнага партрэта глядача. Другі блок уключаў пытанні, якія высвятлялі матывы наведвання і эстэтычныя густы глядачоў.

Аснову аўдыторыі глядачоў у Нацыянальным акадэмічным драматычным тэатры імя Якуба Коласа складаюць маладыя людзі: 10% – да 18 гадоў, 48% – ад 18 да 30 гадоў. На глядачоў ва ўзроце ад 31 да 45 гадоў прыпадае 23%, ад 46 да 60 гадоў – 14 і ад 61 гадоў – 5%.

Значнай з’явай становіцца як узростанне ўзроўню адукацыі розных сацыяльных груп, так і павышэнне яго ўнутры кожнай прафесіі. Па дадзеным паказчыку даследуемы глядач прадстаўлены (у працэнтах ад агульнай колькасці): прамысловасць – 7%, будаўніцтва – 6, транспарт, сувязь – 4, навука – 4, сельская гаспадарка – 2, адукацыя – 13, медыцына – 7, культура, мастацтва – 9, гандаль, грамадскае харчаванне – 2, жыллёва-камунальнае і побытавае абслугоўванне – 2, прадпрыемальніцтва – 5, вучань – 4, студэнт – 24, пенсіянер – 6, іншае – 5%.

Аналіз матэрыялаў паказвае, што сярод глядачоў Коласаўскага тэатра можна вылучыць некалькі тыпалагічных груп. У аснову выдзялення неабходна пакласці такія крытэрыі, як запатрабаванасць ў тэатральным мастацтве, якая выяўляецца праз частотнасць наведвання. Мэтазгодна вылучыць тры аспекты патрэбнасці:

Першы – суб’ектыўны, які звязаны з асабістымі якасцямі глядача, галоўным чынам з яго актыўнасцю. Другі – аб’ектыўны, які характарызуецца такімі адзнакамі, як аддаленасць месца жыхарства, цяжкасці з набыццём квіткоў і інш. Трэці носіць сінтэзуючы характар і звязаны з недахопам вольнага часу, матэрыяльнымі цяжкасцямі. Частата наведвання спектакляў стварае магчымасць для правядзення “дэмаркацыйнай” лініі паміж трыма групамі глядачоў. Першую групу складаюць устоўлівыя прыхільнікі Коласаўскага тэатра, яго так званая пастаянная аўдыторыя (25% ад агульнай колькасці глядачоў); другую – актыўныя тэатралы (35%) і, урэшце, трэцюю – інертныя, пасіўныя глядцы (40%).

Нягледзячы на рознае сацыяльнае становішча глядачоў Коласаўскага тэатра, назіраецца падабенства эстэтычных густаў, інтарэсаў, запатрабаванняў. Амаль 80% з усіх апытаных глядачоў праявілі жаданне далучыцца да нацыянальнай і сусветнай класікі ў інтэрпрэтацыі тэатра.

Эстэтычны густ глядача, які выяўляецца пры ўспрыманні таго ці іншага спектакля, цяжка ўлавіць і вымераць колькаснымі паказчыкамі. Аднак у пэўным сэнсе ён выяўляецца праз думку глядача аб эстэтычных элементах пастаноўкі. Так, 74%

гледачоў адказалі, што прагледзеныя спектаклі ім спадабаліся, глыбока ўсхвалявалі і натхнілі.

Узначальвае спіс самых цікавых пастановак спектакль “Восенская саната”. Далей ідуць “Легенда пра каханне”, “Дыліжанс”, “Жарты”, “Макбет”, “Пахавайце мяне за плінтусам”, “Шагал...Шагал...”, “Несцерка”, “Дажыць да прэм’еры”, “Вельмі простая гісторыя”.

Выбар рэпертуару дастаткова значымальны. З дзесяці пастановак пяць вырашаны ў жанры музычнага эстраднага паказу або мюзікла. Што датычыцца спектакляў “Восенская саната”, “Макбет” і “Шагал...Шагал...”, то цікавасць да іх абумоўлена глыбокай эстэтычнай праблематыкай, а таксама ўдзелам у спектаклях любімых майстроў сцэны. Урэшце, вялікую ролю іграе інтарэс глядачоў да фактаў біяграфіі сусветна вядомай асобы мастака М. Шагала.

Імкненне да музычнага спектаклю, мюзікла, забаўляльна-эстэтычнага паказу дастаткова характэрна для маладзёжнай студэнцкай аўдыторыі ў цэлым. Таму не выпадкова, што менавіта спектаклі тыпу мюзікл аказваюцца ў ліку тых, што больш наведваюцца. Разам з тым, моладзь з відавочным захапленнем чыста забаўляльным рэпертуарам вельмі ўважліва ставіцца і да сур’ёзных праблемных спектакляў. З 30 спектакляў бягучага рэпертуару Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа маладыя глядачы назвалі чатыры ў ліку няўдалых, 12 – самых лепшых і пералічылі амаль усе спектаклі бягучага рэпертуару ў спісе тых, якія яны жадалі б паглядзець.

Аналіз даных анкет дазваляе высветліць асноўныя тэмы і матывы наведвання тэатра, дыяпазон якіх незвычайна шырокі. Глядач заўважае, што наведванне тэатра дапамагае духоўна ўзбагаціцца, пачуць родную мову – 20%; абуджае розныя перажыванні, – радасць, смутак і г.д. – 16%; дапамагае адцягнуць увагу ад штотдзённых клопатаў – 15%; пашырае круггляд, дае новыя веды – 12%; далучае да асалоды ад мастацкага майстэрства – 11%; вучыць бачыць прыгажосць – 10%; далучае да таго, чаго не знойдзеш у будзённым жыцці – 7%; натхняе на творчасць – 5% і інш.

Працэс фарміравання аўдыторыі глядачоў ў значнай ступені залежыць ад мастацкага патэнцыялу тэатра, так як менавіта ён вызначае магчымасць пратварэння выпадковага глядача ў тэатральнага. І тут многае залежыць ад рэпертуарнай палітыкі тэатра. Крытычна ацэньваючы рэпертуар, рэспандэнты ўказалі на слабыя акцёрскія работы – 23%; маларазумелаю ідэю спектакля – 21%; нецікавую рэжысуру – 20%; банальную тэматыку спектакляў – 15%; дрэннае мастацкае афармленне – 14%; слабую драматургію – 13%; адсутнасць праблемных пытанняў – 10%.

Даследаванне функцыянавання сістэмы “тэатр – глядач” на ўзроўні абласнога цэнтра працягвалася пры вывучэнні работы Брэсцкага акадэмічнага тэатра драмы. Тут, таксама як і Коласаўскім тэатры, была даследавана аўдыторыя на пяці спектаклях: “Вечар” А. Дударова, “Раскіданае гняздо” Я. Купалы, “Вельмі простая гісторыя” М. Лодо, “Дарагая Памела” Дж. Патрыка, “Чорны анёл з белымі крыламі” Д. Балыкі.

У Брэсцкім тэатры, як і ў многіх іншых тэатрах рэспублікі, вызначаецца тэндэнцыя да “амаладжэння” аўдыторыі – 65–70% глядачоў складае моладзь да 30 гадоў. Трэць аўдыторыі – навучэнцы. Вядзецца работа па далучэнні да тэатра студэнцкай моладзі, што дазваляе істотна павялічыць долю студэнтаў у глядзельнай зале. Найбольш тэатральнай актыўнасцю вылучаюцца дзве ўзроставыя групы: 18–22 і 23–30 гадоў. Гэтага не скажаш пра глядачоў сярэдняга ўзросту.

У структуры аўдыторыі дамінуюць тры групы глядачоў: навучэнцы – 30% (22% – студэнты і 8% – школьнікі), прадстаўнікі сферы адукацыі – 16% і сферы бізнесу, прадпрымальніцтва – 11,5%. Астатнія групы глядачоў прадстаўлены нязначна: прамысловасць – 6%, навука – 2%, культура – 3,7%, ахова здароўя – 5,8%, адміністрацыйна-упраўленчы апарат – 6,4%, гандаль – 3,5%, сілавая структура – 2,7%, жыллёва-камунальнае і побытавае абслугоўванне – 2,8%, пенсіянеры – 4,7%. Пры стабільным прадстаўніцтве глядачоў сферы адукацыі і аховы здароўя ідзе скарачэнне колькасці груп глядачоў сфер культуры, навукі, прамысловасці, будаўніцтва.

Праведзенае даследаванне выявіла тэндэнцыю прытоку ў тэатр “старых тэатралаў”, арыентаваных менавіта на сцэнічнае мастацтва. Цяпер іх прывабліваюць новыя пастаноўкі, асабліва з’яўленне на сцэне класічнай драматургіі. На гэтую катэгорыю глядачоў патрэбна звяртаць асаблівую ўвагу, таму што якраз яна і адносіцца да пастаяннай тэатральнай публікі (сферы адукацыі, бізнесу і прадпрымальніцтва) – 31 – 41 год і 41 – 50 гадоў.

Прынцыповы характар маюць і тыя абставіны, што кожны трэці рэспандэнт сферы навукі і культуры наведвае тэатр 1-3 разы ў год і радзей. Такое зніжэнне тэатральнай актыўнасці гэтых груп тлумачыцца перш за ўсё рэпертуарнымі праблемамі. На думку рэспандэнтаў, у рэпертуары тэатра не хапае нацыянальных і замежных класічных спектакляў, эксперыментальных пастацовак. Такім чынам, адток гэтых катэгорый глядачоў з тэатральнай залы ў значнай ступені абумоўлены адсутнасцю новых ідэй у рэпертуары і у рэпертуарнай палітыцы тэатра.

Выклікае занепакоенасць тэндэнцыя росту ў тэатры “выпадковых”, “аднаразовых” наведвальнікаў. Калі глядачы, якія ўпершыню приходзяць у тэатр, у іншых тэатрах у сярэднім складаюць трэць аўдыторыі, то ў Брэсцкім тэатры сярод наведвальнікаў гэты паказчык значна вышэйшы – 45%. Указваючы на прычыны, што перашкаджаюць частаму наведванню тэатра, глядачы называюць не толькі прафесійную нагрузку, недахоп вольнага часу, далёкае месца жыхарства, дрэнную інфармаванасць, але і тое, што не падабаецца рэпертуар тэатра, адсутнічаюць цікавыя рэжысёрскія работы, слабы акцёрскі склад. Гэтыя прычыны выказваюць не выпадковыя глядачы, а тыя, хто з поўным правам могуць быць аднесены да катэгорыі тэатральных.

Наколькі дазваляюць рабіць вывады наагапытання, найбольш вядомы глядачам самы “стары” спектакль тэатра “Рамэа і Джульета” (пастаноўка 2001 года). Гэты спектакль бачыла амаль трэць усіх апытаных. Каля чвэрці апытаных у Брэсцкім

тэатры наведалі спектаклі “Брэменскія музыкі”, “Маленькі прынец”, “Вечар”, “Прымакі”, “Чорны анёл з белымі крыламі”.

Не можа не цешыць, што глядач бачыць у тэатры не марную забаву, не месца, куды ходзяць ад няма чаго рабіць, не безмястоўнае баўленне часу. Вядучым матывам наведвання тэатра жыхарамі Брэста выступае імкненне пашырыць свой круггляд, пазнаць новае, атрымаць падставу для роздуму. Перавага дадзенага матыву ўказвае і на імкненне сучаснага чалавека да пашырэння ведаў аб сусвеце, пра іншых людзей, сябе. Але нельга не прызнаць, што наведванне тэатра па гэтых матывах зусім не з’яўляецца спецыфічным і тым больш непаўторным, унікальным сродкам задавальнення запатрабавання ў пашырэнні кругагляду і атрымання нагоды для роздуму.

Такая яўная перавага дадзенага варыянта адказу ўскосна сведчыць аб тым, што ў сядомасці глядача тэатр не вылучаецца з шэрагу іншых відаў мастацтва і што глядач, магчыма, нават не задумваецца, ці можна ўсвядоміць, чаму ён ідзе менавіта ў тэатр, чаго ён можа чакаць ад зносін з тэатрам. Відаць, атрыманыя вынікі адлюстроўваюць спрощаныя ўяўленні аб тэатры як установе, “якая павышае культурны ўзровень”, “пашырае круггляд” і г. д. Магчыма, што калі няма сапраўднага разумення, акрэсленага ўяўлення аб тым, дзеля чаго варта хадзіць у тэатр, дадзены варыянт, сапраўды, глядачу здаецца найбольш грунтоўным і нават прэстыжным. Аднак дзве групы глядачоў – старэйшыя за 50 гадоў і тыя, хто мае няпоўную сярэдняю адукацыю (гэтыя групы ў асноўным супадаюць) – аддалі значна перавагу “забаве” як матыву наведвання. Гэта сведчыць аб тым, што выбар “пазнавальнага” матыву больш адукаванымі і дарослымі глядачамі з апытаных – зусім не толькі вынік меркаванняў, а той стэрэатып уяўленняў аб магчымых мэтах наведвання тэатра, які ператварыўся ва ўстойлівае перакананне.

На жаль, мы можам толькі здагадацца адносна таго, ці з’яўляецца імкненне “пашырыць свой круггляд, атрымаць падставу для роздуму” “толькі зразумелым” ці “рэальна дзейным матывам”. Магчыма, што гэта “матыў, які толькі разумеюць”, а “рэальна дзейным” з’яўляецца другі, напрыклад, “развешаць, адпачыць ад будзённых спраў”, які займае другое месца па колькасці аддадзеных галасоў. У такім выпадку даводзіцца канстатаваць неапраўданы аднабаковасць, сухасць і аскетызм у склаўшымся стэрэатыпе ўяўленняў пра тэатр. Наўрад ці варта жадаць, каб падобны “толькі зразумелы матыв” ператварыўся ў “рэальна дзейны”, бо яго ўтылітарызм і сухасць не ідуць на карысць тэатру – высокі працэнт апытаных ва ўзросце 15-17 гадоў, якія на пытанне аб прычынах рэдкага наведвання тэатра, адказалі, што “тэатр іх ўвогуле не прыцягвае”. Такі адказ выбралі 15,4% глядачоў з няпоўнай сярэдняй адукацыяй (у асноўным школьнікі). І гэта зразумела: пры такім стэрэатыпе ўяўленняў аб тэатры менавіта ў вучняў можа панізіцца ці наогул знікнуць інтарэс да тэатра. Насцярожвае і тое, што група глядачоў з няпоўнай сярэдняй адукацыяй менш за ўсё выбірала ў якасці матыву наведвання тэатра “магчымасць суперажываць героям спектакля, падзяляць іх пачуцці і думкі”. Відаць, у сувязі з гэтым фактам знаходзяцца трывожныя

сігналы аб узрастанні сярод падлеткаў дэфіцыту эмацыянальнага стаўлення да жыцця і нават аб “эмацыянальнай тупасці”. Але ж сённяшні падлетак – будучы патэнцыяльны ці рэальны глядач тэатра.

Падводзячы некаторыя вынікі вывучэння сацыяльнага партрэта і эстэтычнага густу глядачоў Тэатра імя Якуба Коласа (г. Віцебск) і Брэсцкага тэатра, варта было б адзначыць, што філасофска-інтэлектуальнаму зместу аддаюць перавагу людзі з вышэйшай адукацыяй і вялікім тэатральным вопытам, якія здольныя ўспрымаць складаныя вобразы (метафара, сімвал), тэатралізаваныя формы выканання. Гэты тып глядача адрозніваецца патрабавальнасцю да мастацтва – больш паловы апытаных, якія маюць вышэйшую адукацыю, аддавалі перавагу высокамастацкім пастаноўкам, якія атрымалі ў іх вышэйшую ацэнку. Паказальна, што патрабавальнасць суправаджаецца ў глядачоў павышэннем крытэрыю адбору, мастацка слабыя пастаноўкі ігнаруюцца, у той час як лепшыя спектаклі глядзяцца па некалькі разоў.

Частка студэнтаў і навучэнцаў па сваім ўзроўні ўспрымання набліжаецца да старэйшых па ўзросце груп інтэлігенцыі, але істотна адрозніваецца на выбары тэм і характары сцэнічнай інтэрпрэтацыі. Гэта тып так званага маладога глядача, у якога крытэрыі выбару вызначаны сувязцю пастаноўкі з маладзёжнымі праблемамі. Ён чакае ад тэатра спектакляў на надзённыя тэмы, ён успрымальны да навізны пошукаў, хоча бачыць на сцэне сваіх аднагодкаў, менш патрабавальны да прафесійнага ўзроўню.

Глядачы без вялікага мастацкага вопыту (часта і адукацыі) аддаюць перавагу бытавым сюжэтам з асяроддзя, якое ім знаёмае. Устанаўленню кантакту акцёра і глядача тут садзейнічаюць элементы камедыі і меладрамы. Эмацыянальна-сюжэтная, заснаваная на пазнанні акаляючай рэчаіснасці пастаноўка найбольш папулярная сярод жанчын (асабліва з сярэдняй адукацыяй), не вельмі кампетэнтных у мастацтве. Гэтым тлумачыцца высокае наведванне мастацка слабых спектакляў. Глядачы такога тыпу могуць успрымаць і творы агульнафіласофскага характару, калі тыя ўтрымліваюць элементы камедыі, меладрамы, ці даюць магчымасць правесці аналогію з перажытым, або ў іх прасочваюцца сюжэт і фабула.

Вынікі дадзеных лакальных эмпірычных даследаванняў, безумоўна, не вычэрпваюць усе магчымыя высновы і рэкамендацыі. Разам з тым, яны садзейнічаюць разуменню рэальных сувязей у сістэме “тэатр – глядач” і могуць быць выкарыстаныя ў практычнай дзейнасці па фарміраванні рэпертуару, удасканаленні рэпертуарнай палітыкі, арганізацыі працы з глядачом.

Даследаваўшы каштоўнасныя арыентацыі рэальных і патэнцыяльных глядачоў тэатра, прааналізаваўшы культурныя інтарэсы і запатрабаванні аматараў тэатральнага мастацтва г. Мінска, Віцебска, Брэста, мы бачым высокую ступень іх далучэння да розных форм культурнай дзейнасці. Гэта тлумачыцца дзвюма асноўнымі прычынамі. Па-першае, тым, што сапраўдная тэатральная аўдыторыя адначасова з’яўляецца спажывцом і іншых форм і відаў культуры і мастацтва. А па-другое, тым, што буйныя

культурныя цэнтры прапануюць унікальныя культурна-камунікатыўныя рэаліі, якія аказваюць непасрэднае ўздзеянне на частату і якасць зносін людзей з тэатрам.

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 ХХ і першае дзесяцігоддзе ХХІ стагоддзя. Гэта, безумоўна, уплывала на колькасны і якасны ўзровень патэнцыяльнай тэатральнай аўдыторыі як г. Мінска, так і іншых гарадоў рэспублікі.

Па крытэрыях прапанаваных В. Жытковым, Б. Рубінштэйнам, А. Сямёнавым, Г. Дадамянам, у г. Мінску “глядацказдольнае” насельніцтва, г.зн. працэнт аматараў тэатра ва ўзросце ад 16 да 70 гадоў, складае 10 – 12%, а ў абласных цэнтрах і невялікіх гарадах гэта патэнцыяльная аўдыторыя глядачоў драматычных тэатраў складае ў сярэднім 7,5 % ад так званага “глядацказдольнага” насельніцтва горада, у якім знаходзіцца тэатр. Такім чынам, у 1979 годзе патэнцыяльная тэатральная публіка ў сталіцы складала ў сярэднім ад 95 да 110 тыс. чалавек, у 1989 – ад 115 да 135 тыс., у 1999 годзе – ад 125 да 150 тыс., а ў 2010 годзе – ад 175 да 200 тыс. чалавек.

Разглядаючы працэсы ўзаемадзеяння тэатра і патэнцыяльнай аўдыторыі глядачоў, можна вызначыць некалькі ўзроўняў разумення сцэнічнага мастацтва, эстэтычных патрэбнасцей і густаў патэнцыяльных глядачоў. Па тыпалогіі, якая прапанавана У.Суна, вылучаюцца чатыры тыпы: праблемна-арыентаваны, нарматыўна-арыентаваны, культурна-прэстыжны, арыентаваны на забаўленне. Прычым да апошняга тыпу адносіцца, на наш погляд, самая вялікая група глядачоў, якая ў 2000 годзе складала больш за 60 % патэнцыяльнай тэатральнай аўдыторыі г. Мінска і якая нават павялічалася да 2010 года.

Па даных Г. Юдчыц, у 80-я гады ХХ стагоддзя 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 больш, то іх лік быў каля 150 тыс. чалавек па ўсёй рэспубліцы, яшчэ каля 45 тыс. – людзі, якія наведвалі тэатр 6 разоў і больш. У агульнай суме колькасць гэтых людзей складала каля 200 тыс. чалавек. Вось яны і фарміравалі актыўную тэатральную аўдыторыю. Сітуацыя, якая складвалася ў наступныя гады, 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 глядача, яго тэатральная актыўнасць (роўна як і пасіўнасць) не з’яўляецца вузка выбіральнай. 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.

“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 “глядашказдольнага” насельніцтва (адпаведна – і ў патэнцыяльнай аўдыторыі мінскіх драматычных 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 аўдыторыі гэтых тэатраў.

Іншая справа – рэальная і патэнцыяльная аўдыторыі тэатраў, якія знаходзяцца 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 карэкціруецца і накіроўваецца асаблівасцямі культурнага асяроддзя. Размяшчэннем у гарадской прасторы розных устаноў культуры і дамінуючых асяродках 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 раздзеле 4.2 “Развіццё тэатра ва ўмовах сучаснай сістэмы творчых і арганізацыйна-эканамічных адносін” 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.

Праяўляюцца 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 узаемасувязей, 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.

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, а ў 1996 – 1997 гады ўсе тэатры рэспублікі наведвалі штогод толькі па 1,7 млн. глядачоў. За апошнія дзесяцігоддзе XXI стагоддзя штогадовая сукупная аўдыторыя глядача у тэатрах рэспублікі некалькі ўзрасла, але так і не дасягнула ўзроўня 2000 года. У 2005 годзе тэатры наведалі 1 млн. 813 тыс., а ў 2010 годзе – 1 млн. 981 тыс. чалавек.

У сацыяльна-эканамічных і палітычных умовах канца 80 – 90-х гадоў XX стагоддзя ўплыў ідэалагічных камандна-ўпраўленчых фактараў на жыццядзейнасць тэатра значна аслабеў, затое рэзка ўзмацнілася ўздзеянне іншых фактараў. На пачатку 90-х гадоў тэатрам адчувальна не хапала пастановачных 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 пастаноўкі вызначаліся высокім мастацкім узроўнем. Камерцыялізацыя тэатральнага жыцця рабіла свой уплыў на рэпертуарную палітыку, асабліва гэта адчувалася ў першай палове апошняга дзесяцігоддзя XX стагоддзя, калі на многіх сцэнічных пляцоўках панавала так званае “эратычнае” мастацтва. У гэты перыяд колькасць спектакляў у тэатрах скарацілася на 10 %, а колькасць абслужаных глядачоў – на 35 %.

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.

Рост канцэнтрацыі насельніцтва ў буйных гарадах (у якіх, як правіла, ужо існуюць тэатры) прыводзіць да паступовага падзення ў іх адноснай забяспечанасці месцамі ў тэатральнай зале. Разам з тым, у гарадах, якія маюць тэатры і, адпаведна, аўдыторыю глядача, больш ярка працяўляецца патрэбнасць ў зносінах з мастацтвам сцэны. Адносна праблемы тэатральнага абслугоўвання гарадоў, якія ўвогуле не маюць тэатраў, то яе вырашэнне бачыцца ў пашырэнні і ўпарадкаванні гастрольнай дзейнасці, бо лічыцца, што рэзкае павелічэнне колькасці тэатраў, звязанае з істотнымі капіталымі ўкладаннямі і прыцягненнем дадатковых працоўных і фінансавых рэсурсаў у галіну культуры, у склаўшыхся сацыяльна-эканамічных умовах немагчыма.

Сучасныя формы сацыяльнага функцыянавання тэатра адлюстроўваюць, з аднаго боку, патрэбы глядача, спажываюча мастацкай прадукцыі, узрастаючую канкурэнцыю тэатраў, вытворцаў і пастаўшчыкоў гэтай прадукцыі, іх змаганне за глядача. З другога

боку, у тэатральным жыцці акрэсліліся спробы супраціўлення спажывецкаму дыктату глядачоў, выявіліся відавочныя тэндэнцыі развіцця тэатральных калектываў, 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 рэгуляраў сацыяльных паводзін мастакоў, публікі, насельніцтва, ва ўсякім разе дастаткова прадстаўнічай яго часткі.

Абедзве тэндэнцыі сведчаць аб тым, што сучасны тэатр уваходзіць у складаны грамадскія працэсы паступовага збліжэння штодзёнай 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

Асноўныя навуковыя вынікі дысертацыі

Аснову тэарэтычных вынікаў дысертацыйнага даследавання складаюць наступныя палажэнні:

1. Драматычны тэатр Беларусі на мяжы XX і XXI стагоддзяў – феномен, цесна звязаны з жыццём народа, нацыянальнымі, гістарычнымі каранямі, традыцыямі і дасягненнямі культуры. Разам з тым ён акумуляе праявы сучаснага эстэтычнага, ідэйна-змястоўнага, мастацкага асэнсавання рэальнасці.

У канцы XX – пачатку XXI стагоддзя адбываецца пашырэнне тэматычнай накіраванасці рэпертуару драматычных тэатраў перш за ўсё за кошт уключэння ў рэпертуарную афішу твораў беларускіх пісьменнікаў і драматургаў, якія раней былі забаронены для пастаноўкі. Асабліва актыўна распрацоўваецца гістарычная тэматыка. Прыкметна праяўляецца жанравая разнастайнасць сцэнічных твораў. З'яўляюцца эксперыментальныя спектаклі, у якіх змешваюцца розныя стылі і напрамкі псіхалагічнага, умоўнага, фальклорна-рытуальнага тэатраў. Актыўна заяўляюць пра сябе вулічныя, эстрадна-музычныя, пазавербальныя (пластычныя, харэаграфічныя) і інш. тэатры. Разам з пашырэннем сеткі дзяржаўных гарадскіх тэатраў у рэспубліцы пачынаюць з'яўляцца асобныя прыватныя драматычныя трупы, антрэпрызы.

На ўсіх этапах развіцця ў савецкі і постсавецкі час тэатр выконваў мастацкія, выхаваўчыя, асветніцкія функцыі ў жыцці грамадзян Беларусі і як важнейшы элемент уваходзіў у сферу культуры грамадства [1; 2; 3; 14; 17; 25; 27; 33; 35; 37; 38; 40; 52].

2. Функцыянаванне беларускага сцэнічнага мастацтва ў 1980 – 2010 гады абумоўлена этапамі грамадска-гістарычнага развіцця (да перабудовы, падчас перабудовы, пасля перабудовы і ўстанаўлення незалежнасці). На кожным з гэтых этапаў

сцэнічнае мастацтва мела сваю арганізацыйна-творчую траекторыю развіцця, якая па часе не заўсёды супадала з грамадска-гістарычнай. Калі першаму этапу ўласцівыя жорсткае фінансава-эканамічнае, дырэктыўнае планаванне і пэўныя ідэалагічныя абмежаванні пры фарміраванні рэпертуарнай афішы, то другі этап характарызуецца актывізацыяй камерцыйнай дзейнасці тэатраў і свабодай у выбары рэпертуару. Трэці – слабым фінансава-эканамічным станам дзяржаўных тэатраў, што вымушала іх камерцыялізаваць рэпертуар за кошт уключэння ў план невысокага ў ідэйна-мастацкім сэнсе ўзроўню пастановак, якія прыносілі даход. У выніку адбыўся значны адток тэатральных глядачоў. Чацвёрты этап можна характарызаваць як этап адноснай фінансава-эканамічнай стабілізацыі. У гэты перыяд драматычныя тэатры сталі больш увагі надаваць прыярытэтным праблемам грамадства пры фарміраванні рэпертуару, звяртацца да пошуку новых выразных сродкаў і абнаўлення тэатральнай эстэтыкі. Рэпертуар стаў арыентавацца на ўзроставыя, сацыяльныя, культурныя складнікі глядачоў [2; 4; 5; 8; 11; 12; 26; 32; 34; 41].

3. Функцыянаванне беларускага драматычнага тэатра ў канцы XX – пачатку XXI стагоддзяў і яго ўплыў на глядача, а таксама характар узаемаадносін у сістэме “тэатр – глядач” абумовілі неабходнасць выкарыстання пры вывучэнні асноўных складнікаў тэатральнага працэсу адэкватнай прадмету даследавання метадалогіі, якая аб'яднала ўзаемзвязаныя навуковыя прыныцыпы, падыходы і метады. Галоўным сярод іх стаў прыныцып гісторыка-тэарэтычнага аналізу, а таксама мастацтвазнаўча-гістарычны, тэатразнаўча-сацыялагічны падыходы, якія дазволілі разглядаць сістэму “тэатр – глядач” як структурна-разгалінаваную, але адзіную сістэму, звязаную з іншымі сацыяльна-культурнымі ўтварэннямі.

Сацыялагічная інтэрпрэтацыя сцэнічнага мастацтва дазволіла вывучаць функцыянаванне тэатра і аўдыторыі як масавыя сацыяльныя працэсы. Яны сталі даступныя сацыялагічнаму назіранню, вымярэнню і апісанню дзякуючы выкарыстанню агульнай для дзейнасці тэатраў і пазіцыі аўдыторыі элементарнай адзінкі, за якую быў прыняты асобны спектакль як частка рэпертуару. Узаемадзеянні тэатра і аўдыторыі раскрыты шляхам параўнання працэсаў тэатральнай “вытворчасці” і “спажывання”, для якіх, нягледзячы на ​​своеасабліваасць кожнага, знойдзена мова навуковага апісання.

Функцыянаванне драматычнага тэатра даследавалася ў межах асноўных блокаў – вытворчасці, распаўсюджвання і спажывання – на ўзроўнях разгляду рэпертуарнага масіву, фарміравання, эксплуатацыі і сцэнічнай інтэрпрэтацыі тэатральнага рэпертуару і яго ўспрымання [1; 2; 6; 13; 16; 18; 20; 28; 31; 36; 39; 55; 61; 62].

4. Узровень творчага 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 доўгатэрміновага планавання рэпертуару, якое ўключае як календарны, так і частотны планы.

Пры доўгатэрміновым планаванні неабходна ўлічваць не толькі творчыя, але і вытворчыя фактары, якія ўплываюць на ідэйна-мастацкія якасці той ці іншай пастаноўкі. Займаючыся доўгатэрміновым планаваннем жаданне трэба перш наперш прааналізаваць жанрава-тэматычную разнастайнасць тэатральнага рэпертуару, выявіць яго слабыя звёны. Затым настае перыяд выбару п'есы або іншага драматургічнага матэрыялу, акрэсліваюцца тэрміны падрыхтоўкі і выпуску спектакля, вызначаецца склад пастаnovaчнай групы. Тут жа выяўляецца і занятасць тэатральнай трупы. У далейшым вырашаюцца фінансава-эканамічныя (складанне каштарыса), вытворчыя (планаванне работы тэхнічных цэхаў і службаў), маркетынжавыя (рэклама ў друкаваных і электронных СМІ) і іншыя пытанні.

Доўгатэрміновае планаванне дазваляе суаднесці спектаклі і тэрміны іх выпуску з пракатам. Такім чынам, аптымальна пашыраецца рэпертуарная палітра, захоўваецца мэтазгодная суразмернасць рэпертуарнай афішы тэатра, новыя пастаноўкі не выцясняюць, а арганічна замяняюць старыя. Рэгуляванне сцэнічнага жыцця кожнага спектакля ў працэсе доўгатэрміновага планавання стварае перадумовы для рацыянальнага выпуску новых пастаовак з улікам інтарэсаў глядачоў і значнасці гэтых спектакляў у кантэксце мастацкай пазіцыі тэатра [2; 4; 14; 16; 24; 32; 35; 37].

5. Стан тэатральнага мастацтва ў Беларусі ў 1980–2010 гады абумоўліваўся працэсамі паступовага збліжэння мастацкай практыкі з рэальна існуючымі ў грамадскай свядомасці духоўнымі каштоўнасцямі, настроямі, інтарэсамі. Важнай умовай узмацнення пазіцыі тэатра ў жыцці грамадзян з'яўлялася актыўнае, пастаяннае пашырэнне рэпертуарнай палітыкі з улікам запатрабаванняў дыферэнцаванай аўдыторыі глядачоў і тых супярэчлівых працэсаў, якія адбываліся ў тэатральнай справе.

Узаемадзеянне тэатральнага мастацтва і глядачоў складваецца па ўніверсальнай лагічнай схеме. У якасці яе асноўных структурных элементаў выдзяляюцца чатыры фазы: стварэнне, распаўсюджанне, успрымманне і ацэнка спектакляў.

Фаза стварэння спектакля адпавядае этапу ўвасаблення п'есы ў твор сцэнічнага мастацтва – тэатральную пастаноўку – шляхам сумеснай рэалізацыі як індывідуальнай (праца рэжысёра, мастака, сцэнографа, кампазітара), так і калектыўнай (рэпетыцыйна-вытворчы працэс) творчай працы. Фаза распаўсюджання прадугледжвае рашэнне пытанняў эксплуатацыі пастаноўкі як непаўторнага працэсу ўзаемадзеяння канкрэтнага творчага калектыву з пэўнай аўдыторыяй глядачоў ва ўмовах месца і часу. Фаза ўспрымання характарызуе эстэтычныя, псіхалагічныя і сацыяльна-эканамічныя аспекты функцыянавання тэатральнага мастацтва ў грамадстве, адлюстроўвае рэакцыю аўдыторыі глядачоў на спектаклі. Фаза ацэнкі прызначана шляхам асэнсавання спектакляў з прыцягненнем тэатразнаўчай навукі і тэатральнай крытыкі выяўляць заканамернасці развіцця і функцыянавання сцэнічнага мастацтва, а таксама вывучаць вынікі яго ўздзеяння як на тварцоў мастацкіх каштоўнасцей, так і на аўдыторыю глядачоў.

Фазы тэатральнага працэсу ў непарыўным узаемадзеянні мэтанакіравана і сістэматычна ўплывалі як на стваральнікаў мастацкіх каштоўнасцей і паслуг (тэатральныя калектывы), так і на спажываўцоў гэтых каштоўнасцей (гледачоў). У выніку менавіта іх з'яднанне і абумоўлівала эвалюцыю тэатральнай культуры як феномена праўлення духоўнага жыцця грамадства [3; 7; 15; 18; 22; 23; 29; 45; 46; 48; 49; 50; 51].

6. Драматычныя тэатры г. Мінска з'яўляліся 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 становіліся характэрнымі для іншых тэатраў і сцэнічнага мастацтва рэспублікі. Актыўна пашыраліся рэпертуарныя межы за кошт раней забароненай нацыянальнай спадчыны, адбывалася мастацкае асэнсаванне замежнай драматургіі, у тым ліку сімвалісцкай і так званай драматургіі абсурду. Разам з тым агульныя для беларускага тэатральнага мастацтва з'явы дапаўняліся і асаблівымі, характэрнымі толькі для гэтых канкрэтных тэатральных калектываў рысамі. Кожны з мінскіх драматычных тэатраў будаваў сваю працу на канкрэтных, толькі яму ўласцівых мастацка-эстэтычных прынцыпах, у межах пэўных жанрава-стыльвых форм тэатральнай практыкі, з улікам запатрабаванняў наведвальнікаў і дыферэнцыяцыі аўдыторыі глядачоў, а таксама складаных фінансава-эканамічных і арганізацыйных працэсаў.

У цэлым сцэнічнае мастацтва г. Мінска можна вызначаць як сукупнае тэатральнае мастацтва рэгіёна, якое мела ўласнае аблічча і траекторыю развіцця, займала годнае месца ў беларускім тэатральным працэсе і вылучалася мастацкай значнасцю [1; 2; 10; 13; 14; 16; 19; 21; 24; 30; 42; 44; 47; 53; 54].

7. У выніку праведзенага тэатразнаўча-сацыялагічнага даследавання рэпертуару драматычных тэатраў у 1980–2010 гады ўдалося аб'ёмна і шматбакова разгледзець тэндэнцыі фарміравання і эксплуатацыі рэпертуарнай афішы як асобных тэатральных калектываў, так і ўсіх тэатраў у сукупнасці, што спрыяла высвятленню іх адносінаў з глядачом.

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”. У ацэнку дзейнасці тэатраў, акрамя існаваўшых эканамічных паказчыкаў, увадзіліся вынікі сацыялагічна-тэарэтычных даследаванняў, апытанняў экспертаў і глядачоў, якія спрыялі ўдасканаленню тэатральнага працэсу, стымуляванню мастацкіх пошукаў. Прымяненне гэтых даных на практыцы пры эксплуатацыі спектакляў дазволіла скарэкіраваць і аптымізаваць рэпертуарныя афішы тэатраў, адрэгуляваць іх практычную дзейнасць, у выніку чаго адбылася гарманізацыя рэпертуарнай палітыкі тэатраў. Што датычыцца планаў па ліку паказаных спектакляў і колькасці абслужаных глядачоў, то іх выкананне набыло асэнсаваны характар, ішло не за кошт узмоцненага пракату (а значыць, дачаснага “зношвання” адных спектакляў і неапраўданага прастою другіх, нераўнамернай занятасці трупы).

Паляпшэнню эфектыўнасці пракату рэпертуару садзейнічае распрацаваная намі методыка тыпалагізацыі тэатральных пастацовак. Яна дазваляе наблізіцца да выяўлення змястоўнай сутнасці прапануемых тэатрам адносін з публікай, а значыць, і сцэнічных твораў у цэлым. Тыпалагічная дыферэнцаванасць рэпертуару па характары рэалізуемых у спектаклях каштоўнасцей, звернутых да розных груп гледачоў, дае падставы меркаваць пра меру ажыццяўлення кожным тэатрам яго сацыяльна-эстэтычнай арыентацыі, убачыць творчае аблічча і ідэйна-мастацкую пазіцыю кожнага тэатральнага калектыву.

Пракат рэпертуару як у канкрэтным тэатры, так і ва ўсіх тэатрах у сукупнасці з навукова абгрунтаваных пазіцый спрыяе прыняццю правільных, мэтазгодных кіраўніцкіх рашэнняў па эксплуатацыі тэатральнай афішы [2; 5; 9; 14; 16; 24; 32; 43; 44; 56; 57].

8. У пачатку XXI стагоддзя сістэма “тэатр – глядач” набывала новыя арганізацыйна-творчыя формы ўзаемадзеяння. Сёння перспектывы развіцця беларускага сцэнічнага мастацтва звязаны з фарміраваннем новай мадэлі пашыранага ўзаемадзеяння тэатра і гледача, якая абалпіраецца на падмурак глыбокіх эканамічных абгрунтаванняў, прынцыпова новых арганізацыйных умоў, а галоўнае, на ўсведамленне цэласнасці тэатра як унікальнага сацыяльнага і мастацкага арганізма, дзейнасць якога грунтуецца на прынцыпах і механізмах, што спалучаюць энергетычны патэнцыял масавых і індывідуальна-асобасных зносін гледачоў.

У аснову гэтай мадэлі пакладзена прынцыповае змяненне структуры тэатральнай сеткі. Першы яе элемент – вяртанне стацыянарным тэатрам адпаведных ім умоў работы, а таксама стварэнне новых дзяржаўных прафесійных тэатральных калектываў. Другі элемент бачыцца ў стварэнні сеткі тэатральных пракатных 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 там, дзе гэтыя цэнтры размешчаны). Сюды трэба аднесці і прыватныя (прадзюсарскія, антрэпрызныя) тэатральныя калектывы. Трэці элемент прапануемай мадэлі – развіццё сеткі тэатраў па-за рамкамі сістэмы Міністэрства культуры. Гэта тэатры буйных прадпрыемстваў, грамадскіх арганізацый, вайсковых частак і г.д. У якасці чацвёртага элемента прапануецца ўключэнне ў мадэль аматарскіх тэатральных калектываў, якія ўжо набылі вядомасць не толькі ў рэспубліцы, але і за мяжой.

Важным складальнікам прапанаванай мадэлі пашыранага ўзаемадзеяння тэатра і гледача з’яўляецца каардынацыя работы творчых калектываў. Гэтую функцыю могуць і павінны ўзяць на сябе органы кіравання культурай. Такім чынам, у рамках дадзенай мадэлі праблема збалансавання і прапановы вырашаецца не намаганнямі асобнага тэатра, а ў сукупным выглядзе. Значыць, дасягаецца і асноўная мэта мадэлі – адноснае задавальненне запатрабаванняў насельніцтва на сцэнічнае мастацтва ва ўсіх рэгіёнах Беларусі [2; 4; 5; 6; 10; 13; 14; 25; 57; 58; 59].

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

Рэкамендацыі па практычным выкарыстанні вынікаў дысертацыі

Вызначаныя ў дысертацыі палажэнні пакладзены ў аснову “Палажэння аб асаблівасцях прававога становішча і парадку дзейнасці тэатраў, цыркаў і канцэртных арганізацый”, зацверджанага Пастановай Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь № 32 ад 29 мая 2012 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, Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа, Брэсцкага акадэмічнага тэатра драмы. 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 пастацовак, якое распрацоўваецца з улікам рэжыму творчай і вытворчай дзейнасці тэатральных калектываў.

Тэарэтычная і практычная часткі дысертацыйнага даследавання могуць стаць асновай для значнага паляпшэння работы і іншых канкрэтных рэспубліканскіх, абласных і гарадскіх драматычных тэатраў з дзіцячым і дарослым гледачом, фарміравання яго эстэтычных, мастацкіх густаў, запатрабаванняў, высокай тэатральнай культуры.

Дысертацыйны матэрыял павінен выкарыстоўвацца ў паўсядзённай практычнай дзейнасці драматычных тэатраў. Ён можа паспяхова скарыстоўвацца пры укараненні новых форм і метадаў работы з патэнцыяльнай і рэальнай аўдыторыяй гледачоў, перабудаванні працы адпаведных службаў тэатраў, удасканалення арганізацыі маркетынгаваў і рэкламнай работы, прапаганды сцэнічнага мастацтва.

Акрэсленыя канцэпцыі і вынікі дысертацыйнага даследавання знайшлі сваё прымяненне пры чытанні дысцыплін “Методыка работы з аматарскім тэатральным калектывам”, “Тэатральная крытыка”, “Рэсурсная база сацыяльна-культурнай дзейнасці” для студэнтаў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. Сутнасны змест дысертацыі, яе факталагічная аснова выкарыстоўваюцца пры падрыхтоўцы студэнтаў тэатразнаўчага, акцёрскага і рэжысёрскага аддзяленняў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў, на семінарах па тэатральнай крытыцы і інш. Вынікі даследавання

ўключаны ў вучэбныя праграмы “Уводзіны ў спецыяльнасць і інфармацыйная культура спецыяліста” і “Тэатральная крытыка” па спецыяльнасці 1-18 01 01 Народная творчасць (па напрамках) напрамку спецыяльнасці 1-18 01 01-03 Народная творчасць (тэатральнае), а таксама ў праграму курса на выбар “Асновы тэатразнаўства і тэатральнай крытыкі” для XI – XII класаў школ з вывучэннем спецыяльных вучэбных прадметаў мастацка-эстэтычнай накіраванасці (тэатральны ўхіл).



СПІС ПУБЛІКАЦЫЙ САІСКАЛЬНІКА

Манаграфіі

1. Бузук, Р.Л. Тэатральныя даляглядзі: роздум аб сучасным беларускім тэатры і глядачу / Р.Л. Бузук. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 144 с. [13] л. іл.
2. Бузук, Р.Л. Беларускі тэатр і глядач на парозе ХХІ стагоддзя / Р.Л. Бузук. – Мінск : Беларус. дзярж. ін-т праблем культуры, 2004. – 254 с.

Навуковыя артыкулы ў рэцэнзуемых часопісах

3. Бузук, Р.Л. Павышаць ролю тэатральнага мастацтва / Р.Л. Бузук // Нар. асвета. – 1982. – № 1. – С. 16–18.
4. Бузук, Р.Л. З думкай пра будучага глядача / Р.Л. Бузук // Тэатр. Мінск. – 1983. – № 4. – С. 22–24.
5. Бузук, Р.Л. Што стаіць за лічбамі статыстыкі / Р.Л. Бузук // Мастацтва Беларусі. – 1983. – № 8. – С. 28–30.
6. Бузук, Р.Л. Абнаўленне патрабуе творчасці / Р.Л. Бузук // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 11. – С. 2–5.
7. Бузук, Р.Л. Праблемы воспріятыя спектакля / Р.Л. Бузук // Беларус. думка. – 2002. – № 3. – С. 153–161.
8. Бузук, Р.Л. Труд души, работа мысли: роль театра в становлении подрастающей личности / Р.Л. Бузук // Беларус. думка. – 2002. – № 8. – С. 137–144.
9. Бузук, Р.Л. Тэатральнае выхаванне: тыпалогія дзіцячага глядача / Р.Л. Бузук // Муз. і тэатр. мастацтва: праблемы выкладання. – 2002. – № 1. – С. 41–46.
10. Бузук, Р.Л. Выхаванне тэатрам / Р.Л. Бузук // Адукацыя і выхаванне. – 2002. – № 9. – С. 52–55.
11. Бузук, Р.Л. Роля тэатра ў выхаванні моладзі / Р.Л. Бузук // Нар. асвета. – 2002. – № 11/12. – С. 47–48.
12. Бузук, Р.Л. Традыцыйная батлейка і сучасны глядач / Р.Л. Бузук // Муз. і тэатр. мастацтва: праблемы выкладання. – 2003. – № 1. – С. 34–37.
13. Бузук, Р.Л. Недолговечно, но рассчитано на вечность: драматический театр и общество: пути взаимодействия / Р.Л. Бузук // Беларус. думка. – 2003. – № 8. – С. 142–149.
14. Бузук, Р.Л. Размышления у театрального подъезда / Р.Л. Бузук // Беларус. думка. – 2003. – № 9. – С. 118–125.
15. Бузук, Р.Л. Воспитание у зрителей-школьников культуры восприятия театрального спектакля / Р.Л. Бузук // Муз. і тэатр. мастацтва: праблемы выкладання. – 2003. – № 3. – С. 26–28.
16. Бузук, Р.Л. Репертуар драматических театров в зеркале социолого-театроведческого анализа / Р.Л. Бузук // Весн. Беларус. дзярж. ін-та праблем культуры. – 2003. – № 1. – С. 19–27.

17. Бузук, Р.Л. І ўсё гэта пра тэатральную культуру (да выхаду ў свет энцыклапедыі «Тэатральная Беларусь») / Р.Л. Бузук // Весн. Беларус. дзярж. ін-та праблем культуры. – 2003. – № 1. – С. 116–117.

18. Бузук, Р.Л. Успрыманне сцэнічнага мастацтва: дыялог тэатра і глядача / Р.Л. Бузук // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры. – 2003. – № 2. – С. 46–52.

19. Бузук, Р.Л. Развитие творческих способностей детей и подростков средствами кукольного театра / Р.Л. Бузук // Пазашк. выхаванне. – 2003. – № 11. – С. 17–21.

20. Бузук, Р.Л. Театр как феномен культуры и фактор межличностных отношений / Р.Л. Бузук // Маст. адукацыя і культура. – 2003. – № 4. – С. 13–18.

21. Бузук, Р.Л. Игровая природа музыкального театра как средство формирования личности ребенка / Р.Л. Бузук // Весн. Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2003. – № 4. – С. 126–130.

22. Бузук, Р.Л. Театральное искусство и воспитание художественных вкусов школьников / Р.Л. Бузук // Гуманитар. вестн. Моск. воен.-техн. ун-та. – 2003. – № 3. – С. 120–130.

23. Бузук, Р.Л. Эстетические и социально-психологические аспекты восприятия спектакля / Р.Л. Бузук // Гуманитар. вестн. Моск. воен.-техн. ун-та. – 2003. – № 3. – С. 131–139.

24. Бузук, Р.Л. Динамика репертуарного предложения драматических театров: проблемы типологизации спектаклей / Р.Л. Бузук // Весн. Беларус. дзярж. ін-та праблем культуры. – 2004. – № 1. – С. 58–63.

25. Бузук, Р.Л. Театр и социальная реальность: проблемы взаимовлияния / Р.Л. Бузук // Весн. Беларус. дзярж. ін-та праблем культуры. – 2005. – № 1. – С. 14–17.

26. Бузук, Р.Л. Театральное искусство в формировании субъекта культурного развития / Р.Л. Бузук // Маст. адукацыя і культура. – 2005. – № 4. – С. 34–39.

27. Бузук, Р.Л. Эволюция современного белорусского театра и зрительской аудитории на рубеже XXI столетия / Р.Л. Бузук // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. – 2008. – № 6. – С. 268–271.

28. Бузук, Р.Л. Проблемы изучения социального функционирования драматического театра / Р.Л. Бузук // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2010. – № 2. – С. 55–61.

29. Бузук, Р.Л. Проблемы зрительского восприятия спектакля / Р.Л. Бузук // Вес. Ін-та соврем. знаний. – 2010. – № 4. – С. 3–7.

30. Бузук, Р.Л. Социологический портрет зрительской аудитории Национального академического театра имени Янки Купалы / Р.Л. Бузук // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2011. – № 2. – С. 50–54.

31. Бузук, Р.Л. Проблемы социологического изучения театра и зрителя / Р.Л. Бузук // Гуманитар. вестн. Моск. воен.-техн. ун-та. – 2011. – № 2 (17). – С. 108–115.

32. Бузук, Р.Л. Театральный репертуар как диалог сценического искусства и публики / Р.Л. Бузук // Гуманитар. вестн. Моск. воен.-техн. ун-та. – 2011. – № 3 (18). – С. 42–48.

33. Бузук, Р.Л. Проблемы развития театральной сацыялогіі / Р.Л. Бузук // Искусство и культура. – 2012. – № 2 (6). – С. 34–38.

34. Бузук, Р.Л. Дыялектыка ўзаемазвязі тэатральнага мастацтва і публікі / Р.Л. Бузук // Искусство и культура. – 2013. – № 1 (9). – С. 34–38.

Артыкулы ў навуковых зборніках

35. Бузук, Р.Л. Тэатры і канцэртныя арганізацыі / Р.Л. Бузук // Беларуская культура сёння: гадавы агляд, 2001 / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ін-т праблем культуры; [падрыхт.: У.П. Скараходаў (кіраўн.) і інш.]. – Мінск, 2002. – С. 8–13.

36. Бузук, Р.Л. Театр и зритель: методология восприятия и оценки театрального спектакля / Р.Л. Бузук // Тэатральныя скрыжаванні: інфарм.-аналіт. матэрыялы / Беларус. дзярж. ін-т праблем культуры; Р.Л. Бузук [і інш.]. – Мінск, 2002. – С. 3–21.

37. Бузук, Р.Л. [Каментарый да раздзела «Тэатры»] / Р.Л. Бузук // Статыстычны партрэт культуры Беларусі: агляд тэатр.-відовішч., культур.-асвет. і навуч. устаноў сістэмы М-ва культуры / Беларус. дзярж. ін-т праблем культуры; аўт. калектыў: У.П. Скараходаў (кіраўн.) [і інш.]. – Мінск, 2002. – С. 16–17.

38. Бузук, Р.Л. Как развивается театральное искусство в Беларуси? / Р.Л. Бузук // Белорусская культура: вопросы и ответы: информ. сб.: в 2 ч. / Белорус. гос. ин-т проблем культуры; под ред. В.П. Скороходова. – Минск, 2003. – Ч. 1. – С. 23–26.

Матэрыялы навуковых канферэнцый і чытанняў

39. Бузук, Р.Л. Методология художественного восприятия зрителем театрального спектакля / Р.Л. Бузук // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы Междунар. науч. конф., Гродно, 25–26 апр. 2002 г.: в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т.; редкол.: У.Д. Розенфельд (отв. ред.) [и др.]. – Гродно, 2002. – Ч. 2. – С. 14–17.

40. Бузук, Р.Л. Асаблівасці функцыянавання тэатра батлейкі ў сучасных умовах / Р.Л. Бузук // VIII Міжнар. Кірыла-Мяфодзіеўскія чытання, прысвеч. Дням славян. пісьменства і культуры, Мінск, 23–26 мая 2002 г.: матэрыялы чытанняў: у 2 ч. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; рэдкал.: М.А. Бяспалая (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2003. – Ч. 2. – С. 28–35.

41. Бузук, Р.Л. Театр в системе художественных интересов школьников / Р.Л. Бузук // Общеобразовательная школа в условиях реформирования: состояние и перспективы: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 13–14 нояб. 2002 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Н.А. Ракова (отв. ред.) [и др.]. – Витебск, 2002. – С. 178–179.

42. Бузук, Р.Л. Проблемы воспитания детского зрителя средствами музыкального театра / Р.Л. Бузук // Музыкальное искусство и музыкальное образование на рубеже

веков: материалы науч. конф. «Беларусь и музыкальное наследие XX столетия: поиски и обретения», Минск, 29–30 нояб. 2001 г., «Музыкальное образование в контексте художественной культуры», Минск, 10–11 дек. 2002 г.: в 2 вып. / Беларус. гос. акад. музыки; ред.-сост. В.Л. Яконюк. – Минск, 2004. – Вып. 2. – С. 136–138.

43. Бузук, Р.Л. Театр и социальная реальность: проблема трансляции социальных норм и духовных ценностей / Р.Л. Бузук // Воспитательное пространство внешкольного учреждения: восхождение к будущему: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 28–29 апр. 2004 г. / Нац. ин-т образования [и др.]; науч.-ред. совет: Ю.А. Гусев [и др.]. – Минск, 2004. – С. 192–195.

44. Бузук, Р.Л. Репертуар театра как диалог сценического искусства и его аудитории / Р.Л. Бузук // Сучасны беларускі тэатр: здабыткі, праблемы, перспектывы: матэрыялы рэсп. навук.-практ. канф., Минск, 19 снеж. 2007 г. / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў; рэдкал.: Р.Б. Смольскі (галоўн. рэд.) [і інш.]. – Минск, 2008. – С. 74–81.

45. Бузук, Р.Л. Асаблівасці ўспрымання дзецьмі сцэнічнага мастацтва / Р.Л. Бузук // Культура. Наука. Творчество: материалы III Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 23–24 апр. 2009 г. / Беларус. гос. ун-т культуры и искусств; ред. совет: В.И. Кураш (пред.) [и др.]. – Минск, 2009. – С. 367–369.

46. Бузук, Р.Л. Асаблівасці мастацка-эстэтычных узаемаадносін тэатра і глядача / Р.Л. Бузук // Культура ва ўмовах глабалізацыі: матэрыялы навук. канф., Минск, 25–26 лістап. 2009 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; рэд. савет: Б.У. Святлоў (старшыня) [і інш.]. – Минск, 2010. – С. 64–68.

47. Бузук, Р.Л. Проблемы интерпретации западноевропейской драматургии на сцене минских драматических театров / Р.Л. Бузук // Духоўныя асновы сучаснай культуры: праблемы захавання культурнай спадчыны: XVI Міжнар. Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвеч. Дням славян. пісьменства і культуры, Минск, 26–28 мая 2010 г.: у 2 т. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; рэдкал.: М.А. Мажэйка (старшыня) [і інш.]. – Минск, 2011. – Т. 2. – С. 32–36.

48. Бузук, Р.Л. Асаблівасці паўнацэннага ўспрымання спектакля юным глядачом / Р.Л. Бузук // Беларуская культура ва ўмовах глабалізацыі: матэрыялы навук. канф., прысвеч. 35-годдзю БДУКМ, Минск, 3 снежня 2010 г.: у 2 т. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; рэдкал.: М.А. Мажэйка (старшыня) [і інш.]. – Минск, 2011. – Т. 1. – С. 330–334.

49. Бузук, Р.Л. Задачи формирования зрительского восприятия спектакля / Р.Л. Бузук // Экалогія культуры : XVII Міжнар. Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвеч. Дням славян. пісьменства і культуры, Минск, 26 – 28 мая 2011 г. / Мін-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; рэдкал.: М.А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. – Минск : БДУКМ, 2012. – С. 90–94.

50. Бузук, Р.Л. Проблемы художественного восприятия спектакля / Р.Л. Бузук // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры: матэрыялы навук. канф.,

Мінск, 23 – 24 лістапада 2011 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; рэдкал.: В.Р. Языковіч (старшыня) [і інш.]. – Минск, 2013. – С. 82–86.

51. Бузук, Р.Л. Проблемы индивидуального и коллективного восприятия спектакля / Р.Л. Бузук // Дзяржава і творчая асоба: матэрыялы III Рэспубл. навук.-практ. канф., Минск, 8 лістапада 2012г. / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў; рэдкал.: С.П. Вінакурава (старшыня) [і інш.]. – Минск, 2013. – С. 60–64.

52. Бузук, Р.Л. Эвалюцыя фальклорнага тэатра і глядача / Р.Л. Бузук // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: зборнік навуковых прац удзельнікаў VII Міжнар. навук. канф., Минск, 26 – 28 красавіка 2013 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; рэдкал.: В.Р. Языковіч (адк. рэд.) [і інш.]. – Минск, 2013. – С. 163–165.

53. Бузук, Р.Л. Детский любительский театр в структуре формирования личности ребенка / Р.Л. Бузук // Народная художественная культура в контексте процессов глобализации: материалы Междунар. науч.-практ. конф., г. Бобруйск, 28 – 29 июня 2013 г. / Институт культуры Беларуси; редкол.: И.И. Крук (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2013. – С. 161–168.

54. Бузук, Р.Л. Особенности формирования личности ребенка средствами детского театра / Р.Л. Бузук // В мире научных открытий: сб. науч. трудов по материалам XII Междунар. науч.-практ. конф., г. Таганрог, 30 июня 2014 г. / Центр научной мысли; И.А. Рудакова (науч. ред.). – М., 2014. – С. 16–22.

55. Бузук, Р.Л. Проблемы функционирования театрального языка / Р.Л. Бузук // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. статей по материалам XXVI Междунар. заочной науч.-практ. конф., г. Москва, 8 июля 2014 г. / Междунар. центр науки и образования; М.А. Васинович (отв. ред.). – М., 2014. – С. 7–11.

Тэзісы дакладаў навуковых канферэнцый

56. Бузук, Р.Л. Современный белорусский театр и молодежь / Р.Л. Бузук // Мастацкая культура Беларусі: новая даляглядзі: тэз. дакл. навук.-практ. канф., Нясвіж, 18 мая 2002 г. / Беларус. дзярж. ін-т праблем культуры; под ред. В.П. Скороходова. – Минск, 2002. – С. 63–65.

57. Бузук, Р.Л. Белорусский театр и зритель: феномен сотворчества / Р.Л. Бузук // Великие преобразователи естествознания: Леонардо да Винчи: тез. докл. XVIII Междунар. чтений, Минск, 20–21 нояб. 2002 г. / Беларус. гос. ун-т информатики и радиоэлектроники [и др.]; редкол.: И.Ф. Габрусь (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2002. – С. 146–148.

Метадычныя матэрыялы

58. Бузук, Р.Л. Театр и эстетическое развитие детей : методические рекомендации / Р.Л. Бузук. – Псков : Псков. областной центр народного творчества, 2001. – 14 с.

59. Бузук, Р.Л. Театр как средство общения: методические рекомендации / Р.Л. Бузук. – Псков : Псков. областной центр народного творчества, 2002. – 12 с.

60. Методыка работы з аматарскім тэатральным калектывам: праграма для студэнтаў IV – V курсаў па спецыяльнасці “народная творчасць” (спецыялізацыя “тэатральная творчасць”) / [распрац. Р.Л. Бузук]; Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск : [б.в.], 2004. – 22 с.

61. Бузук, Р.Л. Основы тэатразнаўства і тэатральнай крытыкі: праграма курса на выбар для XI – XII класаў школ з вывучэннем спецыяльных вучэбных прадметаў мастацка-эстэтычнай накіраванасці (тэатральны ўхіл) / Р.Л. Бузук // Весн. адукацыі. – 2008. – № 5. – С. 42 – 46.

62. Театральная критика: учебная программа для студентов IV – V курсов по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям) направлению специальности 1-18 01 01-03 Народное творчество (театральное) / [сост. Р.Л. Бузук]; Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : [б.и.], 2011. – 10 с.

РЕПОЗИТОРИЙ

РЭЗЮМЭ

Бузук Расціслаў Леанідавіч

Беларускі драматычны тэатр і глядач на мяжы XX і XXI стагоддзяў: дыялектыка ўзаемазвязей

Ключавыя словы: спектакль, п’еса, драматургія, рэальная, патэнцыяльная аўдыторыя глядача, пракат, тыраж спектакля, тэатральны рэпертуар, рэпертуарная афіша, эксплуатацыя рэпертуару, тэатразнаўча-сацыялагічны падыход.

Мэта работы – выяўленне заканамернасцей узаемадзеяння беларускага тэатра і глядача ў межах пэўнай сацыякультурнай прасторы ў 1980–2010 гады.

Метады даследавання. Для атрымання навуковых вынікаў выкарыстоўваліся як тэарэтычныя метады даследавання (узыходжання ад абстрактнага да канкрэтнага, гістарычны і лагічны, інтэрпрэтацыі і фармалізацыі), так і метады сацыялага-тэатразнаўчага даследавання (экспертнае анкетаванне, анкетаванне тэатральных глядачоў, аналіз тэатральных статыстычных даных).

Навуковая навізна даследавання 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. Аўтарам упершыню прапанавана канцэпцыя навуковага вывучэння тэорыі і практыкі тэатральнай творчасці ў адзінстве з працэсамі, якія адбываюцца ва ўспрыманні глядачом сцэнічнага твораў, у мастацка-эстэтычнай рабоце з глядачамі.

Рэкамендацыі па выкарыстанні. Матэрыялы дысертацыі могуць быць выкарыстаны пры планаванні пашырэння сеткі драматычных тэатральных калектываў рэспублікі, для павышэння эфектыўнасці іх творчай, вытворчай і арганізацыйнай дзейнасці, у правядзенні мэтанакіраванага далучэння насельніцтва да сцэнічнага мастацтва.

Вынікі даследавання могуць выкарыстоўвацца ў навучальным працэсе вышэйшых і сярэдніх спецыяльных навучальных устаноў пры чытанні лекцый і правядзенні практычных заняткаў, 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.

Галіна прымянення: тэатразнаўства, сацыялогія тэатра, гісторыя і тэорыя тэатральнага мастацтва, культуралогія, адукацыя і выхаванне.

РЕЗЮМЕ

Бузук Ростислав Леонидович

Белорусский драматический театр и зритель на рубеже XX и XXI столетий: диалектика взаимосвязей

Ключевые слова: спектакль, пьеса, драматургия, реальная, потенциальная аудитория, прокат, тираж спектакля, театральные репертуар, репертуарная афиша, эксплуатация репертуара, театроведческо-социологический подход.

Цель работы – выявление закономерностей взаимовлияния белорусского театра и зрителя в рамках определённого социокультурного пространства в 1980 – 2010 .

Методы исследования: Для получения научных результатов использовались как теоретические методы исследования (восхождения от абстрактного к конкретному, исторический и логический, интерпретации и формализации), так и методы социолого-театроведческого исследования (экспертное анкетирование, анкетирование театральных зрителей, анализ театральных статистических данных).

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. Автор впервые 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.

Рекомендация по использованию. Материалы диссертации могут быть использованы при планировании расширения сети драматических театральных коллективов республики, для повышения эффективности их творческой, производственной и организационной деятельности, в проведении целенаправленного приобщения населения к сценическому искусству.

Результаты исследований могут использоваться в учебном процессе высших и средних специальных учебных заведений при чтении лекций и проведении практических занятий, 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.

Область применения: театроведение, социология театра, история и теория театрального искусства, культурология, образование и воспитание.

SUMMARY

Buzuk Rostislav Leonidovich

The Belarusian dramatic theatre and the audience at the turn of XXth and XXIst centuries: dialectics of interconnections

Key words: performance, play, dramaturgy, a real, potential spectator audience, rent, performance circulation, theatre repertoire, the repertoire poster, the operation of the repertoire, theatre study and sociological approach.

The object is to highlight the regularities of interference of the Belarusian theater and the viewer within a certain sociocultural space in 1980 - 2010.

The methods of the research: to obtain the research results theoretical research methods (ascending from the abstract to the concrete, historical and logical, interpretation and formalization) as well as the techniques of social and theatrical (expert questioning, theatre audience questioning theatre statistic data's and analysis) were used.

The scientific novelty and the importance of the received results is that the dissertation is the first complex research of the complete interaction of all compound parts of the theatrical activity in the association of the specific artistic, creative, production factors with the social ones. For the first time the author offers the scientific study concept of the theatrical creativity's theory and practice in unity with the processes occurring in a spectator's perception of scenic products, in the artistic and aesthetic work with spectators.

Recommendations on the use: the materials of the dissertation can be used during the planning of dramatic theatre groups of Belarus network expansion, for the increase of the efficiency of their creative, industrial and organizational activity, in realization of the purposeful familiarizing of the population to the scenic art.

The results of the research can be used in the learning process of higher and secondary specialized schools during lectures and practical classes, as well as on the courses and seminars of a system on the improvement of the art workers' professional skills. Substantial and methodological bases of the dissertation can receive the development in the theoretical and historical works in the field of the theatrical art of Belarus.

Range of application: theatre science, sociology of theatre, history and theory of a theatre art, culturology, education and training.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Подписано в печать 19.05.2015 Формат 60x84_{1/16} Бумага офсетная
Гарнитура Roman Печать цифровая Усл.печ.л. 2,9 Уч.изд.л. 3,0
Тираж 60 экз. Заказ № 2019

ИООО «Право и экономика» 220072 Минск Сурганова 1, корп. 2
Тел. 284 18 66, 8 029 684 18 66

E-mail: pravo-v@tut.by; pravo642@gmail.com Отпечатано на издательской системе
KONICA MINOLTA в ИООО «Право и экономика»

Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий, выданное
Министерством информации Республики Беларусь 17 февраля 2014 г.
в качестве издателя печатных изданий за № 1/185