

дзякуючы прафесійнай кампетэнтнасці менеджэра. Асабістая прывабнасць, добразычлівасць, адкрытасць, прыстойнасць – гэта не поўны пералік тых якасцей, якія могуць пакарыць нават самых патрабавальных кліентаў. Разлічваць на доўгатэрміновае супрацоўніцтва з заказчыкамі менеджэр можа ў тым выпадку, калі яго прафесійныя і асобасныя якасці ствараюць адзіны пазітыўны вобраз спецыяліста.

Менеджэр з пазітыўнымі асобаснымі і прафесійнымі якасцямі здольны:

- дакладна дыягнаставаць рэкламную сітуацыю;
- планаваць свае рэкламныя дзеянні;
- знаходзіць спосабы, як лепш выкарыстаць рэкламны бюджэт;
- наладжваць узаемавыгаднае супрацоўніцтва са СМІ;
- якасна прэзентаваць рэкламную працу;
- аб'ектыўна ацэньваць вынікі сваёй дзейнасці;
- карэктываваць недакладныя рэкламныя дзеянні.

Асобасныя якасці ўплываюць не толькі на прафесійныя характарыстыкі, але і на ўзровень культуры, інтэлектуальнае і духоўнае развіццё, вобраз жыцця спецыяліста. Такім чынам, прадукцыйная дзейнасць менеджэра па рэкламе залежыць як ад яго прафесійных, так і асобасных якасцей.

І.У.Мядзюн

МІЖСЛАВЯНСКІЯ СУВЯЗІ І ІХ УПЛЫЎ НА ЎЗНІКНЕННЕ ОПЕРНАГА ЖАНРУ Ў БЕЛАРУСІ

Опера з'яўляецца адной з вышэйшых формаў сінтэтычнага мастацтва, здольнага адлюстраваць розныя бакі жыцця, народныя традыцыі, ступень нацыянальнай самасвядомасці народа.

Узнікненне і фарміраванне оперы ў розных краінах і рэгіёнах адрозніваецца разнастайнасцю формаў і шляхоў развіцця, якія залежаць ад культурна-гістарычных умоў. Далучэнне беларусаў да сусветнай культуры пачалося з прыняцця хрысціянства. У сувязі з гістарычнай сітуацыяй культура Беларусі фарміравалася ў адпаведнасці з русацэнтрычнай ці польскацэнтрычнай мадэллю. Оперны тэатр Беларусі

з'яўляўся часткай агульнаеўрапейскага мастацкага працэсу, ён развіваўся па тых жа законах, па якіх фарміравалася мастацтва суседніх славянскіх народаў, у першую чаргу Расіі, Польшчы, Украіны.

Станаўленне нацыянальнага і музычна-тэатральнага мастацтва ў славянскіх краінах – складаны і доўгі працэс. Яго вытокі – у жыватворчай фальклорнай глебе, у народным меласе і харэаграфіі, а таксама ў народных абрадах і тэатральных дзеяннях. Першапачатковыя формы славянскага музычнага тэатра фарміруюцца ў багатай і самабытнай народнай творчасці. На раннім этапе станаўлення і развіцця музычна-сцэнічнай культуры розныя абрады, рытуалы, карагодныя дзеянні, гульні, дзе можна ўбачыць элементы прымітыўных формаў музычна-тэатральных паказаў, былі сінтэтычнымі па сваім характары. Яны давалі шырокую прастору для набывання навыкаў акцёрскай ігры і мастацкага выканаўства.

Важнай групай абрадава-бытавых песень у нашых продкаў былі пахавальныя плачы і галашэнні, на Украіне іх называлі галасінні. З групы сямейна-бытавых песень можна вылучыць вясельны цыкл, куды ўваходзілі і песні-плачы, і жартоўна-сатырычныя танцавальныя песні ў суправаджэнні інструментальнага ансамбля. Большая частка вясельных песень будуюцца па прынцыпу драматычных сцэн са сваімі дзеючымі асобамі. У пачатку XIX ст. вясельны абрад і дзявочнік прыходзяць на сцэну прафесійнага тэатра, з'яўляюцца ў камічных операх.

Пасля прыняцця хрысціянства на працягу доўгага часу ў бытавым асяроддзі беларускага і іншых славянскіх народаў працягвалі жыць язычніцкія святы, звязаныя з земляробчым календаром, а іх правядзенне суправаджалася адпаведнымі абрадавымі дзеямі, гульнямі і танцамі. Песні і карагоды земляробчага каляндарнага круга аб'ядноўваліся ў цыклы па сваім змесце, які адлюстроўваў працоўны працэс у розныя поры года.

У зімовым цыкле гэтых песень галоўнае месца на ўсходнеславянскіх землях займалі калядкі і шчадроўкі, у польскай каляднай абраднасці выкарыстоўваліся рэлігійныя песні, якія называліся “календамі” (або “кантычкамі”).

Вясеннія каляндарныя песні (вяснянкі), распаўсюджаныя

ў Беларусі, Польшчы, Расіі і на Украіне, па змесце былі падобныя на рускія карагодныя песні. Параўнанне шэрага ўкраінскіх вясяняк з рускімі і беларускімі каляндарнымі песнямі паказваюць агульнасць, а часам і тоеснасць іх зместу і музычна-выразных сродкаў. Вядомы такія агульныя для беларусаў, украінцаў і рускіх гульні-карагоды, як “Проса”, “Лён”, “Мак”, у якіх танцамі, мімікай, жэстамі імітаваліся працоўныя працэсы.

Летні цыкл песень і абрадаў пачынаўся купальскімі святамі ў гонар сонца. Цыкл летне-восеньскіх жніўных песень, звязаных з працай у гэты час года, адлюстроўваў адносіны народа да земляробчых работ.

Каляндарныя працоўныя, карагодныя ігравыя, сямейна-бытавыя, любоўныя песні – адно з праяўленняў народнага музычна-драматычнага мастацтва.

Сярод вытокаў опернага жанру ў славянскіх краінах нельга не назваць прадстаўленні вандроўных акцёраў, якія яшчэ ў эпоху сярэднявечча суправаджаліся музыкай. У Заходняй Еўропе мастацтва гістрыёнаў (вандроўных акцёраў) існавала ўжо ў XI ст. У краінах усходніх славян іх называлі скамарохамі, а ў Польшчы – франтамі. Менавіта вандроўныя акцёры садзейнічалі працэсу пераўтварэння народных гульніў, абрадаў, светкаванняў у тэатральнае дзейства. Яны былі першымі выканаўцамі роляў у народных гульнях і абрадах, а пасля сталі выступаць самастойна. Іх спектаклі ўяўлялі сабой тэатралізаванае музычна-драматычнае дзеянне, дзе сінтэзаваліся драматычная ігра, танцы, пантаміма, інструментальнае суправаджэнне.

На тэрыторыі Беларусі пра скамарохаў упершыню ўпамінаецца ў XIII ст. у казаннях Кірылы Тураўскага. Скамарохі часта выступалі з музычным суправаджэннем (дуда, бубен, цымбалы, скрыпка). У Беларусі скамарохі мелі розныя назвы: “музыкі”, “валачобнікі”, “блазны”, “дудары” і інш.

У Польшчы першае ўпамінанне пра вандроўных акцёраў адносіцца таксама, як і ў Беларусі, да XIII ст. Даволі цікавай з’явай, звязанай з іх дзейнасцю, былі паказы “рыбалтаўскай камедыі”. У аснове гэтага жанру, які зарадзіўся ў канцы XVI ст., ляжаць сатырычна-выкрывальніцкія матывы. Рыбалтамі

называліся польскія касцёльныя спевакі, вандроўныя акцёры. Яны ўмелі не толькі спяваць, але і іграць на розных інструментах. У тэкстах рыбалтаўскіх камедый часта сустракаюцца назвы народных песень і танцавальных мелодый, якія выконваліся па ходу дзеяння. У камедыі-пародыі “Мясепуст” розныя дзеючыя асобы выконваюць, напрыклад, украінскую народную песню “Ой, казачэньку”, польскую песню “Я бедны хлопчык”, мелодыі танца “Польскія дубіны” і гайдуцкага танца. Указанне на спевы сустракаецца ў шматлікіх тэкстах рыбалтаўскіх камедый.

Трэба адзначыць, што менавіта з ігрышчамі скамарохаў звязана з’яўленне аднаго з найбольш папулярных відаў народнага тэатра – тэатра лялек. Ёсць меркаванне, што лялечны тэатр у Расіі быў створаны ў выніку спалучэння абрадаў скамарохаў з традыцыямі заходнееўрапейскага лялечнага тэатра. Вельмі цікава, што падобны да Пятрушкі герой быў у розных краінах: у Італіі – Пульчынэла, у Англіі – Понч, у Турцыі – Карагезэ, у Галандыі – Пікельгерын, у Польшчы – Капляняк. Рускі тэатр лялек, у якім найбольшае распаўсюджванне атрымала камедыя, дзе галоўным чынам героем быў Пятрушка”, заставаўся на працягу стагоддзяў самым любімым відам народнага тэатра.

Вялікае значэнне для фарміравання музычна-сцэнічных жанраў на тэрыторыі Беларусі меў лялечны тэатр (батлейка), у аснове п’ес якога ляжаў рэлігійны сюжэт. Вытокі батлейкі – у сярэдневяковым містэрыяльным тэатры Заходняй Еўропы, які праз Польшчу і Украіну трапіў на Беларусь, а ўжо з Беларусі і Украіны – у Расію. Вельмі важным было музычнае афармленне батлейкі. Кожны персанаж меў своеасаблівую музычную характарыстыку, кожная сцэна або карціна завяршалася музыкай.

На Украіне такое прадстаўленне называлася “вартэп” і ўзнікла ў канцы XVI ст. У першай дзеі пераважалі харавыя спевы – канты духоўнага зместу і калядкі. Другая дзея складалася з жанрава-танцавальных і песенных мелодый розных народаў. Вартэп быў даволі бліжкім да беларускай батлейкі і рускага лялечнага тэатра з Пятрушкам. Спектаклі ж ішлі на руска-ўкраінскай мове. Тут гучалі ўкраінскі кант “Ой, пад вішняю, пад чарэшняю”, руская “Камарынская”, розныя казачкі, польскі кракавяк, у беларускай батлейцы

выкарыстоўваліся таксама польскія калядныя і рускія духоўныя канты.

У XVI ст. шырокае распаўсюджванне атрымліваюць паказы ляльнага тэатра і ў Польшчы, так называемыя шопкі. Прадстаўленні батлейкі, вяртэпа, шопкі складаліся з дзвюх частак: рэлігійнай і свецкай. У аснове польскага, беларускага, украінскага і рускага ляльнага тэатра – каляднае дзейства.

У Расіі вяртэпны тэатр у тым выглядзе, у якім ён існаваў у Беларусі, Украіне, Польшчы, распаўсюджвання не атрымаў. Тут вялікім поспехам карыстаўся зменены яго варыянт – раёк (панарамная скрынка з нерухомымі фігуркамі, а часцей малюнкамі самага разнастайнага зместу).

Беларуская батлейка і польская шопка – не аднолькавыя з’явы. Шопка з-за ўплыву каталіцкай царквы захавала больш кананічную форму прадстаўлення, батлейка ж выйшла з-пад эгіды каталіцкай і праваслаўнай царквы і стала шырока распаўсюджаным адгалінаваннем народнага тэатра “жывога акцёра”. У шопцы і ў батлейцы спяваліся самыя разнастайныя песні – не толькі свае, народныя, але і песні іншых народаў (казакаў – у шопцы, уланаў – у батлейцы).

У эпоху барока заходнеславянскія і ўсходнеславянскія традыцыі абнаўлялі і дапаўнялі беларускія. Пасрэднікам у засваенні заходнееўрапейскага мастацтва і перадачы яго на Усход выступала польская, славацкая і чэшская культура. Тыпова барочнай з’явай быў школьны тэатр, які адыграў значную ролю ў развіцці музычнага тэатра славянскіх краін. Узнікае ён у Беларусі, Польшчы і Чэхіі ў канцы XVI ст., на Украіне – у пачатку XVII ст., а ў Расіі – у другой палове XVII ст. Сваім узнікненнем рускі тэатр многім абавязаны школьнаму ўкраінскаму тэатру. Культура ўкраінскага народа з’яўлялася своеасаблівым каналам, па якім накіроўваліся з Польшчы і асядалі на ўкраінскіх і іншых усходнеславянскіх землях новыя формы культуры. Украінскімі дзеячамі быў засвоены вопыт школьнага польскага тэатра, з якім яны пазнаёміліся праз езуіцкія калегіі. Вопыт кіеўскіх драматургаў, якія стварылі рэпертуар, не падобны на польскі, стаў асновай рускага тэатра. У Славакіі ж першыя звесткі аб школьных тэатральных паказах адносяцца да 1439 г., калі ў Браціславе навучэнцамі было разыграны дзейства, прысвечанае нараджэнню Хрыста.

Значнае месца ў спектаклях школьных драм займалі му-

зыка, харавыя спевы, балет. Пасля пралогаў і кожнага з актаў паказвалі камічныя вакальна-інструментальныя інтэрлюдзі, зрэдку – інтэрмедзі. Вялікую ролю тут адыгрывалі хары, сольныя партыі, у тым ліку рэчытатывы-разважанні; вакальныя дыялогі (*operettae*), а таксама хары-балеты. Трэба адзначыць, што паказы школьнага тэатра не “пеліся” з пачатку і да канца, а перамяжоўваліся з дэкламацыяй і танцамі, як гэта было пазней у зінгшпілі і французскай камічнай оперы.

Вялікую ролю ў развіцці тэатра ў Расіі адыграў выхадзец з Беларусі Сімяон Полацкі. У яго творах значнае месца адвездзена музыцы. У п’есе “Камедыя-прытча пра блуднага сына” С.Полацкі кіраваўся прынцыпамі “школьнай драмы”, якая атрымала распаўсюджанне на Украіне ўжо ў першай палове XVII ст., а з канца XVII ст. стала шырока культывавацца ў Маскве. Такім чынам, С.Полацкага можна лічыць першым прапагандыстам гэтага жанру на рускай глебе. Кожная дзея “Камедыі-прытчы пра блуднага сына” заканчвалася спевамі хору і інтэрмедзіямі. Пад апошнімі разумеліся вакальна-музычныя і танцавальныя дывертысменты. Мабыць, музыка гэтага твора была напісана лепшым з кампазітараў таго часу В.Цітовым. У п’есе “Пра Навухаданосара-цара”, акрамя харавых спеваў, выкарыстоўваецца і ігра на інструментах. Але замест літургічнай драмы В.Цітоў стварыў тэатральную п’есу, разлічаную на пышную сцэнічную пастаноўку.

Школьныя тэатры Польшчы, Украіны, Расіі выраслі на адной культурнай глебе, узяўшы за ўзор школьныя тэатры Еўропы. У канцы XVIII ст. школьны тэатр уступае месца аматарскаму, а затым і прафесійнаму тэатру.

Як вядома, адной з абавязковых прыналежнасцей еўрапейскага прыдворнага этыкету ў XVII ст. быў тэатр. Каб не адстаць ад Захаду, у Расіі быў створаны першы прыдворны тэатр пры двары Аляксея Міхайлавіча, які праіснаваў з 1672 г. па 1676 г. На сцэне гэтага тэатра ішлі п’есы, змест якіх быў запазычаны з Бібліі, але ідэйны сэнс засяроджваўся ў празрыстых намёках на слаўныя дзеянні цара і веліч Расіі (“Юдзіф”, “Товій” І.Пальцэра, “Артаксерксава дзеянне” І.Грэгары). У шматлікіх паказах, акрамя заключнага хору, выкарыстоўваліся і вакальныя эпізоды (урачыстыя песнапенні, сумныя скаргі тыпу *lamento*, вясёлыя застольныя

песні), і інструментальныя (маршы, танцы). Паміж актамі п'ес выконваліся музычныя інтэрмедыі. Пастаноўкі на сцэне прыдворнага тэатра адыгрывалі вялікую ролю ў развіцці музычна-сцэнічнага жанру на тэрыторыі Расіі.

Неабходна адзначыць, што Польшча пазнаёмілася з оперным жанрам яшчэ ў 1621 г. дзякуючы выступленню італьянскай опернай трупы. Пры польскім каралеўскім двары Уладзіслава IV оперныя пастаноўкі рэгулярна даваліся з 1628 г. Гэта былі оперы “Галатэя” (невядомага аўтара), “Вызваленне Рудж’ера” (Ф.Качыні), “Прадстаўленні пра святую Урсулу, дзеву і пакутніцу” (М.дэ Гальяна).

Дзейнасць каралеўскага тэатра Польшчы пачалася ў 1633 г. паказам оперы П.Элерта “Каралеўская слава, або Пераможны ўладар Уладзіслаў IV, гасудар Польшчы, кароль Швецыі”. У далейшым на сцэне каралеўскага тэатра былі пастаўлены драмы “Дафна” (1635), “Юдзіф” (1636), “Выкраданне Алены” (1638), “Андромеда” (1641) і інш. Італьянскія тэксты гэтых твораў напісаў Пучытэлі. Музыка пісалася рознымі італьянскімі кампазітарамі. На жаль, ні адзін з твораў не захаваўся.

Спектаклі каралеўскага тэатра не стварылі колькі-небудзь устойлівай традыцыі, не намецілі шляхі развіцця польскай оперы і нават не пакінулі значнага следу ў гісторыі польскай музычна-сцэнічнай культуры. Але ж Польшча стала першай са славянскіх краін, на сцэнах якой ужо з пачатку XVII ст. ішлі оперныя паказы.

Оперныя паказы на тэрыторыі Чэхіі пачаліся з 1627 г., калі ў Прагу прыехалі мантуанскія спевакі, якія паставілі “Пастаральную камедыю” з музыкай. А ў XVII ст. тут сістэматычна ставіліся італьянскія оперы. У 1648 г. у Празе ішла опера Ф.Санчэзе “Трыумф каханья”, а ў сезоне 1679/80 г. выконвалася камічная опера А.Драгі “Цярплінасць, праяўленая Сакратам у адносінах да дзвюх жонак”.

Такім чынам, у Польшчы і Чэхіі яшчэ ў XVII ст. адбылося знаёмства глядачоў з опернымі творамі, што менавіта было звязана з геаграфічным станам краін. Наогул развіццё оперы ва ўсходнеславянскіх краінах прыпадае на больш познюю эпоху (другая палова XVIII–XIX ст.), калі на тэатральных сцэнах Беларусі, Расіі, Украіны ставіліся італьянскія,

французскія, нямецкія оперы, а пасля рыхтаваліся музычна-тэатральныя паказы, створаныя ўласнымі кампазітарамі і лібрэтыстамі.

Неабходна адзначыць, што ўсё багацце спрадвечнага вопыту народа, у тым ліку яго музычна-тэатральных праяўленняў, закладзена ў народнай традыцыі. Аўтэнтчныя формы фальклору, дзейнасць вандроўных акцёраў, лялечны і школьны тэатры вызначылі развіццё нацыянальных сцэнічных культур славянскіх народаў, а таксама садзейнічалі іх далейшаму ўдасканалванню.

1. *Абецедарский Л.С.* Белорусы в Москве XVII века. – Мн.: Изд-во Белгосуниверситета им. В.И.Ленина, 1957. – 61 с.

2. *Асеев Б.Н.* Русский драматический театр от истоков до конца XVIII века. – М.: Искусство, 1977. – 576 с.

3. *Барышаў Г.І.* Батлейка. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 2000. – 270 с.

4. *Барышаў Г.І., Саннікаў А.К.* Беларускі народны тэатр “батлейка” і яго ўзаемасувязі з рускім “вартэпам” і польскай “шопкай”. – Мн.: Выд-ва Акадэміі навук БССР, 1963. – 42 с.

5. *Барышев Г.И.* Театральная культура Белоруссии XVIII века. – Мн.: Навука і тэхніка, 1992. – 291 с.

6. *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры. – М.: Госмузиздат, 1954. – Т. 1. – 333 с.

7. *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Русский театр от истоков до середины XVIII века. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. – 261 с.

8. *Гісторыя беларускага тэатра: У 3 т.* – Мн.: Навука і тэхніка, 1983. – Т.1: Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 г. – 493 с.

9. *Мальдзіс А.І.* На скрыжаванні славянскіх традыцый. – Мн.: Навука і тэхніка, 1980. – 352 с.

10. *Міско С.М.* Школьны тэатр Беларусі XVI–XVIII стст. – Мн.: Тэсей, 2000. – 167 с.

11. *Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период / Г.И.Барышев, А.Х.Капилов, Г.Г.Кулешова и др.* – Мн.: Навука і тэхніка, 1990. – 384 с.: ил.