

справы асабівым чынам характарытуюць самаарганізацыю ўсяго наступнага жыцця чалавека, яго прафесійную падрыхтоўку і кампетэнтнасць, дапамагаюць паўнацэнна рэалізаваць творчыя задаткі. Прафесія менеджэр па рэкламе сацыяльна-культурнай сферы сёння набывае прэстыж у грамадстве, таму больш свабодна адчувае сябе і яе ўладальнік. Свабода ў творчасці, у пошуку арыгінальных рашэнняў – гэта той матыў, які дзейна ўплывае на рост прафесійнага майстэрства, культуры менеджэра па рэкламе. Сусветны вопыт сведчыць, што шматўзроўневае навучанне з'яўляецца не чым іншым, як адлюстраваннем рэальнага дыферэнцыяванага заказу з боку грамадства на спецыялістаў з вышэйшай адукацыяй. У развітых краінах назіраецца цесная залежнасць паміж наяўнай у чалавека навуковай ступенню і магчымасцю заняцца прэстыжнай справай. Здольнасць да самавыхавання мае на мэце 2 асноўныя ўмовы, якія ўтрымліваюць, на наш погляд, канцэпцыю прафесійнага рэкламнага навучання менеджэра сацыяльна-культурнай сферы.

1 умова: чалавек, які падростае, павінен атрымаць асновы ведаў аб будове ўласнага ўнутранага свету, якія стануць базай яго псіхалагічнага, інтэлектуальнага, творчага, прафесійнага тэзаўруса. Без засваення сістэмы псіхалагічных, прафесійных паняццяў, чалавеку проста “няма чым” меркаваць аб уласнай асобе, пазнавальнай дзейнасці.

2 умова: забеспячэнне “тэхналагічнасці” прафесійных ведаў, якія засвойвае чалавек, што падростае, і пераходу ад інфармацыйнага да рэфлексіўна-дзеяснага навучання. У ВНУ менеджэр па рэкламе знаёміцца з такімі навукамі, як маркетынг; менеджмент, эканоміка, права, сацыялогія, культуралогія, сацыяльна-культурная дзейнасць. Вывучэнне ўсіх гэтых прадметаў уплывае на фарміраванне самастойнага мыслення менеджэра па рэкламе, стымулюе яго да выбару сваёй індывідуальнай нішы ў сацыяльна-культурнай сферы. Але неабходна адзначыць, што сёння якасць прафесійнай рэкламнай падрыхтоўкі менеджэра сацыяльна-культурнай сферы ўсё ж такі адстае ад патрабаванняў жыцця. Патэнцыял менеджэра па рэкламе ўзрастае, але ў тую ж чаргу ускладняюцца адносіны з усімі ўдзельнікамі рэкламнага працэсу, ад менеджэра па рэкламе патрабуецца высокі ўзровень прафесійнай кампетэнтнасці. Таму з 1 па 5 курс у БДУ культуры мэтаназгодна арганізаваць бесперапынную прафесійную практыку. На 1 – 3 курсах на 2 тыдні (па адным тыдні ў абодвух семестрах). На 4 – 5 курсах па 6 тыдняў. Нам падаецца, лепш праводзіць практыку для студэнтаў 1 – 3 курса на адной базе, а для студэнтаў 4 – 5 курса на розных. Студэнтам падчас практыкі трэба весці рэфлексійны дзёнік індывідуальнага выканання яе праграмы. Гэтыя прапановы зараз маюць канстатуючы характар і патрабуюць эксперыментальнай праверкі.

Пасля заканчэння ВНУ менеджэр па рэкламе мае магчымасць працягваць сваё навучанне і атрымаць такія адукацыйныя знанні, як “бакалаўр”, “магістр”, кандыдат навук. На гэтым узроўні прынцыповымі арыенцірамі навучання становяцца навуковасць, функцыянальнасць, прафесійная накіраванасць, глыбока насычаная гуманістычным зместам. Трэба адзначыць, што пры шматўзроўневай падрыхтоўцы менеджэра па рэкламе сацыяльна-культурнай сферы пачынае больш свабодна валодаць прафесійнай мовай. Дзякуючы асваенню нетрадыцыйных, так званых дадатковых звестак, менеджэр па рэкламе не толькі набывае карысныя веды, але і ўзбагачае сваю агульную культуру. Сацыяльная, прафесійная актыўнасць і высокае пачуццё ўласнай годнасці грунтуюцца на навуковым светапоглядзе. Есць такая педагагічная аксіёма: паступальны характар усебаковага развіцця асобы (менеджэра па рэкламе сацыяльна-культурнай сферы таксама) забяспечваецца сістэмамі самаадукацыі і самавыхавання, якія выступаюць у якасці этапаў усіх выхавальных уздзеянняў, надаючы адукацыйна-выхавальную чаргу бесперапынны цэласны характар. Асобасна-цэнтрычны падыход да прафесійнай адукацыі менеджэра па рэкламе сацыяльна-культурнай сферы абапіраецца і зыходзіць галоўным чынам з інтарэсаў, мэт, ідэалаў, устаноў усіх удзельнікаў рэкламнага працэсу. Па меры сталення у рэкламным жыцці менеджэра па рэкламе сацыяльна-культурнай сферы ўсё большае месца займае самаразвіццё, самавыхаванне, самафарміраванне. Быць менеджэрам па рэкламе сацыяльна-культурнай сферы – гэта значыць быць творцам сваёй дзейнасці: ініцыяваць і ажыццяўляць практычную рэкламную дзейнасць, зносіны, пазнанне, сузіранне і іншыя віды спецыфічнай прафесійнай актыўнасці. Практычная рэкламная дзейнасць з'яўляецца галоўнай асновай выяўлення характарыстыкі менеджэра сацыяльна-культурнай сферы як прафесіянала-майстра. Менеджэр па рэкламе сацыяльна-культурнай сферы ў працэсе практычнай дзейнасці фарміруе цэласны контур рэкламнай дзейнасці, пры гэтым менеджэр спалучае як аб'ектыўныя патрабаванні ўсіх уладальнікаў рэкламнага працэсу, так і ўласныя інтарэсы, мэты, вопыт, матывы, здольнасці, свой стан актыўнасці.

Калі менеджэр па рэкламе стварае свой стыль ажыццяўлення рэкламнай дзейнасці ў арганізацыях сацыяльна-культурнай сферы, менавіта тады і выяўляецца асобасная актыўнасць, адбываецца сапраўднае фарміраванне яго прафесійна-асобасных якасцяў. Здольнасць менеджэра хутка “спрымаць, аналізаваць карысную інфармацыю на працягу”сяго працэсу навучання, дапаможа яму? Будучыні пры арганізацыі якасных рэкламных мерапрыемстваў, якія будуць сведчыць аб яго прафесійнай кампетэнтнасці і шырокай эрудыцыі.

Літаратура:

1. Выготский Л.С. Психология. – М.: Изд-во Эксмо-ПРЕСС, 2000. – 1008 с.

© А. І. Гурчанка, 2003

ДА ПЫТАННЯ ТЫПАЛОГІІ СЦЭНІЧНАГА ФАЛЬКЛОРУ У НАРОДНА-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЫМ ВЫКАНАЛЬНІЦТВЕ

Сцэнічны музычны фальклор як адна з форм народна-інструментальнага выканальніцтва на Беларусі ўжо больш за сто год свайго існавання. Эвалюцыю яго можна прасачыць ад першых спроб выкарыстання традыцыйных інструментаў і мелодый у межах пьёмовай традыцыі (драматычныя трупы У.Галубка, І.Буйніцкага) да сучасных эстрадных калектываў, стылістыка якіх знаходзіцца на стыку фальклору з самымі рознымі сусветнымі музычнымі стылямі (этна-трыо “Троіца”, фолк-рок гурт “Палац”, этна-рок-шоу “Юр’я”, “Крыві” і інш.). Але, каб лепш зразумець працэс трансфармацыі музычнага фальклору сучасным прафесійным мастацтвам, неабходна вызначыць тыпалогію калектываў, якія гэтым займаюцца.

Пры аналізе навуковай літаратуры намі была зроблена выснова, што цэлы шэраг аўтараў (Ю. Чурко, А. Клоцін, Н.

Міхайлава, Л. Цярэнцьева, Е. Дорахава, А. Сакалова, Г. Мішуроў і інш.) у сваіх даследаваннях звяртаўся да вывядзення тыпалогіі калектываў, якія трансфармуюць фальклор. Але, перад тым як разгледзіць самі тыпалогіі, адзначым, што адны з іх маюць абагульнены, а другія больш прыватны, вузкі характар.

Так, І. Зямцоўскі вызначае наступныя тыпы сцэнічнай інтэрпрэтацыі фальклору, крытэрыем якіх з'яўляецца ступень сувязі з аўтэнтычнымі крыніцамі [1]:

1. тып этнаграфічнага канцэрта (традыцыйныя выканаўцы на эстрадзе);
2. тып фальклорнага ансамбля (імітаванне, капіраванне, стылізацыя);
3. тып дзяржаўнага ансамбля песні і танца, акадэмічных хароў (апрацоўка фальклору без імкнення да адэкватнасці перадачы яго выканальніцкай спецыфікі).

Адзначым, што не адлюстраваны ўзровень, на якім фальклорная крыніца трансфармуецца карэнна і становіцца падставай для стварэння самастойнага аўтарскага твора.

Цяпер прааналізуем тыпалогію харэаграфічных калектываў, якую прапанаваў Ю. Чурко [2]. Яна вылучае пяць груп калектываў:

1. этнаграфічныя (праца ў кірунку лакальнай традыцыі). Па накіраванасці – аматарскія;
2. фальклорныя (рэканструаванне рэгіянальнага фальклору шляхам аднаўлення яшчэ існуючай традыцыі ці вылучэнне матэрыялаў, калі традыцыя знікае). Могуць існаваць як аматарскія, так і прафесійныя;
3. прафесійныя (трансфармацыя фальклору – мастацкая апрацоўка, распрацоўка і стылізацыя);
4. самадзейныя (трансфармацыя фальклору – мастацкая апрацоўка, распрацоўка і стылізацыя);
5. балетны тэатр (татальная мадыфікацыя фальклору).

Сваю тыпалогію вызначыў А. Клоцінь [3]. Аўтар вылучае наступныя ўзроўні:

1. прафесійныя ансамблі народнай песні і танца;
2. арганізаваная мастацкая самадзейнасць (формы – аўтэнтыка, сцэнічная апрацоўка ці стылізацыя);
3. стыхійны фалькларызм.

На наш погляд, гэта класіфікацыя не зусім дакладная, таму што сэнна не толькі мастацкая самадзейнасць, але і прафесійныя калектывы актыўна працуюць у накірунку апрацоўкі і стылізацыі музычнага фальклору.

Н. Міхайлава крытэрыем тыпалогіі калектываў бачыць характар творчай устаноўкі на фальклор і ступень яе выяўленасці [4]. Аўтар падзяляе калектывы на:

1. аўтэнтычныя (носьбіты лакальнай традыцыі);
2. фальклорныя (захаванне фальклору з дапамогай штучнага механізму засваення);
3. калектывы, якія абагульняюць лакальна-этнаграфічныя традыцыі з пазіцыі агульнанароднай мастацкай культуры;
4. калектывы, якія выкарыстоўваюць аўтарскую апрацоўку;
5. калектывы, рэпертуар якіх складаюць арыгінальныя аўтарскія творы на аснове фальклору.

А. Кабанаў прапанаваў падзяліць фальклорныя калектывы на традыцыйныя і нетрадыцыйныя [5]. У сувязі з гэтым І. Зямцоўскі адзначаў, што такая тыпалогія не карэктная: “Нетрадыцыйныя” фальклорныя – гэта нонсэнс. Альбо фальклорныя і тады традыцыйныя, альбо фалькларызм і тады нетрадыцыйны, альбо які абавіраецца на традыцыю” [6]. Мы таксама падтрымліваем гэты пункт погляду.

А. Сакалова крытэрыем адзнакі фальклорнага калектыву называе ступень адпаведнасці выканання гукавому вобразу прадстаўленых фальклорных традыцый і дае наступную класіфікацыю [7]:

1. першасныя фальклорныя калектывы:
 - якія самаарганізуюцца (сямейныя і суседскія);
 - спецыяльна арганізаваныя (самадзейныя клубныя);
2. другасныя фальклорныя калектывы (аматарскія, прафесійныя).

У сувязі з апошняй тыпалогіяй адзначым, што ў разуменні сучаснай навукі да “першасных” нельга аднесці самадзейныя калектывы, таму што гэта ўжо праця не фальклору, а фалькларызму.

Г. Мішуроў асноўным крытэрыем тыпалогіі калектываў вылучае толькі інструментальны склад і падзяляе іх на [8]:

1. аднародныя;
2. змешаныя малыя (траістая музыка);
3. змешаныя вялікія (траістая музыка).

Прааналізаваўшы тыпалогіі калектываў, якія прапанаваў навуковая літаратура, мы зрабілі выснову, што на сённяшні дзень не існуе тыпалогіі, якая адлюстравала б сучасны стан усіх тыпаў калектываў з улікам комплексу элементаў, якія ажыццяўляюць трансфармацыю музычнага фальклору ў народна-інструментальным выканальніцтве. Прапанаваем свой варыянт. Рыхтуючы яго, мы карысталіся палажэннем І. Зямцоўскага, згодна з якім пры выпрацоўцы тыпалогій пажадана ўлічваць такі крытэрыі, як свядомасць апоры на фальклор [9]. Такім чынам, на наш погляд, калектывы магчыма падзяліць на:

1. этнаграфічныя (традыцыйныя выканаўцы на сцэне);
2. набліжаныя да аўтэнтыкі (“этнаграфічныя”);
3. стылізаваныя:
 - якія працуюць у кірунку рэгіянальнага фальклору;
 - вытрыманыя ў “агульнанародным” стылі;
4. акадэмізаваныя (“андрэўскага” тыпу);
5. эстрадныя (сімбіёз з сучаснымі музычнымі плынямі).

Усе гэтыя калектывы працуюць як у прафесійным, так і ў аматарскім накірунку. Тыпалогія выпрацавана з улікам наступных кампанентаў, якія ўдзельнічаюць у працэсе інтэрпрэтацыі музычнага фальклору: музычны інструмент, рэпертуар, сцэнічны касцюм, афармленне сцэны, рэжысура, сцэнічны рух. Такім чынам, прапанаваная нам тыпалогія не мае гістарычна абмежаванага характару і ўлічвае ўвесь комплекс кампанентаў, якія ажыццяўляюць працэс трансфармацыі народнай музыкі ў межах сцэнічнага мастацтва.

Літаратура:

1. Земцовский И. О современном фольклоризме // Традиционный фольклор в современной художественной жизни / Фольклор и фольклоризм. - Л.: ЛПИТМИК, 1984. - С. 13.
2. Чурко Ю. Белорусский хореографический фольклор. - Мн.: Выш. шк., 1990. - С. 386 - 390.
3. Клотинь А. Фольклор в системе современной народной культуры // Фольклорное наследие народов СССР и его роль в художественной культуре развитого социализма: Тез. докл. Всесоюзн. научн. конф., Кишенёв, 26 - 27 мая 1981 г. - М.: Наука, 1981. - С. 88 - 93.
4. Михайлова Н.Г. Фольклорная традиция и художественное самодеятельное творчество // Социальные и творческие проблемы художественной самодеятельности / Труды НИИ культуры. Т. 107. - М., 1981. - С. 85 - 95.
5. Кабанов А.С. К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях // Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства / Труды НИИ культуры. Т. 88. - М., 1980. - С. 12.
6. Земцовский И.И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? // Фольклор и фольклоризм. Вып. II. Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: Сб. науч. тр. - Л., 1989. - С. 12.
7. Соколова А.К. К вопросу об определении понятия "фольклорный ансамбль" // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды: Всесоюзн. научн.-практич. конф., 25-28 апр. 1988 г.: Тез. В 2-х ч. - М.: ГМПИ, 1988. - С. 47 - 48.
8. Мишуров Г.С. Белорусское народно-инструментальное искусство: традиции и современность. - Мн.: Бел. гос. у-нт культуры, 2002. - С. 121.
9. Земцовский И.И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? // Фольклор и фольклоризм. Вып. II. Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: Сб. науч. тр. - Л., 1989. - С. 8.

© А. В. Няборская, 2003

ТЭАТРАЛЬНАЕ ЖЫЦЦЕ МІНСКА ХVІІІ – ХІХ СТ.

Гісторыя тэатральнага жыцця Мінска ўжо даволі поўна асветлена ў работах беларускіх тэатразнаўцаў, але, на жаль, аб архітэктуры тэатральных будынкаў і нават аб іх тапаграфіі было сказана вельмі мала. А ўведзеныя ў навуковы ўжытак звесткі пра асобныя памяшканні, дзе праходзілі спектаклі, і іх уладальнікаў, на жаль, не заўсёды дакладныя. Справа ў тым, што на працягу кароткага прамежку часу мяняліся і адрасы тэатральных будынкаў, і самі іх уладальнікі.

Найбольш старажытным збудаваннем, звязаным з гісторыяй тэатра ў Мінску, з'яўляецца школа калегіума езуітаў (цяпер перабудаванае памяшканне музычнай школы на плошчы Свабоды, 7), дзе яшчэ ў ХVІІ – ХVІІІ стст. праходзілі пастаноўкі школьнай драмы. Першыя прадстаўленні на гэтай сцэне адносяцца да 1698 г.: тады былі пастаўлены дыялогі на заканчэнне вучэбнага года. Публічныя выступленні школьнага тэатра пачынаюцца з 1690 г. Захаваліся назвы шэрагу лацінскіх драм, пастаўленых у Мінску. Гэта "Ахвяра любові" (1698), "Росквіт царства" (1713), "Свяшчэнны саюз Мінервы і Марса" (1727) і інш. [1, с. 43].

Данныя аб з'яўленні ў Мінску тэатра прафесійнальнага тыпу адносяцца да другой паловы ХVІІІ стагоддзя. Тады пачаліся рэгулярныя наведванні горада вандруючымі трупамі з Вільні і Варшавы. У 1787 г. Д. Мараўскім, а ў 1788 г. К. Жулкеўскім былі зроблены спробы сфарміраваць пастаянную тэатральную трупу для горада, але яны скончыліся няўдачай. І пачатак дзейнасці першага "Мінскага тэатра" трэба адносіць да 1790 года. Гэта падзея звязана з імем вядомага рэжысёра і актёра А.-Ш. Жукоўскага. Сфарміраваная ім трупа на працягу трох гадоў дае прадстаўленні ў горадзе. Гэтыя пастаноўкі маглі ўбачыць свет толькі ў двух будынках – у школе былога калегіума езуітаў або зале ратушы, якая знаходзілася таксама на плошчы Высокага рынку. Іншых памяшканняў, прыдатных для тэатральных прадстаўленняў, у Мінску таго часу не было.

З 1797 па 1805 гады ў горадзе працуе, з невялікімі перапынкамі, антрэпрыза пад кіраўніцтвам таленавітага артыста і рэжысёра М. Кажынскага. Тэатр М. Кажынскага карыстаўся вялікай папулярнасцю, і прадстаўленні, як правіла, праходзілі пры перапоўненых залах, якія іншы раз нават не ўмяшчалі ўсіх жадаючых. Для спектакляў патрабавалася больш прасторнае памяшканне са сцэнай, прыстасаванай для ўстаноўкі куліс і дэкарацый – тэларый. Ім стала спецыяльная зала, абсталяваная ў бакавым двухпаверховым фінгелі Мінскай гімназіі, пабудаваным у 1801 г. У рэвізіі гімназіі за 1803 г. гэта зала ўпамінаецца як "Гарадскі прыватны тэатр". На плане гімназіі пачатку ХІХ ст. тэатральная зала размяшчалася на другім паверсе правага крыла будынка (зараз частка сучаснага Дома прафсаюзаў, плошча Свабоды, 23, што выходзіць на вуліцу Інтэрнацыянальную).

У 1846 г. актёр Вяржбіцкі стварыў у Мінску артыстычную трупу. Менавіта яна з'явілася першаасновай сталага Мінскага гарадскога тэатра. Была сфарміравана спецыяльная, зацверджаная губернатарам камісія, якая ажыццяўляла пастаянны кантроль за тэатральнай дзейнасцю ў Мінску. Тэатр зрабіўся неаддзельнай часткай гарадской культуры. З'явілася мноства антрэпрэнёраў і перасоўных труп, што выступалі на розных сцэнах, у розных залах горада.

Будынак гарадскога тэатра знаходзіўся на Саборнай плошчы (там да 1984 года яшчэ стаў дом № 28 па Інтэрнацыянальнай вуліцы). Паводле дакументаў, у 1826 годзе пад тэатр перабудавалі свой уласны дом тутэйшы дваранін Ян Байкоў. Глядзельная зала размяшчалася на другім паверсе. Праўда, спектаклі даваліся тут вельмі нерэгулярна. У 1847 – 1851 гг. яны збіралі ледзічо ў ратушным тэатры, у 1864 – 1877 гг. – у зале дваранскага сходу. У 1884 годзе гарадскі тэатр згарэў. Адсутнасць свайго памяшкання стварала шэраг нязручнасцей, не дазваляла трымаць добрыя дэкарацыі, мець касцюмеры.

Ініцыятарам узвядзення новага будынка тэатра выступіў губернатар князь М.М. Трубяцкі. Месцам для будынка быў выбраны Аляксандраўскі сквер. Будаўніцтва распачалося ў чэрвені 1888 года. Архітэктарам стаў К.Казлоўскі – выпускнік пецярбургскай акадэміі мастацтваў, які перад тым збудаваў тэатр у Любліне, а пазней будынак варшаўскай філармоніі і тэатр у Коўне.

У мінскім тэатры была, мабыць, лепшая сцэна; яе габарыты дазвалялі падумаць дэкарацыі і заслону. Заслону для сцэны выканалі маладыя майстры-дэкаратары Ю.Рэйнберг і Г.Веніг. Да сцэны прымыкаў двухпаверховы аб'ём з артыстычнымі пакоямі спецыяльнага прызначэння. [2, с. 30].

Тэатр меў трох'ярусную ў разрэзе, з амфітэатрам, падковападобную форму залы. Партэр, ложы першага ярусу і