

Становится очевидным, что бальная практика способствует формированию высоко духовной и высоко культурной личности, ибо на балах человек погружается в совершенно особую атмосферу учтивости, галантности, вежливости, изысканности, красоты. А от того, насколько успешно произойдет формирование личности, какие моральные принципы она усвоит, на какие ценности будет ориентироваться, зависят ее человеческие качества. Именно они являются важнейшим условием благополучия того или иного общества. В этом отношении показательным является мнение Н. Бердяева, который считал, что судьбу государства должны решать люди с обновленным духом [1]. Таким образом, значение балльной практики, реализующей многочисленные функции, является крайне важным, ибо способствует калокагатическому воспитанию ее участников.

1. Бердяев, Н. А. Самопознание [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев // Detective Book : электрон. б-ка детективов. – Режим доступа : <http://detectivebooks.ru/book/5709766/?page=1>. – Дата доступа : 12.04.18.

2. Никитина, Е. Бал как культурная практика / Е. Никитина // Человек в мире культуры. – 2012. – № 2. – С. 50–53.

3. Фредриксон, Б. Теория положительных эмоций [Электронный ресурс] / Б. Фредриксон // Ридли. – Режим доступа : <http://readli.net/positivity/>. – Дата доступа : 02.04.18.

4. Чехов, А. П. Пьесы / А. П. Чехов. – М. : Художеств. лит., 1982. – 303 с. – (Классики и современники. Русская классическая литература).

## **ИНТЕГРАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ КУКОЛ И МЕДИАТЕХНОЛОГИЙ КАК ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА**

*В. Е. Жидович,*

*библиотекарь Национальной библиотеки Беларуси*

Белорусский ученый А. Г. Барышев был одним из первых исследователей, который обратил внимание на белорусский фольклорный театр кукол «Батлейка» и его значение как интегратора европейских представлений об устройстве мира и общечеловеческих ценностях: этажи архитектуры батлеечной коробки символизируют религиозное мировоззрение о рае, земном существовании и аде («пекле»); куклы батлейки – типа-

жи людей в различных ситуациях социального взаимодействия (трагическое и комическое всегда рядом, например, в репертуаре батлейки мистериальная драма «Царь Ирод» соседствует с народными сатирическими сценами). Процессы интеграции и сегодня происходят в театре кукол, но уже на другом уровне, обусловленном влиянием конвергентных медиатехнологий на современную личность. Термин «интегратор» связан с медиакультурой и введен А. С. Ахиезером для выявления роли того или иного социального института, способствующего преодолению «раскола» в обществе в условиях модернизации, и это символично, на наш взгляд, так как указывает на возможность преодоления «раскола» между реальным и виртуальным миром в пространстве такого интегратора, как современный театр кукол.

В статье рассматривается феномен театральной куклы в системе театрального искусства, факт наличия которой в сценическом пространстве является базой для новых технологических разработок, платформой для художественных экспериментов видеохудожников, материалом (источником) для создания объектов мультимедиа и каналов распространения медиаобъектов (видеофильмов, кинофрагментов, фотографий, компьютерной графики, записей интервью и т. д.).

С нашей точки зрения, медиатехнологии в театральном искусстве классифицируются по различным признакам: технологическому признаку (цифровые и телекоммуникационные технологии); по техническому признаку (технологии звука, видео, автоматизации сценических процессов); коммуникативно-производственным задачам театрально-постаночного процесса; по воздействию на органы чувств зрителя и др. Поскольку театральная кукла в пространстве белорусского театрального спектакля является частью декорационного оформления, остановимся только на медиатехнологиях постановочного процесса (т. е. декорационного, звукового, светового оформления спектакля и автоматизации театрального реквизита, в качестве которого выступает театральная кукла).

В развитии и становлении куклы как культурного феномена отмечены следующие этапы: синкретический (существует лишь модель человеческого тела, в которой слиты и неразличимы черты скульптуры и куклы); функциональный (появле-

ние особой материальной формы для иконического знака человека – ритуальной куклы, ее развитие в связи с диверсификацией функций как культурного объекта); этап художественной рефлексии (осознание художественных возможностей куклы, появление куклы как произведения искусства) [2, с. 216].

Кукольный театр – одна из разновидностей пространственно-временного искусства (входят также мультипликация, кукольные художественные программы телевидения и др.). В спектаклях театра кукол и представлениях того же рода участвуют объемные, полувобъемные (барельефные и горельефные) и плоские куклы (куклы-актеры). Куклы-актеры обычно управляются и приводятся в движение людьми, актерами-кукловодами, а иногда автоматическими механическими или механически-электрически-электронными устройствами. В последнем случае куклы-актеры называются куклами-роботами. Роботизированные куклы исследователи (И. Югай, А. Федоров) относят к медиатехнологиям. Сходство куклы и человека имеет пределы, называемые «зловещей долиной» (чем больше сходства, тем больше кукла являет собой «маску смерти», что негативно влияет на восприятие ее человеком).

Новаторский подход к совмещению кукол и новых технических средств на сцене был присущ с самого начала белорусским режиссерам театра кукол и его художникам. Еще в начале 90-х гг. XX в. в спектакле «Мастер и Маргарита» (Белорус. гос. театр кукол, 1987) режиссером А. Лелявским и художником А. Фоминой были придуманы роботизированные куклы – автоматизированные, дистанционно управляемые куклы-манекены, разместили их в зрительном зале. Позднее рядом с куклами появился цифровой персонаж [«Морозко» (2008), «Волшебная кисть» (2010), «Рождественская история» (2017) и др.].

Над уникальными конструкциями театральных кукол, их стилистикой и образами работали и продолжают работать замечательные белорусские художники: А. Фомина, В. Рачковский, Л. Герлован, А. Сурова, А. Вахромеев, А. и Г. Сидоровы, Т. Нерсиян, Л. Микина-Прободяк, Л. Скитович и др.

С конца 60-х гг. XX в. все чаще используется сценическое взаимодействие актеров-кукловодов с куклами (актеры «играют в открытую»). Начало этому взаимодействию положил С. Образцов в своей эстрадной миниатюре, в которой действо-

вали два персонажа: малыш по имени Тяпа (кукла-перчатка) и его отец. Живой актер появился на сцене в Гомеле в спектакле «Вялікі Іван» (1940). Подобные взаимодействия актеров-кукловодов и кукол-актеров привели к размыванию границ между театром кукол и не кукольными видами пространственно-временного искусства, проблемой определения жанров и форм в искусствоведении.

Выход живого актера на кукольную сцену актуализировал проблему трансформации костюма в театре кукол как объекта инженерно-дизайнерского решения и его изучения как знаковой системы в структуре театрального произведения, влияющей на создание и восприятие образа. В театре костюму отводится важное место: и как системе, включающей одежду на актере и кукле, грим, прическу, обувь, аксессуары (зонты, платки, шарфы, шляпы, украшения и др.), и как подвижному элементу театральной декорации. Костюм как экран для мультимедийной проекции, например, представлен в спектакле «Охота на Зубра» (Гродно). Режиссерский прием О. Жюкжды выступает как своеобразный канал распространения медиаобъектов. В качестве медиаобъекта представлен видеофильм о Беловежской пуше, который проецируется на костюмы участников в финале спектакля и связывает таким образом события периода Великого княжества Литовского, о которых рассказал в поэме Н. Гусовский, с современностью.

Решающую роль в использовании технических новшеств играет величина зрительного зала, компоновка зрительских мест и размеры портала, учитывающие важность оптимальных пропорций между величиной актерской фигуры, куклы и величиной зеркала сцены. Интеграция медиатехнологий и театральной куклы – основного субъекта представления – многовариативна, так как сформировались разнообразные анимационные образные средства театра кукол (М. Шелаева): анимизм (одушевление, регресс в сторону архетипного мышления, допускающего существование сверхъестественной силы и др.); трансформация (визуальное и смысловое объединение форм); морфинг (любые «текучие» состояния, соединение разных элементов в одно целое); визуализация метафоры (способ наглядно демонстрировать происходящие в человеческом сознании процессы, анализировать образно чувственное мышление).

Несмотря на развитие медиатехнологий, в белорусских спектаклях последних лет (куклы художников А. Вахромеева, Т. Нерсисян, Л. Скитович) преобладает использование неигровых театральных кукол и художественных форм, свойственных художникам-концептуалистам и неопримитивистам. Отметим, что это также влияние медиатехнологий, следствие более широкого доступа к информации, позволившее активно использовать наработки «наивных» культур (Африка, Океания, Аляска и Австралия) в сценографии А. Вахромеева [«Чайка. Опыт прочтения» (А. Лелявский, Минск), «Визит старой дамы» (А. Лелявский, Гродно), «Одиссей» (А. Лелявский, Санкт-Петербург)], для общей стилистики кукол в оформлении спектаклей Т. Нерсисян [«Евангелле ад Іуды», «Тартюф» (А. Лелявский, Минск), «Венчание» (А. Янушкевич, Могилев), «Гамлет» (И. Казаков, Минск)] и др.

Сегодня актерский театр заимствует эстетику и выразительные средства театра кукол, а кукольный театр использует приемы большой сценографии и актерской исполнительской техники. Исследователи выделяют четыре периода истории театра кукол в соответствии с функциями кукол и их ролью в различных знаковых системах. Так кукла служит соседствующим знаковым системам, например рассказчику; кукла принимает систему знаков живого актера (XVII–XVIII вв.); кукла развивает собственную знаковую систему (от Поля Брана до С. Образцова); происходит дифференциация средств театра кукол [1, с. 7]. Мы считаем, что следует добавить пятый период, характеризующийся интеграцией кукол и медиатехнологий в художественном пространстве спектакля. Отметим, что этот процесс поступательно происходит на фоне гибридизации жанров в театре кукол, что требует мониторинга его влияния на зрителя и искусствоведческой оценки.

Постановки последних лет демонстрируют не только глубокое переосмысление сценических образов, но и стремление к созданию метатекста средствами интеграции медиатехнологий и театральных кукол. Безусловно, сценографическое искусство в театре кукол и его жанрообразующий компонент – кукла будут развиваться, но уже сегодня широкий спектр применения медиатехнологий на сцене и большой корпус артефактов как результат их интеграции с театральной куклой предоставляют новое поле для художественной и исследовательской практики.

1. Терентьева, И. Н. Коммуникация как практика: коммуникативистская интерпретация куклы и кукольного театра / И. Н. Терентьева // Вестник НГТУ им. Р. Е. Алексеева. Сер. «Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии». – 2012. – № 4. – С. 6–12.

2. Лопаткина, Е. В. К вопросу о типах и видах кукол: генезис и особенности / Е. В. Лопаткина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. – 2008. – Вып. 2. – С. 215–219.

## **ВЛИЯНИЕ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА ФОРМИРОВАНИЕ КОРПОРАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ ОРГАНИЗАЦИИ**

***Н. В. Зайцева,***

*кандидат экономических наук, доцент,  
доцент кафедры философии и методологии гуманитарных наук  
Белорусского государственного университета культуры и искусств;*

***А. А. Зайцев,***

*кандидат военных наук,  
профессор Военной академии Республики Беларусь*

Слово «культура» является одним из самых распространенных, многозначных и широко используемых в нашей повседневной жизни.

Корпоративная культура – явление достаточно современное и актуальное. Корпоративная культура (от лат. corporatio – объединение и cultura – возделывание) – это комплекс норм поведения, философии, идеологии и ценностных ориентаций организации, бездоказательно принимаемых всеми ее членами, задающий общие рамки коммуникации, принимаемые большей частью коллектива [4]. Она регламентирует поведение занятых и дает возможность прогнозировать их реакции в критических ситуациях. Корпоративная культура в современной организации – это совокупность господствующих ценностных представлений, норм и образцов поведения, верований и ожиданий, которые бездоказательно принимаются большинством сотрудников, задают людям ориентиры их деятельности и определяют способ объединения и согласованность действий управленческого звена, структурных единиц и отдельных сотрудников.