

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

А. М. Стельмах

**ОТ АНТРЕПРИЗЫ К ЧАСТНОМУ ТЕАТРУ:
РАЗВИТИЕ ЧАСТНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА
В БЕЛАРУСИ НА РУБЕЖЕ XX–XXI вв.**

Минск
БГУКИ
2021

УДК 792.036-027.551(476)“199/20”
ББК 85.333(4Бел)6-003
С792

*Рекомендовано к изданию ученым советом
Белорусского государственного университета культуры и искусств
(протокол № 4 от 11.12.2018)*

Рецензенты:

*Р. Л. Бузук, доктор искусствоведения, профессор;
Л. Н. Сидорович, доктор искусствоведения, доцент;
Р. Б. Смольский, доктор искусствоведения, профессор*

Стельмах, А. М.

С792 От антрепризы к частному театру: развитие частного театрального дела в Беларуси на рубеже XX–XXI вв. / А. Стельмах ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2021. – 207 с.
ISBN 978-985-522-271-3.

Исследуется развитие частного театрального дела в Беларуси, впервые дана характеристика антрепризы как формы предпринимательской деятельности и формы функционирования зрелищных видов искусства. Выявлены основные элементы антрепризы, предпосылки ее появления в Беларуси, определены ведущие тенденции и перспективы развития.

Адресовано исследователям белорусского театрального искусства, преподавателям, аспирантам, магистрантам и студентам, изучающим вопросы арт-менеджмента, предпринимательства и продюсирования в области театрального искусства, а также всем интересующимся историей отечественного драматического и музыкального драматического театра.

**УДК 792.036-027.551(476)“199/20”
ББК 85.333(4Бел)6-003**

ISBN 978-985-522-271-3

© Стельмах А. М., 2021
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ГЛАВА 1 ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ АНТРЕПРИЗЫ	
1.1. Антреприза как предмет научного осмысления	9
1.2. Антреприза как форма функционирования зрелищных видов искусства	28
ГЛАВА 2 ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЧАСТНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА В БЕЛАРУСИ НА РУБЕЖЕ XX–XXI вв.	
2.1. Историко-культурные предпосылки возрождения антрепризы в Беларуси в конце 1990-х гг.	52
2.2. Творческая деятельность белорусских драматических и музыкально-драматических антрепризных коллективов в 1990–2000-е гг.	79
2.3. Частный театр как инвариант антрепризы в 1990–2010-е гг.	104
ГЛАВА 3 ЧАСТНЫЙ ТЕАТР В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ	
3.1. Специфика взаимоотношений субъектов театрального процесса в белорусском частном театре	134
3.2. Зрительская аудитория как индикатор деятельности частных театров	150
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	167
ПОСЛЕСЛОВИЕ	170
ЛИТЕРАТУРА	173
ПРИЛОЖЕНИЕ	193

ПРЕДИСЛОВИЕ

Обретение Республикой Беларусь суверенитета и связанные с этим политические, экономические и социальные преобразования 1990-х гг. обусловили значительное изменение структуры художественной жизни. Частичное уменьшение государственной монополии в области культуры и сокращение ее бюджетного финансирования, расширение и укрупнение социального пространства искусства инициировали зарождение и активизацию предпринимательства и содействовали адаптации творчества деятелей искусства к новым условиям рыночной экономики. Перестройка взаимоотношений искусства и публики находит свое отражение в появлении новой формы сценического творчества – антрепризы.

Имея принципиальные отличия в организации, управлении и финансировании сценической деятельности от государственных театров, белорусская антреприза (особенно драматическая) несколько лет на рубеже XX–XXI вв. демонстрировала устойчивую жизнедеятельность в период переходной экономики. Опыт антрепризы нашел косвенное отражение в разработанной и одобренной коллегией Министерства культуры Республики Беларусь «Программе приоритетных направлений развития театрального дела в Республике Беларусь на 2001–2010 годы», в частности, в вопросах расширения театральной сети и организационно-правовых и финансово-экономических аспектах деятельности театров различных форм собственности.

Актуальность исследования современного частного театрального дела обусловлена и тем, что спектакли частной сцены выделяются достаточно высоким художественным уровнем, завоевывают признание не только зрительской аудитории, но и критиков, получают награды на международных театральных

фестивалях и являются предметом изучения в учреждениях высшего образования сферы культуры Беларуси¹.

Поэтому понимание того, что такое антреприза как форма предпринимательской деятельности и форма организации сценического творчества; каковы ее основные составляющие; как в целом исторические и современные внешние события повлияли на антрепризу, а также насколько сохранились ее традиционные функциональные характеристики, – возможно только в результате целостного, обобщающего исследования.

Необходимость изучения частного театрального дела продиктована отсутствием в белорусском искусствоведении специальных исследований сценической деятельности современных антрепризных коллективов. Некоторые вопросы развития частной сцены рассматривались в исследованиях российскими учеными Д. Доновой «Театр и зритель: стратегические основы взаимодействия» [68], Д. Смелянским «Продюсер в театральном процессе России. Организационно-творческий аспект» [164], К. Фокиной «Информационное сопровождение спектакля в современном театральном процессе» [201]. Широкое освещение тема развития современных белорусских антрепризных коллективов получила в отечественной периодической печати. Однако жанровая специфика этих статей не предусматривает глубокого исследовательского анализа антрепризы, а изучение ее позволяет более тонко понять тенденции и особенности развития национального театрального искусства, расширяет представление о современной белорусской культуре, способствует процессам возникновения и развития новых творческих объединений.

Хронологические рамки исследования охватывают период с 1991 г. по 2016 г. – 25 лет существования независимого суверенного государства Республики Беларусь. Фактологическую основу исследования составляют наиболее интересные для искусствоведческого анализа драматические и музыкально-драматические спектакли (мюзиклы) частной сцены.

¹ Спектакли белорусской антрепризы изучаются в учреждении образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (БГУКИ), учреждении образования «Белорусская государственная академия искусств» (БГАИ), частном учреждении образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова».

В Беларуси антреприза проявила себя в цирковом, драматическом и музыкально-драматическом искусствах, но именно два последних попали в сферу нашего исследования. Связано это с тем, что цирковая антреприза, хотя и существует в нашей стране в форме передвижных шапито, не обладает достаточным художественным потенциалом для ее научного осмысления.

Следует также отметить, что в исследуемый период в культурном пространстве республики антреприза была представлена двумя вариантами существования: деятельностью белорусских художественных коллективов и гастролями театральных трупп преимущественно из Москвы и Санкт-Петербурга. В рамках данного исследования наше внимание концентрируется исключительно на белорусских драматических и музыкально-драматических коллективах, которые за сравнительно короткий промежуток времени создали устойчивую финансовую и творческую альтернативу отечественным государственным репертуарным театрам.

Сегодня, на наш взгляд, можно говорить о завершении процесса формирования облика белорусской частной сцены. В начале XXI в. с горизонта исчезли многие коллективы, стоявшие у истоков развития частного театрального дела в нашей стране (антреприза «Театральные звезды», Малый театр, «Никола-театр»). Трансформировалось и само содержание понятия «антреприза».

Задуманная отечественными режиссерами как разовый творческий проект для белорусских исполнителей, не всегда востребованных в государственных драматических и музыкальных театрах, антреприза за короткое время стала событием значительно большим, чем создание и публичный показ одного спектакля. Белорусские постановщики, сохраняя принцип приглашения к участию в спектаклях актеров и технического персонала из разных театров, выводят антрепризу на иной уровень – на уровень театра со своей творческой атмосферой, сформированным актерским ансамблем и режиссерами, которые занимаются реализацией собственного творческого потенциала с учетом интересов, желаний и потребностей белорусских зрителей.

Именно поэтому в начале 2000-х гг. в искусствоведческий обиход для обозначения деятельности этих коллективов вводится понятие «частный театр». В рамках нашего исследования термины «антреприза», «антрепризный театр» и «частный театр» будут использоваться как синонимичные.

Современная история функционирования негосударственных белорусских театральных коллективов и накопленный за этот период творческий материал требуют критического научного рассмотрения и осмысления этой формы организации творчества, в связи с чем необходимо очертить пространство исследования белорусской антрепризы.

Во-первых, возникла необходимость изучения сферы становления и особенностей жизнедеятельности современной белорусской антрепризы. В частности, весьма актуальным представляется вопрос существования театрального искусства в условиях рынка. Для стационарных белорусских драматических и музыкальных театров, приоритетным источником финансирования которых остаются государственные средства, задача поиска денежных ресурсов для самостоятельной жизнедеятельности является перспективной. Не случайно в марте 2013 г. Президент Республики Беларусь А. Лукашенко высказался о возможности перехода пока только Национального академического театра имени Янки Купалы на самоокупаемость на условиях сохранения частичной дотации из бюджета и освобождения от налогов [202].

Антрепризам, которые изначально существуют за счет самофинансирования или на средства частных лиц, приходится считаться с рынком. Поэтому необходимо изучение современных организационных и правовых механизмов функционирования белорусской антрепризы в рыночных условиях.

Во-вторых, исходя из 25-летней истории функционирования современных белорусских частных объединений, наблюдается необходимость определения основных тенденций развития антрепризы. Поэтому анализ направлений творчества ведущих коллективов частной сцены, выявление художественной ценности спектаклей (особенностей режиссуры, сценографии и актерского исполнительства) вошли в круг вопросов, необходимых для дальнейшего изучения.

В-третьих, для воссоздания целостной картины существования в нашей стране частных театров и антреприз необходимо обращение к истокам изучаемого явления. Первые упоминания об антрепризе на белорусских землях относятся к концу XVIII в. А уже в конце XIX в. в границах современной территории нашей страны с разной степенью успешности функционировали польские, русские, украинские и еврейские драматические и музыкально-драматические труппы. Своей сценической деятельностью гастролирующие антрепризы создали предпосылки для появления белорусских любительских коллективов и театральных кружков в конце XIX – начале XX в. Последними, в свою очередь, была подготовлена почва для рождения белорусского национального профессионального театра.

Анализ исторического опыта антрепризы на белорусских землях позволяет определить предпосылки ее появления и отличительные черты, которые нашли свое отражение в сценической практике на рубеже XX–XXI вв.

Таким образом, в данной монографии впервые в отечественном искусствоведении воссоздается целостная картина бытования белорусской антрепризы и частных театров, определяются состояние и тенденции их развития в современном социально-культурном пространстве, что позволяет расширить панораму художественной жизни нашей страны и служит утверждением необходимости дальнейшего развития частного театрального дела в равной степени и параллельно с государственным драматическим и музыкальным театром.

Кроме того, успешный опыт функционирования антрепризы как предприятия сферы культуры в условиях рыночных отношений может быть внедрен и в практику государственных театров Беларуси, особенно в вопросе самофинансирования и привлечения дополнительных внебюджетных денежных средств.

ГЛАВА 1

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ АНТРЕПРИЗЫ

1.1. Антреприза как предмет научного осмысления

Изучение антрепризы как целостной системы субъектно-объектных отношений, где субъектами творческого процесса выступают организатор предприятия (антрепренер) и коллектив исполнителей, а объектом являются зрители, требовало от исследователей использования междисциплинарного подхода, который позволял осуществить рассмотрение сложного предмета с помощью различных наук на основе единой цели. Поэтому в российском и белорусском искусствоведении антрепризу, как правило, изучали: 1) в контексте истории ее возникновения и эволюции; 2) сквозь призму процессов развития современного сценического искусства Беларуси; 3) с позиции сравнения экономики и организации творческого процесса в антрепризе и государственном театре.

Научное осмысление истории антрепризы в белорусском искусствоведении началось в 1950-е гг. Театроведом В. Нефедом в 1959 г. осуществлено историко-теоретическое исследование «Беларускі тэатр: нарыс гісторыі» [120], где впервые высказывалась мысль о развитой театральной инфраструктуре, которая существовала на белорусских землях с конца XVIII в. Ценность этой работы для отечественной науки заключается в создании панорамы художественной и культурной жизни от истоков (эпоха Киевской Руси IX–XIII вв.) до начала 1950-х гг., в ней были определены основные тенденции и направления развития национального сценического искусства.

Обращаясь к истории белорусского театра конца XVIII – начала XX в., В. Нефед последовательно, в соответствии с ходом политических событий, анализирует деятельность веду-

ших польских, русских и украинских антрепризных коллективов (труппы М. Кропивницкого, П. Морица, М. Старицкого, О. Сулова, Я. Хелмиковского) и отдельных актеров (К. Варламов, В. Каратыгин, А. Южин, А. Яблочкина), выступавших на территории Беларуси вплоть до начала 1920-х гг.² Безусловно, попытка первого научного обобщения многолетней истории развития театрального дела на белорусских землях в одном монографическом издании не позволила автору детально определить основные характеристики функционирования антрепризы с конца XVIII и до начала XX в., однако дала возможность представить ее историческую ретроспекцию.

В 1970-е гг. к изучению наследия антрепризы обратился белорусский исследователь Ю. Пашкин. Результатом его многолетней работы стало появление монографии «Русский драматический театр в Белоруссии XIX в.» [146], в которой автор не только всесторонне проанализировал развитие русскоязычного театра на территории нашей страны, начиная с 1860-х гг., но и определил конкретные принципы организации театрального дела русскими антрепренерами, закономерности существовавшего репертуарного предложения, а также особенности государственной политики в отношении частных гастролирующих трупп.

В 1983 г. выходит в свет фундаментальная коллективная монография «Гісторыя беларускага тэатра» под общей редакцией В. Нефёда. В первом томе «Беларускі тэатр ад вытокаў да Кастрычніка 1917 г.» [47] материал по изучаемой проблеме также подается в ретроспективном обзоре. Главы «Прыватны і гарадскі тэатр на Беларусі з канца XVIII ст. па 1861 г.», «Тэатральная культура Беларусі ў другой палове XIX ст.», «Тэатр на рубяжы XIX–XX стст.» и «Тэатр паміж дзвюма рэвалюцыямі (1907 – кастрычнік 1917 г.)» содержат информацию о деятельности некоторых польских, русских, украинских и еврейских театральных трупп и товариществ. Однако без внимания исследователей осталась начавшаяся в Беларуси в 1900-е гг. антрепренерская деятельность выдающегося актера и режиссера В. Кумельского.

² Приостановление, а впоследствии и полное исчезновение антрепризы в Беларуси происходит по причине ликвидации частной собственности и огосударствления предприятий (согласно декрету Совнаркома «Об объединении театрального дела» от 26 августа 1919 г.).

Ценность данной работы заключается не только в определении авторами основных направлений развития драматической и музыкально-драматической антрепризы на белорусских землях в конце XVIII – начале XX в., но и в обозначении некоторых предпосылок появления частного театрального дела в этот период. Так, совершенно неслучайно театроведом Ю. Пашкиным, автором главы «Прыватны і гарадскі тэатр на Беларусі з канца XVIII ст. па 1861 г.» утверждается идея исторической необходимости создания в последней четверти XIX в. постоянных общедоступных театров на коммерческой основе, которые стали возможными в результате изменения экономической ситуации (зарождения капиталистических отношений) [47, с. 225].

Пристальным вниманием к культурной жизни отдельных белорусских городов (Бобруйска, Бреста, Витебска, Гомеля, Гродно, Могилева, Минска, Пинска) в XIX в. характеризуется обобщающее научное издание «Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период» [114]. На основе архивных материалов, мемуарных и эпистолярных источников, а также исследований отечественных и зарубежных авторов музыкального и театрального искусства отдельных регионов раскрываются наиболее значимые события музыкально-театральной жизни белорусских городов XIX в., связанные с деятельностью польских и русских оперно-драматических трупп и товариществ. В меньшей степени отражаются творческие достижения украинских и еврейских музыкально-драматических антреприз.

Помимо крупных, обобщающих изданий в российской, белорусской, польской и украинской науке появляются исследования, посвященные истории функционирования отдельных трупп и театральных коллективов. Характер представлений польских коммерческих антреприз в последней четверти XVIII в. раскрывается Г. Барышевым в монографии «Театральная культура Белоруссии XVIII века» [25]. Автор отмечает, что коммерческий театр, который пришел на смену частновладельческому (и в некоторой степени конкурировал с ним), не заменил его сразу. Этот процесс имел эволюционный характер и определялся параллельным развитием с усадебными театрами в начале XIX в. [25, с. 154].

Исследованию истории развития польского театрального искусства эпохи Просвещения на польских и белорусских землях посвящена монография И. Свириды «Польская художественная жизнь конца XVIII – первой трети XIX в.» [162], в которой автор высказывает мысль, что несмотря на то, что польский национальный театр открыл свои двери для зрителей только в последней трети XVIII в., развивался он затем исключительно интенсивно, обнаружив способность к оригинальным, иногда неожиданным художественным решениям. Это было продиктовано в том числе и специфическим характером эпохи Просвещения. Так, в частности, в основу деятельности театра закладывались национально-освободительные и культурно-просветительские идеи, что находило отражение и в репертуарной политике польских театральных антреприз, где драматургия развлекательного характера, рассчитанная на потеху публики, соседствовала с произведениями воспитательно-просветительского направления.

Истории русского частного театра от его зарождения в середине XVIII в. и до 1919 г. посвящена монография исследовательницы Е. Стрельцовой «Частный театр в России: от истоков до начала XX века» [182]. Опираясь на мемуары практиков театра, данные официальных документов и договоров, автор воссоздает детальную историю «Первого драматического передвижного театра» П. Гайдебурова и Н. Скарской, Русского драматического театра Ф. Корша, актерского товарищества Н. Синельникова и пр.

С деятельностью русских антреприз и товариществ (составом театральных трупп, репертуаром и характером гастрольной деятельности на территории Беларуси) знакомят нас работы В. Мелишкевича «Русско-белорусские культурные связи во второй половине XIX в.» [109] и О. Симаковой «Русский театр в Белоруссии в начале XX в.» [163].

В историко-художественных очерках А. Киртоки, П. Охрименко, Н. Шалуташвили «М. Л. Крапивницкий в Белоруссии, Грузии и Молдавии...» [84], П. Охрименко «Шляхами братання» [144], «Летапіс братэрства: аб беларуска-ўкраінскіх фальклорных, літаратурных і тэатральных сувязях» [24] и «Труппа М. П. Старицкого в Белоруссии» [143] прослеживаются культурные связи украинского и белорусского народов, анализиру-

ется влияние украинского национального искусства на культуру Беларуси на примерах деятельности украинских антреприз В. Грицай, М. Кропивницкого, П. Саксаганского, М. Старицкого и др.

Вопросы становления и развития еврейского сценического искусства, характер гастрольной деятельности еврейских антреприз на белорусских землях, творческие портреты отдельных еврейских актеров рассматриваются в монографиях и мемуарах А. Дейча «Голос памяти: театральные впечатления и встречи» [63] и «Маски еврейского театра: от Гольдфадена до Грановского» [64], И. Файля «Жизнь еврейского актера» [198].

Процессы возникновения и становления белорусского национального профессионального театра, который в начале XX в. формировался не без влияния гастрوليрующих трупп и частных театральных объединений, рассматриваются в научных исследованиях В. Нефеда «Францішак Аляхновіч: тэатральная і грамадска-палітычная дзейнасць» [121], «Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра: вачыма сучаснікаў і ў памяці нашчадкаў» [122], А. Атрощенко «Уладзіслаў Галубок» [17], «Фларыян Ждановіч» [18]. Авторы раскрывают историю создания и функционирования первых белорусских профессиональных коллективов, вошедших в историю как первая белорусская труппа И. Буйницкого и Первое товарищество драмы и комедии (репертуар, состав трупп, творческие портреты отдельных участников).

Ценным источником для детального воссоздания взаимоотношений антрепренеров и исполнителей стали воспоминания русских актеров М. Велизарий, П. Вульф, Б. Горин-Горайнова, П. Дьяконова и др., выступавших на провинциальных сценах Российской империи: П. Вульф «В старом и новом театре» [41], М. Велизарий «Путь провинциальной актрисы» [40] и коллективная монография «Русский провинциальный театр» под редакцией Б. Бабочкина [159].

В книге русской актрисы А. Бруштейн «Страницы прошлого» [34] автором высказывается несколько категоричное мнение о развитии провинциального театрального искусства и подчеркивается исключительно коммерческий характер деятельности столичных актеров в провинциальных антрепризах: «Гастроли столичных театров в дореволюционной провинции

были посещением бедняков богачами, ссудой без отдачи, ибо провинция – а провинцией именовалась тогда вся огромная страна за вычетом Москвы и Петербурга – в столицы на гастроли не выезжала. <...> Гастроли столичных театров <...> были делом выгодным, <...> чистейшей воды коммерческим делом» [34, с. 209–210]. А между тем формирование русского и белорусского профессионального театра в провинции происходило именно под влиянием творческой деятельности коллективов из Москвы и Санкт-Петербурга.

В монографии «Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745–1865)» («Польский театр и музыка в Литве как хранители культуры Запада (1745–1865)») (1936) [227] польским автором А. Миллером, одним из первых восточноевропейских ученых, концептуально обосновывается проблема «Восток-Запад». По определению исследователя, белорусские земли «были территорией, на которой находили свое отражение западная и восточная культуры. Не было отрасли, в которой взаимное воздействие не оставило следа и не приняло специфических черт. В политике, в обычной жизни, в структуре храмов и домов, в живописи и литературе <...> чувствовалось <...> взаимное проникновение духа влияния латинского Запада и византийского Востока» [227, с. 8]. Сосуществование восточных и западных традиций в развитии антрепризы в самом упрощенном виде проявлялось во взаимодействии и взаимовлиянии зрителей (католиков и православных) и театральных деятелей (польских и русских).

Дальнейшее развитие обозначенная А. Миллером проблема нашла в работах белорусских ученых С. Куль-Сельверстовой «Беларусь на мяжы стагодзяў і культур: фармаванне культуры Новага часу на беларускіх землях (другая палова XVIII ст. – 1820-я гады)» [90], С. Самбук «Політыка царызма в Беларусі во второй половине XIX века» [161] и В. Шведа «Паміж Польшчай і Расіяй: грамадска-палітычнае жыццё на землях Беларусі (1772–1863 гг.)» [211].

По мнению С. Куль-Сельверстовой, в отличие от России, где со времен тотального господства крепостных театров осталось презрительное отношение к актерам как к «клоунам», людям низшего сословия, которых презирали, публика на западе Беларуси, где работало большинство коммерческих трупп, редко

забывала про то, что актеры по своему социальному происхождению в большинстве принадлежали к знати и поэтому имели соответствующие своему сословию права [90, с. 175]. Автором также утверждается мысль о зависимости всего искусства Беларуси от мецената как государственного, так и частного [90, с. 44], которая изначально была высказана русским искусствоведом А. Клиничным в исследовании «История драматического театра в городах русской провинции с конца XVIII века по 1861 год» [85, с. 4].

В 1990-е гг. в отечественном искусствоведении наблюдается возрождение интереса к истории театральной и музыкальной культуры Беларуси (в том числе и антрепризы), и исследование региональной культуры становится одним из приоритетных направлений в белорусской науке. К изучению театрального наследия И. Буйницкого обращается И. Алексина («Театральная культура беларусаў Заходняга Паазер'я: спадчына і сучаснасць») [6]. Уровень и характер профессионального и любительского театрального искусства Витебской губернии исследуется в диссертации Н. Волонцевич «Театральная культура Віцебскай губерні ў XIX – пачатку XX стагоддзяў» [38]. Развитию антрепризного дела в губернских и уездных городах белорусских земель посвящены монографии З. Ендриховского «Teatra grodzieńskie 1784–1864» («Гродненские театры 1784–1864 гг.») [225] и книги воспоминаний И. Лисневского «Дорогами театров: воспоминания старого актера» [99], «В театр иду, как в храм: страницы театральной Беларуси» [100]. Отдельным аспектам музыкальной жизни Беларуси XIX – начала XX в., в частности деятельности музыкально-драматических антреприз, посвящена монография А. Капилова и Е. Ахвердовой «Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков» [83].

Значительный интерес в комплексном исследовании антрепризы вызывает организационная сторона театрального дела, так как представить процесс ее развития нельзя без рассмотрения механизмов создания и управления антрепризой как предприятием. Несмотря на малое количество научных работ, посвященных этой проблематике, вряд ли можно назвать имя крупного историка, теоретика или практика театра, который в своей деятельности не обращал бы внимание на творческо-производственную сторону театрального процесса.

Общим вопросам организации антрепризного дела в провинции уделяли внимание в своих исторических исследованиях И. Безгин и Ю. Орлов, С. Данилов, А. Оленина. Так, С. Данилов в монографии «Очерки по истории русского драматического театра» [61] определяет три организационные формы существования провинциальных частных театральных трупп: собственно антрепризы (под руководством антрепренера), актерские товарищества (на принципах коллективного актерского самоуправления) и театральные дирекции (создавались в некоторых провинциальных городах из местных купцов и дворян).

В очерках И. Безгина и Ю. Орлова «Театральное искусство: организация и творчество» [26] определяются характерные особенности организации государственного театрального дела на примере императорских театров Москвы и Петербурга (1766–1917), которые в значительной степени влияли на ведение театрального дела антрепренерами в провинции. Отмена в 1882 г. монополии императорских театров³ привела к тому, что последние оказались в состоянии конкуренции с частными театрами и вынуждены были четко определить цели своей деятельности, организационную структуру и методы управления.

Показательным в этой ситуации является финансово-экономический аспект функционирования театров. Согласно выводам И. Безгина и Ю. Орлова, на протяжении всей истории Императорских театров расходы на них постоянно росли. По мере увеличения зрительской аудитории повышались и доходы театров, однако рост доходов происходил медленно и неравномерно. Сумма сборов от спектаклей зависела от ряда факторов, которые менялись год от года: характер репертуара, творческое состояние трупп, зрительский спрос на те или иные спектакли и т. д. Со временем разница между доходами и расходами все более увеличивалась, причем не в пользу театра [26, с. 63].

В статье А. Олениной «Регулирование трудовых отношений в русском частном театре (конец XIX – начало XX века)» [135] анализируется ряд документов, которые создавались в тот пе-

³ Начало монополии императорских театров было положено в 1803 г., когда дирекции Императорских театров было дано исключительное право на организацию публичных маскарадов.

риод для нормирования актерской работы, определения прав и обязанностей деятелей сцены и предпринимателей, урегулирования и документальной фиксации их взаимоотношений. Автором утверждается, что антрепренеры и организаторы товариществ использовали любые средства для привлечения публики и обеспечения стабильных сборов: пополняли репертуар пьесами развлекательного характера, увеличивали количество новых постановок и бенефисных спектаклей. Однако эти действия крайне редко имели серьезный финансовый результат.

Также, по мнению А. Олениной, в большинстве частных театров условия работы и оплата труда были несопоставимыми. Актеры имели чрезвычайно высокую нагрузку: утром – репетиции, вечером – спектакли, где у каждого исполнителя было по три-четыре роли, а в праздничные дни – еще и утренники. Из 180 спектаклей в сезоне, который продолжался приблизительно с 20 августа по 2 мая, 160 были премьерными [135, с. 164]. Таким образом, на каждую постановку приходилось по одной репетиции. Кроме того, артистам приходилось за собственные деньги приобретать необходимый сценический гардероб, на который тратилась значительная часть жалования артиста.

В целом, основанная на коммерческих началах, антреприза конца XVIII – начала XX в. представляла собой объединение профессиональных артистов, которое, по современным меркам, характеризовалось пестротой актерских амплуа, отсутствием четко определенных постановочных приемов и индивидуальной режиссуры.

Первые попытки осмысления вопросов организации сценического пространства: средств выразительности актеров, принципов сценического творчества в Западной Европе (на примере немецких, французских, итальянских и польских театров) и сравнения их с русской практикой, наблюдаются в изданном П. Боборыкиным в 1872 г. «Театральном искусстве» [32]. Автор рассуждает о постановочных проблемах провинциальных театров: необходимости постоянного обновления репертуара, ограниченности репетиционного процесса, недобросовестном отношении к текстам ролей и отсутствии ансамблевости в актерском исполнительстве и пр., что самым негативным образом сказывалось на художественном уровне спектаклей.

Особый интерес для нас представляет глава «Отношение актера к залу и театральной критике», в которой автором дается сравнительная характеристика французской (парижской), немецкой и русской публики. Выявляются недостатки русских зрителей: неосознанное увлечение артистами, бестолковое подношение подарков, возвышение и быстрое падение любимцев и т. д. В частности, П. Боборыкиным отмечается, что зрители любого губернского городка теряют интерес к заезжим гастролерам примерно через месяц, не обращая внимания ни на качество спектаклей, ни на известность и исполнительское мастерство актеров. Кроме того, отдельные категории граждан («туземные театралы»), несмотря на отсутствие должного уровня профессионального образования в области театроведения, позволяли себе резкие критические замечания в адрес антрепренера [32, с. 332–336].

К изучению проблемы театра и общества, типологии публики зрительного зала в конце XVIII – начале XX в. обращается И. Петровская. В монографии «Театр и зритель провинциальной России, вторая половина XIX в.» [150] она обосновывает классификацию аудитории, исходя из социального положения (основных занятий), и определяет таким образом четыре основные группы зрителей: дворянско-помещичьи верхи (губернское начальство и крупные помещики), буржуазия, интеллигенция и простой народ (низшие городские сословия и состояния) [150, с. 31].

Такая социальная и культурно-образовательная неоднородность зрителей приводила к закономерной эстетической противоречивости репертуарной политики антрепризы, где, как мы уже отмечали ранее, пьесы «легкого» жанра соседствовали с произведениями просветительского характера. Более того, театральное дело велось исключительно на средства антрепренера, поэтому необходимости нравиться зрителям были подчинены усилия всего творческого коллектива антрепризы.

Русским искусствоведом А. Клининым в исследовании «История драматического театра в городах русской провинции с конца XVIII века по 1861 год» отмечается, что гастролирующим антрепризам не было необходимости в режиссуре или индивидуальном сценографическом оформлении каждой пьесы. Передвижной характер творчества требовал стихийно постав-

ленных спектаклей со сборными типовыми декорациями, в костюмах и гриме, которые зависели от материальных возможностей, образованности и вкуса антрепренеров или актеров [85].

В более поздних монографиях российского ученого Е. Табатчиковой «Режиссерские антрепризы рубежа XIX–XX веков: к проблеме становления режиссуры в русском театре» [188] и «Русское актерское искусство в провинциальном театре на рубеже XIX–XX веков» [189] – на материалах деятельности трех широко известных провинциальных антреприз Н. Соболевского-Самарина, Н. Соловцова и Н. Синельникова, рассматриваются начальные пути русской режиссуры. Исследовательницей определяется круг пьес, популярных в провинции, анализируется характер работы постановщиков над драматургическим материалом, определяются принципы существования театра русской провинции. Автором утверждается, что «<...> первые шаги режиссура делала, учитывая опыт корифеев <...> все же не на казенной, а на частной и даже полулюбительской сцене» [188, с. 4].

Социально-экономические процессы, которые самым непосредственным образом влияли на театральное дело, рассматриваются в работах белорусских историков А. Лютого «Социально-экономическое развитие городов Белоруссии в конце XVIII – первой половине XIX в.» [103] и З. Шибеки «Гарады Беларусі (60-я гады XIX – пачатак XX стагоддзяў)» [217], в которых определяются социальный и национальный составы городского населения Беларуси, анализируется уровень экономического развития городов, местечек и трудовая занятость в них горожан. По мнению А. Лютого, Россия в конце XVIII в. стояла в экономическом развитии выше Речи Посполитой. В белорусских губерниях, которые оказались присоединенными к общероссийскому рынку, были созданы предпосылки для более быстрого развития ремесел, роста товарности сельского хозяйства, развития транспорта, увеличения городов и городского населения [103, с. 92]. Изменения в сегментации национального промышленного рынка незамедлительно отражались на уровне развития частного театрального дела.

Таким же образом функционирование антрепризы на протяжении всей истории ее существования с конца XVIII и до начала XX в. находилось в прямой зависимости от содержания

и направленности политики, проводимой царским правительством. В частности, восстания 1830–1831 гг. и 1863–1864 гг. привели к процессам русификации и усиления цензуры в Беларуси. Деятельность цензурной системы нашла отражение в исследованиях С. Данилова «Материалы по истории русского законодательства о театре» [60] и М. Лемке «Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия» [96].

Таким образом, обзор литературы по истории развития антрепризы на белорусских землях в конце XVIII – начале XX в. подтолкнул нас к осознанию многомерности изучаемого явления и позволил разработать методологические принципы исследования ее современного состояния.

Помимо осмысления исторического прошлого антрепризы, значимую роль в нашей работе играет постижение современных реалий развития белорусской антрепризы, что потребовало обращения к исследованиям процессов развития современного сценического искусства Беларуси.

С приобретением страной государственной самостоятельности в начале 1990-х гг. происходят ощутимые изменения в развитии театрального дела: складывается сеть разножанровых творческих коллективов, включающая как зрелых, с богатыми традициями и многолетней историей, так и молодых, начинающих, но не менее влиятельных на художественную жизнь страны.

К обобщению роли театра в системе современной художественной культуры Беларуси обращается Р. Смольский. В монографии «На скрыжаванні: тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў» [166] автор, анализируя основные исторические этапы становления белорусского театра, его художественные принципы и традиции, приходит к выводу, что театральное творчество антреприз (конца XVIII – начала XX в.) «активно способствовало формированию собственной белорусской интеллигенции <...> Одновременно творческая интеллигенция накапливала художественный потенциал национальной культуры, в которой театр играл все более ответственную и влиятельную роль» [166, с. 24].

Не менее значимым представляется и другое мнение автора относительно того, что в современном театральном процессе

проявляются две основные тенденции «вроде своеобразного диалектического закона единства и борьбы противоположностей» [166, с. 27]. С одной стороны, считает Р. Смольский, у белорусского театра есть все возможности для плодотворной и стабильной творческой работы. А с другой стороны, современное сценическое искусство находится в состоянии перманентного творческого кризиса по причине отсутствия новых театральных идей, талантливых актеров и драматургов.

Актуальным проблемам развития современного белорусского театра посвящена коллективная монография Р. Смольского, А. Ракова и В. Грибайло «Сінхронна з часам: актуальныя праблемы развіцця беларускага тэатра» [165]. Авторы анализируют современную театральную ситуацию и опыт художественного воплощения национальной, русской и мировой драматургии белорусскими мастерами сцены, определяют характер отношения к деятельности стационарных театров зрительской аудитории. А также обращаются к вопросам театральной экономики и управления, сосредотачивая внимание на необходимости реформирования системы государственных театров и перехода к театрам различных форм собственности и моделей, которых, по мнению Р. Смольского, А. Ракова и В. Грибайло, мировая сценическая культура выработала множество. «Это – антрепризы, передвижные-гастрольные (уже существовали), «бедные» и «богатые» театры, театры договорные, патентные, сезонные театры сборной труппы, театры драматурга, одного спектакля (бродвейский тип) <...> театры специально направленные по жанру и по тематике» [165, с. 154].

В монографии Г. Галковской «Студийные театры Беларусі 1980–1990 гадоў» рассматриваются аспекты организационной деятельности студийцев, определяются направления эстетических и экспериментальных исканий режиссеров театров-студий, называются наиболее значимые проблемы их творческого развития в обозначенный период [44]. Важность данной работы для нас заключается в высказанной автором мысли о том, что творческой альтернативой традиционному театру студийные театры были только в начале своего развития. Со временем они постепенно потеряли экспериментальное направление. А внедрение контрактной системы работы и уподобление в способах работы над спектаклями профессиональному госу-

дарственному театру, способствовали постепенному исчезновению студийных начал в театрах-студиях и частичной трансформации их в антрепризы [44, с. 88].

Попытка целостного анализа театральной жизни Беларуси конца XX в., в том числе и с исследованием творческой деятельности одного частного театра (Малого театра), была реализована Т. Горобченко. В научном издании «На мяжы стагоддзяў: Сучасны беларускі драматычны тэатр» [45] автором анализируется ситуация, в которой оказались государственные драматические театры в переходный период развития общества в начале 1990-х гг. В частности, искусствовед отмечала: «Характерной особенностью театрального процесса стала очевидна потеря театром привилегированного места в общественной и культурной жизни страны. Новая историческая реальность определила глубинную переориентацию всей отечественной художественной культуры, обусловила поиск новых отношений с обществом и связей с жизнью народа» [45, с. 7]. В итоге именно процессы перестройки творческой работы в государственных театрах стали одним из факторов появления белорусской антрепризы в середине 1990-х гг.

Исследовательницей О. Михеевой в монографии «Альтернативный театр и другие ...» [111] определяются и анализируются процессы появления новых творческих коллективов, работавших в 1980–1990-х гг. (Альтернативного театра, театров «Дзе-Я?», «Акт» и др.). Автор утверждал, что некоторые труппы образовывались из самодеятельных студий, которые переходили на хозрасчет; вторые организовывались по административно-государственному распоряжению и получали дотацию от государства; третьи действовали на принципах муниципального финансирования, а четвертые существовали как частные театры: Независимый театр Г. Фиглина в Гомеле и театр «На Юбилейной» А. Ильиных в Минске [111, с. 7–8].

О перманентном интересе к деятельности современных белорусских драматических и музыкально-драматических антреприз свидетельствуют публикации в периодической печати. В рецензиях и критических очерках Р. Ольшевского [7–12], Т. Орловой [16; 136–141], А. Ахметшина [19–23], Л. Громыко [49–56], И. Завадской [70; 71], А. Курейчика [92–95], В. Пепеляева [148, 149], В. Поповой [153], Т. Ратобыльской [155;

156], Л. Тимошик [205; 206], А. Ширай [218; 219] анализируется художественный уровень отдельных спектаклей антреприз. Актуальным организационно-правовым проблемам современного функционирования негосударственных театральных предприятий посвящены статьи Д. Амелькович [13], Н. Белохвостик [30], М. Беляцкой [31], Н. Николайчик [118], С. Шапрана [208–210]. Финансово-экономические вопросы рассматриваются Г. Дадамяном [58], Д. Доновой [67], Э. Мамедовым [107], Е. Павловой [145].

В контексте изучения развития антрепризы в других видах и жанрах искусства – определения общих черт антрепризы и выявления уникальных особенностей драматической, музыкально-драматической и цирковой антрепризы – для нас представили интерес работы русских, белорусских и зарубежных авторов по цирковому и музыкальному искусству.

Вопросы своеобразия циркового искусства и цирковой антрепризы раскрываются в исследованиях Ю. Дмитриева «Цирк в России: от истоков до 2000 года» [66] и Н. Аксютика «Организация гастрольной деятельности передвижного цирка» [4]. Мюзикл как музыкально-сценический жанр, нашедший свое развитие в музыкально-драматической антрепризе, являлся предметом внимания как русских ученых Т. Кудиновой [89] и Л. Данько [62], исследовавших истоки появления жанра и его эволюцию, так и белорусских искусствоведов Е. Шедовой [212–214], Н. Ювченко [221; 222], изучавших тенденции развития жанра мюзикла в Беларуси.

Значительно меньшее освещение в отечественной и российской научной литературе получили вопросы организации процесса постановки мюзикла. Наиболее известна в этой области работа Э. Кампуса «О мюзикле» [82], напечатанная в начале 1980-х гг., в которой представлены материалы о театральной практике в США и особенностях создания мюзикла в американском театре. Позже изучение постановочных принципов мюзикла нашло отражение в исследовании Е. Костюк «Популярные музыкальные направления и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера» [87], где автор не просто пересмысливает американский и европейский сценический опыт мюзиклов, но и анализирует особенности и традиции современного российского мюзикла.

Однако последние подробности о специфике воплощения мюзикла на американской сцене были почерпнуты нами из монографий исследователей Р. Кислана «The musical: A look at the American musical theater» («Мюзикл: взгляд на американский музыкальный театр») [226] и А. Френкеля «Writing The Broadway Musical» («Написание бродвейского мюзикла») [224]. В данных изданиях не только раскрывается история развития жанра мюзикла, и на конкретных примерах спектаклей анализируются его отдельные составляющие (литературная основа, музыка, тексты песен, хореография, сценография), но и уделяется значительное внимание экономическим вопросам и проблемам развития мюзиклов в США. Для американских создателей мюзиклов и их потребителей привлекательность того или иного спектакля зависит от затрат на его постановку и итоговых доходов, которые он принесет.

Уточнить и сравнить функциональную специфику государственных и частных театров как предприятий нам помогли исследования по экономике и организации театрального дела в стационарных театрах. Вопросы организации и управления театром как системой взаимосвязанных и взаимозависимых процессов художественного и материального производства рассматриваются И. Безгиным в монографии «Объект управления – театр» [27]. В ней автор последовательно выстраивает управленческую иерархию творческо-производственных отношений в театре, акцентируя внимание на персоне директора.

Театру как полифункциональной системе, в которой содержатся два основных начала его работы (социальный и коммерческий), посвящена статья А. Рубинштейна и Б. Рубинштейна «Социально-экономические проблемы функционирования театра» [158]. Опираясь на мнение американских ученых У. Баумоля и У. Боуэна, которые первыми⁴ обосновали идею о принципиальной неспособности театра к самоокупаемости, российские авторы утверждают, что причинами убыточности театра является его социальная направленность. Формулируя профессиональному театру конкретные социальные задачи, общество ставит его в неблагоприятные экономические условия. Каждый новый зритель приносит театру дополнительные

⁴ Издание W. J. Baumol, W. G. Bowen «Performing Arts: The Economic Dilemma» («Исполнительское искусство: экономическая дилемма») [223].

убытки по причине того, что рост доходов театра от увеличения числа посещений постоянно отстает от роста затрат, связанных с увеличением количества спектаклей [158, с. 229–230]. Двухцелевой системе театра, в которой одновременно решаются задачи художественно-эстетического воспитания зрителя и выполнения показателей производственно-финансового плана, посвящены исследования Г. Дадамяна [59] и В. Жидкова [69].

Исследования взаимоотношений театра и театральной аудитории представлены в работах Н. Хренова (социально-психологические аспекты посещения театров) [203], А. Алексеева и В. Дмитриевского (эстетические ориентации зрителей) [5], В. Диановой (театральная коммуникация) [65].

В фундаментальном издании «Театр и публика: Опыт социологического исследования 1960–1970-х гг.» под редакцией В. Дмитриевского [191] разрабатывается методология изучения театральной аудитории: ее структура, характеристики поведения в сфере культуры и факторы ее (театральной аудитории) формирования. Обращает на себя внимание сегментация авторами монографии зрителей театров на «реальную» и «потенциальную» аудиторию. Причем эта сегментация осуществляется теоретиками как на уровне посещений зрителями театров вообще, так и на уровне посещения конкретного театра, а также на уровне посещения конкретного спектакля в постановке конкретного театра [191, с. 283].

Развитие белорусской социологии театра связано с именем В. Ивченко, которая в середине 1970-х гг. разработала методологию проведения конкретно-социологических исследований зрителя театра. В 1990-е гг. В. Ивченко и Р. Бузуком осуществляются исследования деятельности театра в контексте искусствоведческого анализа природы театрального процесса. В частности, в 1998–2000 гг. социологической лабораторией Белорусского института проблем культуры было проведено конкретно-социологическое исследование по теме «Роль театра в современном процессе» (научный руководитель В. Ивченко) среди субъектов театрального процесса (драматургов, актеров, критиков) и среди зрительской аудитории. Некоторые аспекты проведенного исследования нашли свое отражение в статьях В. Ивченко «Социальный портрет театральной аудитории 1990-х гг.» [75], «Акцёр і тэатр: акцёрская прафесія ў

кантэксце сістэмы ўзаемадзеяння суб'ектаў тэатральнага працэсу» [80], «Драматург и театр: проблемы взаимодействия» [74] и в монографиях Р. Бузука «Беларускі тэатр і глядач на парозе ХХІ стагоддзя» [35] и «Тэатр і глядач: дыялог доўжыцца...» [36]. Именно опора на эти научные разработки позволила нам позже провести собственное исследование взаимоотношений зрителей и деятелей сцены в антрепризе.

Проблемы взаимодействия театра и зрителей находят отражение не только в научной деятельности теоретиков театра: к ним обращались и многие известные театральные режиссеры: В. Мейерхольд [108], утверждавший, что зритель (наряду с драматургом, режиссером и актером) является четвертым основанием театра; К. Станиславский [171], видевший зрителя третьим сотворцом спектакля; А. Таиров [190], наоборот считавший, что «зритель нужен <...> не как активно творческий элемент, а лишь как элемент воспринимающий» [190, с. 190]. Характер постановки во многом зависит от воображения зрителей, их способности понимать сценическое действие, идею режиссера.

Важной теоретической основой для проводимого в предлагаемой монографии анализа развития антрепризы стали работы российских и белорусских культурологов и искусствоведов: Ю. Борева [33], А. Зися [73], И. Липай [98], В. Прокопцовой [155].

Ценные сведения об истории и современном состоянии драматического, музыкального и циркового искусства содержатся в научных и энциклопедических изданиях: «Беларусы. Т. 11: Музыка» [28], «Беларусы. Т. 13: Тэатральнае мастацтва» [29], «Культура Беларусі: 20 лет развития (1991–2011)» [91], «Тэатральная Беларусь» [193; 194], «Український драматичний театр: нариси історії» [195], «Цирковое искусство России» [204].

Как видим, многие отечественные и российские исследователи обращались к вопросу антрепризы изучению ее истории, финансово-экономическим и организационно-творческим аспектам. Однако на современном этапе развития белорусского искусства еще не создано крупное обобщающее исследование, в котором поднимались бы вопросы комплексного изучения достижений и проблем современной белорусской драматической и музыкально-драматической антрепризы и частных те-

атров. Рецензии и статьи в периодической печати конца XX – начала XXI в., в которых отражаются некоторые аспекты деятельности отдельных театральных коллективов, носят фрагментарный характер, что и подтверждает актуальность нашей работы.

При изучении истории развития антрепризы в Беларуси от истоков (конец XVIII в.) по настоящее время (начало XXI в.) мы опирались на комплексный подход, который позволил представить антрепризу как форму функционирования зрелищных видов искусства (театр, цирк), раскрыть особенности и проследить динамику ее развития.

Использование принципов историзма, объективности и системности позволило всесторонне рассмотреть деятельность белорусских драматических и музыкально-драматических антреприз, выяснить предпосылки возрождения антрепризного дела в Беларуси в конце XX в., выявить основные тенденции развития белорусской антрепризы на рубеже XX–XXI вв.

Компаративный метод позволил провести параллели между процессами творчества в рамках антрепризы в зрелищных видах искусства, сопоставить организационно-творческие характеристики государственного театра и антрепризы. Историко-сравнительный метод способствовал выделению общих и специфических черт деятельности различных антреприз на территории Беларуси с конца XVIII в. и до начала XXI в.: в способах организации творческих объединений, принципах формирования репертуарного предложения и характере социального состава зрительного зала.

Искусствоведческий анализ способствовал выявлению индивидуальных художественных качеств воплощения драматургического и литературного материала постановщиками частных спектаклей. Метод опроса (интервью и анкетирование) дал возможность выяснить текущее состояние существования антрепризы в Беларуси, а также проблемы и перспективы ее развития с позиции ее основных участников: режиссеров, актеров, театральных критиков и зрителей.

Таким образом, в настоящей монографии мы попытались обобщить сведения о характере функционирования антрепризы в Беларуси на рубеже XX–XXI вв. и представить условия формирования творческих коллективов и особенности их сцениче-

ской деятельности, что в конечном результате позволило нам создать сколь-нибудь целостную научную картину существования частного театрального дела в республике в указанный период, определив некоторые значимые тенденции его развития.

1.2. Антреприза как форма функционирования зрелищных видов искусства

Мировая история развития искусства свидетельствует о том, что ценность и сила воздействия любого художественного произведения на зрителя во многом зависят от формы его воплощения. Понятие «форма» – категория, которая отражает способ существования различных видов искусства. В переводе с латинского языка «форма» (*forma* – форма, внешний вид) – внешнее выражение чего-нибудь, обусловленное определенным содержанием, сущностью. Форма является приемом овеществления конкретного художественного артефакта, процессом его проявления и существования в пространстве, воплощенная определенными материальными средствами по законам этого вида и жанра искусства. Одной из таких форм искусства, которая с середины 1990-х гг. получила широкое распространение в театральной практике Беларуси, стала форма антрепризы.

Исторически в искусствоведении антреприза интерпретировалась в широком смысле как «совокупность хозяйственных и юридических отношений, возникающих между предпринимателем (антрепренером) и разными лицами и учреждениями по поводу публичного исполнения научных, литературных, музыкальных и художественных произведений» [1, с. 107], в более узком смысле – как «частное зрелищное предприятие (театр, цирк и др.), созданное и возглавляемое антрепренером» [193, с. 43].

Антрепризу как форму существования искусства характеризует наличие персоны предпринимателя-антрепренера⁵, част-

⁵ Антрепренер (фр. *entrepreneur* – предприниматель, владелец, – производное от глагола *entreprendre* – «предпринимать что-либо») – предприниматель, владелец или арендатор частного зрелищного предприятия (театра, цирка и т. д.), организатор турне театральных трупп или отдельных актеров [193, с. 43].

ное финансирование, отсутствие постоянного состава творческого коллектива и стационарной площадки для выступлений.

Функционирование антрепризы как предприятия обусловлено наличием различных форм частной собственности: трудовой частной собственности, корпоративной частной собственности индивидуального частного предприятия с относительно небольшим количеством человек, работающих по найму и пр. [46, с. 49–50]. Многообразие форм собственности отражает разную степень развития производительных сил и организационно-экономических отношений и лучше реагирует на изменения общественных потребностей. Именно поэтому антреприза есть форма мобильного частного предпринимательства, в которой все хозяйственные вопросы, связанные с работой по обустройству представления, решаются антрепренером за его счет.

Первые проявления антрепризной формы можно найти с момента рождения театра в Древней Греции (V в. до н.э.), и связаны они с деятельностью хорегов⁶. Состоятельные афиняне активно финансово и творчески включались в театральную жизнь и занимались подготовкой хора к драматическим соревнованиям (подбор соответствующего драматургического материала, обучение хора, репетиции, костюмы и пр.). Несмотря на то, что расходы по организации мероприятий и содержанию хора достигали значительных размеров, выполнение обязанностей хорега было делом весьма почетным и доступным лишь небольшому количеству людей [78, с. 37].

Наиболее раннее упоминание термина «антрепренер» относится к периоду Средневековья. Известно, что в XIII в. так называли руководителей крупных производственных или строительных проектов [142, с. 36]. Возглавлявший такой проект человек только руководил строительно-монтажными работами, используя предоставленные ему ресурсы. Подобными «предпринимателями» в Средние века было, как правило, духовенство и именно им обычно поручали строительство таких крупных архитектурных сооружений как замки, фортификационные башни, соборы или монастыри.

⁶ Хореги – богатые граждане Афин, на общественных началах бравшие на себя обязательства по организации театральных представлений: а именно подготовку хора и актеров к драматическим соревнованиям во время праздников.

В эпоху Возрождения в середине XVI в. трактовка понятия «антрепренер» приобретает характеристики, известные нам и сегодня. Антрепренерами называют владельцев частных театров или организаторов гастролей театральных коллективов или отдельных актеров.

Первым широко известным образцом театрального предпринимательства является контракт, подписанный в 1545 г. французским актером-предпринимателем А. Л'Эпероньером и актрисой М. Фере⁷. Учитывая тот факт, что к 1545 г. относятся и актерские контракты, заключенные в Италии, можно смело утверждать данный период официальным началом антрепренерства [216, стб. 236].

В конце XVII в. в Западной Европе, а во второй половине XIX в. и в России, появляется противоположная антрепризе форма организации сценической деятельности – товарищества. Сущность функционирования последних заключалась в паевой организации театрального дела. За каждым актером, в зависимости от его положения в труппе, была закреплена фиксированная ставка оплаты в виде «марок». Из этих паевых взносов участников состоял денежный фонд товарищества⁸. И если, например, французский театр «Комеди Франсез» с момента своего возникновения (1680) представлял собой актерское товарищество, основными участниками которого были актеры-сосьетеры (от франц. *societe* – товарищество [200, стб. 138]), то в России товарищества возникают как альтернатива безоговорочной власти антрепренера. Главная цель их деятельности за-

⁷ Согласно контракту, заключенному на год, М. Фере должна была «...помогать ему, Л'Эпероньеру, исполнять каждый день в течение указанного времени и столько раз, сколько ему будет угодно, римские древности или другие истории, фарсы и прыжки в присутствии публики и всюду, где пожелает Л'Эпероньер. Мария Фере обязуется исполнять это добросовестно, так чтобы каждый присутствующий получил удовольствие и развлечение. <...> В свою очередь Л'Эпероньер обязуется кормить, содержать и давать кров Марии Фере, а также платить ей двенадцать турецких ливров в год за эту службу. <...> Если настоящий договор не будет утвержден мужем Марии Фере, он объявляется недействительным» [112, с. 590].

⁸ Заведование всеми делами товарищества поручалось выбранному на определенный срок правлению, включавшему управляющего (казначей), режиссера, контролеров и нескольких членов правления. Глава правления тщательно следил за соотношением доходов (паевые взносы и проспектальные сборы) и расходов (жалование артистам, плата за аренду помещений, приобретение пьес, костюмов, реквизита и пр.), и если предприятие «прогорало», то каждый из участников товарищества нес материальный ущерб наравне с другими

ключалась в попытке практической реализации принципа коллективного актерского самоуправления⁹.

Наибольшее распространение антреприза получила в зрелищных видах искусства, к которым эстетики Ю. Боров и А. Зись относят различные виды театра (драматический, музыкальный, балетный, оперный, кукольный и др.), цирк, эстраду [33; 73]. Уникальность зрелищных видов искусства связана с их природой: произведения существуют только в момент их исполнения и исчезают навсегда с завершением действия¹⁰. Спектакль, концерт, цирковое шоу невозможно повторить с предельной точностью, потому что сиюминутная зрительская реакция при просмотре каждого конкретного спектакля или программы разная, и каждый новый зритель своим поведением активно влияет на разворачивающиеся на сценической площадке события [33, с. 190; 73, с. 84]. Фактически без участия зрителей существование зрелищных видов искусства невозможно.

В соответствии с историческим развитием зрелищных видов искусства, в разное время в антрепризе были представлены цирк, театр, опера и балет. Для современного этапа развития мирового искусства более характерна форма музыкально-драматической, цирковой и драматической антрепризы.

Наиболее яркое воплощение музыкально-драматическая антреприза нашла в США в виде мюзиклов.

Мюзикл – сокращенная форма понятий musical comedy (музыкальная комедия) и musical play (драматическая пьеса с музыкой [221, с. 170]) – синтетический музыкально-сценический жанр, в котором используются выразительные средства драматического, музыкального, хореографического и оперного ис-

⁹ Возникшие экономические объединения сценических работников на кооперативных началах должны были стать антиподом антрепризы. На деле же, товарищества продолжали оставаться коммерческими предприятиями, отличаясь лишь названием.

¹⁰ Как справедливо отмечал Р. Смольский, «театр относится к тем типам искусства, в природе которых заложена необходимость непрерывного творческого возобновления. <...> и в этом, надо признать, скрывается его определенная ограниченность: спектакль, например, не сохраняется в качестве материального памятника культуры, он не фиксируется, не получает своего овеществленного выражения. Произведения сценического искусства живут только до того времени, пока идет спектакль, пока не завершён творческий процесс взаимодействия театра и зрителя» [167, с. 9].

кусства. Являясь по своей сути самостоятельным сценическим произведением, мюзикл, на наш взгляд, характеризуется некоторым сходством с опереттой.

Музыкальная форма оперетты, включающая ансамбли и финалы, лейтмотивы и элементы симфонического развития, приближается к оперной форме, в которой все без исключения драматургическое действие, развитие сюжета и характеров персонажей решается средствами музыки. Мюзикл же, в большей степени, представляет собой театральную форму, в которой музыка является только одним из дополнительных средств музыкально-сценической образности наряду с хореографией, пластикой и визуальными эффектами.

Характерной чертой мюзиклов является решение сложных драматургических задач простыми и понятными любому зрителю художественными средствами. Основу музыкального материала спектаклей составляет современная бытовая и эстрадная музыка простой формы. Характеры персонажей раскрываются как в вокальных партиях, так и в танцевальных. Пластически решаются и музыкальные номера. Вся драматургия подчинена динамике и насыщенности действием.

Такие художественные особенности мюзикла и необходимая для этого подготовка «синтетических» артистов (по определению Э. Кампуса [82, с. 8]) тесно связана с американской театральной традицией и обусловлена определенной системой театральной практики в США – системой антрепризы.

С одной стороны, артиста мюзикла характеризует универсальность – способность объединять в себе такие профессиональные умения, как мимика, пластика, язык и пение и подчинять их задаче создания единой линии сценического действия, цельной постановки.

С другой стороны, специфика реализации американского мюзикла заключается в том, что для постановки конкретного спектакля собирается отдельная труппа артистов и технического персонала, которая работает очень интенсивно и в сжатые сроки. Репетиционный период составляет 3–4 недели, что достигается за счет отказа актеров от участия в других проектах. Прежде чем начинается работа над сценической реализацией мюзикла, организаторами проводится предварительный анализ коммерческой успешности постановки, для чего выделяются привлекательные зрителю аспекты спектакля.

Акцент может быть сделан на литературном материале, положенном в основу мюзикла¹¹, на популярности и уровне исполнительского искусства творческого коллектива (занятых в спектакле «звезд») или на мастерстве руководителя проекта – продюсера (синоним антрепренера в США). Процесс создания мюзикла – это не только творческое, но и коммерческое мероприятие. В американской театральной практике под коммерческими понимаются объединения, работающие по законам большого бизнеса – с расчетом на получение прибыли [68, с. 26]. Успешная постановка, по утверждению исследовательницы Е. Костюк, приносит ее создателям и спонсорам десятикратную выгоду [87, с. 53].

Продюсер находит необходимые денежные средства или через частных лиц, желающих принять участие в бизнес-проекте, или через спонсоров, в качестве которых выступают кинокомпании, студии звукозаписи и другие организации, которые могут получить дополнительные доходы от продажи эксклюзивных интервью и статей об известных исполнителях, записей с музыкой и видеоматериалами мюзикла.

Спектакль доводится до стадии технического и актерского совершенства во время проведения так называемых пробных гастролей по провинциальным городам. В этот период предельно точно выверяются все компоненты постановки, заменяются целые сцены или актеры, добавляются или исключаются номера, которые влияют на динамику действия. После главной премьеры на Бродвее в Нью-Йорке мюзикл эксплуатируется непрерывно столько времени, сколько существует потребительский спрос (в некоторых случаях – до нескольких лет). Согласно исследованиям Э. Кампуса, чтобы постановка окупилась, она должна играть в течение недели восемь раз: шесть вечерних спектаклей и два утренних. Успешной же считается постановка, выдержавшая не менее пятиста показов [82, с. 20].

Ориентация мюзикла на антрепризную форму позволяет спектаклю оставаться актуальным для разной аудитории за счет зрелищности и точности исполнения артистами рисунков своих ролей. Как отмечает Т. Шабалина, «контакт таких спектаклей со зрителем можно сравнить с восприятием фильма: не-

¹¹ Это может быть литературный бестселлер, сюжет кинокартины или какое-то запоминающееся событие, привлекшее внимание аудитории.

взирая на индивидуальную реакцию зала, художественное произведение не меняется, оно создано раз и навсегда» [207].

Свою уникальную специфику жизнедеятельности, также связанную с театральностью, имеет и цирковая антреприза. Цирковое искусство берет свое начало в театрализованных показах и спортивных соревнованиях, организовываемых на площадях средневековых городов во время ярмарок, а также в школах верховой езды. Цирк ориентировался на широкую аудиторию, и там, где собирался народ на гуляния, появлялись артисты, умевшие делать уникальные трюки. Именно поэтому главный действующий персонаж цирковой антрепризы – артист, создающий художественный образ при помощи актерской игры, физического мастерства и специфических цирковых средств – трюков. Неслучайно основой циркового искусства является демонстрация необычного (эксцентричного) и смешного.

Композиционное полотно постановки цирковой антрепризы состоит из таких элементов, как номера и аттракционы. Цирковой номер представляет собой отдельное законченное художественное произведение, характеризующийся совокупностью трюков, выполненных в определенной композиционной последовательности. Сам по себе трюк, взятый отдельно, без контекста номера или всей постановки, находится вне искусства. Он, по утверждению профессора Ю. Дмитриева, асоциален [66, с. 7].

Художественную ценность трюки приобретают тогда, когда в сочетании с различными специальными средствами выразительности – костюмами, гримом, звуковым сопровождением, аксессуарами – они подчинены определенной идее, являются способом раскрытия творческой задачи. Иными словами, такие виды искусства, как музыка, танец, пантомима, живопись и даже архитектура, играют значимую роль в цирковой постановке. Но главное – это умение артиста раскрыть сущность номера через собственное исполнение.

В свою очередь аттракцион (от франц. attraction – притягивающий) – это выдающийся по своему результату воздействия на публику цирковой номер, отличающийся элементами новизны и трюковой насыщенностью. Аттракциону характерна рекламная сенсационность [204, с. 38]. Оттенок сенсационно-

сти придают аттракциону не только сложная техническая аппаратура, с помощью которой создаются номера, но и его эффект необычности и неожиданности. Зрителя поражает сила, ловкость и отвага артиста, который совершает трюки на грани человеческих возможностей, красиво преодолагает, казалось бы, непреодолимые препятствия, которые демонстрируются в аттракционах. Учитывая тот факт, что в современных цирковых представлениях под аттракцион отдается все второе отделение программы, то чаще всего именно на сенсационность делается ставка цирковым антрепренером – импресарио – при подготовке зрелища.

Сформированная на площади, цирковая антреприза органично впитала и соединила в себе уличные стили и средства выразительности. Отсюда и жанровое разнообразие номеров: от жонглирования, дрессировки и акробатики до клоунады, фокусов и эквилибристики, и отказ от камерности во время демонстрации номеров, и стремление к буффонаде, к героике, к преувеличенности в исполнении трюков.

Цирковая антреприза в силу своей специфики требует постоянного обновления программ, и соответственно, изменения номеров. Учитывая тот факт, что создание каждого нового номера – это определенные финансовые затраты, перед импресарио стоит непростая задача сохранения и развития своего предприятия. Именно поэтому цирковая антреприза формируется, как правило, из артистов, уже имеющих тщательно подготовленные и проработанные номера. Гастролирующие коллективы или отдельные артисты надолго не задерживаются в одном населенном пункте и постоянно перемещаются по разным городам и странам, чтобы оставаться актуальными и интересными публике.

Определяя своеобразные черты современной драматической антрепризы и отражая ее самобытность существования в белорусском сценическом искусстве, следует отметить, что в театральном процессе Республики Беларусь можно выделить два типа театральных организаций. Во-первых, традиционный стационарный репертуарный театр. Во-вторых, антреприза. В периодической печати они противопоставляются друг другу и называются как «репертуарный и проектный, режиссерский и продюсерский, бюджетный и частный» [201, с. 25]. Эти два

субъекта имеют не только различную управленческую систему, но и отличаются по характеру осуществления творческого процесса.

Широко известно, что в нашей республике и странах СНГ приоритетной является система стационарных репертуарных государственных театров¹² с собственным помещением, постоянной труппой, большим и постоянно обновляющимся разножанровым репертуаром и регулярным государственным финансированием. Как в свое время справедливо отмечал первый заместитель министра культуры Республики Беларусь В. Рылатко: «Идея театра-дома более всего соответствует нашему жизненному укладу, нашей ментальности». Ибо только репертуарные театры имеют свою многолетнюю историю, богатую традициями, и «...в них деятели сцены формируются как личности и как профессионалы» [106, с. 2]. А это, в свою очередь, требует выработки совершенно иных подходов в управлении театром и взаимоотношениями со зрителем.

Театр, по определению К. Станиславского, «это не только режиссер, труппа, хорошо поставленная и разыгранная пьеса, – это весь ансамбль театра: директор, администратор и гардеробщики» [26, с. 18].

Управляют государственным театром фактически два специалиста, которые осуществляют совершенно разные функциональные обязанности. Непосредственным руководителем театра является его директор, который возглавляет Художественный совет театра, управляет финансовыми, кадровыми и материально-техническими ресурсами театра, а также имеет право подписи документов. При этом роль идеолога театра, его творческого лидера и наставника выполняет художественный руководитель или главный режиссер театра, отвечающий за художественный уровень театра, его репертуарные поиски.

К. Станиславский говорил: «Чтобы быть директором <...> надо быть талантливым знатоком своего дела, то есть понимать искусство не только как критик, но и как актер, режиссер, учитель, постановщик, литератор, администратор. Надо знать театр не только теоретически, но и практически. <...> надо быть литературно образованным, иметь широкий взгляд, такт,

¹² В нашем исследовании термины «стационарный театр», «репертуарный театр» употребляются как синонимы понятия «государственный театр».

чуткость, воспитанность, выдержку, ум, административные способности и многое другое» [цит. по: 26, с. 21]. В то же время организация театрального процесса в XXI в. свидетельствует о том, что представленные профессиональные и личностные компетенции относятся скорее к персоне художественного руководителя, который «возглавляет работу всего коллектива, отвечает за его работу, определяет направления деятельности театра, занимается отбором репертуара, контролирует репетиционный процесс и графики выпуска спектаклей» [194, с. 95].

Справедливости ради отметим, что наличие двух ответственных лиц в театре нередко провоцирует конфликты между директором, главным режиссером или художественным руководителем и не только мешает творческому процессу, но и приводит к расколу труппы¹³. Между тем у театра должен быть один руководитель, который персонально отвечает за все стороны творческо-производственного процесса в театре.

Как утверждают Р. Смольский, А. Раков и В. Грибайло в исследовании «Сінхронна з часам: актуальныя праблемы развіцця беларускага тэатра», на Западе театрами управляют драматурги, критики, ведущие актеры, менеджеры или администраторы. А режиссеры занимаются исключительно постановками спектаклей, снимая с себя иные административно-хозяйственные функции. В последние годы в белорусском театре идея единоначалия также находит поддержку, но среди главных режиссеров театров, которые убеждены в своей способности управлять театром [165, с. 159]. И, на наш взгляд, такими специалистами должны быть именно художественные руководители, имеющие высшее художественное образование и определенный стаж творческой деятельности, владеющие знаниями и навыками психологии управления творческим коллективом и представляющие перспективу развития театра. Ибо, как мы отмечали ранее, в основу деятельности репертуарного театра заложена художественная концепция его развития, объединяющая отдельные спектакли в единое идейно-эстетическое целое.

¹³ Так, например, в 2014 г. в Белорусском государственном академическом театре юного зрителя разгорелся конфликт, когда коллектив театра объявил вотум недоверия директору Н. Казюлину по причине его решения о снятии с должности художественного руководителя театра В. Савицкого [101].

Являясь по своей сути двухцелевой системой, государственный театр призван одновременно решать две разные задачи: осуществлять художественно-эстетическое воспитание зрителя и выполнять показатели производственно-финансового плана¹⁴. Это значит, что, приходя в театр, зритель в концентрированном виде получает возможность пережить за один вечер различные события, примерить на себя ряд несвойственных ему социальных ролей и усвоить определенные социальные стереотипы. Глядя на сцену, зритель видит, как можно или нельзя выражать свои чувства, как необходимо поступать в конкретной ситуации и, отождествляя себя с персонажем спектакля, зритель сравнивает себя с ним и осознает смысл своих действий¹⁵.

Вся организационно-экономическая деятельность государственного театра направлена на обеспечение соответствующих условий для создания высокохудожественных постановок и показа их зрителю. Причем театр одновременно демонстрирует зрителю как новые произведения сценического искусства, так и спектакли текущего репертуара. Отсюда конечным результатом творческо-производственной деятельности театра можно назвать организацию каждого конкретного показа той или иной постановки, которую обеспечивают различные службы театра. В соответствующих цехах театра изготавливаются необходимые сценические аксессуары, различные категории специалистов (от костюмеров и гримеров-постижеров¹⁶ до осветителей и монтировщиков сцены) обслуживают спектакли в процессе их подготовки и показа зрителям. И от уровня и качества

¹⁴ А. Рубинштейн и Б. Рубинштейн эти две задачи театра трансформируют в его коммерческое и социальное начала деятельности. «Коммерческая деятельность театра вторична по отношению к его социальной функции, т. к. последняя служит основой существования театра. Когда во главу угла ставят коммерческие интересы, театр перестает существовать как общественный институт» [158, с. 227].

¹⁵ К. Станиславский считал: «Театр – лучшее средство для общения народов между собой, для вскрытия и понимания их сокровенных чувств. Если бы эти чувства чаще вскрывали и народы узнали бы, что в большинстве случаев нет места для злобы и ненависти там, где ее искусственно разжигают для иных, эгоистических целей, сколько бы раз народы пожали друг другу руку, сняли шапки вместо того, чтоб наводить друг на друга пушки и наступать на несуществующих врагов» [172, с. 149].

¹⁶ Постижер – специалист по изготовлению театральных париков, накладных усов, бород и бакенбард.

их деятельности не в последнюю очередь зависит эффективность художественного творчества.

Традиционно труппа стационарного театра – постоянно действующая творческая группа актеров, режиссеров (возможно певцов или музыкантов) – это ядро государственного театра, где режиссер спектакля – это художник, отражающий в постановке собственный авторский взгляд на актуальные проблемы современности, а актер, как правило, – это «материал» в руках режиссера, позволяющий последнему выразить свои мысли и мысли драматурга. Иными словами, процесс создания театрального спектакля – это акт художественного творчества, в котором режиссер выступает как организатор, а актеры посредством своих психофизических данных визуализируют задуманное.

Репертуар государственного театра – это отражение его художественно-эстетических поисков. Художественная позиция театра подразумевает, что каждый новый спектакль, поставленный театром, следуя логике развития, раскрывается в процессе постоянных репетиций, а также питает все последующие спектакли. Таким образом проявляется возможность длительной жизни спектакля, происходит формирование репертуарной политики театра, что, на наш взгляд, выступает одним из признаков художественности театра.

Как отмечали российские социологи театра А. Алексеев и В. Дмитриевский, в репертуаре государственного театра «...находит выражение широкий круг явлений функционирования театра, взаимосвязь и взаимозависимость ориентаций как театра, так и зрителя. Репертуарная политика складывается в процессе взаимодействия театра и отображает многообразие социальных связей театрального процесса» [5, с. 93]. И выбор той или иной пьесы к постановке будет зависеть от гражданской и художественной позиции режиссера, от актуальности и злободневности пьесы, а также от духовных, моральных и эстетических потребностей зрителя. Ибо еще раз заметим, что на репертуарном театре и сегодня продолжает лежать ответственность за воспитание нравственных качеств зрителя, его худо-

жественного вкуса, а также формирование социальных норм его поведения¹⁷.

Государственный театр регулярно, за исключением выходного дня, осуществляет платные показы спектаклей, доход от которых составляет лишь небольшую часть бюджета театра в силу того, что цены на билеты по величине уступают размерам затрат¹⁸.

Основу финансирования государственного театра составляют бюджетные дотации¹⁹. Их размеры не только покрывают расходы на эксплуатацию здания, выплату заработной платы, но и определяет количество премьер в театре, а также постановочные расходы на них.

Заметим, что в нашей стране дотации распределяются эмпирически, и нет никаких научных исследований экономистов о сущности дотации, принципах и размерах ее распределения. Как утверждают Р. Смольский, А. Раков и В. Грибайло в коллективной монографии «Сінхронна з часам: актуальныя праблемы развіцця беларускага тэатра»: «Существующая сегодня система распределения дотации алогичная в принципе, потому что стимулирует, как ни удивительно, ... плохо работающие театры. Чем меньше ходят в театр зрители, тем большую дотацию он получает, чем большую часть труппы составляют безработные актеры и режиссеры, тем больше такому театру помогает государство» [165, с. 161].

Система государственных театров в Беларуси была сформирована еще в середине XX в. и в почти неизменном виде действует и сейчас. Отметим, что модель стационарного реперту-

¹⁷ Кассовый успех спектаклей важный, но не приоритетный. Призывая деятелей сцены служить народу, К. Станиславский одновременно предостерегал их от опасности идти на поводу у зрительного зала [81, с. 22].

¹⁸ Как правило, цена продукта (товара или услуги) отражает необходимые затраты на его производство. В случае с театральным спектаклем цена билета играет второстепенную роль и по стоимости уступает размеру затрат. А. Рубинштейн и Б. Рубинштейн дают этому следующее объяснение: «Реализуя театральную продукцию ниже стоимости, общество стимулирует ее потребление, но это приводит к убыточности. Повышение цен на билет не приведет к уменьшению убыточности и обусловит – а это главное – резкое снижение посещаемости» [158, с. 230–231].

¹⁹ К. Станиславский отмечал: «Я знаю много государств и стран, в которых театр совершенно не субсидируется правительством, очевидно, не сознавшим своей культурной обязанности. Без субсидии театр, как и университет и многие другие идейные и воспитательные учреждения государства, существовать не может» [172, с. 149–150].

арного театра является универсальной, и она может функционировать как в условиях командной плановой экономики, характерной для периода СССР, так и в условиях рыночной экономики, присущей большинству современных цивилизованных стран. Главная особенность стационарного репертуарного театра заключается в возможности творчества без оглядки на финансовые вопросы, решением которых занимаются государственные органы управления культурой.

Развитие же антрепризы возможно только в условиях рыночной экономики. Основу рыночной экономической системы составляет частная форма собственности и свободная конкуренция. И производители, и потребители при такой системе самостоятельно принимают ключевые экономические решения. Одни на свой страх и риск и под свою финансовую ответственность решают, какие товары или услуги и в каком количестве производить. Вторые делают самостоятельный выбор: какую продукцию и у каких производителей приобретать. Устойчивость экономики достигается при помощи рыночного механизма, основными элементами которого являются спрос²⁰ и предложение²¹. В соответствии с ними формируются цены на товары и услуги²².

Согласно исследованиям российского искусствоведа К. Фокиной, структура театрального рынка состоит из четырех основных компонентов: создатели спектакля (производители), зрители (потребители), театральные критики, журналисты и распространители билетов (посредники), продюсеры и менеджеры (продавцы) [201, с. 35]. Если представить данную структуру в белорусском социально-культурном пространстве, то необходимо отметить, что в условиях нашей действительности театральный рынок состоит из трех компонентов: производителей (которые по совместительству являются и продавцами), потребителей и посредников.

²⁰ Спрос – это намерение потенциального покупателя приобрести определенный товар или услугу в данном месте, в данное время, в определенном количестве и за желаемую цену.

²¹ Предложение – это количество определенного товара, которое производители готовы предоставить в данном месте, в данное время за определенную цену.

²² Как правило, цена на товар или услугу устанавливается в точке равновесия между предложением и спросом.

Для белорусской драматической антрепризы создателем и одновременно продавцом культурного (творческого) продукта – спектакля – является, как и в музыкально-драматической антрепризе, продюсер (термин «антрепренер» не получил широкого распространения в белорусской театральной среде). Продюсер – это производитель, который создает штучный продукт²³.

В драматической антрепризе продюсер выбирает пьесу для постановки, приглашает режиссера, актеров и иных специалистов для работы над спектаклем, документально оформляет все правовые взаимоотношения с участниками, находит финансовые средства, необходимые для реализации задуманного и мотивирует команду работать на конечный результат – сценическое воплощение идеи.

Именно продюсер, а не режиссер, является автором концепции будущей постановки. Соединив все известные компоненты производства – человеческие, материально-технические и финансовые ресурсы, собрав воедино мастерство драматурга, режиссера, композитора, художника, актеров, технического персонала и множество других элементов, – продюсер занимается производством новой интеллектуальной собственности – спектакля.

Привлекательность продюсерского спектакля зависит от таланта приглашенных актеров, в антрепризе обязательно присутствие хорошо известного зрителям исполнителя. Но эффект от игры артистов может быть усилен или ослаблен действиями продюсера, обладающего правом финальной корректировки работы творческой группы. Таким образом, театральный продюсер²⁴ действует самостоятельно, беря на себя полную ответственность и инициативу по подготовке спектакля.

²³ По этой причине продюсирование наиболее распространено в сфере кинопроизводства, где съемки фильма являются единичным проектом.

²⁴ Появление профессии продюсера в российском театральном искусстве происходит в конце XIX в. и связано, по мнению Д. Смелянского, с деятельностью двух крупных фигур русского театра – М. Лентовского и С. Дягилева. В частности, С. Дягилев первым организовал специальные разовые публичные художественные акции, которые позже получили название «проект», да и сами «Русские сезоны в Париже» Д. Смелянский называет принципиально новым театральным начинанием – совокупностью театральных проектов [164, с. 6].

Будучи частным предприятием по форме собственности, антреприза полностью подчинена законам рыночной экономики. Это значит, что дальнейшее развитие дела возможно при условиях самокупаемости: только на средства, вырученные от реализации творческих продуктов. Финансовая поддержка со стороны государства практически исключена. Доходная часть бюджета антрепризы зависит от объема продажи билетов по определенным ценам. Поэтому цены на билеты варьируются таким образом, чтобы компенсировать значительную часть затрат. Отсюда вытекает и специфика проката спектаклей антрепризы: они эксплуатируются с той интенсивностью, которая необходима для покрытия расходов, и до тех пор, пока расходы, хотя бы значительно покрываются [220, с. 281].

Конкурентная борьба за зрителя ведет за собой следование вкусам публики, поэтому продюсером выдерживается баланс между художественной и коммерческой привлекательностью пьес. Чтобы охватить максимальное количество зрителей в рамках антрепризного спектакля, продюсер предлагает постановки, способные удовлетворить разнообразные индивидуальные пристрастия: не только сугубо эстетические потребности²⁵, но и бытовые²⁶. Ведь, как справедливо отмечал социолог театра Ю. Калашников, «апелляция ко вкусу зрителей становится наиболее важным аргументом при решении вопроса о репертуаре театра. Но ведь зритель театра <...> разный, и эстетический вкус у него разный» [81, с. 22–23]. И именно зритель требует от продюсера расширения репертуарного предложения, поиска новых интересных форм воплощения спектаклей, способных его (зрителя) подтолкнуть к потреблению определенного сценического продукта.

Следует отметить, что в профессиональных кругах постановки, заранее ориентированные на кассовый успех, получают эпитет «коммерческих». Часто синонимами «коммерческого» выступают прилагательные «конъюнктурное», «китчевое» [68, с. 27]. На наш взгляд, в термине «коммерческий» нет никакой

²⁵ Эстетические потребности – эмоционально-интеллектуальная оценка явлений искусства с позиции гуманистического эстетического идеала, восприятие и усвоение красивого, стремление к гармонии.

²⁶ Бытовые потребности – потребности в отдыхе, повышении престижа и самооценки.

негативности или отрицательности. В современном английском языке существительным «commercial» обозначается короткая звуковая или видеореклама на радио или телевидении [15, с. 108], которая по технологии создания наиболее близка к театральному искусству. Поэтому можно рассматривать коммерческие спектакли как действенный способ саморекламы как для продюсеров, режиссеров или отдельных актеров, так и коллектива в целом. Они дают артисту возможность продемонстрировать свой потенциал, а продюсеру – найти средства для осуществления дальнейших творческих поисков и экспериментов.

Более того, еще в середине XX в. художественный руководитель и главный режиссер театра «Ванемуйне» (Тарту, Эстония) К. Ирд тонко заметил: «Критика бесспорно ошибается, когда думает, что пьесы пользуются успехом у зрителей именно потому, что они плохие и слабые. Просто в них содержится нечто такое, что волнует зрителей <...>. Что привлекает широкую публику в этих пьесах, что ее волнует в них – это, по моему, и должно в первую очередь заинтересовать наших теоретиков театра и литературы, стать объектом анализа и изучения» [5, с. 108].

Специфику работы коллективов драматической антрепризы определяет и тот факт, что в создании постановок участвуют приглашенные актеры, режиссеры, художники, осветители, являющиеся штатными сотрудниками государственных театров. Уровень занятости названных работников в стационарных коллективах в значительной степени влияет на планирование продюсером графика работы над спектаклем антрепризы и его прокатом.

Необходимо также отметить, что, при отсутствии четкого дефинирования в белорусском искусствоведении, мы считаем правомерным применение понятия «антреприза» относительно любых новых явлений современного театра. Каждый частный, негосударственный театр или театральный проект, работающий на принципах сборного коллектива и не имеющий собственной сцены и постоянного бюджетного финансирования, можно называть антрепризой (театр «Компания», Современный художественный театр, театральный проект Е. Огородниковой, антреприза А. Вайнштейна и др.). Тем более, что не

вносят необходимой конкретизации терминологии и нормативно-правовые акты, регулирующие деятельность в сфере театрального искусства.

До 2017 г. ведущим источником права в сфере культуры являлся закон «О культуре в Республике Беларусь» (послед. ред. в 2014 г.) [2]. В нем, помимо определения понятия «театр» и его целей как учреждения культуры (ст. 38), давалась типология организаций культуры по форме собственности (государственные и частные) и цели деятельности (коммерческие и некоммерческие) (ст. 21). Не было точного терминования и в «Положении о театрально-зрелищной организации Республики Беларусь» (2004), разработанном Министерством культуры Республики Беларусь [133], и в подписанном указе Президента Республики Беларусь «Об организации гастрольно-концертной деятельности» (2008) [132] и «О проведении культурно-зрелищных мероприятий» (2010) [130].

В июле 2016 г. в Беларуси был принят Кодекс о культуре [86], вступивший в силу в феврале 2017 г. и отменивший действие всех вышеназванных нормативно-правовых актов. В результате такой ожидаемый многими деятелями белорусской сцены документ лишь косвенно затрагивает вопросы регулирования развития театрального искусства. В частности, в статье «Жанры и формы коллективов художественного творчества» определено, что среди театральных выделяются драматические, музыкальные, кукольные, прозы и поэзии, сатиры и юмора, пантомимы, миниатюр и др. коллективы, а по формам – театры, студии и пр. (ст. 45)²⁷.

В главе «Организации культуры и подразделения юридических лиц» обозначено, что театры могут быть как организациями культуры, так и подразделениями юридических лиц, в том числе обособленными (ст. 50) и могут быть созданы в форме коммерческих организаций (хозяйственных обществ²⁸, полного

²⁷ В статьях 46–49 раскрывается статус коллектива художественного творчества, порядок создания и ликвидации коллектива художественного творчества, основания для осуществления деятельности и управления коллективом художественного творчества.

²⁸ Хозяйственными обществами являются: открытое акционерное общество (ОАО), закрытое акционерное общество (ЗАО), общество с ограниченной ответственностью (ООО) и общество с дополнительной ответственностью (ОДО).

и командитного товариществ²⁹, унитарных предприятий), а также некоммерческих организаций (финансируемых собственником учреждений; ассоциаций (союзов); других форм, предусмотренных законодательными актами) (ст. 51).

Кроме того, в статье 51 Кодекса о культуре определено, что в зависимости от направлений культурной деятельности организации культуры подразделяются на типы: театры, продюсерские организации, организации по проведению культурных мероприятий и пр.³⁰

В тоже время нигде в кодексе не даются определения понятиям «театр», «театральная деятельность», «работники театра», «спектакль» и пр. Даже в главе 23 «Деятельности профессиональных коллективов художественного творчества», в статьях 223–225 которой обозначаются направления деятельности профессиональных коллективов художественного творчества, их принципы и цели, а также права и обязанности, нигде, как и в кодексе в целом, театральное искусство и театры как таковые не обозначаются.

Единственным документом, более конкретно упорядочивающим деятельность частных сценических коллективов, является модельный закон «О театре и театральной деятельности» [126], принятый в 2001 г. Межпарламентской ассамблеей государств-участников СНГ. Значимость его заключается в уточнении понятий «продюсер», «коммерческий театр» и «некоммерческий театр», «государственный театр» и «негосударственный театр» (ст. 1), формулировке прав театральной организации в области организационно-экономической деятельности (ст. 11) и имущественных прав продюсера на постановку

²⁹ В соответствии с Гражданским кодексом Республики Беларусь [48], полным товариществом является товарищество участники которого (полные товарищи) в соответствии с заключенным между ними договором занимаются предпринимательской деятельностью от имени товарищества и солидарно друг с другом несут субсидиарную ответственность своим имуществом по обязательствам товарищества (ст. 66). Командитное товарищество – это товарищество, в котором наряду с участниками, <...> (полными товарищами), имеется один или несколько участников (командитов), которые несут риск убытков, связанных с деятельностью товарищества, в пределах сумм внесенных ими вкладов и не принимают участия в осуществлении товариществом предпринимательской деятельности (ст. 81).

³⁰ В статьях 52 и 53 кодекса показаны особенности учреждений культуры как одной из форм некоммерческих организаций культуры и раскрыт их порядок создания, реорганизации и ликвидации.

(стст. 14–16). Однако, несмотря на то, что в документе отдельно прописываются права и возможности негосударственных театров и театральных организаций (ст. 24), сделано это без конкретного указания допустимых форм творческих объединений. Таким образом, и в данном нормативно-правовом акте отсутствует искомая нами детализация понятий «антреприза», «частный театр» или иные формы и варианты организации частного театрального дела. Данный закон является модельным, а это значит, носит всего лишь рекомендательный характер его использования в национальных законодательствах.

Эти обстоятельства позволяют нам на основе выявления некоторых существенных признаков различных белорусских театральных объединений свести их в единое целое. В основу нашей систематизации положены имманентные свойства антрепризы, вытекающие из ее сути: ее организационно-структурный, функционально-творческий и финансовый элементы.

В основе *организационно-структурного элемента* антрепризы лежит обособленная специализированная единица, фактически существующая в обществе, но официально не зарегистрированная. Организация как институт, объединение творческих людей. Данный элемент антрепризы позволяет соединить все разнообразие известных из современной белорусской практики творческих сообществ: частные театры³¹, собственно антрепризы, отдельные театральные проекты³², продюсерские центры³³ и театральные концертные агентства³⁴ (см. стр. 48).

³¹ Частный театр – творческая организация, возглавляемая продюсером и занимающаяся созданием, производством и продажей спектаклей, созданных за счет собственных средств или при поддержке спонсоров и меценатов. Отличительными чертами частного театра является отсутствие собственной стационарной площадки, непостоянный коллектив актеров и технического персонала, а также доминирование продюсера как идейного вдохновителя театра и его руководителя.

³² Театральный проект – уникальный набор творческих и технических процессов, направленный на создание нового театрального продукта. Роль идеолога и организатора театрального проекта принадлежит продюсеру, функцию которого иногда на себя берут актер, режиссер или художник. Театральный проект ограничивается четкими временными рамками, доступностью ресурсов и характеризуется уникальным творческим коллективом или необычным постановочным решением: создается или конкретным режиссером, или под конкретного актера, для постановки конкретной пьесы или реализации нетривиальной идеи.

³³ Продюсерский центр – организация, занимающаяся продюсированием – созданием, производством, распространением или продажей творческого продукта, коим может являться музыкальный исполнитель или коллектив, театральный спектакль, кинофильм или телепрограмма.

Под *функционально-творческим элементом* антрепризы подразумевается количественная совокупность участников процесса в зависимости от масштаба спектакля и характера выполняемых в нем обязанностей. Чаще всего организаторы антрепризы стремятся к формированию более или менее постоянного ядра исполнителей, участвующих в большинстве частных постановок. Причем актеры концентрируются либо вокруг конкретного продюсера, либо вокруг конкретного режиссера.

Деятели частной сцены склонны сегодня до некоторой степени фиксировать труппу и приглашать к участию в спектаклях по мере возможности одних и тех же исполнителей. Потому что, как мы отмечали ранее, актерское имя является одним из ведущих аспектов привлекательности продюсерского спектакля для зрителя³⁵. По этой же причине драматические проекты, в которых на каждый спектакль собирается новая труппа, сегодня достаточно редки и характерны больше для музыкально-драматической и цирковой антрепризы. Эпизодический характер носят и драматические постановки, рассчитанные на одного исполнителя.

Широко встречается в белорусской и российской практике совмещение в рамках одного спектакля одним лицом нескольких профессий: продюсер-актер, режиссер-актер, режиссер-сценограф, режиссер-композитор, что в равной степени продиктовано как занятостью соответствующих кадров в государственных театрах, так и необходимостью некоторой экономии денежных средств при производстве спектакля.

Финансовый элемент антрепризы дифференцируется нами по способам привлечения финансовых ресурсов в реализацию спектакля. Исходя из того, что частные театральные постановки развиваются в большинстве своем исключительно за счет

³⁴ Театрально-концертное агентство – организация, занимающаяся прокатом готового спектакля (концерта) и совершающая все необходимые мероприятия по его проведению (сопровождение артистов, поиск площадки, реклама мероприятия и т. д.) или создающая и продвигающая на рынок собственный спектакль или музыкальную программу.

³⁵ Среди прочих аспектов привлекательности продюсерского театрального проекта можно выделить имя драматурга: привлекает зрителя или известное мировое имя (У. Шекспир, А. Чехов и пр.), или необычно звучащее имя (Я. Реза, П. Марбер и пр.); имя режиссера (публика идет на конкретного постановщика); жанр спектакля: не столько устоявшиеся классические жанры (комедия, трагедия, мелодрама и пр.), сколько синтетические жанры (любовный триллер, трактат, поэма о любви и пр.)

внутренних источников, то самым распространенным типом самофинансирования является использование нераспределенной прибыли – собранных от проката спектаклей денежных средств, оставшихся после долговых выплат. Любая антреприза находится в прямой зависимости от потребительского (зрительского) спроса. И, соответственно, чем выше интерес публики к тому или иному сценическому произведению, тем чаще показывается данная постановка и тем выше уровень ее доходности.

Не менее значимым источником дополнительного капитала является организация продюсерами гастролей антреприз из других стран. Акцент делается на спектаклях с участием популярных зарубежных актеров, потому что зритель готов платить значительные суммы денежных средств за одну только возможность увидеть своими глазами исполнителей, хорошо известных по телевизионным проектам³⁶.

Еще одной статьей субсидирования производства новых спектаклей является прибыль от реализации менее затратных околотеатральных проектов: творческих встреч, тематических вечеров или концертов. Отдельно можно выделить частные вложения как самих продюсеров, так и деньги ближайшего окружения (родственников и друзей).

Финансирование спектаклей за счет внешних средств – пожертвований частных лиц, частных и общественных фондов, например, в США – главный канал. Причем эти пожертвования не подлежат налогообложению. Ситуация в нашей республике складывается таким образом, что бизнесмены неохотно вкладывают деньги в спектакли. Белорусское налоговое законодательство пока не соответствует требованиям реальности: спонсоры обязаны платить налог с той суммы, которую они перечисляют в театр, и поэтому привлечь их к участию в постановке даже профессионально составленным спонсорским пакетом³⁷ – сложновыполнимая задача. Поэтому внешние (спон-

³⁶ Российский искусствовед К. Фокина дала этому феномену определение «медийного» актерства – узнаваемости актерских лиц как главного условия успешности спектакля [201, с. 18].

³⁷ Спонсорский пакет – это перечень финансово-юридических и программных документов, который позволяет потенциальным спонсорам определить степень своего финансового участия в проекте и понять свои информационно-рекламные преимущества.

сорские) денежные ресурсы являются незначительными вложениями в белорусские антрепризные спектакли.

Резюмируя все вышесказанное, мы даем свое определение антрепризы как формы творческой деятельности в зрелищных видах искусства, которая характеризуется сборным коллективом исполнителей, лидирующей ролью руководителя-продюсера и самостоятельной финансовой базой. Антреприза представляет собой разветвленную функциональную систему, все элементы которой находятся в подвижном состоянии. Это значит, что в театральной сфере не существует пока в чистом виде антрепризы, которая содержала бы в по одной характеристике каждого элемента. Например, не существует частного театра, который бы занимался только постановками моноспектаклей и финансировался за счет проката гастрольных постановок, как и нет пока антрепризы, в которой были бы представлены все выделенные нами характеристики³⁸.

В заключение отметим, что согласно общеизвестной концепции развития театра, XIX в. был веком актерского театра, когда зрители выбирали спектакли, ориентируясь на имя исполнителя, и постановки были памятны тем, что главные роли в них исполняли актеры А. Ленский, М. Савина или В. Комиссаржевская. XX в. выдвинул на первые позиции личность режиссера, определив тем самым появление режиссерского театра. Театральная публика ходила на спектакли Е. Вахангова, В. Мейерхольда, А. Таирова, потом на А. Эфроса, Ю. Любимова,

³⁸ Российские искусствоведы в своих исследованиях также уходят от «чистых» моделей репертуарного театра и антрепризы и предлагают модифицированные формы организации театрального дела. Например, К. Фокина предлагает следующие дефиниции сложившихся в России к началу XXI в. типов театральных организаций: репертуарный театр режиссерского типа, обладающий художественной программой развития; продюсерский театр проектного (антрепризного) типа, ориентированный на принципы концертной деятельности и не имеющий постоянной труппы и здания; репертуарный театр продюсерского типа – в котором репертуарная политика формируется и проводится с учетом продюсерских идей [201, с. 28].

А. Мошенский дает следующую классификацию антреприз: антрепризы частные, единолично возглавляемые конкретными предпринимателями; антрепризы общественные, открытые при какой-нибудь организации; антрепризы «при режиссере», «при актере» или «при драматурге», в которых руководителями являются соответствующие специалисты; антрепризы бродвейского типа, в которых артисты собираются на один спектакль ради единовременного показа и возглавлять такие коллективы может любой деятель, умеющий находить деньги под реализацию проекта [113, с. 52].

О. Ефремова и М. Захарова. А XXI в. будет веком продюсерского театра и роль продюсера в творческом процессе будет ведущей, о чем мы уже говорили ранее. Представленная концепция не нравится, в первую очередь, поклонникам традиций русского классического театра, основанного К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко. Однако понятно, что процессы вхождения отечественного театра в общемировое театральное пространство невозможны без изменения театральной модели. И в этой связи мы утверждаем, что именно форма антрепризы является стартовой площадкой для воплощения идей продюсера.

Учитывая все вышесказанное, структура нашего исследования предполагает рассмотрение белорусской драматической и музыкально-драматической антрепризы исходя из особенностей функционирования отдельных частных театральных коллективов и в контексте взаимодействия со зрителем и деятелями сцены. В нашей работе мы концентрируем внимание исключительно на тех событиях, которые раскрывают специфику развития частного театрального дела в Беларуси на современном этапе.

РЕПОЗИТОРИЙ

ГЛАВА 2

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЧАСТНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА В БЕЛАРУСИ НА РУБЕЖЕ XX – XXI ВВ.

2.1. Историко-культурные предпосылки возрождения антрепризы в Беларуси в конце 1990-х гг.

Развитие любого вида искусства, в том числе и театрального, невозможно без обращения к прошлому. Изучение опыта, накопленного веками, позволяет оценить современное состояние сценической практики и увидеть тенденции развития в будущем, потому что история является контекстом современных проблем.

Первые сведения о театральной антрепризе на территории современной Беларуси датируются последней четвертью XVIII в. Это были гастроли заезжих театральных коллективов, актеры которых играли на польском языке. Так, в Минске в 1778 г. выступала «компания» артистов из центральной Польши. В Гродно в 1784 г. труппа под руководством В. Богуславского показала тринадцать спектаклей. В 1787 г. в Минске работала польская труппа под руководством Д. Моравского [47, с. 225–227].

В конце XVIII – начале XIX в. попытки наладить устойчивую деятельность антреприз были небезуспешны во многих крупных городах Беларуси. На сценах Освеи, Бреста, Витебска, Дриссы, Зельвы, Могилева, Полоцка, Слонима, Слуцка, Шклова и многих других уездных городов и поселков выступали польские драматические и музыкально-драматические коллективы. Как свидетельствует историк С. Куль-Сельверстова: «Появление антрепризы было признаком проникновения в театр буржуазного предпринимательства и могло произойти только тогда, когда общество ощутило потребность в постоянных театральных представлениях. Возникновение коммерче-

ского театра означало подготовленность зрителя, наличие своеобразной традиции публичных зрелищ» [90, с. 50].

В это же время складывается в общих чертах система деятельности антреприз. Во главе коллектива стоял антрепренер, который нанимал актеров за определенную плату, отбирал репертуар, обеспечивал артистов всем необходимым производственным материалом для плодотворной сценической работы. Не имея постоянного бюджета, антреприза находилась в непосредственной зависимости от кассового сбора. Театральное дело, как правило, развивалось на средства, полученные от показа спектаклей³⁹. Антрепренеру необходимо было окупать все затраты в самый короткий срок, чтобы осуществлять дальнейшую деятельность.

Однако, на практике, продажа билетов не всегда приносила антрепренерам ощутимую прибыль, и иногда не могла покрыть даже части расходов. Не помогали ни большое количество премьер⁴⁰, ни система бенефисов⁴¹, которые антрепренеры также не упускали использовать в своей деятельности. Поэтому нередко были случаи обращения последних за единовре-

³⁹ Определенные доходы от показов в больших городах позволяли антрепренерам иметь разнообразный в художественном и жанровом отношении репертуар, декорации, костюмы, реквизит, а также снимать театральное здание или сценическую площадку на определенное время и, тем самым, создавать устойчивый театральный сезон.

⁴⁰ Известный факт о деятельности труппы русского антрепренера А. Картавова, которая в Минске (сезон 1890–1891) за три месяца и двенадцать дней гастролей показала свыше семидесяти пьес, причем только несколько из них ранее находились в прокате.

⁴¹ Бенефис (фр. *bénéfice* – доход, польза) – это спектакль, сбор от которого поступал в пользу одного или нескольких актеров, или других работников театра, за вычетом всех постановочных расходов [193, с. 153].

Практика проведения «артистических именин» мастеров сцены была основана во Франции в 1735 г. В Российской Империи бенефисы получили распространение в 1783 г. на государственной (императорской) сцене, а позже, в XIX в. и в антрепризе.

Бенефисы назначались по жеребьевке. Процедура проведения включала выбор бенефициантом наиболее выигрышной (кассовой) драматургии для будущего спектакля и приглашение состоятельных и влиятельных персон города, на большие финансовые пожертвования которых, определенным образом, и были рассчитаны проводимые антрепренером мероприятия. Как вспоминал русский актер П. Дьяконов: «Печатали приглашения на секретках или открытках, а иногда посылали даже телеграммы <...>. Приглашения особо именитым обывателям и меценатам печатались на цветном атласе или шелке. Все это рассылалось по почте или с посыльными <...>. На приглашении обычно печаталось: “покорнейше прошу посетить мой бенефис”. Это “внимание” к публике обязывало постоянных завсегдатаев театра ответить любезностью и обязательно прийти на торжество» [115, с. 72]

менной денежной помощью к местным чиновникам. Такая финансовая поддержка со стороны государственных властей в какой-то степени позволяла антрепризе поправить материальное положение и продолжить театральное дело.

В начале XIX в. на белорусских землях окончательно складывается практика театральных сезонов. Если в конце XVIII в. сценические представления давались в дни ярмарок, больших праздников или в связи с приездом или юбилеем коронованных особ, то с первых десятилетий XIX в. театральный сезон имеет определенные временные рамки, которые сохраняются вплоть до начала XX в. В губернских городах антрепризы начинали деятельность с осени, останавливаясь на время Великого поста или траурные недели по случаю смерти членов царской семьи, а затем снова продолжали работать до лета. На время летних каникул антрепренеры выезжали на гастроли по окрестным населенным пунктам или для выступлений на ярмарках [90, с. 84].

Ярмарки являлись своеобразными центрами культурной жизни белорусов. Сюда съезжались богатые торговцы из приграничных территорий. Помимо музыкантов и цирковых артистов здесь выступали драматические, оперные или балетные труппы. Наиболее привлекательной для гастролей была крупнейшая в стране ярмарка в Зельве⁴², где в разные годы выступали труппы Я. Шиманского (1803), С. Дешнер (1803–1806), Виленского драматического театра под дирекцией М. Кажинского (1815, 1816, 1819), В. Блажевича (1841), Д. Грюнвальда (1856) [116, оп. 2, д. 2, л. 131–132]. И именно на ярмарках в 1840–1850 гг. складывалась так называемая биржа актеров, где антрепренер мог набрать труппу.

Следует отметить, что свидетельством существования театра в том или ином городе являлось не наличие специального театрального здания, а проведение регулярных платных публичных спектаклей. Проходить такие показы могли не только в те-

⁴² Анненская ярмарка известна в Зельве с 1501 г., когда привилегия на ее проведение была дана королем Александром Ягеллоном Анне Улинич – вдове бывшего хозяина Зельвы Михаила Начовича. В начале XVIII в. ярмарка переживает расцвет, и в течение многих последующих десятилетий на ее открытие (25 июля) стремились попасть не только купцы из Беларуси, Литвы и российских губерний. Гости ярмарки были французы, датчане, шведы, итальянцы. Ярмарка имела международное значение и была своеобразным мостом между Россией и Западом [72].

атральных строениях, но и в приспособленных для спектаклей помещениях: на летних сценах городских садов, в чайных, залах военных собраний и городских казармах, на постоянных дворах и помещениях школ, а то и вовсе в продуваемых со всех сторон ветрами сараях. При существовавшей в то время на белорусских землях миграционной театральной системе, конкретные сооружения сдавались в аренду различным театральным антрепренерам и коллективам на определенный срок⁴³.

В первой половине XIX в. окончательно определяется и состав театральной труппы. При отсутствии должности режиссера⁴⁴ его функции чаще выполнял антрепренер или наиболее способный актер. Принцип зачисления в труппу базировался на системе амплуа: каждый антрепренер, приглашая актера «на положение», требовал от него подробного перечня исполняемых ролей. Во время театрального сезона, когда для привлечения публики ставились две-три, а в некоторых коллективах и шесть новых пьес в неделю, невозможно было быстро поставить спектакль без владения актерами способностью «схватывать» роль полностью. При таких обстоятельствах актерский опыт и знание ролей, наряду с деятельностью суфлера, являлись залогом успешности частного театрального предприятия⁴⁵. Борьба за физическое выживание неизбежно оттесняла творческие задачи на второй план⁴⁶.

⁴³ К концу XIX в. среди гастролирующих антрепренеров стала обычным явлением аренда театральных помещений с последующей передачей их за проценты другим антрепренерам. Такие по сути своей спекулятивные действия являлись зачастую вынужденной мерой, позволявшей антрепризам выживать.

⁴⁴ Должность режиссера в русском театре появляется только в конце XIX в. с открытием в 1898 г. Московского художественного театра.

⁴⁵ По воспоминаниям русского актера Б. Горин-Горайнова: «При существовавших темпах работы актеры поступали обычно так: пьесу проходную, которую не приходилось включать в репертуарный список для будущего антрепренера, играли на авось, полагаясь на суфлера. Если роль была большая и запомнить ее не представлялось никакой возможности, решали играть с помощью испытанных средств: герой пьесы превращался в заику или глуховатого, или же человека одержимого какими-то своими любимыми словечками и поговорками. Заикаешься, переспрашиваешь партнера, тянешь время, а сам прислушиваешься к суфлеру. И кое-как выходишь из положения. Поэтому глухой и заика являлись обычными персонажами всякого проходного спектакля» [115, с. 15].

⁴⁶ Как утверждал Б. Горин-Горайнов, «между ведущим провинциальным актером и зрителем существовала негласная договоренность:

– Я, – говорил актер, – даю вам все лучшее из того, что имею, – свою искренность, свой темперамент, а вы обещаете мне не смотреть на все, что в нашем спектакле плохо» [115, с. 14].

Отметим также, что существовало два варианта проведения гастролей антрепризы. В одном случае предприниматель приезжал в какой-нибудь уездный город с труппой и работал там в течение сезона. В другом – в провинциальный театр приглашался конкретный артист со своими предложениями и трактовками пьес, а местная труппа любителей подстраивалась под «театральную звезду». Актеры местных театров знали все роли классического репертуара, и им не составляло большого труда сыграть спектакль с приглашенным исполнителем даже после одной репетиции⁴⁷.

В истории развития антрепризы на белорусских землях мы выделяем три периода. Первый период (1770–1830-е гг.) – деятельность польских антреприз; второй (1831–1850-е гг.) – деятельность польско-русских антреприз; третий (1860–1919) – деятельность русских, украинских и еврейских антреприз и товариществ. Такие неравномерные временные интервалы в рамках обозначенных нами периодов обусловлены, в первую очередь, характером политических, экономических и социально-культурных процессов, которые протекали на белорусских землях. Так, в результате трех разделов Речи Посполитой к Российской империи были присоединены восточные (1772), центральные (1793), а потом и западные (1795) белорусские земли (впоследствии получившие название Северо-Западный край), на которых царское правительство начало проводить постепенную централизованную политику слияния их (земель) с основными русскими регионами.

Поэтапное включение белорусских территорий в состав Российской империи еще не означало быстрого исчезновения с театральной сцены польских коллективов. Удаленность белорусских земель от губерний в центре России, переплетение национальных и религиозных интересов – все это являлось сдерживающим фактором распространения русских гастрوليрующих театральных трупп вплоть до середины XIX в. По утверждению театроведа Ю. Пашкина, «попытки <...> русских антрепренеров организовывать постоянные театральные “дела” в го-

⁴⁷ Такой вариант гастролей получил широкое распространение в последней четверти XIX – начале XX в. и был связан с именами выдающихся украинских актеров и русских артистов императорских театров В. Долматова, М. Заньковецкой, В. Комиссаржевской, А. Невского, М. Савиной, Н. Садовского, И. Сандуновой, М. Старицкого, М. Федоровой, А. Яблочкиной и пр.

родах Беларуси оказываются безуспешными вплоть до конца 1863 г., года подавления мощного крестьянского восстания в Беларуси и Литве» [147, с. 106].

Потенциальными зрителями спектаклей антреприз с конца XVIII в. и почти до середины XIX в. были, в большинстве своем, сами поляки. Согласно исследованиям А. Лютого, контингент платежеспособной публики составляли католическое дворянство, чиновники, военные и состоятельное купечество – 15 % общей численности городского населения [103, с. 62–63]. Учитывая, что мещане являлись подавляющей социальной группой (82 %), можно только сделать предположение, почему они, имея финансовую возможность, не посещали театр⁴⁸.

Репертуарная политика польских антреприз, выступавших в Беларуси в 1770–1830-е гг., характеризовалась некоторым отражением сценических тенденций театров Варшавы и Кракова⁴⁹ (которые, в свою очередь, развивались под влиянием идей Просвещения). Жанровое разнообразие драматургических произведений определялось господством комедий, драм, водевилей и мелодрам В. Богуславского («Артисты поневоле, или Комедия наспех», «Модные спазмы»), Л. Дмушевского («Болтун из болтунов», «Билет на лотерею»), Ф. Заблоцкого («Наука для мужей, или Ревнивая жена», «Помещичий бал»), А. Жулковского («Наследник римского трона») и др.

В большинстве этих произведений, как свидетельствуют источники, утверждались гуманистические идеалы Просвещения.

⁴⁸ Значительную часть мещанского населения составляли евреи, которые ввиду провозглашенного Екатериной II в 1791 г. указа об установлении границы еврейской оседлости («черты оседлости»), за которой запрещалось постоянное жительство евреев в Российской империи, в основном проживали в пределах территории современной Беларуси. В результате обособленности от остального общества и в силу сильных религиозных традиций среди еврейской диаспоры, театр не входил в круг дозволенных видов искусства. По мнению еврейского актера А. Дейча, «суровая религия евреев, не допускавшая идолопоклонничества, охранявшая спиритуалистический, чисто умозрительный характер верований» крайне не способствовала вовлечению еврейского населения в театральное искусство [64, с. 8].

⁴⁹ По утверждению историка С. Куль-Сельверстовой, какое бы идейно-стилевое направление не царил в театральном искусстве, некоторые пьесы всегда оставались «гвоздем» репертуара, как в театральной столице края, так и в провинции. К числу таких произведений исследовательница относит пьесы У. Шекспира, Ж.-Б. Мольера и В. Богуславского. И если интерес к пьесам Шекспира и Мольера был вызван художественными качествами произведений, то многолетняя популярность пьес В. Богуславского связана была с чувством патриотизма, сделавшим сочинения автора символом существования самобытной польской драматургии [90, с. 216].

Театру предоставлялась роль воспитателя общества: просветители считали своим долгом превратить сограждан в образованных и высокоморальных людей [47, с. 234]. К тому же, театр выполнял важную политическую и социальную функцию. И при этом, что немаловажно, был призван развлекать зрителя и давать прибыль антрепренеру.

Соответственно, подбор репертуара созвучного общественно значимым событиям, не только демонстрировал политические симпатии антрепренера, но также и приносил неплохой материальный доход. А отсутствие строгой цензуры театральных представлений давало возможность не только ставить пьесы откровенно политизированного характера, но и изменять текст, вставляя острые политические ремарки [90, с. 176]. И пусть произведения В. Богуславского («Генрих VI на охоте», «Доказательство признательности народу»), Я. Дроздовского («Литератор по несчастью»), Ю. Немцевича («Возвращение депутата») и других авторов не были непосредственно связанными с действительностью, – сюжеты этих пьес зрителями воспринимались как параллель современности.

Значительное место в репертуаре польских творческих коллективов занимали также и музыкально-сценические постановки. Популярностью пользовались оперы Дж. Паизиелло («Фраскатана»), А. Сальери («Аксур, царь Ормуза», «Школа ревнивых»), Я. Стефани («Мнимое чудо, или Краковяне и горцы»), Ю. Эльснера («Семь раз один») и др. [114, с. 254–256].

Начало следующего периода развития антрепризы в Беларуси было обусловлено историческими событиями 1831 г. (восстание на территории Польши, Западной Беларуси, Литвы и Западной Украины), результатом которых стало более пристальное внимание российской власти, в том числе, и к театру. Так, согласно постановлениям высшего общегосударственного органа внутренней политической безопасности Российской империи «Третьего отделения собственной его императорского величества канцелярии» (прерогативой которого стала обязательная цензура пьес, предназначенных для постановки на любой сцене), губернаторам, уездным начальникам полиции, городничим и исправникам был предписан строгий надзор за деятельностью провинциальных творческих коллективов на всей территории страны. При этом в западных окраинах Российской

империи еще и на уровне местных начальников дополнительно регламентировалась деятельность частных театральных трупп, например, более жестко корректировался и сокращался «Список пьес, дозволенных к представлению»⁵⁰.

Позже, в 1845 г., для «упорядочения» системы организации театрального дела в белорусском регионе был разработан и реализован проект, согласно которому исключительное право проведения сценических показов отдавалось театрам губернских городов. Антрепренерам же разрешалось ведение театрального дела только под надзором официальных органов и при условии постоянного прошения личного разрешения на осуществление гастролей.

Общая русификаторская политика русского царизма 1830-х гг. в значительной степени усложняла существование польской антрепризы и начался процесс «обрусения» гастролирующих коллективов. Сначала параллельно с показами пьес на польском языке постепенно вводились водевили на русском языке, а позднее ставились пьесы на русском языке, сопровождавшиеся водевилями на польском.

В 1850-е гг. спектакли на русском языке становятся привычным явлением, и польско-русские и, изредка, собственно русские антрепризы гастролируют на белорусских землях. Работают несколько сезонов в Минском городском театре труппы под руководством Я. Хелмиковского (1841–1844) и В. Дроздовского (1846–1850). В Гродно действуют труппы С. Новаковского (1837, 1840–1841, 1844–1846), В. Шмидгоффа (1841–1843). С открытием в декабре 1845 г. постоянного городского театра начинается активная гастрольная жизнь в Витебске: выступают балетный ансамбль М. Пиона (1845–1847), труппы Я. Чеховича (1747–1749), антрепризы К. Федецкого (1851), В. Клокоцкого (1853), В. Оберского (1853–1854) [193, с. 212, 312, 194, 113]. В Могилеве работает труппа Ю. Конрада (1852–1854). Значительно расширяется география местечковых гастролей, в поле зрения антрепренеров Ю. Лютомского,

⁵⁰ «Список пьес, дозволенных к представлению» – перечень произведений, прошедших проверку в Третьем отделении. Разрешенные к представлению пьесы вносились в алфавитный реестр канцелярии Главного управления по делам печати, а затем печатные алфавитные списки пьес рассылались всем содержателям театров. Перечень произведений ежегодно, а по возможности, и чаще, пополнялся, и служил исключительным руководством при постановке пьесы в театре и печати афиш.

К. Новинского, П. Ратаевича, В. Рашевского и др. попадают Бобруйск, Борисов, Бешенковичи, Брест, Городок, Гомель, Горки, Зельва, Кобрин, Лепель, Люцин, Новогрудок, Несвиж, Речица, Свислочь, Сураж, Сенно, Шклов

Отметим, что расширение сферы действия русского языка было обусловлено не только обозначенными нами ранее политическими причинами. Происходит и довольно заметное социальное изменение зрительного зала. С постепенным перемещением центра экономических связей на восток, поближе к столице Российской империи, отмечается значительный приток в белорусские города русского дворянства, военнотружущих, мелких чиновников, цеховых, торгового и ремесленного люда. Эта публика привносит в театр свои эстетические требования и воздействует на репертуар и характер творчества частных коллективов.

В 1830 – 1850-е гг. антрепренеры предлагают зрителям драмы, трагедии, комедии и мелодрамы западноевропейских авторов, среди которых встречались как высокохудожественные произведения Ж.-Б. Мольера («Мещанин во дворянстве»), Ф. Шиллера («Мария Стюарт», «Разбойники»), У. Шекспира («Гамлет», «Укрощение строптивой»), так и менее значимые и известные пьесы В. Дюканжа («Любовь и игра»), А. Дюма («Зависть, или Тайна жены», «Муж вдовы»). Среди произведений польских драматургов выделялись пьесы Я. Каминьского («Елена, или Гайдамаки на Украине»), Ю. Коженевского («Молодая вдова», «Евреи»), А. Фредро («Пожизненное», «Письмо», «Месть») и др. [146, с. 25–27].

Под влиянием идей романтизма проявляется интерес к так называемым волшебным, или мистическим, и рыцарским произведениям К.-Ф. Ханслера («Дьявольская мельница»), Ш. Бирх-Пфейфер («Замок Грейфенштайн, или Бархатный башмак»), Г. Клейста («Кетхен из Гейльбронна»), Ф. Раймунда («Король духов альпийских и враг людей») [225, с. 193–223].

Музыкально-драматические польские труппы характеризовались пристальным вниманием к произведениям западноевропейских композиторов и некоторым интересом к сочинениям русских и украинских авторов. В частности, труппа Я. Хелмиковского обращалась в выборе оперного репертуара исключительно к произведениям европейских композиторов:

В. Беллини («Сомнамбула»), Г. Доницетти («Фаворитка»), Дж. Россини («Севильский цирюльник»). В репертуаре антрепризы В. Дроздовского значительное место занимали оперы русских композиторов А. Верстовского («Аскольдова могила»), С. Давыдова («Русалка») и музыкально-драматические постановки украинских авторов: И. Котляревского («Москаль-чаровник», «Наталка-Полтавка») и Г. Квитки-Основьяненко («Сватанье на Гончаровке», «Шельменко, волостной писарь»). А репертуарную основу балетного ансамбля французского хореографа М. Пиона составляли балеты А. Гировеца и М. Карффы ди Колобрано («Швейцарская молочница»), К. Курпинского и Ю. Дамсе («Свадьба в Ойцове»), Ю. Эльснера («Две статуи»), которые характеризовались простым сюжетом и единством дивертисментов, народных танцев и «живых картинок» [114, с. 269–273].

Особенно широкое распространение на сценах белорусских губернских городов в 1830–1850-е гг. приобретают водевили. Причина заключается в том, что социальная структура зрительного зала в этот период пополнилась выходцами из ремесленного сословия, которые требовали произведений простых и понятных. Антреприза на такой запрос откликнулась спектаклями по пьесам П. Григорьева («Комедия с дядюшкой»), П. Каратыгина («Школьный учитель», «Вицмундир»), Н. Коровкина («Барышня-крестьянка»), Ф. Кони («Девушка-гусар», «Студент, артист, хорист и аферист»), Д. Ленского («Лев Гурч Синичкин, или Провинциальная дебютантка», «Хороша и дурна, и глупа, и умна»). Тенденция обязательного присутствия в репертуаре легких водевилей сохранилась в антрепризах до начала XX в. и связана была, по мнению театроведа Ю. Пашкина, с тем, что согласно культурно-политическим интересам царского правительства «зрелищно-развлекательные театральные представления <...> были объективно призваны работать на снижение социальной активности демократического зрителя» [146, с. 54].

Наиболее значимым в развитие театрального искусства на белорусских землях является период, связанный с деятельностью русских и украинских гастролирующих коллективов, который начался после 1863 г. и продолжался почти до полного исчезновения предпринимательской деятельности в театральной сфере в 1919 г.

С одной стороны, политические события 1863–1864 гг. (восстание на территории Беларуси, Польши и Литвы под руководством К. Калиновского) вызвали очередную волну царских репрессий, повлекших за собой окончательный запрет спектаклей на польском языке и постепенное установление монополии русскоязычного театра. Еще более была усовершенствована система правительственного контроля над содержанием деятельности театров. Согласно введенному в 1865 г. «Уставу о цензуре», все цензурные учреждения концентрировались в Главном управлении по делам цензуры и печати, которое подчинялось министру внутренних дел. Данное нововведение значительно упрощало цензуру драматических произведений, однако разрешение на показ той или иной пьесы теперь зависело не от одного конкретного цензора, а от коллегии – совета управления.

С другой стороны, рост уездных городов, развитие товарно-денежных отношений, изменение и укрупнение структуры зрительного зала открывали определенное пространство для предпринимательства. Значительное расширение театрального предложения на белорусских землях происходило за счет увеличения контингента платежеспособных посетителей спектаклей антрепризы. Как отмечал Ю. Пашкин, помимо трудовой разночинной интеллигенции – учителей, конторщиков, служащих и различного рода деловых людей, в театр приходил и «простонародный» зритель – цеховой, ремесленный, мастеровой люд, зажиточный крестьянин [146, с. 45].

Неоднородность театральной публики⁵¹ сказывалась на формировании репертуара гастролирующих трупп, который характеризовался столкновением и сосуществованием разножанровых и идейно неравнозначных произведений. Антрепренеры старались учесть художественные требования всех социально-профессиональных и культурно-образовательных слоев.

⁵¹ Как справедливо отмечал русский критик П. Боборыкин, характеризуя публику в провинции: «У нас очень трудно определить заранее: чего хочет публика и чем она удовлетворится. У нас же, что не зритель, то особое мировоззрение, особые вкусы, пристрастия. В нашем народном складе лежит склонность к скорому осуждению, которое поддерживается общей невежественностью и отсутствием специального эстетического воспитания. Отсюда вытекают неосмысленные случайные восторги и симпатии, также легко всплывающие, как и взрывы недовольства [32, с. 332–333].

Фарс, оперетта, мелодрама и большинство водевилей развлекательного характера привлекали внимание местной знати (дворян, чиновников, офицерства, помещиков). Бытовые комедии и драмы собирали служащих, ремесленников и купцов. Именно на вкусы этих категорий зрителей были рассчитаны «псевдо-исторические» (по определению Ю. Пашкина) русские пьесы Н. Полевого («Елена Глинская», «Параша-сибирячка»), романтико-националистические мелодрамы С. Гедеонова («Смерть Ляпунова»), Н. Кукольника («Генерал-поручик Паткуль»), Н. Чаева («Свекровь»), зрелищно-развлекательные произведения В. Дьяченко («Жертва за жертву, или Пересыльные арестанты»), П. Невежина («Вторая молодость»), И. Шпагинского («Майорша»), западноевропейская «поучительная» драматургия В. Дюканжа («Тридцать лет, или Жизнь игрока»), А. Деннери и М. Фурнье («Паяц»). Заимствования и кальки, переделки и обработки комедий, водевилей, фарсов, драм и мелодрам были подчинены идее развлечения: «смешили непритязательного зрителя до упаду и ужасали до обмороков» [146, с. 53].

Для удовлетворения интересов самой малочисленной группы зрителей – интеллигенции и ученичества, – русские антрепренеры А. Данилович, Г. Деркач, А. Картавов, П. Павлов и др. обращались к высокохудожественной, но коммерчески непривлекательной русской прозе и драматургии Н. Гоголя («Ревизор»), И. Гончарова («Обрыв»), М. Лермонтова («Маскарад»), А. Пушкина («Барышня-крестьянка», «Борис Годунов», «Станционный смотритель»), И. Тургенева («Завтрак у предводителя», «Отцы и дети»), А. Островского («Бесприданница», «Волки и овцы», «Лес» и пр.), в которых «жизненная правдивость обстоятельств», «реализм и гуманистичность» сочеталась с «емкой насущно-бытовой характеристикой персонажей и их психологической точностью» [47, с. 323].

В 1880–1890-е гг. значительный успех имели инсценировки романов Ф. Достоевского («Идиот», «Братья Карамазовы») и Л. Толстого («Хаджи-Мурат», «Анна Каренина»). В начале XX в. наблюдается обращение антрепренеров Н. Арбенина, Е. Беляева, П. Никоновой, П. Струйского и др. к реалистической драматургии М. Горького («На дне»), А. Чехова («Дядя Ваня», «Иванов», «Чайка»). В репертуар включались драмы и комедии В. Немировича-Данченко («Новое дело», «Цена жиз-

ни»), А. Сумбатова-Южина («Джентльмен», «Цепи»), А. Толстого («Царь Борис»), оперы Ж. Бизе («Кармен»), Дж. Верди («Бал-маскарад»), М. Глинки («Жизнь за царя», «Русалка»), П. Чайковского («Евгений Онегин», «Пиковая дама») и пр.

В конце XIX – начале XX в. очень заметную роль в театральной жизни Беларуси играли выступления украинских трупп. Несмотря на запрет российского самодержавия сценических представлений на украинском языке (что вынуждало руководство коллективов называть свои труппы русско-малорусскими), антрепризы знакомили белорусского зрителя с образцами национальной украинской драматургии – произведениями Г. Ашкаренко («Царицны черевички»), И. Котляревского («Наталка-Полтавка»), М. Кропивницкого («Дай сердцу волю, заведет в неволю», «Пока солнце взойдет – роса очи выест»), Л. Манько («Несчастливая любовь»), М. Старицкого («Ой, не ходи, Грицю, тай на вечерниці»), А. Суходольского («Хмара»), Т. Шевченко («Назар Стодоля», «Катерина») и пр.

Среди тех, кто гастролировал в Беларуси, назовем труппы М. Кропивницкого (Минск, 1892, 1899), Н. Садовского (Минск, 1897), М. Старицкого (Минск, 1887–1889, 1891), А. Сулова (Минск, 1905), малорусской оперетты Д. Пономаренко (Минск, 1893), товарищества русско-малороссийских артистов под руководством А. Василенко и Л. Сабинина (Витебск, 1898), и под руководством А. Витвицкой (Витебск, 1898), товарищество русско-малорусских опереточно-драматических актеров под руководством А. Кравченко и М. Кучеренко (Могилев, 1911), труппа русско-малорусских оперных и драматических артистов под руководством Ф. Хмары (Витебск, 1901), русская малорусская драма и оперетта Ф. Хмары⁵² (Могилев, 1914) [116, оп. 2, д. 3, л. 36–74, 113–115, 138–140] (здесь сохранены оригинальные варианты написания названий коллективов. – Прим. А. С.).

Отметим, что влияние украинской театральной культуры проявилось и в формировании белорусской национальной драматургии. Так, пьеса «Пинская шляхта» (издана в 1918 г., по-

⁵² Кроме того, миграционная система актерских кадров позволяла в разные годы актером работать как самостоятельным единицам или под руководством друг друга: в составе труппы М. Кропивницкого в 1892 г. в Минске работал Н. Садовский, а в 1893 г. в Гомеле и Минске уже М. Кропивницкий выступал в составе труппы Н. Садовского [149].

ставлена в 1917 г.) В. Дунина-Марцинкевича сюжетно и по тексту очень похожа на пьесу украинского драматурга И. Котляревского «Наталка-Полтавка» (издана 1838 г., поставлена в 1819 г.). Кроме того, два произведения М. Кропивницкого «По ревизии» (1882) и «Остались в дураках» (1875) были переведены на белорусский язык и составили репертуарную основу труппы «отца» белорусского театра И. Буйницкого.

Отдельного внимания заслуживает деятельность еврейских коллективов на белорусских землях. Рождение еврейского национального профессионального театра происходит в 1876 г.⁵³ А первые сведения о гастролях еврейских артистов в Беларуси относятся к 1880 г., когда осенью в Минск приехала труппа под руководством Л. Цукермана [47, с. 341]. Однако уже через три года в 1883 г. за подписью заместителя министра внутренних дел генерал-лейтенанта П. Оржевского выходит запрет на спектакли на еврейских языках⁵⁴. В результате антрепренеры были вынуждены сменить названия своих трупп на «немецкие» (изредка – «еврейско-немецкие») и ставить спектакли с использованием немецкого наречия.

Запрет на еврейский язык иногда приводил к очень комичным ситуациям. Характерный случай произошел в Бобруйске (1902) с коллективом А. Фишзона и Я. Спиваковского во время показа «Колдуньи»: спектакль был остановлен во время первого действия, так как со сцены звучала не немецкая, а еврейская речь. Далее события, по воспоминаниям актера М. Рыбальского, развивались следующим образом: «В публике волнение, но денег обратно никто не хочет брать. Зрители настойчиво требуют продолжения спектакля. Тогда антрепренеры и несколько человек из публики приглашают разгневанного полицеймейстера в буфет, и там все быстро улаживается. Антракт затягивается на три часа. А после спектакля полицеймейстер аплодирует громче всех» [115, с. 115].

Сведений о деятельности на территории современной Беларуси еврейских антреприз очень мало, однако общую картину

⁵³ Создание профессионального еврейского театра связано с именем поэта, драматурга, режиссера, актера и антрепренера А. Гольдфадена, который в октябре 1876 г. в Яссах (Румыния) совместно с А. Фишзоном собрал театральную труппу и показал первый спектакль на идише [64, с. 7].

⁵⁴ Еврейские языки – условное название языков и диалектов (идиш, иврит и пр.), на которых говорили преимущественно евреи.

можно представить. В период с 1880 по 1917 гг. в стране работали более двадцати коллективов, одни из них приезжали очень редко, другие – чуть ли не каждый год. Репертуар трупп состоял из произведений, главным образом, еврейских авторов: А. Гольдфадена, Я. Гордина, Т. Переца, Шолом-Алейхема и др. и в идейно-художественном отношении был очень примитивным и прямолинейным, а также трогательные мелодрамы, имевшие целью «вышибать» слезу у зрителя, и псевдоисторические оперетты со своеобразной трактовкой различных библейских событий («Сатана», «Сафо», «Суламифь» и пр.).

Определенное место в репертуаре еврейских трупп занимали произведения русских и западноевропейских драматургов, среди которых выделялись как малохудожественные, так и общепризнанные пьесы Н. Гоголя, И. Золотаревского, Е. Чирикова, Ф. Шиллера, У. Шекспира, С. Юшкевича и пр. На афишах значились: «Разрушение Иерусалима», «Цыганская любовь», «Разбойники», «Ревизор», «Сонька Золотая ручка», «Итков и его сыновья», «Альма, где живешь?», «Велизарий», «Дер идишер Гамлет» [115, с. 115].

Труппа А. Гольдфадена выделялась нехарактерными для провинциальной антрепризы того времени принципами существования. Подготовка каждого спектакля проходила в течение нескольких недель, и много внимания уделялось репетициям с актерами. А в репертуаре труппы присутствовали пьесы исключительно сочинения самого антрепренера: «Доктор Альма-садо», «Шмендрик», «Капцензон и Гунгерман» и др. Труппа М. Генфера имела собственные декорации, костюмы, оркестр, реквизит, бутафорию. Коллектив С. Адлера отличался тем, что 40 % валового сбора уходило на аренду помещения, а остальные 60 % средств тратились на постановки и выплаты актерам [198, с. 48–51].

Однако благоприятная ситуация для творческой деятельности была редким исключением в еврейских театральных коллективах. Из-за отсутствия у антрепренера надлежащей материально-технической базы пеньковые усы и бороды, румяна и белила, цветные лохмотья становились костюмами и аксессуарами актерского перевоплощения большинства исполнителей. В условиях, когда театральные помещения являлись собственностью частных лиц, общественных организаций или принад-

лежали городской управе, приходилось играть не только в хорошо оборудованных театрах, но и в наспех приспособленных старых сараях и хлебных амбарах.

В полной мере отражает уровень развития еврейской антрепризы на белорусских землях высказывание театрального критика А. Дейча относительно деятельности труппы А. Фишзона: «Актеры говорили на немислимом жаргоне, играли трескучие мелодрамы, квазиисторические пьесы или пошлые фарсы, рассчитанные на мелкобуржуазную, мещанскую публику» [63, с. 205]. В условиях постоянного преодоления препятствий российского самодержавия еврейская антреприза была лишена возможности концентрации на сценическом творчестве. Поэтому вклад еврейских антрепренеров в развитие театральной жизни белорусских земель заключался в расширении кругозора местной публики за счет знакомства с особенностями национального еврейского сценического искусства и присоединении к театру еврейской диаспоры, что проживала в принудительной «черте оседлости».

Формирование собственно белорусской антрепризы, с точки зрения авторов научно-справочного издания «Театральная Беларусь» (2002), начинается в начале XX в. и связано с деятельностью И. Буйницкого, организовавшего в 1907 г. свою труппу [193, с. 43]. Однако мы считаем, что первопроходцем в этой области является В. Дунин-Марцинкевич, который на полвека раньше, в феврале 1852 г., осуществил постановку своей пьесы «Селянка» (или «Идиллия»).

В начале исследования нами были даны понятия: «антреприза» как частное зрелищное предприятие и «антрепренер» как владелец, арендатор частного театра, который решает все хозяйственные вопросы, связанные с публичным исполнением пьесы (подготовка помещения, работа с актерами, продажа билетов и др.). Творческо-организационная деятельность В. Дунина-Марцинкевича, направленная на осуществление театрального проекта – постановки пьесы «Селянка», происходила по такому же принципу.

Несмотря на то, что с середины 1840-х гг., как мы отмечали ранее, значительное место в культурной жизни белорусских земель занимают русские антрепризы, для сценического воплощения своего драматического произведения, большая часть

которого написана по-белорусски, В. Дунин-Марцинкевич создает свой театр. Драматург собирает труппу из двадцати актеров-любителей, находит музыкантов, готовит хор из крестьян усадьбы Люцинка. Занимается организационными вопросами распространения афиш и печатных экземпляров пьесы «Селянка».

После премьерного показа спектакля появилось распоряжение о категорическом запрете представлений на белорусском языке, поэтому открытых показов больше не было. Но труппа работала (фактически на нелегальном положении) очень успешно и в течение довольно длительного периода: спектакли организовывались на квартире частных лиц в Минске, Бобруйске, Слуцке, Глуске. Однако, из-за сложившихся неблагоприятных обстоятельств, новых спектаклей коллектив не ставил.

Безусловно, неоспоримой является мысль, высказанная профессором А. Соболевским, о невозможности проведения прямых аналогий деятельности белорусской труппы В. Дунина-Марцинкевича с обычными коммерческими антрепризами. Так как драматург, по определению А. Соболевского, желал «создать национальное сценическое искусство. И именно это, а не коммерческие соображения, объединяло коллектив, как позже те же высокие цели и порывы будут объединять труппу И. Буйницкого [47, с. 281]. Но деятельность В. Дунина-Марцинкевича, связанная со сценической реализацией «Селянки», характеризуется как антрепренерская и соответствует основным принципам функционирования театральной антрепризы. Несмотря на то, что актеры, собранные В. Дуниным-Марцинкевичем были любителями, артисты приобретали опыт, определенное мастерство, становились профессионалами непосредственно в работе⁵⁵. А сам драматург, как организатор и руководитель труппы, осуществлял все финансовое обеспечение проекта самостоятельно, без поддержки со стороны государства.

Следующая попытка формирования белорусской театральной антрепризы происходит в начале XX в. Антрепризный принцип организации театрального дела: объединение актеров-любителей под руководством координатора, который обеспечивал постановку и показы спектаклей, – был положен в осно-

⁵⁵ Профессиональная подготовка актерских кадров началась только с 1919 г., когда были организованы учебные актерские студии и курсы по подготовке инструкторов по театру в Гомеле, Витебске, Могилеве и Мозыре [193, с. 21].

ву функционирования не только Первой белорусского труппы И. Буйницкого (1907–1917), но и Первого товарищества белорусской драмы и комедии Ф. Ждановича (1917–1920).

И. Буйницкий имел усадьбу в Поливачах, которая позволяла создать определенную материальную базу для организации и финансирования Первой белорусской труппы. За свои личные средства он приобретал декорации и театральные костюмы, оплачивал дорожные расходы, гостиницы и прожиточный минимум актеров во время гастролей. Определенная часть расходов труппы покрывалась за счет сборов от показов. Однако цены на билеты устанавливались антрепренером невысокие и, разумеется, доходы от их продажи были мизерные. И, тем не менее, актеры регулярно получали деньги за свою работу.

Финансовый фундамент Первого товарищества белорусской драмы и комедии Ф. Ждановича составляли взносы его членов. Дополнительным денежным источником являлись гастроли. Первое время они приносили убытки, но коллектив активно посещал небольшие города и даже деревни. И постепенно постоянные выездные показы стали рентабельными.

Обязанности антрепренера, которые исполнял И. Буйницкий, и функции выборного руководителя общества, которые в коллективе Ф. Ждановича были возложены на актера В. Фальского, вытекали из природы созданных ими театральных коллективов.

Вслед за Первой белорусского труппой яркий след в истории развития национальной театральной антрепризы оставил актер, режиссер и антрепренер В. Кумельский, творческая деятельность которого была связана с городами Могилевской губернии. Отметим, что фигура В. Кумельского является ключевой в организации Государственного русского драматического театра⁵⁶ Беларуси в Бобруйске (1932). В этом отношении его непродолжительная предпринимательская деятельность осталась без внимания белорусских искусствоведов. Замечая ценный вклад В. Кумельского в развитие профессионального белорусского театра советского периода, в рамках данного исследования мы обозначим только характер его антрепренерской деятельности.

⁵⁶ Сегодня это Национальный академический драматический театр имени Максима Горького.

Организации собственного театрального дела В. Кумельского-антрепренера предшествовало несколько сезонов службы В. Кумельского-актера в антрепризах Г. Невского и В. Чарского (1910–1914). Неоднократно посещая белорусские земли, В. Кумельский прекрасно знал специфику частного предприятия, поэтому собственные театральные труппы формировал исключительно на один сезон, периодически возвращаясь к актерскому делу. Проведенные им совместно с Н. Тамилиным (1913) и Н. Шестовым (1914) два турне пользовались успехом у зрителей. Свидетельством тому служит факт организации могилевской театральной дирекцией подписания договоренности с труппой В. Кумельского и Н. Шестова (во время их гастролей в Брянске и Туле) на показ спектаклей во второй половине зимы 1914 г. [100, с. 111].

Репертуарную основу антрепризы В. Кумельского в 1913 г. составляли драмы, комедии и водевили русских авторов: «Старческая любовь» И. Барышева, «Дама из Торжка» Ю. Беляева, «Казнь» Г. Ге, «Барышня с фиалками» Т. Щепкиной-Куперник. В следующем сезоне белорусским зрителям были показаны пьесы «Ревность» М. Арцыбашева, «Разгадка ночи» П. Вайнберга, «Лабиринт» С. Полякова, «Сердце мужчины» В. Протопопова, «Джентльмен» А. Сумбатова-Южина, «Господа Мейеры» Ф. Фридман-Фредерика [116, оп. 2, д. 3, л. 131–132, 141–142].

В условиях военных действий (Первая мировая война 1914–1918 гг.) спрос на зрелища и острые ощущения значительно увеличился, тем самым обеспечивая коллективу кассовые сборы. Однако сама величавость и импозантность фигуры В. Кумельского, его красота и умение держаться на сцене являлись решающим фактором посещения спектаклей антрепренера. Этим же определяется небольшая продолжительность гастролей труппы В. Кумельского, для которого стремление к высокохудожественному уровню спектаклей было важнее доходов от частой их эксплуатации.

Таким образом, можно утверждать, что антреприза являлась единственной возможной формой организации национального сценического искусства в период его профессионального зарождения. Создание белорусского театра (с постоянной сценической площадкой, профессиональной труппой и регулярными

показами спектаклей) не находила поддержки у тогдашней власти и было исключено.

Отметим, что активные гастроли русских, украинских, польских и еврейских антреприз под руководством М. Велизарий, В. Викторова, Г. Ге, М. Генфера, Е. Ковалевского, С. Писарева, П. Саксаганского, А. Сулова, А. Фишзона и др. на белорусских землях продолжались до начала 1920-х гг. Однако 26 августа 1919 г. декретом Совнаркома «Об объединении театрального дела» была запрещена деятельность антреприз (кроме территории Западной Беларуси, которая в 1921–1939 гг. находилась под властью Польши и на которой антрепризы функционировали весь указанный период).

С этого момента начался процесс огосударствления театрального искусства. Ликвидируется множественность форм собственности в театральном деле: закрываются или реорганизуются в государственные театры антрепризы, национализируются театральные здания. При театрах создаются художественно-политические советы, а сами они переводятся в систему государственного пятилетнего планирования. До конца 1980-х гг. белорусское сценическое искусство развивается в основном в рамках государственного стационарного театра.

Новая волна функционирования антреприз в Беларуси начинается в конце XX в. и связана она с распадом Советского Союза в 1991 г. и приобретением страной статуса суверенного государства. Независимость Беларуси повлекла переход экономического развития страны с административно-командной на рыночную систему хозяйствования, демократизацию общественной жизни и возможность практического применения принципов свободы творчества. В результате происходит принципиальная перестройка структуры художественного творчества, и в театральном ландшафте Беларуси появляются новые коллективы, получившие статус театров-студий⁵⁷.

⁵⁷ Студия (итал. studio от лат. studio – усердно работаю, занимаюсь) – творческий коллектив в деятельности которого сочетаются учебные, экспериментальные и творческие задачи [194, с. 373].

Появление театров-студий стало результатом комплексного эксперимента (1987–1988 гг.), сущность которого заключалась в расширении творческой, организационной и экономической самостоятельности театров, что способствовало бы повышению художественного уровня сценических постановок. Театры (58 драматических, 17 музыкальных, 6 юного зрителя и 1 кукольный из 9 союзных республик) были освобождены от вмешательства со стороны органов управления культурой в вопро-

Творческий состав студий формировался из числа актеров и режиссеров, не нашедших себя в других профессиональных и любительских театрах или стремившихся к экспериментальному художественному творчеству и считавших себя способными на более глубокую реализацию в профессии. Театральный критик Т. Орлова писала: «Что объединяло творческих людей на принципах студийности? Одних – эстетический вкус, других – роли, третьих – прелести свободы, четвертых – безработица» [111, с. 7].

В течение нескольких лет в республике появилось более двадцати театров-студий: «Товарищ» В. Барковского, театр-студия исторической драмы В. Матросова, театр-студия «Натхенне» и др. Созданные на хозрасчетной основе театры не только ставили спектакли для публики, но и организовывали постоянную творческую учебу, экспериментировали в направлениях создания собственного «лица» коллективов и поиска новых средств художественной выразительности.

Студийцы одними из первых в Беларуси обратились к авангардистской драматургии К. Абэ («Ты тоже виновен»), С. Беккета («Последняя лента Крэппа»), Э. Ионеско («Стулья»), С. Мрожека («Игра с привидениями»), Г. Пинтера («Перед дорогой»), продемонстрировав публике новых героев, новую эстетику и парадоксальное, даже несколько апокалиптическое восприятие мира. Насыщенные режиссерскими знаками и мифами спектакли рождали сложный ассоциативный ряд, который не всегда удавалось интерпретировать зрителю. Как утверждала театровед Г. Галковская, «...волна постмодернистского толка объединила самые различные направления: тех, кто ориентировался на поэтический абсурд (театр-студия под руководством Р. Талипова), сюрреалистический театр (театральная мастерская «Акт» под руководством В. Барковского), театр социального скепсиса (театр-студия «Дзе-Я?» под руководством

сы регулирования репертуарной афиши, определения количества годовых премьер, формирования творческого коллектива и т. д.

Несмотря на то, что эксперимент, закончившийся 31 декабря 1988 г., позднее был признан неудачным, главным его достоинством стала разработка идеи естественного рождения театра и такого же свободного его исчезновения. Впервые деятелям искусства была дана возможность создания театральных коллективов, альтернативных государственным и самодеятельным театром, на хозрасчетной основе, которые работали по принципу самокупаемости.

Н. Трухана), театр пластической импровизации (театр-студия «Жест» под руководством В. Иноземцева), модернистский театр (Альтернативный театр под руководством В. Григалюнаса), театр психологической драмы (театр-студия «Абзац» под руководством В. Савицкого и А. Маркевича и «Лик» под руководством В. Матросова)» [44, с. 5].

Тем не менее деятельность большинства студийных театров была не очень продолжительной. Причинами тому, в первую очередь, являются непростые экономические условия начала 1990-х гг., а также отсутствие государственных дотаций. Самостоятельно заработанных театрами средств не хватало на аренду и техническое оборудование сцены (ни у одной из студий не было своего помещения), сценографическое решение спектаклей, оплату труда режиссеров и актеров.

Своим творчеством студийные театры внесли большой вклад в развитие театрального процесса, украсили театральный ландшафт и оживили художественную жизнь Беларуси оригинальными режиссерскими проектами, экспериментальной проверкой новых идей и креативностью в работе со зрителями и пр.

Уникальным примером театра-студии, в котором достаточно успешно на протяжении нескольких лет совмещались задачи работы по принципу стационарного репертуарного театра и экспериментальных поисков в условиях хозрасчета, является Альтернативный театр (1990–1996). Не затрагивая вопросы сценического творчества, в рамках нашего исследования мы остановимся на найденных руководством театра – художественным руководителем В. Григалюнасом и продюсерами Л. Динерштейном и Г. Шульманом – уникальных для белорусской сцены способах финансирования и управления.

С момента открытия Альтернативного театра в 1990 г. при нем функционировали три независимые структуры – художественная галерея «Vita Nowa», рекламное агентство «Влад» и бизнес-школа «Рейтинг». Ежемесячно театр давал порядка 16 спектаклей, еженедельно проходили показы в «Клубе элитарного фильма В. Фесуненко», каждые две недели проводились вернисажи и вечера «Класс-клуба», в рамках которых организовывались встречи с известными советскими и российскими актерами В. Лановым, Е. Леоновым, М. Ульяновым и пр. Реализовывались такие проекты, как вечера джаза, авторской песни и поэзии, «Рок-абонемент».

Благодаря постоянному интересу публики, а также поиску и привлечению к театру деловых партнеров – потенциальных спонсоров, на протяжении шести лет театр работал на частной основе, не получая ни малейшей поддержки со стороны государства.

Сотрудничество с частными предприятиями «Плутос» и «Митинком» позволяло театру значительно компенсировать расходы, связанные с выпуском новых и прокатом имевшихся в репертуаре спектаклей, а также активной фестивальной деятельностью⁵⁸. При театре также были созданы две нейтральные организации: ресторан, находившийся в здании театра, доходы от деятельности которого направлялись театру, и Фонд помощи развитию культуры (позже Белорусский фонд развития культуры), также оказавший поддержку театру⁵⁹.

Впоследствии опыт работы Альтернативного театра на контрактной системе приглашения актеров, самостоятельное функционирование за счет средств спонсоров и самофинансирования, активная гастрольная политика, – явились основопо-

⁵⁸ Театр становился участником «Дней белорусской культуры» в Польше (Лодзь, 1992), Международного фестиваля «Театр в поисках театра» в России (Сочи, 1993), Эдинбургского театрального фестиваля в Шотландии (1995) и пр.

⁵⁹ К сожалению, уникальная замкнутая система самокупаемости стала одной из причин, которая привела к закрытию театра, когда он потерял поддержку спонсоров и сценическую площадку. Здание театра перешло в собственность «Приорбанка», и руководство последнего значительным образом увеличило стоимость аренды, которую театр не имел возможности оплатить в срок. Кроме того, в театре возникли творческие разногласия между художественным руководителем и труппой, а также конфликтные отношения с «Класс-клубом», стоившие театру потери поддержки.

Весной 1996 г. Альтернативный театр фактически прекратил свое существование. Угрожавший за долги арест имущества вынудил коллектив обратиться за помощью к М. Зусмановичу – председателю правления Фонда помощи развитию культуры, который купил все имущество Альтернативного театра и создал новую творческую организацию. Летом 1996 г. на театральном ландшафте Беларуси появился Малый театр под руководством И. Забары как структурное подразделение фонда.

Позже возникшие финансовые разногласия между артистами Малого театра и руководством фонда вынудили театр перейти под крыло Белорусского союза театральных деятелей. И возникла еще более парадоксальная ситуация, когда в Минске стали работать два Малых театра: один – при Союзе театральных деятелей (руководил И. Забара), а второй – при Фонде помощи развитию культуры (возглавлял М. Зусманович).

В связи с тем, что в рамках нашего исследования мы в дальнейшем будем анализировать деятельность обоих коллективов, то работу труппы при Фонде помощи развитию культуры мы будем рассматривать как антрепризу Белорусского фонда развития культуры, а коллектив И. Забары именно как Малый театр.

лагающими принципами формирования и развития современной белорусского антрепризы.

Параллельно со студийным движением в начале 1990-х гг. в Беларуси происходят очевидные изменения в системе функционирования государственных театров. Неудовлетворенные уровнем занятости в стационарных театрах актеры и режиссеры объединялись для самостоятельной работы над любимыми драматургическими произведениями на малых сценах государственных театров, демонстрируя новые художественные стили, формы и направления [104, с. 4].

Ограниченность сценического пространства обуславливала выбор малой формы спектакля и аскетизм в сценографическом решении. Камерные постановки (монодрама, пьеса-монолог, драматическое сочинение для двух-трех актеров) позволяли в сжатом сюжетном и театральном пространстве передать тончайшие нюансы психологического состояния героев. Так, режиссеры Национального академического театра имени Янки Купалы обращались к абсурдистской драме Д. Бойко, Э. Ионеско, С. Мрожека. Один вечер из жизни двух английских семей, лишенный всякого прямого смысла, был предложен Н. Пинигиным в спектакле «Лысая певица» (1996). Драма немолодых одиноких мужчин, в жизни которых еще не случилось любви, и они ощущают бессмысленность своего существования, рассказывалась Д. Марининым и Д. Солодухой в постановке «Волшебная ночь» (1997). Повествование о потерянной любви семейной пары, поисках гармонии и попытках найти собственное счастье было изложено А. Гарцуевым в спектакле «Кровавая Мэри» (1996).

Другие же работали над постановками в жанре лирической драмы. Результатом их деятельности стали простая история непростых взаимоотношений между взрослой женщиной средних лет и ее родителями в постановке А. Карпова «На золотом озере» (1993) по одноименной пьесе Э. Томпсона в Национальном академическом драматическом театре имени Максима Горького, а также почти притчевая история пожилой одинокой женщины «Леди Кронки и мыши» (1998) в постановке Я. Натапова по пьесе Д. Патрика «Дорогая Памела» в Национальном академическом театре имени Янки Купалы и др.

Объединяющим элементом всех спектаклей являлась не внешняя привлекательность сценического произведения, а его

содержание, возможность заставить зрителя сопереживать происходящим на сцене событиям. Именно камерность и сдержанность театрального действия позже были взяты за основу белорусскими режиссерами при постановке пьес в рамках антрепризных проектов.

Уменьшение государственного регулирования деятельности стационарных театров дало последним возможность получать дополнительные спонсорские средства от частных лиц. «Нужно научиться добывать для театра деньги у новых богатых организаций и удачливых предпринимателей, у культурных фондов. И надо эту работу как можно быстрее осваивать и осваивать со всей серьезностью», – настаивал российский актер М. Ульянов в 1991 г. на II съезде Союза театральных деятелей РСФСР [42, с. 10]. Однако, как справедливо добавлял в это же время российский актер К. Лавров, «нельзя механически переносить на нашу почву рыночные реалии западного мира. Мы не подготовлены к ним – ни творчески, ни социально. Хотя я не против современных методов театральной экономики и организации» [43, с. 17].

Свобода, которую получили деятели сцены в начале 1990-х гг., не обремененность идеологическим давлением и цензурными ограничениями привели режиссеров к постановкам спектаклей мистического, откровенно эротического или политизированного характера. Общую ситуацию обрисовал российский актер М. Ульянов в 1996 г.: «Все, кто мог заголиться, заголились. Те слова живого великорусского языка, которые никогда не звучали на нашей сцене, зазвучали во всю глотку <...> Мы испробовали все “измы”, дали высказаться на сцене всем меньшинствам – в том числе сексуальным. Мы освоили все пласты мировой культуры, <...> но при всем при этом главный вопрос не только не притупился, но звучит все с большей и большей остротой. Это вопрос о предназначении русского театра, о его идеалах, переданных нам нашими основателями» [196, с. 5].

Очевидной стала потеря государственным театром общественных позиций. Как отмечала искусствовед Т. Горобченко, «Во время, когда политика стала прерогативой средств массовых коммуникаций, сама жизнь освободила театр от утилитарной функции, от необходимости быть лидером политической оппозиции» [45, с. 7]. К тому же, довольно скоро стало ясно,

что в борьбе за аудиторию зрителей театр 1990-х гг. неспособен конкурировать ни с телевидением, ни с интернетом⁶⁰.

Исчезновение цензуры привело к появлению откровенно коммерческих (по определению исследовательницы О. Михеевой) театральных организаций, которые создавали и прокатывали спектакли в таком частом режиме, который почти исключал момент творчества. Установка работать на самоокупаемость приводила к тому, что артисты этих объединений должны были играть по три-четыре спектакля в день (по большей части сказки с небольшим количеством персонажей или концерты с набором смешных номеров⁶¹) в минимальных примитивных декорациях, которые возможно было «вместить в “легковушку” и расставить на любой, самой непритязательной и неприспособленной для театра площадке» [111, с. 11]. В определенном смысле деятельность этих коллективов являлась эрзацем функционирования большинства украинских, еврейских и даже некоторых русских трупп XIX в. И если театральным коллективам, работавшим более века назад, приходилось преодолевать, в первую очередь, политические препятствия и уже потом решать финансовые и творческие задачи, то коммерческие труппы 1990-х гг. изначально выбрали путь конвейерного производства спектаклей именно из-за стремления к экономической выгоде.

Процесс вхождения отечественного искусства в новую историческую реальность был непростым. В 1993 г. в Минске была проведена Первая Всебелорусская театральная конференция «Театральное искусство Беларуси и проблемы национально-культурного возрождения», на которой обсужден широкий

⁶⁰ Справедливости ради следует сказать, что вопрос о конкуренции театра с телевидением, а еще раньше с кинематографом, поднимался на страницах периодической печати не единожды. Высказанная в 1972 г. российским социологом театра Н. Хреновым точка зрения видится нам максимально объективной и актуальной для сегодняшнего времени: «Человек, который до приобретения телевизора имел привычку ходить в театр, ее не утратил. Человеку, который редко или вовсе не соприкасался с театром, с изобретением телевидения терять нечего. Скорее произойдет обратное, ему захочется увидеть живых актеров» [203, с. 191].

⁶¹ В качестве примера назовем театр «Бульвар смеха» под руководством Г. Давыдько, созданный в 1994 г. Репертуарную основу театра составляли разножанровые спектакли, простые и понятные широкому кругу зрителей: «Рок-н-ролл на соломе» – шоу по мотивам народного юмора, сказок, анекдотов, «Веселые нищие» – мюзикл по произведениям Р. Бернса, «Бульварное чтение» – концерт из номеров пародий, монологов, сценок [104, с. 7].

круг проблем современной театральной культуры и принята резолюция. Отметим, что этот документ не обладал значительной юридической силой, однако некоторые его положения не потеряли своей актуальности и до сих пор.

Участники конференции обратились к Министерству культуры и СТД Беларуси с идеей подготовки и проведения глубоких театральных реформ с учетом современных реалий жизни, национальных традиций, собственного опыта и опыта театральных культур других стран. Придание нового мощного импульса для развития сценического искусства – главная цель преобразований. Одной из насущных задач реформирования деятели искусства считали создание условий для существования разнообразных моделей театров: государственных, общественных, частных, муниципальных, антрепренерских, акционерных и пр. Они предлагали разработать научно обоснованную концепцию развития белорусского театра в переходный период, подготовить проект закона о театральном искусстве, постепенно переводить все труппы государственных театров на контрактную основу и т. д. В результате реформы талантливый художникам гарантировалась необходимая государственная поддержка для плодотворной творческой деятельности, поиска и эксперимента [160, с. 35–36].

По прошествии двух десятилетий можно отметить, что не все положения резолюции были введены в практику. Не был утвержден официальными органами разработанный еще в 1990-е гг. Белорусским государственным институтом проблем культуры проект Закона Республики Беларусь «О театре и театральной деятельности в Республике Беларусь». В очень непростых условиях проходит развитие альтернативных государственному театру моделей организации сценического творчества. Главные этому причины – несовершенная нормативно-правовая база и перманентный экономический кризис, замедляющий создание благоприятных условий для деятельности театров различных форм собственности в нашей стране.

Таким образом, на рубеже XX–XXI вв. в связи с переходом республики к рыночным отношениям в значительной степени интенсифицируется театральная жизнь за счет появления новых форм функционирования сценических коллективов, действующих в сложившихся социально-экономических условиях.

Инновационный характер деятельности студийных театров и малых сцен государственных театров проявился как в поисках оптимальной модели организации мобильных коллективов на хозрасчетной основе, так и в экспериментальном освоении абсурдистской драматургии, долгое время фактически запрещенной для постановки в государственных театрах. Однако эффективно совмещать эти полярные задачи оказалось невозможно, вследствие чего коллективы столкнулись с серьезными творческими и организационными проблемами и до середины 1990-х гг. видоизменились или по примеру стационарных трупп (Новый драматический театр), или по примеру антрепризы (Малый театр, Минский театр драмы Р. Талипова).

2.2. Творческая деятельность белорусских драматических и музыкально-драматических антрепризных коллективов в 1990–2000-е гг.

Появление первых драматических творческих объединений с собственным названием «антреприза» произошло в середине 1990-х гг. и было характерно для столицы Беларуси, где максимально сосредоточены творческий и финансовый потенциалы республики. Практически одновременно в г. Минске начали свою деятельность несколько частных драматических коллективов, наиболее известными из которых были антрепризы «Театральные звезды», «Виртуозы сцены», «Белорусские сезоны», антреприза Белорусского фонда развития культуры, антреприза театрально-концертного агентства «Альфа-Концерт».

Музыкально-драматическая антреприза появилась в Беларуси значительно позже. Несмотря на то, что постановки мюзиклов в государственных театрах известны с начала 1990-х гг.⁶², первые мюзиклы в антрепризе появились только в начале 2000-х гг. и были связаны с деятельностью творческой мастерской «Арт-Центр», продюсерских центров «СПАМАШ» и «Класс-клуб Джаз Крафт». В рамках нашего исследования мы сосредоточим

⁶² Одним из первых был поставлен мюзикл «Джулия» В. Кондрусевича и Я. Свицкого по мотивам романа С. Моэма «Театр» в 1991 г. на сцене Белорусского государственного музыкального театра [212, с. 123].

свое внимание именно на деятельности этих драматических и музыкально-драматических объединений с целью определения характера их развития и особенностей творческой работы.

Первая драматическая антреприза – «*Театральные звезды*», созданная в г. Минске при Белорусском коммерческом университете управления, открылась в 1997 г. спектаклем «Пять вечеров» А. Володина в постановке художественного руководителя коллектива М. Абрамова. Спектакли шли на сценах Белорусского государственного молодежного театра и Дворца культуры ветеранов.

Как следует из названия коллектива, антреприза «*Театральные звезды*» предусматривала приглашение к участию в спектаклях актеров, среди которых обязательно присутствовали широко известные зрителю исполнители белорусской драматической сцены. В постановках «Пять вечеров» А. Володина, «Ах, эти свободные бабочки!» Л. Герша, «Продавец дождя» Р. Нэша принимали участие признанные мастера: народные артисты О. Клебанович, Ю. Сидоров, А. Ткаченко, заслуженные артисты И. Мацкевич, В. Шелестов, актеры В. Гудинович, А. Кизино.

Однако деятельность антрепризы «*Театральные звезды*» была очень непродолжительной: она прекратила свое существование в связи с материальными трудностями в 2003 г. Высокие налоги (78 % заработка), высокая стоимость лицензии, которая давала право на осуществление гастрольной деятельности, не позволяли руководству театра часто показывать зрителям свои спектакли и заниматься плодотворной творческой деятельностью [192, с. 2].

В декабре 1997 г. на сцене Клуба имени Ф. Дзержинского (г. Минск) спектаклем «Сублимация любви» по пьесе А. де Бенедетти «Паола и львы» была начата деятельность антрепризы «*Виртуозы сцены*» под руководством продюсера В. Ушакова. Проект «*Виртуозы сцены*» создавался с целью объединения талантливых белорусских актеров, которые недостаточно реализовывали себя в государственных театрах. Руководителем коллектива был сделан акцент на виртуозность деятелей сцены, подчеркивая тем самым элитарность театрального зрелища. Однако на практике поддерживать заявленный высокий уровень получалось не всегда.

Основным направлением творческой деятельности антрепризы «Виртуозы сцены» стала работа над современными и классическими произведениями русских и зарубежных авторов: «Дурацкая любовь» Д. Псафоса, «Ужасные родители» Ж. Кокто (все 1998), «Бедная Лиза» Н. Карамзина (1999), «Жорж Данден, или Обманутый муж» Ж.-Б. Мольера, «Французская тайна американского полковника» Ж.-Ж. Брикера и М. Ласега (все 2000), «Мотылек» П. Гладилина (2003).

Репертуарная политика антрепризы «Виртуозы сцены» базировалась на сочетании ожиданий и запросов публики и собственных эстетических поисков режиссеров и продюсера и определялась жанровым разнообразием от иронической пасторали до эксцентричной комедии и трагифарса.

В условиях экономически нестабильной ситуации 1990-х гг. в антрепризе получила распространение форма мобильных постановок, которая требовала меньших финансовых и человеческих ресурсов. Камерные спектакли, рассчитанные на двух-четыре исполнителей, не требующие больших затрат на декорации и костюмы, были характерны не только деятельности «Виртуозов сцены», но и многим другим коллективам конца 1990-х – начала 2000-х гг.

Отметим также, что продюсер В. Ушаков одним из первых стал приглашать к участию в своих постановках иностранных (в частности, российских) режиссеров, притом, что в 1990-е гг., в силу финансовых трудностей, даже государственные театры значительно сократили международное сотрудничество. Поэтому реализация московским режиссером Е. Волобоевым спектакля «Сублимация любви» при открытии антрепризы, а также приглашение московского режиссера, руководителя театра «Школа современной пьесы» И. Райхельгауза для работы над спектаклем «...С приветом, Дон Кихот!» по случаю пятилетия творческой деятельности «Виртуозов сцены», стали заметным событием в театральной жизни Беларуси.

Неслучайно некоторые театроведы отмечали экспериментальную направленность постановки «...С приветом, Дон Кихот!» (2002) [99; 153]. Спектакль И. Райхельгауза был новаторским для белорусской сцены с точки зрения режиссерского решения (в московском театре «Школа современной пьесы» И. Райхельгауз поставил этот спектакль в 1997 г.). Сюжета

пьесы в традиционном смысле не было. По признанию постановщика, в основу спектакля была положена идея создания нового произведения из оригинального драматургического материала, а не интерпретация известного романа испанского писателя М. де Сервантеса.

Одна и та же история рассказывалась в четырех самостоятельных видах и жанрах искусства, которые последовательно сменяли друг друга. Актеры О. Акулич / А. Ткаченко (Дон Кихот), В. Ушаков / А. Голуб (Санчо Панса), Э. Сакуро / Т. Булгакова (Дульсинея) в течение спектакля играли драму, пели оперные арии (в спектакле в исполнении ансамбля звучала музыка Л. Минкуса), выполняли балетные номера (хореография М. Дударевой) и разыгрывали клоунаду. Именно такой жанрово-видовой синтез искусства в рамках одной постановки и был весомой характеристикой спектакля. Причем жанр театральной пародии (такое определение дали сами создатели) позволял некую меру условности в актерском исполнении: по ходу спектакля важной была сама попытка выполнения драматическими актерами оперных арий или балетных дивертисментов, а не их «чистота».

Следует сказать, что первый опыт создания спектакля со смешением различных стилей, жанров и музыкальных направлений был осуществлен «Виртуозами сцены» еще в 1998 г., когда в рамках антрепризы был создан еще один проект – «Просто театр», продюсером которого выступил А. Островский (директор детской студии анимационных фильмов «ДАК-ВИСТ»). Режиссером И. Мацкевич был поставлен спектакль «Это ты, Моцарт?..»⁶³ на основе пьесы собственного сочинения с сочетанием выразительных средств драматического, музыкального, кукольного театра и театра теней. Отсюда и жанровое определение спектакля было дано как «музыкальная комедия, почти капуста».

⁶³ В истории развития отечественной антрепризы спектакль «Это ты, Моцарт?..» уникален тем, что сначала он был поставлен режиссером И. Мацкевич в стенах Белорусского государственного театра кукол в 1997 г., и только после увольнения режиссера из театра спектакль был перенесен на антрепризную сцену.

Как правило, белорусские режиссеры, работавшие в частных проектах, позднее переносили спектакли на государственную сцену. Например, М. Абрамов поставил в антрепризе «Театральные звезды» в 1998 г. спектакль «Продавец дождя», а позже, став художественным руководителем Белорусского государственного молодежного театра, в 2005 г. представил зрителю спектакль с другим актерским составом.

Отметим также, что нетипичным для антрепризы «Виртуозы сцены» был спектакль «Голоса» М. Ворфоломеева (2000), поставленный белорусским актером В. Гостюхиным. И хотя режиссура спектакля, на наш взгляд, носила условный характер и характеризовалась отсутствием оригинальных режиссерских ходов, тщательной проработки мизансцен и оправданности чрезмерной эмоциональности актерской игры, – постановка была интересна своей проблематикой. Именно социальная направленность выбранной драматургии была главной с точки зрения творческих поисков. Потому как тема маленького человека, сломленного тяжестью жизни, не является приоритетным направлением в деятельности любой антрепризы вследствие своей коммерческой непривлекательности.

Анализируя деятельность антрепризы «Виртуозы сцены», необходимо отметить, что отдельные опыты обращения белорусских режиссеров к произведениям мировой драматургии имели как положительные, так и отрицательные результаты. Так, белорусские искусствоведы Т. Ратобылская и Н. Бунцевич отмечали, что интерпретация произведения Н. Карамзина «Бедная Лиза» режиссером Н. Пинигиным представляла собой комедийный эрзац спектакля «Идиллия» (Национальный академический театр имени Янки Купалы; 1993) с профессионально сделанными самоцитатами [39, с. 9]. Обозначенная авторами цитатность прослеживалась как в музыкальной окраске постановки (композитор В. Копытько), так и в актерских интерпретациях персонажей.

Спектаклю «Жорж Данден, или Обманутый муж» режиссера Е. Волобоева, по мнению критиков П. Васехо и Л. Гулякевич, недоставало целостности, несмотря на состав исполнителей (А. Голуб, Н. Кириченко, А. Кот) и участие в постановке танцоров минского филиала московской балетной труппы «Годес» А. Духовой. В частности, танцевальные композиции отличались откровенно эротическим содержанием и современным характером исполнения [42; 61]. Слабая драматургическая основа и отсутствие интересной режиссерской идеи были присущи спектаклю «Мотылек» П. Гладилина в постановке Н. Пискаревой. В результате спектакли были исключены из афиши антрепризы после нескольких премьерных показов.

Следует также отметить, что антреприза «Виртуозы сцены» совместно с Национальным академическим театром имени Ян-

ки Купалы стояла у истоков организации I Международного фестиваля современного театра «Открытый формат», который состоялся в Минске в 2003 г.⁶⁴ Мероприятие организовывалось с целью интеграции белорусского театрального искусства в мировое общекультурное пространство. И организаторы ставили перед собой задачи пропаганды театрального искусства: знакомство белорусского зрителя с достижениями мирового европейского театра, обмена опытом и установления творческих связей между национальными драматическими театрами разных стран, а также привлечения внимания общественности к проблемам театрального искусства [125]. Формат встреч включал показы спектаклей театров стран Западной Европы, сценические читки пьес современных белорусских и зарубежных авторов, проект «Театр on-line»⁶⁵, дискуссии, круглые столы и научно-практические конференции по острым и актуальным проблемам современной драматургии и театрального искусства.

Завершая анализ деятельности антрепризы «Виртуозы сцены», следует сказать, что разработанная руководителем проекта схема сценического творчества через несколько лет своего существования исчерпала себя. В 2004 г. антреприза «Виртуозы сцены» уступила место новому проекту «Современный художественный театр», к анализу практики которого мы обратимся в следующем разделе.

Нельзя обойти вниманием и деятельность театрально-концертного агентства «Альфа-Концерт», которое было создано в 1999 г. и первоначально существовало как концертный отдел при белорусской радиостанции «Альфа-Радио». Позже основу функционирования агентства составила гастрольно-концертная деятельность, которая велась по нескольким направлениям, в том числе создание спектаклей с участием белорусских актеров. Причем агентство не вкладывало деньги в проекты на стадии их показов, а занималось самостоятельной разработкой концепции будущего сценического действия и осуществляло его техническую, творческую и административную реализацию.

⁶⁴ С 2004 г. Международный фестиваль театрального искусства «Панорама» (проводится 1 раз в два года).

⁶⁵ Проект «Театр on-line» – это создание спектаклей от замысла драматурга и до воплощения на сцене за неделю [197, с. 13].

Репертуарная политика агентства «Альфа-Концерт» строилась на пьесах мировой драматургии с яркими и громкими названиями. Так, например, в 2003 г. были показаны белорусскому зрителю сразу три премьерных спектакля: трагикомедия «Три высокие женщины» Э. Олби, пренебрежительная комедия для серьезных людей «Эрнест» по пьесе О. Уайльда «Как важно быть серьезным» (оба в постановке режиссера С. Куликовского), а также непростая история о любви «Валентинов день» И. Вырыпаева в режиссуре В. Ереньковой. Среди исполнителей – признанные мастера белорусской сцены: народные артисты Н. Гайда, Б. Масумян, А. Милованов, Г. Толкачева, заслуженные артисты В. Кавалерова, А. Сидорова, С. Чекерес, актеры Т. Булгакова, А. Голуб.

Кроме того, агентство «Альфа-Концерт» выступило организатором проекта «Никола-театр», первым спектаклем которого стала комедия российского драматурга П. Гладилина «Ботинки на толстой подошве» (1999). Уникальность данного проекта заключалась в том, что создавался он с целью творческой реализации белорусского режиссера Н. Пинигина, который в 1998 г. стал режиссером Большого драматического театра имени Г. А. Товстоногова (Санкт-Петербург, Россия) и оставил практику в Национальном академическом театре имени Янки Купалы.

В рамках собственного проекта Н. Пинигин получил возможность самостоятельно выбирать пьесы: «Стриптиз», «Прикосновение» (все 2000), «Пизанская башня» (2001), «Ужин с придурком» (2002), «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (2007) и актеров: И. Забара, С. Журавель, О. Лесная, В. Манаев, В. Мищанчук. В определенном смысле «Никола-театр» был авторским творческим проектом одного режиссера (финансовое и техническое обеспечение осуществляло агентство «Альфа-Концерт»).

Воплощение пьесы П. Гладилина «Ботинки на толстой подошве» – это попытка творческой группы спектакля оценить еще недавнее советское прошлое.

История непростых семейных взаимоотношений между мужчиной и женщиной средних лет разворачивалась в спектакле на фоне железной клетки (сценограф З. Марголин). Сначала это была маленькая клетка – жилище птицы, склонившись

над которой, пожилой человек (В. Мищанчук) объявлял своей жене (О. Клебанович), что оставляет ее ради молодой любовницы. Потом клетка значительно увеличивалась в размерах и была жилищем-тюрьмой для человека, того самого, который ушел из семьи. Клетка как символ ограниченности, как бытовое место существования людей.

Идея маленького человека, который подчиняется другой воле, нашла свое воплощение в неизвестном существе, которое выступало в спектакле под несколькими именами: Старой калошницы, Тюремного надзирателя, Знахаря-авантюриста (С. Журавель). Именно этот «материализованный Конструктор жизни» экспериментировал с психологией людей, создавал для них невыносимые условия, при которых даже маленькая подачка была большим подарком [156, с. 8].

Стереотипность, неконкретность представленной жизненной ситуации решена режиссером через клоунаду. Воплощение эстетики недалекого исторического прошлого, которым еще жили герои, проявлялось через мелодии и шлягеры разных времен, неожиданно звучавших на протяжении действия, в военном одеянии периода Советской армии, в лагерной униформе и красном знамени, как символу эфемерности идей юности. В результате трехчасовое действо давало возможность каждому зрителю «вспомнить о собственном безрассудстве и подумать о легкости преходящего бытия» [54, с. 22].

Спектакль «Прикосновение» П. Марбера стал одной из наиболее сложных и неоднозначных постановок Н. Пинигина. Новизна языка, необычность характеров и оценок, метафоричность и образность сценографического решения (использование черно-белой гаммы в художественном оформлении), изящество и гармоничность актерского состава (И. Забара, С. Журавель, О. Лесная, А. Самоховец) сделали спектакль событием театрального сезона.

Основу сценического действия составила оригинальная пьеса английского драматурга П. Марбера⁶⁶, в которой автор предлагает зрителям любовный «квадрат» вместо «треугольника» и

⁶⁶ Пьеса П. Марбера впервые была поставлена на сцене британского Королевского Национального театра в 1997 г. и сразу же стала театральным бестселлером. Пьеса была награждена четырьмя высшими литературными премиями, в том числе премией критики за лучшую пьесу и премией английского актера Лоуренса Оливье.

откровенный разговор о человеческих взаимоотношениях. Режиссерское решение спектакля через мультимедийные средства – экран и компьютер, при помощи которого велась переписка между героями (и который являлся одним из главных действующих лиц, выступая в роли сводни, свахи или даже судьбы), имело современную направленность⁶⁷.

Кроме того, впервые с подмостков со зрителями прямо говорили о самом сокровенном, интимном, скрытом от общественности⁶⁸. Герои спектакля с трудом, словно преодолевая барьер, произносили текст пьесы, насыщенный сексуальными символами. Основные события, происходящие на сцене, являлись отражением личной жизни зрителей, поэтому некоторые уходили со спектакля, так и не досмотрев его до конца.

Не менее интересной была постановка Н. Пинигина «Стриптиз» по произведениям С. Мрожека «Кароль» и «Стриптиз».

Восприятие неподготовленной зрительской аудиторией драматургии, пропитанной авторской иронией, символами и подтекстами, – главная задача, с которой сталкиваются режиссеры при обращении к так называемому театру абсурда. Н. Пинигин решению подобного рода ситуации подчиняет драматургию и режиссуру всего сценического действия⁶⁹, приводя в логическое и жестокое соотнесение с современной жизнью две пьесы С. Мрожека.

Н. Пинигин делает контаминацию пьес С. Мрожека, исходя из основных персонажей или развертывания событий. Жуткий дуэт бандитов («Кароль»), которым дирижировал Внук, а соло убийцы принадлежало Дедушке, поражал зрителей жадой убийства. Их маниакальное стремление к удовлетворению своей страсти определялось точными и целенаправленными действиями. Появление на их пути Доктора-жертвы – стечение обстоятельств. Именно поэтому безгливость и ужас вызывает физиологическое удовольствие, которое испытывают Дед и

⁶⁷ Прием с телевизионным экраном в это же время продемонстрировал на Международном театральном фестивале «Славянские встречи-2000» в г. Гомеле украинский режиссер А. Бакиров в спектакле «Идентификация танго» по произведениям С. Мрожека, Ф. Достоевского, Э. Ионеско [57, с. 23].

⁶⁸ Основной в спектакле «Прикосновение» была сложная любовная история, замешанная на чувствах, страсти, сексе, интригах, желании любить и одиночестве.

⁶⁹ Сценография спектакля решена З. Марголиным в стилистике светотеневого театра.

Внук, совершая убийства – и физическое устранение незнакомца, и моральное уничтожение Доктора.

Во второй части спектакля идея уничтожение человека нашла свое воплощение через драматургию пьесы «Стриптиз», где в ограниченном пространстве два человека, подчиняясь таинственной руке, «фантому», буквально уничтожают себя. Авторский ход «с рукой», придуманный С. Мрожеком, позволял увидеть обнажение души, так называемый душевный стриптиз героев.

Отметим, что в спектакле отсутствовала идея конформизма, характеризующая пьесы С. Мрожека. Оценивание людских поступков Н. Пинигин осуществляет на уровне идеи ничтожности сущности человека, которая находит подтверждение в момент, когда «очевидная и одновременно нереальная, огромная рука на теневом занавесе на глазах зрителей методично насилует героев» [51, с. 14]. Беспомощность и беззащитность простого человека перед незнакомой высшей силой вызвала онемение зрительного зала.

В определенной степени этапной для развития белорусской драматической антрепризы стала постановка Н. Пинигиным спектакля «Ужин с придурком» Ф. Вебера. Пьеса французского драматурга – качественный типичный продукт современного западноевропейского театра. В основе несложного комедийного сюжета история аристократа и успешного издателя Пьера Брошана, имеющего «невинную потеху» – ангажировать на один ужин самых нелепых чудаков и издеваться над ними в компании своих друзей. Вокруг ситуации с приглашением нового неординарного человека разворачивается все сценическое действие.

Несмотря на отсутствие глобальных философских идей и интересных постановочных приемов, воплощение режиссером Н. Пинигиным драматургии Ф. Вебера стало своеобразным рубежом в процессе становления белорусской драматической антрепризы⁷⁰. Спектакль обозначил некоторые преимущества антрепризы, которые заключались в совокупности мастерской режиссуры и сценографии, мастерского актерского исполнения и качественной драматургии.

⁷⁰ Как отмечала искусствовед Л. Громько, «предпочтения минской антрепризы наконец-то определились. Об этом напомнил публике новый спектакль <...> «Ужин с придурком» по пьесе известного французского драматурга Ф. Вебера» [53, с. 14].

В частности следует отметить актерскую работу В. Манаева. Его герой Франсуа Пиньон, впервые появляясь на сцене в черном праздничном костюме, с бордовой бабочкой на шее, впечатлял своей трогательностью и беспомощностью. Сосредоточенный исключительно на макетах, сделанных из обычных спичек, он обрушивал на хозяина (С. Журавля) весь свой эмоциональный потенциал. На протяжении всего действия перед зрителями время от времени появлялся то маленький человек, который выделялся непосредственностью поступков, то практичный, обладающий здоровым цинизмом салонный обыватель, от которого невозможно было избавиться, начиная с первого эпизода прощания Франсуа с Пьером. «От него невозможно избавиться. Отвязаться. Отделаться. Так как ему невозможно избыть, излить, остановить неиссякаемый поток собственной любознательности», – так лаконично, но емко характеризовала героя Л. Громыко [53, с. 14].

В постановку также была привлечена «звезда» – генеральный директор и ди-джей «Альфа-Радио» С. Кузин, который служил символом элитарности и изысканности предлагаемого творческого продукта⁷¹. К тому же сценография художника З. Марголина, выполненная в виде огромного мозаичного полотна (на манер живописи венецианского художника XVIII в. Д. Каналетто), белый рояль, корзина с экзотическими фруктами, коричневый плед и бутылки с дорогими спиртными напитками создавали атмосферу богемности и были приметами «красивой жизни»⁷².

Последней работой режиссера Н. Пинигина в рамках проекта «Никола-театр» стал спектакль «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (2007) – современная версия повести Н. Гоголя, поставленная в жанре «как бы комедии». Проект прекратил свое существование с назначением Н. Пинигина в 2009 г. на должность художественного руководителя Национального академического театра имени Янки Купалы.

⁷¹ Узнаваемые голосовые интонации и внешняя фактурность персоны С. Кузина, на наш взгляд, были единственным достоинством непрофессионального актера в спектакле, его присутствие в постановке служило дополнительным манком для привлечения зрителей в театр.

⁷² В 2009 г. Н. Пинигин осуществил постановку спектакля «Ужин с придурком» с С. Журавлем и В. Манаевым в главных ролях уже на сцене Национального академического театра имени Янки Купалы.

С конца 2000-х гг. в репертуарной политике агентства «Альфа-Концерт» наблюдается новая тенденция – обращение к современной американской драматургии. За последние годы были поставлены лирическая комедия «Древнейшая профессия» П. Вогел (2008) в режиссуре М. Абрамова, трагикомедия «Дама и ее мужчины» М. Кристофера (2009) в режиссуре О. Киреева, авантюрная комедия «Примадонны» К. Людвига (2011), постановщиком которой выступил российский режиссер Ю. Пахомов и детективная комедия «НОЖницы» П. Портера (2014), постановку которой осуществил польский режиссер Б. Шиц.

Отдельного внимания заслуживает спектакль «Ladies' night. Ночь для женщин» по пьесе новозеландских драматургов Ж. Коллара, Э. Маккартена, С. Синклера, поставленный В. Ереньковой в 2010 г. Работа по подготовке спектакля (получение прав продюсером Е. Ершовым на осуществление его в Беларуси) длилась почти пять лет, а такой длительный срок работы является исключением для антрепризы. Кроме того, некоторые проблемы возникли с поиском режиссера и формированием исполнительского состава: требовалось шесть актеров, способных хорошо владеть своим телом и быть пластичными, так как постановка состояла из двух частей – драматической и стриптиза. Именно стриптиз в исполнении драматических актеров стал тем ключевым аспектом, который привлекал зрителя. Неслучайно на афише жанр постановки был определен как ОБНАДЕЖИВАЮЩАЯ комедия⁷³.

Отметим также, что согласно контракту с российскими правообладателями, спектакль необходимо было демонстрировать на площадке вместимостью не менее тысячи посадочных мест. Продюсером Е. Ершовым сознательно для показов была выбрана большая сценическая площадка концертного зала «Минск» на 1300 мест, впервые белорусский спектакль показывался в таком большом зале. До этого момента основными сценическими площадками спектаклей белорусского антрепризы были малые залы Дворца Республики и концертного зала «Минск», сцены Дома Литератора, Клуба имени Ф. Дзержинского, Центрального дома офицеров Вооруженных Сил

⁷³ В 2016 г. режиссером М. Лашицким осуществлена постановка непреднамеренной комедии «Ночь для женщин–2» по пьесе Н. Реда.

Республики Беларусь, а также ведомственные дворцы культуры (Республиканский дворец культуры профсоюзов, Дворец культуры ветеранов, Дворец культуры Минского тракторного завода), количество посадочных мест которых варьирует от 270 до 1005. Таким образом, продюсер отошел от камерной формы постановок, которые были продиктованы размерами сценических площадок, и все последующие премьерные комедии⁷⁴ и регулярные показы осуществляет на большой сцене концертного зала «Минск».

Основу современной труппы антрепризы агентства «Альфа-Концерт» составляют артисты Национального академического драматического театра имени Максима Горького: заслуженные артисты А. Душечкин, С. Чекерес, артисты А. Козырева, А. Кривецкий, Р. Чернецкий, а также актеры других минских театров: В. Козлов, К. Воронов, М. Есьман, М. Поддубная, А. Зеленко и пр. Приглашая актеров из одного театра, продюсер Е. Ершов имеет возможность спланировать время репетиций и показа постановок, соотнося их с графиками занятости актеров по основному месту работы в государственном театре. Кроме того, успех первой постановки «Ladies' night. Ночь для женщин» с участием большинства актеров Национального академического драматического театра имени Максима Горького явился причиной привлечения этих же исполнителей и в последующие спектакли антрепризы.

Завершая анализ деятельности агентства, отметим, что на современном этапе «Альфа-Концерт» является одним из лидеров в Республике Беларусь в сфере организации и проведения концертов и спектаклей. Широкий спектр деятельности агентства включает мероприятия по подготовке выступлений как белорусских сольных музыкальных исполнителей и коллективов, так и шоу «звезд» мирового масштаба (концерты норвежской группы «А-НА», народной артистки СССР Э. Пьехи и народного артиста России В. Леонтьева, спектакли испанского «Театра фламенко» Т. де Мадрид, театра Романа

⁷⁴ Спектакли «Боинг, боинг, боинг» М. Камолетти (2012), «Кастинг» Ю. Еремина (2013), «А-ля Кобеля, или Все, что движется...» и «Пикник замороженных, или А-ля Кобеля-2» оба В. Никонорова, М. Спиваковского и С. Федорчука (2015), «Лучшая половинка меня» В. Никонорова, М. Спиваковского (2015), «Мой первый раз» К. Дэвенпорта (2016), «Раздевайся! Будем...говорить!» В. Никонорова, М. Спиваковского (2016).

Виктюка и др.). А их успешная реализация позволяет агентству «Альфа-Концерт» оставаться финансово независимой и конкурентоспособной организацией в театральной сфере.

Особое значение в развитии белорусской антрепризы имела деятельность коллектива «*Белорусские сезоны*», созданного в 2000 г. режиссером Е. Волобоевым. Первым же водевилем «Легко ли обмануть женщину?» драматурга Ж.-П. Пуаре режиссер определил генеральную тему своего проекта: «существование и взаимодействие женщины и современного мира».

Репертуарную линию антрепризы составили современные пьесы европейских и российских драматургов: «Танго втроем» («Загадочные вариации») Э.-Э. Шмитта, «Нет такой страны – Голландия...» («Ненормальная») Н. Птушкиной (все 2001), «Карусель» («Мы едем, едем, едем...») Н. Коляды (2002), «Сублимация любви» («Паола и львы») А. де Бенедетти (новая редакция 2003), «Как скажешь, дорогая!» («Недостижимая») С. Моэма (2004). Каждая постановка имела необычное название и уникальное жанровое определение: любовный триллер, трагифарс, комедия-гротеск, пикантная комедия или трактат о любви.

Общими моментами в работе режиссера над указанными спектаклями являлись склонность к поэтизации действия, стремление к внешней красоте, экспрессивности монологов главных героев; исповедание эстетики «бедного театра»⁷⁵ в художественном оформлении спектаклей.

Отличительной чертой работы режиссера Е. Волобоева было приглашение к участию в постановках не «звезд» антрепризы, а актеров, больше известных зрителям по деятельности в государственных театрах: заслуженного артиста А. Беспалого, артистов Е. Балашовой, В. Богдан, Е. Жукович, А. Кораблевой, Р. Подоляки, И. Рымаревой, С. Савенкова, И. Сидорчика и др.

⁷⁵ Концепция «бедного театра» разработана польским режиссером Е. Гротовским в середине XX в. В 1965 г. в журнале «Odra» он публикует статью «На пути к бедному театру», в которой формулирует основные принципы концепции бедного театра. Е. Гротовский называет свои спектакли деятельным исследованием взаимоотношений актера и публики и утверждает, что театру «не нужно излишков: костюмов, декораций, музыкального сопровождения, световых эффектов – все это только мешает. Пусть театр будет бедным. Центром в эстетике бедного театра становится фигура актера, выходящего на встречу со зрителем» [181, с. 101]. Только актер и зритель, живой контакт между ними, по мнению автора, должен оставаться в театре и быть основным составляющим театрального представления.

Вторым направлением деятельности антрепризы «Белорусские сезоны» стало создание и реализация социально значимых спектаклей с участием непрофессиональных актеров с ограниченными возможностями (инвалидов). В 2003 г. режиссер Е. Волобоев в рамках проекта театр «Соло», на основе собственного оригинального либретто и хореографических разработок, осуществил музыкально-пластическую постановку «Храм одиночества», в которой участвовали чемпион мира по спортивным танцам на колясках Б. Бачковский и самодельная актриса инвалид-колясочник О. Никитина.

Кроме того, режиссером был поставлен мюзикл «Снежная королева» (2003) с участием непрофессиональных актеров музыкального театра «Дебют» (создан на базе Республиканского Дворца культуры имени Н. Ф. Шарко общественного объединения «Белорусское общество глухих»). Уникальность данного спектакля заключалась в том, что основными исполнителями стали артисты с ослабленным или полностью отсутствующим слухом. В сценическом действии было соединено звучание фонограммы и жестовое объяснение событий с использованием сурдоперевода⁷⁶.

Отметим, что коллектив антрепризы постоянно находился в поиске определения оптимального организационного статуса своей деятельности. С момента создания творческого объединения его название неоднократно менялось с антрепризы «Белорусские сезоны» на театр-студию «Белорусские сезоны», а в 2006 г. коллектив приобрел статус театра современной драматургии «Театральный ковчег».

В начале 2010-х гг. в деятельности театра наступил период спада творческой активности: премьера последнего драматического спектакля по пьесе Е. Гришковца «Планета» была осуществлена Е. Волобоевым в 2008 г. Проведение ремонтных работ в зданиях нескольких белорусских государственных теат-

⁷⁶ Спектакль «Снежная королева» завоевал отечественное и международное признание и в течение нескольких лет получил ряд наград: «Гран-при» X Международного фестиваля «Земля. Театр. Дети» (Евпатория, 2005), «Гран-при» V Международного интеграционного театрального фестиваля «Солнечная волна» (Киев, 2006); дипломы III Международного театрального фестиваля инвалидов «Непротоптанный путь» (Брест, 2007) и III Всероссийского фестиваля особых театров «Протеатр» (Москва, 2007); диплом лауреата церемонии награждения «Созвездие талантов» (Минск, 2006).

ров вызвало передачу постоянно арендуемой театром «Театральный ковчег» сценической площадки Дома литератора в 2009 г. Белорусскому республиканскому театру юного зрителя, и режиссер Е. Волобоев перешел на должность художественного руководителя (а позже директора) Республиканского Дворца культуры имени Н. Ф. Шарко. Это стало фактическим свидетельством закрытия театра «Театральный ковчег» и прекращения его деятельности⁷⁷.

Заметную роль в театральной жизни Минска играла деятельность международного общественного объединения «Белорусский фонд развития культуры», которое было создано в 1991 г. М. Зусмановичем с целью осуществления организационной и производственно-творческой поддержки программ и проектов в сфере культуры. Фонд участвовал в производстве художественных фильмов: «Возвращение броненосца» режиссера Г. Полоки (1995), «Привет от Чарли-трубача» режиссера В. Грамматикова (1998) и «Цветы от победителей» режиссера А. Сурина (1999). А также осуществлял театральные постановки с привлечением молодых белорусских режиссеров: спектакли «Всегда, никогда, иногда» по пьесе М. Андерсона «Тысяча дней Анны Болейн» в режиссуре Т. Пацай (1998), «Маленькие трагедии» А. Пушкина в режиссуре В. Жукова (1999).

Однако широкое признание у театральной публики деятельность фонда получила в 2001 г. благодаря режиссерской работе белорусского актера П. Адамчикова – пластическому спектаклю «Больше чем дождь ...» по пьесе «Чайка» А. Чехова.

Интерес к данной постановке была вызвана несколькими обстоятельствами. Во-первых, идея спектакля возникла у режиссера во время занятий по пластике со студентами БГАИ. Во-вторых, «Больше чем дождь...» – это вольная фантазия по мотивам пьесы А. Чехова. Режиссер П. Адамчиков сделал свою трактовку истории судьбы Константина Треплева (в спектакле он представлен типичным художником, писателем или музыкантом с коротким и весьма звучным именем – господин

⁷⁷ В 2013 г. на профессиональной драматической сцене режиссером Е. Волобоевым частным образом осуществлена постановка спектакля «Он назвал меня Женщиной» по пьесе Н. Птушкиной «Пока она умирала». В 2016 г. режиссером восстановлен спектакль «Нет такой страны – Голландия» по пьесе Н. Птушкиной «Не-нормальная».

Трэг⁷⁸), исходя из ситуации, при которой герой не заканчивал жизнь самоубийством. Автором были сохранены только ключевые повествовательные линии и персонажи чеховского произведения, которые легли в основу создания истории о людях, ломающих друг другу жизни в стремлении добиться любви или хотя бы внимания своего идеала.

Спектакль был оформлен в стилистике «черного кабинета». На площадке только стулья и скамейка, которая в финале спектакля становилась местом всеобщего примирения всех персонажей. За основу драматического действия был взят принцип игры «на выбывание». В начале спектакля все герои сидели на стульях (стул как символ места человека в жизни, его «Я» [3, с. 19]). После каждого пластического дуэта стул очередного героя выбрасывали за сцену, и он сам также покидал сценическую площадку. Тех, кто не уходил, силой сталкивали с импровизированной лестницы. В финале, когда было сломан последний стул, на сцене появлялся Человек в белом со скамейкой, на которую садились все герои и замирали под шум дождя.

Учитывая коммерческие интересы антрепризы, а также понимая, что актеры физически не смогут долго работать на сцене в пластике, режиссер значительно сократил продолжительность спектакля: он длится всего один час. Что совсем нетипично для чеховского классического произведения: например, продолжительность спектакля «Чайка» литовского режиссера Э. Някрошюса («Театро Метастазियो» Пратта, Италия, 2001) почти шесть часов. Минимально упрощена и сценография спектакля: стулья, скамейка и саксофон. В результате главным выразительным средством спектакля становится виртуозная актерская пластика: все сложные и противоречивые взаимодействия героев, неслышные невербальные диалоги находят воплощение в жестах, мимике, танцах.

Нельзя не сказать, что такое оригинальное прочтение классического произведения было отмечено несколькими театральными наградами. Спектакль был признан лучшим на II Республиканском фестивале творческой театральной молодежи «Надежда» (Гродно, 2001), получил «Гран-при» международного театрально-телевизионного фестиваля «Молодость

⁷⁸ Героями спектакля «Больше чем дождь ...» также были мадам Аркана, мадемуазель Аша, мадемуазель Ниа, господин Мэден, господин Трэг, господин Дор.

века» (Москва, 2002), а также является Лауреатом V международного театрального фестиваля имени А. П. Чехова (Москва, 2003).

Будучи актером Национального академического театра имени Янки Купалы, режиссер П. Адамчиков пригласил в качестве основных исполнителей артистов этого театра: С. Аникей, З. Белохвостик, А. Гладкого, Н. Кириченко, А. Молчанова, И. Потапова, О. Фадееву. Это позволило значительно сократить время подготовки спектакля, а также использовать в качестве репетиционной площадки сцену театра. В дальнейшем именно здесь осуществлялись и показы спектакля.

Заметим, что отсутствие у белорусских антреприз возможности иметь собственные театральные здания породило практику предоставления государственными театрами собственных площадок за небольшую арендную плату. В частности, Национальный академический театр имени Янки Купалы сотрудничал как с антрепризой Белорусского фонда развития культуры, так и с театром современной драматургии «Театральный ковчег», а театр-студия киноактера Национальной киностудии «Беларусьфильм» и сейчас взаимодействует с частным театром ОДО Новый театр (на деятельности которого мы более подробно остановимся в следующем разделе)⁷⁹.

В 2004 г. режиссер П. Адамчиков в рамках антрепризы Белорусского фонда развития культуры поставил свой второй вербально-пластический спектакль «Балаганчик» о жизни, о любви и о людях в любви⁸⁰.

Тема невозможности изменения заложенного свыше движения жизни была достаточно нетривиально решена режиссером. Действие начиналось с появления на сцене двух бродяг (А. Полозков и О. Сидорчик) и девушки (С. Никифорова) с большим сундуком, из которого доставались перчаточные куклы похожие на героев в молодости. С помощью кукол бродяги разыгрывали историю балагана и таким образом пытались заново переписать свою собственную жизнь. Брошенные в кулисы куклы появлялись перед зрителями живыми актерами-

⁷⁹ ОДО Новый театр – общество с дополнительной ответственностью Новый театр.

⁸⁰ Драматургическую основу спектакля составили тексты драмы А. Блока «Балаганчик» и стихов «Балаган» и «Балаганчик».

марионетками. Традиционные маски комедии dell'arte – Коломбина, Пьеро и Арлекин – под наблюдением бродячих актеров разыгрывали печальную мистическую любовную историю.

Идея неизбежности, предопределенности судьбы нашла отражение в композиционной структуре спектакля, которая характеризовалась двойственным воплощением отдельных сцен из жизни героев. Дважды происходит знакомство Пьеро и Коломбины. Дважды знакомится с Коломбиной Арлекин. Усиливая атмосферу безысходности, режиссер П. Адамчиков акцентирует внимание на нескольких поэтических строках А. Блока про адскую музыку и младенца, стекающего клюквенным соком, которые рефреном проходят через весь спектакль. И дополнительно усложняет партитуру спектакля мистическими интонациями тибетской музыки и драматическими нотами песен группы «Наутилус Помпилиус» и Елены Камбуровой [218, с. 16–17].

Драматично сложилась судьба спектакля «Балаганчик»: более трех лет репетиций, несколько кардинальных изменений актерского состава, сложности с финансированием и только три премьерных показа, после которых спектакль был снят с проката. Постановка характеризовалась непродуманной режиссерской концепцией и непониманием актерских задач, слабой проработкой вербально-пластических мизансцен, в которых сложный метафорический текст драматургии А. Блока не сочетался с пластическим рисунком спектакля.

Следует отметить, что международное общественное объединение «Белорусский фонд развития культуры» в 2008 г. было реорганизовано в общественное объединение «Культура» и постепенно приостановило свою активную публичную деятельность. Спектакль «Больше чем дождь...» последний раз был показан широкой публике в 2010 г.

Однако развитие на частной сцене направления хореопластического театра, положенного П. Адамчиковым, нашло свое продолжение в новом независимом авторском театральном проекте режиссера Е. Корняга – «КорнягТЕАТР» (2004), который не имеет сценической площадки, постоянной актерской труппы и стабильного репертуара и работает с молодыми белорусскими актерами и художниками из разных минских теат-

ров⁸¹. Также для примера назовем минский театр танца KARAKULI (2008), основателем, руководителем и режиссером которого является хореограф О. Лабовкина⁸². Но мы только констатируем наличие таких объединений в современном белорусском театральном пространстве, не сосредотачивая внимание на их деятельности, так как данный аспект развития частной сцены не является предметным полем нашего исследования⁸³.

Жанр мюзикла в белорусской антрепризе получил гораздо меньшее распространение, чем в национальных государственных театрах. Помимо постановок в Белорусском государственном академическом музыкальном театре [«Стакан воды» В. Кондрусевича (1994, восстановлен 2007), «Буратино.by» А. Рыбникова (2002), «Вестсайдская история» Л. Бернштейна (2012) и др.], мюзиклы ставятся и на драматических сценах государственных театров: «Карлик Нос» В. Курьяна (1997) и «Африка» В. Кондрусевича (2004) в Национальном академическом театре имени Янки Купалы, «Тайна голубых озер...» (2007) В. Кондрусевича в Белорусском республиканском театре юного зрителя и др. [212, с. 122–125; 222, с. 317–319].

Обращение к жанру мюзикла именно государственных театров связано, в первую очередь, с высокой стоимостью постановочных расходов на реализацию спектакля. В разделе 1.2 мы отмечали, что мюзикл отличает зрелищность и визуальные эффекты, которые достигаются за счет гораздо больших бюджетов, чем постановки драматических спектаклей. Отсутствие у белорусских продюсеров в достаточном количестве свободных денежных средств, необходимых для вложения в спектакль, делает недоступным широкое развитие мюзиклов на частной сцене.

⁸¹ Самыми известными минскими постановками Е. Корняга являются пластический спектакль «Не танцы» (2007), театральный проект «Café “Поглощение”» (2009), пластические спектакли «Спектакль # 7» (2011) и «Латентные мужчины» (2013).

⁸² В репертуар театра в разное время входили спектакль «Свадебка», хореографическая миниатюра «Уровень завершен» (2010), спектакль «Аттракцион с ограниченной ответственностью» (2012), перформансы «Один в квадрате» (2014), «Vasen-Extasen» (2015).

⁸³ Среди белорусских искусствоведов, изучающих данное направление, следует назвать Д. Скачкова и С. Улановскую.

Освоение жанра мюзикла белорусскими антрепризами начинается в начале 2000-х гг. с постановок для детей. Белорусским режиссером А. Гриненко при поддержке продюсерского центра «Класс-клуб Джаз Крафт» в 2002–2003 гг. были реализованы мюзикл для всей семьи «Мэри Поппинс собирает друзей!» Рич. Шермана и Роб. Шермана по мотивам киносценария Б. Уолша, Д. ДаГради и сказок П. Трэверс и романтический мюзикл для взрослых и детей «Золушка» Р. Роджерса [14].

Исключительность этим спектаклям придавал тот факт, что на русском языке они были впервые поставлены именно в Беларуси. Технический перевод и адаптация литературного текста в либретто были осуществлены Ал. Гриненко и Ан. Гриненко. Основу творческой группы составил музыкально-творческий коллектив «Автограф», созданный группой артистов Белорусского государственного музыкального театра в 2001 г. Данное обстоятельство позволило организаторам проектов использовать сценическую площадку музыкального театра для показов своих мюзиклов.

Первым частным музыкально-драматическим спектаклем (рассчитанным на молодежную и взрослую аудиторию) стал совместный белорусско-российский мюзикл «Пророк», реализованный в 2007 г. в Минске российским актером и продюсером И. Олейниковым и творческой мастерской «Арт-Центр» (Санкт-Петербург, Россия). Авторами музыки и оригинального либретто мюзикла выступили И. Олейников и Н. Дуксин, режиссером-постановщиком – Я. Юзефович (Польша).

Проект был уникален для белорусской частной сцены, в первую очередь, в организационно-творческом аспекте. Мюзикл «Пророк» выделялся масштабами финансирования (около 2,5 млн. долларов США), площадки (спортивно-выставочный комплекс «Манеж»), декораций и количеством задействованных в нем исполнителей (53 артиста), среди которых были как признанные мэтры эстрадной сцены (З. Войтюшкевич, Я. Поплавская, А. Тиханович), так и молодые драматические актеры (Д. Паршин, Б. Шнипер), а также танцоры и цирковые воздушные гимнасты.

В художественном плане мюзикл «Пророк» представлял собой музыкально-драматическое действо – шоу, в котором органично сочетались сценическая речь, вокальное, хореографи-

ческое, цирковое искусство и видеография. Зрелищный эффект достигался за счет подвижных декораций, трансформировавшихся то в замок, то в помойку, то в строительную площадку или горящий храм, определяя тем самым место действия спектакля. Именно на свалке мусора (как свалке жизни) разворачивалось основное действие спектакля, куда попадали герои в результате различных жизненных обстоятельств. Особую смысловую нагрузку имело и само название постановки. Как справедливо отмечал продюсер мюзикла «Пророк» И. Олейников, «первое написание – “пророк”; затем – “про рок” – о судьбе; и наконец, “про рок” – о музыкальном сопровождении» [102].

Приглашение к участию в проекте специалистов европейского уровня (польских композитора и аранжировщика Я. Стокласа, художника Я. Сосновского и белорусского театрального художника В. Маршака), а также использование в создании мюзикла современных технических средств (видеопроекторной аппаратуры) позволили создателям достичь максимального эмоционального воздействия на зрителей.

С другой стороны, некоторые эксперты характеризовали мюзикл как аттракцион отдельных номеров, условно скрепленных общим смыслом. Кроме того, в режиссуре Я. Юзефовича просматривалось цитирование сцен из разных мировых мюзиклов, в том числе и ранее поставленных автором. В частности, читались сцены из мюзиклов «Иисус Христос суперзвезда» Э.-Л. Уэббера и Т. Райса, «Метро» Я. Стокласа, «Чикаго» Д. Кандера со схожими мизансценами и постановочными решениями [152].

Тем не менее реализация мюзикла «Пророк» стала событием культурной жизни нашей республики. Зрители г. Минска и областных городов получили возможность увидеть драматических актеров и музыкальных исполнителей в необычных амплуа, в сочетании с насыщенным видеографическим и трюково-акробатическим действием и выверенной световой партитурой.

В 2008 г. продюсерским центром «СПАМАШ» был реализован мюзикл «Байкер» В. Кондрусевича, ставший первым собственноручно белорусским частным проектом, поставленным в жанре трагедии. Постановочную группу спектакля составили: режиссер-постановщик Г. Давыдько, художник-постановщик и

художник по костюмам В. Маршак, хореограф Н. Тарашкевич. В творческую группу вошли известные белорусские представители эстрадной и драматической сцены: И. Буслай, И. Вабищевич, А. Ланская, Н. Мотлах, В. Полякова и др.

Либретто мюзикла «Байкер» написано белорусским актером Г. Давыдько по мотивам романа французского писателя Ш. де Лакло «Опасные связи». Рассчитывая на максимально широкую аудиторию потребителей данного сценического жанра, автор либретто переносит время действия мюзикла из XVIII в. (времени создания романа) в настоящее («наши дни где-то в Европе»). Усиливая «эффект современности» и зрелищности, постановщики насыщают сценическое действие техническими средствами выразительности: абстрактные трубчатые конструкции в сценографическом решении, световое шоу, аудиовизуальные материалы. В результате спектакль «Байкер» демонстрировал зрителю культурный продукт, основанный на достаточно высоком художественном уровне музыкального материала, профессиональном исполнении вокальных и хореографических партий в сочетании с драматической игрой непрофессиональных артистов.

Проведенный нами анализ деятельности белорусской драматической и музыкально-драматической антрепризы рубежа XX–XXI вв. выявил ряд общих проблем, характерных для этого направления художественной деятельности. Во-первых, в нашей стране отсутствовала основательная законодательная база по регулированию деятельности частных коллективов. Тот факт, что белорусские частные коллективы, занимавшиеся продвижением отечественных артистов, для осуществления своей деятельности наравне с зарубежными коллективами, приезжавшими в Беларусь ради дополнительных доходов, должны были покупать лицензию, очень сильно осложнял работу существовавших белорусских антреприз и препятствовало появлению новых.

Во-вторых, в Беларуси не хватало театральных кадров, профессионально подготовленных для работы в формате музыкально-драматической и драматической антрепризы. С момента появления частных объединений, постановочную работу проводили в них режиссеры, которые параллельно работали в

стационарных государственных театрах и имели опыт постановки академических спектаклей. Размеренный и основательный характер работы при подготовке спектакля в государственном театре значительно отличался от мобильных условий работы в антрепризе.

Не менее значимой была и проблема занятости и привязанности белорусских исполнителей к государственному театру, что в некоторой степени, сдерживало расширение репертуарного предложения антрепризы⁸⁴. В то время как в России, например, ряд актеров (Л. Артемьева, М. Башаров, Т. Васильева, А. Довлатова, И. Носков, С. Садалский и др.) постоянно заняты исключительно в антрепризных проектах и не состоят в штате ни одного репертуарного театра.

Важно упомянуть также, что в Беларуси антреприза получила распространение только в г. Минске. Между тем театральные кадры присутствуют во всех областных городах республики и даже в некоторых районных центрах [Полесский драматический театр (Пинск), Минский областной драматический театр (Молодечно) и др.]. Однако сложные условия экономического уклада жизни малых городов и отсутствие профессиональной конкуренции в областных театрах не содействовали развитию частного театрального дела на местах.

Кроме того, нельзя опускать и тот факт, что потребителями театральных спектаклей в основном являются жители крупных городских населенных пунктов: чем крупнее населенный пункт и больше концентрация населения, тем выше предложение и спрос на театральные услуги. По мере удаления от центра, с сокращением плотности населения падает и объем предоставляемых услуг. И в результате в сельских населенных пунктах единственной широкодоступной услугой становится телевидение. Другие же формы искусства, такие как кинофильмы, спектакли, эстрадные концерты или спортивные соревнования, предоставляются сельскому населению государственными организациями ограниченно и через определенные промежутки времени. При этом сельские жители делают выбор

⁸⁴ Например, спектакль «Танго втроем» по пьесе Э.-Э. Шмитта (2001) антрепризы «Белорусские сезоны» показывался ограниченное количество раз в течение сезона именно по причине плотной занятости главных исполнителей И. Сидорчика и А. Полозкова по основному месту работы в Белорусском республиканском театре юного зрителя.

не в пользу театрального искусства в силу меньшей подготовленности к его восприятию и малодоступности данной услуги.

Необходимо также отметить, что, при всем разнообразии репертуарного предложения частных объединений 1990-х гг., в афише антрепризы почти полностью отсутствовали спектакли, рассчитанные на детскую аудиторию. О значительной роли театрального искусства в духовном и нравственном воспитании детей отмечалось не раз. Как, например, утверждает Р. Бузук: «Воспитание театром имеет не только эмоциональное, но и всестороннее воздействие: на интеллект, на мышление и на то, что называют “логическим чувством”» [35, с. 120]. Для антрепризы детская аудитория – это еще и дополнительный источник финансовых поступлений. Посещение детского спектакля – это всегда присутствие в зрительном зале ребенка в сопровождении взрослого (то есть приобретение одновременно нескольких билетов). На практике же нами было зафиксировано только наличие одного детского антрепризного драматического спектакля – сказки «Театральная машина» М. Йендта, режиссера И. Мацкевич (агентство «Альфа-Концерт», 2001) и нескольких мюзиклов.

В то же время широкую популярность в Беларуси получили сказки для детей, объединяющие в себе практику театрального искусства и эстраду: синтетические музыкально-драматические постановки, основанные на известных музыкальных композициях, с переделанными текстами песен, разнообразными фокусами, номерами с животными и использованием видеопроекции и ростовых кукол. В данных спектаклях активно применяются приемы интерактива с детьми и их родителями. К тому же специфичность постановок заключается в том, что взаимодействие актеров со зрителями не заканчивается с завершением спектакля, а продолжается в форме дискотек или «сладких столов». По такому принципу проводятся театрализованные дни рождения, встречи Нового года и выпускные балы, посвященные окончанию начальной школы и детского сада. Основу коллективов таких антреприз составляют молодые профессиональные актеры или студенты, которые вкладывают собственные средства в реализацию постановок. В качестве примера приведем деятельность театрального агентства О. Головчик, которое существует с 2000 г. и специализируется

на постановках поучительных кукольных спектаклей и мюзиклов, а также тематических драматических показов.

Помимо прочего, анализ периодической печати 1990-х гг. показал, что деятельность антрепризы далеко не всегда находила отражение в прессе (в частности, оказалась практически неосвещенной работа антреприз «Театральные звезды» и «Белорусские сезоны»). В основном публикации носили анонсный характер, а то небольшое количество статей, что выходило по поводу премьеры новых частных постановок, в большинстве своем отличались нарративностью. Деятельность антреприз почти полностью оставалась без внимания телевидения и радио, белорусская публика имела возможность получения информации о спектаклях только с репертуарных афиш и рекламных плакатов, расположенных в городе.

Таким образом, даже достаточно большое количество предложений театральных спектаклей и наличие определенной аудитории, направленной на восприятие частных постановок, не гарантировали творческим объединениям рубежа XX–XXI вв. стабильного существования. Трудности материального характера, которые сопровождали белорусскую антрепризу со времени ее возрождения, привели к тому, что к началу 2000-х гг. некоторые коллективы прекратили свое существование (антреприза Белорусского фонда развития культуры, «Театральные звезды», «Театральный ковчег») или начали деятельность на новом уровне (антреприза «Виртуозы сцены»). А отдельные постановки антреприз в обновленном варианте перешли в репертуар государственных театров: «Продавец дождя» (2005) в Белорусском государственном молодежном театре, «Ужин с придурком» (2009) в Национальном академическом театре имени Янки Купалы.

2.3. Частный театр как инвариант антрепризы в 1990–2010-е гг.

Хронологически частные театры в суверенной Беларуси появились раньше, чем собственно антрепризы. Одними из первых были частный театр «На Юбилейной» под руководством А. Ильиных (Минск, 1991), «Независимый театр» (Гомель,

1992) и Малый театр под руководством И. Забары (Минск, 1996). В середине 2000-х гг. в столице открылись Современный художественный театр, театр «Компания» и ОДО Новый театр. Несмотря на то, что данные творческие объединения носят название «театров», по своей организационной структуре они являются антрепризами: определяются частной формой собственности, не имеют стационарной площадки и постоянной труппы. Обращение к их деятельности позволит нам выявить тенденции развития, присущие современной отечественной частной сцене.

Частный театр «На Юбилейной» А. Ильиных, созданный вначале как стационарный театр с постоянной труппой, уже через несколько лет (1994) из-за финансовых трудностей перешел на контрактную систему работы актеров над каждым спектаклем.

На протяжении всей творческой деятельности (1991–1996) театром разрабатывалась концепция оптимальной формы спектаклей для детей и взрослых. В этом направлении реализовывались идеи детского музыкального театра (постановки режиссера А. Ильиных «По зеленым холмам океана» С. Козлова и «Похитители радуги» Э. Разноцветного и П. Белого) и детской студии при театре, в которой преподавали А. Коляда, Л. Манакова, В. Мищанчук.

Несмотря на то, что руководитель А. Ильиных считал свой театр предшественником антрепризы, реализованные молодыми режиссерами А. Гребенкиным, Д. Марининым, И. Мацкевич и Д. Солодухой спектакли «Счастливые дни» С. Беккета, «Ловец крыс» М. Цветаевой, «Ричард III» У. Шекспира, «Самоубийца» Н. Эрдмана не были рассчитаны на массового зрителя. Постановки содержательно не были доступны широкой аудитории и не выдержали большого количества показов.

Более того, непродолжительная деятельность театра была обусловлена и юридическими тонкостями. В 1996 г. арендуемое театром здание перешло во ведение Управления делами Президента Республики Беларусь и коллектив был распущен.

Свой след в истории развития частной сцены оставил гомельский «Независимый театр», который был создан режиссером Я. Натаповым по инициативе и на средства предпринимателя и мецената Г. Фиглина в 1992 г. Взяв в аренду помеще-

ние, театр сразу получил возможность несколько стационарировать свою деятельность: показывать спектакли два раза в неделю, готовить по две премьеры в год и иметь небольшой штат актеров, в который вошли Г. Анчишкина, Т. Булгакова, А. Троицкий и С. Чугай [155, с. 7]. Другие актеры приглашались в конкретные постановки на договорных условиях. Например, в спектакле «Дон Жуан–2000» (1993) по пьесе Л. Жуховицкого «Последняя женщина синьора Хуана», в роли Дон Жуана был задействован народный артист России Э. Виторган.

Театр быстро нашел свою нишу и начал формировать собственную аудиторию зрителей (студенческая молодежь и интеллигенция) за счет использования интеллектуальной современной российской и зарубежной драматургии в репертуаре. Как отмечал профессор А. Соболевский, театр тем самым декларировал свою элитарность [193, с. 286]. Финансовая независимость позволяла самостоятельно выбирать произведения высокого художественного уровня. К тому же и необычная сцена неправильной геометрической формы, где зрители находились с трех ее сторон, способствовала осуществлению поисковой деятельности.

Режиссером и художественным руководителем театра Я. Натаповым в 1992–1994 гг. было осуществлено пять постановок, наиболее значимые из которых «Цилиндр» Э. де Филиппо (1993), «И погаснет свет» («Жиды города Питера») братьев Стругацких (1994). В 1995–1999 гг. вышли спектакли «Игра королей» П. Когоута в режиссуре В. Бартосика, «Самая, самая» Ф. Дорэн в режиссуре В. Короткевича (все 1996), «Дом для зачатий» («Русскими буквами») К. Драгунской в режиссуре В. Короткевича, «Амфитрион» П. Хакса в режиссуре А. Троицкого (все 1997), которые носили экспериментальный характер, выделялись камерностью в манере актерской игры, аскетичным художественным оформлением.

Надо отметить, что смена руководства театра (гибель основателя театра Г. Фиглина и уход его идейного лидера Я. Натапова), материальные трудности (высокая арендная плата и высокие цены коммунальных услуг) фактически привели в конце 1990-х гг. к закрытию театра. В результате в 1999 г. решением Гомельского городского исполнительного комитета «Независимый театр» получил статус государственного театра Белару-

си и название Гомельского городского экспериментального молодежного театра-студии (в 2008 г. театр был переименован в Гомельский городской молодежный театр). Государственная поддержка придала новый импульс коллективу: позволила расширить штат театра, пополнить репертуар новыми пьесами для взрослых и детей, принимать участие в различных фестивалях и выезжать на гастроли по Беларуси и за ее пределы.

Значительный вклад в развитие частного театрального дела Беларуси внес *Малый театр* под руководством И. Забары. Созданный в 1996 г. на месте Альтернативного театра Малый театр начал свою деятельность с восстановления нескольких спектаклей из репертуара закрытого театра. Зрителям были показаны постановки «Комедия» В. Рудова по мотивам произведений «Комедия» К. Морашевского и «Черт и баба» Ф. Алехновича, «Моцарт и Сальери» А. Пушкина, «Лебединая песня» А. Чехова.

Спектакль «Комедия» является уникальным примером постановки частной сцены. Во-первых, потому что существует в театральном пространстве нашей страны более двадцати лет и служит, с определенной долей допущения, своеобразным образцом белорусского сценического искусства (вроде «Павлинки» Я. Купалы в Национальном академическом театре имени Янки Купалы или «Нестерки» В. Вольского в Национальном академическом театре имени Якуба Коласа).

Во-вторых, спектакль стал первым примером (в истории белорусского театра постсоветского периода) дипломной работы студентов-выпускников БГАИ, попавшей на профессиональную сцену (курс режиссера-педагога А. Андросика, 1991 г.).

Кроме того, со времени премьеры спектакля в Альтернативном театре в 1992 г., он более 20 лет играет одним и тем же составом исполнителей: Мужик (А. Шуляк / А. Голуб), Баба (С. Никифорова), Жид (Е. Журавкин / с 1998 г. А. Полозков) и Черт (И. Забара / Г. Фомин).

Поставленный режиссерами В. Рудовым и А. Андросиком спектакль был выдержан в стилистике театрального лубка. Сценическая история соблазнения Чертом Мужика на триста и один рубль, которые тот мог получить, в случае, если промолчит час и ни с кем не заговорит, характеризовалась гротесковостью представленных персонажей. Мужик (А. Шуляк / А. Голуб)

в спектакле представал вполне гармоничной личностью, в которой, в равной мере сочетались человеческая нелепость и простодушие с природным умом и хитростью. По ходу развития событий наблюдалась и трансформация персонажа от простонародного Дёмы до почтительного Дементия, который в начале спектакля во всех своих проблемах обвинял прародителя всего человечества Адама, а в дальнейшем же сам убеждался, как сложно противостоять искушению.

Образ Бабы в исполнении С. Никифоровой выделялся характерными чертами типичной крестьянской женщины, в которой совмещалась женская сообразительность в умении управлять мужем и чуткость к нему. Особая интонационная окраска речи, просторечная лексика («А каб табе ражон у горла ўлез», «А каб табе скулля морду растачыла!»), угловатые движения и неуклюжая походка актрисы придавали персонажу колоритности.

Комичность образа Жида (небогатого арендатора Давида) в исполнении А. Полозкова проявлялась в манере говорить (его монолог о трудностях арендаторской жизни являлся своеобразной синкопой⁸⁵ роли и звучал на грани трагедии и сатиры) и перебивать собеседника, двигаться и взаимодействовать со сценическими предметами (бутылки с водкой, игла, оторванный хвост Черта то появлялись, то исчезали вновь в глубоких внутренних карманах его пальто).

Черт (И. Забара / Г. Фомин) – бесполое существо с ярким блестящим макияжем, длинными ногтями-когтями на пальцах рук и характерной почти «женственной» походкой на копытах. Персонаж неоднозначный как в трактовке драматурга В. Рудова, так и в актерском исполнении. Черт Г. Фомина – откровенно ироничный демонический персонаж. Соблазнитель, которому необходимо очередная победа над человеком. Черт И. Забары наделен человеческими чертами: вертлявый и неутомимый, он помогал Мужичу выдержать испытание. А в момент, когда Дёма проигрывал пари, переживал большее, чем человек, был искренне возмущен и разочарован.

Гротесковость в спектакле проявлялась и в сценических деталях (больших размеров очки и игла для шитья у Давида), и гриме актеров (дугообразные брови Давида), и звуковом

⁸⁵ Синкопа в музыке – это смещение ритмического ударения с сильной доли на слабую.

оформлении спектакля (выход на сцену Черта сопровождался ревом реактивного двигателя ракеты или конским топотом) [44, с. 77]. Особое внимание художник-гример спектакля К. Мамотюк уделил носам актеров. Как точно подметила искусствовед С. Шидловская, нос в интерпретации гримера «выражает национальный характер» персонажей [215]: курносые носы Маланки и Дёмы, нос-рыльце Черта, длинный с горбинкой нос Давида.

Спектакль игрался на двух языках – белорусском (Давид, Маланка и Дёма) и русском (Черт). Использование принципа двуязычия позволяло актерам импровизировать («Комедия, – как подчеркивала С. Никифорова, – очень сильно провоцирует актеров на импровизации» [215]).

В течение 1997–1998 гг. театром было осуществлено несколько новых постановок: «Найти Элизабет» А. Гарцуева по мотивам пьесы Р. Тома «Ловушка для одинокого мужчины», «Дрейфус» Ж.-К. Грумбера, «ART» Я. Реза, которые наглядно демонстрировали репертуарные приоритеты Малого театра в современной западноевропейской драматургии.

Спектаклем «ART» Я. Реза⁸⁶ в постановке Н. Пинигина (1998) была закреплена позиция существования Малого театра как достаточно элитарного, направленного на небольшую аудиторию, для которой важнейшим является творчество по сути. Название «ART»⁸⁷ настраивало зрителя на определенный концептуализм. Однако в спектакле режиссер Н. Пинигин обратился к насущной, даже бытовой теме дружеской ревности, преданности, проверки на верность. Как заметил автор статей о белорусском театре А. Ахметшин: «Искусство – это идея. А ради идеи, действительно, можно пожертвовать многим» [20, с. 7].

Актерские работы исполнительского трио – И. Забара (Серж), С. Журавель (Марк), В. Манаев (Иван) – составили львиную долю успеха спектакля.

⁸⁶ Пьеса Я. Реза впервые была поставлена в парижском театре «Комеди де Шанс-Элизе» в 1995 г. И за три года, которые предшествовали премьере спектакля в Беларуси, произведение инсценировали в тридцати странах мира и удостоили британской театральной премии имени Лоуренса Оливье.

⁸⁷ В переводе с английского языка «art» – искусство, ремесло; атрибутивное употребление – художественный [15, с. 40].

Серж И. Забары – спокойный, ироничный и самоуверенный эстет, для которого не существовало авторитетного мнения, кроме собственного. Иван В. Манаева – трогательный и мягкий. Он будто пластилин в руках своих друзей, которые лепили из него того, кого хотели видеть рядом с собой. Самый безвольный на первый взгляд, он, в конце концов, оказывался самым эмоционально сильным и уравновешенным. Он единственный стремился помирить друзей, чтобы они всегда чувствовали плечо друг друга. Марк С. Журавля – взрывной и непредсказуемый, наиболее зависимый от пятнадцатилетней дружбы. Он – моральный провокатор, который с необычайной легкостью сам поддается на собственные провокации. Для Марка дружба с Иваном и Сержем была чем-то гораздо большим: они семья, которую он боялся потерять. Однако и признать свою вину – «расписаться в собственной глупости», также кажется ему невозможным.

Черные костюмы героев и лаконичные декорации З. Марголина создавали атмосферу необычной шахматной игры, в которую играли персонажи спектакля. Выдержанная в черно-белом цвете легкая сценическая конструкция перевернутого отражения слово «ART» еще больше подчеркивала контраст сценического действия.

Спектакль демонстрировал основной творческий принцип режиссера Н. Пинигина: стремление через аскетичность оформления концентрировать внимание на существовании актера в материале и его взаимоотношениях с публикой. Неслучайно актерское исполнение роли Марка С. Журавлем было, по мнению критика Л. Громыко, открытием спектакля [50, с. 25].

В 2003 г. Н. Пинигин в Малом театре осуществил постановку пьесы английского драматурга Р. Куни «№ 13». Жанр спектакля, определенный как «комедия положений», обусловил насыщенность темпоритмического рисунка спектакля: не было ни одной сцены, которая бы длилась более трех минут (в самый неподходящий момент на площадке появлялся новый персонаж). Отсюда и гротеск, который в манере актерского исполнения был доминирующим театральным приемом спектакля, «где, – по замечанию Р. Ольшевского, – обстоятельства требовали мгновенной реакции главных героев, где каждый из персонажей – яркая, отличительная индивидуальность» [8, с. 8].

Несомненной удачей спектакля было пластическое решение сцены «танцев телом» (пластика – П. Адамчиков). Актер Г. Фомин, исполнитель роли трупа, виртуозно отключал ноги, руки, голову, туловище. Его как пальто цепляли за вешалку в шкафу, он легко складывался пополам и напоминал большую, податливую куклу. По заключению театрального критика Л. Громыко, все это «для того, чтобы убедить посторонних: человек скорее пьян, чем мертв» [56, с. 14].

Коммерчески привлекательный комический сюжет пьесы, лучшие актеры минских театров (З. Белохвостик, А. Вергунов, Г. Волчек, И. Забара, А. Молчанов, А. Хитрик), яркие, эпатажные декорации (сценография З. Марголина) и костюмы героев (художник А. Игруша) характеризовали постановку как высококачественный продукт театрального производства и обеспечили признание спектакля среди широкой публики.

Параллельно с выведением на сценическую площадку изысканного немолодого и успешного героя произведений современных европейских драматургов, режиссеры Малого театра выносят на суд зрителей совершенно иные спектакли, персонажами которых были самые обыкновенные люди, сломленные тяжестью жизни или, наоборот, не покорившиеся судьбе.

Своеобразный творческий эксперимент осуществил режиссер А. Гарцуев, поставив в жанре «экзерсиса» спектакль «Найти Элизабет» (1997) по собственной пьесе. В центре внимания – проблема существования творческого человека в собственном вымышленном мире, неподчинение законам жизни, отсутствие компромисса со своими убеждениями, которые в итоге приводят к драме.

В спектакле было использовано крайне простое оформление сцены: разноразмерные белые квадраты в черных рамах (художник А. Игруша), которые находились в центре внимания зрителя и служили символом безнадежно потерянной жизни.

Постановка обозначила режиссерский стиль А. Гарцуева, который театровед А. Ахметшин определил как «соединение гротескной языковой выразительности с попыткой нарисовать характеры персонажей музыкальными средствами» [23, с. 9]. Прежде чем герой начинал полный гротеска монолог, он исполнял танцевальный номер, который позволял зрителю по-

знакомится с характером персонажа⁸⁸. Внутреннее состояние Даниэля (И. Забара) отражали «балетные» движения, призрачность Элизабет (З. Белохвостик) проявлялась через образ балерины, возвышенной и далекой, эротический призыв прослеживался в танцах Комиссара (В. Кашеев) и Флоранс (С. Никифорова).

При всей необычности замысла, постановке значительно не хватало точной психологической разработки образов героев и их мотиваций как на уровне драматургии, так и в режиссерском решении пьесы. Совокупные элементы спектакля не сложились в единое целое. Продемонстрированная А. Гарцуевым склонность к «авангардной режиссуре» не нашла убедительного отображения [23, с. 10]. Но именно заявленный постановщиками жанр «экзерсиса»⁸⁹ позволяет выделить спектакль как попытку творческого самовыражения.

К числу знаковых работ Малого театра можно отнести спектакль режиссера А. Гузия «Я жить хочу ...» (2000) по пьесе Д. Кобурна «Игра в джин». Благодаря своей мобильности (расчитана на двух исполнителей), эмоционально-напряженному развитию интриги и психологической остроте, пьеса популярна во многих театрах (в частности, Г. Давыдько поставил пьесу «Игра в джин» в Национальном академическом театре имени Янки Купалы в 1993 г.).

Сложность постановки произведения заключается в том, что в нем не происходит никакого сценического действия: пожилые мужчина и женщина (Веллер Мартин и Фонсия Дорси) просто играют в карты. И для того, чтобы пьеса постоянно держала внимание зрителя, требовались исполнители высокого уровня актерского мастерства, который бесспорно демонстрировали актеры Национального академического драматического театра имени Максима Горького З. Осмоловская и Ю. Сидоров. В медленном темпе, с выдержкой интеллигентов, герои не спешили растратить последних чувств. Наоборот, в предельно сконцентрированном сценическом времени они постепенно узнавали вкус жизни. Их переживания, азарт и восторг, взрывы

⁸⁸ Балетмейстер В. Иванов специально для спектакля создал серию хореографических эпизодов, имевших самостоятельное значение.

⁸⁹ Экзерсис (фр. *exercice* – упражнение) – комплекс занятий для развития и совершенствования техники исполнительства [168, с. 764],

страсти, искренности и лжи поглощали зрителя, делали его со-участником событий. И в результате, динамическое развитие сценического действия происходило за счет эмоциональной активности.

Кроме того, стоит отметить, что постановка «Я жить хочу ...» стала первым в практике частной сцены спектаклем, осуществление которого произошло по государственному заказу и было профинансировано Министерством культуры Республики Беларусь. А актриса З. Осмоловская получила приз «За лучшую женскую роль» на Республиканском театральном фестивале мастеров искусств «Маладзечанская сакавіца» в 2001 г.

Завершая анализ деятельности Малого театра, отметим, что, несмотря на трудности, связанные с отсутствием достаточных финансовых средств и необходимых сценических условий для работы, театр не раз являлся участником белорусских («Маладзечанская сакавіца») и международных фестивалей («Славянские театральные встречи», «Балтийский дом»), получая за свое творчество Гран-при и дипломы. Однако в 2005 г. Малый театр прекратил свое существование, а все юридические права на два весьма популярных спектакля «Комедия» и «ART» были переданы продюсерскому центру «Magic»⁹⁰. В 2012 г. в активном прокате остался только один спектакль «Комедия», который готовит и проводит сейчас антреприза Д. Шариповой – театр «Комедия»⁹¹.

В сезон 2004/2005 картину театральной жизни г. Минска дополнили сразу три новых частных театра: Современный художественный театр под руководством В. Ушакова, ОДО «Новый театр» и театр «Компания» под руководством А. Савченко.

⁹⁰ Широкой публике продюсерский центр «Magic» известен в связи с издательской деятельностью и сотрудничеством с польско-немецким режиссером М. Добровлянской, которая в 2007 г. поставила в Минске спектакль «Войцек» по пьесе немецкого драматурга Г. Бюхнера.

⁹¹ В 2013 г. продюсер Д. Шарипова совместно с актерами спектакля «Комедия» подготовила обновленную версию спектакля, который стал основой для создания антрепризного театра с одноименным названием «Комедия». В течение нескольких лет театром были выпущены спектакли «Смешные деньги» Р. Куни (реж. Е. Легкин, 2013), «Рогоносец» по пьесе Ю. Кулика «Одноклассники, или День Птеродактиля» (реж. Ю. Кулик, 2014), «Спасибо, Марго!» В. Мухарьямова (2015). Под крышей театра с 2013 г. показывается и авторский проект Г. Фомина «Игвитта, или Как это делали во Франции» по мотивам французских фарсов, впервые реализованный в 2004 г. на сцене студенческого театра Белорусской государственной академии искусств.

Современный художественный театр, созданный на базе антрепризы «Виртуозы сцены», открылся премьерой «Мещанской свадьбы» Б. Брехта в режиссуре М. Лашицкого, сразу же заявив о себе как о «европейском театре, сочетающем в себе традиции и новации современного театрального искусства» [77]. Неслучайно название Современного художественного театра созвучно с Московским художественным театром К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, что в сознании зрителя ассоциируется с высоким уровнем мастерства и профессионализма. С другой стороны, декларирование театра как современного позволяло руководству СХТ сочетать наработки русской театральной школы и не отказывать себе в творческом поиске, создавая собственные творческие традиции.

Определяя одной из задач Современного художественного театра открытие новых имен как актеров, так и режиссеров, в труппу были приглашены молодые белорусские исполнители, преимущественно из Национального академического театра имени Янки Купалы (С. Аникей, Д. Есеневиц, М. Зуй, О. Скворцова, А. Хитрик) и Белорусского республиканского театра юного зрителя (М. Есьман, В. Козлов, Е. Купченко), а также два молодых белорусских режиссера: М. Лашицкий (на должность руководителя режиссерской коллегии театра) и Е. Огородникова.

Репертуарную основу театра составили классические произведения мировой драматургии, рассматриваемые режиссерами с позиций современности, что и было продемонстрировано в первом же спектакле театра – «Мещанской свадьбе». По собственному признанию режиссера спектакля М. Лашицкого, мещанство является понятием интернациональным и для нашей страны, в начале XXI в., весьма актуальным.

Постановка представляла собой гротесковое действие с элементами клоунады и «театра абсурда». Сценографическое решение, сделанное М. Лашицким в виде льняного полотняного задника с двумя ангелами по сторонам и подвешенных предметов мебели (шкаф, стул, металлическая кровать, торшер), создавало впечатление абсурдности происходящего. В стилистике «театра абсурда» был выполнен реквизит: все, от посуды до напитков и яств, заменили белые воздушные шары. Сатирический гротеск использовался и в актерской игре, и в гриме (вы-

беленные лица актеров и яркие румяна на щеках), и в деталях костюмов, выдержанных в серо-черно-белой гамме.

Спектакль начинался со сцены представления персонажей. Актеры А. Пухова и С. Толстикова (невеста и жених), В. Ушаков и Т. Миронова (родители молодых), С. Аникей, М. Есьман, В. Козлов, Е. Купченко, А. Овчинников (гости) выходили под аккомпанемент музыкантов, размещенных на площадке. В последней сцене актеры, сидя за столом, прощались со зрителями.

Основное действие спектакля – это сама мещанская свадьба, для воплощения которой режиссером был построен маленький мирок, со своими законами, темпом, образами, интонациями. Как на обычной свадьбе, там был длинный стол с напитками и едой; танцы и современные блатные песни; ссоры и примирения. Кульминацией свадьбы стала падающая со стен мебель как символ наивысшего накала. Актеры превращались в гротескных персонажей, которые вполне естественно существовали в условных и немислимых обстоятельствах Брехтовского мира.

Эпизодическую роль матери невесты актриса Т. Макарова выстраивала так, что каждым своим появлением вызывала искренний восторг зала. Гипертрофированных размеров фигура, командный голос, звучащий из-за кулис, семенящая походка создавали образ актрисы-клоунессы. Все воспоминания отца невесты (В. Ушакова) проходили под аккомпанемент музыкантов, а остальные персонажи или подпрыгивали на своих местах, или приседали в такт музыке. При этом воспоминание отцом какого-то Иоганнеса Зегмюллера проходило рефреном через весь спектакль.

Спектакль шел на трех языках: белорусском, русском и немецком. Использование приема многоязычия, который в рамках антрепризных проектов впервые был применен режиссерами А. Андросиком и В. Рудовым в спектакле «Комедия» (Малый театр), позволяло актерам использовать в речи разнообразные языковые обороты и создавать в словесных дуэтах остроумные подтексты.

Отметим, что в течение первых пяти лет существования театра в репертуаре использовались как спектакли, поставленные в рамках антрепризы «Виртуозы сцены»: «Голоса» М. Вор-

фоломеева, «Французская тайна американского полковника» Ж.-Ж. Брикера и М. Ласега, так и новые: «Старший сын» А. Вампилова, «Оскар и Розовая дама» Э.-Э. Шмитта (все 2007), «Кысь» Т. Толстой (2008).

С целью удовлетворения вкусов и потребностей детской аудитории Современным художественным театром осуществлялись постановки спектаклей «Все мальчишки дураки» К. Драгунской, «Малыш и Карлсон» А. Линдгрена (все 2004), «Пеппи Длинныйчулок» А. Линдгрена (2005), «Каникулы в Простоквашино» Э. Успенского (2006). Такое внимание к детской теме неслучайно, театрализованные постановки и спектакли в значительной степени обогащают досуг детей. Именно организацию семейного отдыха родителей с детьми, которые приходят в зрительный зал и вместе сопереживают сценическим событиям, видел одной из своих задач Современный художественный театр.

Следующим шагом развития СХТ стала реализация двух проектов: «Мужской театр» (2004), где все роли исполняют только мужчины под руководством режиссера-женщины Е. Огородниковой («Двенадцатая ночь» У. Шекспира) и «Женский театр» (2006), где все роли женские, а руководит процессом режиссер-мужчина М. Лашицкий («FM-Мучево» по рассказам Ю. Мамлеева).

Именно спектакль «Двенадцатая ночь» режиссера Е. Огородниковой вызвал наибольший интерес у зрительской аудитории⁹², театральных критиков и нескольких лет подряд открывал сезоны театра. Являясь, по сути, спектаклем-возвращением к истокам классического театра⁹³, постановка характеризовалась интересным режиссерским замыслом и его сценическим воплощением, а также и изобретательными средствами выразительности.

Действие спектакля начиналось с появления на сцене очередного актера с огромным чемоданом в руках. Актер пред-

⁹² Проект «Женский театр» М. Лашицкого не смог составить достойной конкуренции «Мужскому театру» Е. Огородниковой. Задуманный практически одновременно, он, тем не менее, был реализован только спустя два сезона, причем совершенно иным спектаклем. Изначально планировалась постановка пьесы Н. Гоголя «Игроки».

⁹³ В течение несколько веков, начиная со времен Древней Греции, исполнителями в театре были только мужчины, собственно, как и в театре «Глобус» У. Шекспира.

ставлялся зрителям, называя свою фамилию и имя персонажа, роль которого исполняет, демонстрировал музыкальный инструмент и начинал на нем играть. Появление последнего актера завершало целостность инструментального ансамбля, состоявшего из аккордеона, гитары, кларнета, тарелок, ударной установки и фортепиано. Мелодико-звуковой ряд ансамбля являлся музыкальным сопровождением всего спектакля (музыкальный руководитель М. Есьман).

Художник М. Лашицкий выполнил сценические костюмы из простого грубого полотна серого цвета, что позволяло обнаруживать идентификационные черты персонажей через емкие внешние признаки: трость из складной антенны и большой будильник на шее дворецкого Мальволио (А. Овчинников); усы из веника у Себастьяна (М. Зуй); на половую принадлежность женщин указывали необходимых размеров и форм черпаки и дуршлаги, связанные между собой попарно на груди.

Мобильный характер декораций, основу которых составили большие чемоданы, в нужный момент превращавшиеся в многофункциональную мебель, и подвижность актеров способствовали быстрому изменению сценического пространства: действие спектакля происходило то во дворце герцога Орсино, то на морском берегу, то в саду или в доме Оливии. Спектакль отличался точно выверенным темпоритмом, который на протяжении всего действия только увеличивался. Он достигал максимальной скорости в финальной сцене выяснения отношений, в которой актеру М. Зую приходилось одновременно виртуозно исполнять роль Виолы, целующейся с герцогом (К. Захаров), и Себастьяна, обнимающего Оливию (А. Козелло).

Надо заметить, актерский ансамбль исполнителей стал несомненным успехом спектакля и характеризовался тонким ощущением партнеров и неоднозначностью созданных образов: все вместе они исполняли роли придворных, матросов, приставов, слуг и музыкантов. А. Козелло наделил свою героиню специфической, отличительной женственной пластикой, тем самым углубляя характер персонажа. Комические, гиперболизированные образы типичных пьяниц создают актеры Д. Есеневиц и В. Ушаков. Согласно смысловому содержанию, вложенному У. Шекспиром в фамилию Эндрю Эггючик – «Бледные щеки», актер, исполняющий эту роль, должен харак-

теризоваться утонченностью, даже болезненной худобой. Режиссерское решение трактовки персонажа в пользу колоритной фигуры актера Д. Есеневича выглядит исключительно эпатажным.

Как отмечала на пресс-конференции перед премьерой спектакля режиссер Е. Огородникова, общий характер постановки определялся тем, что все участники спектакля сочетали роли режиссеров, драматургов, музыкантов и актеров, а также присутствием значимой доли импровизации, безусловно, подготовленной, при которой каждый прокат спектакля уникален.

К экспериментальным поискам театра можно отнести и реализацию клоун-проекта «Люди с носом», автором идеи которого выступил актер и режиссер С. Ковальский. В 2007 г. он поставил спектакль «Лунатики, или Вторые люди», оригинальность которого заключалась в отсутствии драматургии в традиционном ее понимании. Режиссером была придумана история людей, которые живут в своем необычном мире. И на сценической площадке визуализация авторской мысли происходила при помощи пластики, жестов и мимики. Актерами была сочинена особенная речь, которую сложно расшифровать, но возможно было понять фразу по одному, отдаленно знакомому слову. Хотя в большей степени постижение авторской задумки происходило на уровне мимики и интонаций. Кроме того, усиливала атмосферу необычности живая музыка в исполнении группы «НагУаль», специально написанная к спектаклю композитором Л. Павленком [153, с. 5].

Пробуждению интереса зрителей к театральной культуре способствовали и проводимые Современным художественным театром Летние карнавалы, которые проходили в последнюю неделю августа на открытой площадке концертного зала «Минск». Программа мероприятий включала выступления пластического театра «ИНЖЕСТ» В. Иноземцева (импровизированное действие включало танец Буто, факельное шествие и фейерверки), концерты группы «ДетиДетей» и традиционные показы лучших спектаклей СХТ: «Двенадцатая ночь» У. Шекспира и «Мещанская свадьба» Б. Брехта.

Как видно, активная деятельность Современного художественного театра с начала его открытия в определенной степени обогатила культурную жизнь г. Минска, сделав ее более яр-

кой и разнообразной, и тем самым способствовала удовлетворению вкусов различных категорий зрителей.

Следует также отметить, что в работе театра использовались новые маркетинговые технологии, которые дали свои дополнительные результаты. Например, непривычный пока еще для театров Беларуси усиленный PR⁹⁴ театральных событий через привлечение внимания общереспубликанских и специализированных средств массовой информации. Профессиональность осуществления рекламы⁹⁵ самого театра и спектакля «Двенадцатая ночь» подтверждается тем, что за короткий срок о существовании Современного художественного театра узнали многочисленные зрители.

Однако несмотря на творческую атмосферу, сложившуюся в театре с первых дней работы, в 2009 г. произошло полное обновление его коллектива и репертуара. В 2006 г. театр разорвал договор сотрудничества с режиссером Е. Огородниковой⁹⁶. В 2009 г. у Современного художественного театра закончилось правообладание спектаклем «Двенадцатая ночь» и труппу постепенно покинули все участники постановки.

Новый этап своей деятельности театр начал с сотрудничества с известными актерами государственных театров: Т. Булгаковой, А. Полозковым, Н. Чемодуровой, Г. Чернобаевой. В труппу были приглашены и молодые артисты: Д. Баранова, В. Кондратьев, Д. Мухин, Я. Подсосонная, В. Сарвинова. Специально на роль Васеньки в спектакле «Родня» по пьесе А. Вампилова «Старший сын» был приглашен российский актер А. Головин.

Оставаясь верным идее сочетания традиций и новаций мировой и отечественной драматургии в репертуаре, театр обозначил новую линию в своем развитии: предоставление своей сценической площадки для реализации молодых талантов нашей страны. В частности, на подмостки СХТ были перене-

⁹⁴ PR (англ. сокращение от public relations – связи с общественностью) – это деятельность, направленная «на создание и поддержание доброжелательных отношений и взаимопонимания между организацией и общественностью» [157, с. 204].

⁹⁵ Реклама используется в качестве одного из вспомогательных PR-средств наряду с контактами со СМИ, пресс-конференциями и иными мероприятиями.

⁹⁶ В результате Е. Огородникова начала самостоятельную деятельность и в 2008 г. осуществила постановку «Пить. Петь. Плакать» по пьесе К. Драгунской. А позже в 2011 г. основала в Париже театр «Компания», став его руководителем и режиссером [134].

сены студенческие спектакли выпускников БГАИ: ироническая драма по мотивам романа К. Кизи «Пролетая над гнездом кукушки», озорная комедия по мотивам рассказа Д. Рубиной «Lovestory. Привет, Григорий!», комедия П. Рассолько «Нетитулованный» (все 2010) и мюзикл «Mamma Mia!» с либретто на основе песен группы «ABBA» (2013). Данные спектакли показывались небольшое количество раз и служили цели развития и поддержания уровня актерского мастерства молодых исполнителей, которые по окончании Белорусской государственной академии искусств не всегда устраивались в государственные театры и находились в вынужденных простоях во время поиска работы.

Новым сценическим опытом для белорусских актеров стал швейцарско-белорусский проект «Erste Liebe – Первая любовь» (2009), созданный совместно Современным художественным театром и Theater Marie (Швейцария) при поддержке Культур-контакта «Ааргау-Беларусь». Его реализация – это творческий результат совместной работы белорусских и европейских сценических деятелей: синтез белорусской и европейской театральных школ с различными эстетическими принципами. В постановке были заняты белорусские актеры А. Самоховец и Е. Корняг, а также швейцарские актеры Ф. Грабер, Ф. Таппа и немец А. Кербс. Идея создания спектакля принадлежала швейцарскому режиссеру Н. Торпусу, а сорежиссером выступила Е. Аверкова.

Основу сценического действия составили рассказы четырех актеров о своем личном первом любовном переживании. Спектакль не имел конкретного текста пьесы, но отличался определенной драматургической заданностью. Рождение спектакля происходило в момент его сценического воплощения. Именно разные подходы в организации режиссерской работы над материалом, основанные на том, что белорусские практики приступают к реализации спектакля при условии его полного режиссерского концептуального обоснования, а европейская режиссура стремится к тому, что актеры развивались вместе со спектаклем, определили его экспериментальную направленность [199]. Сущность отдельной истории любви была неизменной, но каждый раз актеры ее рассказывали и показывали по-разному.

Принципиальным моментом спектакля было его двуязычие. Вместе с четырьмя действующими персонажами на сцене присутствовал актер – Переводчик (немецкий актер А. Кербс), который являлся «живой куклой-иллюстрацией» каждой конкретной истории [199]. По сути, Переводчик был связующим звеном между зрителями и сценическим действием, толкователем русского и немецкого языков. Прием двуязычия позволял актерам демонстрировать особенности различных театральных школ, а зрителям – понимать сценические события.

В 2012 г. Современный художественный театр делает еще одну попытку обращения к европейскому театру. Литовским режиссером Р. Циценосом осуществлена постановка спектакля «Турандот» по пьесе К. Гоцци. Историю зарождения любви китайской принцессы режиссер выносит за пределы определенного государства и определенного времени, делая ее, тем самым, созвучной современности.

Несмотря на то, что спектакль не получил широкого признания, определенный интерес со стороны специалистов и простых зрителей постановке был обеспечен. Внимание театроведов и критиков обусловили две причины: во-первых, сама пьеса, а во-вторых, имя режиссера.

Если говорить о пьесе, то, безусловно, нельзя не вспомнить легендарнейшую советскую постановку «Принцесса Турандот» (1922) в режиссуре Е. Вахтангова. Именно с нее начался будущий театр⁹⁷ и которая стала, по мнению театроведа Е. Исаевой, символом театральной школы и целого театрального направления, основанного на вахтанговской концепции «театра-праздника»⁹⁸ [76].

Приглашение продюсером В. Ушаковым для работы в СХТ молодого и талантливого режиссера и актера Вильнюсского Малого театра Р. Циценоаса также не осталось без внимания театральных специалистов. Р. Циценоас является учеником известного литовского режиссера и нынешнего художественного

⁹⁷ В конце 1913 г. группа молодых московских студентов организовала Студенческую драматическую студию руководителем которой стал Е. Вахтангов. Сегодня это Государственный академический театр имени Евгения Вахтангова.

⁹⁸ Е. Вахтангов поставил пьесу К. Гоцци «Турандот» как ироническую сказку, в которой актеры играли не самих героев, а актеров венецианской театральной труппы, разыгрывающих «Принцессу Турандот». В результате получился веселый, жизнеутверждающий спектакль о добре и любви.

руководителя Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова Римаса Туминаса. Таким образом, белорусская театральная общественность получила возможность познакомиться с новым прочтением шедевра мировой драматургии в постановке ученика великого мастера.

Заметным событием в театральной жизни г. Минска также стала постановка Современным художественным театром спектакля «Минск, я люблю тебя» (2010), осуществленного при поддержке Министерства культуры Республики Беларусь. Самобытность данного проекта заключалась в том, что он стал своеобразным сценическим откликом на международный киноальманах «Города любви» («Cities of Love»)⁹⁹, в который входят снятые в разное время такие киноновеллы, как «Париж, я люблю тебя» (2006), «Нью-Йорк, я люблю тебя» (2008), «Рио, я люблю тебя» (2014), «Тбилиси, я люблю тебя» (2014).

Драматургическую основу спектакля «Минск, я люблю тебя» составили три пьесы молодых белорусских драматургов Д. Балыко «Свадьбы не будет!», Н. Рудковского «Самый чистый город» и А. Курейчика «Минск. LIVE». Режиссерами выступили С. Ковальчик, В. Расстриженков и С. Куликовский, которые соединили в одно действие три новеллы – мелодраму, шутку и комедию, разбавив их видеоматериалами с современными изображениями столицы. В качестве исполнителей задействованы как известные медийные персоны (ведущие Л. Лущик и Е. Булка)¹⁰⁰, так и молодые актеры СХТ: Д. Баранова, М. Брагинец, Д. Мухин, П. Сыркина, которые одновременно играли в нескольких новеллах. В результате полу-

⁹⁹ Международный кинопроект «Города любви» – это серия художественных фильмов, снятых группой известных современных режиссеров (И. и Д. Коэны, А. Куарон, Г. Ван Сент, Т. Тыквер и др.) при участии знаменитых актеров (Ф. Ардан, Ж. Бинош, С. Бушеми, Э. Вуд, О. Куриленко, Б. Купер, Н. Портман и др.) и посвященных ведущим мировым столицам.

¹⁰⁰ Опыты с приглашением в спектакли непрофессиональных, но известных телеперсон СХТ позже повторит еще дважды. В 2015 г. публике представят разовый проект – спектакль «Два подкаблучника» по пьесе А. Николаи «Это была не пятая, а девятая (Любовь до гроба)» (реж. Э. Неизвестный) с участием телепродюсера В. Максимкова и телеведущих Л. Грибалевой и Е. Хрусталева. В 2016 г. Э. Неизвестный ставит спектакль «Итальянский триоугольник» по пьесе А. де Бенедетти «Паола и львы» при участии певца А. Хлестова в роли Пьетро. Позже в широкий прокат спектакль выходит под названием «Сублимация любви» с Сергеем Савенковым в этой же роли.

чился спектакль-рассказ о Минске сегодняшнем глазами его молодых горожан.

Отметим также, что реализация спектакля «Минск, я люблю тебя» прошла при поддержке Министерства культуры Республики Беларусь, что стало возможным, потому что в нем приняли участие белорусские драматурги. Более того, организаторами спектакля анонсировалась возможность проведения ежегодного театрального фестиваля современной драматургии и режиссуры «Минск, я люблю тебя», а также съемки фильма с одноименным названием. Однако все эти идеи так и остались пока не реализованными¹⁰¹.

Следует сказать, что в 2010-е гг. Современный художественный театр продолжает активно развивать линию постановок для детей, о чем свидетельствуют спектакли последних лет: «Айболит@Бармалей» К. Чуковского (реж. А. Ранцанц, 2013), «Золушка» Е. Журавского (реж. Т. Аксенкина, 2012), «Сказочки из сундучка» Л. Никиты (реж. Г. Карбовничая, 2012), интерактивная постановка «Радость, Гадость и миньоны» (2015), а также закрепившиеся в репертуаре и периодически обновляющиеся постановки «Малыш и Карлсон» А. Линдгрена (реж. Н. Пискарева, 2004) и «Каникулы в Простоквашино» Э. Успенского (реж. П. Харланчук, 2006).

Но, несмотря на это, работа с юной аудиторией видится нам недостаточно полноценной. Ведь спектакли театра демонстрируют, на наш взгляд, несколько упрощенный подход к решению сценического действия, направленный скорее на развлечение, чем на воспитание детей средствами театра. Поэтому отсутствие качественных спектаклей для детей, затрагивающих интересы ребенка, посвященных современной реальности и актуальным проблемам, не только сужает спектр вариантов общения с театром, но и сокращает число потенциальных посетителей.

Завершая анализ деятельности Современного художественного театра, подчеркнем, что в настоящее время этот коллектив является наиболее стабильно функционирующей творче-

¹⁰¹ В сентябре 2010 г. продюсером телекомпании «Карамболь» В. Максимковым было объявлено о приеме заявок на участие в фильме «Минск, я люблю тебя» от смелых, творчески инициативных режиссеров. Но дальше идея создания фильма не получила развития.

ской единицей в театральном пространстве нашей страны¹⁰². Театром ежегодно осуществляется несколько премьер драматических спектаклей¹⁰³. В сентябре 2014 г. объявлены лауреаты театральной премии Современного художественного театра «Звезда СХТ»¹⁰⁴, в 2015 г. открылась театральная школа СХТ¹⁰⁵. Театр ведет активную гастрольную деятельность в городах Беларуси и за пределами страны, является участником международных фестивалей: «Встречи в России» (Санкт-Петербург, 2006), «Золотой лев» (Львов, 2007), «Март-контакт» (Могилев, 2006–2007 гг.), «Соотечественники» (Саранск, 2015); фестиваля современной драматургии имени А. Вампилова (Иркутск, 2015).

Параллельно с открытием в 2004 г. Современного художественного театра в культурной жизни г. Минска состоялось еще одно заметное событие: режиссеры-выпускники БГАИ О. Киреев и А. Мартиросян основали театр – общество с до-

¹⁰² За 12 лет существования Современного художественного театра поставлено более тридцати спектаклей для детской и взрослой аудитории, показы которых проходят на трех арендуемых площадках: малой сцене концертного зала «Минск», конгресс-холле гостиницы «Президент-Отель», а также на сцене Белорусского государственного академического театра юного зрителя.

¹⁰³ В 2013 г. в Современном художественном театре поставлены спектакли – «Здравствуйте, я ваша тетя» Б. Томаса (реж. А. Ранцанц), «Плачу за удовольствие» И. Жамиак (реж. Братья Муратовы), «Любит не любит, или С тобой» О. Данилова (реж. Д. Астрахан), в 2014 г. – «Американская комедия» по пьесе Д. Патрика «Как пришить старушку», «Ищите мужчину» по пьесам Р. Тома «История одного убийства» и Д. Поплуэлла «Миссис Пайпер ведет следствие» (оба – реж. А. Ранцанц), «Комедия о скупердье» по пьесе Ж.-Б. Мольера «Скупой», «Любовь и голуби» В. Гуркина (оба – реж. С. Ковальчик), в 2015 г. – «Сон в летнюю ночь, или Король Лир» У. Шекспира, «Ужин с Кирой Найтли» Ф. Ноябрьского (оба – реж. Р. Дервояд), «Два подкаблучника» А. Николаи (реж. Э. Неизвестный), в 2016 г. – «Сублимация любви» А. де Бенедетти (реж. Э. Неизвестный), «Бешеные деньги» А. Островского (реж. И. Казаков), «Дом вверх дном» М. Камолетти (реж. С. Савенков).

¹⁰⁴ Театральная премия Современного художественного театра «Звезда СХТ» вручалась в целях поддержки и поощрения коллектива СХТ к созданию ярких спектаклей и актерских работ. Конкурс проводился по номинациям: лучший спектакль, лучший режиссер, лучший композитор, лучший хореограф, лучший драматург, лучший актер, лучшая актриса. Информация о проведении конкурса размещалась на официальном сайте СХТ и информационных интернет-сайтах. Принять участие в голосовании мог любой желающий в течение сезона 2013/2014.

¹⁰⁵ В театральной школе Современного художественного театра обучение в младшей, средней и старшей группе проводят актеры СХТ В. Ковальчик, С. Савенков и Т. Муратов по четырем основным направлениям: актерское мастерство, сценическая речь, сценическое движение и танец, а также основы вокала.

полнительной ответственностью *Новый театр*. В качестве премьерной работы был выбран дипломный спектакль «Мастер и Маргарита» по одноименному роману М. Булгакова, поставленный в 2002 г. актерским курсом В. Мищанчука.

Литературоведы в романе М. Булгакова обычно выделяют три круга повествования: современность; прошлое, содержащее историю Понтия Пилата и Иешуа; лирическая тема любви Мастера и Маргариты [119]. Создавая собственную инсценировку романа¹⁰⁶, режиссер О. Киреев сохраняет основные сюжетные линии произведения, акцентируя внимание на любовной теме. Сложные религиозно-философские раздумья о вере, о категориях добра и зла режиссер решает двумя сценами: допроса у прокуратора (в начале спектакля) и сценой прощения Понтия Пилата (в финале спектакля), оставив за пределами постановки проблемы морального выбора, вопросы внутреннего конфликта и тему смирения человека перед Высшей Силой, перед Богом.

Общее повествование намеренно строилось режиссером не как полностью завершенное произведение, а как зарисовка на заданную проблематику. Такой режиссерский ход позволял зрителям обнаружить свое литературно-сценическое прочтение романа. Неслучайно и жанр спектакля был обозначен именно как театральный роман в двух частях. Да и события в спектакле режиссер разворачивает вне времени и пространства или практически приближает их к реалиям современности.

Композиция спектакля «Мастер и Маргарита» была выстроена из ряда сцен, условно связанных одна с другой. Используемый режиссером прием переноса некоторых предметов или событий предыдущей сцены в начало следующей являлся связующим звеном всего действия. События начинались на Патриарших прудах, затем шла сцена допроса и казни Иешуа Га-Ноцри. Далее действие перемещалось в психиатрическую кли-

¹⁰⁶ Попытки инсценировать роман осуществлялись неоднократно как в России, так и в нашей стране. В 1977 г. в Московском театре драмы и комедии – Театре на Таганке состоялась премьера самого первого спектакля о Мастере и Маргарите в постановке Ю. Любимова. Минский зритель в конце восьмидесятых увидел сразу две сценические версии романа: в 1987 г. в Государственном театре кукол спектакль режиссера А. Лелявского и в 1988 г. в Государственном русском драматическом театре имени М. Горького спектакль «Мастера» режиссера В. Маслюка (инсценировка А. Дударева).

нику, где происходил «поединок между профессором и поэтом», и где Иван Бездомный знакомился с Мастером, и параллельно Маргарита знакомилась с Азazelло, который приглашал ее на бал у Сатаны. Собственно сцена бала, которая перетекала в сцену диалога Воланда и Левия Матвея. Далее был подвалчик Мастера и Маргариты и сцена отравления. Завершался спектакль прощением Мастера и Бездомного и «прощением и вечным приютом» Понтия Пилата.

Ключевым моментом спектакля «Мастер и Маргарита» стала сцена бала. Она венчала образ Воланда и переносила события из материального мира в другую плоскость. Поэтому и ритмический рисунок спектакля выделялся динамичным развитием первого действия, в котором, начиная со сцены гибели Берлиоза, темп только увеличивался, синкопируя в сцене Великого бала у Сатаны, после которой ход событий значительно замедлялся.

Быстрая смена эпизодов, интенсивность и насыщенность спектакля физическим действием держали зрителя в эмоциональном напряжении на протяжении всего действия. Основным способом организации материала в спектакле явился прием клипа. Постановка была рассчитана на современную молодежную аудиторию, которой, по словам О. Киреева, присуще клиповое сознание: мышление и восприятие яркими отрывочными эпизодами. Именно поэтому характер спектакля определили динамизм и внезапная, зачастую непредсказуемая смена событий и объектов.

Следует также отметить, что в постановке режиссер О. Киреев отошел от камерной формы сценического действия и насытил спектакль действующими лицами. В главных ролях было занято 8 исполнителей и еще 11 актеров были заняты в массовке, составляя свиту Воланда. Многочисленность актерского ансамбля была нехарактерным явлением для драматических антреприз 1990-х гг. и стала отличительной чертой деятельности ОДО Новый театр.

Однако, уверенно заявив о себе спектаклем «Мастер и Маргарита», театр не смог закрепить свои позиции следующими постановками. Представленные позже спектакли «12 стульев» (2005) и «Ромео и Джульетта MILLENIUM» (2006) не содержали в себе четкой режиссерской идеи и свидетельствовали

скорее о привлечении в театр публики (в большинстве своем молодежной аудитории) названиями известных произведений, нежели о серьезном творческом поиске.

Так, спектакль по роману «12 стульев» И. Ильфа и Е. Петрова, поставленный режиссером Т. Троянович (инсценировка О. Киреева), был ориентирован исключительно на пересказ основных сюжетных сцен с использованием максимума известных афоризмов Остапа Бендера и Элочки-людоедки. А режиссерская работа свелась к распределению актеров на основные роли (в спектакле задействовано 16 исполнителей) и минимальной их разводке по сценической площадке. В итоге композиция спектакля представляла соединение актерских этюдов-новелл [7, с. 10], а зрителям была представлена возможность провести параллели между театральным действием и киноверсией романа «Двенадцать стульев» режиссера М. Захарова. Причем спектакль подобного сравнения не выдерживал.

В спектакле «Ромео и Джульетта MILLENIUM», поставленном по произведению У. Шекспира, режиссером О. Киреевым была сделана ставка не на какую-то конкретную историческую реальность. Как и в спектакле «Мастер и Маргарита», постановщик вывел повествование во вневременные рамки. И, подчеркивая актуальность произведения У. Шекспира, добавил к названию спектакля английское слово «MILLENIUM»¹⁰⁷.

Миллениум – это и есть наше сегодняшнее время. Джинсы и футболки, употребление сленга в разговорах, мобильные телефоны и интернет как средства коммуникации. Испытала трансформацию временем и история любви, рассказанная У. Шекспиром. В трактовке О. Киреева, любовь Ромео и Джульетты выглядела буднично и по-современному: быстрое знакомство, быстрые признания в любви. И если бы не чрезвычайные обстоятельства, в которых по воле драматурга оказались главные герои, все могло бы закончиться так же буднично и скоро. Вслед за Джульеттой появилась бы новая «Розалина» [12, с. 9].

Только в сценографическом решении (художник А. Пятковский) можно было найти определенную «привязку» к шекспировскому времени. В центре сценической площадки было

¹⁰⁷ Millenium в переводе с лат. – тысячелетие [15, с. 331].

натянута полотно с изображением Пизанской башни, а по бокам сцены возвышались портреты главных героев, выполненные в стиле эпохи Возрождения (композиционно напоминали портреты флорентийского художника Д. Гирландайо).

Именно внешнее оформление: декорации, костюмы и музыка выделяли спектакль. Ориентированный на молодежную аудиторию он отвечал ее ожиданиям. Неслучайно, например, сцена первой брачной ночи решается режиссером О. Киреевым при помощи аудиовизуальных средств. Через видеооборудование на полотно с Пизанской башней транслировался заранее отснятый материал. Видеозапись была смонтирована таким образом, что любовные сцены Ромео и Джульетты перемежались с кадрами мирно спящих родителей Джульетты. При помощи видео был решен и финал спектакля: на кадрах зритель видел Ю. Полубинскую (Джульетта) и М. Кречетова (Ромео) в современных экстерьерах г. Минска. Тем самым режиссер пытался окончательно убедить публику в том, что история о Ромео и Джульетте – это история созвучная современности.

К сожалению, из-за финансовых трудностей и отсутствия постоянных спонсоров, театром в течение нескольких лет были сняты с проката постановки «Двенадцать стульев» и «Ромео и Джульетта MILLENIUM». Активно демонстрируется зрителям на сцене Театра-студии киноактера только спектакль «Мастер и Маргарита».

В конце 2000-х – начале 2010-х гг. среди молодежной аудитории был достаточно популярен театр «Компания», созданный в 2006 г. при поддержке РИМЦ «Фортис»¹⁰⁸ и под руководством режиссера и актера А. Савченко.

Театр «Компания» – это коллектив молодых, но уже достаточно известных по частной сцене белорусских актеров: Д. Есеневич, К. Захаров, А. Поплавская, И. Потапов, А. Пеганов, А. Самоховец, С. Толкач, основным направлением творческой деятельности которых стала работа над современными произведениями европейской драматургии.

В репертуаре театра четыре спектакля: «Ах, эти свободные бабочки!» Л. Герша, «Эмигранты» С. Мрожека (оба 2006), «Дура» М. Ашара (2007), «Оркестр» Ж. Ануя (2008), постав-

¹⁰⁸ РИМЦ «Фортис» – общественное объединение региональный информационно-методический центр «Фортис».

ленных А. Савченко. Именно возможность выбирать пьесы, интересные режиссеру, и обсуждать со зрителем проблемы, волнующие постановщика, позволили театру «Компания» найти свой индивидуальный стиль, занять свою нишу в современном социокультурном пространстве и найти своего зрителя.

Так, в спектакле «Ах, эти свободные бабочки!» поднималась проблема силы и слабости человеческого духа. Режиссер А. Савченко задается вопросом: так ли слабы незрячие люди, или все же человеческая слепота – это не только и не столько физический недостаток? Кроме того, параллельно автор рассуждает на тему помощи, в первую очередь себе: ведь грамотная помощь направлена на увеличение самостоятельности человека, уверенности в своих силах.

В спектакле «Эмигранты» А. Савченко обратился к проблеме эмиграции, духовной изоляции отдельного человека, которая была представлена режиссером сквозь призму отчуждения в гуманистическом обществе. Постановщик сосредотачивал внимание зрителей на том, что проблема «маленького человека» не знает границ, она космополитична. Эту идею подтверждали и место действия спектакля: события разворачивались на складе в одном из европейских государств накануне праздника Нового года, и отсутствие имен персонажей: только буквенные обозначения А. А. и Х. Х.

Отличительной чертой спектаклей театра «Компания» стало использование в постановках живой музыки: группа «Dzivasil» была задействована в спектакле «Ах, эти свободные бабочки!», а в постановке «Оркестр» все сценическое действие разворачивалось вокруг музыки и музыкальных инструментов.

Не менее интересным приемом режиссера А. Савченко стало введение в драматургическое полотно спектаклей дополнительных персонажей, не указанных авторами пьес. В «Эмигрантах» режиссер использовал двух бесполой ангелов для того, чтобы каким-то образом облегчить жизнь героев в чужой стране. Кроме того, их введение имело и утилитарную функцию: персонажи помогали исполнителям главных ролей манипулировать с реквизитом и меняли декорации.

В контексте спектакля «Дура» таким персонажем являлся тореадор, который периодически возникал на втором плане сцены. По задумке режиссера, его роль исполнял тот же актер,

что играл и офицера полицейского участка. В результате такой дуализм персонажей наводил зрителей на мысль, что у каждого человека есть двойник или очень похожий человек, с которым очень легко встретиться. Кроме того, задолго до начала спектакля перед сценой в зрительном зале появлялись два молодых человека в полицейской форме. Эти молчаливые герои придавали таинственности будущему действию и создавали определенную атмосферу детективности.

Отдельным персонажем спектакля «Ах, эти свободные бабочки!» являлся большой Шкаф, разрисованный портретами участников группы «The Beatles», с большим количеством дверок, которые не только делили сценическую площадку на несколько комнат, но и разделяли жизнь самих героев. На Шкафу сидели, кушали, лежали, через него проходили из комнаты в комнату и т. д. Шкаф изредка применялся и по прямому его назначению – из него доставали и клали внутрь какие-то вещи. Иногда из шкафа доносились звуки музыки: бас, гитара, флейта. Музыка и песни Дженис Джоплин и Джима Моррисона создавали атмосферу времен хиппи, когда любая, даже самая невероятная мечта могла осуществиться.

Вторым направлением деятельности театра «Компания» и РИМЦ «Фортис» стало проведение концертов и тематических мероприятий. Интерес у зрителей вызвали выступления музыкальных ансамблей и сольных артистов: «Gurzuf», «Dzivasil», «PukstBand», «Svet Boogie Band», А. Володин и Е. Казанцева и др.

Привлекал внимание публики проект «Золото молчания», посвященный истории зарождения кинематографа. Основу проекта составили показы «немых» фильмов с живым музыкальным сопровождением современных белорусских коллективов. В течение нескольких лет (2010–2012) были показаны фильмы Ж. Мельеса, М. Линдера, а также картины Ф.-В. Мурнау «Последний человек» (1924), Ф. Пауэлла «Жил-был дурак» (1915), Б. Китона «Пароходный Билл» (1928), К. Безе и П. Вегенера «Голем» (1920), а также анимационный фильм Л. Райнигер «Приключения принца Ахмета» (1926). Показы проходили под живой аккомпанемент группы «Dzivasil», дуэта «Князь Мышкин», исполнителей А. Аладовой (фортепиано), Е. Гутиной (фортепиано), М. Новак (скрипка), О. Поляковой (флейта), А. Спасибенок (фортепиано).

Разовые показы немых художественных фильмов вылились в проведение в июне 2012 г. фестиваля «Золото молчания», в котором приняли участие как ранее занятые в проекте музыканты, так и новые коллективы. Кроме того, прошла выставка белорусских художников, посвященная кинематографу немого периода.

В 2013 г. проект «Золото молчания» был перенесен в интернет. Посетители портала tut.by смогли познакомиться с работами Д. А. Смита «Замок с привидениями», «Мельник и трубочист», «Рентгеновские лучи» (все 1897), «Поцелуй в тоннеле» (1899), «Позволь мне снова помечтать» (1900) и др., Дж. Уильямсона «Держи вора!» (1901), М. Линдера «Беды соломенного вдовца» (1912), «Макс говорит по-английски» (1914), «Макс в такси» (1917), «Три мушкетера» (1922), а также оценить вклад Т. Эдисона в развитие мирового кинематографа.

В заключение данного раздела назовем еще два коллектива, только начавших свой путь в 2010-е гг., но уже завоевавших свою нишу и аудиторию. Это частный «Камерный драматический театр»¹⁰⁹ (2010), в репертуарной афише которого находятся 17 спектаклей с такими интригующими названиями, как: «Мужчина в подарок», «Ловелас», «Ее новогоднее желание» (все – 2016), «Бестолочь», «Валентинки», «Ночь в гостинице» (все 2017)¹¹⁰. А также театр «Ч» (2013) А. Черного, известный широкой аудитории привозными спектаклями, которые «гремят на европейских сценах» [131]. Признание среди театралов коллектив получил, в первую очередь, благодаря собственному блестящему спектаклю «Дзяды» по одноименной поэме А. Мицкевича. Поставленный в 2013 г. литовским режиссером Р. Кудзманайте спектакль не единожды становился участником различных фестивалей: Международный фестиваль региональных театров в г. Поти (Грузия), Международный конкурс

¹⁰⁹ «Камерный драматический театр» – структурное подразделение ООО «Театральная мастерская Натальи Башевой», художественным руководителем которого является Наталья Башева.

¹¹⁰ Театр выступил организатором проекта молодежного театрального форума «Сила жизни», в рамках которого ставятся спектакли для подростков и молодежи, посвященные проблемам борьбы с наркоманией (моноспектакль «Точка возврата» по роману Р. Йона «Момент»), суицидом (спектакль «Черное пальто»), компьютерной зависимостью (музыкальная сказка «Разведка в квартире № 5»). После просмотра спектаклей нередко происходит обсуждение тем зрителями и создателями спектаклей с участием приглашенных психологов, педагогов и священников.

«Il teatro Nudo di Teresa Pomodoro» в г. Милан (Италия), Фестиваль независимой белорусской культуры в г. Вроцлав (Польша) (все – 2015). Актер Р. Подоляко был удостоен награды «Лучшая мужская роль» на I международном фестивале VASARA–2013 в г. Друскининкай (Литва).

В 2015 г. репертуарная афиша театра «Ч» пополнилась двумя новыми собственными постановками: спектаклем «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта в постановке М. Лашицкого и спектаклем «Что делать с тигром?» по пьесам С. Мрожека «Мученичество Петра Ахея» и «Летний день» в режиссуре Д. Езерского.

Таким образом, деятельность частных театров Беларуси на рубеже XX – XXI вв. характеризуется стремлением к созданию оригинального облика и стиля коллективов. Поисковый характер проявляется в области сценической драматургии и выражается в осовременивании классической драматургии, а также создании спектаклей путем актерских импровизаций. Новации репертуарного предложения связаны, в первую очередь, с реализацией оригинальных постановок с участием иностранных режиссеров и интегрированных зрелищных театральных проектов с привлечением музыкальных исполнителей и использованием киноматериалов. Такой синтез позволяет привлечь как зрителей, жаждущих эмоций, так и тех, кто ждет творческого художественного результата.

Появление собственно белорусской антрепризы в 1990-х гг. стало прямым отражением изменений социальной, культурной и экономической ситуации того времени. Упрощение системы контроля за театральным процессом, который раньше осуществлялся государственными органами управления, уменьшение бюджетного финансирования театральной сферы и привлечение частных спонсорских средств открыло новые творческие перспективы перед деятелями сцены. Появилась возможность реализации оригинальных режиссерских проектов в рамках антрепризы: спектаклей, поставленных зарубежными режиссерами (Ю. Пахомов, И. Райхельгауз, Н. Торпус, Р. Цицenas, Б. Шиц, Я. Юзефович), спектаклей с участием зарубежных исполнителей (швейцарские актеры Ф. Грабер, Ф. Таппа и немецкий актер А. Кербс, российские актеры И. Олейников,

А. Головин, М. Дуксин), «проектов в проекте»: «Просто театр» («Виртуозы сцены»), «Мужской театр» и «Женский театр» (СХТ), «Золото молчания» (театр «Компания»).

Свое широкое распространение антреприза получила только в столице нашей страны. Благодаря тому, что здесь сосредоточены ведущие исполнительские силы, спектакли частных театральных коллективов характеризуются привлекательностью актерского ансамбля. К участию в постановках приглашались как наиболее известные актеры государственных театров (З. Белохвостик, С. Журавель, О. Клебанович, О. Лесная, В. Манаев, С. Чекерес) или эстрадные исполнители (И. Вабищевич, З. Войтюшкевич, Н. Гайда, А. Ланская, Я. Поплавская, А. Тиханович, А. Хлестов), которые выступали гарантом качества предлагаемой зрителю постановки, так и молодые артисты.

Спектакли современной белорусской антрепризы выделяются широким жанровым диапазоном: от иронической пасторали, ОБНАДЕЖИВАЮЩЕЙ комедии и любовного триллера до авантюрной комедии и театрального романа («Бедная Лиза», «Ladies' night. Ночь для женщин», «Танго втроем», «Примадонны», «Мастер и Маргарита»). Стремление режиссеров не ограничиваться традиционными формами сценического действия привели к появлению своеобразных спектаклей в жанре «экзерсиса» и театральной пародии («Найти Элизабет», «...С приветом, Дон Кихот!»).

В условиях ограниченности финансовых возможностей профессиональные навыки исполнителей являются главными выразительными средствами спектаклей драматической антрепризы: словесная импровизационность, экспрессивность актерской пластики и мимики, граничащая с гротеском («12 стульев», «№ 13», «Балаганчик», «Больше чем дождь...», «Двенадцатая ночь», «Найти Элизабет», «Комедия», «Лунатики, или Вторые люди» и др.). Сценографическим решениям драматических спектаклей характерно использование практически монохромного цвета в декорациях, выразительных деталей интерьера («ART», «Больше чем дождь...», «Прикосновение», «Мещанская свадьба», «Стриптиз» и др.).

Постановки музыкально-драматической антрепризы выделяются масштабностью задействованных творческих кадров и использованием высокотехнологичного театрально-сценического оборудования («Байкер», «Пророк»).

ГЛАВА 3

ЧАСТНЫЙ ТЕАТР В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

3.1. Специфика взаимоотношений субъектов театрального процесса в белорусском частном театре

Являясь полифункциональной системой, театр содержит в себе два основных начала, которые определяют его деятельность. Это создание новых произведений театрального искусства и показ спектаклей текущего репертуара. И в том и в другом случае результатом творческо-производственного процесса в театре является спектакль. И каждый показ постановки – это оригинальный творческий акт, требующий ее критического осмысления. Так как качественный анализ конкретного реализованного спектакля, соединенный с теоретическими знаниями процессов развития мирового театрального искусства, позволяет театроведам и деятелям сцены не только определить художественный уровень постановки, но и спрогнозировать направления сценических поисков конкретного театра в будущем.

Поэтому с целью определения роли частного театрального дела в современном белорусском театральном процессе нами в 2006 и 2011 гг. был проведен опрос актеров и режиссеров, наиболее часто приглашаемых к участию в частных постановках, а также театральных критиков, пишущих о них¹¹¹. Во время исследования основное внимание уделялось изучению уровня осведомленности и заинтересованности антрепризными спектаклями со стороны театральных деятелей и театральных

¹¹¹ В 2006 г. в опросе приняли участие 16 театральных критиков, 8 режиссеров (среди которых М. Абрамов, В. Еренькова, Н. Пинигин, А. Савченко и др.) и 32 актера из числа ведущих деятелей белорусской сцены: Д. Есеневиц, М. Зуй, В. Козлов, О. Клебанович, О. Лесная, А. Полозков, С. Чекерес и др. В 2011 г. количество опрошенных экспертов составило 18 театральных критиков, 8 режиссеров и 31 актер.

критиков; определению ими художественного потенциала спектаклей частной сцены и обозначению перспектив развития частного театрального дела в стране.

Результаты опросов свидетельствовали об определенном профессиональном интересе к деятельности белорусской частной сцены со стороны театральных критиков. Так, по результатам ответов на вопрос: «Какие из перечисленных частных театров Вы посещали?», самым популярным среди экспертов в 2006 г. были Малый театр, Современный художественный театр, антреприза «Виртуозы сцены», антреприза театрально-концертного агентства «Альфа-Концерт» и «Никола-театра». В 2011 г. при ответе на этот же вопрос подавляющее большинство экспертов вспомнило СХТ, театр современной драматургии «Театральный ковчег» (антреприза «Белорусские сезоны») и Малый театр.

Данные о регулярности просмотра частных постановок в 2011 г. свидетельствовали, что основная масса опрошенных экспертов по-прежнему оставалась приверженцами премьер.

Не изменились с момента первого опроса мнения экспертов относительно цели прихода на антрепризные постановки. Исходя из того, что спектакль по своей сути синтетический и состоит из драматургического произведения, режиссерской интерпретации и актерского воплощения, именно два последних элемента остались для критиков преобладающими аспектами интереса к антрепризе. Из числа других суждений можно отметить чаяния отдельных экспертов увидеть экспериментальные постановки, привлекательные нестандартными актерскими ансамблями и сценографией.

Тем не менее на предложение в 2011 г. определить частный театр, который вызывает наибольший интерес, большинство опрошенных театральных критиков не высказались конкретно. При первом исследовании 2006 г. таких оказалось лишь четверть. Среди театральных проектов, которые все-таки назывались отдельными экспертами в 2011 г., наблюдалось почти полное совпадение с данными 2006 г.: фигурировали в основном Современный художественный театр, «Никола-театр», Малый театр, антреприза Белорусского фонда развития культуры.

Интересные данные были получены нами при оценке театральными критиками репертуарного предложения антреприз.

Перечень постановок, которые привлекли внимание экспертов по итогам опроса 2011 г., включал спектакли «ART» (реж. Н. Пинигин), «Двенадцатая ночь» (реж. Е. Огородникова), «Прикосновение» (реж. Н. Пинигин) и «Больше чем дождь...» (реж. П. Адамчиков) и совпал с результатами первого опроса [185, с. 85]. И даже несмотря на то, что при проведении повторного исследования среди постановок экспертами упоминались «Ах, эти свободные бабочки!» (реж. А. Савченко), «Пить. Петь. Плакать» (реж. Е. Огородникова), «Оскар и Розовая дама» (реж. Е. Аверкова), – лучшими остаются спектакли, поставленные режиссерами в период до 2006 г.

Такое постоянство в ответах театральных критиков может являться свидетельством как позитивных, так и негативных тенденций развития частной сцены Беларуси. Выделение в 2011 г. экспертами Малого театра, «Никола-театра» и антрепризы Белорусского фонда развития культуры как коллективов, творчество которых вызывает у них наибольший интерес (несмотря на то, что театры к моменту второго опроса прекратили свое существование), с одной стороны, может служить подтверждением определенного внимания критиков к антрепризе с момента ее появления. С другой стороны, факты упоминания спектаклей именно этих коллективов указывают и на определенные репертуарные проблемы современной белорусской частной сцены.

Можно предположить, что связано это с тем, что не все работы частных театров последних лет характеризуются внятностью режиссерского видения спектакля или целостностью сценического действия. Кроме того, репертуарная афиша частных театров (за исключением Современного художественного театра) определяется малочисленностью спектаклей и нерегулярностью осуществления их проката.

К такому выводу нас приводят и ответы экспертов на вопрос: «Деятельность каких режиссеров антрепризы вызывает у вас наибольший интерес?». Лидером по итогам двух исследований остался режиссер Н. Пинигин. Именно его личность и творческая манера является привлекательной для половины опрошенных. Чуть меньше интересовали театральных критиков творческие работы П. Адамчикова и Е. Огородниковой. Отдельными экспертами в 2006 г. упоминались имена режиссеров А. Андросика, Е. Волобоева, М. Лашицкого, В. Ерень-

ковой, О. Киреева, в 2011 г. также назывались имена А. Савченко, Е. Аверковой, М. Абрамова, А. Гарцуева [187, с. 164].

С целью определения уровня актерского исполнительства в спектаклях частной сцены театральным критикам было предложено назвать значительные, на их взгляд, роли артистов. Лучшими актерскими ансамблями в 2006 г. выделялись спектакли «ART», «Двенадцатая ночь» и «Больше чем дождь...». Высокий исполнительский уровень также был отмечен в работах актеров С. Журавля («Прикосновение»), И. Забары («Комедия»), П. Харланчука («Мастер и Маргарита»), А. Молчанова («№ 13»), О. Скворцовой и П. Адамчикова («Балаганчик»). В 2011 г., за исключением актерского ансамбля спектакля «ART» (В. Манаев, С. Журавель, И. Забара) и роли З. Белохвостик в спектакле «Пить. Петь. Плакать», более или менее общего мнения в экспертной оценке театральных критиков также не наблюдалось: упоминались С. Журавель («Прикосновение»), О. Лесная («Дама и ее мужчины»), А. Кот («Сублимация любви»), Б. Масумян («Оскар и Розовая дама»). Четверть опрошенных экспертов вообще не выделили интересных актерских работ в частных проектах.

Некоторые изменения в мнениях театральных критиков были замечены нами при обработке ответов на вопрос: «Чем привлекает белорусская антреприза зрителей?». Изначально большинство опрошенных экспертов считало, что именно интерес к актерскому ансамблю спектакля является ключевым мотивом посещения антрепризных спектаклей белорусскими зрителями. При опросе в 2011 г. более весомым аргументом при принятии зрителями решения о приобретении билета на спектакли частных театров критики посчитали экспериментальную направленность последних.

К другим побудительным причинам посещаемости зрителями спектаклей антрепризы критики в разные времена относили зрелищность частных постановок, привлекательность их тем и сюжетов, оригинальность режиссерской интерпретации драматургии.

Практически такого же мнения о привлекательности белорусской антрепризы среди зрителей придерживаются и опрошенные нами актеры. Как показали результаты исследований 2006 и 2011 гг., именно актерский ансамбль («медийные лица»,

как ответил один из экспертов) является залогом внимания зрителей к постановке. А уже только потом, по мнению отечественных актеров, их интересует режиссерское видение пьесы и общая эстетика спектакля [187, с. 165].

Совсем иным образом распределились мнения по вопросу «Чем привлекает белорусская антреприза зрителей?» в режиссерской среде. Если в 2006 г. большинство опрошенных экспертов считала, что антреприза интересна зрителю в первую очередь оригинальными режиссерскими работами, а только потом подбором актерского ансамбля, тематикой спектаклей или их зрелищностью, то в 2011 г. постановщики придерживались в ответах обратного взгляда.

По итогам последнего опроса, часть режиссеров считала, что зрителя привлекают в зал тематика и сюжетные коллизии, развивающиеся в спектаклях частной сцены. Отдельные эксперты отмечали, что постановки интересны именно ориентированностью на массового зрителя. Другие же, наоборот, выделяли в качестве аспекта привлекательности спектаклей их экспериментальную направленность. А мнение о том, что зритель идет в антрепризу, чтобы увидеть оригинальное режиссерское прочтение драматургии, не нашло своего подтверждения (такой позиции придерживался только один эксперт).

Как свидетельствуют результаты опроса 2011 г., такие изменения во мнениях режиссеров относительно значимости их деятельности для зрителей в антрепризе неслучайны. Это подтвердили и результаты ответов на другие вопросы, в частности, на вопрос, чем привлекает режиссеров участие в постановках спектаклей частных театров.

Так, согласно опросу 2006 г., работа в антрепризе была привлекательна возможностью реализации своих творческих замыслов и свободой выбора актерского состава практически для всех постановщиков. Половина опрошенных экспертов высказывала мнение о возможности осуществления творческого поиска в рамках частных проектов. Еще четверть опрошенных отмечали свободное формирование оригинального репертуара частных театров.

Исследование же 2011 г. показало, что только половина респондентов придерживается мнения относительно возможности самореализации в частных проектах. Такие результаты яв-

ляются свидетельством уменьшения доминирования персоны режиссера и реального возрастания роли продюсера при реализации частного проекта. Потому что на данном этапе развития частного театрального дела в Беларуси продюсерские творческо-производственные решения являются ключевыми в момент запуска спектакля в прокат.

Отсюда абсолютно закономерным в 2011 г. стал результат ответов режиссеров на вопрос: «Чем обусловлен выбор той или иной пьесы к постановке в частном проекте?». Половина респондентов отметила, что драматургический материал подбирается исходя из внутренних убеждений продюсера и предполагаемых ожиданий зрительской аудитории. В 2006 г. самыми популярными были мнения: «актуальность материала» (его придерживалась половина опрошенных режиссеров) и «личные симпатии или интуиция» (его высказал каждый третий опрошенный).

Таковыми же логичными стали в 2011 г. отрицательные ответы почти всех режиссеров (за исключением одного) на вопрос: «Формируете ли Вы имидж своего театра?». Теперь эта функция, по мнению постановщиков, также возложена на продюсера, в то время как при первом исследовании половина респондентов отмечала, что имидж театра нарабатывается чаще всего за счет хорошей драматургии и актерского ансамбля или за счет собственного видения образа театра [184, с. 180].

Кстати, мнения актеров о том, чем их привлекает работа в антрепризе, со времени проведения первого опроса остались неизменными. Белорусские артисты идут в частные театры за сотрудничеством с новым режиссером и новыми партнерами, за возможностью получить новую роль и поработать с интересной драматургией.

И такая устойчивость взглядов вполне объяснима, так как остается достаточно много актеров, неудовлетворенных своей деятельностью в государственном театре. При первом опросе половина респондентов выразила частичную удовлетворенность своей творческой судьбой в театре по основному месту работы. А оставшиеся актеры высказали диаметрально противоположные мнения о работе в государственном театре: четверть опрошенных – полностью удовлетворены работой, а четверть – нет. В 2011 г. ответы респондентов пропорционально

разделились на три группы: тех, кто полностью доволен своей творческой реализацией в репертуарном театре, частично удовлетворен и вовсе ею не удовлетворен [184, с. 179].

Именно поэтому каждый второй актер в 2011 г. только с частными проектами связывал возможность более полной реализации своих профессиональных способностей. А каждый пятый опрошенный видел именно в частном театре шанс сыграть роль своей мечты. Кроме того, трое из пяти опрошенных актеров отмечали реальность получения дополнительного заработка от участия в спектаклях частной сцены, что является свидетельством социальной незащищенности белорусских актеров.

Согласно выводам социолога театра В. Ивченко, сделанным автором по результатам опроса актеров белорусских государственных театров в 1990–2000 гг.: «Уровень благосостояния <...> в актерской среде очень низкий. <...> Сама жизненная ситуация и неуверенность в завтрашнем дне <...> ведет к постоянному поиску дополнительного приработка и ежедневной борьбе за существование» [80, с. 10].

В то же время, в режиссерской среде наблюдается более высокий уровень удовлетворенности своей деятельностью. В 2006 г. лишь четверть опрошенных респондентов считала себя реализованными в профессии, а при повторном опросе такой точки зрения придерживалась уже половина опрошенных режиссеров и еще четверть отмечала частичную удовлетворенность своей творческой деятельностью.

Проведенные в 2006 и 2011 гг. опросы субъектов театрального процесса подтвердили и наличие некоторых организационно-творческих проблем, сопровождающих развитие частного театрального дела. Более того, мы можем смело утверждать, что с момента проведения обоих исследований ситуация вокруг частных театров коренным образом не изменилась.

Большинство экспертов сошлись во мнении, что самой актуальной проблемой для белорусской частной сцены является слабое развитие спонсорской помощи.

Исторический и современный опыт антрепризного движения в нашей стране продемонстрировал, что театры не могут существовать без дополнительных внешних источников финансирования как государственных, так и частных. Без них отечественным театрам трудно поддерживать высокий художественный уровень постановок и осуществлять ответственную

общественную миссию, направленную на формирование эстетических вкусов населения и расширение возможностей доступа последних к культурным услугам, коими являются, в том числе, и спектакли частных театров¹¹².

Как показал проведенный нами анализ рекламных материалов (программок и афиш спектаклей частной сцены) за 1999–2016 гг. на предмет выявления состава участников-спонсоров театральных проектов, наблюдается устойчивая тенденция к уменьшению количества финансовых спонсоров и увеличению информационных¹¹³. Так, например, спектакль «Прикосновение» (2000) был создан при поддержке галереи мебели «Domus» и компании «Алатан Тур», финансовую помощь спектаклям «№ 13» (2002) и «Мещанская свадьба» (2004) оказала сеть магазинов «Фокус Kodak Express». Основными партнерами постановок «Минск, я люблю тебя» (2010), «Фигаро.tut» (2011), «Пора по парам» (2012) являлись типография «Divimax», белорусский портал Afisha.tut.by и радиостанция Unistar. Спектакль «Дура» (2007) создан при поддержке радиостанции Радио-Рокс, белорусского портала Music.tut.by и интернет портала www.open.by. И такая ситуация характерна для многих спектаклей.

Принятый в июле 2005 г. Указ Президента Республики Беларусь № 300 «О предоставлении и использовании безвозмездной (спонсорской) помощи» декларировал своей целью введение прозрачного механизма при оказании безвозмездной (спонсорской) помощи. Согласно документу, поддержку, в частности в сфере культуры, вправе оказывать исключительно юридические лица и индивидуальные предприниматели [129].

¹¹² Спектакль как продукт сферы культуры выступает в качестве услуги в силу ряда особенностей. Услуга, как правило, не имеет материальной формы, и процесс ее производства по времени совпадает с процессом ее потребления. Так и спектакль существует только в момент, когда актеры играют на сцене, а зрители смотрят из зала. Услугу нельзя запастись и упаковывать (спектакль невозможно хранить на складе), а также нельзя перемещать (один и тот же спектакль, сыгранный на разных сценических площадках является отдельным продуктом). Услуга неосязема (до момента приобретения зрителем билета невозможно оценить уровень спектакля) и обладает непостоянством качества и уникальностью (спектакль, сыгранный на одной и той же сцене одним и тем же актерским составом, всякий раз будет самостоятельным произведением).

¹¹³ Информационными спонсорами, как правило, выступают печатные или электронные СМИ, которые бесплатно предоставляют театрам свои площади или эфирное время для размещения рекламной информации.

Распространение практики безвозмездной помощи театральному искусству, безусловно, способствовало бы улучшению ситуации как с государственными, так и с частными театрами. Однако обозначенные в пункте 13 условия: «При предоставлении (получении) безвозмездной (спонсорской) помощи юридические лица, индивидуальные предприниматели и иные физические лица исчисляют и уплачивают налоги, сборы (пошлины) в соответствии с законодательством» делают очень сложными оказание и использование добровольной поддержки антрепризы и всей отрасли культуры и искусства.

Даже подписанный в апреле 2011 г. Указ Президента Республики Беларусь № 145 «О некоторых вопросах налогообложения в сферах культуры и информации», который создавался в целях стимулирования культурной деятельности, а также благотворительной деятельности и предоставлении безвозмездной (спонсорской) помощи в сферах культуры и информации, освобождает от налога на добавленную стоимость только обороты по реализации услуг по показу спектаклей [127]. Это значит, что в отношении белорусских частных театров устанавливался особый налоговый режим, избавляющий их от уплаты налога на прибыль. Но организации-спонсоры таких налоговых льгот так и не получили. В результате театрам самим приходится создавать привлекательные условия для компаний по поддержке театральных проектов.

Кроме того, нельзя не сказать, что очень сложно внедряются в театральную сферу Беларуси и такие способы поиска финансирования как фандрайзинг¹¹⁴ и краудфандинг¹¹⁵.

¹¹⁴ Фандрайзинг (англ. fundraising – возрастание денежных средств) – система поиска и привлечения сторонних финансовых средств и разных ресурсов (услуг или оборудования) для реализации проекта в некоммерческом секторе [169, с. 1762]. Например, обращение в организацию по производству мебели с целью безвозмездного (или на каких-то условиях) предоставления мебельного гарнитура для спектакля.

¹¹⁵ Краудфандинг (англ. crowdfunding – народное финансирование) – способ коллективного финансирования, основанный на добровольных взносах, которые аккумулируются на специальном интернет-сайте (краудфандинговой платформе), где размещается информация о проекте и вознаграждении, которое получают лица, поддержавшие проект [169, с. 1767].

Первым успешным краудфандинговым театральным проектом в Беларуси является спектакль «Опиум» по одноименной пьесе белорусского драматурга В. Королева, реализованный режиссером А. Марченко в 2016 г. На краудфандинговой интернет-площадке «Улей» было собрано более 40 миллионов неденоминированных белорусских рублей для создания спектакля.

Второй не менее значимой проблемой театральные режиссеры и критики считали отсутствие финансово доступных театральных площадок.

В условиях, когда театральные здания являются государственной собственностью или находятся в ведомстве определенных предприятий, продюсеры не имеют возможности свободного показа своих спектаклей. Например, на сцене Клуба имени Ф. Дзержинского в конце 1990-х – начале 2000-х гг. одновременно свои спектакли показывали антреприза агентства «Альфа-Концерт», «Никола-театр» и антреприза «Виртуозы сцены». С одной стороны, это тормозило расширение творческой деятельности каждого коллектива в отдельности. А с другой, не всегда позволяло зрителям идентифицировать свой театр (определиться с его местонахождением).

Кроме того, высокая арендная плата вынуждает руководителей частных театров к повышению стоимости билетов, что, в свою очередь, также сказывается на уровне посещаемости зрителями частных спектаклей.

Остается актуальным и вопрос отсутствия внимания и интереса к деятельности антрепризы со стороны государственных органов управления культурой (его акцентируют половина опрошенных экспертов).

Руководством антреприз неоднократно поднималась тема включения их в распоряжение учреждений культуры и получения бюджетного финансирования. Однако ситуация остается нерешенной, хотя и имела место разовая поддержка Министерством культуры Республики Беларусь отдельных частных постановок, которые мы упоминали ранее: «Минск, я люблю тебя» (СХТ, 2010) и «Я жить хочу...» (Малый театр, 2000).

Отметим также, что с момента возникновения в 1990-х гг., белорусские театральные коллективы были ограничены в возможности проведения гастролей из-за высокой стоимости лицензии на право осуществления гастрольной деятельности. В соответствии с постановлением Совета министров Республики Беларусь «О взимании платы за выдачу лицензий на осуществление гастрольно-концертной деятельности» (от 13.11.98, № 1746) за выдачу лицензий собиралась плата в размере 1000

минимальных заработных плат¹¹⁶ [123], что исключало выступления коллективов за пределами столицы.

Несмотря на то, что со временем данное постановление менялось и отменялось, принимались другие документы¹¹⁷, положение белорусской антрепризы они улучшали незначительно. Только в 2010 г. Указом Президента Республики Беларусь было принято положение «О проведении культурно-зрелищных мероприятий на территории Республики Беларусь» (от 19.10.10, № 542), которое существенно отличалось от предыдущих документов. Главным его достоинством стало освобождение от уплаты государственной пошлины за выдачу удостоверения на право организации и проведения культурно-зрелищного мероприятия на территории нашей страны как для белорусских, так и для зарубежных исполнителей, не осуществляющих деятельность в Республике Беларусь через постоянные представительства [130].

Однако данный указ действовал только до 2017 г., был отменен после введения Кодекса о культуре с целью приведения законодательных актов в соответствие с последним. При этом выдача удостоверения на право организации и проведения на территории Республики Беларусь культурно-зрелищного мероприятия с участием только белорусских исполнителей продолжает осуществляться бесплатно.

Следует также сказать, что не только неблагоприятные экономические условия и отсутствие четкого нормативного регулирования антрепризной деятельности создают трудности для развития частного театрального сектора. В начале 2000-х гг. остро обозначилась проблема соблюдения авторских прав. Ситуация усложнялась несколькими причинами. С одной сторо-

¹¹⁶ Согласно Постановления Совета Министров Республики Беларусь от 28 августа 1998 г. № 1359 «О повышении размера минимальной заработной платы, тарифной ставки первого разряда и совершенствовании Единой тарифной сетки работников Республики Беларусь» с 1 октября 1998 г. минимальная заработная плата была установлена на уровне 350 тыс. белорусских рублей [128]. Для сравнения билет на спектакль драматического театра в это же время стоил порядка 25–35 тыс. рублей [79].

¹¹⁷ Например, постановлением Министерства культуры Республики Беларусь от 14.10.05, № 24, был установлен понижающий коэффициент оплаты за выдачу свидетельства в размере 0,1 % базовой величины для субъектов гастрольно-концертной деятельности, осуществляющих эту деятельность силами своих творческих коллективов [124].

ны, гонорары, предлагаемые белорусскими антрепренерами, не всегда удовлетворяли иностранных драматургов, без разрешения которых невозможно осуществление постановки произведения. С другой стороны, следуя директиве Европейского Союза, государства-члены Европейского Союза увеличили срок защиты авторского права, и теперь следует выплачивать суммы наследникам автора в течение 70 лет после его смерти [170]. Это также очень ограничивает возможности частной сцены в вопросе расширения репертуарного предложения.

Кроме того, белорусские антрепризы, как и весь арт-рынок республики, ограничены в квалифицированных специалистах в продюсерской сфере. Ощущается значительный недостаток профессиональных, обладающих специальными экономическими и управленческими знаниями и организационными способностями лиц, готовых брать полную ответственность за процесс реализации театрального спектакля¹¹⁸.

В середине 2010-х гг. в Беларуси единственным учреждением высшего образования, осуществляющим подготовку специалистов-продюсеров в сфере искусства, является частное учреждение образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова». Институтом проводится обучение студентов на I ступени высшего образования по направлению «Культурология (прикладная)» специализация «Продюсерство в сфере искусства»¹¹⁹, а также на II ступени высшего образования – в практико-ориентированной магистратуре «Продюсерство в сфере искусств», обеспечивающей получение степени «Магистр искусств».

¹¹⁸ К основным направлениям деятельности в театральном продюсировании относятся: маркетинговая (изучение интересов и потребностей потенциальной аудитории, стимулирование продвижения спектакля на рынок и пр.); административная (подбор и принятие на работу необходимого персонала для различных периодов постановки спектакля); коммерческая (проведение переговоров, расчет и определение и цен на билеты и пр.); инвестиционная (привлечение финансовых средств к разработке спектакля); промоутерская (обеспечение достаточного количества показов) [175, с. 227].

¹¹⁹ Обучение на специализации «продюсерство в сфере искусства» ведется по нескольким направлениям, в том числе: в театре, в кино, в музейно-галерейном и издательском деле. В соответствии с выбранным профилем студентам преподается цикл дисциплин, включающих «Продюсерство в сфере искусств» с разделением на соответствующие сферы, а также «Менеджмент, маркетинг и реклама в сфере культуры», «Основы интеллектуальной собственности», «Реклама и PR», «Финансирование и аудит».

Ежегодно институтом выпускается более двадцати молодых специалистов. Однако основу современного белорусского театрального продюсерского корпуса [Е. Ершов (театрально-концертное агентство «Альфа-концерт»), В. Ушаков (СХТ), А. Мартиросян (ОДО Новый театр)] составляют специалисты, которые пришли в профессию из режиссуры и исполнительства, самостоятельно освоив этот вид деятельности. Отсюда напрашивается вывод, что выпускникам или не хватает навыков и материальных средств, чтобы начать свое дело, или театральное продюсирование не является настолько востребованным в нашей стране, как, например, музыкальное продюсирование, вследствие невысокой ликвидности театрального предприятия.

Кроме того, большим образовательным потенциалом обладает Белорусская государственная академия искусств, на базе которой могла бы быть открыта подготовка специалистов-продюсеров в области театрального и киноискусства. Безусловно, первые шаги в этом направлении сделаны: театральный факультет осуществляет обучение по специальности искусствоведение (организация театральной деятельности) с присвоением квалификации театровед, менеджер, а факультет экранных искусств – по специальности искусствоведение (организация кинотелепроизводства) с присвоением квалификации кинотелевед, продюсер-менеджер. Однако в 2015 г. состоялся только первый выпуск молодых кадров по направлению специальности «Искусствоведение (организация кинотелепроизводства)», и наборы студентов осуществляются не ежегодно.

Анализ деятельности белорусских частных театров явно обозначил проблему популяризации актеров и режиссеров нашей страны. В 2000-е гг. ситуация складывается таким образом, что постановки московских и Санкт-Петербургских антреприз представляются более привлекательными для белорусского зрителя за счет хорошо известных через средства массовой информации участников спектаклей. В целях популяризации выдающихся молодых исполнителей и актеров старшего поколения необходимо создание специальных программ о театре на радио и телевидении; выпуск специализированного театрального издания, которое на профессиональном уровне оценивало бы спектакли государственных репертуарных театров и поста-

новки антреприз, знакомя читателей с театральными событиями Беларуси¹²⁰.

Не менее насущной проблемой является отсутствие современной (в том числе и белорусской по языку и содержанию) драматургии, рассчитанной на формат антрепризы. По признанию театроведа Л. Гулякевич: «В дефиците – умные, интеллигентные пьесы с занимательной интригой и выигрышными ролями. Пьесы, где есть не только текст, но и подтекст, второй, третий план» [57, с. 22].

Проведенный нами анализ постановок драматической антрепризы Беларуси выявил устойчивые тенденции в формировании репертуарной афиши, связанные с доминированием современной западноевропейской и классической драматургии. И поставленных частными театрами двух спектаклей по пьесам современных белорусских драматургов [«Исполнитель желаний» А. Курейчика (продюсерский центр «Другое искусство», 2007) и «Минск, я люблю тебя» Д. Балыко, А. Курейчика и Н. Рудковского (СХТ, 2007)] явно недостаточно.

Проблема несформированности общественного мнения о белорусской антрепризе, негарантированность государственного патронажа привели деятелей сцены к разрозненным суждениям относительно будущего частных театров в Беларуси. Каждый второй опрошенный режиссер в 2006 г. возлагал свои надежды на возможность развития частной театральной инициативы. В 2011 г. лишь четверть респондентов верили в возможность существования альтернативного негосударственного театрального сектора. Половина опрошенных видела будущее частных театров очень неопределенным или достаточно сложным.

Не менее неоднородные, даже противоположные взгляды в размышлениях о перспективах развития антрепризы в нашей стране обнаружены и у театральных критиков. Убежденностью, что антреприза прочно вошла в театральный процесс Бе-

¹²⁰ В 1990-х – начале 2000-х гг. в Беларуси издавалось два специализированных журнала «Театральная творчасць» («Театральная Беларусь») и «Арлекин: театральный журнал»; выходила телевизионная программа «Театральные истории» (СТВ). В 2010-е гг. Национальным академическим Большим театром оперы и балета Республики Беларусь (теперь Большой театр Беларуси) издается журнал «Партер», представляющим белорусское оперное и балетное искусство (с 2010 г.); на телеканале «Беларусь 3» выпускается программа «Театр в деталях» (с 2016 г.).

ларуси как коммерчески успешное предприятие и будет развиваться дальше, характеризовались ответы одних респондентов. Другие же опрошенные утверждали, что экспериментальное творчество сегодня возможно только в антрепризе. Однако почти все сошлись во мнении, что даже при наличии хорошего творческого потенциала развитие антрепризы полностью зависит от политических и экономических реалий в стране.

Для определения функциональных особенностей современных белорусских частных театров критикам и актерам было предложено определить коренные различия государственных театров и антреприз. Большинство опрошенных в 2006 и 2011 гг. театральных критиков считали главной отличительной чертой белорусского антрепризы перед государственными стационарными театрами творческую свободу, возможность самовыражения белорусских деятелей сцены. Только в частных проектах возможно воплотить неожиданную драматургию, смелые эксперименты и увидеть лучших актеров. Показательным является тот факт, что театральные критики (при опросе 2011 г.) отметили финансовую нестабильность и высокие денежные риски, сопровождающие частные проекты, а также отсутствие собственного здания – «театра-дома», который являлся бы символом стабильности и устойчивости [187, с. 165].

Каждый четвертый белорусский актер считал (по результатам двух опросов), что коренным отличием работы в государственном театре от антрепризы является свобода: свобода выбора, творческая свобода, свобода организации процесса работы, которую дает артистам антреприза. Отдельные эксперты отмечали, что сроки осуществления частного проекта меньше, поэтому наблюдается большая плотность и продуктивность деятельности. Иные, наоборот, работу в сжатые сроки считали в ущерб творческому процессу. С другой стороны, четверть опрошенных актеров утверждала, что разницы между ними нет. Именно поэтому четверть опрошенных, при условиях стабильной занятости и гарантированного социального пакета, перешли бы работать в частный театр, и столько же респондентов никогда не оставят государственный театр.

Некоторые расхождения во взглядах театральных критиков и режиссеров были определены нами при ответах на вопросы о роли антрепризы в современном белорусском искусстве и

дальнейших перспективах ее развития. Общего мнения о состоянии дел в белорусской антрепризе среди критиков найти не удалось. Так, в 2006 г. треть респондентов видели в частных проектах большие возможности самовыражения талантливых актеров и режиссеров. Другие эксперты выделяли повышение «конкурентоспособности» спектаклей и изменение направления развития всего театрального искусства Беларуси. Некоторые высказывали мнение, что иногда антрепризный спектакль полон интересных находок и живых импровизаций, а иногда, наоборот, содержит в себе недостатки и штампы стационарного театра [185, с. 87].

Следует отметить, что отдельным спектаклям частных театров действительно свойственно клиширование одних и тех же актерских и режиссерских приемов, ранее найденных в работе над постановками в государственных театрах. Однако необходимо учитывать тот факт, что репетиционный период спектаклей антрепризы очень ограничен во временных рамках, что обусловлено необходимостью постоянной аренды сценической площадки (то есть требует дополнительных финансовых затрат, которые частные театральные организации не всегда могут себе позволить). Поэтому режиссеры антрепризы часто обращаются к эксплуатации отработанных постановочных приемов.

Данные опроса 2011 г. показали, что одни театральные критики были уверены, что деятельность частных коллективов увеличивает конкуренцию между театрами. А это влияет на качество репертуара, способствует обогащению средств сценической образности, вхождению белорусского сценического искусства в контекст мировой театральной культуры. Вторые отмечали упрощение антрепризных постановок, сдвиг в сторону «легкого жанра» и, как следствие, – потери интереса зрителя и престижа самой антрепризы. Третьи за постановками в частных проектах видели возможность знакомства с новыми именами режиссеров, актеров, театральных художников, формирования свободного, независимого мнения и альтернативного вкуса у зрителей. Четвертые, наоборот, отводили существующей антрепризе роль альтернативы, «малоизвестной широкому кругу зрителей» [187, с. 165].

Немаловажным, по нашему мнению, является утверждение, что государственный театр – весомое историческое завоевание и наиболее значимые явления в национальной культуре Беларуси связаны именно с ним. И хотя данное высказывание театральных критиков работает не в пользу антрепризы, оно служит ярким доказательством тезиса о вариативности существования организационных театральных форм. Современный театральный процесс представляет совокупность различных художественных направлений, которые сосуществуют параллельно, но во взаимопроникновении. Лидирующая роль в этом процессе принадлежит государственному репертуарному театру. Антреприза выступает дополнительной альтернативой развития сценического творчества.

Таким образом, проведенное нами исследование отражает состояние дел в белорусском частном театре. Процесс создания спектакля требует концентрации как творческих, так и производственных, и материально-технических ресурсов. Кроме того, на создание спектакля в равной степени влияют как внешние факторы (экономическая или правовая ситуация в стране), так и внутренние (персона организатора творческого процесса и участники). Поэтому положительные перспективы в развитии белорусского частного театрального дела могут наблюдаться только в том случае, если все факторы будут приведены в балансное соотношение.

3.2. Зрительская аудитория как индикатор деятельности частных театров

Для того чтобы правильно организовать творческую деятельность и наладить эмоциональный и интеллектуальный контакт с аудиторией зрителей, деятелям сценического искусства необходимо знать и понимать театральную публику: ее возрастные, социальные и профессиональные характеристики, ценностные и материальные ориентиры. Именно мотивация посещения сценических показов зрителями является решающей для театральных учреждений, потому что через нее (мотивацию посещения) возможно определить интерес зрителей к конкретному театру или спектаклю. А если содержание спек-

такля будет соответствовать ожиданиям как можно большего числа зрителей, тем более высокий спрос на этот спектакль возможен и, соответственно, более длительной сложится его прокатная судьба. Неслучайно руководители частных театров работают с принципиальной установкой на кассовость спектаклей. Для антрепризы зритель – ее «перманентный спонсор» [165, с. 201].

В 2006 и 2011 гг. нами были проведены исследования аудитории антрепризы. Характер отношения зрителей к частным постановкам уточнялся путем определения: а) социальной структуры аудитории; б) частоты и мотивов посещения антрепризы; в) источников получения информации о частных спектаклях; г) жанровых предпочтений частных спектаклей и их оценок. Исследование аудитории проводилось только на спектаклях драматических антреприз: в Современном художественном театре (2006 и 2011 гг.), Театре современной драматургии «Театральный ковчег» (2006), антрепризе Белорусского фонда развития культуры (2006), ОДО Новый театр (2006 и 2011 гг.), продюсерском центре «Magic» (2006), театре «Компания» (2011)¹²¹. Это связано с тем, что на момент опроса зрителей постановки музыкально-драматических антреприз отсутствовали в прокате. В качестве основного метода сбора первичных данных использовалась анкетный опрос (вопросы разработаны совместно с социологом театра В. Ивченко).

В результате проведенного анкетирования была получена социальная информация, которая позволила выявить реальную аудиторию белорусской драматической антрепризы, определить ее структуру и динамику заинтересованности частными театральными проектами. Не имея возможности подробно остановиться на всех результатах исследования, мы акцентировали наше внимание на наиболее существенных из них.

Для воссоздания целостной картины и раскрытия наиболее устойчивых тенденций в восприятии деятельности белорусской драматической антрепризы зрителями, полученные результаты анкетного опроса даются в контекстном соотношении с результатами исследований социолога театра В. Ивченко,

¹²¹ В результате опросов было получено 343 и 368 пригодных для обработки анкет соответственно.

проведенных в 1999 г. на базе нескольких государственных театров (в том числе в Национальном академическом театре имени Янки Купалы и Национальном академическом драматическом театре имени Максима Горького). Некоторые данные мы также сопоставляем в результатами исследования Р. Бузука, проведенного в 2010 г. в Национальном академическом театре имени Янки Купалы.

Осуществленные нами опросы свидетельствуют, что наиболее значительные группы аудитории частных театров – это учащиеся (студенты, школьники и учащиеся средних специальных заведений составляют пятую часть всех посетителей), представители сферы образования, культуры и искусства. Стабильность данных групп объясняется тем, что интеллигенция всегда интересовалась театральным искусством, к тому же зрители из числа представителей сферы культуры и образования, в силу профессиональной необходимости, постоянно включены в театральный процесс. В государственных театрах, согласно выводам В. Ивченко, группы сферы образования и учащиеся также наиболее стабильная аудитория [75, с. 5]. С другой стороны, зафиксированные нами в 2006 г. зрители из сферы бизнеса (9 %) сменились в 2011 г. представителями финансового сектора (15,2 %), на треть уменьшилось количество зрителей сферы здравоохранения и полностью уступили свои позиции представители промышленности, науки, транспорта и связи. Обозначенный нами «отток» этих групп впервые был отмечен В. Ивченко еще в середине 1990-х гг. и продолжается по настоящее время.

Не менее значимыми являются и результаты опроса о частоте посещения зрителями спектаклей драматической антрепризы. Почти на треть, по сравнению с первым исследованием, увеличилось количество зрителей, посещавших постановки драматической антрепризы 1–3 раза в год (60,9 %) и, соответственно, на треть уменьшилось количество тех, кто пришли на спектакль впервые (27,7 %). Еще одним свидетельством все большего роста интереса граждан нашей страны к частным постановкам являлись высказанные респондентами мнения о виде театра по форме собственности (государственный или частный). Так, 7,9 % опрошенных в 2011 г. респондентов предпочитали частные театры (ранее 2,3 %); для 67 % посетителей

сценических постановок принадлежность театра государству или одному собственнику не имела значения (ранее 70 %); 16,6 % зрителей предпочитали государственные театры (ранее 23,9 %).

В начале 2010-х гг. в антрепризе еще более четкой становится тенденция к «омоложению» аудитории, которую определяет В. Ивченко в государственных театрах в конце 1990-х гг. [75, с. 10]. Результаты наших исследований свидетельствуют о количественном увеличении аудитории в возрасте до 35 лет с 67 % (в 2006 г.) до 83,7 %. Отсюда и распространенное мнение, что более консервативные, воспитанные на традициях классического репертуарного театра зрители среднего и пожилого возраста посещают спектакли только государственных театров, нашло свое подтверждение по результатам последнего исследования.

Отток зрителей старшего поколения из частных театров обусловлен тем, что за последние несколько лет только лишь Современный художественный театр и театральное-концертное агентство «Альфа-концерт» ежегодно осуществляли по несколько новых премьер в год. Это значит, что зрители старшего возраста смогли ознакомиться с текущим репертуаром частных театров. А постоянно обновляемая молодежная аудитория продолжает приобщение к частным постановкам.

Также следует отметить увеличение процента публики с высшим и неполным высшим образованием (по результатам исследования 2011 г. – 84,8 %, в 2006 г. – 80,2 %). Небольшая динамика наблюдается и в увеличении в зрительном зале доли мужчин-зрителей, которые составляют пятую часть общего количества посетителей (в 2006 г. – 16 %). В то же время в зрительном зале Национального академического драматического театра имени Максима Горького (1999) женщины составляют 67 %, а мужчины – 33 % [35, с. 182]. В Национальном академическом театре имени Янки Купалы (2010) зрители распределились так: мужчины – 24 %, женщины – 76 % [36, с. 157].

Главной мотивацией посещения частных театров для 49 % публики по-прежнему является желание отдохнуть и приятно провести вечер. Ориентации на репертуар театра остаются мотивацией еще для 38,6 % опрошенных. Среди других мотивов посещения частных театров выделяются интересная драматур-

гия театра (31 %), режиссура (24,2 %), зрелищность спектакля (21,5 %), экспериментальное направление постановки (17,9 %). Почти вдвое (с 13,1 % до 25,5 %) увеличилось количество респондентов, для которых актерский состав спектакля является мотивом для его просмотра.

В то же время на привлекательность для зрителей Национального академического театра имени Янки Купалы (1999) как места отдыха указывают 44,6 % респондентов; она занимает четвертую позицию после ориентаций на национальную культуру – 55 %, белорусский язык – 53,7 % и актерский состав – 52,1 % [35, с. 179–180]. Что в свою очередь обусловлено тем, что театр является флагманом развития белорусского сценического искусства и ассоциируется у зрителей с эталонным образцом национальной театральной школы.

Отношение белорусского зрителя к частному театру как досуговому развлечению связано, в первую очередь с тем, что для привлечения внимания большей аудитории деятелями сцены используется принцип «аттракциона», характерный для цирковой антрепризы. Аттракцион заложен в саму суть антрепризы. Именно он является тем весомым фактором, который выделяет спектакли белорусской театральной антрепризы среди общего массива постановок и выступает одной из маркетинговых стратегий продвижения театрального продукта зрителям. Использование принципа «аттракциона» прослеживается и в названиях частных объединений («Виртуозы сцены», «Театральные звезды», СХТ), и в выборе драматургии с необычным названием и сюжетом («Нет такой страны, Голландия...», «Стриптиз», «Прикосновение», «Дура»), и в подходах к решению рекламной кампании («Двенадцатая ночь», «Старший сын» СХТ). В качестве аспекта привлекательности может также выступать имя драматурга, режиссера-постановщика или актеров. Зрительский интерес вызывают новые интерпретации известных произведений П.-О. Бомарше, Ж.-Б. Мольера, У. Шекспира, А. Чехова или прочтение современной драматургии П. Вогел, К. Людвиг, В. Никонорова, М. Спиваковского.

Как свидетельствует анкетирование, сведения о частных спектаклях зрители в основном получали через знакомых (26,6 %), отзывы в прессе и на телевидении (16 %) и из рекламы (7,9 %). С момента первого опроса показатели по послед-

ним двум позициям возросли почти вдвое¹²². И связано это, на наш взгляд, с тем, что все частные театры значительно расширили свое присутствие в интернет-пространстве. И это не только создание персональных сайтов театров и объявления о ближайших спектаклях на развлекательных порталах, таких как relax.by или afisha.360.by. Это еще и свои страницы на тематических сайтах (belactors.info или belarus-theatre.net), и представительство в социальных сетях (Facebook, Instagram или ВКонтакте), и сотрудничество с билетными операторами (Ticketpro, Vycard, КВИТКУ ВУ), и участие в форумах.

Активное использование руководством частных театров в качестве средства коммуникации виртуального пространства позволяет перевести контакты со зрителями на неформальный уровень и тем самым сблизить их. Социальные сети дают возможность организовывать неограниченное территориальными или временными рамками общение, включая в свой круг большое количество новых интернет-пользователей. Увлекая их в виртуальный мир театра, у организаторов интернет-сообщества появляется шанс привлечь зрителя к реальному просмотру спектаклей. А сайты театров – это не только источник получения минимальных данных о спектакле, его создателях, времени и месте показа. Современные сайты дают зрителям возможность также организовать запросы, заказать и купить билеты.

Традиционно пропагандой постановок в государственных театрах занимаются распространители билетов, которые ходят по организациям и предприятиям с афишами спектаклей. Применение в практике частных театров рекламы как средства продвижения своей деятельности также расширяет контингент их публики. Так, в телевизионном ролике спектакля «Двенадцатая ночь» Современного художественного театра акцент был сделан на то, что постановка реализована в рамках проекта

¹²² В то же время в Национальном академическом театре имени Янки Купалы (2010) стимулом выбора к просмотру того или иного спектакля выступает мнение ближайшего окружения респондента (одноклассник, однокурсник, член семьи). Такое мнение озвучили 41 % опрошенных, рецензии в газетах и журналах (15 %), анонсы на радио и телевидении (15 %), информация в интернете (13 %) лишь в совокупности приблизилась к доминирующему мнению [36, с. 155]. Хотя заметим, что при возросшем влиянии интернета сегодня на нашу жизнь, данные последнего показателя могут значительно увеличиться в сравнении с другими.

«Мужской театр» Е. Огородниковой, где все роли исполняют мужчины. Рекламным слоганом спектакля «Старший сын» СХТ стала фраза «Это не фильм – это спектакль», которая отсылала зрителя к известной одноименной киноленте В. Мельникова, снятой в 1975 г.

Безусловно, такие рекламные акции в совокупности со зрелищностью самих спектаклей способствовали популяризации театра среди широкой аудитории. Полученные нами данные об уровне посещаемости тех или иных частных театров зрителями свидетельствуют о лидирующем положении Современного художественного театра: в 2006 г. спектакли театра видели 33,2 % опрошенных, а в 2011 г. – 55,2 %.

Показатели посещаемости среди других театров в ранжированном виде в 2006 г. сложились следующим образом: Малый театр И. Забары (20,1 %); ОДО Новый театр (16,6 %); театр современной драматургии «Театральный ковчег» («Белорусские сезоны») (15,5 %); антреприза «Виртуозы сцены» (13,7 %); «Никола-театр» (10,8 %). По результатам опроса 2011 г. лишь позиции двух театров претерпели коренные изменения: Малый театр уступил место театру «Компания», потеснив, в свою очередь, «Никола-театр». Если учитывать, что на момент проведения первого исследования осуществляли постоянную творческую деятельность только три из шести театров, представленных в этом списке (СХТ, ОДО Новый театр и театр современной драматургии «Театральный ковчег»), а в 2011 г. к ним присоединился театр «Компания», то можно утверждать о значительном увеличении роли драматической антрепризы в социально-культурном пространстве с момента ее появления в середине 1990-х гг. Особенно показательным в этой ситуации является выделение зрителями (как ранее и критиками) антрепризы «Виртуозы сцены» и Малого театра как наиболее часто посещаемых по результатам обоих опросов, несмотря на то, что и театр, и антреприза приостановили свою деятельность в 2005 г.

Однако проведенное нами исследование выявило некоторые сложности во взаимоотношениях зрителей и антрепризы. В частности, мы увидели, что определенный круг белорусских зрителей не соотносит театральные спектакли с их создателями. Это отчетливо проявилось в тенденции значительного ко-

личества публики театральной антрепризы к обобщениям понятия «современный» и названия «современный художественный театр». Все новые, непривычные и привлекательные спектакли, просмотрены определенной аудиторией зрителей в государственных и частных (или только в частных) театрах, соотносились со спектаклями Современного художественного театра.

Кроме того, парадоксальными являются результаты определения зрителями лучших, на их взгляд, актеров. Так, в 2006 г. 66,8 % респондентов не смогли назвать ни одного имени исполнителей (учитывая, что опрос проводился во время посещения спектаклей и определенным количеством зрителей побудительных мотивов посещения театра объявляются режиссерская работа или участие в спектакле известных им актеров антрепризы). Самыми часто упоминаемыми актерами стали С. Журавель (7 %), В. Манаев (3,8 %) и И. Забара (3,2 %). Среди прочих назывались П. Адамчиков, Ю. Баранов, М. Зуй, А. Молчанов, Р. Подоляко, Г. Фомин (менее 2 %). При опросе 2011 г. пункт анкеты, в котором была просьба назвать наиболее понравившегося актера антрепризы, оставили незаполненным 81,8 % респондентов. Среди упомянутых актеров занятый в спектакле СХТ «Родня» российский исполнитель А. Головин (3 %), белорусские актеры С. Журавель (2,7 %), З. Белохвостик и В. Ушаков (по 2,2 %). Еще реже назывались фамилии П. Харланчука, К. Захарова, М. Зуя, В. Манаева, И. Забары, А. Хитрик.

В 2006 г. не менее сложная ситуация сложилась и с определением лучших театральных режиссеров и реализованных ими в рамках антрепризы спектаклей (кроме просмотренного во время исследования): 84,3 % зрителей не смогли никого назвать. Самым популярным белорусским режиссером антрепризы стал Н. Пинигин (9,3 %). Респондентами упоминались его спектакли: «ART», «Ужин с придурком», «№ 13», «Ботинки на толстой подошве», «Прикосновение», «Пизанская башня», «Бедная Лиза». Отдельными респондентами были выделены спектакли Е. Волобоева («Карусель», «Нет такой страны – Голландия...», «Как скажешь, дорогая!»), П. Адамчикова («Больше чем дождь ...» и «Балаганчик»), Е. Огородниковой («Двенадцатая ночь»). В 2011 г. количество неопределившихся

с ответом составило 81,2 % респондентов. Самым популярным белорусским режиссером антрепризы по-прежнему оставался Н. Пинигин (5,2 %) со спектаклями «ART», «№ 13», «Ботинки на толстой подошве». Фамилию Е. Огородниковой и ее постановки «Двенадцатая ночь» и «Пить. Петь. Плакать» вспомнили также 5,2 % опрошенных. Режиссера А. Савченко и его спектакль «Ах, эти свободные бабочки!» назвали 3 % опрошенных. Среди других упоминались П. Адамчиков («Больше чем дождь...»), С. Ковальчик («Фигаро.tut»), Е. Аверкова («Оскар и Розовая дама»), М. Лашицкий («Мещанская свадьба») и О. Киреев («Мастер и Маргарита»).

На наш взгляд, такие результаты опроса могут объясняться тем, что зритель в театре (государственном или частном) в значительной степени видит компенсаторную, даже развлекательную функцию. В результате чего спектакль воспринимается им как целостное зрелище (на манер телевизионной программы или музыкального концерта) без разделения на отдельные элементы: актерская работа, режиссура, сценография и т. д. Только небольшое количество зрителей смогла определить отрицательные моменты просмотренного в ходе анкетирования спектакля. С другой стороны, лица, имена большинства белорусских деятелей театрального искусства не являются сегодня растиражированными телевизионными средствами массовой информации, поэтому и неузнаваемы значительной частью зрителей [174, с. 77].

Ситуация по выявлению жанровых приоритетов зрителей антрепризы в начале 2010-х гг. сложилась абсолютно прогнозируемой для организаторов исследования и свидетельствовала об устойчивом интересе к спектаклям комедийного жанра: 46,2 % респондентов отдали им предпочтение (38,2 % в 2006 г.), еще 19 % опрошенных привлекали мелодрамы. С одинаковым интересом смотрели все постановки драматической антрепризы 39,9 % опрошенных (51,6 % в 2006 г.).

Прогнозируемость такой картины обуславливается, в первую очередь, подавляющим присутствием в зрительном зале женской аудитории, для которой посещение театра является своеобразным психотерапевтическим способом ослабления стрессовой нагрузки, получения положительного эмоционального заряда [35, с. 197]. Наблюдая за действием на сцениче-

ской площадке, зрители абстрагируются от насущных жизненных проблем и получают компенсацию за нереализованные устремления в социально значимой деятельности. Именно театр в наиболее предметной форме отражает межличностные контакты, вовлекает зрителей в сопереживание и сотрудничество, дает им возможность каким-то образом отождествить себя с другим лицом, установив с ним более глубокие, более тесные и многообразные отношения.

Кроме того, выделенная нами ранее доминирующая мотивация зрительской аудитории в желании полноценного отдыха в театре создает устойчивую тенденцию преимущества комедийного жанра спектаклей¹²³. Но, как тонко замечает социолог театра Н. Хренов, «отдых предусматривает покой, тишину, а между тем, именно комедия вызывает максимальную эмоциональное возбуждение» [203, с. 198]. Получается, что присутствие шумно реагирующей массовой аудитории отдыху не мешает, а наоборот, даже сопутствует. Это такая абсолютно естественная реакция людей на повышенную сложность условий жизни в ситуации социального кризиса.

Отметим, что из всех показателей театрального процесса именно репертуар максимально раскрывает характер взаимодействия театра и зрителя. Отсюда и изучение театрального репертуара – это в равной степени изучение и театра, и зрителя, и социального контекста театральной жизни. В ситуации с функционированием частных театров включение в работу той или иной пьесы – это еще и своеобразный компромисс: завое-

¹²³ Заметим, что тенденция предпочтений зрителями комедийного репертуара проявилась не вчера. Например, в 1970 г. о такой тенденции говорил Н. Хренов, объясняя это тем, что просмотр комедий обеспечивает зрителям активное массовое реагирование, создавая эффект массового «творчества». «Реагируя на происходящее, зритель подкладывает под действие свою “фонограмму”, делает его своим, вернее, сам творит», – утверждал автор [203, с. 198]. И «виновником» таких реакций Н. Хренов видел телевидение, которое приучило зрителя к пассивному восприятию зрелища.

А почти столетием ранее, на I Всероссийском Съезде сценических деятелей 1897 г. русский актер А. Ленский сокрушался: «...публика, смотря на мелодраму и фарс, за свои деньги получает хоть что-нибудь, она уловит кой-какую внешнюю связь между тем или иным сценическим положением, она увидит, как поезд раздавит злодея <...>, она смотрит на мужчину, переодетого женщиной, бегающего по сцене с приподнятыми юбками и т. д. Все это грубо и пошло, но все же это хоть что-нибудь, тогда как от исполнения серьезных литературных произведений она не выносит ничего, кроме удручающей скуки» [97, с. 180].

вание все большего числа зрителей, с одной стороны, и необходимость делать сборы от продажи билетов – с другой. Поэтому и репертуарное предложение частных театров очень разнообразно.

Посещение спектаклей антрепризы зрителями по всему массиву опрошенных в 2006 г. сложилось следующим образом: «Комедия» В. Рудова (27,1 %), «ART» Я. Реза (21,9 %), «Мастер и Маргарита» М. Булгакова (21,3 %), «Больше чем дождь...» А. Чехова (19,8 %), «Двенадцатая ночь» У. Шекспира (18,4 %), «Сублимация любви» А. де Бенедетти (14,6 %), «Ромео и Джульетта MILLENIUM» У. Шекспира (11,4 %). К тому же именно эти постановки и почти в таком рейтинговом соотношении зрители считают лучшими. Интересно, что зрителями были названы постановки Н. Пинигина «Ужин с придурком» Ф. Вебера (16,3 %) и «Ботинки на толстой подошве» П. Гладилина (14 %), которые в последний раз были представлены публике в 2004 г. А также самостоятельно вписаны в анкету неупомянутые разработчиками спектакли: «Валентинов день» И. Вырыпаева, «Как скажешь, дорогая!» С. Моэма, «Карусель» Н. Коляды, «Прикосновение» П. Марбера.

Опрос аудитории в 2011 г. показал, что лидерами просмотра стали спектакли: «Родня» А. Вампилова (19,3 %), «Минск, я люблю тебя» Д. Балыко, Н. Рудковского, А. Курейчика (19 %), «Фигаро.tut» П. Бомарше (16,3 %), «Мастер и Маргарита» М. Булгакова (15,5 %), «Больше чем дождь...» А. Чехова (12,5 %), «Комедия» В. Рудова (12,2 %), «Ах, эти свободные бабочки!» Л. Герца (11,1 %), «Эмигранты» С. Мрожека (10,1 %). И почти все они были названы излюбленными постановками.

Как и при первом исследовании, наиболее часто упоминались зрителями именно те спектакли, на которых проводился опрос (за исключением спектаклей «Комедия» и «Больше чем дождь...»). Объяснимым было упоминание и постановки «Двенадцатая ночь» У. Шекспира (18,7 %), которая последний раз была показана в 2009 г. С момента возникновения Современного художественного театра спектакль Е. Огородниковой, на наш взгляд, является самым известным и успешным проектом театра.

Также можно сразу заметить, что публика ориентирована на полноценный литературно-художественный репертуар, пре-

имущественно классическую драматургию: пьесы прошли многовековой отбор и выдержали проверку временем. Закономерно, что спектакли «Комедия», «Больше чем дождь ...» и «Двенадцатая ночь» вышли в лидеры репертуара по результатам обоих опросов и у зрителей, и у театральных критиков. Сегодня классические произведения, как, впрочем, и всегда, выполняют важную роль, помогая осмыслить современные реалии жизни, формируя у зрителя потребность к сохранению и развитию духовной жизни.

Как показало проведенное нами в 2006 и 2011 гг. исследование, в реальности зритель частных театров проявляет меньший интерес к современной европейской драматургии (несмотря на то, что выражает свои пожелания видеть современную пьесу на частной сцене). Возможно, неблизкие «герои» современной драматургии белорусскому зрителю или непонятная режиссерская идея спектаклей обусловили эти тенденции. Однако, как справедливо замечал В. Немирович-Данченко, «базой, фундаментом, на котором возникает тесная связь театра со зрителем, будет, разумеется, современная пьеса» [117, с. 45]. Театрам остается только более внимательно подходить к выбору материала.

В этой связи хотелось бы сосредоточиться на спектакле Современного художественного театра «Минск, я люблю тебя». С момента создания постановка анонсировалась организаторами как уникальный для Беларуси театральный проект: «спектакль про современный Минск. Про нас с вами. Про наших друзей и соседей. Про родственников. Про то, что волнует сегодняшних минчан, то есть нас с вами. С нашим особым юмором, местным колоритом, трясанкой...» [110]. Спектакль имел достаточно высокие рейтинги посещаемости, однако определенное количество зрителей (3 % от всех опрошенных) восприняло данную постановку очень критически и оценило ее негативно по причине недостаточно глубокого осмысления темы, отсутствия четкой проработки характеров персонажей, целостности самой постановки. Опыт обращения театра к современной белорусской драматургии оказался не совсем успешным. И последствия такой театральной политики могут в итоге обернуться потерей публики нового поколения. А сегодня руководство Современного художественного театра позициони-

рует себя как коллектив, который «кропотливо ищет новые формы и направления в современном белорусском театральном искусстве» [77].

Таким образом, проведенные нами опросы свидетельствуют, что взаимоотношения белорусской частной сцены и зрителей носят прочный (но зачастую и противоречивый) характер. С одной стороны, мы констатируем наличие некоторых стабильных групп в структуре аудитории частных театров и определенного интереса к их деятельности. С другой – в своих крайних проявлениях зрители демонстрируют поверхностное отношение к антрепризе без проникновения в суть творческого процесса частной сцены, что, скорее, говорит об отсутствии у частных театров четкой концепции формирования своей аудитории.

Тем временем современные методики привлечения своего зрителя богаты формами, которые способны поспособствовать строительству партнерских отношений. Используя этот подход, руководство театра, изучив потребности и нужды зрителей, их восприятия, вкусы, отношения, предпочтения и удовлетворенность, может усовершенствовать свое предложение для лучшего взаимодействия с потребителем¹²⁴.

Театры сегодня чаще всего прибегают к общению со зрителем путем рекламы, в том числе и в интернете. Рекламная коммуникация театра подчинена одной цели покупке потребителем билета на спектакль. И помимо рекламных щитов и афиш, отечественные театры используют такие каналы распространения информации, как печатные и аудиовизуальные СМИ, реклама на транспорте (как правило, в метро) и транспоранты-перетяжки как один из видов наружной рекламы.

Действенным способом установления двусторонней коммуникации является PR, позволяющий выстраивать управляемые

¹²⁴ Основы такого подхода были заложены в Московском Художественном театре еще К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко, которые не только осуществляли продажу билетов через театральную кассу. Заботясь о своем зрителе уже тогда, руководство МХТа разработало систему абонементного обслуживания с учетом возрастных и социальных категорий. Сравнительно недорогие билеты стремились распределить по разнообразным зрительским категориям. Кроме того, выпускались в продажу абонементы на несколько постановок. В зависимости от категории абонемента, его владельцы смотрели премьерные спектакли первыми, вторыми, третьими и т. д. Кроме того, в каждый абонемент включались спектакли прежних лет, что позволяло публике смотреть и лучшие из старых постановок.

взаимоотношения с различными целевыми группами: коммуникацию между организацией – театром и обществом – зрителем, в отличие от рекламы, которая всю коммуникацию разворачивает вокруг товара – спектакля. Театры могут вести активную PR-работу в таких направлениях, как *media relation* – выстраивание взаимоотношений со средствами массовой информации или *special event* – организация и проведение специальных мероприятий [157, с. 197].

Взаимоотношения со СМИ начинаются с объединения вокруг театра определенного круга журналистов или изданий, которые впоследствии будут активно вовлечены в коммуникацию посредством распространения пресс-релизов, инициирования для них информационных поводов, участия в пресс-конференциях, брифингах, интервью и круглых столах.

Специальными мероприятиями называются события, осуществляемые организацией с целью привлечения внимания потребителей, партнеров или спонсоров к ней самой, ее деятельности, товарам и услугам. К специальным мероприятиям театра можно отнести форумы, конкурсы, фестивали, презентации, церемонии награждения и другие PR-мероприятия, способствующие укреплению репутации, имиджа и бренда театра, а также стимулирующие рост продаж билетов на спектакли. В этой связи можно назвать и еще несколько форм стимулирования сбыта: ценовое, активное и подарочное стимулирование [157, с. 279]. Примерами активного предложения театра является проведение конкурсов, лотерей и игр, к участию в которых можно привлечь большое число людей, соблазнив их возможностью получения приза.

Современный маркетинг изобилует большим количеством возможностей интернет-коммуникации: интернет-сайты, использование электронных писем (e-mail), баннерная¹²⁵ и контекстная реклама¹²⁶. Эффективность интернет-маркетинга основывается на быстром распространении информации и охвате за минимальный отрезок времени огромной аудитории, причем не только в масштабе одной страны или континента. Интернет

¹²⁵ Баннер – это прямоугольник с текстовым или графическим рекламным предложением, содержащим гиперссылку на рекламируемый сайт.

¹²⁶ Контекстная реклама – это соответствие рекламных сообщений содержанию интернет-страниц на которых они размещаются.

обеспечивает возможность круглосуточного доступа к любой информации и мгновенную обратную связь от потенциальных потребителей к организации. Например, потенциальные зрители оставляют свои электронные адреса для получения тематических почтовых рассылок от театра с информацией о новых премьерах, текущих событиях и значимых мероприятиях. Реже администрацией театра могут отправляться персональные письма с личным обращением к адресату.

Среди других форм коммуникации театра назовем возможность создания специализированных call-центров с осуществлением телефонных переговоров оператором по принципу «вопрос-ответ-вопрос» или телефонные продажи билетов. Это может быть формирование базы данных по истории развития проекта, а также ведение дневника контактов со зрителями. Такие мероприятия позволят выйти на новый уровень устойчивого развития театральной организации, основой которого является ориентированный на зрителя подход. Так как зритель, испытавший удовлетворение при общении с конкретным театром в момент просмотра постановки, посещения буфета или гардероба, знакомства с программкой или афишей спектакля, будет весьма полезен театру, возвращаясь туда снова и снова.

Таким образом, чтобы успешно функционировать в непростых социально-экономических реалиях и не растерять своего зрителя, деятельность театра должна соответствовать актуальным потребностям публики. Это значит не только удовлетворять быстрорастущие запросы аудитории, но и подготавливать ее к восприятию такого продукта, который будет соответствовать режиссерскому замыслу и художественной концепции развития театра, устанавливать гармоничный баланс некоммерческого и коммерческого начал в творческой работе театра, ибо, по мнению Ф. Котлера, «наилучшим продуктом является тот, в котором сочетаются рыночный подход и ориентация на художественные цели» [88, с. 39].

Результаты проведенного нами исследования свидетельствуют, что основным зрителем спектаклей белорусской частной сцены является молодежная аудитория с высшим или незаконченным высшим образованием, представляющая специалистов преимущественно гуманитарной сферы. Репертуарное предложение антрепризных коллективов, режиссерская интерпретация постановки, зрелищность спектакля выполняют социальный заказ зрителя, соответствуют основным его требованиям по удовлетворению пожеланий и предпочтений в познании и проведению досуга в театральной среде. Являясь движущей финансовой силой деятельности антрепризы, зритель до определенной степени корректирует стратегии развития частных творческих объединений (балансирует спрос и предложение антрепризы), подчиняя их репертуарный выбор собственным запросам, не проявляя при этом персонифицированный подхода в оценке творчества деятелей частной сцены.

Опрос актеров, режиссеров и театральных критиков показал, что в начале XXI в. в развитии белорусской частной сцены обозначились как негативные тенденции, замедляющие ее дальнейшее расширение, так и позитивные моменты. Отсутствие у театров собственных сценических площадок, необходимость постоянного поиска финансового обеспечения спектаклей, выполнение постановочных работ в ограниченные сроки и, в целом, незакрепленность статуса частных театров на законодательном уровне породили в театральной среде мнение о трудностях существования такого способа организации сценического творчества в будущем.

В то же время современной деятельности антрепризы характерно обновление сценической образности драматического театра и внедрение новых методологий. Белорусские режиссеры в рамках антрепризы получили возможность проведения творческого поиска и реализации своих творческих замыслов, формирования оригинального репертуара частных театров с учетом актуальности выбираемой пьесы и симпатий продюсеров, свободой выбора актерского состава. Для белорусских актеров антреприза стала способом более полной реализации своих творческих способностей, местом сотрудничества с новым режиссером и партнерами, возможностью получить новую роль.

Благодаря участию субъектов театрального процесса в антрепризных постановках достигаются цели улучшения их материального положения.

Современная белорусская частная сцена выступает фактором повышения конкурентоспособности государственных театров нашей страны за счет расширения жанрово-стилевого диапазона постановок, концептуальности режиссуры, уникальности актерских работ и содействует развитию национального сценического искусства. Усиление влияния белорусской частной сцены обусловлено высоким уровнем творческой свободы, которую имеют театральные деятели в рамках частных проектов: возможность творческого самовыражения и экспериментальной деятельности режиссеров, раскрытие творческого потенциала белорусских актеров и совершенствование их профессиональных навыков.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный анализ развития частного театрального дела в Беларуси на рубеже XX–XXI вв. позволил сделать следующие основные выводы.

Антреприза является формой воплощения зрелищных видов искусства, направленной на автономное функционирование в культурном пространстве. Суть антрепризы заключается в создании постановок артистами из разных творческих объединений во главе с продюсером и на частные финансовые вложения.

Основу жизнедеятельности современной белорусской антрепризы составляют соподчиненные друг другу организационно-структурный, функционально-творческий и финансовый элементы. Организационно-структурный элемент определяет творческое сообщество как организационную единицу, работающую на достижение определенной цели. Этот элемент включает все известные на сегодня варианты: собственно коллективы антрепризы, частные театры, самостоятельные театральные проекты, продюсерские центры и театрально-концертные агентства. Функционально-творческий элемент обусловлен творческим составом участников постановки и теми задачами, которые ими выполняются. И здесь следует выделить актив постоянных актеров, сотрудничающих с тем или иным частным театром, творческие группы, собираемые на один спектакль, совмещение в одном лице функций продюсера/режиссера/актера/композитора/сценографа и т. д. Финансовый элемент означает источники финансирования спектакля, как то собственные вложения продюсера, техническая, финансовая или информационная спонсорская помощь, кассовые сборы от продажи билетов на собственные постановки, гастрольные спектакли зарубежных частных коллективов и иные культурные проекты (концерты, показы, творческие встречи).

Предпосылкой возобновления антрепризы в художественной практике Беларуси на рубеже XX–XXI вв. послужил опыт раз-

вития частного театрального дела на белорусских землях в конце XVIII – начале XX в., связанный с деятельностью польских, русских, украинских и еврейских частных трупп. Роль идеолога в антрепризе принадлежала антрепренеру (сейчас – продюсеру), в круг обязанностей которого входил поиск репертуара, работа с актерами (среди которых обязательно присутствовали известные исполнители), режиссерское и сценографическое решение спектаклей, организация гастролей. Финансирование антрепризы осуществлялось за счет денежных средств, полученных от продажи билетов, поэтому рентабельность была элементарным условием функционирования. При формировании репертуарного предложения антрепренер учитывал общественно-социальный и религиозный состав населения Беларуси, ориентировался на интересы и спрос широких слоев зрителей и цензурные ограничения.

В период с 1919 г. по 1991 г. антрепризная деятельность на территории современной Беларуси не осуществлялась, что было обусловлено историко-политической и социально-культурной ситуацией в стране. В частности, установление централизованной плановой экономики в стране, в которой сферы жизнедеятельности общества, в том числе и театральная, были полностью подконтрольны государству. Возрождение антрепризы в театральном мире Беларуси произошло после 1991 г. в условиях общетеатрального кризиса начала 1990-х гг. на фоне процессов активной коммерциализации сценического искусства и поиска новых театральных форм.

Антреприза 1990-х гг. опиралась на накопленный организационный опыт деятельности студийных театров, малых сцен государственных театров и творческих коммерческих объединений. От каждого из них она переняла характерные моменты, позже позволившие ей успешно функционировать. От малых сцен государственных театров антреприза 1990-х гг. взяла малые формы постановок и аскетичность декорационного оформления; от творческих коммерческих объединений – мобильность организации сценического процесса; от студийных театров – работу на принципах самокупаемости, поисковый и экспериментальный характер режиссуры.

Деятельности белорусских антреприз и частных трупп конца XX – начала XXI в. характерен ряд тенденций, которые имеют

как положительную, так и отрицательную направленность. К числу позитивных тенденций следует отнести стремление режиссеров драматической антрепризы к индивидуальному решению спектаклей и свободе интерпретации драматургии. В постановках происходит переосмысление мировой классической литературы в соответствии с режиссерской задумкой, при которой литературный текст является лишь поводом для творческих намерений, например, актуализация коммерчески непривлекательной, но социальной темы «маленького человека» в современном мире, растерянного перед силой мироздания, и появление нового героя: немолодого, изысканного и очень успешного человека, который оказывается в трагикомических жизненных ситуациях.

В творческо-постановочном плане происходит изменение имиджа частных коллективов путем увеличения актерского состава и привлечения к постановочной работе молодых режиссеров. Камерные спектакли 1990-х гг., рассчитанные на двух-четыре именитых исполнителей, не требующие больших затрат на декорации и костюмы, в 2000-е гг. сменяются масштабными спектаклями с участием молодых артистов. Наблюдается расширение жанрового разнообразия спектаклей за счет использования модифицированных жанров: любовный триллер, трактат о любви, сентиментальная история любви или полная бессмыслица. Создаются синтетические постановки на грани клоунады, цирковой буффонады и пантомимы, с применением мультимедийных технологий и живого музыкального сопровождения.

Популяризация творчества частных театров осуществляется также через сотрудничество с зарубежными режиссерами или создание интернациональных постановочных команд, активную фестивальную деятельность как в Беларуси, так и за ее пределами, а также реализацию концертно-театральных мероприятий и разовых театральных проектов экспериментальной направленности.

Отрицательными тенденциями являются: расхождение законодательства Республики Беларусь с реальным положением дел в антрепризе; необеспеченность частных коллективов необходимыми материальными и техническими ресурсами для более плодотворной работы; отсутствие широкого внимания к деятельности частных театров со стороны театральных критиков и исследователей-искусствоведов.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Завершая разговор о развитии частного театрального дела в Беларуси на рубеже XX–XXI в., следует сказать, что середина 2010-х гг. отметилась появлением новых театральных проектов или проектных театров, как называют себя сами создатели, которые организационно-управленчески повторяли форму антрепризы, но принципиально отличались от нее в творческом плане, в первую очередь тем, что поднимали остросоциальные темы.

Необходимость высказаться, осмыслить табуированные темы или просто быть услышанным сподвигла белорусских деятелей сцены к реализации таких резонансных проектов, как, например, театральный проект «НомоCosmos», авторами которого являются Е. Солодуха (продюсер) и Д. Езерский (режиссер). Результатом их совместной работы стал спектакль-монодрама «Камера, которую дала мне мать» (2016) по мотивам произведений американской писательницы С. Кейсен, в котором авторы обратились к вопросу взаимосвязи плоти и сексуальности с духовным состоянием женщины.

Исследуя тему Человека, его Тела и поиска себя в пространстве и времени, творческая группа спектакля в прямом и переносном смысле предлагает зрителю открыто поговорить о том, что обсуждать в обществе не принято. По окончании спектакля актрисой А. Бобровой и продюсером Е. Солодухой инициируется дискуссия со зрителем, в которую включаются не только женщины, но и мужчины. Кроме того, и сам спектакль выдержан в минималистичном стиле: «черный кабинет» сцены, стул – актриса – музыка – зритель, что позволяет сразу же наладить тесный контакт актрисы и аудитории и предельно откровенно говорить о личном.

В 2016 г. режиссер А. Марченко реализовал театральный проект «Опиум» по одноименной пьесе белорусского драматурга В. Королева, написанной в жанре мокьюментари, или

псевдодокументализма, которому свойственна имитация реальных событий. В основе спектакля – история обычной белорусской семьи из г. Рогачева с очень небольшим финансовым достатком, где мать болеет, старший сын потерял работу, младший готовится к поступлению в университет. Эти обстоятельства и подталкивают старшего сына уехать в Украину на заработки – рыть траншеи на полях военных действий.

Спектакль «Опиум» уникален для белорусского театра по нескольким причинам. Во-первых, «Опиум» – это выход за пределы «черного кабинета». Он был воплощен А. Марченко в стерильно белом пространстве, которым стала часть выставочного зала Дворца искусств, оборудованная художником А. Жигур (сейчас спектакль идет в пространстве ОК16). Во-вторых, «Опиум» – первый успешный краудфандинговый театральный проект в Беларуси, собравший на интернет-платформе «Улей» более 40 миллионов неденоминированных белорусских рублей.

В 2018 г. режиссер В. Мороз на средства от краудфандинга реализовала в Лаборатории социального театра ECLAB документальный спектакль о теракте в минском метро в 2011 г. «11 апреля». Собрав на платформе «Улей» 131 % от заявленной суммы, постановочная группа не только оплатила изготовление декораций и видеоматериалов, но и покрыла другие расходы при подготовке спектакля. Дополнительную финансовую помощь в реализации проекта оказал Европейский колледж Liberal Arts в Беларуси.

Отметим также, что форма документального спектакля, драматургическое полотно которого состоит из реальных монологов или диалогов обычных людей, произносимых актерами или же самими героями, обретает постепенную популярность в театральной среде. В 2013 г. независимый театр «Крылы халопа» в г. Бресте показал документальный спектакль «Чернобыль», созданный режиссером О. Гайко на основе результатов двух экспедиций в загрязненный регион и материалов интернет-форумов. Позже проект «Чернобыль» дополнили конкурс и выставка детского рисунка на тему «Чернобыль», которая организовывается во время демонстрации спектакля.

В 2016 г. в Лаборатории социального театра ECLAB в форме документального спектакля режиссер В. Мороз осуществила

постановку спектакля «Серая радуга» по материалам результатов интервью с минчанами на тему «Я – твой современник», которые собрал в текст пьесы драматург К. Стешик. В 2017 г. палитру документальных спектаклей разбавила постановка Центра визуальных и исполнительских искусств «АРТ Корпорейшн» «Anti[gone]» (режиссер А. Марченко), в которой текст пьесы «Антигона» Софокла тесно переплетен с личными историями реальных людей, которые сами же их и рассказывают.

Все представленные выше проекты созданы вне стен привычных сцен-коробок в пространствах бывших заводских ангаров, цехов, музеев, что становится результатом разрушения «четвертой стены» и превращения зрителя в непосредственного соучастника и сотворца спектакля.

Но это уже совсем другая история...

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

ЛИТЕРАТУРА

1. *А. К. Антреприза / А. К. // БСЭ. – М., 1926. – Т. 3. – Стб. 107.*
2. *Аб культуры ў Рэспубліцы Беларусь : Закон Рэсп. Беларусь, 4 чэрв. 1991 г., № 832-ХІІ : в ред. Закона Респ. Беларусь от 04.05.2012 г. // Консультант Плюс : Беларусь. Технология 3000 [Электронный ресурс] / ООО «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2014.*
3. *Адамчиков, П. Не в словах дело, если на сцене «Больше чем дождь» : беседа с режиссером П. Адамчиковым / П. Адамчиков ; записала С. Костюк // Свободные новости. – 2002. – 1–8 авг. (№ 29). – С. 18–19.*
4. *Аксюттик, Н. И. Организация гастрольной деятельности передвижного цирка / Н. И. Аксюттик // Арт-менеджмент как вид управленческой деятельности : сб. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; под ред. С. Б. Мойсейчук, А. И. Степанцова. – Минск, 2011. – С. 95–102.*
5. *Алексеев, А. Н. Театральный репертуар как объект социологического анализа / А. Н. Алексеев, В. Н. Дмитриевский // Театр и зритель: проблемы социологии театрального искусства : по материалам симп. «Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра», Москва, 1972 г. / Ин-т истории искусств [и др.] ; редкол.: А. Антоненко [и др.]. – М., 1973. – С. 91–117.*
6. *Алексіна, І. А. Тэатральная культура беларусаў Заходняга Паазер'я: спадчына і сучаснасць : аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтвазнаўства : 17.00.01 / І. А. Алексіна ; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск, 2000. – 24 с.*
7. *Альшэўскі, Р. Воланд вяртаецца / Р. Альшэўскі // Мастацтва. – 2005. – № 4. – С. 16–17.*
8. *Альшэўскі, Р. «12 крэслаў» – месцаў няма! / Р. Альшэўскі // Культура. – 2005. – 21–27 мая (№ 21). – С. 10.*
9. *Альшэўскі, Р. № 13 – шчаслівы білет / Р. Альшэўскі // Культура. – 2003. – 6–12 верас. (№ 36). – С. 8.*

10. *Альшэўскі, Р.* Сезонная альтэрнатыва / Р. Альшэўскі // *Культура*. – 2003. – 30 жн. – 5 верас. (№ 35). – С. 8.
11. *Альшэўскі, Р.* У джазе толькі хлопцы / Р. Альшэўскі // *Культура*. – 2005. – 26 лют. – 4 сак. (№ 9). – С. 7.
12. *Альшэўскі, Р.* Шэкспір, MILLENIUM... / Р. Альшэўскі // *Культура*. – 2006. – 11–17 лют. (№ 6). – С. 9.
13. *Амяльковіч, Д.* «Далікатнае» палажэнне / Д. Амяльковіч // *Культура*. – 2001. – 24–30 ліст. (№ 46). – С. 5.
14. Анастасія Гриненко // Территория мюзикла Театр Геннадия Гладкова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://musicals.by/index.php?contentid=2&personid=47>. – Дата доступа: 07.08.2018.
15. *Аракин, В. Д.* Англо-русский словарь = English-Russian dictionary : ок. 36000 слов / В. Д. Аракин, З. С. Выгодская, Н. Н. Ильина. – 13-е изд., стер. – М. : Рус. яз., 1999. – 605 с.
16. *Арлова, Т.* Бяда ад пяшчотнага сэрца / Т. Арлова // *Мастацтва*. – 2000. – № 1. – С. 5–8.
17. *Атрошчанка, А. Я.* Уладзіслаў Галубок / А. Я. Атрошчанка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1969. – 146 с.
18. *Атрошчанка, А. Я.* Фларыян Ждановіч : біягр. нарыс / А. Я. Атрошчанка. – Мінск : Маст. літ., 1972. – 101 с.
19. *Ахметшин, А.* У сентиментализма есть будущее / А. Ахметшин // *Белорус. деловая газ.* – 1999. – 20 сент. (№ 58). – С. 22.
20. *Ахметшын, А.* «АРТ» адыгралі 50 разоў / А. Ахметшын // *Культура*. – 2000. – 17–24 чэрв. (№ 23–24). – С. 7.
21. *Ахметшын, А.* «Дакрананне» праз... бар'ер / А. Ахметшын // *Чырв. змена*. – 2000. – 10 кастр. – С. 6.
22. *Ахметшын, А.* Праз бездань па пажарнай лесвіцы / А. Ахметшын // *Культура*. – 2000. – 26 лют. – 3 сак. (№ 8). – С. 7.
23. *Ахметшын, А.* Шукайце «Элізабэт»! / А. Ахметшын // *Мастацтва*. – 1998. – № 2. – С. 9–10.
24. *Ахрыменка, П.* Летапіс братэрства: аб беларуска-ўкраінскіх фальклорных, літаратурных і тэатральных сувязях / П. Ахрыменка. – Мінск : Маст. літ., 1973. – 304 с.
25. *Барышев, Г. И.* Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев. – Минск : Навука і тэхніка, 1992. – 293 с.

26. *Безгин, И.* Театральное искусство: организация и творчество : очерки истории отечественного театрального дела / И. Безгин, Ю. Орлов. – Киев : Мистецтво, 1986. – 149 с.

27. *Безгин, И. Д.* Объект управления – театр: опыт комплексного исследования / И. Д. Безгин. – Киев : Мистецтво, 1976. – 198 с.

28. Беларусь : у 13 т. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Беларус. навука, 1995–2012. – Т. 11 : Музыка / Т. Б. Варфаламеева [і інш.] ; рэдкал.: М. Ф. Піліпенка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – 2008. – 700 с.

29. Беларусь : у 13 т. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Беларус. навука, 1995–2012. – Т. 13 : Тэатральнае мастацтва / Р. Б. Смольскі [і інш.] ; рэдкал.: В. М. Ярмалінская [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – 2012. – 758 с.

30. *Белохвостик, Н.* Не осталось у театра ни рожек, ни ножек... / Н. Белохвостик // Вечерний Минск. – 1998. – 24 февр. – С. 3.

31. *Беляцкая, М.* Антреприза – это новенькое? / М. Беляцкая // Свободные новости. – 2000. – 28 янв.–4 февр. (№ 3). – С. 12–13.

32. *Боборыкин, П. Д.* Театральное искусство / П. Д. Боборыкин. – СПб. : Тип. Н. Неклюдова, 1872. – II, XII, 366, XXV с.

33. *Борев, Ю.* Эстетика / Ю. Борев. – М. : Высш. шк., 2002. – 511 с.

34. *Бруштейн, А.* Страницы прошлого / А. Бруштейн. – Изд. перераб. и доп. – М. : Совет. писатель, 1956. – 396 с.

35. *Бузук, Р. Л.* Беларускі тэатр і глядач на парозе XXI стагоддзя / Р. Л. Бузук ; Беларус. дзярж. ін-т праблем культуры. – Мінск : БелДПК, 2004. – 254 с.

36. *Бузук, Р. Л.* Тэатр і глядач: дыялог доўжыцца... / Р. Л. Бузук. – Мінск : БДУКМ, 2017. – 268 с.

37. *Бунцэвіч, Н.* Згуляем у «Бедную Лізу»? / Н. Бунцэвіч, Т. Ратабыльская // Культура. – 1999. – 6–12 лістап. (№ 40). – С. 8–9.

38. *Валанцэвіч, Н. С.* Тэатральная культура Віцебскай губерні ў XIX – пачатку XX стагоддзяў : дыс. ... канд. мастацтвазнаўства : 17.00.01 / Н. С. Валанцэвіч. – Мінск, 2005. – 122 л.

39. *Васеха, П.* Віртуозы сцэны. Хто?! / П. Васеха // Культура. – 2000. – 16–22 снеж. (№ 50). – С. 10.

40. *Велизарий, М. И.* Путь провинциальной актрисы / М. И. Велизарий. – Л. ; М. : Искусство, 1938. – 319 с.
41. *Вульф, П. Л.* В старом и новом театре : воспоминания / П.Л. Вульф. – М. : Всерос. театр. о-во, 1962. – 269 с.
42. Выступление председателя правления СТД РСФСР М. Ульянова на II (XVI) съезде Союза // Театр. – 1992. – № 1. – С. 3–14.
43. Выступление председателя правления СТД СССР К. Лаврова // Театр. – 1992. – № 1. – С. 14–17.
44. *Галковская, Г. Л.* Студийные театры Беларуси 1980–1990 годов / Г. Л. Галковская. – Минск : Белорус. гос. акад. искусств, 2005. – 152 с.
45. *Гаробчанка, Т. Я.* На мяжы стагоддзяў: сучасны беларускі драматычны тэатр / Т. Я. Гаробчанка. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – 367 с.
46. *Герасимов, Н. В.* Экономическая система: генезис, структура, развитие / Н. В. Герасимов. – Минск : Навука і тэхніка, 1991. – 349 с.
47. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983–1987. – Т. 1 : Беларускі тэатр ад вытокаў да Кастрычніка 1917 г. / М. Каладзінскі [і інш.]. – 1983. – 496 с.
48. Гражданский кодекс Республики Беларусь [Электронный ресурс]: 7 дек. 1998 г., № 218-З : принят Палатой представителей 28 окт. 1998 г. ; одобр. Советом Респ. 19 нояб. 1998 г. : в ред. Закона Респ. Беларусь от 09.02.2017 г. / Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2018.
49. *Грамыка, Л.* Мера шчырасці і мера фальшу / Л. Грамыка // Мастацтва. – 2001. – № 1. – С. 18–20.
50. *Грамыка, Л.* Развітанне не назаўсёды / Л. Грамыка // Мастацтва. – 1998. – № 9. – С. 22–25.
51. *Грамыка, Л.* Сучасны стыль. Некаторыя характэрныя рысы тэатральнага сезона / Л. Грамыка // Мастацтва. – 2001. – № 4. – С. 12–14.
52. *Грамыка, Л.* Фестывальная мазаіка / Л. Грамыка // Мастацтва. – 2001. – № 6. – С. 6–11.
53. *Громыко, Л.* Быть умным – утомительно! / Л. Громыко // Белорус. деловая газ. – 2002. – 15 нояб. (№ 170). – С. 14.

54. *Громыко, Л.* Взошла звезда Лизы... / Л. Громыко // Беларус. деловая газ. – 1999. – 11 окт. (№ 70). – С. 22.
55. *Громыко, Л.* Долгое путешествие в чужую жизнь / Л. Громыко // Беларус. деловая газ. – 2003. – 22 апр. (№ 58). – С. 14.
56. *Громыко, Л.* Забара вытянул счастливый номер / Л. Громыко // Беларус. деловая газ. – 2003. – 14 мая (№ 67). – С. 14.
57. *Гулякевич, Л. А.* Некоторые характерные тенденции постановки произведений зарубежной драматургии на современной белорусской сцене: на примере отдельных спектаклей театральной антрепризы и государственных театров / Л. А. Гулякевич // Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва / Нац. б-ка Беларусі. – Мінск, 2001. – Вып. 3. – С. 20–28.
58. *Дадамян, Г.* Новый поворот, или Культура моего поколения / Г. Дадамян. – СПб. : Балт. сезоны, 2010. – 304 с.
59. *Дадамян, Г. Г.* Социально-экономические проблемы театрального искусства / Г. Г. Дадамян. – М. : Всерос. театр. о-во, 1982. – 152 с.
60. *Данилов, С.* Материалы по истории русского законодательства о театре / С. Данилов // О театре : сб. ст. / Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки ; под общ. ред. С. С. Данилова, С. С. Мокульского. – Л. ; М., 1940. – С. 177–200.
61. *Данилов, С. С.* Очерки по истории русского драматического театра / С. С. Данилов. – Л. ; М. : Искусство, 1948. – 588 с.
62. *Данько, Л. Г.* Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля / Л. Г. Данько ; Ленингр. гос. ин-т культуры, каф. теории и истории музыки. – Л. : ЛГИК, 1977. – 26 с.
63. *Дейч, А. И.* Голос памяти: театральные впечатления и встречи / А. И. Дейч. – М. : Искусство, 1966. – 375 с.
64. *Дейч, А. И.* Маски еврейского театра: от Гольдфадена до Грановского / А. И. Дейч. – М. : Рус. театр. о-во, 1927. – 48 с.
65. *Дианова, В.* Актер и зритель: особенности диалогического мышления / В. Дианова // Вопросы социологического изучения театра : сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; отв. ред. В. Н. Дмитриевский. – Л., 1979. – С. 54–65.

66. *Дмитриев, Ю. А.* Цирк в России: от истоков до 2000 года / Ю. А. Дмитриев. – М. : Росспэн, 2004. – 653 с.

67. *Донова, Д.* Новомодные штучки, или Несколько слов в защиту театрального маркетинга / Д. Донова // Сцена. – 2004. – № 3. – С. 15–16.

68. *Донова, Д. А.* Театр и зритель: стратегические основы взаимодействия : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Д. А. Донова. – М., 2007. – 174 л.

69. *Жидков, В.* Проблема эффективности управления театрами / В. Жидков // Театр и зритель: проблемы социологии театрального искусства : по материалам симп. «Актуал. проблемы орг., экономики и социологии театра», Москва, 1972 г. / Ин-т истории искусств [и др.] ; редкол.: А. Антоненко [и др.]. – М., 1973. – С. 216–226.

70. *Завадская, И.* «Байкер» уже в дороге / И. Завадская // Совет. Белоруссия. – 2008. – 29 мая. – С. 10.

71. *Завадская, И.* Театральный обоз / И. Завадская // Совет. Белоруссия. – 2002. – 6 апр. – С. 9.

72. Зельвенская ярмарка // Волковыск.by [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://volkovysk.by/history/zelvenskaya-yarmarka.html>. – Дата доступа: 02.02.2021.

73. *Зись, А.* Виды искусства / А. Зись. – М. : Знание, 1979. – 128 с.

74. *Ивченко, В. Н.* Драматург и театр: проблемы взаимодействия : по материалам социол. опроса «Драматург как субъект театр. процесса», провед. в рамках исслед. «Роль театра в совр. культур. процессе» / В. Н. Ивченко // Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва / Нац. б-ка Беларусі. – Мінск, 2001. – Вып. 1. – С. 12–21.

75. *Ивченко, В. Н.* Социальный портрет театральной аудитории 1990-х гг. : по материалам социол. исслед. / В. Н. Ивченко // Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва / Нац. б-ка Беларусі. – Мінск, 2000. – Вып. 3. – С. 4–16.

76. *Исаева, Е. И.* Карло Гоцци и русская театральная сказка / Е. И. Исаева // Новые российские гуманитарные исследования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://archive.is/M96m>. – Дата доступа: 01.08.2018.

77. История // Современный художественный театр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cxt.by/pages/history.php>. – Дата доступа: 25.07.2018.

78. История зарубежного театра : в 4 ч. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М. : Просвещение, 1981–1987. – Ч. 1 : Театр Западной Европы от античности до Просвещения / под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой. – 1981. – 336 с.

79. История падения рубля на территории Беларуси. ... До наших дней // n1.by [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://n1.by/news/404875-istoriya-padeniya-rublya-na-territorii-belarusi-do-nashich-dney/>. – Дата доступа: 02.02.2021.

80. *Гучанка, В. М.* Акцёр і тэатр: акцёрская прафесія ў кантэксце сістэмы ўзаемадзеяння суб'ектаў тэатральнага працэсу : па матэрыялах сацыял. даслед. акцёраў беларус. тэатраў / В. М. Гучанка // Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва / Нац. б-ка Беларусі. – Мінск, 2001. – Вып. 1. – С. 5–12.

81. *Калашников, Ю.* Театр как объект комплексных исследований / Ю. Калашников // Театр и зритель: проблемы социологии театрального искусства : по материалам симп. «Актуал. проблемы орг., экономики и социологии театра», Москва, 1972 г. / Ин-т истории искусств [и др.] ; редкол.: А. Антоненко [и др.]. – М., 1973. – С. 10–32.

82. *Кампус, Э. Ю.* О мюзикле / Э.Ю. Кампус. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1983. – 128 с.

83. *Капилов, А. Л.* Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков / А. Л. Капилов, Е. И. Ахвердова. – Минск : Ин-т соврем. знаний, 2000. – 144 с.

84. *Киртока, А. С.* М. Л. Кропивницкий в Белоруссии, Грузии и Молдавии: из истории театральных связей Украины с Белоруссией, Грузией и Молдавией / А. С. Киртока, П. П. Охрименко, Н. Н. Шалуташвили. – Кишинев : Партиздат, 1966. – 71 с.

85. *Клинчин, А. П.* История драматического театра в городах русской провинции с конца XVIII века по 1861 год : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.01 / А. П. Клинчин ; Ин-т истории искусств. – М., 1968. – 15 с.

86. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры [Электронны рэсурс] : 20 ліп. 2016 г., № 413-З : прыняты Палатай прадстаўнікоў 24 чэрв. 2016 г. : адобр. Саветам Рэсп. 30 чэрв. 2016 г. // Нац. рээстр прававых актаў Рэсп. Беларусь. – 2016. – № 31. – 2/2412.

87. *Костюк, Е. Б.* Популярные музыкальные направления и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера / Е. Б. Костюк. – СПб. : С.-Петербур. гуманитар. ун-т профсоюзов, 2008. – 192 с.

88. *Котлер, Ф.* Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств / Ф. Котлер, Д. Шефф. – М. : Классика – XXI, 2004. – 688 с.

89. *Кудинова, Т. Н.* От водевиля до мюзикла / Т. Н. Кудинова. – М. : Совет. композитор, 1982. – 175 с.

90. *Куль-Сяльверстава, С. Я.* Беларусь на мяжы стагоддзяў і культур: фармаванне культуры Новага часу на беларускіх землях (другая палова XVIII ст. – 1820-я гг.) / С. Я. Куль-Сяльверстава; навук. рэд. П. І. Брыгадзін. – Мінск: Беларус. дзярж. ун-т, 2000. – 260 с.

91. *Культура Беларусі: 20 лет развіцця, 1991–2011* / С. П. Винокурова [и др.]; под общ. ред. О. А. Галкина, И. Г. Голубевой. – Минск : Ин-т культуры Беларусі, 2012. – 332 с.

92. *Курейчик, А.* Вам, гурманы... / А. Курейчик // Беларус. газ. – 2003. – 13 янв. (№ 1). – С. 23.

93. *Курейчик, А.* Короли смеха / А. Курейчик // Беларус. газ. – 2003. – 5 мая (№ 17). – С. 23.

94. *Курейчик, А.* Прикосновение к прекрасному / А. Курейчик // Беларус. газ. – 2003. – 21 апр. (№ 15). – С. 31.

95. *Курейчик, А.* С приветом из Москвы! / А. Курейчик // Беларус. деловая газ. – 2002. – 19 сент. (№ 139). – С. 13.

96. *Лемке, М.* Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия / М. Лемке. – СПб. : Тип. С.-Петербур. т-ва печ. и изд. дела «Труд», 1904. – XIII, [3], 427 с.

97. *Ленский, А. П.* Статьи. Письма. Записки / А. П. Ленский. – 2-е изд., доп. – М. : Искусство, 1950. – 371 с.

98. *Липай, И. Н.* Музыкальная культура Минска: состояние и тенденции развития на рубеже XX–XXI вв. / И. Н. Липай. – Минск : БГУКИ, 2013. – 175 с.

99. *Лисневский, И.* Дорогами театров: воспоминания старого актера / И. Лисневский. – Минск : Наука и техника, 1987. – 55 с.

100. *Лисневский, И. Е.* В театр иду, как в храм: страницы театральной Беларусі / И. Е. Лисневский. – Минск : Беларус. навука, 1997. – 168 с.

101. Лукьянова, А. Конфликт в ТЮЗе: модернизация или примитивизация / А. Лукьянова // Новости TUT.BY [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://news.tut.by/culture/385303.html>. – Дата доступа: 30.07.2018.

102. Лучко, А. Зачем вы это сделали? Мюзикл «Пророк» / А. Лучко // Афиша Daily [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/muz_prorok/. – Дата доступа: 06.08.2018.

103. Лютый, А. М. Социально-экономическое развитие городов Белоруссии в конце XVIII – первой половине XIX века / А. М. Лютый ; под ред. В. В. Чепко. – Минск : Наука и техника, 1987. – 181 с.

104. Мазура, В. Я. Новыя тэатральныя праекты і формы дзейнасці ў сучасным беларускім сцэнічным мастацтве : па матэрыялах рэсп. друку / В. Я. Мазура // Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва / Нац. б-ка Беларусі. – Мінск, 1998. – Вып. 4. – С. 4–13.

105. Мазура, В. Я. Сучасная беларуская антрэпрыза як альтэрнатыва традыцыйнай тэатральнай мадэлі: стан, праблемы і шляхі развіцця : па матэрыялах рэсп. друку за 1998–2000 гг. / В. Я. Мазура // Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва / Нац. б-ка Беларусі. – Мінск, 2001. – Вып. 2. – С. 4–19.

106. Мазуро, О. Е. Театр в условиях рынка: на примере состояния театрального процесса в Беларуси и некоторых стран ближнего зарубежья : по материалам белорус. и рос. печати / О. Е. Мазуро // Актуальные проблемы культуры и искусства, 2001–2006 [Электронный ресурс] : информ.-аналит. зб. / Нац. б-ка Беларусі ; склад. : А. В. Гарбачова, В. А. Грынкевич. – Мінск, 2008. – 1 электрон. апт. дыск (CD-ROM).

107. Мамедов, Э. Еще раз об антрепризе / Э. Мамедов // Сцена. – 2004. – № 3. – С. 13–14.

108. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 ч. / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – Ч. 1 : 1891–1917. – 350 с.

109. Мелишкевич, В. У. Русско-белорусские культурные связи во второй половине XIX в. / В. У. Мелишкевич. – Минск : Выш. шк., 1984. – 90 с.

110. Минск, я люблю тебя // Relax.by [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://afisha.relax.by/theatre/460436-minsk-ya-lyublyu-tebya/minsk/>. – Дата доступа: 31.07.2018.

111. *Михеева, О.* Альтернативный театр и другие... / О. Михеева ; под науч. ред. Т. А. Ратобылской. – Минск : Ковчег, 2005. – 87 с.

112. *Мокульский, С.* Хрестоматия по истории западноевропейского театра / С. Мокульский. – Т. 1. – М. : Искусство, 1952. – 816 с.

113. *Мошенский, А. А.* Театральный процесс и его организационные проблемы в современной России : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / А. А. Мошенский. – М., 2004. – 137 л.

114. Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период / Г. И. Барышев [и др.] ; под ред. Г. Г. Кулешовой. – Минск : Навука і тэхніка, 1990. – 384 с.

115. На провинциальной сцене: театральные воспоминания / отв. ред. М. В. Серебряков ; общ. ред. С. С. Данилова. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние ; М. : Тип. артели «Сов. печатник», 1937. – 231 с.

116. Нацыянальны гістарычны архіў літаратуры і мастацтва (НГАЛіМ). Фонд 131. – Воп. 2. – Спр. 2–3.

117. *Немирович-Данченко, В. И.* Театральное наследие : в 2 т. / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1952–1954. – Т. 1 : Статьи. Речи. Беседы. Письма. – 1952. – 443 с.

118. *Николайчик, Н.* Жизнь и смерть Альтернативного театра / Н. Николайчик // Нар. воля. – 1997. – 2 ліп. – С. 4.

119. *Новиков, В. В.* Михаил Булгаков – художник / В. В. Новиков. – М. : Моск. рабочий, 1996. – 357 с.

120. *Няфёд, У.* Беларускі тэатр : нарыс гісторыі / У. Няфёд. – Мінск : Выд-ва Акад. навук Беларус. ССР, 1959. – 399 с.

121. *Няфёд, У.* Францішак Аляхновіч: тэатральная і грамадска-палітычная дзейнасць / У. Няфёд. – Мінск : Навука і тэхніка, 1996. – 144 с.

122. *Няфёд, У. І.* Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра: вачыма сучаснікаў і ў памяці нашчадкаў / У. І. Няфёд. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – 124 с.

123. О взимании платы за выдачу лицензий на осуществление гастрольно-концертной деятельности : постановление Со-

вета Министров Респ. Беларусь, 13 нояб. 1998 г., № 1746 // Собр. декретов, указов Президента и постановлений Правительства Респ. Беларусь. – 1998. – № 32. – Ст. 824.

124. О внесении дополнения в постановление Министерства культуры Республики Беларусь от 9 ноября 2004 г. № 25 : постановление М-ва культуры Респ. Беларусь, 14 окт. 2005 г., № 24 // Нац. реестр правовых актов Респ. Беларусь. – 2005. – № 179. – 8/13390.

125. О Международном фестивале театрального искусства «Панорама» : постановление М-ва культуры Респ. Беларусь, 16 апр. 2004 г., № 10 // Нац. реестр правовых актов Респ. Беларусь. – 2004. – № 73. – 8/10926.

126. О модельном законе «О театре и театральной деятельности» : постановление Межпарламент. ассамблеи государств-участников Содружества Независимых Государств, 24 нояб. 2001 г., № 18–12 // Эталон – Беларусь [Электронный ресурс] / Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2002.

127. О некоторых вопросах налогообложения в сферах культуры и информации : Указ Президента Респ. Беларусь, 14 апр. 2011 г., № 145 // Нац. реестр правовых актов Респ. Беларусь. – 2011. – № 45. – 1/12473.

128. О повышении размера минимальной заработной платы, тарифной ставки первого разряда и совершенствовании Единой тарифной сетки работников Республики Беларусь : постановление Совета Министров Респ. Беларусь, 28 авг. 1998 г. № 1359 // Собр. декретов, указов Президента и постановлений Правительства Респ. Беларусь. – 1998. – № 24. – Ст. 638.

129. О предоставлении и использовании безвозмездной (спонсорской) помощи : Указ Президента Респ. Беларусь, 1 июля 2005 г., № 300 // Нац. реестр правовых актов Респ. Беларусь. – 2005. – № 105. – 1/6586.

130. О проведении культурно-зрелищных мероприятий : Указ Президента Респ. Беларусь, 19 окт. 2010 г., № 542 // Нац. реестр правовых актов Респ. Беларусь. – 2010. – № 253. – 1/12043.

131. О театре / Gastroli.by [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gastroli.by/theatr-about/>. – Дата доступа: 31.07.2018.

132. Об организации гастрольно-концертной деятельности : Указ Президента Респ. Беларусь, 13 мая 2008 г., № 259 // Нац. реестр правовых актов Респ. Беларусь. – 2008. – № 119. – 1/9691.

133. Об утверждении Положения о театрально-зрелищной организации Республики Беларусь : постановление М-ва культуры Респ. Беларусь, 2 дек. 2004 г., № 28 // Нац. реестр правовых актов Респ. Беларусь. – 2005. – № 3. – 8/11866.

134. *Огородникова, Е.* Муж уехал в Париж ради меня : беседа с режиссером Е. Огородниковой / Е. Огородникова ; записал Д. Мартинович // Нар. воля. – 2016. – 12 янв. – № 3. – С. 6.

135. *Оленина, А.* Регулирование трудовых отношений в русском частном театре (конец XIX – начало XX века) / А. Оленина // Экономика и организация театра. – 1986. – Вып. 7. – С. 163–175.

136. *Орлова, Т.* Были наши – стали ваши : режиссер Николай Пинигин покидает Беларусь, оставляя нам свое детище, спектакль «ART», выношенный как частный проект / Т. Орлова // Комсом. правда в Беларуси. – 1998. – 5 июня. – С. 12.

137. *Орлова, Т.* Виртуальная реальность придуманного мира / Т. Орлова // Неман. – 2003. – № 4. – С. 154–160.

138. *Орлова, Т.* Две вечерние звезды / Т. Орлова // Рэспубліка. – 1997. – 5 лістап. – С. 14.

139. *Орлова, Т.* Нити, которые связывают поколения / Т. Орлова // Арлекин. – 2004. – № 1. – С. 5–10.

140. *Орлова, Т.* Сидоров опять пошел налево... / Т. Орлова // Рэспубліка. – 1999. – 29 студз. – С. 14.

141. *Орлова, Т.* Театр ищет новые формы: заметки об особенностях театрального процесса текущего сезона / Т. Орлова // Беларус. думка. – 1996. – № 4. – С. 142–145.

142. От антрепренера до предпринимателя XXI века // Предпринимательство в Белоруссии. – 2000. – № 2. – С. 36.

143. *Охрименко, П.* Труппа М. П. Старицкого в Белоруссии / П. Охрименко // Неман. – 1960. – № 6. – С. 140–142.

144. *Охрименко, П. П.* Шляхами братання / П. П. Охрименко. – Київ : Мистецтво, 1968. – 146 с.

145. *Павлова, Е.* Фандрейзинг в театре / Е. Павлова // Сцена. – 2004. – № 3. – С. 17–18.

146. *Пашкин, Ю. А.* Русский драматический театр в Белоруссии XIX века / Ю. А. Пашкин. – Минск : Наука и техника, 1980. – 216 с.

147. *Пашкін, Ю. А.* Утварэнне прафесійнага рускага драматычнага тэатра ў Беларусі (канец XVIII ст. – 1863 г.) / Ю. А. Пашкін // Весн. Акад навук Беларус. ССР. Сер. грамад. навук. – 1970. – № 4. – С. 104–113.

148. *Пепеляев, В.* Чужой праздник на нашей улице / В. Пепеляев // Снплюс. Свобод. новости плюс. – 2002. – 19–26 сент. (№ 4). – С. 13.

149. *Пепеляев, В.* Элементарные частицы / В. Пепеляев // Сов. Белоруссия. – 2007. – 15 авг. – С. 12.

150. *Петровская, И. Ф.* Театр и зритель провинциальной России, вторая половина XIX в. / И. Ф. Петровская. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1979. – 247 с.

151. Положение о театре-студии : проект / предисл. М. Захарова // Театр. жизнь. – 1988. – № 4. – С. 22–23.

152. *Пономарев, В.* Мюзикл «Пророк» не оправдал надежд Ильи Олейникова / В. Пономарев // NEWSmuz.com [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://newsmuz.com/news_5_10506.htm. – Дата доступа: 06.08.2018.

153. *Попова, В.* Для чего человеку нос? / В. Попова // Сов. Белоруссия. – 2007. – 17 окт. – С. 5.

154. *Прокопцова, В. П.* Компаративное искусствоведение: историко-теоретическое обоснование / В.П. Прокопцова // Вес. Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2007. – № 10. – С. 70–77.

155. *Ратабыльская, Т.* Инвентарны нумар – незалежны / Т. Ратабыльская // Мастацтва. – 1997. – № 9. – С. 6–9.

156. *Ратабыльская, Т.* Старая галёшніца эксперыментуе з жыццём / Т. Ратабыльская // Культура. – 1999. – 6–12 ліст. (№ 40). – С. 8.

157. *Романов, А. А.* Маркетинговые коммуникации / А. А. Романов, А. В. Панько. – М. : Эксмо, 2006. – 432 с.

158. *Рубинштейн, А.* Социально-экономические проблемы функционирования театра / А. Рубинштейн, Б. Рубинштейн // Театр и зритель: проблемы социологии театрального искусства : по материалам симп. «Актуал. проблемы орг., экономики и социологии театра», Москва, 1972 г. / Ин-т истории искусств [и др.] ; редкол.: А. Антоненко [и др.]. – М., 1973. – С. 227–239.

159. Русский провинциальный театр: воспоминания / отв. ред. Б. А. Бабочкин. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние ; М. : тип. артели «Сов. печатник», 1937. – 254 с.

160. Рэзалюцыя Усебеларускай тэатральнай канферэнцыі «Тэатральнае мастацтва Беларусі і праблемы нацыянальна-культурнага адраджэння» // Тэатр. Беларусь. – 1994. – № 2. – С. 35–36.

161. Самбук, С. М. Политика царизма в Белоруссии во второй половине XIX века / С. М. Самбук. – Минск : Наука и техника, 1980. – 224 с.

162. Свирида, И. И. Польская художественная жизнь конца XVIII – первой трети XIX века / И. И. Свирида. – М. : Наука, 1978. – 271 с.

163. Симакова, О. А. Русский театр в Белоруссии в начале XX в. / О. А. Симакова // Вопросы истории : межведомств. сб. / Мин. гос. пед. ин-т ; редкол.: В. М. Фомин (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 1984. – Вып. 11 : Рост трудовой и творческой активности рабочего класса БССР. Социально-экономическое развитие и освободительная борьба трудящихся Белоруссии в XIX – начале XX в. – С. 102–108.

164. Смелянский, Д. Я. Продюсер в театральном процессе России. Организационно-творческий аспект : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Д. Я. Смелянский ; Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС). – М., 2000. – 22 с.

165. Смольскі, Р. Сінхронна з часам: актуальныя праблемы развіцця беларускага тэатра / Р. Смольскі, А. Ракаў, В. Грыбайла ; Беларус. дзярж. акад. музыкі. – Мінск : БДАМ, 2010. – 268 с.

166. Смольскі, Р. Б. На скрыжаванні: тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў / Р. Б. Смольскі ; Беларус. акад. мастацтваў. – Мінск : Беларус. навука, 1999. – 231 с.

167. Смольскі, Р. Б. Тэатр у прасторы часу : мастацтвазнаўчыя артыкулы, рэцэнзіі, творчыя партрэты / Р. Б. Смольскі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1998. – 255 с.

168. Современный словарь-справочник по искусству / И.М. Красильников [и др.] ; науч. ред. и сост. А. А. Мелик-Пашаев. – М. : Олимп : Назрань : АСТ, 2000. – 813 с.

169. Спиридонова, Е. В. Фандрайзинговые источники для высокотехнологичных инновационных проектов / Е. В. Спиридонова // Российское предпринимательство. – 2017. – № 11. – С. 1761–1770.

170. Сроки действия авторских прав / Википедия Свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Сроки_действия_авторских_прав. – Дата доступа: 25.06.2018.

171. Станиславский, К. С. Мое гражданское служение России: Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. Из записных книжек / К. С. Станиславский. – М. : Правда, 1990. – 656 с.

172. Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 9 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1989–1999. – Т. 6, часть 1 : Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917–1938; часть 2 : Интервью и беседы: 1896 – 1937 / сост., ред., вст. ст., комм. И. Н. Виноградская. – 1994. – 638 с.

173. Стельмах, А. Современные технологии арт-менеджмента и проблемы формирования театральной аудитории / А. Стельмах // Культура Беларуси: рэаліі сучаснасці : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 12–13 чэрв. 2012 г. / Ин-т культуры Беларуси ; рэдкал.: І. І. Крук (гал. рэд.), А. А. Галкін, І. Р. Голубева. – Мінск, 2012. – С. 347–350.

174. Стельмах, А. М. Антреприза как явление массовой культуры / А. М. Стельмах // Вестн. Молодеж. науч. о-ва. – 2005. – № 2. – С. 76–78.

175. Стельмах, А. М. Личность продюсера в системе театрального искусства / А. М. Стельмах // Дзяржава і творчая асоба : III Рэсп. навук.-практ. канф., Мінск, 8 лістап. 2012 г. / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў ; рэдкал.: С. П. Вінакурава (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – С. 225–231.

176. Стельмах, А. М. Некоторые аспекты режиссуры спектаклей современной белорусской антрепризы / А. М. Стельмах // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2010. – № 4. – С. 13–17.

177. Стельмах, А. М. Основные направления театрального процесса в Беларуси в начале XXI в. / А. М. Стельмах // Вести Ин-та совр. знаний. – 2018. – № 2. – С. 52–57.

178. Стельмах, А. М. Проектные технологии в театральной сфере / А. М. Стельмах // Проектные технологии в социально-культурной сфере : пособие для работников культуры / Мин-

ский обл. центр народн. тв-ва ; науч. рук.: Е. А. Макарова. – Минск, 2017. – С. 67–77.

179. *Стельмах, А. М.* Сценическое искусство Беларуси: современные театральные организационно-творческие модели / А. М. Стельмах // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2010. – № 2. – С. 61–67.

180. *Стельмах, А. М.* Театральная антреприза и предпринимательство / А. М. Стельмах // Арт-менеджмент как вид управленческой деятельности : сб. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; под ред. С. Б. Мойсейчук, А. И. Степанцова. – Минск, 2011. – С. 79–86.

181. *Степанова, П.* Театр без кулис: театральные опыты Ежи Гротовского / П. Степанова. – СПб. : Гиперион, 2008. – 175 с.

182. *Стрельцова, Е. И.* Частный театр в России: от истоков до начала XX века / Е. И. Стрельцова ; Гос. ин-т искусствознания. – М. : ГИТИС, 2009. – 632 с.

183. *Стэльмах, Г. М.* Альтэрнатыўныя формы арганізацыі тэатральнай дзейнасці на прыкладзе антрэпрызы / Г. М. Стэльмах // Эканоміка і менеджмент у сферы культуры : манаграфія / І. Б. Лапцёнак [і інш.] ; навук. рэд.: І. Б. Лапцёнак (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Інстытут культуры Беларусі, 2016. – С. 179–184.

184. *Стэльмах, Г. М.* Беларуская тэатральная антрэпрыза ў кантэксце сістэмы «рэжысёр-акцёр» (па матэрыялах апытання экспертаў) / Г. М. Стэльмах // Культура: открытый формат – 2012: библиотекведение, библиографоведение и киноведение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; ред. совет: М. А. Можейко (пред.) [и др.] ; науч. ред. М. А. Можейко. – Минск, 2012. – С. 178–181.

185. *Стэльмах, Г. М.* Сучасная беларуская тэатральная антрэпрыза і крытыка (па матэрыялах сацыялагічнага даследавання) / Г. М. Стэльмах // Сучаснае мастацтва Беларусі: панарама, перспектывы : матэрыялы Рэсп. навук.-практ. канф., Мінск, 30 крас. 2009 г. / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў ; рэдкал.: М. Р. Баразна (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2010. – С. 84–88.

186. *Стэльмах, Г. М.* Сучасная рэжысёрская інтэрпрэтацыя класічных твораў у прыватных беларускіх тэатрах / Г. М. Стэль-

мах // Муз. і театр. мастацтва: праблемы выкладання. – 2011. – № 2. – С. 31–35.

187. Стэльмах, Г. М. Тэатральная крытыка і сучасная беларуская антрэпрыза (па матэрыялах апытання экспертаў) / Г. М. Стэльмах // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 10–11 лістап. 2011 г. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі ; рэдкал.: А. І. Лакотка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 163–166.

188. Табатчыкова, Е. Режиссерские антрепризы рубежа XIX–XX веков: к проблеме становления режиссуры в русском театре / Е. Табатчыкова ; С.-Петербур. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – СПб. : [б. и.], 1992. – 56 с.

189. Табатчыкова, Е. А. Русское актерское искусство в провинциальном театре на рубеже XIX–XX веков / Е. А. Табатчыкова ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л. : ЛГИТМИК, 1981. – 60 с.

190. Таиров, А. Я. О театре: записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / А. Я. Таиров. – М. : Всерос. театр. о-во, 1970. – 603 с.

191. Театр и публика: опыт социологического исследования 1960–1970-х годов / А. Н. Алексеев [и др.] ; отв. ред. В. Н. Дмитриевский. – М. : Гос. ин-т искусствознания : Канон-плюс, 2013. – 398 с.

192. Тэатральная антрэпрыза: мастацтва або камерцыйная крама? : па матэрыялах «Круглага стала» / падрыхт. Л. Грамыка // Мастацтва. – 1999. – № 8. – С. 2–5.

193. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]; пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск : Беларус. Энцыкл., 2002–2003. – Т. 1. – 2002. – 565 с.

194. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]; пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск : Беларус. Энцыкл., 2002–2003. – Т. 2. – 2003. – 571 с.

195. Український драматичний театр : нариси історії : в 2 т. / редкол.: Ю. М. Бобошко, М. К. Йосипенко, П. П. Нестеровський ; відп. ред. М. Т. Рильський. – Київ : Наук. думка, 1967. – Т. 1 : Дожовтневий період. – 519 с.

196. *Ульянов, М.* Пока ходишь во власть, искусство уходит / М. Ульянов // Труд. – 1996. – 29 окт. – С. 5.
197. *Ушакоў, У.* Антрэпрыза: «за» ці «супраць»? / У. Ушакоў // Культура. – 2003. – 15–21 ліст. (№ 46). – С. 13.
198. *Файль, И.* Жизнь еврейского актера / И. Файль. – М. : Всерос. театр. о-во, 1938. – 98 с.
199. *Федорченко, А.* Минский полдник в цюрихском детском саду: этюды о первой любви / А. Федорченко // Наша Газета [Электронный ресурс]. – 2009. – 3 сент. – Режим доступа: <http://www.nashagazeta.ch/node/7911>. – Дата доступа: 19.08.2018.
200. *Финкельштейн, Е. Л.* «Комеди Франсез» / Е. Л. Финкельштейн // Театральная энциклопедия : [в 5 т.]. – М., 1964. – Т. 3 / гл. ред. П. А. Марков. – Стб. 137–141.
201. *Фокина, К. И.* Информационное сопровождение спектакля в современном театральном процессе : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / К. И. Фокина. – М., 2007. – 180 л.
202. Храм Мельпомены / БелТА // Мин. курьер. – 2013. – 2 апр. – С. 2.
203. *Хренов, Н.* Социально-психологический аспект посещаемости театра / Н. Хренов // Театр и зритель: проблемы социологии театрального искусства : по материалам симп. «Актуал. проблемы орг., экономики и социологии театра», Москва, 1972 г. / Ин-т истории искусств [и др.] ; редкол.: А. Антоненко [и др.]. – М., 1973. – С. 188–215.
204. Цирковое искусство России : энциклопедия / редкол.: М. Е. Швыдкой (гл. ред.) [и др.] ; сост.: В. В. Кошкин [и др.]. – М. : Большая рос. энцикл., 2000. – 479 с.
205. *Цімошык, Л.* «Белая карціна» для беларускіх тэатраў / Л. Цімошык // Звязда. – 1998. – 29 мая. – С. 3.
206. *Цімошык, Л.* Мадэль сезона – боты на тоўстай падэшве / Л. Цімошык // Звязда. – 1999. – 12 кастр. – С. 7.
207. *Шабалина, Т.* Мюзикл / Т. Шабалина // Энциклопедия Кругосвет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MYUZI KL.html. – Дата доступа: 30.07.2018.
208. *Шапран, С.* Бизнес-шоу / С. Шапран // Белорус. деловая газ. – 2003. – 15 мая (№ 68). – С. 14.
209. *Шапран, С.* Госгастроль вскоре может появиться в нашей стране / С. Шапран // Белорус. деловая газ. – 2003. – 15 окт. (№ 88). – С. 14.

210. *Шапран, С.* Удавка на частные театры / С. Шапран // Беларус. деловая газ. – 2003. – 5 нояб. (№ 94). – С. 13.

211. *Швед, В. В.* Паміж Польшчай і Расіяй: грамадска-палітычнае жыццё на землях Беларусі (1772–1863 гг.) / В. В. Швед. – Гродна : Гродзен. дзярж. ун-т, 2001. – 415 с.

212. *Шедова, Е. В.* Беларусский мюзикл / Е. В. Шедова // Культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навук. канф., Мінск, 25–26 ліст. 2009 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэд. савет: Б. У. Святлоў (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2010. – С. 122–126.

213. *Шедова, Е. В.* Комедийные жанры и их сценическое воплощение в современном музыкальном театре Беларуси : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Е. В. Шедова. – Минск, 2002. – 101 л.

214. *Шедова, Е. В.* Сценическое воплощение музыкально-комедийных жанров: традиции и новаторство / Е. В. Шедова // Культура Беларусі: стан і перспектывы развіцця : зб. арт. / Беларус. дзярж. ун-т культуры ; пад рэд. Я. Д. Грыгаровіч, П. Р. Ігнатовіча. – Мінск, 2001. – С. 176–184.

215. *Шидловская, С.* «Comedie la Belarus» в Малом театре / С. Шидловская // Belarus Today Белоруссия сегодня [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://belarustoday.info/?pid=22565>. – Дата доступа: 31.07.2018.

216. *Шнеер, А. Я.* Антрепренер / А. Я. Шнеер // Театральная энциклопедия : [в 5 т.]. – М., 1961. – Т. 1 / гл. ред. С. С. Мокульский. – Стб. 236–238.

217. *Шыбека, З.* Гарады Беларусі (60-я гады XIX–пачатак XX стагоддзяў) / З. Шыбека. – Мінск : ЭўроФорум, 1997. – 320 с.

218. *Шырай, Н.* Адзінокая птушка на руках лёсу / Н. Шырай // Мастацтва. – 2005. – № 2. – С. 16–17.

219. *Шырай, Н.* Калі перамагае каханне / Н. Шырай // Мастацтва. – 2005. – № 8. – С. 21–23.

220. Экономические основы культурной деятельности: индивидуальные предпочтения и общественный интерес : в 3 т. / под общ. ред. А. Я. Рубинштейна. – СПб. : Алетейя, 2002. – Т. 1 : Рынок культурных услуг: публика театра 90-х годов / отв. ред. А. Я. Рубинштейн, Ю.У. Фохт-Бабушкин. – 634 с.

221. Ювченко, Н. А. Музыка в драматическом театре Беларуси: XX – начало XXI века / Н. А. Ювченко. – Минск : Беларус. наука, 2007. – 270 с.

222. Ювченко, Н. А. Мюзикл, рок-опера и другие виды музыкального спектакля на современной сцене / Н. А. Ювченко // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі : [зб. арт.] / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2007. – Вып. 2. – С. 315–323.

223. Baumol, W. J. Performing Arts: The Economic Dilemma: a Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance / W. J. Baumol, W. G. Bowen. – New York : The Twentieth Cent. Fund, 1966. – XVI, 582 p.

224. Frankel, A. Writing the Broadway musical / A. Frankel. – New York : Da Capo Press, 2000. – 192 p.

225. Jędrychowski, Z. Teatra grodzieńskie 1784–1864 / Z. Jędrychowski. – Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012. – 504 s.

226. Kislán, R. The musical: a look at the American musical theater / R. Kislán. – New York : Applause, 1995. – 310 p.

227. Miller, A. Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745–1865): studjum z dziejów kultury polskiej / A. Miller. – Wilno : Wydaw. im. Stanisława i Tekli z hr. Borchów Łopacińskich, 1936. – 245 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРИМЕРЫ РЕПЕРТУАРНОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ БЕЛОРУССКОЙ ЧАСТНОЙ СЦЕНЫ КОНЦА XX – начала XXI в.

**Антреприза Белорусского фонда развития культуры
(с 2008 г. Международное общественное объединение
«Культура») г. Минск¹²⁷**

1998. «Всегда, никогда, иногда» («Тысяча дней Анны Бойн») М. Андерсона (реж. Т. Пацай).

1999. «Маленькие трагедии» А. Пушкина (реж. В. Жуков).

2001. «Больше чем дождь ...» по пьесе «Чайка» А. Чехова (реж. П. Адамчиков; худож. Г. Юдчиц).

2004. «Балаганчик» на основе драматургии и ранних стихотворений А. Блока (реж. П. Адамчиков; худож. Д. Волкова).

**Антреприза «Белорусские сезоны» г. Минск
(с 2006 г. театр современной драматургии
«Театральный ковчег»)**

2000. «Легко обмануть женщину?» («Семейный уик-энд») Ж.-П. Пуаре (реж. Е. Волобоев).

2001. «Нет такой страны – Голландия...» («Ненормальная») Н. Птушкиной (реж. Е. Волобоев), «Танго втроем» («Загадочные вариации») Э.-Э. Шмитта (реж. Е. Волобоев; худож. С. Антонов).

2002. «Карусель» («Мы едем, едем, едем...») Н. Коляды (реж. Е. Волобоев).

2003. «Снежная королева» либр. А. Морсина и Е. Волобоева по произведению Г.-Х. Андерсена (реж. Е. Волобоев; комп. А. Морсин, Ж. Оффенбах; хореогр. В. Трусевич; пластика Е. Волобоев), «Сублимация любви» («Паола и львы»)

¹²⁷ В скобках указаны отдельные участники постановочных групп.

А. де Бенедетти (восстановление) (реж. Е. Волобоев; худож. С. Антонов), **«Храм одиночества»** либр. Е. Волобоева (реж. Е. Волобоев; худож. Е. Волобоев; пластика Е. Волобоев).

2004. **«Как скажешь, дорогая!»** («Недосягаемая») С. Моэма (реж. Е. Волобоев).

2008. **«Планета»** Е. Гришковца (реж. Е. Волобоев; худож. С. Антонов).

Антреприза «Виртуозы сцены» г. Минск

1997. **«Сублимация любви»** («Паола и львы») А. де Бенедетти (реж. Е. Волобоев; худож. С. Антонов).

1998. **«Это ты, Моцарт?..»** И. Мацкевич (реж. И. Мацкевич; худож. А. Игруша), **«Дурацкая любовь»** Д. Псафаса (реж. Е. Волобоев; худож. Н. Гурло), **«Ужасные родители»** Ж. Кокто (реж. Н. Пискарева; худож. А. Петросова).

1999. **«Бедная Лиза»** Н. Карамзина (реж. Н. Пинигин; худож. З. Марголин; комп. В. Копытько).

2000. **«Голоса»** М. Ворфоломеева (реж. В. Гостюхин; худож. С. Антонов), **«Жорж Данден, или Одураченный муж»** Ж.-Б. Мольера (реж. Е. Волобоев), **«Французская тайна американского полковника»** Ж.-Ж. Брикера и М. Ласега (реж. Н. Пискарева; худож. А. Петросова).

2002. **«... С приветом, Дон Кихот!»** по роману М. де Сервантеса (реж. И. Райхельгауз; худож. Б. Лысиков; хореогр. М. Дударева).

2003. **«Мотылек»** П. Гладилина (реж. Н. Пискарева).

Антреприза «Театральные звезды» г. Минск

1997. **«Пять вечеров»** А. Володина, (реж. М. Абрамов; худож. Л. Рулева).

1998. **«Продавец дождя»** Р. Нэша (реж. М. Абрамов; худож. Л. Рулева).

1999. **«Эти свободные бабочки»** Л. Герша (реж. М. Абрамов; худож. Л. Рулева).

Камерный драматический театр г. Минск

2011. **«Карлик Нос»** по мотивам сказки В. Гауфа (реж. Н. Башева).

2012. «Весенняя сказка дождя» (реж. Н. Башева; хореогр. М. Филатова; худож. С. Яцевич), «Таинственный друг» (реж. Л. Бархатова; худож. С. Яцевич).

2013. «Его донжуанский список» В. Красногоров (реж. Н. Башева), «Вероника решает умереть» П. Коэльо (реж. Н. Башева).

2014. «Чорт і баба» Ф. Алехнович, восстановление спектакля театра Дзе-Я? (реж. В. Барковский).

2016 «Камасутра» (реж. Н. Башева), «Мужчина в подарок» (реж. Н. Башева), «Ее новогоднее желание» В. Лозы (реж. Н. Башева), «Сказка на дороге» (реж. Л. Лемантович).

Малый театр г. Минск

1996. «Комедия» В. Рудова по пьесам К. Морашевского и Ф. Алехновича (реж-ры А. Андросик и В. Рудов; худож. Н. Халезин; худож. по гриму К. Мамотюк), «Лебединая песня» А. Чехова (реж. В. Григалюнас; худож. А. Игруша), «Моцарт и Сальери» А. Пушкина (реж. А. Литвинов; худож. А. Катков), «Скорпион» А. Еренькова по повести Л. Андреева «Иуда Искариот» (реж. В. Еренькова; худож. В. Маршак).

1997. «Дрейфус» Ж.-К. Грumbera (реж. А. Литвинов; худож. А. Игруша), «Найти Элизабет» А. Гарцуева по мотивам Р. Тома (реж. А. Гарцуев; худож. А. Игруша; хореогр. В. Иванов), «Башмачок для Золушки» Е. Журавкина по мотивам сказки Ш. Перро (реж-ры Д. Маринин и Д. Солодухо).

1998. «ART» Я. Реза (реж. Н. Пинигин; худож. З. Марголин).

2000. «Я жить хочу...» («Игра в джин») Д. Кобурна (реж. А. Гузий), «Тайны волшебного чердака» А. Еренькова по мотивам произведений К. Чуковского (реж. В. Еренькова; худож. Л. Рулева).

2003. «№ 13» Р. Куни (реж. Н. Пинигин; худож. З. Марголин; пластика П. Адамчиков).

2004. «Как я съел собаку» Е. Гришковца (реж. Н. Пинигин; худож. А. Снопок).

Независимый театр г. Гомель

1992. «Путешественники в ночи» («Автобус») С. Стратиева (реж. Я. Натапов; худож. Е. Волков).

1993. «Дон-Жуан–2000» («Последняя женщина сеньора Хуана») Л. Жуховицкого (реж. Я. Натапов; худож. Е. Волков), «Цилиндр» Э. де Филиппо (реж. Я. Натапов; худож. Е. Волков).

1994. «И погаснет свет» («Жиды города Питера») братьев Стругацких (реж. Я. Натапов; худож. Е. Волков), «Превратил он воду в вино или нет» («Мать Иисуса») А. Володина (реж. Я. Натапов; худож. Е. Волков).

1995. «Эти свободные бабочки» Л. Герша (реж. В. Бартошик; худож. А. Троицкий), «Чествование» Б. Слэйда (реж. В. Бартошик; худож. А. Троицкий).

1996. «Игра королей» П. Когоута (реж. В. Бартошик; худож. А. Троицкий), «Самая, самая» Ф. Дорэн (реж. В. Короткевич; худож. А. Троицкий).

1997. «Дом для зачатий» («Русскими буквами») К. Драгунской (реж. В. Короткевич; худож. А. Троицкий) «Амфитрион» П. Хакса (реж. А. Троицкий; худож. А. Троицкий), «Чудаки, которые бегут» («Бегущие странники») А. Казанцева (реж. В. Бартошик; худож. А. Троицкий),

1998. «Ты, Ты, Ты» («Идея господина Дома») Ф. Кромелинка (реж. В. Короткевич; худож. А. Троицкий), «Окно» («Артемиды с ланью») В. Ливанова (реж. Я. Натапов; худож. Е. Волков).

«Никола-театр» и театральное-концертное агентство

«Альфа-концерт» г. Минск

1999. «Ботинки на толстой подошве» П. Гладилина (реж. Н. Пинигин; худож. З. Марголин, хореогр. М. Дударева).

2000. «Прикосновение» П. Марбера (реж. Н. Пинигин; худож. З. Марголин; хореогр. М. Дударева), «Стриптиз» по пьесам С. Мрожека «Стриптиз» и «Кароль» (реж. Н. Пинигин; худож. З. Марголин).

2001. «Пизанская башня» Н. Птушкиной (реж. Н. Пинигин; худож. З. Марголин).

2002. «Ужин с придурком» Ф. Вебера (реж. Н. Пинигин; худож. З. Марголин).

2007. «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. Гоголя (реж. Н. Пинигин; худож. А. Снопко-Сорокина).

ОДО Новый театр г. Минск

2004. «Мастер и Маргарита» по М. Булгакову (реж. О. Киреев; худож. А. Пятковский).

2005. «12 стульев» по И. Ильфу и Е. Петрову (реж. Т. Троянович; худож. А. Пятковский и В. Юркевич; пластика О. Скворцова).

2006. «Ромео и Джульетта MILLENIUM» У. Шекспира (реж. О. Киреев; худож. А. Пятковский).

Продюсерский центр «Другое искусство» г. Минск

2007. «Исполнитель желаний» А. Курейчика (реж. С. Ковальчик; худож. А. Сорокина).

Продюсерский центр «Magic» г. Минск

2007. «Войцек» Г. Бюхнера (реж. М. Добровлянская; худож. А. Игруша).

Продюсерский центр «СПАМАЗ» г. Минск

2008. «Байкер» комп. В. Кондрусевич, либр. Г. Давыдько по Ш. де Лакло «Опасные связи» (реж. Г. Давыдько; худож. В. Маршак; хореограф. Н. Тарашкевич)

Современный художественный театр г. Минск

2004. «Двенадцатая ночь» У. Шекспира (реж. Е. Огородникова; худож. М. Лашицкий; пластика Е. Огородникова), «Малыш и Карлсон» А. Линдгрена (реж. Н. Пискарева; худож. С. Антонов), «Мещанская свадьба» Б. Брехта (реж. М. Лашицкий; худож. М. Лашицкий; пластика Е. Огородникова), «Все мальчишки дураки» К. Драгунской (реж. Е. Огородникова; худож. М. Лашицкий).

2004. «Французская тайна американского полковника» Ж.-Ж. Брикера и М. Ласега (реж. Н. Пискарева; худож. А. Петросова).

2005. «Пеппи Длинный чулок» А. Линдгрена (реж. Е. Огородникова; худож. М. Лашицкий).

2006. «FM-Мучево» по произведениям Ю. Мамлеева (реж. М. Лашицкий; худож. М. Лашицкий), «Каникулы в Простоквашино» Э. Успенского (реж. П. Харланчук; худож. С. Антонов).

2007. «Оскар и Розовая дама» Э.-Э. Шмитта (реж. Е. Аверкова), «Лунатики, или Вторые люди» автор идеи С. Ковальский (реж. С. Ковальский; худож. С. Ковальский), «Старший сын» А. Вампилова (реж-ры В. Ушаков и П. Харланчук; худож. А. Меренков).

2008. «Кысь» Т. Толстой (реж. Е. Аверкова).

2009. «Первая любовь», автор идеи Н. Торпус, (реж. Н. Торпус и Е. Аверкова), «Родня» («Старший сын») А. Вампилова (реж. В. Ушаков; худож. М. Лашицкий).

2010. «Нетитулованный» П. Расолько (реж. С. Анцелевич), «Пролетая над гнездом кукушки» К. Кизи (реж. Д. Федоров), «Lovestory. Привет, Григорий!» по мотивам рассказа Д. Рубиной «Все тот же сон», (реж. В. Машевская; худож. С. Глебов), «Минск, я люблю тебя» Д. Балько, Н. Рудковского, А. Курейчика (реж-ры С. Ковальчик, В. Расстриженков, С. Куликовский; худож. А. Сорокина).

2011. «Кастинг» («Шлюха из Гарлема») Э. Сверлинга (реж. Т. Аксенкина; худож. Т. Аксенкина), «Фигаро.tut» П. Бомарше (реж. С. Ковальчик; худож. А. Игруша; хореогр. Н. Старченко; комп. А. Сандлер).

2012. «Сказочки из сундучка» Л. Никиты (реж. Г. Карбовничая), «Пора по парам» по пьесам А. Чехова «Медведь» и «Предложение» (реж. Т. Аксенкина; худож. О. Мацкевич; комп. Д. Фрига), «Золушка» Е. Журавкина по мотивам сказки Ш Перро (реж. Т. Аксенкина; худож. В. Козлов; хореогр. И. Вепшковский; комп. Д. Фрига; автор стихов Д. Ермолович-Дашинский), «Турандот» К. Гоцци (реж. Р. Циценас; худож. М. Шуста; комп. Д. Фрига).

2013. «Матта Миа!» комп. Б. Ульвеус, Б. Андерсон, К. Джонсон (реж. Э. Ковальчик; худож. С. Ашуха), «Плачу за удовольствие» И. Жамиака (реж. братья Муратовы; худож. М. Шуста; комп. Д. Фрига), «Любит не любит, или С тобой» О. Данилова (реж. Д. Астрахан; худож. В. Юркевич), «Здравствуйте, я ваша тетя» Б. Томаса (реж. А. Ранцанц),

2014. «Американская комедия» («Как пришить старушку») Д. Патрика (реж. А. Ранцанц), «Ищите мужчину» по пьесам Р. Тома «История одного убийства» и Д. Поплуэлла «Миссис Пайпер ведет следствие» (реж. А. Ранцанц; худож. В. Юркевич); «Комедия о скупердяе» («Скупой») Ж.-Б. Мольера

(реж. С. Ковальчик, худож. А. Сорокина), «**Любовь и голуби**» В. Гуркина (реж. С. Ковальчик; худож. А. Сорокина; комп. Т. Калиновский).

2015. «**Сон в летнюю ночь, или Король Лир**» У. Шекспира (реж. Р. Дервояд, художник по костюмам С. Варламов, хореогр. М. Партуш), «**Два подкаблучника**» («Это была не пятая, а девятая (Любовь до гроба)») А. Николаи (реж. Э. Неизвестный; худож. И. Обыкновенко; хореогр. Н. Старченко), «**Ужин с Кирой Найтли**» Ф. Ноябрьского (реж. Р. Дервояд).

2016. «**Сублимация любви**» А. де Бенедетти (реж. Э. Неизвестный; худож. И. Обыкновенко, худож. по костюмам С. Варламов), «**Бешеные деньги**» А. Островского (реж. И. Казаков; худож. А. Игруша; комп. Н. Старченко), «**Дом вверх дном**» М. Камолетти (реж. С. Савенков; худож. И. Обыкновенко).

Творческая мастерская «Арт-Центр» (Санкт-Петербург, Россия)

2007. «**Пророк**», комп. и либр. И. Олейников и М. Дуксин (реж. Е. Юзефович, худож. Я. Сосновский и В. Маршак; аранжир. Я. Стоклоса).

Театр «Компания» г. Минск

2006. «**Ах, эти свободные бабочки!**» Л. Герша (реж. А. Савченко; худож. А. Меренков), «**Эмигранты**» С. Мрожека (реж. А. Савченко; худож. А. Меренков).

2007. «**Дура**» М. Ашара (реж. А. Савченко; худож. В. Федоров).

2008. «**Оркестр**» Ж. Ануя (реж. А. Савченко; худож. А. Меренков).

Театр «Ч» г. Минск

2013. «**Дяды**» А. Мицкевича (реж. Р. Кудзманайте; худож. М. Яцовскис; комп. Ф. Латенас)

2015. «**Мамаша Кураж и ее дети**» Б. Брехта (реж. М. Лашицкий), «**Что делать с тигром?**» по пьесам С. Мрожека «Мученичество Петра Ахея» и «Летний день» (реж. Д. Езерский; худож. М. Лашицкий).

Театрально-концертное агентство

«Альфа-Концерт» г. Минск

2001. «Театральная машина» М. Йендта (реж. И. Мацкевич; худож. А. Игруша).

2003. «Валентинов день» И. Вырыпаева (реж. В. Еренькова; худож. А. Меренков; комп. А. Ереньков; хореогр. О. Зайцева), «Три высокие женщины» Э. Олби (реж. С. Куликовский; худож. С. Кармазин; хореогр. О. Тарасов), «Эрнест» («Как важно быть серьезным») О. Уальда (реж. С. Куликовский; худож. С. Кармазин; хореогр. О. Тарасов).

2009. «Дама и ее мужчины» М. Кристофера (реж. О. Кириеев; худож. А. Снопок-Сорокина), «Древнейшая профессия» П. Вогел (реж. М. Абрамов; худож. А. Костюченко).

2010. «Ladies' night. Ночь для женщин» Ж. Коллара, Э. Маккартена, С. Синклера (реж. В. Еренькова; худож. А. Меренков; хореогр. Н. Карчевская, Л. Хотылева, В. Молчан; пластика Г. Фомин).

2011. «Примадонны» К. Людвиг (реж. Ю. Пахомов; худож. А. Меренков; хореогр. Н. Карчевская).

2012. «Боинг, боинг, боинг» М. Камолетти (реж. А. Грищенко; худож. А. Меренков; хореогр. Д. Якубович).

2013. «Кастинг» Ю. Еремина, в редакции Р. Николаева (реж. М. Есьман; худож. А. Меренков; хореогр. П. Ивлюшкин).

2014. «НОЖницы» П. Портнера (реж. Б. Шиц; худож. А. Меренков).

2015. «А-ля Кобея, или Все, что движется...» В. Никонорова, М. Спиваковского, С. Федорчука (реж. М. Есьман; худож. А. Меренков), «Пикник замороженных, или А-ля Кобея-2» (реж. М. Есьман; худож. А. Меренков), «Лучшая половинка меня» В. Никонорова, М. Спиваковского (реж. М. Есьман).

2016. «Мой первый раз» К. Дэвенпорта (реж. А. Марченко; худож. А. Меренков), «Раздевайся! Будем...говорить!» В. Никонорова, М. Спиваковского (реж. М. Есьман; худож. А. Меренков), «Ночь для женщин-2» Н. Рэда (реж. М. Лашицкий; худож. А. Меренков; хореогр. О. Скворцова, В. Молчан).

Театральный проект Екатерины Огородниковой

г. Минск

2008. «Пить. Петь. Плакать» К. Драгунской (реж. Е. Огородникова; худож. В. Зленко).

ИЛЛЮСТРАТИВНЫЙ МАТЕРИАЛ



Сцена из спектакля «Двенадцатая ночь» У. Шекспира.
Современный художественный театр



Х. Х. – О. Сидорчик. Спектакль «Эмигранты» С. Мрожека.
Театр «Компания»



Сцена из спектакля «Ladies' night. Ночь для женщин» Ж. Коллара,
Э. Маккаргена, С. Синклера.
Театрально-концертное агентство «Альфа-Концерт»



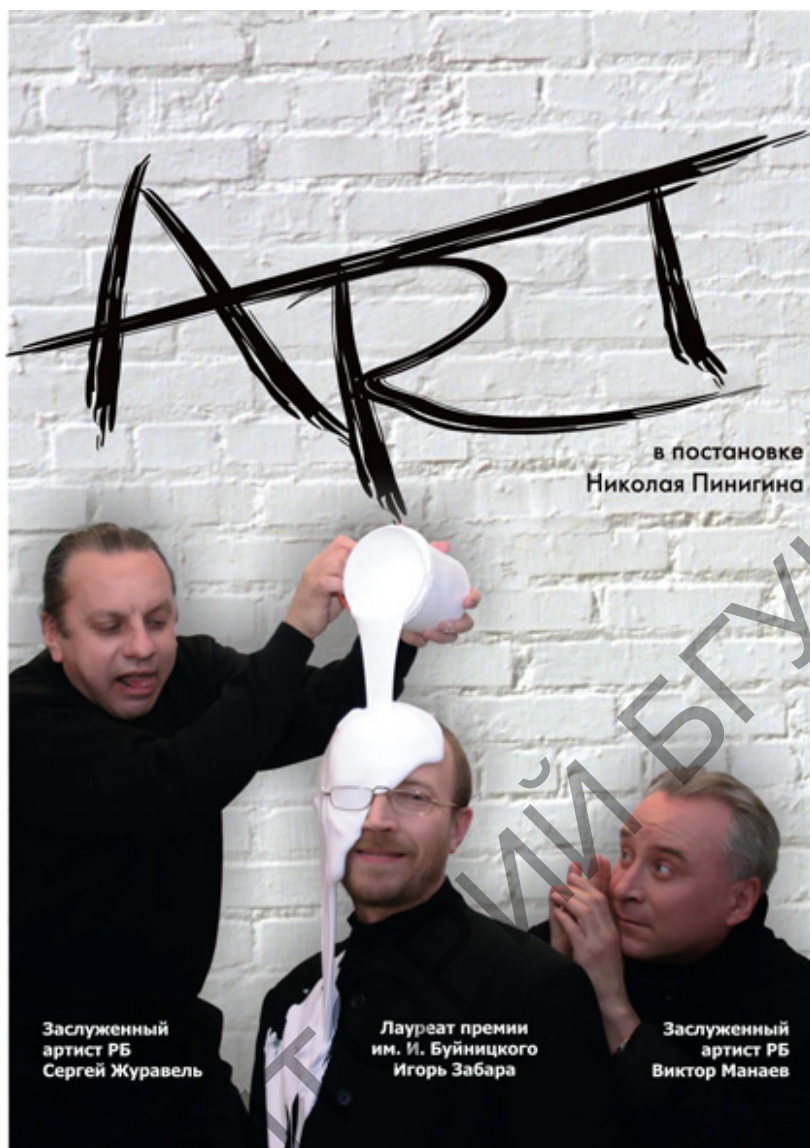
Сцена из спектакля «Как поссорились Иван Иванович
с Иваном Никифоровичем» Н. Гоголя.
«Никола-театр» и театрально-концертное агентство
«Альфа-Концерт»



Афиша спектакля «Примадонны» К. Людвиг.
Театрально-концертное агентство «Альфа-Концерт»



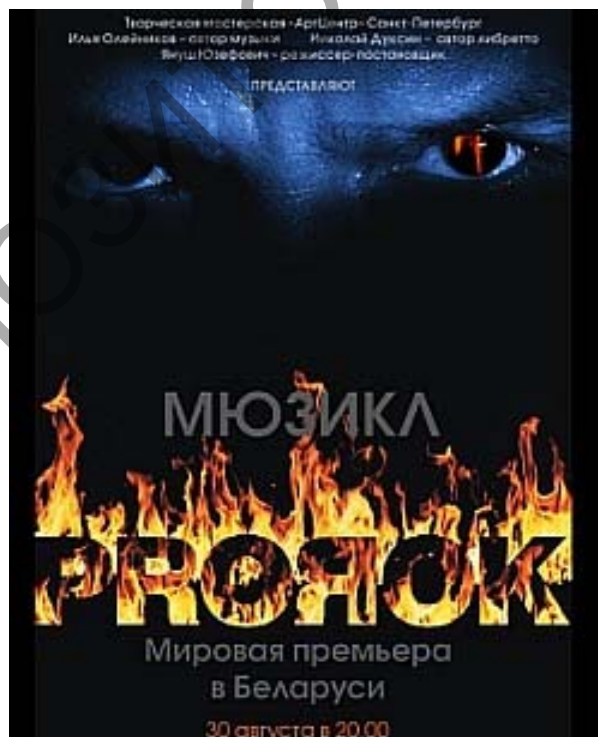
Афиша спектакля «Лунатики, или Вторые люди» С. Ковальского.
Современный художественный театр



Афиша спектакля «ART» Я. Реза. Малый театр



Афиша спектакля «Ах, эти свободные бабочки!» Л. Герша.
Театр «Компания»



Афиша мюзикла «Пророк» И. Олейникова.
Творческая мастерская «Арт-Центр» (Санкт-Петербург, Россия)



Афиша мюзикла «Байкер» В. Кондрусевича.
Продюсерский центр «СПАМАШ»



Афиша театральной премии «Звезда СХТ».
Современный художественный театр

Научное издание

СТЕЛЬМАХ Анна Михайловна

**ОТ АНТРЕПРИЗЫ К ЧАСТНОМУ ТЕАТРУ:
РАЗВИТИЕ ЧАСТНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА В БЕЛАРУСИ
НА РУБЕЖЕ XX–XXI вв.**

Редактор Е. А. Добрицкая
Технический редактор Л. Н. Мельник

Подписано в печать 2021. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага офисная. Ризография.
Усл. печ. л. 11,86. Уч.-изд. л. 11,54. Тираж 50 экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.