

## ПЕРАДУМОВЫ ЗАРАДЖЭННЯ АНТРЭПРЫЗНАГА РУХУ НА БЕЛАРУСІ Ў 1990-Я ГГ.

Стэльмах Ганна Міхайлаўна  
выкладчык кафедры менеджменту сацыяльна-культурнай дзейнасці  
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў

Пачынаючы з сярэдзіны 90-х гг. XX ст. у сферы сцэнічнай творчасці значны сегмент беларускага арт-рынку займае тэатральная антрэпрыза. Антрэпрызай з'яўляецца прыватнае відовішчнае прадпрыемства, якое ствараецца і ўзначальваецца антрэпрэнёрам і прадугледжвае ўдзел у сваіх спектаклях акцёраў розных тэатраў, сабраных на пэўны час разам працаваць над пастаноўкай.

У культурным асяроддзі Беларусі антрэпрыза вызначылася двума варыянтамі існавання. З аднаго боку, у краіне паралельна гастралююць тэатральныя трупы, пераважна з Масквы і Санкт-Пецярбурга. З другога – ажыццяўляюць творчую дзейнасць уласныя беларускія мастацкія калектывы. Магчыма, з цягам часу, узнікне неабходнасць навуковага разгляду і асэнсавання ўзроўню якасці расійскіх творчых праектаў. Наша ўвага канцэнтруецца выключна на беларускіх тэатральных калектывах, якія ў параўнальна сціслы час стварылі ўстойлівую альтэрнатыву дзяржаўным тэатрам Беларусі.

Характар развіцця сучаснай беларускай тэатральнай антрэпрызы не атрымаў павіннай прафесійнай ацэнкі з боку вядучых тэатральных крытыкаў і мастацтвазнаўцаў. Сягоння адсутнічаюць навуковыя працы, у якіх бы ўздымаліся пытанні комплекснага вывучэння асноўных мастацкіх дасягненняў і творчых праблем сучаснага антрэпрызнага руху. Інфармацыйныя і аналітычныя артыкулы Т. Арловай, Л. Грамыка, Р. Альшэўскага ў перыядычным друку ў поўнай меры не раскрываюць працэсы функцыянавання беларускай тэатральнай антрэпрызы. Застаюцца неразгледжанымі некаторыя аспекты, у тым ліку, не даследаваны прычыны адраджэння антрэпрызнага руху ў 90-х гг. XX ст.

Між тым, працэсы “перабудовы”, якія былі абвешчаны пасля XXVII з’езду КПСС (1986) і якімі былі ахоплены ўсе бакі грамадскага жыцця Беларусі, знайшлі сваё ўвасабленне і ў тэатральнай дзейнасці. Міністэрства культуры Савецкага Саюза прымае рашэнне аб правядзенні рэформ у сферы сцэнічнага мастацтва. Па меркаванню беларускай мастацтвазнаўцы Т. Гаробчанка, такое рашэнне было звязана з крызісам тэатральнай сістэмы, які абвастрыўся ў гэты перыяд [4, с.4]. Пачынаецца працэс комплекснага эксперымента, сутнасць якога змяшчалася ў пашырэнні творчай, арганізацыйнай і эканамічнай самастойнасці тэатраў, што спрыяла павышэнню мастацкага ўзроўню сцэнічных твораў. Тэатры былі вызвалены ад умяшання з боку органаў культуры ў пытанні рэгулявання рэпертуарнай

афішы, вызначэння колькасці гадавых прэм'ер, фарміравання творчага калектыву і г.д.

Нягледзячы на тое, што эксперымент, які скончыўся 31 снежня 1988 г., пазней быў прызнаны няўдалым, галоўным яго здабыткам была распрацоўка ідэі натуральнага нараджэння тэатра і такога ж свабоднага яго знікнення, у выпадку вычарпальнага існавання. Упершыню дзеячам мастацтва была дадзена магчымасць стварэння тэатральных калектываў – альтэрнатыўных дзяржаўным і самадзейным тэатрам – на гасразліковай аснове, якія працавалі па прынцыпу самаакупнасці.

Новыя мастацкія фармацыі атрымалі статус тэатраў-студый. Іх творчы склад фарміраваўся з ліку акцёраў і рэжысёраў, якія не знаходзілі сябе ў іншых (прафесійных і аматарскіх) тэатральных калектывах, або імкнуліся да эксперыментальнай творчасці і лічылі сябе здатнымі на больш змястоўнае і наватарскае існаванне ў прафесіі. У студыйным руху перамагала тое новае, якое тэатры-студыі маглі ажыццявіць у сваёй дзейнасці: увасабленне новай тэатральной эстэтыкі, новых мастацкіх ідэй, стыляў, нязвыклай драматургіі. Крытык Т. Арлова пісала: “Што аб’ядноўвала творчых людзей на прынцыпах студыйнасці? Адных – эстэтычны густ, другіх – ролі, трэціх – прывабнасць свабоды, чацвёртых – беспрацоўе” [6, с.7].

Хрэстаматычным прыкладам існавання тэатра-студыі, у якім былі сумешчаны палярныя задачы (праца па прынцыпу рэпертуарнага тэатра і эксперыментальныя пошукі ва ўмовах гасразліку) з’яўляецца Альтэрнатыўны тэатр пад кіраўніцтвам В. Грыгалюнаса. Асаблівую ўвагу неабходна засяродзіць на унікальным для беларускага мабільнага тэатра спосабе фінансавання і прынцыпе арганізацыі творчасці.

Ад моманту заснавання ў 1990 г. стваральнікамі В. Грыгалюнасам і Л. Дзінерштэйнам, распрацоўвалася канцэпцыя тэатра, заснаваная на ўзаемадзеянні двух прынцыпаў: тэатра, як віда мастацтва і тэатра, як месца зносін, і паралельна ўвасаблялася ідэя прыватнага камерцыйнага рэпертуарнага тэатра [3, с.78].

Пры тэатры працавалі тры моцныя структуры – бізнэс-школа “Рэйтынг”, рэкламнае агенцтва “Улад” і мастацкая галерэя “Vita Nowa”. Рэалізоўваліся такія арыгінальныя праекты, як вечары “Клас-клуба”, “Рок-абанемент”, вечары аўтарскай песні і паэзіі, джаза, клуб постэлітарнага кіно. Была наладжана сістэма правядзення сустрэч з выдатнымі дзеячамі сучаснай культуры. На пляцоўцы тэатра выступалі вядучыя расійскія акцёры З. Гердт, В. Ланавы, Я. Леонаў, М. Ульянаў.

За чатыры гады існавання ў атмасферы эканамічнай нестабільнасці пачатку 90-х гг., на базе Альтэрнатыўнага тэатра была створана ўнікальная замкнутая самаакупная сістэма. Пошук і прыцягненне да тэатра дзелавых партнёраў – патэнцыяльных фундатараў, асноўнымі з якіх былі прыватныя прадпрыемствы “Плутас” і “Мітынком”, дазволілі кампенсаваць расходы калектыва, звязаныя з выпускам і пракатам спектакляў, выплатамі зарплат, ажыццяўленнем гастрольнай дзейнасці. Для падтрымкі тэатра былі створаны нейтральныя арганізацыі: рэстаран, які знаходзіўся ў будынку тэатра,

прыбытак ад якога ішоў на пакрыццё выдаткаў на ўтрыманне тэатра, Фонд дапамогі развіццю культуры.

Такім чынам, пакладзеныя ў аснову Альтэрнатыўнага тэатра прынцыпы самастойнага развіцця за кошт фінансавых сродкаў мецэнатаў, кантрактная сістэма работы актёраў і актыўная гастрольная і фестывальная дзейнасць з'явіліся асноватворнымі для фарміравання і функцыянавання сучаснай беларускай тэатральнай антрэпрызы, у тым ліку і Малога тэатра пад кіраўніцтвам І. Забары, які выйшаў з Альтэрнатыўнага тэатра, пасля яго закрыцця вясной 1996 г.

Паралельна з развіццём студыйнага руху ў пачатку 1990-х гг. у Беларусі адбываюцца змены ў сістэме функцыянавання дзяржаўных тэатраў. Творча незапатрабаваныя актёры і рэжысёры аб'ядноўваліся для самастойнай працы на малых сцэнах дзяржаўных тэатраў. Да пастаноўкі выбіраліся любімыя літаратурныя творы, якія іншым шляхам не трапілі бы ў рэпертуар тэатра. Нешматлікія спектаклі вылучаліся сярод звычайных пастацовак рэпертуарнага тэатру таго часу: дэманстравалі новыя мастацкія стылі, формы, напрамкі. І маладыя, і вядомыя рэжысёры – М. Пінігін, У. Савіцкі, А. Карпаў, Г. Давыдзька, Д. Саладуха, А. Гарцуеў ставілі спектаклі ў эстэтыцы тэатра рэалістычнага, псіхалагічнага, авангардысцкага і тэатра абсурду.

Абмежаваная прастора сцэнічнай пляцоўкі абумоўлівала выбар малой формы пастаноўкі і аскетычнасць дэкарацыйнага афармлення. Камерныя спектаклі: монадрама, п'еса-маналог, драматычнае сачыненне для двух-трох актёраў, якія дазвалялі ў спіснутай сюжэтнай і тэатральнай прасторы паказаць тонкасці, самыя дробязі псіхалагічнага стану герояў. Галоўным з'яўлялася не знешняя прывабнасць сцэнічнага твора, а яго змест, магчымасць прымусіць гледача суперажываць падзеям, што адбываліся на сцэне: спектаклі “На залатым возеры” ў Нацыянальным акадэмічным рускім тэатры імя М. Горкага, “Умовы дыктуе жанчына”, “Лэдзі Кронкі і мышы”, “Крывавае Мэры” ў Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы і інш.

Менавіта камернасць і аскетычнасць тэатральнага дзейства пазней былі ўзяты ў работу беларускімі рэжысёрамі пры пастаноўцы п'ес у межах антрэпрызных праектаў.

Пачатак 90-х гг. XX стагоддзя – час глыбокіх эканамічных і палітычных змяненняў у жыцці рэспублікі: распад Савецкага Саюза і набыццё краінай статуса суверэннай дзяржавы. Далейшае развіццё беларускага мастацтва, у тым ліку і тэатральнага, праходзіла ў вельмі няпростых умовах. Змяненне эканамічнай мадэлі развіцця краіны, дэмакратызацыя грамадскага жыцця і духоўная свабода, якую атрымалі дзеячы культуры, пазбавілі апошніх ад дзяржаўнай палітыкі зацвярджэння рэпертуару і выпуску спектакляў пры пустой зале для трох – чатырох чыноўнікаў, абумовілі знікненне цензуры, дазволілі атрымліваць дадатковыя спонсарскія сродкі ад прыватных асоб, садзейнічалі ўзмацненню знешнекультурных сувязей з замежнымі дзеячамі сцэнічнага мастацтва.

Усталяваную сітуацыю М. Ульянаў на II з'ездзе СТД РСФСР у 1991 г. каменціраваў наступным чынам: “Неабходна навучыцца здабываць для тэатра грошы ў новых багатых арганізацый і ўдачлівых прадпрыемстваў, у культурных фондаў. Такое будзе магчыма толькі калі дзяржава створыць эканамічныя ўмовы, пры якіх будзе выгадна і прэстыжна ўкладваць грошы ў культуру, як гэта адбываецца ва ўсіх цывілізаваных краінах” [1, с.10]. К. Лаўроў, у гэты ж час адзначаў: “Нельга механічна пераносіць на нашу глебу рыначныя рэаліі заходняга свету. Мы не падрыхтаваны да іх – ні творча ні сацыяльна. Хаця я не супраць сучасных метадаў тэатральнай эканомікі і арганізацыі” [2, с.17].

Аднак, разам з тым, відавочным стала страта тэатрам ранейшага сацыяльнага і духоўнага статуса. Наскрозь ідэалагізаваны афіцыйны, акадэмічны тэатр 80-х гг. XX ст., становіцца напачатку 90-х гг., проста тэатрам, месцам, куды публіка прыходзіць адпачыць. Акрамя таго, даволі хутка стала зразумела, што ў барацьбе за глядацкую аўдыторыю тэатр не здольны канкураваць з электроннымі СМІ: тэлебачаннем і Інтэрнэтам.

Востра паўстала праблема пошуку сваёй нішы ў сістэме рыначных узаемаадносін. Тэатры пачалі зарабляць грошы, але вельмі рознымі спосабамі. Неабцяжараныя ідэалагічным ціскам і цензурнымі абмежаваннямі, рэжысёры ставілі спектаклі містычнага, адкрыта эратычнага ці палітызаванага накірунку. Агульную сітуацыю, якая склалася ў той перыяд красамоўна ахарактарызаваў М. Ульянаў на XVII з'ездзе СТД Расіі: “Усе, хто мог загаліцца, загаліліся. Тыя словы жывой рускай мовы, якія ніколі не гучалі на нашай сцэне, загучалі ва ўсю моц... Мы паспрабавалі ўсе “ізмы”, далі выказацца на сцэне ўсім меншасцям – у тым ліку сексуальным. Мы асвоілі ўсе пласты сусветнай культуры, мы адкрылі сябе свету і свайму мінуламу, але пры ўсім пры гэтым галоўнае пытанне не толькі не прытупілася, але гучыць усё з большай і большай вастрынёй. Гэта пытанне пра лёс рускага тэатра, пра яго ідэалы, што перадалі нам нашы заснавальнікі” [10, с.5].

Беларускае тэатральнае мастацтва, якое на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў развівалася ў цеснай сувязі з расійскім тэатрам, перажывала складанасці такога ж характару. Сярод створаных у пачатку 1990-х гг. новых творчых калектываў былі і адкрыта камерцыйныя тэатральныя арганізацыі. “Гэта вельмі хутка, – прыходзіць да высновы даследчыца В. Міхеева, – прывяло іх да неабходнасці ствараць і практываць спектаклі ў такім жорсткім і частым рэжыме, які выключаў (ці амаль выключаў) момант творчасці. Само паняцце “мастацтва” аказалася выключана з тэатральнай лексікі. Вымушанае імкненне да самаакупнасці прывяло да таго, што артысты гэтых тэатраў павінны былі іграць па тры-чатыры спектаклі на дзень, і іх працу можна вызначыць толькі словамі “канвеер”, “вытворчасць”. Беднасць гэтых тэатраў у значнай ступені паўплывала і на іх рэпертуар, і на узровень мастацкага афармлення п'ястатовак. Сцэну запаланілі казкі з невялікай колькасцю персанажаў ці набор канцэртных нумароў (пажадана смешных) пры мінімуму прымітыўных дэкарацый, якіх магчыма умясціць у

“легкавушку” і расставіць на любой, самай сціплай і непрыстасаванай для тэатра, пляцоўцы” [6, с.11].

Такім чынам, працэс уваходжання айчыннага тэатра ў новую гістарычную рэальнасць быў вельмі складаны. У 1993 г. праведзена першая Усебеларуская тэатральная канферэнцыя “Тэатральнае мастацтва Беларусі і праблемы нацыянальна-культурнага адраджэння”, на якой было абмеркавана шырокае кола праблем сучаснай тэатральнай культуры і прынята рэзалюцыя.

Удзельнікі канферэнцыі звярталіся да Міністэрства культуры і СТД Беларусі з ідэяй падрыхтоўкі і правядзення глыбокіх тэатральных рэформ з улікам сучасных рэалій жыцця, нацыянальных традыцый, уласнага вопыту і вопыту іншых сцэнічных культур свету. Наданне новага магутнага імпульса для развіцця тэатральнага мастацтва – галоўная мэта рэформы. Адной з надзённых задач рэформы дзеячы мастацтва лічылі стварэнне ўмоў для існавання разнастайных мадэляў тэатраў: дзяржаўных, грамадскіх, прыватных, муніцыпальных, антрэпрэнёрскіх, акцыянерных і інш. Яны прапанавалі распрацаваць навукова абгрунтаваную канцэпцыю развіцця беларускага тэатра ў пераходны перыяд, падрыхтаваць праект Закона аб тэатральным мастацтве, паступовы перавод усіх труп дзяржаўных тэатраў на кантрактную аснову і г.д. У выніку рэформы таленавітым мастакам гарантавалася неабходная дзяржаўная падтрымка для плённай творчай дзейнасці, пошукаў і эксперыментаў [8, с.35–36].

З пазіцыі часоў сённяшніх, у пачатку XXI стагоддзя можна адзначыць, што не ўсе палажэнні рэформы былі ўведзены ў практыку. Да гэтае пары не зацверджаны афіцыйнымі органамі распрацаваны Беларускім дзяржаўным інстытутам праблем культуры праект Закона Рэспублікі Беларусь “Аб тэатры і тэатральнай дзейнасці ў Рэспубліцы Беларусь”. У вельмі няпростых умовах адбываецца развіццё альтэрнатыўных дзяржаўнаму тэатру (па форме ўласнасці) мадэляў. Галоўная таму прычына – недасканалая нарматыўна-прававая база, якая запавольвае стварэнне спрыяльных арганізацыйных, эканамічных і творчых умоў для дзейнасці тэатраў розных форм уласнасці.

Такім чынам, аналіз тэатральнай сітуацыі канца 1980-х – сярэдзіны 1990-х гг., дазволіў вылучыць характэрныя асаблівасці, якія абумовілі зараджэнне сучаснага антрэпрызнага руху і вызначыць, што яны былі прадыхтаваны не толькі шматлікімі палітычнымі і фінансава-эканамічнымі змяненнямі і цяжкасцямі развіцця, але і аказаліся звязанымі з уласнай творчасцю лідэраў студыйных тэатраў і малых сцэн дзяржаўных тэатраў. Арыентаванасць на эксперыментальныя пошукі, пастаянная творчая вучоба характэрная іх дзейнасці ў канцы 80-х – пачатку 90-х гг., змянілася на больш традыцыйныя пастаноўкі з улікам патрэб глядача. Студыйныя па сутнасці тэатры пераставалі імі быць і да сярэдзіны 90-х гг. перайначыліся ці па прыкладу стацыянарных труп (“Дзе-я?”), ці па прыкладу антрэпрызы (Малы тэатр).

Вынаходніцтва кіраўніцтвам Альтэрнатыўнага тэатра аптымальнай формы арганізацыі творчага працэсу пераканаўча даказала не толькі правамернасць існавання формы мабільных тэатраў, але і рэальную

магчымасць узнікнення новых драматычных калектываў і іх паспяховага функцыянавання.

Літаратура:

- 1 Выступление председателя правления СТД РСФСР М. Ульянова на II съезде СТД РСФСР // Театр. – 1992. – № 1. – С. 3–14.
- 2 Выступление председателя правления СТД СССР К. Лаврова на II съезде СТД РСФСР // Театр. – 1992. – № 1. – С. 14–17.
- 3 Галковская, Г.Л. Студийные театры Беларусі 1980–1990 годов / Г.Л. Галковская. – Минск: Беларус. гос. академия искусств, 2005. – 152 с.
- 4 Гаробчанка, Т.Я. На мяжы стагоддзяў: Сучасны беларускі драматычны тэатр / Т.Я. Гаробчанка. – Мінск: Беларус. навука, 2002. – 367 с.
- 5 Жданова, Е.И. Управление и экономика в шоу-бизнесе: учеб. пособие / Е.И. Жданова, С.В. Иванов, Н.В. Кротова. – М.: Финансы и статистика, 2003. – 176 с.
- 6 Михеева, О. Альтернативный театр и другие... Из истории становления новых театров Беларусі 1980 – 90 гг. / О. Михеева; под науч. ред. Т.А. Ратобильской. – Минск: ООО Ковчег, 2005. – 64 с.
- 7 Положение о театре-студии: Проект / Предисл. М. Захарова / Театральная жизнь. – 1988. – № 4. – С. 22–23.
- 8 Рэзалюцыя усебеларускай тэатральнай канферэнцыі “Тэатральнае мастацтва Беларусі і праблемы нацыянальна-культурнага адраджэння” // Тэатральная Беларусь. – 1994. – № 2. – С. 35–36.
- 9 Тэатральная антрэпрыза: мастацтва або камерцыйная крама? / [“Круглы стол” з удзелам мастацкіх кіраўнікоў недзяржаўных тэатраў Мінска; падрыхт. Л. Грамыка] // Мастацтва. – 1999. – № 8. – С. 2–5.
- 10 Ульянов, М. Пока ходишь во власть, искусство уходит / М. Ульянов // Труд. – 1996. – 29 окт. – С. 5.

## Аннотация

В статье на основе искусствоведческого анализа автором выявлены условия возрождения белорусского антрепризного движения в начале 90-х гг. XX в. Итоги исследования свидетельствуют о том, что появление частной инициативы в театральной сфере было закономерным и даже необратимым.

Развитие антрепризного движения явилось прямым отражением социокультурных процессов времени. Упрощение системы управления театральным процессом, который был долгое время под контролем государственных органов, открыло новые перспективы творчества перед деятелями театра и дало возможность реализации оригинальных режиссерских проектов и экспериментальной проверки новых художественных идей в театрах-студиях и малых сценах.

Уменьшение бюджетного финансирования театральной сферы и привлечение частных инвестиций явилось следствием появления иной модели организации театрального процесса – театральной антрепризы. В творческом функционировании которой сочетаются два противоположных принципа: стремление к творческому поиску в условиях адаптированного смыслового и художественного содержания сценического произведения к интеллектуальным и эстетическим запросам массового зрителя .

### The summary

In article the author reveals conditions of revival Belarus enterprise movements in the beginning of 90th XX century on the basis of the art criticism analysis. The results of research testify that occurrence the private initiative in theatrical sphere was natural and even irreversible.

Development enterprise movements was direct reflection of social and cultural processes of time. Simplification of a control system by theatrical process which long time of times the control of the state bodies was, has opened new prospects of creativity before figures of theatre and has enabled realization of original director's projects and experimental check of new art ideas at theatres-studios and small stages.

Reduction of budgetary financing of theatrical sphere and attraction of private investments was consequence of occurrence other model of the organization theatrical process - a theatrical enterprise. In which creative functioning two opposite principles are combined: aspiration to creative search in conditions of the adapted semantic and art contents of scenic product to intellectual and aesthetic inquiries of the mass spectator.

## ЗАЯВКА

Стельмах Анна Михайловна.

Преподаватель кафедры менеджмента социально-культурной деятельности.

Белорусский государственный университет культуры и искусств.

«Предпосылки зарождения антрепризного движения на Беларуси в 1990-е гг.».

Телефон 80297602576.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ