

*Калашнікова А. В.*  
*старший преподаватель БГУКИ*

## ТЕАТР КУКОЛ БЕЛАРУСИ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОИНТЕГРАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ

Исследование театра как структурного элемента в динамике общественного и художественного развития является сегодня одной из наиболее важных задач современного театроведения и менеджмента в сфере театрального искусства. Социальное функционирование белорусского театра анализируется в монографических работах Т.Гаробченко, М. Колодинского, А. Лабовича, В.Науменки, В. Нефедя, А. Соболевского, Р. Смольского, Р. Бузука и др. Исследователи отмечают, что специфика функционирования белорусского театра кукол увеличивает пространственную панораму культурной реальности. Богатый фактографический материал, который касается самобытности искусства театра кукол, содержится в исследовательских работах Г.Барышева и А.Санникова, М. Колодинского, в республиканских межведомственных сборниках “Вопросы искусства и культуры Беларуси”, энциклопедических изданиях: “История белорусского театра”, “Театральная Беларусь” и др.

В условиях, когда под влиянием средств массовой информации, научно-технического прогресса, взаимопроникновения культур, рождаются новые виды культурной деятельности и формы культурного потребления, этот вид традиционного искусства оказался перед необходимостью выявить свои возможности в конкретном существовании, чтобы вписаться в стремительно расширяющееся социально-культурное пространство. Отраслевой программой “Сохранения и развития культуры Республики Беларусь на период 2006-2010 гг.” предусмотрено постоянное обновление и увеличение в структуре репертуара театров произведений современной и классической национальной драматургии до 45%. Сегодня этот показатель составляет 35% текущего репертуара.[1] Следует отметить, что для кукольных театров республики он выше, что свидетельствует о существенном потенциале этого искусства, как хранителя национальной самобытности..

В республике работает 7 профессиональных государственных театров кукол, которые выпускают в среднем 18 новых постановок в год и обслуживают примерно 520 тыс. человек в год (согласно статистике, на одном спектакле за год в среднем побывало 260 зрителей, а среднее количество спектаклей на один театр в год свыше 20). Рассматривая динамику развития белорусского театрального искусства, исследователи отдельно выделяют “чрезвычайно интересную работу современного театра кукол нашей страны, отличительной чертой которого является углубленный поиск новых изобразительных средств, форм, широкое использование изобразительных средств других видов искусств” и констатируют “появление нового виртуального театрального феномена.” [2]

Активизация процессов взаимопроникновения культур поставила под угрозу исчезновения некоторые театральные формы (главным образом, малые, так называемые, “вертепные” формы театра кукол, как, например, батлеечный театр, который уже несколько десятилетий пытается доказать свою жизнеспособность и востребованность у современного зрителя). Поэтому сохранение белорусской национальной культуры, в том числе средствами театра кукол, становится стратегической задачей, и именно технологии

арт-менеджмента призваны содействовать ее практическому решению. Как охватить театральным обслуживанием широкий круг населения республики? Как сделать национальный спектакль визитной карточкой современного театра кукол? Как включить батлеечный театр в туристическую программу зарубежных гостей? Какие театральные персонажи могут быть символами отечественных производителей? Можно ли актера театра кукол сделать экранным брендом? Эти и другие вопросы назрели и требуют осмысления, чтобы сохранить уникальность национальной театральной культуры Беларуси для будущих поколений.

*Самобытность* – есть понимание своей оригинальной идентичности, непохожести на другие культуры, воссоздание, самовыражение и обновление белорусского театрального искусства с опорой на традиции своей национальной культуры. Но белорусская национальная культура представляет собой целостный тип культуры, который относится к определенному территориально-географическому пространству, и является “многослойной”, по совокупности этносов, которые проживают на этой территории. Потому наша самобытность раскрывает культуру не только со стороны ее отличительных признаков, но и характеризует движение нации в целом по собственному историческому пути.[3]

Кукольный театр Беларуси театроведы и культурологи рассматривают как поликультурное и многомерное явление. Осмысление опыта современного культурного взаимодействия дает возможность арт-менеджерам закрепить лучшее в искусстве национального кукольного театра и не потерять его собственной неповторимости в будущем. Опираясь на исследования культурологов об универсальных тенденциях в развитии культуры второй половины XX начала XXI вв..[4, с. 93], отметим характерные черты, проявившееся в белорусском искусстве театра кукол под влиянием глобализации:

- *динамизм* – масштабное обновление театральной школы и эстетики, (стремительное развитие конструктивных и стилевых решений кукольных систем, “феномен куклы” – ее переход с театрально-действующей системы выразительности в пластико-изобразительную и др.). Провокационность и эксперимент становится основным методом социально-психологического воздействия современного искусства театральных кукол.

- *развитие техногенных видов искусства*, включение в художественную организацию сценического пространства мультимедийных технологий (проекции, бегущие строки текста, др.), и как итог, изменение, усложнение структуры выразительного языка театрального искусства – виртуализация и гипертекстуализация, интерактивность сценической информации. Яркий пример применения мультимедийных средств в контексте кукольного спектакля представляет постановка “Синяя птица” Бел. гос. т-ра кукол (Минск), 2006.

- *смена выразительности театра* – она очень разнообразна и плюралистична. Эстетика постмодернизма в сценической игре изменила взгляд на актерское тело и идентичность актера в театре кукол. Анализ современных спектаклей, в которых, как правило, отсутствует традиционная ширма, позволяет утверждать, что произошла смена места актера в иерархии структуры спектакля. Он явно главенствует над куклой.[5]

- *разрастание феномена массовой культуры* приводит к тому, что складывается рынок театральных услуг, коммерциализация театральной деятельности: появляются спектакли на заказ, а с ними новые условия подготовки и новые критерии оценки художественной ценности сценических произведений. Традиционные формы театра становятся предметом рекламы и массового потребительского спроса (мини-театры “Петрушка”, “Вертеп” продаются в супермаркетах; находят свое место в индустрии развлечений, туризма).

- происходит культивирование в театре кукол нового образа человека-гуманиста, который признает равноправие культур, моральную потребность сохранять и беречь всё живое, признавать ценность большого и малого, взрослого и ребенка. Увеличивается количество спектаклей, которые поднимают экологические, этнические, расовые, гендерные проблемы, очерчивая тенденции эмансипации и феминизма в современном обществе (“История Снежной королевы, рассказанная ей самой” Бел. гос. т-р).

- развитие мобильных театральных форм, обусловленное ускорением темпов культурных трансформаций (быстрые перемены и передвижения), породило популярные сценические приемы: “настольный театр”, мини-театр кукол, передвижные формы театров (“театр-трамвай”) и др. Однако, эти трансформации, а также интенсивная гастрольная деятельность в условиях арт-рынка по разному отражаются на качестве режиссуры, актерской игры, кукол, декораций и сценографии постановок в целом. Так критики и зрители отмечают, что театральная кукла в спектакле уже не является предметом восхищения, как это было в постановках в 80-90-х гг., где она представляла собой полноценное произведение искусства (куклы художников Л. Быкова, А. Фоминой, Л. Рачковского по праву украшают Музей театральной культуры Беларуси).

- усложнение религиозной жизни требует от мастеров театра более пристальных отношений к трактовке образов и ценностей западных и восточных религий. Сегодня традиционные образы вертепа – это еще и христианские символы, которые составляют конкуренцию мистике, оккультным теориям и практикам в воспитании детей и подростков. В ориентации на традиции древнего белорусского искусства и христианской духовности в 1990 г. появился и целенаправленно формирует свой репертуар Минский обл. т-р кукол “Вертеп”.

- этнографичность как типологическая черта белорусской культуры широко присутствует в искусстве профессионального театра кукол. Пронизанность народными, фольклорными тенденциями свойственна лучшим белорусским спектаклям. Следует отметить, что для репертуарной политики театров кукол характерна определенная цикличность интереса к национальной драматургии и аутентичным формам. Начало 90-х гг. было отмечено повышенным интересом к возрождению вертепных форм (“Рыгорка-ясная зорка” Могилевский обл. т-р кукол, “Царь Ирод” Бел. гос. т-р и др.) и постановке произведений белорусских драматургов. Сегодня снова наблюдается активизация творческих поисков в границах традиционных форм искусства кукол. Наличие таких постановок в репертуаре каждого профессионального кукольного театра Беларуси свидетельствует о стабильности ценностных систем белорусской культуры.

Но новые условия актуализируют выявление средств коррекции негативного влияния глобализации, создание так называемых “фильтров” [6] от ее негативного влияния (такая фильтрация возможна только при целенаправленном применении новых управленческих и маркетинговых технологий в условиях современной системы творческих и организационно-экономических отношений в театре кукол):

- продвижение национальной культуры и сохранение самобытности должны представляться как важнейшая задача современного арт-менеджмента, как благородная миссия каждого менеджера в сфере театрального искусства;

- необходимо осознание каждым творцом в театре кукол ценности, неповторимой самобытности белорусской культуры, уважение и бережное отношение к ее уникальности должны стать приоритетными направлениями творчества;

-выявление признаков собственной национальной специфики необходимо театру кукол, чтобы противостоять процессу глобализации;

-ориентация на образцы самобытной белорусской национальной культуры, их представленность в репертуаре театра и оригинальность сценической интерпретации на кукольной сцене (“Потерянная душа или наказание грешника” Бел. т-р “Лялька” (Витебск), “Пилип и ведьма” (Могилевский т-р и др.);

-осмысление жанровой специфики своего искусства, отличительности выразительных средств театра кукол от других видов театра, сохранение своих жанровых границ;

-осмысление и обобщение в драматургическом материале исторического опыта, который накоплен нацией, популяризация отечественной истории (“Баллада про белую вишню” Брестский т-р кукол, “Тутэйшыя” Гродненский т-р);

-актуализация значения воспитательной функции театра, направленной на формирование средствами искусства театра кукол чувства национальной гордости, патриотизма у зрителя (“Симон-музыка” Бел. гос. т-р, “Поэма без слов” Гродненский т-р);

-ассимиляция тех культурных воздействий, которые вносят вклад в дальнейшее развитие творческого разнообразия и самобытности, не достигая поглощаемости (“Соловей” Бел. гос. т-р, “Волшебное оружие Кензо” Бел. т-р “Лялька”);

-продуктивное применение современных технических достижений в инфраструктуре театра и сценическом пространстве для воссоздания национальной культуры;

-консервация и сохранение лучших образцов (спектаклей, форм, приёмов, кукол) народной культуры современными средствами (запись на цифровые носители, создание визуальных архивов театральных постановок и др.);

-представленность театральных достижений и творческих проектов в информационно-коммуникативном пространстве (напр., сайт Бел. гос. т-ра кукол в интернете: [www.puppet-minsk.com](http://www.puppet-minsk.com)), в фестивальном движении;

-трансляция кукольных спектаклей на белорусском телевидении и радио, пропаганда творчества мастеров, которые виртуозно владеют приёмами национальной актёрской школы, мастерством изготовления театральных кукол.

Разумеется, ратуя за самобытность, следует учитывать, что театр не музей и у него совсем другие цели и средства, ведь время изменяет культурную и политическую ситуацию, предметное окружение, вкусы публики, образы жизни и актеров, зрителей, манеру игры и стиль, и даже театральную моду. Специалисты в области культурной политики и культурного планирования Ф. Матарассо и Ч.Лэндли обращают внимание на подвижность и изменчивость мира культуры, в котором общественные усилия, которые прилагаются в одной области, могут целиком неожиданно преобразоваться в другую, иногда неугодным образом. Конец эпохи административно-распределительного управления обусловил существование целого ряда “стратегических дилемм культурной политики” [8], которые охватывают разные области практического воплощения культурных проектов, экономического развития, области управления культурой. Вот только некоторые из них:

*Основные дилеммы:*

- Культура как сфера искусства или культура как образ жизни.
- Искусство – безусловное общественное благо или искусство – благо или зло в зависимости от его использования.

*Дилеммы практического воплощения:*

- Развитие национальных особенностей или интеграция в мировую культуру.
- Унификация культуры или культурное разнообразие.
- Престижные проекты или проекты местного значения.

*Дилеммы экономического развития:*

- Финансирование культуры в виде дотаций или финансирование культуры в виде инвестиций.
- Государственная политика должна быть направлена на поддержку производства продуктов культуры или государственная поддержка должна быть сосредоточена на потреблении культурных продуктов.

*Дилеммы в области управления:*

- Поддерживать заведения культуры должно государство или необходимо делегировать функции независимым организациям.
- Поддержка искусству в целом или помощь артисту.
- Больше внимания необходимо придавать творческому руководству или эффективному руководству.

В сфере культуры и искусства заметную роль играют взгляды отдельных лиц и их подход к проблемам. Все вышесказанное выявляет главную дилемму, которая существует в сфере театрального искусства и стоит перед каждым, кто соединяет свою жизнь с театром: работать в театре или служить театру. (Служу в театре – именно так всегда говорили большие русские актеры.) Только *мотив социального служения*, который всегда присутствует в мире театра и сохраняется в нашей ментальности, позволит решить ключевую проблему, которая позволит театру успешно развиваться в пространстве XXI века, – это формирование его высокого авторитета в обществе. [9]

Существует мнение, что семнадцатый век был веком драматургов, девятнадцатый – актеров, двадцатый признан веком режиссера. Начинается двадцать первое – возможно, это век продюсерства [9]. Профессия, призванная удержать равновесие театрального искусства – уникального проявления культурной атмосферы данного места и данного народа. *Появление собственных, национальных продюсеров представляется особенно важным для театра* и для развития национальной культуры в целом. Западные клише часто не подходят для нашего культурного окружения. Практика показала, что идея западных продюсеров со спектаклями, которые поставили крупные режиссеры с российскими актерами (так были созданы в театрах РФ “Орестея” и “Гамлет” в постановке известного немецкого реж. П. Штайна, “АРТ” в постановке П. Кербрайта, “Борис Годунов” в постановке английского реж. Д. Доннавана), по отзывам театральной критики, потерпела неудачу. Европейские режиссеры оказались однообразны при прочтении классики, при всем желании сделать спектакль русским и для русского зрителя. Сходство спектаклей и наличие совпадений сценической интерпретации классических произведений указывало на определенные закономерности и подтверждало тот факт, что лицо и вкус продюсера диктует все больше в современном театре. Продюсер может не настаивать, он может рекомендовать исполнителей, формат постановки, может подтолкнуть режиссера к определенному направлению трактовки. Ведь он несет ответственность за окончательный итог.

Как справедливо замечает В.Е. Новаторов, содержание социально-культурной деятельности столь широко, а задачи столь ответственны, что необходима специализация,

т.е. освоение более предметного культурного пространства, использование узких технологий.[7] Создание и продвижение театральных проектов, которые определяются национальной спецификой, требуют менеджера, который специализируется именно на данном виде деятельности и может:

- знать методики и уметь проводить маркетинговые исследования, которые отображают востребованность проектов театра кукол, показывают их роль в развитии национальных традиций, прогнозируют развитие арт-рынка;

- разрабатывать проекты, которые выделяются национальным колоритом и самобытностью;

- хорошо представлять специфику жанра театра кукол, его творческие возможности, особенности зрительской аудитории, в том числе детской;

- знать специфику организации гастрольной деятельности коллектива театра кукол, структуру международных контактов кукольных коллективов;

- быть хорошо знакомым с методами работы Международной Унимы театров кукол, регулировать и координировать деятельность организаций культуры и структурных подразделений театра кукол;

- устанавливать деловые связи с государственными и коммерческими банками, спонсорами и партнерами, понимать их потребности и согласовывать с выгодами для коллектива театра;

- стимулировать успешную деятельность и заинтересованность творческих кадров и персонала театра, содействовать их творческому и профессиональному росту, позиционировать одаренных кукольников и других деятелей театрального коллектива и т.д.

- налаживать долгосрочные связи с драматургами, композиторами, художниками, которые способны сохранять национальную самобытность белорусского театра кукол (ведь именно творческие тандемы всегда способствовали творческому подъему национального театра).

Будущий менеджер реального театра должен представлять свою профессию как деятельность, активно вовлеченную в непрерывный процесс передачи культуры от поколения к поколению и сопряженную с выполнением многообразных задач по отношению к своим современникам, зрителям, коллегам, и последователям. Создание нового театра, театра будущего, отвечающего требованиям высокого искусства и современным реалиям, не представляется возможным без сосредоточенности на театральном менеджменте. Освоение профессии арт-менеджера предполагает три уровня:

- мировоззренческий уровень* (связанный с воспитанием и развитием личности, формированием основных профессиональных представлений о театре, его значении, “этике театра”).

- технологический уровень* (связанный с глубоким пониманием специфики производственных процессов в театре, овладением управленческими и маркетинговыми технологиями, вооруженность финансово-экономическими знаниями).

- коммуникационный уровень* (связанный с освоением себя в качестве “инструмента” и средства собственной деятельности, овладением паттернами поведения, моделями самоподачи, совершенствованием навыков межличностного общения, ораторского мастерства, формирования профессионального имиджа).

Важным фактором профессионального становления арт-менеджера является мотивация на успех.

Успехи профессиональных белорусских кукольных коллективов были всегда связаны с постановками национальной драматургии (В.Вольский “Дед и Журавль”, Я.Колас “Симон-музыка”, С. Кузнецов “Баллада о Белой Вишне” и др.) Ведь национальный театр – это, в первую очередь, непохожесть на другие театры, художественная выразительность, это “речь” (“мова” – по-белорусски), работа с белорусскими авторами. Национальное всегда характеризуется неповторимым языком, который вмещает национальный характер, национальное мироощущение, национальную память, традиционные эстетические и этические нормы.

На новом этапе эволюции структуры театра и его коммуникативных связей необходимо принять во внимание арт-менеджерам ещё один интересный факт. Вот уже 40 лет спектаклем “Павлинка” по пьесе великого белорусского писателя и поэта Я. Купалы открывается каждый новый сезон Национального драматического театра имени Я. Купалы в Минске. Это сценическое произведение стало настоящим брендом театра. В практике белорусских театров кукол также есть самобытные постановки, которые на протяжении многих лет успешно существуют в репертуаре. Брендинг таких постановок помог бы им стать отличительными символами своих коллективов и гордостью национального театрального искусства.

Фестивали кукольных театров международного уровня, которые начали организовываться на Беларуси в конце 80-х начале 90-х годов дали возможность белорусскому театру кукол и зрителю увидеть всю палитру творческих поисков этого искусства. Познакомили с современной и традиционной культурой народов Востока и Запада, подкрепили идеями свободы, способствовали переменам, движению к перестройке и гласности, и, конечно же, осознанию национальной самобытности. Опыт, полученный в процессе фестивальных контактов 90-х гг., сыграл свою положительную роль в организации современных театральных фестивалей: “Белая Бежа” (Брест), “Славянские театральные встречи” (Гомель), “Молодеченская сакавица” (Молодечно), “Золотой Витязь” (Минск), Международный театральный фестиваль “Театральная панорама”, Фестиваль театральной творческой молодёжи “Надежда” и др. Активными их участниками сегодня являются коллективы кукольников отечественных и зарубежных театров, в том числе театры кукол Украины.

Белорусские кукольники широко известны за границами республики. Только за прошедший год Гродненский областной театр кукол с успехом принял участие в фестивалях в Литве, Польше, России, Хорватии и получил 8 дипломов за спектакль реж. О.Жугжды “Поэма без слов” Я.Купалы. Брестский областной театр кукол участвовал в фестивалях в Москве, Львове, Хмельницком; Минский областной театр “Вертеп” – в Суботице (Сербия), Луцке, Ивано-Франковске (Украина); Белорусский государственный театр кукол – в Германии (Магдебург, Бонн), России (Санкт-Петербург, Рязань); Белорусский театр “Кукла” - в Германии (Франкфурт-на-Одере). Как отметил первый заместитель министра культуры Республики Беларусь В. Рылатко: “Язык культуры универсален, понятен всем без перевода и способен сгладить все противоположности.” [1, с.91]. Творчество белорусского театра кукол яркое подтверждение этому. Но главное, что именно спектакли, которые имеют свой национальный колорит, являются наиболее востребованными на зарубежных сценах.

Отраслевой программой развития культуры предусмотрено развитие деятельности, способствующей продвижению национального сценического искусства. Появился Республиканский конкурс театральных постановок по произведениям национальной классической и современной драматургии, конкурс на создание пьес для детей и

юношества. Однако, фестиваль или конкурс, представляющий непосредственно жанровую специфику театра кукол, данной программой не предусмотрен. Тем не менее, расширение спектра современных технологий – как следствие расширения и углубления содержания социально-культурной деятельности, позволяет арт-менеджерам успешно создавать и продвигать такого рода проекты. Значимость и рентабельность фестивалей, конкурсов и других мероприятий театров кукол очевидна – залы кукольных театров всегда заполнены и в них присутствуют сразу несколько поколений целевой аудитории.

Таким образом, новые черты, которые характеризуют театральное искусство, обуславливают необходимость создания, так называемого, национально-ориентированного арт-менеджмента, который включал бы себя культуроохранные, культуротворческие, этнонаправленные, образовательные, исследовательские, проектные, информационно-рекламные, управленческие технологии, и вырабатывал бы инновационные (альтернативные) технологии стимулирующие интерес к родной культуре. Синтетическая природа театра кукол активно и разнообразно используется в системе досуга, определяются новые направления для развития самобытных форм искусства кукольного театра в условиях евроинтеграционных процессов. Но именно технологии национально-ориентированного арт-менеджмента, сегодня наиболее востребованны в театре кукол Беларуси, который стремится к сохранению своей национальной неповторимости.

#### **Литература:**

1. Национальный Интернет-портал Республики Беларусь [Электронный ресурс] / Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2005. – Режим доступа: <http://www.pravo.by>. – Дата доступа: 25.01.2007.
  2. Юркевич, С.Ф. Как формировался и развивался кукольный театр Беларуси? / С.Ф. Юркевич С.Ф. // Белорусская культура: вопросы и ответы: информ. Сб. Ч1/ БелГИПК; научн. ред. В. П. Скорыходов. – Минск, 2002.- С.47-53.
  3. Позняков, В.В. Этнонациональная культура: проблема самобытности / В.В. Позняков // Разнообразие языков и культур в контексте глобализации / Мат. Междунар. симпозиума в 2-х кн. – Т.2. – Мн.: БелСаЭс «Чарнобыль», 2003. – С.121-129.
  4. Языкович, В.Р. Культуралогия: краткий курс лекций / В.Р. Языкович. – Мн.: РИВШ, 2005.- С.112- 117.
  5. Станишкюта, Ю. Эстетика постмодернизма в сценической игре: теоретические перспективы и методологические проблемы / Ю.Станишкюта, Б. Вашкелис // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтва. – Мн.: БДУКіМ, 2005. - №4 - С.18-24.
  6. Саликов, А.Э. Проблема сохранения самобытности национальной культуры Беларуси в эпоху глобализации / А.Э.Саликов // Весник Молодёжного научного общества – Мн.: ОО “Молодёжное научное общество”. - 2005. - №2 - С.71-73.
  7. Новаторов, В.Е. Менеджер социально-культурной деятельности: поступление, обучение, карьера / В.Е. Новаторов (авт.-сост.). - Издание третье, переработанное и дополненное. - Омск: ОмГУ, 2004. - 115 с.
- Материалы сайтов:**
8. [www.artlife.by](http://www.artlife.by)
  9. [www.kulturmanagement.net](http://www.kulturmanagement.net)