

## СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО БЕЛАРУСИ: СОВРЕМЕННЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОРГАНИЗАЦИОННО-ТВОРЧЕСКИЕ МОДЕЛИ

*В статье проанализированы организационно-творческие модели развития современного белорусского сценического искусства. Представлена общая характеристика театрального процесса, на конкретных примерах определены специфические черты функционирования разнообразных организационных структур творческих объединений начала XXI в.*

До недавнего времени идея создания и организации нового театрального коллектива в Республике Беларусь могла быть реализована лишь в двух формах: профессиональный государственный театр или самодеятельная труппа. Политические и социально-экономические новации 1990-х гг. повлекли за собой изменение художественной жизни Беларуси. Начался процесс формирования арт-рынка, нацеленного на упразднение государственной монополии, расширение и укрупнение социально-культурной активности частных лиц. В структуру художественного рынка, составной частью которого является предпринимательство, влились творческие организации, художественные галереи, частные театры, продюсерские центры.

Цель данной статьи – выявление основных отличий функционирования разнообразных по художественному уровню, репертуарной политике и способам финансирования театральных коллективов 1990–2000-х гг.

На проведенной в 1993 г. в Минске Всебелорусской театральной конференции “Театральное искусство Беларуси и проблемы национально-культурного возрождения” ведущими деятелями сценического искусства был рассмотрен широкий круг вопросов, связанных с состоянием современной театральной культуры республики. Итоговым документом, завершившим работу конференции, явилось подписание резолюции [9]. Отметим, что данный документ не обладал юридической силой и носил декларативный характер, однако некоторые его положения являются для белорусского сценического искусства актуальными до сих пор.

Участники конференции обратились в Министерство культуры и Союз театральных деятелей Республики Беларусь с предложением о подготовке и проведении серьезной театральной реформы с учетом современных реалий жизни, национальных традиций и опыта ведущих европейских мастеров сцены. Главной целью реформы являлось придание нового мощного импульса развитию театрального искусства Беларуси. Одна из важнейших задач реформы – создание условий для существования разнообразных организационных моделей театров: государственных, общественных, частных, муниципальных, антрепренерских, акционерных и др. Среди иных положений резолюции заслуживают внимания предложения по разработке научно обоснованной концепции развития белорусского театра в переходный период, подготовке проекта закона о театральном искусстве в Республике Беларусь, постепенному переводу всех государственных трупп на контрактную основу. В результате реформирования театральной системы талантливым художникам гарантировалась необходимая государственная поддержка для плодотворной творческой деятельности, поисков и экспериментов [9].

Проанонсированные участниками конференции идеи очень быстро нашли отражение в реальной жизни. Возникшая возможность новых форм организации сценических коллективов была использована деятелями культуры повсеместно. “Столицу Беларуси охватил бум открытия новых театров” [7, с.6]. Наиболее распространенными моделями сценических объединений в 1990-е гг. стали театры-студии и антрепризы. Причин для возникновения таких, на первый взгляд диаметрально противоположных, театральных организаций было достаточно много. Под крышей театров-студий, а позже антреприз объединялись актеры и режиссеры, которые не могли реализовать свои творческие замыслы в государственных профессиональных или любительских коллективах. Некоторые стремились к экспериментальному творчеству и считали себя способными на

более содержательное и новаторское существование в профессии. Критик Т. Орлова писала: “Что объединяло творческих людей на принципах студийности? Одних – эстетический вкус, других – роли, третьих – прелести свободы, четвертых – безработица” [7, с.7].

За несколько лет в Минске открылось более тридцати разных по художественному уровню, репертуарной политике и способам финансирования театров-студий. В студийном движении преобладали те новации, которые театры-студии могли осуществить в своей деятельности: воплощение новой театральной эстетики, новых художественных идей, стилей, непривычной драматургии. Именно в рамках театров-студий деятели искусства впервые получили возможность создания коллективов на хозрасчетной основе и работы на принципах самоокупаемости [8]. Благодаря этому театральная жизнь в республике заметно оживилась.

На наш взгляд, хрестоматийным примером существования театра-студии, совмещавшего возможности экспериментального творчества в условиях самостоятельного финансового обеспечения, является Альтернативный театр Витаутаса Григалиюнаса, функционировавший в 1990–1996 гг.

С момента рождения театра в 1990 г. В. Григалиюнасом и Л. Динерштейном разрабатывалась концепция театра, основанная на взаимодействии двух принципов: театра как вида искусства и театра как места общения [3, с.78]. При театре функционировали три структуры – бизнес-школа “Рейтинг”, рекламное агентство “Влад” и художественная галерея “Vita Nowa”. Реализовывались такие оригинальные проекты, как вечера “Класс-клуба”, “Рок-абонемент”, вечера авторской песни и поэзии, клуб “постэлитарного кино”. Была налажена система проведения встреч с выдающимися деятелями современной российской культуры: на площадке театра выступали ведущие актеры В. Лановой, З. Гердт, Е. Леонов, М. Ульянов.

За четыре года существования в атмосфере экономической нестабильности начала 90-х гг. XX в. на базе Альтернативного театра была создана уникальная система финансирования. Поиск и привлечение в театр деловых партнеров – потенциальных меценатов, среди которых были частные предприятия “Плутос” и “Митинком”, – позволяли компенсировать расходы коллектива, связанные с выпуском и прокатом спектаклей, выплатами зарплат, осуществлением гастрольной деятельности. Функционировали самостоятельные организации: ресторан, прибыль которого шла на покрытие расходов по содержанию театра, и Фонд помощи поддержки культуры.

Развитие за счет финансовых средств меценатов, контрактная система работы актеров и активная гастрольная и фестивальная деятельность явились уникальными для белорусского театрального пространства и впоследствии были взяты на вооружение белорусскими антрепренерами.

К середине 1990-х гг. наблюдается постепенное исчезновение театров-студий. Тяжелые экономические условия существования студийных театров, невозможность проведения полноценных поисковых работ привели к распаду многочисленных студийных коллективов. Многие из них прекращают свою деятельность, едва успев появиться и заявить о себе несколькими спектаклями. Большинство сменяет статус студии на профессиональный государственный театр. Другие называют себя антрепризами.

Под антрепризой подразумевается частное зрелищное предприятие, создаваемое и управляемое антрепренером и предусматривающее участие в конкретной постановке (на определенный срок) актеров из разных театров. В свою очередь, антрепренерами называют тех, кто осуществляет прокат или постановки спектаклей в одном месте или с одной творческой группой. Современный театральный антрепренер не обязательно является собственником спектаклей, но он всегда ведет театральное дело.

По форме собственности антреприза является частным предприятием и существует на средства, полученные от реализации творческих художественных продуктов, а именно показов спектаклей. Априори финансовая поддержка со стороны государства полностью отсутствует.

Можно с уверенностью утверждать, что развитие антрепризного движения явилось результатом социально-экономических преобразований в театральной практике, обусловивших смещение акцентов в сторону потребностей и вкусов массового зрителя.

Задумываемая белорусскими режиссерами как разовый театральный проект для профессиональных белорусских актеров, невостребованных в государственных театрах, антреприза в скором времени стала значительно большим событием, чем создание и публичный показ одного спектакля. Деятельность творческих коллективов Н.Пинигина “Никола-театр”, М.Абрамова “Театральные звезды”, В.Ушакова “Виртуозы сцены”, Е.Волобоева “Белорусские сезоны”, Малого театра И.Забары носила систематический характер. Каждый коллектив имел в репертуаре не менее трех спектаклей. Наблюдалась тенденция приглашения к участию в постановках отдельных актеров, которые сотрудничали с режиссерами на протяжении нескольких спектаклей. Ведущими актерами творческих работ Н.Пинигина были С.Журавель, И.Забара и В.Манаев; Е.Волобоев работал в тесном контакте с А.Полозковым и Г.Чернобаевой; М.Абрамов – с С.Никончик, А.Кизино, Л.Абрамовой.

Антреприза подчинена законам рыночной экономики, и самоокупаемость для такого предприятия является главным средством существования. Коммерческий характер предприятия, функционирование которого зависит от прибыли, требует постановки произведений, максимально близких и понятных широкому кругу зрителей, независимо от уровня образования и финансовых возможностей.

Белорусская антреприза представлена всеми театральными жанрами, за исключением классической оперы и балета. При этом большинство функционирующих театров находится на жанровой границе: постановки насыщаются приемами пантомимы, клоунады, экспериментальными танцевальными импровизациями с использованием литературно-музыкального материала.

Организация прокатно-гастрольной деятельности белорусской антрепризы характеризуется следующими особенностями. В 1990-е гг., при отсутствии стационарных арендуемых площадок, создание постоянной репертуарной афиши театральной антрепризы было делом весьма трудоемким. Коллективы играли спектакли от случая к случаю для поддержания необходимого уровня исполнительского мастерства и интереса зрителей. На сцене Дворца культуры имени Ф.Дзержинского одновременно показывали свои спектакли антреприза “Виртуозы сцены”, антрепризы ПЦ “Альфа-радио” и “Никола-театр”, что, безусловно, тормозило расширение творческой деятельности каждого коллектива и не позволяло зрителям определиться с местонахождением любимого театра.

Специфику работы коллективов театральной антрепризы определяет и тот факт, что в создании спектаклей участвуют приглашенные из государственных театров актеры, режиссеры, художники. Уровень занятости данных работников в стационарных коллективах является решающим при планировании проката постановок антрепризы.

Безусловно, постановки антрепризы не являются сквозь новаторскими и идейно-содержательными. Об этом свидетельствует существующее в театральных кругах мнение о “легких” спектаклях, которые являются основой антрепризного репертуара [1; 4; 5]. Однако для формирования относительно объективной точки зрения необходимо отметить, что среди огромного репертуарного массива белорусских стационарных театров процент спектаклей, поставленных для привлечения и развлечения публики, составляет треть от общего предложения [1].

В 2000-е гг. наблюдается значительный приток в театральную культуру Беларуси молодых актеров и режиссеров, профессионально утверждающих себя в экспериментальной работе над классической и современной драматургией, поисках индивидуальной эстетики коллективов. При этом, безусловно, уровень экспериментальной работы не является таким глубоким и идейным, как это наблюдалось в деятельности театров-студий, и нацелен в значительной степени на привлечение публики в зрительный зал.

Организационная система этих творческих объединений определяется самими участниками как частный театр. Активно функционирующие в данный момент ОДО “Новый театр”, Современный художественный театр, театр “Компания” имеют штатную единицу продюсера, возглавляющего коллектив, режиссера и постоянные арендуемые площадки.

Продюсер в театре – профессия, предполагающая совершенно конкретные человеческие качества и навыки. Он рождает идею постановки и только потом начинает

сбирать деньги, людей и заставляет их “работать на воплощение”. Он должен думать о том, насколько его идея будет востребована. Продюсер изначально должен обладать творческим потенциалом, иначе он не сможет поразить новизной художественного замысла.

Российскими деятелями сценического искусства Д.Смелянским и Э.Мамедовым обоснована концепция развития театрального процесса в России. XIX в. был веком актерского театра. Тогда зрители ходили “на имя”, и спектакли были памятны тем, что в них сыграл А.Ленский или М.Савина. XX в. поставил во главу угла режиссера, и появился режиссерский театр. Ходили “на В.Мейерхольда, А.Таирова”, потом “на Г.Товстоногова, М.Захарова”. А XXI в., по мнению авторов, будет веком продюсерского театра, т.е. значимость продюсера будет возрастать, становясь решающей [3; 10].

Продюсерский театр в Беларуси не получил пока массового распространения. Следует отметить, что в республике очень мало действующих театральных продюсеров. Уникальные люди, одаренные артистическими, предпринимательскими и организационными способностями, – все еще “штучный товар”. Владимир Ушаков (Современный художественный театр), Евгений Волобоев (“Театральный ковчег”), Артур Мартиросян (“Новый театр”), пришедшие в профессию из режиссуры и исполнительства, самостоятельно, методом проб и ошибок осваивают данный вид деятельности.

Белорусским продюсерам сегодня приходится доказывать бизнесу и государству, что “культуре деньги не дарят, в нее вкладывают” [10, с.16]. Открывая новые источники финансирования, продюсеры не стесняются использовать и известные пути. Для привлечения максимально большего количества зрителей активно используются маркетинговые технологии, сущность которых заключается в выделении спектаклей частных из общего массива постановок. Маркетинг является средством, помогающим производителям сферы зрелищных искусств лучше знать и удовлетворять потребности рынка.

Таким образом, сценическое искусство Беларуси рубежа веков представлено разнообразными театральными моделями. В их числе стационарный репертуарный театр, антрепризный театр, продюсерский театр, студийный театр. Упрощение системы управления театральным процессом, который долгое время находился под контролем государственных органов, открыло новые перспективы творчества перед деятелями театра и дало возможность реализации оригинальных режиссерских проектов и экспериментальной проверки новых художественных идей. Уменьшение бюджетного финансирования театральной сферы и привлечение инвестиций – следствие появления таких моделей организации театрального процесса, как театры-студии, антрепризы, продюсерские театры.

Театры-студии представляют собой творческие объединения, нацеленные на экспериментальную проверку новых художественных идей. Практики театрального дела видят в форме студийного театра наиболее благоприятные условия для творчества и реализации оригинальных режиссерских проектов.

В творческом функционировании антреприз сочетаются два противоположных принципа: стремление к творческому поиску в условиях адаптированного смыслового и художественного содержания сценического произведения и к удовлетворению интеллектуальных и эстетических запросов массового зрителя.

Продюсерский театр не ставит своей целью замещение традиционной модели стационарного театра. Продюсеры отчетливо понимают, что репертуарный театр – лучшая школа как для актеров, так и для режиссеров, сценографов, балетмейстеров, администраторов. Поэтому их деятельность, сопряженная с использованием достижений традиционного театра, является альтернативой (не только финансовой, экономической, но и творческой) для государственных театральных коллективов.

1. Арлова, Т. Бяда ад пяшчотнага сэрца / Т.Арлова // Мастацтва. – 2000. – № 1. – С. 5–8.

2. Бузук, Р.Л. Беларускі тэатр і глядач на парозе XXI стагоддзя / Р.Л.Бузук. – Мінск: БелДШК, 2004. – 254 с.

3. Галковская, Г.Л. Студийные театры Беларуси 1980–1990 годов / Г.Л.Галковская. – Минск: Беларус. гос. академия искусств, 2005. – 152 с.

4. *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* / НББ. – 2001. – Вып. 3. – С. 20–28.

5. *Завадская, И.* Театральный обзор / И.Завадская // *Советская Белоруссия*. – 2002. – 6 апр. – С. 9.

6. *Мамедов, Э.* Еще раз об антрепризе / Э.Мамедов // *Сцена*. – 2004. – № 3. – С. 13–14.

7. *Михеева, О.* Альтернативный театр и другие... Из истории становления новых театров Беларуси 1980–90 гг. / О.Михеева; под науч. ред. Т.А.Ратобильской. – Минск: Ковчег, 2005. – 64 с.

8. *Положение о театре-студии: проект* / предисл. М.Захарова // *Театральная жизнь*. – 1988. – № 4. – С. 22–23.

9. *Рэзалюцыя* Усебеларускай тэатральной канферэнцыі “Тэатральнае мастацтва Беларусі і праблемы нацыянальна-культурнага адраджэння” // *Тэатральная Беларусь*. – 1994. – № 2. – С. 35–36.

10. *Смелянский, Д.Я.* Продюсер в театральном процессе России. Организационно-творческий аспект: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Д.Я.Смелянский; Рос. акад. театр. иск-ва. – М., 2000. – С. 22.

*A.STELMAKH*

#### **THE STAGE ART OF BELARUS: MODERN THEATRE MODELS**

The article deals with the organizational model of development of Belarusian performing arts. It is noted that the existence of the theatrical space of various groups was a result of socio-economic transformation that led deviation stage of creativity in the needs and tastes of mass audience. The author identifies the basic principles of arts-level repertoire policy variety and the way funding groups provide general and specific features. The material is addressed to the theoreticians and practitioners of the theatre art.