

Драматургическая основа батлеечных представлений: традиции и новации

Круглова Т.А.

Учреждение образования «Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы», Гродно

Творчество народного батлеечного театра кукол, являющегося на протяжении многих столетий выразителем эстетического и социального опыта народа, оказывает непосредственное влияние на развитие профессиональной белорусской драматургии, в которой интересным образом находят применение сюжеты и образы этого театра. Проблематика статьи связана с трансформацией традиционных форм искусства театра кукол, пересмотром драматургической составляющей спектакля, что без должного научного изучения может привести к лишению художественно-эстетической потребности и идейно-смысловой наполненности батлеечного действия. В статье раскрывается специфика драматургической стороны спектакля в историческом процессе развития батлеечного театра; анализируются современные кукольные представления, в которых воссоздаются канонические тексты и образы мистерияльной драмы «Царь Ирод». Обновление содержания репертуара и формы батлейки с использованием новых выразительных средств на театральной сцене происходит по типу ее стилизации, поэтому белорусский народный театр кукол и сегодня продолжает быть тесным образом связан с настоящей жизнью, органически вписывается в новую реальность и интерпретирует ее посредством обновления драматургической составляющей спектакля. На основе накопленной фактографии сценического обновления батлейки раскрываются способы реинтерпретации мистерияльной драмы «Царь Ирод».

Ключевые слова: драматургия батлеечных представлений, театр кукол батлейка, белорусская батлейка, театральное творчество.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 12–18)

Dramaturgy Basis of Batleika (Puppet) Performance: Traditions and Innovations

Kruglova T.A.

Educational Establishment “Grodno State Yanka Kupala University”, Grodno

The creativity of the national Batleika puppet theater, which for many centuries has been an expression of the aesthetic and social experience of the people, has a direct impact on the development of professional Belarusian dramaturgy, in which the plots and images of this theater find interesting application. The issues of the article are related to the transformation of the traditional forms of the puppet theater, the revision of the dramaturgy component of the play, which, without proper scientific study, can lead to the deprivation of the artistic and aesthetic need and the ideological and semantic fullness of Batleika action. The article reveals the specifics of the dramaturgy side of the play in the historical process of development of Batleika theater, analyzes modern puppet shows in which canonical texts and images of the mysterious drama “King Herod” are recreated. Updating the content of the repertoire and Batleika form using new expressive means on the theater stage takes place according to the style of its stylization, therefore, the Belarusian folk puppet theater today continues to be closely connected with real life, organically fits into the new reality and interprets it by updating the dramaturgy component of the performance. Based on the accumulated factography of the scenic updating of Batleika, ways of reinterpreting the mysterious drama “King Herod” are revealed.

Key words: dramaturgy Batleika performances, Batleika puppet theater, Belarusian Batleika, theatrical work.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 12–18)

На сегодняшний день театр кукол батлейка вызывает неподдельный интерес у ученых в качестве предмета научного исследования. Изучению канонических текстов батлейки, секуляризации батлеечного представления посвящаются монографии и статьи таких белорусских искусствоведов, как И.А. Алекснина, Г.В. Алисейчик, Г.И. Барышева, А.В. Калашникова, М.А. Колодинского, Н.Д. Пискун, О.К. Санникова и др. Наибольший вклад среди них внес выдающийся ученый и театровед Г.И. Барышев, рассматривающий данный вид народного кукольного театра с различных сторон, включая драматургическую составляющую спектакля. В своем труде о батлейке, анализируя тексты представлений, записанных этнографами и фольклористами в разное время, он характеризует поэтику театра и описывает составные части представления: «...батлеечная драматургия сохранила все признаки стиля барокко с его контрастностью, соединением несоединимого, совмещением несовместимого: пафос, высокий литературный стиль первой, “серьезной” части представления свободно и легко взаимно дополняется фольклорным анекдотом и бурлеском, сочной народной речью в другой, “комической” части» [1, с. 5].

Выразительность батлеечных театрализованных представлений привлекает внимание не только исследователей, но и профессиональных драматургов, использующих в своих пьесах различные элементы, сюжеты и образы батлейки. В качестве примера может послужить драматургическое творчество К. Каганца, Я. Купалы, З. Бядули и других писателей. Проблематика статьи связана с трансформацией традиционных форм искусства театра кукол, пересмотром драматургической составляющей спектакля, что без должного научного изучения может привести к лишению художественно-эстетической потребности и идейно-смысловой наполненности батлеечного действия. Накопленная за последнее время фактография сценического обновления батлейки указывает, прежде всего, на расширение содержания репертуара театра, в связи с чем данный ракурс исследования выявляет новизну и актуальность проблемы, связанной с переосмыслением традиционных сюжетов в современной постановочной практике.

Цель статьи – выявить специфику драматургической стороны спектакля в историческом процессе развития белорусского народного театра батлейка.

Структура батлеечного представления. Традиционная структура батлеечных спектаклей, демонстрируемых в период зимнего

колядования, имеет двухчастную композицию, воплощая принцип разграничения «высокого» и «низкого». Первая часть предстает библейско-мистериальной, в которой воплощаются события, связанные с рождением Христа, кончиной царя Ирода, раскаянием Адама и Евы перед Богом и др. Вторая часть представляет собой цепь чередования комедийно-сатирических сценок-интермедий из народной жизни. С течением времени эта часть становится более развернутой, начинает занимать более значительное место в спектакле и «превращается в своеобразный спектакль-дивертисмент, где отдельные сценки связаны только местом действия, одним сюжетом» [2, с. 16].

Такой принцип разделения на две части отражает сторону, связанную с идейно-тематическим характером драматургии театра. Однако, если учитывать также художественно-стилистическую сторону, то возникает необходимость деления репертуара на три части: пролог, мистериальную драму и народно-комедийные сцены. Такой позиции придерживаются некоторые ученые, например Е.Р. Романов, высказывание которого процитировано в издании, посвященном истории белорусского театра: «Как известно, репертуар вертепа состоит из трех частей: 1) религиозной, которая имеет связь с праздником рождения Христа; 2) пьесы “Царь Ирод” и 3) жанровых сцен» [3, с. 105]. Исследователь народного театра М.А. Колодинский также разделяет репертуар батлейки на три части: «...сцены и песни религиозного содержания, мистериальную драму “Царь Ирод” и народные интермедийные сценки» [4, с. 397].

Прологовые сцены сформировались еще на раннем этапе существования батлейки и представляли собой сцены на библейские сюжеты. Спектакль традиционно начинался с Ангела, в некоторых случаях с двух Ангелов или Пономаря, который зажигал свечи. Хор в этот момент обычно исполнял молитву или праздничный тропарь «Рождество твое, Христе». Далее поочередно демонстрировались сцены поклонения пастухов, Адама и Евы, появление Девы Марии, святого Иосифа, Христа, выход трех волхвов, царя Давида. В текстах батлеечных спектаклей, относящихся ко второй половине XIX в., эти сцены имеют различную последовательность, например, действие может начаться сразу с поклонения волхвов, после чего следуют сцены Адама и Евы и т.д. Основным событием в прологе является рождение Спасителя, что в драматургическом смысле позволяет объединить все сцены в одно целое. Пролог значительно отличается

по форме и принципам сценического воплощения от остального репертуара батлейки, в нем сохраняется пантомимический принцип сценической интерпретации, поскольку соблюдается строгая регламентация в отношении к слову. В дальнейшем происходит значительное сокращение библейских сюжетов в связи с общей тенденцией обмирщения репертуара. В записях текстов начала XX в. пролог уже отсутствует. Встречаются варианты представлений, где батлеечник перед началом спектакля, обращаясь к публике, кратко рассказывает о событиях, связанных с рождением Христа, после чего следует показ драмы «Царь Ирод».

Первая часть батлеечного представления. В репертуаре батлейки существует множество вариантов мистериальной драмы «Царь Ирод». Наиболее полным считается вариант батлеечного представления, записанного Е.Р. Романовым на территории Витебщины. В отличие от представлений западноевропейских театров кукол, в драме присутствует мотив наказания Ирода смертью на глазах у зрителя – это дает основание для выявления схожести батлейки с вертепом и шопкой. Западные исследователи усматривают в этой драматургической особенности воплощение чувства справедливости [3, с. 110].

Сегодня драма «Царь Ирод» входит в репертуар не только батлеечных театров, ее нередко демонстрируют также профессиональные творческие коллективы, один из которых представляет Белорусский театр «Лялька» из Витебска. Постановка «Царь Ирод» этого театра отражает основные черты традиционной белорусской батлейки на высоком профессиональном уровне. Так, в 1996 году художником А. Сидоровым были изготовлены батлейка и куклы по образцу аутентической могилевской батлейки XIX века (рис. 1; 2). Позже коллекцию колядных персонажей дополнил художник-конструктор Д. Горолевич. В спектакле, режиссером которого является актриса театра Д. Зимницкая, задействованы всего два актера для озвучивания мужских и женских ролей (А. Степанец и В. Зимницкий) [5].

Сюжет постановки «Царь Ирод» вызывает особый интерес, поскольку основан на упомянутых выше записях конца XIX века, собранных этнографом Е.Р. Романовым в окрестностях Витебска. Спектакль имеет двухчастную структуру, где первая часть повествует о событиях, связанных с Иродом, вторая часть представлена народными интермедиями. Театральное действие начинается с того, что актеры открывают створки батлейки и вставляют в них

зажженные свечи, как это происходило в далекие времена. Сверху над батлейкой появляется Ангел, который сообщает зрителям о рождении Христа. На верхнем ярусе находятся фигурки Святого семейства, к которому приходит Пастух поклониться и попросить о даровании урожайного лета. На нижнем ярусе находится Ирод. Он приглашает к себе Волхвов спросить о том, куда они направляются. Волхвы отвечают, что идут поклониться «рожденному». Ирод пугается, поскольку новорожденный «царь» может лишить его престола и говорит Волхвам вернуться потом к нему, чтобы он также смог прийти поклониться «царю» и принести свои дары. Волхвы отправляются в путь. Дорогу в Вифлеем им указывает звезда, которая появилась на небе с рождением Спасителя. Они приносят дары младенцу, поклоняются ему и собираются вернуться к Ироду, но Ангел предостерегает Волхвов и Иосифа о возможной беде. Иосиф с семьей бежит в Египет, чтобы Ирод не смог загубить младенца. В это время Ирод, не дождавшись Волхвов, приказывает позвать Чернокнижника, который рассказывает где, согласно книгам, находится местонахождение Иисуса и отдает Воину приказ убить всех младенцев до двух лет в Вифлееме, надеясь, что в их числе будет и Иисус. Спустя некоторое время Воин докладывает своему господину об убийстве четырехсот тысяч детей и сообщает, что одна Рахиль только не дала убить свое дитя и пришла к нему просить милости. На сцене появляется Рахиль с сыном, которая умоляет сжалиться над ней, но Ирод непреклонен. Младенца не убивают на глазах у зрителей, о смерти ребенка становится понятно из слов плачущей Рахили, которую утешает Ангел. За все свои злодеяния Ирод расплачивается жизнью, поэтому на сцене появляется Смерть. Она отрубает ему косой голову и призывает своего братца Черта, чтобы утащить труп в ад. Основная идея спектакля заключается в словах, которые произносит Ангел в конце действия: «Человек бедный, не превозносись!».

В данной постановке «Царь Ирод» полностью сохранен текст оригинала, действие развивается согласно каноническим принципам построения драматургии традиционной батлейки. Персонаж Ирода в пьесе выявляет, прежде всего, демоническую сущность его характера, олицетворяет собой символ зла и исключительной жестокости, недаром его образ стал в наше время нарицательным. Сцена убийства младенца Рахили является одним из самых эмоционально ярких эпизодов драмы. Профессиональный подход в создании спектакля, глубина его

содержания не остались незамеченными компетентным жюри на Международном фестивале «Рождественская мистерия» в Санкт-Петербурге. В январе 2019 года постановка «Царь Ирод» витебских кукольников была отмечена дипломом за возрождение и сохранение национальной традиционной культуры (рис. 3).

Вторая часть батлеечного представления.

Наиболее разнообразную часть репертуара батлейки в драматургическом плане показывают сцены комедийно-бытового характера, которые составляют другую часть представления. Известно, что светский пласт драматургии появился позже духовного, но впоследствии батлеечный театр начинает развиваться в русле расширения светского начала. Драматургия другой части спектакля может вызвать ошибочное понимание в том, что она представляет собой случайный набор жанровых сцен без композиционного центра. Такая позиция отражает только внешнюю сторону явления. Сущность драматургии другой части спектакля заключается в проявлении внутренней связи, объединяющей все части в одно целое, представленное как комедия в самых различных ее проявлениях. В данном отношении обнаруживается стилистическое единство в драматургии этой части. Исследователи насчитывают более двадцати разнообразных сценок комедийно-бытового характера («Мужик Матей и Доктор», «Макар», «Скоморох с медведем», «Цыган и Цыганка», «Антон с козой и Антониха», «Два рыцаря», «Еврей», «Баба-ворожея», «Франт поляк с паненкой», «Волжский дворянин и его слуга Ванька», «Мужик и его сын Максим», «Казак и Казачка», «Купец» и др.) [6, с. 60].

В батлеечной комедии не существует композиционного выделения одного определенного драматургического жанра, т.е. концентрации сцен на принципах общего изобразительного средства, поскольку это противоречит основному принципу дивертисмента, для которого характерно соединение различных жанровых сцен. Здесь соблюдается принцип чередования, так например, комедийная сценка сменяется песней, песня – сатирическим монологом, монолог – танцем и т.д. «Перед зрителями проходит не просто калейдоскоп ярких, выхваченных из самой жизни образов, характеров, социальных типов, а определенным образом организованное представление, где сознательно избегается соседство идентичных или одинаковых художественных приемов, характеристик, изобразительных средств» [3, с. 111].

Особое место занимают сцены сатирического характера, основанные на принципе художественного осмысления жизни. В данном случае сатира выступает как своеобразный взгляд на действительность, базирующийся на социальном аспекте отношений к различным явлениям жизни, что становится предметом художественного отражения в батлеечных представлениях. Среди сатирических сцен должное место занимают сцены-связки, выполняющие функцию соединения в одно целое драматургически разных частей. В качестве примера можно привести сцену «Ірадзіяда, стары Рыгор і Шчогаць» в одном из вариантов витебской батлейки [3, с. 111]. Во время завершения драмы «Царь Ирод», когда Сатана утаскивает с собой труп Ирода, на сцене появляется его жена Иродиада «как бы вернувшаяся с похорон мужа». Подобных моментов в спектакле немало, именно через них проявляется характер условности батлеечного искусства.

Все персонажи в интермедиях характеризуются подробным образом и различаются между собой благодаря неповторным приемам и способам обрисовки образа. Например, такие персонажи, как Франт, Щеголь, Элегант являются разновидностями одного образа. В каждом из них по-своему художественно выражается одно социальное явление, следовательно, эти персонажи становятся собирательным образом, в котором сатирично высмеивается определенный социальный тип. Самыми распространенными героями в комедийной части оказываются образы Цыгана, Еврея и их жен. В характеристике этих персонажей делается акцент на род их занятия, типичные интересы и привычки: Цыган обменивает коней, Цыганка занимается гаданием, Еврей торгует и т.д.

Жанрово-стилистические особенности репертуара каждой части представления обладают характерными сценическими средствами выразительности: если в прологовых сценах действие раскрывается только через пантомиму в сопровождении хора, в драме «Царь Ирод» применяется уже больше художественных средств. Самыми разнообразными в данном отношении выступают комедийные сценки, сохранившие жанровые признаки интермедий. В них свободно используются такие структурные формы, как диалог, монолог, песня, танец, а также значительный арсенал комедийных средств (острая сатира, юмор, пародия и др.). Речь персонажей насыщена различными образными сравнениями, от гротесково-фарсовых до гиперболических метафорических выражений.

Среди комедийных сценок самой популярной является бытовая зарисовка «Антон с козой и Антониха». Данная миниатюра с буффонным характером получила различные нюансы разработки, но с течением времени сформировались два типологически различных ее варианта. К первому относится короткая по протяженности сценка, которая демонстрируется на фоне звучания песни. В качестве примера можно привести сцену из батлеечного представления, записанного И.Е. Якимовым в Быховском районе Могилевской области в 1909 г. Здесь исполняются только пантомимические действия в сопровождении хора. В другом варианте заметна тенденция жанровой разработки сцен, которую можно проследить на примере текстов спектаклей, зафиксированных на территории Минской области в начале XX в. Песни здесь играют второстепенную функцию, например, чтобы занять время, пока Антониха доит козу и т.п. В своей основе сцена имеет диалогичную форму, поэтому большинство исследователей называют ее жанровой зарисовкой. Диалогичная форма выступает здесь основной благодаря последующему драматургическому развитию: в действии появляется персонаж Еврея-торговца, покупающего у Антона его непослушную козу. Целостность и композиционную завершенность миниатюры придает монолог Антона, которым начинается и заканчивается действие.

Однотипность драматургии малых форм способствовала взаимным репертуарным заимствованиям между батлейкой и театром живых актеров, в связи с чем в репертуар «живой батлейки» начинают входить сатирические сцены, например «Матей и доктор», «Волжский дворянин и слуга Ванька» и др. Сцена «Матей и Доктор» известна с давних времен и в своем происхождении тесно связана с интермедиями школьной драмы. В театре кукол она получает черты законченного художественного произведения с национальным колоритом.

В сценке о Докторе-шарлатане логика драматургического развития остается неизменной: здесь последовательно чередуются монолог и диалог. Миниатюра начинается монологом крестьянина, выдержанным в форме рассказа, из которого слушателю становятся понятны причины болезни героя. Монолог Матея – композиционный центр всего произведения, в нем заложена характеристика самого героя, которая раскрывает натуру рассудительного крестьянина, обладающего незаурядным чувством юмора. С ироничной улыбкой рассказывает Матей о своем

приключении, о причине своей беды, которая возникла в результате того, что он излишне поел кутьи у пана Барановского. Этот монолог сменяется диалогом с появлением Доктора, которого крестьянин просит излечить, однако его лечение оказывается весьма странным. В сценке лечение Матея подается в подчеркнуто сатирическом плане, здесь широко применяются средства шаржа и буффонады. Доктор быстро уходит после «лечения» Матея палкой. Крестьянин, в свою очередь, высказывает ему вслед различные проклятья, составляющие заключительный монолог героя, которым в большинстве случаев заканчивается данная миниатюра.

Другая часть представления, основанная на бытовых шутках, анекдотах, комичных случаях и повестях вызывает, как правило, наибольший интерес у зрителей благодаря заложенному в них народному юмору в лучших его проявлениях. В фольклорных комедийных сценках отражаются мировоззрение белорусского народа и принципы понимания жизненных явлений – это позволяет комическому репертуару в значительной мере способствовать становлению самобытных черт батлеечного театра.

Целостность восприятия батлеечного представления не нарушается по причине отсутствия внешних сюжетных взаимосвязей. Противопоставление «высокого» и «низкого» находит выражение не только в двухчастности драматургии, оно косвенно отражается также на образной сфере спектакля, что указывает на дуализм противоположных морально-этических начал (доброе – злое, справедливое – жестокое), дуализм характеров (веселое – грустное), на парность персонажей (Антон – Антониха, Казак – Казачка, Купец – Слуга, Цыган – Цыганка и т.д.).

В историческом процессе развития батлейки сюжеты постепенно меняются в соответствии с региональными традициями фольклора, обретают ярко выраженные национальные черты благодаря специфике языка. Примером могут служить постановки театра Потупчика из Докшиц: «Батлеечник хорошо знал новости повета, был жизнь почти каждого местного жителя, что составляло основную канву его представлений. Текст представления создавался самим Потупчиком, что делало спектакли актуальными, насущными, максимально близкими и понятными зрителю. Значительное место в составе репертуара его театра занимали постановки согласно народным песням (“Варабей, варабей, ня клых маіх канпель”, “Гоп, гоп, Ясю, куды ж ты паехаў?” и др.) ... При этом во время изготовления кукол

народный умелец стремится наделить батлеечных героев внешним сходством с реальными людьми. Для религиозных представлений, которые давал Потупчик для священства во время праздников и в домах местного начальства, он копировал персонажей из лубочных рисунков, а апостолов и волхвов создавал по «образу и сходству» местного священства, которое приезжало на праздник. Представления докшицкого кукольника, согласно воспоминаниям А. Дешевого, были глубоко народными, с колоритным языком, пронизанные острой критикой отрицательных общественных явлений» [7, с. 26–28].

Отдельного внимания заслуживает текст, который произносит батлеечник. В зависимости от состава зрительской аудитории, ее мировоззрений он мог варьировать сценарную основу представления, усиливать либо ослаблять оценку событий, о которых повествуется в действии, поэтому импровизация в творчестве кукольника выступает одной из характерных черт данного искусства.

Современное батлеечное представление.

Двухчастная структура современного батлеечного спектакля не является обязательным условием при создании постановки. Первая мистериальная часть приобретает самостоятельное значение, в ней продолжают сохраняться каноны и традиционность первоначальной основы представления. Появляются новые образцы реинтерпретации драмы «Царь Ирод», в которых значительно возрастает выразительность спектакля за счет изменения, в том числе, исходного драматургического материала. В современных постановках встречаются все типы реинтерпретации батлейки: вербальная, невербальная (музыкальная и визуальная), синтетическая [8, с. 63].

В первом типе реинтерпретации возможно преднамеренное смещение акцентов в понимании смысла мистериальной драмы. Например, в постановке «Царь Ирод» Театральной мастерской «Студиозы», организованной при Белорусском государственном университете культуры и искусств, преобладает такой аспект темы, как трагедия матери, воплощенная в образах Иродиады и Рахили. Драматургической особенностью здесь является отсутствие персонажей верхнего яруса (Три царя, Святое семейство, Пастухи), поэтому события, связанные с ними в действии, опущены (рис. 4).

Во втором типе реинтерпретации совмещается аутентичный текст с оригинальным музыкальным сопровождением и сценографией светотеневого театра благодаря различным медиатехнологиям, заметно усиливающим

эффект зрелищности спектакля. Примером такого типа может служить представление «Рождественское чудо» Театра кукол, света и тени «Дом Солнца» (г. Минск). Данная постановка осуществляется как с помощью традиционных средств теневого и кукольного театра, так и нетрадиционных – рисование светом. Представление сопровождается живой музыкой (арфа, пан-флейта, кавал, бар чаймс) (рис. 5; 6). Использование современных технологий позволяет удерживать внимание юных зрителей в действенном объектном поле постановки.

В синтетическом типе реинтерпретации комбинируются черты первых двух типов, рассмотренных выше. К данному типу можно отнести спектакль С. Ковалева «Шлях да Батлемеа» Гродненского областного театра кукол. Исходный драматургический материал здесь изменен согласно авторскому видению создателя. Главным героем действия является не Ирод, а Ослик, принимающий активное участие в судьбе Святого семейства. Сюжет постановки заключается в следующем: маленький Ослик направляется в Вифлеем, чтобы увидеть младенца Иисуса. По дороге он встречает Свинью, Льва, Крота, Обезьяну и узнает, что у каждого из них свой Бог. Оказавшись в Вифлееме, Ослик появляется в тот момент для Марии и Иосифа, когда им грозит опасность из-за приказа Ирода. Святое семейство спасается от солдат, уезжая из города на Ослике. Персонаж Ирода на сцене отсутствует, к отрицательным героям, кроме самого Царя, относятся также Солдаты и Хозяин, который выдает местонахождение Святого семейства. В сценографическом решении спектакля задействуются различные типы медиатехнологий, такие как, аудиальный, визуальный, кинетический. Представление «Шлях да Батлемеа» отличается высоким уровнем режиссуры, целостностью сценографического решения, профессионализмом актерской игры и управления куклой (рис. 7; 8).

Большой интерес вызывают современные стилизованные батлеечные постановки, поскольку стилизация позволяет наиболее точным образом выявить аутентичные черты мистериальной драмы, не нарушая границ жанра, и сочетать при этом два стиля (авторский и каноничный). В спектаклях на традиционный рождественский сюжет соединяются прошлое и современность, каноничность и репрезентативность, что вводит зрителя в особую мифопоэтику мистериального действия. Благодаря внедрению современных технологий в постановочный процесс увеличивается иллюзия многомерности художественного

пространства батлейки и иносказательность образов ее представления.

Традиционно батлеечная драматургия представляет собой оригинальное совмещение двух самостоятельных частей, каждая из которых обладает уникальным обликом. В современной обрядово-праздничной культуре белорусов зафиксированы типы обновления спектакля (традиционный, реставрационный, реконструктивный, стилизованный), которые являются присущими также батлейке, поэтому в постановочной практике встречаются самые различные представления, основанные как на записях аутентичной батлейки, так и на текстах современных писателей, драматургов.

Заключение. С давних времен трансформация в направлении жизни и быта белорусского народа была характерна для данного вида театра, в связи с чем батлейка и сегодня продолжает быть тесным образом связана с настоящей жизнью, вписывается в новую реальность и интерпретирует ее посредством обновления драматургической составляющей спектакля. Современная батлеечная драматургия характеризуется, прежде всего, расширением спектра используемых тем (историческая тема, детские сказки и т.д.) и переосмыслением традиционных сюжетов. На сегодняшний день существует множество обновленных постановок, переосмысливающих текст мистериальной драмы «Царь Ирод» как основной пьесы в репертуаре батлейки. Творчество народного батлеечного театра кукол, являющегося на протяжении многих столетий выразителем эстетического и социального опыта

народа, оказывает непосредственное влияние на развитие профессиональной белорусской драматургии, в которой интересным образом находят применение сюжеты и образы этого театра. Репертуар в наибольшей степени содействует формированию самобытных черт самого театра, что дает основание считать батлейку одной из наиболее ярких национальных художественных явлений в истории и современности белорусского театрального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышаў, Г.І. Батлейка / Г.І. Барышаў. – Мінск: Беларус. ун-т культуры, 2000. – 270 с.
2. Барышаў, Г.І. Беларускі народны тэатр батлейка / Г.І. Барышаў, А.К. Саннікаў. – Мінск: Выд-ва. М-ва выш., сярэд. спец. і праф. адукац. БССР, 1962. – 163 с.
3. Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. / М. Каладзінскі [і інш.]; Акад. навук Беларус. ССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1. Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 г. – 496 с.
4. Сямейна-абрадавая паэзія. Народны тэатр: у 3 кн. / А.С. Фядосік [і інш.]; рэд. К.П. Кабашнікаў. – Мінск: Беларус. навука, 2001. – Кн. 2. Беларускі фальклор: Жанры, віды, паэтыка. – 422 с.
5. Цар Ірад [Электронны рэсурс] / Беларускі тэатр "Лялька". – Рэжым доступу: <https://lalka.by>. – Дата доступу: 15.01.2020.
6. Музыкальны тэатр Беларусі: доктэбрыскі перыяд / Акадэмія навук Беларускай ССР, Інстытут іскусствазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – 384 с.
7. Алексніна, І.А. Тэатральная культура беларусаў Заходняга Паазер'я: аспекты духоўнасці і маралі / І.А. Алексніна // XIII Міжнар. Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры (Мінск, 24–26 мая 2007 г.): матэрыялы чытанняў / [рэдкал.: М.А. Бяспалая (адк. рэд.) і інш.]. – Мінск, 2008. – С. 25–29.
8. Жидович, В.Е. Обновление мистериальной драмы в кукольном театре «Батлейка» средствами медиатехнологий / В.Е. Жидович // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2017. – № 2(28). – С. 58–70.

Поступила в редакцию 31.01.2020