

2. Гофман, А. Б. *Мода и люди: Новая теория моды и моделей поведения* / А. Б. Гофман. – М. : Наука, 1994. – 160 с.

3. Джексон, Ш. *Костюм для сцены: пособие по изготовлению театр. костюма* / Ш. Джексон. – М. : Искусство, 1984. – 143 с.

4. Захаржевская, Р. В. *Костюм для сцены* / Р. В. Захаржевская. – Изд. 2-е, доп. и перераб. – М. : Советская Россия, 1973. – 112 с.

5. Исенко, С. П. *Эстетика русского народного костюма и проблемы его современного сценического воплощения* : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.05 / С. П. Исенко ; НИИ теории и истории изобразительных искусств, Рос. акад. художеств. – М., 1993. – 25 с.

6. *Костюм [Электронный ресурс]* // Толковый словарь живаго великорускаго языка Владимира Даля. – Режим доступа : <http://slovar-dalja.net/word.php?wordid=13967>. – Дата доступа : 28.03.2016.

7. Пармон, Ф. М. *Композиция костюма: Одежда, обувь, аксессуары* / Ф. М. Пармон. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Триада плюс, 2002. – 311 с. : цв. ил.

8. Степанова, К. А. *Костюм для сцены : учеб. пособие по курсу «Оформление спектакля» для студ. режиссер. и балетмейстер. фак. театр. вузов* / К. А. Степанова. – М. : ГИТИС, 1981. – 120 с.

ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ЦИРКОВОЙ И ЭСТРАДНОЙ КЛОУНАДЫ

Ю. Г. Николаева,

*соискатель, преподаватель кафедры режиссуры эстрады
Белорусского государственного университета культуры и искусств*

Цирковая и эстрадная клоунада имеют много общего: развлекательный характер выступлений, гротесковый образ и поведение клоуна, интерактивную подачу актерской игры, что обусловлено их общими истоками и общей функциональностью. Однако ошибочно считать, что эстрадная клоунада производная от цирковой. Помимо разницы в актерских приемах, определяемых спецификой площадки, между этими жанрами наблюдаются и гораздо более глубокие различия, лежащие в сущностно-смысловой плоскости, что, несомненно, находит отражение в генезисе и эволюции этих явлений.

Истоки обеих клоунад исследователи связывают с древнегреческим театром, возникшим в V в. до н. э. как культовое поклонение богу виноградной лозы Дионису. Первоначально представления носили импровизационный характер, позже об-

рели свои каноны и оформились в празднества. Первая часть церемонии (трагическая) исполнялась жрецами и состояла из культовых гимнов – дифирамбов, сопровождающихся ритуальными танцами вокруг жертвенника Диониса. Из культовой обрядности выкристаллизовалась пантомима (от греческого, буквально – «все воспроизводящий подражанием») – один из самых древних видов искусства, ставший сначала в Греции, а позднее в Римской империи отдельным зрелищем, собирающим большое количество зрителей [3, с. 25]. Пантомима обладает сложным выразительным языком, основой которого являются пластика, жест, мимика. Утвердившись в виде сольных выступлений артистов, а также пантомимических спектаклей, этот вид искусства стал прообразом эстрадной пантомимы – одного из оригинальных жанров на эстраде, а также основного актерского приема жанра эстрадной клоунады [2, с. 132].

Вторую часть празднества (комическую) исполняли крестьяне. Рядясь в козлоногих демонов – сатиров, спутников Диониса, они воспроизводили культовые мифы. Позднее комическая часть увеличилась по объему, отделилась от трагической и приобрела форму карнавала. Основным эстетическим законом этого действия являлся универсальный комизм и перевернутость привычных отношений, которые проявлялись в элементах самопародии, в опрокидывании всякого иерархического порядка, а также в смехе особого рода, направленной на всех и на все, в том числе и на самих участников праздничных увеселений. Эта часть празднества породила новый вид искусства – мим. Здесь к языку жестов присоединились акробатические номера, фокусы, демонстрации дрессированных животных и другие действия, имеющие трюковую основу. От пантомимы это искусство выгодно отличал легкий комический сюжет и наличие речи. Артисты этого жанра создали собственный вид зрелища – «мимическую ипотезу», которая черпала сюжеты из авантюрного романа или мифа, а типы характеров – из жизни. Однако ипотеза не смогла подавить индивидуального мима, работающего на площади и изображающего разные типы людей. Одетый в куртку из разноцветных лоскутьев, с капюшоном, надвинутым на глаза, в трико с висящим вниз кожаным фаллосом, он получил имя «дурень» и стал прообразом циркового клоуна [3, с. 54].

После падения Римской империи и мимы, и пантомимы «растеклись» по Европе поодиночке либо небольшими группами и выступали на площадях со сценками комического содержания, именуясь гистрионами. На площадях Европы демонстрировались как мимические, так и пантомимические представления. В некоторых спектаклях их выразительные средства могли перемешиваться, однако искусствам мим и пантомимы удалось сохранить определенную независимость. В разных странах, в зависимости от приоритетов населения и от политических особенностей развития, преобладал тот или иной тип представлений. В Англии, например, где были запрещены карнавалы и выступления комедиантов, на первый план вышла пантомима – представления артистов, вымазанных черной краской, одетых в одежды, расшитые полосками из ткани или бумаги, с причудливыми шляпами на голове, почти что скрывающими лица. В этих выступлениях сформировались такие принципы эстрадной клоунады, как трагикомизм, сочетание гротеска с психологизмом, ярко индивидуализированный характер, приближенность к быту [3, с. 83].

Античные мимы, пройдя состояние средневековых гистрионов, вобрав опыт фарса, образовали в 1560–1760-х гг. профессиональные труппы, которые разыгрывали свои спектакли вначале на площадях, а позднее в стационарных зданиях театров. Основные законы той эстрадной клоунады, которую мы знаем и сейчас, возникли как продолжение развития развлекательных театров пантомимы. Вобрав в себя приемы музыкальных импровизаций, взятых из интермедий (маленьких представлений, заполняющих паузы между актами в спектаклях), и комические образы персонажей итальянской комедии дель арте, подарившие искусству клоунады основные направления развития клоунских амплуа (масок), на основе национальных традиций пантомимы выросла английская профессиональная пантомима, героем которой стал Клоун (в переводе – «мужик»)-простолюдин, неуклюжий простофиля, говорящий на диалекте). Появившись впервые на сценах лондонских комедийно-фарсовых театров «Друри-Лейн», «Сэдлерс-Уэллс» в 1700 г., этот персонаж стал самым популярным комическим героем и вскоре – главным действующим лицом всех представлений. Самым известным Клоуном был Джозеф Гримальди, никогда не носивший маски, лишь слегка подводивший красным губы, чернивший брови и рисовавший три ярких треу-

гольника: на лбу и на щеках. Его персонаж «восставал против костности традиционных представлений и делал то, что другие хотели сделать, но не отваживались». Он был «счастливым преступником, не знавшим ни стыда, ни совести, ни раскаяния» [1, с. 35]. М. Бахтин писал: «В отличие от средневекового и ренессансного гротеска, непосредственно связанного с народной культурой и носившего площадной и всенародный характер, романтический гротеск становился камерным; это как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым сознанием своей отъединенности. Карнавальное мироощущение как бы переводится на язык субъективно идеалистической философской мысли и перестает быть тем конкретно переживаемым (можно даже сказать – телесно переживаемым) ощущением единства и неисчерпаемости бытия» [1, с. 40]. Таким образом, можно говорить о появлении нового качества мироощущения комического персонажа, а значит, и о появлении нового амплуа – клоун пантомимы, театральный клоун, позднее нашедший свое воплощение в эстрадной клоунаде.

Во второй половине XVIII в. в Англии и Франции появились стационарные цирки, рабочая площадка которых возникла как база школ верховой езды и конных рыцарских игр. Первые цирковые представления представляли собой конно-акробатические выступления, а цирковые клоуны появились как неудачливые наездники. В конце XVIII – начале XIX в. в цирковой клоунаде рядом существовали комики-исполнители конной клоунады и паяцы, те самые античные мимы-гистрионы, владеющие техникой создания буффонно-комического образа площадного театра, приобретшие значительный профессионализм и пришедшие на цирковой манеж уже с театральных подмостков. Оба направления клоунов, обучая друг друга, выкристаллизовали мастерство циркового клоуна, одинаково хорошо владеющего как трюковым, так и актерским мастерством [5, с. 6]. Таким образом, цирковая клоунада сформировалась как отдельный самостоятельный жанр, благодаря слиянию мастерства «трюкачей» и театральных актеров, бывших мимов-гистрионов, впитавших в себя лучшие традиции народного карнавального юмора. Благодаря влиянию французских арлекинад, продолживших развитие комедии дель арте в середине XVIII в. во Франции, на манеже появился клоунский дуэт Рыжего, ставшего прообразом хитрого господина Арлекина, и Белого, являющегося прототипом Пьеро – крестьянина-мукомола

с набеленным мукой лицом в широкой крестьянской рубаше из мешковины, печального несчастного возлюбленного. Именно этот дуэт на долгие годы стал основой буффонных цирковых клоунад и породил большое количество классических клоунских антре. Музыкальные интермедии, использовавшиеся в перерывах между актами спектаклей, породили музыкальную клоунату, использующую в своем арсенале приемы музыкальной импровизации и эксцентрики.

Образ буффонного клоуна, трансформировавшийся под влиянием фольклорных традиций, приобрел в отечественном варианте образ Ивана-дурака, опрокидывавшего все постулаты практического разума, действовавшего вопреки логики, и Нестерки, народного персонажа, решающего свои проблемы при помощи народного юмора и смекалки. К специфическим чертам актерского образа, создаваемого отечественным клоуном, можно отнести большую душевность и психологизм по сравнению с традиционной европейской буффонной клоунадой [4, с. 12].

На советской эстраде клоуната появилась благодаря пантомиме, широкий интерес к которой в нашей стране проявился в период Всемирного фестиваля молодежи и студентов, проходившего в г. Москве. Знакомство советского зрителя с сольными спектаклями Марселя Марсо породило большую популярность этого жанра на эстраде, где первые мимы были отнесены к отделу оригинального жанра, предъявившего к этому искусству свои требования. Таким образом, пантомима приобрела в своем большинстве комический характер, маска мима трансформировалась в клоунский образ, а само выступление насытилось разнообразными трюками [5, с. 7].

Цирковая и эстрадная клоуната имеют общие корни, однако пути формирования у них разные. Прародителями эстрадной клоунаты являются античная, традиционная и профессиональная английская пантомима, на которые в определенные моменты оказывали влияние разнообразные театральные направления, интермедии. Цирковая клоуната находит свои истоки в античном искусстве «мим», переродившемся в искусство древних гистрионов, соединенное с профессиональным трюковым исполнительством, музыкальной составляющей интермедий и актерской образностью французских арлекинад. Разный путь развития этих жанров обуславливает разницу в специфике. Эстрадный клоун (либо мим, либо музыкальный эксцентрик) лиричен и психологичен, не использует речь, выражая

мельчайшие оттенки чувств через мимику и пластику, выстраивает конфликт номера на комических трюках, определяемых неожиданными поворотами сюжета. Цирковой клоун, смело соединяет свое мастерство с другими цирковыми жанрами, использует в своем арсенале целую гамму речевых приемов, драматургию номера выстраивает на уникальных цирковых трюках, работает крупными мазками, близкими к буффонаде.

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 44 с.

2. Богданов, И. А. Драматургия эстрадного представления : учеб. / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. – СПб. : ГАТИ, 2009. – 424 с.

3. Жандо, Д. История мирового цирка / Д. Жандо. – М. : Искусство, 1984. – 192 с.

4. Макаров, С. Художественные принципы советской клоунады / С. Макаров // Советская эстрада и цирк. – 1980. – № 3. – С. 11–13.

5. Тамаев, А. Дискуссия о клоунаде / А. Тамаев // Советская эстрада и цирк. – 1963. – № 1. – С. 6–8.

ВОБРАЗ ЛЕГЕНДАРНАГА ДЗЕДА ТАЛАША І ЁЎСЛАЎЛЕННЕ ЯГО ПОДЗВІГУ Ё РОЗНЫХ ВІДАХ МАСТАЦТВА

А. М. Пісарэнка,

*кандыдат філалагічных навук, дацэнт, загадчык кафедры беларускай
філалогіі і сусветнай літаратуры Беларускага дзяржаўнага
універсітэта культуры і мастацтваў*

Чалавек, яго лёс, асаблівыя сітуацыі, звязаныя з праяўленнем спецыфічных рыс характару асобы, пераломныя моманты жыцця знаходзяць сваё адлюстраванне ў розных відах мастацтва. Асаблівую цікавасць выклікаюць вобразы рэальных знакамітых асоб, памяць аб якіх мусіць быць увекавечана не толькі ў назвах вуліц, гарадоў, мястэчак, але і ў розных відах мастацтва – жывапісе, музыцы, кінамастацтве, літаратуры ці інш.

Адным з самых слынных барацьбітоў Беларусі, на наш погляд, з'яўляецца знакаміты дзед Талаш (Васіль Ісакавіч Талаш), які нарадзіўся 25 снежня 1844 г. у в. Белка (в. Навасёлкі) сучаснага Петрыкаўскага раёна Гомельскай вобласці, памёр