

1. Аникст, А. А. История учений о драме. – Т. 1–5. – М., 1967–1988.
2. Дмитриев, В. А. О художественной условности у Толстого на примере «Холстомера» / В. А. Дмитриев // Реализм и художественная условность. – М.: Сов. писатель, 1974. – С. 137–154.
3. Луков, Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Вл. А. Луков. – 6-е изд., стереотип. – М.: Академия, 2009. – 512 с.
4. Сам себе режисер «Холстомер» Р. Кудашева в Брестском театре кукол Ноябрь 2005 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ptj.spb.ru/archive/42/nora-42/sam-sebe-gezhisser>. – Дата доступа: 12.09.2016./
5. Эйхенбаум, Б. Замысел «Истории лошади». Тема лошади в 40-50-х годах. Воспоминания современников о сюжете «Холстомера» / Б. Эйхенбаум // Лев Толстой. – Л.; М., 1931. – С. 154–176.

ВЛИЯНИЕ ФУТТИТА НА ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ЦИРКОВОГО КЛОУНА

Мощёнок А. И.

*аспирант кафедры белорусской и мировой художественной культуры
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

***Аннотация.** В статье рассматривается влияние клоуна Футтита на формирование художественного образа циркового клоуна. Автор исследует влияние Футтита на формирование художественного образа в таких аспектах клоунского образа как ампула, костюм, грим и репертуар.*

***Summary.** The article discusses the influence of the clown Foottit on the formation of the artistic image of the circus clown. The author explores the impact of Foottit on the formation of the artistic image in such aspects of the clown's image as his role, costume, makeup and repertoire.*

Появление клоуна на манеже цирка датируют 80-ми годами XVIII века. Первые цирковые комики не создают определенного художественного образа. Это клоуны-наездники, клоуны-дрессировщики, клоуны-акробаты и клоуны-музыканты, развлекающие зрителей своей неуклюжестью и неловкостью.

Формирование художественного образа циркового клоуна начинается в 30-е годы XIX века, с момента утверждения Жаном Батистом Ориолем на арене цирка клоунского образа-маски. Ж.-Б. Ориоль создает определенный типаж говорящего клоуна в ярком костюме и шутовском колпаке. Дальнейшее развитие клоунский образ находит в типаже «солнечного клоуна» – добродушного клоуна-толстяка с флегматичными манерами, утвержденным Гугу Луайялем. Традицию Г. Луайяля на цирковом манеже продолжают: Медрано, Билли-Гайдэн, Тони-Грайс, Томас Кемп и Уильям Уил. К середине XIX века художественный образ циркового клоуна представляет собой образ-маску доброго, флегматичного и смешного говорящего клоуна, выступающего в жанре пародия.

Результатом творческих поисков 1870–1880-х годов явился новый клоунский образ – образ рыжего или Огюста. Первыми Огюстами стали – Том Беллинг, Джемс Гюйон, Уильям Бридж. Новый персонаж появляется на цирковой арене эпизодически, основной его функцией является заполнение пауз между номерами.

Художественный образ рыжего клоуна формируется как образ-маска глупого клоуна, в костюме, сшитом не по росту и, тем самым, вызывающий смех.

В конце XIX века в западном цирке происходят некоторые изменения, связанные, в первую очередь, с наличием двух различных амплуа – клоуна и Огюста; и объединением этих комических артистов в дуэт. Создание клоунского дуэта, несомненно, оказывает влияние на дальнейшее формирование образа клоуна. Значительная роль в образовании клоунского дуэта и развитии художественного образа циркового клоуна принадлежит клоуну Футтиту.

Джео Футтит дебютирует как клоун в цирке Континенталь в 1882 году, исполняя роль в пантомиме «Лунноликий Пьеро». Футтит предстает перед зрителями в образе одноименного персонажа комедии дель арте, облаченного в традиционный клоунский костюм. Позже артиста приглашают в Лондон, в Ковент-Гарден, где он исполняет пародию «Наездница на панно». В данном номере, Футтит отходит от воплощенного ранее образа Пьеро в клоунском костюме, и впервые (в истории цирковой клоунады) обращается к женскому образу – «на нем блузка, усеянная блестками, с огромным вырезом и юбка из газа» [2, с. 85].

Карьера молодого артиста развивается стремительно, экспериментируя с клоунскими образами, сменяя амплуа, исполняя различные виды цирковых номеров, в 1890 году Футтит становится ведущим клоуном Нового цирка. Однако свой клоунский образ Джео Футтит создает во время дуэта с Рафаэлем Падилья (уроженцем Гаваны, первым в истории цирка Огюстом – афроамериканцем) – клоуном Шоколадом.

Впервые будущие партнеры встречаются в Новом цирке в пантомиме «Остров горбатых». В данном номере Футтит возвращается к образу Пьеро, Шоколад исполняет роль евнуха. Уже в «Острове горбатых» намечены характерные черты клоунского дуэта: взаимоотношения хозяина (Футтит) и слуги (Шоколад).

Футтит и Шоколад составляют на арене Нового цирка первую долговременную клоунскую пару, связанную общностью интересов (до них клоуны выступали вместе от случая к случаю). Основой клоунского дуэта Футтита и Шоколада является контраст персонажей клоуна и рыжего. Противоположность двух клоунов проявляется в таком неотъемлемом элементе клоунского образа, как амплуа.

Футтит избирает для себя амплуа умного, ловкого и нервного клоуна, имеющего власть над рыжим (Шоколадом). Персонаж Футтита отличается жестокостью и зло подшучивает над своим партнером, издевается над ним; это деспотический, упрямый хозяин, несколько ограниченный и вместе с тем весьма тонкий, злой и властный [1, с. 154]. Таким образом, на смену добродушному клоуну, утвержденному Луайялем, приходит новый образ злого клоуна.

Шоколад – полная противоположность Футтита: глупый, неуклюжий и тяжелый на подъем, предстает в образе рыжего клоуна. Шоколад становится достойным партнером Футтита: он сохраняет полную невозмутимость, проявляет неуклюжесть и глупость. Обычно Шоколад исполняет в цирковых номерах роли евнуха, негритянского царька, раба или слуги.

Таким образом, артистическая деятельность Футтита и Шоколада знаменует собой начало нового периода в истории цирковых комиков, развитии клоунады и формировании художественного образа циркового клоуна – клоунского дуэта. Нервозность Футтита и его коварство, пассивность Шоколада, сохранявшего глупый вид, становятся основными выразительными средствами клоунского искусства.

Черты образа злого клоуна воплощены также в гриме Футтита. Исследователь

цирка Т. Реми, описывает грим Футтита следующим образом: «на бледном лице легкими мазками наложены две запятые карминного цвета, от которых верхняя губа кажется толще, над бровями – на припудренном лбу – черная ломаная линия» [2, с. 84]. Подчеркивая опущенные углы рта, акцентируя внимание на приподнятых бровях, Футтит стремится придать своему лицу выражение мрачного героя: рассерженного, грозного, разгневанного и редко улыбающегося. Сегодня, презрительная гримаса Футтита является отличительной чертой художественного образа злого клоуна.

Важной особенностью образа клоуна является костюм. Футтит появляется на арене в дорогом, из золота и парчи клоунском костюме, на ногах у него – лакированные туфли и белые носки. Шоколад выступает в элегантном костюме светского человека: на нем красный фрак, в петлице которого красуется букетик цветов, атласные панталоны, лакированные ботинки и шелковые чулки, на голове – цилиндр [2, с. 87]. Необходимо отметить, что костюмы персонажей Футтита и Шоколада не обладают ярко выраженным характером, присущим злему или доброму клоуну, не наделены особенностями социального статуса персонажей и подлежат изменению в соответствии с темой исполняемого номера.

Значительное влияние Футтита на формирование художественного образа циркового клоуна проявляется в репертуаре клоунского дуэта. Футтит формирует клоунский образ исходя из проблематики антре. Так, экспериментируя с образами, Футтит наиболее часто возвращается к женскому образу (исполненному ранее в цирке Континенталь). Футтит создает множество женских типов – кухарок, служанок, хозяйек постоянных дворов. Наиболее ярко женский клоунский образ, созданный Футтитом, воплощен в пародии «Клеопатра». Футтит пародирует Сару Бернар: предстает перед публикой в огненно-рыжем завитом парике, с ожерельями на шее, золотой цепочкой на груди и браслетах на руках. Неизменным слугой Футтита-Клеопатры является Шоколад, терпящий все тяготы грубого отношения клоуна.

Тем не менее, Футтит, прежде всего, клоун, исполняющий антре – комическую сценку. Он придает своим номерам очарование, рождавшееся из неповторимого сочетания иронии и горечи, грубоватости и панибратства. Помимо пародии комедийная сцена с тумачами является излюбленным номером Футтита. Наряду с другими чувствами Футтит особенно охотно изображает необыкновенный гнев и ужас.

Своеобразное дарование Футтита породило множество подражателей. Его аристократическое высокомерие, суровость, злая ирония, пренебрежительная, саркастическая улыбка – все это явилось характерными чертами клоуна определенного типа, которого именуют самовластным клоуном в отличие от мягкого и покладистого клоуна, нареченного добродушным.

Последователями «традиции Футтита» на цирковом манеже стали: Орlando Аверино, Тонитофф, Палисс, Дельфа и Антонэ. Орlando Аверино до такой степени был схож характером и мимикой с Футтитом, что в свое время его называли соперником известного клоуна. Тонитофф следует Футтиту в избранном гриме «мрачного героя». Антонэ – наиболее крупный клоун «футтитовской традиции», воплощает в своем характере властность, грубость и резкость по отношению к партнеру.

Таким образом, влияние Футтита на формирование художественного образа циркового клоуна заключается в создании образа злого клоуна, основными чертами которого являются: суровость, высокомерие, злая ирония. Футтит впервые в истории

клоунады создает не образ-маску, которую ранее утверждали Жан Батист Ориоль, Гугу Луайяль, Том Беллинг, Джемс Гюйон и их последователи, а полноценный художественный образ клоуна, который отражает сложный характер, воплощенный с помощью грима, костюма и исполняемой роли. Влияние Футтита проявляется и в становлении циркового образа рыжего клоуна, под его воздействием образ рыжего формируется как образ клоуна-слуги, зависящего от клоуна.

Также, благодаря Футтиту происходят значительные изменения в искусстве клоунады, которая уходит от влияния акробатики, выражает общую концепцию и индивидуальные возможности клоунов. Благодаря Футтиту репертуар клоунов зависит, в первую очередь, от личности цирковых артистов.

1. Жандо, Д. История мирового цирка ; пер. с фр. / Д. Жандо. – М. : Искусство, 1984. – 191 с.

2. Реми, Т. Клоуны ; пер. с фр. / посл. Ю. Дмитриева. – М. : Искусство, 1965. – 392 с.

КОМПАРАТИВИЗМ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ПОДХОД В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ КИТАЯ

Наркевич Н. И.

кандидат искусствоведения, доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)

***Аннотация.** В данной статье рассматривается процесс становления новой интегрированной науки в Китае – компаративистики в искусствоведении. Автор акцентирует внимание на главных направлениях исследовательской деятельности центров: особенностях проявления художественных стилей в разных видах искусства, сравнительном анализе искусства различных народов, регионов, связи компаративного искусствоведения с комплексом социально-гуманитарных и естественно-научных дисциплин.*

***Summary.** This article considers the process of the formation of a new integrated science in China – comparative studies in art history. The author focuses on the main directions of the research activities of the centers: the features of the manifestation of artistic styles in different types of art, comparative analysis of the art of different peoples, regions, the connection of comparative art studies with a complex of social, humanitarian and natural science disciplines.*

В наши дни компаративизм как творческий подход и аналитический метод является ведущим в сложном понимании внутренних интегрирующих процессов в искусстве. Компаративное искусствоведение – это приоритетная сфера в отечественной науке и образовании, а также показатель актуализации творческого мышления [7, с. 121-127].

Интерес к компаративному искусствоведению в мире как к научной и учебной дисциплине стимулировало разработку проблем истории и теории компаративизма и в Китае. Компаративистика в искусствоведении как интегрированная наука появилась в стране в конце XX – начале XXI века, однако предпосылки к ее возникновению наметились еще в первой половине прошлого столетия. Особая роль в данном процессе принадлежит специалисту в области эстетики, исследователю художественной культуры и поэту Цзун Байхуа (1897–1986). Познакомившись с