

Генезис и эволюция детских новогодних цирковых спектаклей в Беларуси

В статье на основе опыта постановочной работы Минского цирка представлена панорама детских новогодних цирковых спектаклей, определены предыстория и предпосылки их возникновения, проведен анализ представлений, выявлена специфика и эволюция данной формы, определены особенности белорусских елочных спектаклей, создана их классификация. Проанализирована специфика взаимодействия театральных, эстрадных и цирковых выразительных средств, используемых при создании цирковой программы. Основной акцент сделан на художественном своеобразии и композиционной целостности новогодних цирковых спектаклей.

The article presents a panorama of children's new year circus performances based on the experience of the Minsk circus staging, defines the background and prerequisites for their occurrence, analyzes the performances, identifies the specifics and evolution of this form, identifies the features of Belarusian Christmas tree performances, and creates their classification. The specificity of interaction of theatrical, variety and circus expressive means used in the creation of a circus program is analyzed. The main emphasis is placed on the artistic originality and compositional integrity of new year's circus performances.

Введение. Новогоднее цирковое представление для детей приобрело особую популярность в советский период. Эволюция праздников происходит по пути театрализации. Постепенно трансформируясь в сюжетное представление, «елочная» программа насыщалась также цирковыми и эстрадными средствами выразительности. Нацеленность на детскую аудиторию требовала музыкальности, «аттракционности», интерактивности, динамичности развития сюжета, ярких характерных образов. Методом проб и ошибок режиссеры шли к гармоничному цирковому спектаклю, в котором должны органично сочетаться элементы различных видов искусств. Определились два основных пути: спектакль-театрализованное представление, близкий к театру, и эстрадный спектакль-феерия. Белорусские новогодние цирковые представления, вбирая в себя национальный колорит, черты народного юмора, приобрели особую популярность и стали знаковым явлением в творческой жизни страны.

Следует заметить, что при широком освещении новогодних цирковых представлений для детей в научной и публицистической литературе белорусский детский «елочный» спектакль, да и в целом творчество белорусского цирка, в настоящее время остается практически неисследованным. Однако фактологический материал в виде сценариев представлений можно найти в документах белорусского государственного архива-музея литературы и искусств, некоторые спектакли рассматриваются на страницах журнала «Советский цирк», основной терминологический аппарат содержится в словаре Л. И. Футлика, тема музыкального представления для детей раскрывается в диссертации А. А. Бахтина, цирковая специфика спектаклей изложена в книгах Ю. А. Дмитриева, вопросы театрализации освещаются в трудах И. Г. Шароева.

Цель статьи – проанализировать генезис и специфику эволюции белорусского новогоднего циркового спектакля для детей.

Основная часть. Уникальным явлением в развитии циркового искусства являются новогодние елочные представления, на примере которых можно проследить эволюцию зрелищ от игровых программ с использованием цирковых номеров до театрализованных спектаклей со сложной драматургией, музыкально-световой партитурой, осмысленным хореографическим и пластическим решениями, эстрадно-цирковых обзрений-феерий, гармонично сочетающих в себе выразительные средства эстрады и цирка.

Зарождение и развитие театров для детей непосредственно связано с историей развития этого явления в СССР. Нарком просвещения А. В. Луначарский активно поддерживал организацию детских театров, определяя их как зрелище, «...где законченными художниками-артистами давались бы в прекрасной форме детские пьесы» [1, с. 125]. Однако трудности создания детского спектакля осложнялись небольшим количеством пьес для данной возрастной категории. Открытие первого государственного театра для детей в СССР «Госцентюза» (1920 г.) было связано с творчеством таких режиссеров, как Л. А. Волков, В. С. Колесаев, И. М. Доронин, А. З. Окуничков, которые ставили спектакли преимущественно по пьесам «взрослых» драматургов (А. Н. Островского, Н. В. Гоголя, А. Н. Афиногенова, А. С. Пушкина и т.д.). В результате поиска вектора развития нового детского театра советские искусствоведы выбрали путь создания «новой художественной условной правды», в противовес натурализму, который ребенка «не обогащает и эстетически не радует». В направлении драматургии было решено взять направление на «...сказку, фантастику и классические произведения» [2, с. 147]. Профессиональные детские театры появились в Москве и Ленинграде (Московский театр для детей под руководством Н. И. Сац – 1920 г., Ленинградский ТЮЗ под руководством А. А. Брянцева – 1922 г.), а впоследствии в Киеве, Харькове, Краснодаре и других городах. Искусствовед В. Н. Дмитриевский,

определяя своеобразие первых советских детских театров свободой от идеологии, пишет: «ТЮЗ шел на сближение со своим зрителем, преодолевая умозрительные радикально-идеологические схемы и сложившиеся на их основе штампы и клише “взрослого” театра» [3, с. 242].

Среди направлений в развитии советских детских театров наиболее интересным представлено творчество Натальи Сац, режиссера Московского театра для детей, характеризующее рождением формы «игроспектакля», своеобразие которого исследователь детских мюзиклов А. А. Бахтин видит в формировании «детской зрительской общины» средствами совместного открытого восприятия «игры взаправду». Он также отмечал большую воспитательную и дидактическую функцию данных музыкально-драматических представлений, которые были наполнены «живописностью» и «изобретательностью» музыки, что «...вызывало яркие образы и способствовало развитию абстрактного мышления детей» [4, с. 5]. К специфике «игроспектаклей» можно также отнести их музыкальность, пластичность, «костюмность», хореографичность и декоративность, что обуславливалось слаженной работой художественно-постановочной группы. Получив широкую популярность у зрителей, эта форма стала успешно внедряться такими режиссерами-модернистами, как Н. Д. Королёв, К. Г. Сворожич, И. М. Раппопорт, стремившимися к «игре всерьёз» и полной зрительской открытости.

Впоследствии принцип «игроспектакля» был успешно перенесен С. Образцовым в постановки Центрального театра кукол. Создавая образы кукольных героев, выстраивая взаимодействие между ними, режиссер воздействовал на зрителя посредством «влияния на эмоции, чувства, воображения, фантазию». Основным принципом работы театра С. Образцова являлось то, что для него «...был обязателен душевный, эмоциональный контакт со зрителем». Кукла становилась «тонким выразителем психического состояния»

[5, с. 140]. Эти принципы взяли на вооружение режиссеры Государственного театра кукол БССР (1932 г.), в представлениях которых поначалу использовались пьесы, эскизы кукол и декорации театра С. Образцова. Большой удачей в поиске оригинального репертуара стала пьеса Виталия Вольского «Дед и журавль», написанная по мотивам белорусских народных сказок. Исследователь белорусского театра Б. Голдовский отмечает, что в спектакле «Волшебные подарки», поставленном по этой пьесе (дебют режиссера М. Бабушкина), был сделан «исключительный акцент на социальности сюжета». Режиссер «... «приземлил» народную сказку, не обращаясь к национальным корням ее поэтики. В результате получилась «бытовая сказка с большой долей социального плаката»» [6, с. 35]. Существенно дополнила спектакль музыка Р. Пукста, созданная по мотивам белорусского фольклора. По принципу «игроспектакля», в котором разрушались границы между сценой и зрительным залом, были созданы и первые спектакли Минского театра юного зрителя (1931 г.), поставленные на белорусском языке режиссером Л. И. Мозолевской. В поисках оригинального репертуара она обращалась к малоизвестным талантливым драматургам, что привело к появлению большого количества детских спектаклей, отличавшихся ярким национальным своеобразием.

Традиции постановок детских спектаклей легли в основу организации сюжетных театрализованных представлений, посвященных Новому году, так называемых «детских утренников» или «елочных представлений» [7, с. 180], которые впоследствии перекочевали со сцен театров в концертные залы и на арены, где очень быстро приобрели зрительскую популярность и стали традиционными. В Минском цирке первые «детские утренники» были представлены дивертисментами, соединенными с игровой программой, о чем свидетельствуют их афиши: «Утренник проводят музыкальные клоуны Лавровы. Игры при участии

всех детей проводит артист Молодкин (репризы, подарки)» [8]. В структуру дивертисмента входили номера таких любимых «детских» жанров, как клоунада, жонглирование, дрессура, иллюзия и манипуляция. Игровые программы представляли собой набор новогодних игр со зрителями, чередующихся с клоунскими репризами, которые проводил клоун-затейник при поддержке артистов цирка в образах сказочных персонажей. Кульминацией программы было появление Деда Мороза и Снегурочки, которые зажигали огни на елке и раздавали подарки.

Параллельно существовала и другая форма цирковых новогодних утренников – «цирковой бал», который был адресован взрослой аудитории [8]. Его первая часть представляла собой игровую программу со зрителями (эстафеты, лотерея) с вкраплениями цирковых номеров, а вторая – танцевальную программу на арене. Получив широкую популярность, «новогодние утренники» и «цирковые балы» впоследствии переместились на сцены Дворцов культуры, где минимизировалась цирковая составляющая и усилился «интерактив».

Дальнейшее развитие «детского утренника» в цирке было связано с усложнением формы и появлением в первой части представления театрализованных программ с простым сюжетом и вставными вокально-хореографическими номерами, зачастую никак не связанными с ним, вторая часть программы представляла собой обычный цирковой дивертисмент. Фабула театрализованного представления строилась на конфликте между положительными и отрицательными персонажами. Сочетание элементов актерской игры с эстрадными номерами носило случайный характер и не производило впечатления единой художественной композиции. Вторая часть не была связана с сюжетом театрализованного представления и строилась на чередовании цирковых номеров из текущего репертуара. К подобным представлениям в Минском цирке относятся «Новогодние приключения клоуна Середы» (1958 г.),

«Мойдодыр в цирке» (1959 г.), «Сказка о ёлке» (1960 г.) [8]. Ярчайшим примером подобных программ может послужить спектакль Московского цирка «Трубка мира» (авторы сценария М. Местечкин и Ю. Никулин, режиссер М. Местечкин, художник Л. Окунь), поставленного в 1960 г. В основу сюжета представления легла актуальная тема интернациональной дружбы между детьми, где положительными персонажами выступили индийский мальчик Бомми и негренок Томми, отрицательными – плантатор Богач-Кукарач и начальник полиции Дог-Бульдог. Драматургический конфликт заключен в борьбе за обладание волшебной трубкой мира, способной примирить все человечество. В канву сюжета вплетены персонажи Деда Мороза и Снегурочки, которые выполняли вспомогательные функции: Дед Мороз открывал представление и завершал его, исполняя главное чудо, Снегурочка на протяжении спектакля появлялась в трудные для героев моменты, совершала чудеса и помогала. Цирковая программа-дивертисмент была вставлена в структуру театрализованной программы в момент, когда драматургически действие переносилось в цирк [9, с. 5]. Форма театрализации несет в себе специфику театра, которая прежде всего выражается в наличии сценария-пьесы, оригинальной музыки, сценографии, режиссуры и ярких актерских образов.

Последующее развитие «елочного представления» в цирке связано с расширением жанровых границ, активным включением в канву спектакля декламации стихотворений, вокальных и хореографических номеров, носящих иллюстративную функцию. Яркий пример такой программы – представление Минского цирка «Школа в цирке» (1965 г.), режиссерским ходом которого стал день из жизни школы, где уроки мастерства давали цирковые артисты [10]. Учительница и Школьница на примере усердной работы цирковых артистов воспитывали Лентяйка, который не хотел учиться, однако в финале представления перевоспитывался.

Спектакль был универсальным, поскольку мог демонстрироваться во время любых детских каникул, менялись лишь некоторые реплики актеров, упоминающие о временах года и праздниках. Игровая природа представления выражалась диалогом с залом в форме блиц-опроса на тему школьной программы. В обилии танцевальных номеров, эстрадных песен, интерактивной природе постановки проявился его яркий эстрадный характер.

Еще более усложненными стали приемы театрализованных цирковых представлений, построенных на уникальном мастерстве определенного исполнителя, нанизывающем на себя, как на стержень, цирковые номера программы. Так, в спектакле «Герои любимых книг» (1965 г., режиссер В. Орлов) путешествие Снегурочки и клоуна Васи по страницам популярных произведений происходило при помощи волшебника (иллюзиониста) Аверьино [11]. Смена эпизодов в спектакле осуществлялась за счет демонстрации иллюзионов, а сам артист, выступающий под собственной фамилией и играющий самого себя, предлагал зрителям цирковые номера в качестве способов преодоления препятствий. Каждый персонаж-участник представления совершал очередной шаг на пути к достижению цели: силовые акробаты при помощи своего номера состязались с Бармалеем, акробаты на бочках помогали Мальчику-с-Пальчику выбраться из бочки, звезду для елки доставали сказочный Принц с Белоснежкой (акробаты под куполом), исполнители конных номеров «привозили» зрителей к Деду Морозу и т.д.

Для следующего этапа развития «елочных представлений» было характерно полноценное театральное действие со сложной драматургией, объемными артистическими образами и сложными взаимоотношениями. Новогодняя программа «Если хочешь быть здоров» (1969 г.), осуществленная на арене Минского цирка О. Поповым, по сравнению с предыдущими представлениями, строилась не на одном определенном жанре и мастерстве

артиста, а на образе главного героя Олега Попова. Артист выступил здесь в своем известном амплу Солнечного клоуна, позитивный взгляд на жизнь которого разрешал любые проблемы [12]. Сюжет спектакля строился на поисках постоянного зрителя Пети Фунтикова. Цирковые номера иллюстрировали те инстанции, где герои ищут мальчика: акробатические номера – спортивные кружки, иллюзион «Больница» – больницу, аттракцион дрессуры медведей В. Филагова – дремучий лес. Цирковые номера в этом спектакле использовались целиком, без изменений и сцепок с логикой и динамикой действия, подвязывались в канву спектакля по смыслу, однако не являлись драматургическими узлами и не продвигали сюжет представления. Чаще всего подведением к номеру являлась некая фраза героя, в которой было заключено его название. Так, например, конный номер исполнялся в программе после слов Деда Мороза о его любви к лошадям, номер «Дрессированные собачки» демонстрировался на арене после слов Олега Попова о лучших ишейках – собаках, номер «Змея» вводился в программу после появления из корзины дворника гимнастки в костюме змеи – его домашнего питомца. Характерной особенностью этого представления стало усложнение световой партитуры, связанное с использованием системы «калейдоскоп», подчеркивающей цветным динамическим светом сюжетные перипетии. Дух времени в спектакле подчеркивал драматургический отсыл к современным достижениям науки и техники: Снегурочка прилетала на ракете, на видеоэкране появлялось изображение панорамы городских новостроек, одним из героев представления стал робот, а Олег Попов разговаривал с Петей по новейшему чуду техники – рации. К основным недостаткам программы, что характерно и для предыдущих, относится неорганичное включение цирковых номеров в драматургическое полотно театрализованного представления. Ю. А. Дмитриев в книге «Советский цирк сегодня» говорил об

особенностях такого типа спектаклей следующее: «Многие номера не являлись составляющей частью действия пьесы. Попросту действие останавливалось, номер исполнялся, и события продолжались. Из-за такой рыхлости, клочковатости сюжета маленькие зрители забывали о том, что же случилось раньше, поскольку повествовательная нить всё время прерывалась» [13, с. 82]. Однако, несмотря на видимые недостатки, данное представление уже в полной мере соответствовало понятию «цирковой спектакль», поскольку все его элементы, связанные полноценной драматургией, отражали цирковую специфику и работали на создание образов.

На следующем этапе развития циркового новогоднего спектакля основной акцент делался не столько на сюжете, сколько на образе главного характерного персонажа. В постановке В. Орлова «Нестерка спешит на ёлку» (1973 г.) впервые была осуществлена попытка использования в детском спектакле образа популярного фольклорного героя, который при помощи народных игр, песен и фольклорных реприз привносил в композицию национальный колорит [14]. Сюжетная линия спектакля традиционно строилась на противоборстве добрых и злых сил: Нестерки, Снегурочки, пионера Бори и Обжиралы с Обьедалой под предводительством Дармоеда. Цирковые номера в спектакле практически не использовались в готовом виде, а чаще всего адаптировались или специально создавались для спектакля (номер Нестерки с собачкой «Ужин», номер комической джигитовки Дармоеда на лошади, иллюзионный номер, в котором отрицательные герои превращались в елочные игрушки). Вокальные и хореографические номера также поддерживали сюжетную линию спектакля, становясь его органичной составляющей.

Дальнейшее развитие белорусского детского «елочного» представления было связано с полным переходом этой формы на эстраду, что наиболее ярко проявилось в постановках Дворца профсоюзов

и Дворца спорта, а позднее и Дворца Республики, синтезировавших в себе выразительные средства трех искусств (театра, эстрады и цирка).

Возрождение формы «ёлочных представлений» в Минском цирке связано с развитием идеи национального циркового представления. Новогодняя программа «Волшебный сон в зимнюю ночь» (2015 г.) была создана на основе фольклорного, мифологического, исторического и культурного материала Беларуси и стала синтезом театрального, циркового, вокального и хореографического искусств. Форма эстрадно-циркового обозрения раскрывалась в путешествии Деда Мороза по мифологическим страницам (в первом отделении) и культурно-историческим периодам (во втором отделении) нашей страны. Оригинальное образное видение режиссера В. Григальюнаса трансформировало воздушных гимнасток на полотнах в русалок, клоунов – в лесовиков и придворных шутов, акробатов на подкидных досках – в живые деревья, гимнастов на трапеции – в духов, наездников на лошадях – в глашатаев, эквилибристов на катушках – в поваров, силачей – в придворных богатырей. Практически каждый номер программы по форме являлся эстрадно-цирковой феерией, соединяя в себе композицию из цирковых трюков, вокал и хореографию. В данном спектакле речь идет об образном оправдании трюков, что выводит его на новый уровень режиссерского осмысления.

В современных цирковых «ёлочных представлениях» наблюдается значительное расширение тематики цирковых программ («Тайна волшебного ларца» – 2016 г., «Новогодняя сказка в цирке» – 2018 г., «Белоснежка и семь гномов» – 2019 г.). Их особенностью является отсутствие литературного сценария, отказ от использования театральных приемов. На данном этапе произошла трансформация театрализованного спектакля в форму

эстрадно-циркового представления, которое характеризуется усилением зрелищности, динамики развития действия, органичным сочетанием цирковых номеров с вокалом и хореографией.

Заключение. Таким образом, становление формы детского ёлочного спектакля в Минском цирке шло по пути взаимодействия театра, цирка и эстрады. Его театральная специфика выражалась в наличии сложной развернутой драматургии, при которой сценарий превращается в пьесу, сугубо «игровые сцены», выраженные диалогами между персонажами, использовании декораций и костюмов театрального типа, переноса зритель в определенные предлагаемые обстоятельства. Цирковую специфику в «ёлочных» представлениях поддерживают номера цирковых жанров, которые используются либо в неизменном виде, либо адаптируются под сюжет, либо специально создаются для представления, а также арена, на которой происходит действие, требующее от исполнителей либо диагональных, либо крестовых мизансцен, работы артиста на «круговую панораму» зритель. Специфическими для эстрады в представлении стали вставные эстрадные номера (песни, танцы), активная игровая деятельность с залом, эстрадный тип работы артистических образов (укрупненная пластика, слегка шаржированный и утрированный образ, музыкальность, юмористичность). Пройдя путь от игровой программы до театрализованного действия и эстрадно-циркового спектакля, детское цирковое «ёлочное представление» утвердилось в цирке как обязательный репертуарный спектакль. Идя по пути усиления цирковой составляющей, гармонизируя взаимодействие выразительных средств эстрады и цирка, представления этой формы все больше отражают цирковую специфику и занимают свое почетное место в основном репертуаре цирковых программ.

1. Луначарский, А. В. Собр. соч. : в 8 т. / редкол. : И. И. Анисимов (глав. ред.) [и др.]. – М. : Худож. лит., 1963 – 1967. – Т. 4 : Революционный театр. Советский театр. Статьи, доклады, речи, рецензии (1904–1933) / А. В. Луначарский. – 1965. – 364 с.
2. Коханая, О. Е. Первый детский театр советской России. / О. Е. Коханая // Сб. науч. тр. / Вестник Моск. гос ун-та культ. и иск. – Вып. 27. – М. : Искусствознание, 2009. – С. 245–250.
3. Дмитриевский, В. Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики : от истоков до начала XX века / В. Н. Дмитриевский. – СПб. : Госуд. институт искусствознания, 2007. – 327 с.
4. Бахтин, А. А. Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей : автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.01 / А. А. Бахтин – М. : РАТИ, 2006. – 34 с.
5. Смирнова, Н. И. Куклы на эстраде / Н. И. Смирнова // Русская советская эстрада 1946–1977 : очерки истории. – М. : Искусство, 1981. – С. 134–232.
6. Голдовский, Б. История белорусского театра кукол / Б. Голдовский. – М. : Вайн Граф, 2014. – 82 с.
7. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И. Г. Шароев. – М. : Просвещение, 1986. – 364 с.
8. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. – Фонд 85. – Оп. 1. – Д. 170. Афиши цирковых представлений 1960-х годов.
9. Дмитриев, Ю. А. Трубка мира / Ю. А. Дмитриев // Советский цирк. – 1965. – № 1. – 28 с.
10. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. – Фонд 85. – Оп. 1. – Д. 168. Сценарий циркового представления «Школа в цирке». – 1972 г. – 10 с.
11. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. – Фонд 85. – Оп. 1. – Д. 136. Литературный сценарий елочного новогоднего представления «Герои любимых книг». – 1965 г. – 20 с.
12. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. – Фонд 85. – Оп. 1. – Д. 144. Сценарий детского новогоднего представления «Если хочешь быть здоров». – 1969 г. – 18 с.
13. Дмитриев, Ю. А. Советский цирк сегодня / Ю. А. Дмитриев. – М. : Искусство, 1968. – 126 с.
14. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. – Фонд 85. – Оп. 1. – Д. 167. Сценарий циркового представления «Нестерка спешит за ёлкой». – 1972–1973 гг. – 15 с.

Статья поступила в редакцию 27.09.2019