

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»
Факультет художественной культуры
Кафедра режиссуры

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 Н.В. Петухова
«17» 04 2026 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 Е.В. Пагоцкая
«17» 04 2026 г.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
«РЕЖИССУРА ЦИРКОВОГО ПРАЗДНИКА»**
для специальности 6-05-0215-04
Режиссура представлений и праздников

Составители:

Ю.Д.Персидская, проректор по воспитательной работе,
кандидат искусствоведения

Ю.Г.Николаева, старший преподаватель кафедры режиссуры

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета
протокол № 8 от 17.04.2026

Составители:

Ю.Д.Персидская, проректор по воспитательной работе, кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры;

Ю.Г. Николаева, старший преподаватель кафедры режиссуры

Рецензенты:

А. А Дедушкова, режиссёр ГТЗУ «Молодёжный театр эстрады» (организация является заказчиком кадров);

И. В Ефремова, доцент кафедры эстрадной музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Президиумом научно-методического совета

Учреждения образования «Белорусский государственный

Университет культуры и искусств»

(протокол № от г.)

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
Конспекты лекций.....	7
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
3.1 Описание практических занятий.....	144
3.2 Методические рекомендации по организации самостоятельной работы.....	147
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	
4.1 Вопросы для контрольных занятий.....	148
4.2 Вопросы для экзамена.....	149
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	
5.1 Учебная программа.....	151
5.2 Литература для информационного обеспечения дисциплины.....	164
5.2 Терминологический словарь режиссёра циркового праздника.....	169

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

«Режиссура циркового праздника» является одним из основных учебных дисциплин для студентов направления специальности 6-17 01 05-03 Режиссура праздников (цирковые представления), закладывающих фундамент теоретических знаний и практических навыков, необходимых для последующей работы в области режиссуры цирковых представлений и праздников. В рамках учебной дисциплины осуществляется формирование у студентов представлений об основах и закономерностях режиссуры игровой, ритуально-обрядовой и художественной деятельности, закладываются основы понимания организации симультанного действия, места цирковых жанров и форм в его структуре, создаются предпосылки для дальнейшего использования знаний, умений и навыков в области режиссуры циркового праздника в профессиональной творческой деятельности.

Учебная дисциплина «Режиссура циркового праздника» для студентов даёт практические основы построения режиссёрских композиций номера, дивертисмента, обзора, спектакля, праздника, обряда, игровой программы и т. д., раскрывает методики создания замысла, постановки и организации разнообразных зрелищных форм. Данная дисциплина продолжает раскрывать материал основных дисциплин, необходимых для обучения режиссёров цирковых представлений. Многие в цирковом празднике взяты от искусства театра, эстрады, театрализованного представления. Стремление к яркому, содержательному зрелищу – умному, глубокому, талантливому, не замыкающемуся только в узких рамках развлекательности, а преследующему и воспитательные цели, и должно определять обучение будущих режиссёров. В рамках данной дисциплины предполагается овладение основным методом режиссуры праздников – методом театрализации.

Место дисциплины в структуре подготовки выпускников.

Дисциплина «Режиссура циркового праздника» относится к перечню специальных дисциплин, изучаемых студентами для специальности 6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников. Она преподаётся в тесной взаимосвязи с такими учебными дисциплинами, как «Режиссура циркового номера (по жанрам)», «Режиссура эстрадно-цирковых представлений на манеже» и «Режиссура циркового шоу» и такими модулями, как «Основы режиссёрской композиции», «Речевое действие в зрелище», «Драматургия в зрелище», «Композиция зрелища», «Пластическая культура» и т. д. Такое соседство предметов в программе 1 - 4 курсов позволяет студентам глубже освоить теоретические и практические аспекты режиссёрского мастерства. Изучение дисциплины заканчивается экзаменом, который позволяет студенту показать уровень освоения теоретических и практических знаний.

Цель учебной дисциплины – приобретение комплексных знаний и навыков в области режиссуры циркового праздника.

Основные задачи учебной дисциплины:

- изучить и освоить на практике специфику циркового праздника;
- познакомить с методами и приёмами создания циркового праздника;

- сформировать профессиональную этику, художественный вкус, творческую индивидуальность, понимание традиций цирковой режиссуры и драматургии;

- воспитать творческую инициативность, умение анализировать цирковой праздник и создавать авторскую режиссёрскую композицию;

- обучить рациональному процессу рождения режиссёрской задумки;

- развить устойчивую базу навыков и умений для решения широкого круга режиссёрских задач в процессе создания циркового праздника.

В результате изучения учебной дисциплины выпускник должен

знать:

- роль циркового праздника в системе зрелищной культуры Беларуси;

- цирковые праздничные формы и жанры;

- средства художественной выразительности циркового праздника;

- законы построения режиссёрской композиции праздничной формы;

- особенности организации ритуальной и игровой деятельности в цирковом празднике;

- способы организации работы цирков-шапито, цирковых кавалькад и карнавалов, зооцирков и контактных зоопарков;

- этапы организации и проведения циркового праздника.

уметь:

- генерировать режиссёрские идеи для замысла праздничной композиции, создавать оригинальный сценарий, обосновывать и защищать творческую идею;

- пользоваться различными методами и приёмами режиссуры для создания праздничных композиций, применять инновационные технологии для создания зрелищных проектов;

- воплощать режиссёрский проект, рассчитанный на аудитории различных социальных и возрастных групп, организовывать работу режиссёрско-постановочной группы (РПГ);

- анализировать воплощенный режиссёрский проект праздника с целью профессионального и творческого совершенствования.

владеть:

- эвристическими приёмами создания замысла праздничной композиции;

- драматургическими и режиссёрскими технологиями создания праздничной композиции;

- рефлексивными алгоритмами оценки собственной профессиональной деятельности.

Особенности структурирования и подачи материала.

Дисциплина «Режиссура цирковых праздников» предусматривает проведение большого количества как теоретических, так и практических занятий, в ходе которых большое внимание уделяется теории и практике драматургической и постановочной работы. Для достижения большей эффективности освоения студентами знаний основ режиссуры циркового праздника курс носит исключительно теоретико-практический характер.

Применение активных форм и методов проведения занятий

При проведении систематических занятий, наряду с традиционными формами обучения, применяются активные формы и методы обучения студентов, которые направлены на самостоятельное овладение студентами знаниями и умениями в процессе активной познавательной и практической деятельности. Проведение контрольных практических занятий строится на закреплении результатов самостоятельной работы студентов с рекомендованной литературой и видеоматериалами. Занятия проводятся с учетом активных форм и методов обучения, и могут иметь форму дискуссий, диспута, круглого стола, турнира и т. д., что позволяет студентам не только высказать свою точку зрения по рассматриваемой проблеме, но и научиться отстаивать ее в процессе обсуждения.

Для обеспечения эффективности учебного процесса рекомендуется использование введения в курс упражнений и творческо-поисковых задач, ролевых игр, проведение диспутов и дискуссий, что предполагает стимулирование у студентов сознание новизны и постоянного усложнения действий в языковом, коммуникативном, нравственно-культурном и интеллектуальном плане. Это обеспечит устойчивый интерес у студентов, способность аргументации полученных знаний.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Режиссура циркового праздника» всего предусмотрено 180 часов, из них 104 часа – аудиторные (лекции – 40 часов, практические – 64 часа) занятия. Рекомендованные формы контроля знаний студентов – экзамен.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Конспекты лекций

Лекция 1. Введение

В духовной жизни общества важное место занимают праздники. Праздник – явление сложное, исторически изменчивое, многослойное. Он очень устойчивый, вернее, постоянный элемент человеческой культуры, характерен для всех исторических эпох и всех народов Земли. Праздник можно назвать важнейшей социально-культурной ценностью, способствующее формированию личности, духовному развитию человека и человечности. Именно праздник в значительной степени синтезирует все ценное, что накоплено в мировой культуре. История развития цивилизации наглядно свидетельствует о том, что праздник, приобщая людей к культурным ценностям и достижениям, всегда был и остается эффективным средством воздействия на духовный мир человека.

Праздник – многогранное социальное явление, отражающее жизнь человека и общества. По состоянию культуры проведения праздника, по формам его выражения можно судить об исторической и экономической жизни народа, о его художественной культуре. Каждый традиционный праздник выполняет функции феномена, регулирующего жизнь общества чередованием двух основных фаз: повседневной (будничной) и праздничной. Культура охватывает обе эти фазы. Праздник как одна из форм реализации свободного времени, активизирует духовную жизнь общества, утверждая важные для него ценности, придающие жизни человека особый смысл. Праздник – существенная часть каждой национальной культуры. И по своему существу, и по форме праздник – явление коллективистское (в отличие от многих других видов жизнедеятельности человека), обязательно требующее присутствия и непосредственного участия группы людей. Возникает он только там, где существуют духовные связи между ними, и, являясь традиционным средством массовых коммуникаций, в свою очередь укрепляет эти связи. Вместе с тем массовый праздник как социально-художественный феномен, вбирающий в себя большое число художественных, спортивных, развлекательно-игровых и состязательных форм, оказывает воздействие на его участника в нравственно-эстетической сфере и повышает социальную активность.

По своей сущности и значению праздник представляет собой сложную социально-педагогическую систему, позволяющую решать одновременно целый ряд взаимосвязанных социально-педагогических задач: формирование мировоззрения, воспитание нравственных качеств, развитие эстетического вкуса, уважение к закону и нормам морали, утверждение здорового образа жизни, организация отдыха и др. Современные праздники включают в себя множество функций, среди которых можно выделить: познавательную, коммуникативную, регулятивную, нравственно-психологическую, информационную, воспитательную, гедонистическую, художественно-эстетическую. Главная же функция - обеспечить сохранение художественных ценностей, передачу их из поколения в поколение, поскольку историческая

изменчивость социальной жизни не ведет к уничтожению художественного наследия, но требует ее актуализации, ее включения в духовную жизнь каждой новой эпохи.

Следы праздников известны из древнейших, дошедших до нас письменных источников: египетских и шумерских текстов. Нет сомнения, что празднование имело место еще в доисторические времена, на это указывают как содержание древних мифов, так и данные, собранные археологами, свидетельства о совершении церемоний, ритуалов, торжеств, которыми повсеместно сопровождались праздники. К таким весьма древним, несомненно, относятся праздники, связанные с культом животных, восходящие к временам складывания тотемистических представлений. Первые охотничьи обрядовые действия можно считать первым этапом развития праздничных форм. Охотничьи праздники были нерегулярными, отмечались в зависимости от охоты и ее успешного исхода, отличались определенной примитивностью и утилитарностью, но они заложили первые элементы исторического развития института празднования.

Можно предположить, что человеческое общество не могло долго довольствоваться редкими, случайными, подчас опасными средствами добывания пищи. Жизненная необходимость иметь более-менее постоянный источник питания заставляет первобытного человека одомашнивать диких животных. Характер трудовой деятельности меняется, из присваивающей она превращается в производящую. А это в свою очередь привело к появлению новой группы праздников - скотоводческих. Условно этот период можно назвать вторым этапом развития праздника.

Примитивные охота и рыболовство, чуть позже – скотоводство, встречающиеся во многих уголках нашей планеты, уже много веков не являются основной формой добычи средств к существованию; начиная с эпохи неолита для большинства жителей Земли основным видом трудовой деятельности является земледелие (период трипольской культуры – 4–3 тыс. лет до н. э.). В обширной зоне умеренного климата, где с доисторических времен развивалось земледелие, смена пор года происходит регулярно и вполне четко выражена, она связана с солнечным циклом, продолжительностью дня и ночи в течение суток. Переход к оседлому образу жизни и земледелию означал для людей глубокую перемену не только в характере основных занятий, но также и во всей жизненной концепции. Он выразился в развитии новых понятий и появлении мифов, новых обычаев и новых праздников. Земледельческие праздники вошли в историю и сохранились в ней под названием календарно-обрядовые или традиционно-календарные праздничные действия. Этот период можно считать третьим этапом эволюции праздника.

Следующий период развития праздников связан с появлением на стадии родового общества ряда форм религиозных верований, до сих пор сохранившихся у многих народов. Народные (языческие, неофициальные) праздники вбирали в себя или подчинялись церковным, поскольку и те, и другие были проникнуты двойственным мироощущением. Тема жизни и

смерти, постоянный переход из одного состояния в другое, возрождение и воскресение через смерть, гибель, сожжение, зарывание – главенствующие темы церковной и народной культуры. Церковные праздники в свою очередь относительно легко поддавались бытовому и трудовому осмыслению, большинство из них имело языческое происхождение. Христианская церковь на протяжении веков боролась с язычеством, обрушиваясь прежде всего на обряды, праздники и игрища как наиболее красноречивые и массовые проявления языческого начала. Однако ни гонения, ни устрашающие проповеди, ни государственные указы, ни попытки приурочить к древним традиционным праздникам церковные и тем самым искоренить язычество не дали результатов. Язычество было необходимо земледельцу, оно соответствовало его практическим и духовным потребностям, и потому не погибло от новой религии, а, растворившись в ней, одновременно поглотило ее, образовав нечто новое – бытовое крестьянское православие со своими святыми, праздниками, трудовым ритмом и собственной эстетикой. Так Рождество Христово совпало с Колядками, Вход Господень в Иерусалим – с Вербичем, Троица – с Зелеными святками, Рождество Иоанна – с Иваном Купалой и т. д.

Великая Октябрьская Социалистическая революция положила начало новому этапу в истории массового праздника. Советские массовые праздники отличались четким политическим содержанием, высоким гражданским пафосом. А. И. Пиотровский выделяет три основные линии развития советского массового праздника, соответствующие его назначению в советском обществе. Наиболее распространенными в 1917–1918 гг. были митинг-концерт, массовые шествия, манифестации, демонстрации. Вместе с тем широкое развитие получили и впервые появившиеся праздники, посвященные важным моментам жизни советского общества, такие как День всеобщего, День Красной армии, День работника и др. Вторая линия развития советских массовых праздников – инсценировки большого масштаба, театрализованные представления на актуальные политические темы. Третьей линией развития советского массового праздника было обслуживание народных торжеств силами профессионального искусства: театрализованные спектакли на открытом воздухе, театрализованные концерты на стадионах, светозвукоспектакли. Следует отметить, что жители городов и деревень по указанию сверху праздновали новые праздники, но в то же время изжитого уклада не исчезали прежние языческие и церковные праздники.

В 1990-е годы в условиях коренной ломки социальных и экономических структур, что обусловлено социально-экономической и политической трансформацией белорусского общества и государства, которая происходила после распада Советского Союза, появились новые черты в праздничной культуре Беларуси. В результате до 1998 г. был стабилизирован народный праздничный календарь, и во всем государстве получили распространение праздники всех календарных циклов: Коляда, Масленица, Гуканье весны, Юрьев день, Великдень, Семуха, Купалье,

Зажинки, Дожинки. В последнее десятилетие в республике осуществляется процесс развития новой праздничной культуры, в которой сохранены и развиваются культурные этнотрадиции, создаются новые церемониальные, обрядовые и праздничные действия, аккумулирующие традиции и новации. Современные праздники Беларуси – это торжества, установленные в ознаменование событий, которые имеют особое историческое или гражданскополитическое значение для Республики Беларусь и которые оказали существенное влияние на развитие государства и общества.

Первые попытки научного определения праздников появились на рубеже XIX-XX вв. Одним из наиболее авторитетных изданий того времени был Энциклопедический словарь братьев Гранат. В нем отмечалось: «В основе праздника лежит естественное стремление человеческого организма к отдыху после работы, соединяясь с религиозным чувством, это стремление приводит к установлению праздников, то есть таких дней отдохновения, которые в то же время отмечаются особым отпразднованием культа...». Более развернутая характеристика праздников была дана в Энциклопедическом словаре Р. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Составители словаря делили праздники на ветхозаветные, церковные и народные. И только спустя несколько десятилетий ученые сделали ряд важных шагов в осмыслении праздников как социального и культурного явления. В 1939 г. советские ученые отмечали уже семь значений понятия «праздник»:

- в религиозном обиходе это день или несколько дней, посвященных памяти какого-либо религиозного события; - день торжества в память какого-либо выдающегося исторического или гражданского события, отмечаемый публичным собранием, парадами, демонстрациями и другими подобными мероприятиями;

- официально установленный день отдыха по случаю празднования выдающихся событий;

- веселый бал, устраиваемый кем-либо;

- день массовых игр, развлечений (спортивный, зимний, военный, детский и др. праздники);

- счастливый, радостный день, ознаменованный каким-нибудь событием;

- в переносном смысле слова – испытанное от чего-нибудь наслаждение или сам по себе источник наслаждения.

Эта характеристика, данная в Толковом словаре русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова, является, вероятно, одной из самых исчерпывающих и полных. В 1970-е гг. представление о праздниках несколько сузилось, изменилось. В Большой советской энциклопедии отмечается, что праздники – это дни, посвященные выдающимся событиям или традиционным датам. В 1980-е гг. некоторые справочные издания трактовали праздник, основываясь на достижениях ученых 30-х гг. XX в. В частности, С. И. Ожегов в Словаре русского языка отмечает пять значений понятия «праздник». Анализ историографии убеждает в том, что научные исследования праздников начались лишь во второй половине XX в.

Становление науки о праздниках в Беларуси связано с приданием этой сфере деятельности самостоятельной системы образования, что относится к концу 70-х – началу 80-х гг. XX в. Наиболее значимые труды: Ю. М. Черняк «Режиссура праздников и зрелищ»; I. I. Крук «Следам за сонцам»; П. А. Гуд «Беларускае Купалле: кампазіцыя і семантыка абрадавых дзей»; П. А. Гуд, Н. I. Гуд «Беларускі кірмаш»; «Фальклор Беларусі. Энцыклапедыя»; «Этнаграфія Беларусі энцыклапедыя»; Т. I. Кухаронак «Маскі ў каляндарнай абраднасці беларусаў» и др.

Праздник – это еще и комплекс традиций, обычаев и обрядов. Кратко, однозначно сформулировать, что такое обряд, не так просто: у него много различных сторон, особенностей, характеризуя одну из них, мы невольно упускаем остальное. Наиболее удачно, на наш взгляд, охарактеризовал обряд известный советский ученый доктор философских наук Д. М. Угринович: это «особый способ передачи новым поколениям определенных идей, норм поведения, ценностей и чувств». От других способов такой передачи обряд отличает его символическая природа, в этом его специфика: «...обрядовые действия всегда выступают как символы, воплощающие в себе те или иные социальные идеи, представления, образы и вызывающие соответствующие чувства». Обряд – это коллективное символическое действие, форма проявления коллективных переживаний людей, приобщение личности к коллективу, обществу.

Говоря об обрядности как специфическом социальном явлении, одном из компонентов духовной жизни общества, мы пользуемся рядом специальных терминов. Обряд органически связан с обычаем. Обычай, как и обряд, – тоже средство передачи новым поколениям культурного наследия предков, но в отличие от обряда не несет в себе символического содержания. Обычай – это сложившиеся в течение длительного времени, устоявшиеся стереотипы трудовой и иной социальной деятельности людей, стереотипы поведения, воспроизводящие, повторяющие те или иные практические действия в труде, общении, в быту, семье.

Наиболее распространенным видом обрядового действия является ритуал. Это понятие происходит от латинского слова *ritus* и обозначает выработанный обычай или установленный порядок совершения чего-либо, церемониал. Ритуал не выполняет всех функций обряда, т. к. представляет лишь его часть - начало, кульминацию или завершение. При этом если обряд выступает как широкоплановое театрализованное действие, то ритуал как утвержденный и общепринятый торжественный акт. Ритуалами сопровождается совершение актов гражданского состояния – регистрация новорожденных, браков, присвоение званий, открытие различных торжеств, спортивных игр и состязаний.

Частью ритуала обрядового действия является церемония. Церемония (от лат. *saerimonia* - благоговение) - торжественный официальный акт, для проведения которого установлен определенный порядок.

Традиция (от лат. *traditio* - передача, предание) – это норма, правило нравственного поведения людей, определенные действия в жизни и быту,

которые сложились, закрепились в сознании и повседневной практике народа и передаются из поколения в поколение. Слово «традиция» обозначает и само духовное наследие, передаваемое из поколения в поколение; традиционное – это принятое, установившееся, освященное авторитетом старших поколений. Связь между словами «обряд» и «традиция» самая органическая. Обряд, как отмечено в приведенном его определении, есть способ передачи духовного наследства новым поколениям. Кроме того, что обряды сами по своей природе традиционны – передаются от дедов к отцам, от отцов к детям, от них к внукам и г. д., они еще служат средством передачи традиции. Именно в образной, эмоциональной форме обряда традиции старших поколений ярко переживаются его молодыми участниками, глубоко воспринимаются ими, входя в их сознание, становятся убеждением, образцом для подражания.

Обряды, праздники и традиции играют в жизни людей роль своеобразного аккумулятора и передатчика социального опыта. Через них каждое поколение как бы воспроизводит себя, свою духовную культуру, свой характер и психологию и затем, как эстафету, передает этот опыт потомкам. Особенно эта качественная сторона обрядности была важной в прошлом.

Существует бесконечное разнообразие праздников, дифференциация которых началась еще в древности. К классификации праздников не раз обращались известные исследователи. Одним из первых предложил свою классификацию еще в XIX в. исследователь И. М. Снегирев. Он делил праздники на подвижные и неподвижные (имеющие и не имеющие точной даты), исключительные, т. е. связанные с особыми событиями, сельские и городские, отечественные и заимствованные. Эта классификация не имеет методологической основы, однако отражает самые первые шаги науки о празднике, содержит в себе истоки многих более поздних классификаций.

Наиболее распространенная в XX в. система классификации исходит из распределения праздников по временам года, сезонам, календарю. Этот принцип чрезвычайно узок, ограничен, т. к. оставляет вне классификации многие праздники и, кроме того, носит местный характер. Широкое распространение получило также деление праздников на религиозные и нерелигиозные.

Очень часто праздники классифицируются по аналогии с театральными жанрами. В этом случае за основу классификации принимаются либо сценарно-режиссерские формы его реального воплощения (массовое представление, театрализованный митинг, карнавальное шествие, мемориальный спектакль и т. д.), либо площадка действия (площадь, парк, улица, стадион, клуб). К такой классификации праздника склонны многие искусствоведы, сценаристы, режиссеры. Но эта классификация также несовершенна, ибо праздник всегда представляет собой комплекс разнообразных действий и не может уложиться в прокрустово ложе одной зрелищной формы, одной площадки действия.

Болгарский исследователь Н. Мизов в своей книге «Массовый праздник как общественное явление» предложил принцип новой

классификации праздников. По его мнению, нужно различать две линии праздников. Первая линия, исходящая из основных сфер общественной жизни, включает в себя политические, культурные, бытовые, религиозные праздники; вторая линия, идущая от личности и общественных групп, – личные, семейные, племенные, народно-национальные, международные праздники. Очевидно, предложенная болгарским ученым классификация также несовершенна, ибо она «разрывает» общественную жизнь и конкретные социальные общности людей. Совершенно ясно, что никакие экономические, политические, культурные и другие праздники не могут существовать вне класса, вне общества.

Более приемлемым, по мнению исследователя Д. М. Генкина, может быть принцип классификации праздников по типу праздничной ситуации, т. к. она складывается из нескольких характеристик, определяется комплексом основных черт массового праздника. Исходя из этого, он выделяет три основные группы праздников: всеобщие, отвечающие наиболее масштабным, большим событиям; локальные, вызываемые событием, имеющим значение для определенной празднующей общности; личностные, вызываемые событием, имеющим значение для отдельной личности, семьи, группы людей. Однако и эта классификация не является исчерпывающей.

Исследователь А. А. Мелешко, используя большой фактический материал о гражданских праздниках, обрядах, обычаях, ритуалах и традициях в Беларуси, выделяет шесть основных групп праздников. Классифицируя их по социальной значимости, функциональному назначению, роли и месту в жизни человека, он выделяет революционные или общегосударственные, общественные, профессиональные, военные, детско-юношеские, семейно-бытовые праздники.

В годы перестройки и последующие годы возрождения национальной культуры белорусскими исследователями, сценаристами, режиссерами было издано достаточное количество литературы по праздникам и обрядам Беларуси, но вопрос о классификации праздников в этих работах не поднимался. Можно утверждать, что единую, всестороннюю классификацию праздников для всех времен и народов создать невозможно.

Современные исследователи предлагают свою классификацию праздников, которая больше отвечает их практическому использованию в режиссуре: государственные; художественно-исторические; профессиональные; экологические; религиозные; календарно-обрядовые; детские праздники и фестивали; молодежные праздники и фестивали; праздники и фестивали искусств. К последней группе относятся и цирковые праздники.

Лекция 2. Цирковые праздники в системе праздничной культуры Беларуси

В нашей стране обеспечен единый подход к установлению и проведению государственных праздников и праздничных дней согласно пункту 18 статьи 84 Конституции Республики Беларусь, где отмечается, что государственные праздники – это праздники, установленные в Республике Беларусь в ознаменование событий, которые имеют особенное историческое или общественно-политическое значение для Республики Беларусь и оказывают большое влияние на развитие белорусского государства и общества в целом. В Республике Беларусь отмечаются следующие государственные праздники: День Победы – 9 мая; День объединения народов Белоруссии и России – 2 апреля; День Государственного герба Республики Беларусь и Государственного флага Республики Беларусь – вторая неделя мая; День Независимости Республики Беларусь – 3 июля; День Конституции – 15 марта; Новый год – 1 января; Женский день – 8 марта; Праздник труда – 1 мая.

В Республике Беларусь могут отмечаться праздничные дни, установленные актами международных организаций, другими международно-правовыми документами, по решению Президента Республики Беларусь – и другие праздничные дни, а также памятные даты, установленные законодательством. Решение об установлении государственных праздников и праздничных общереспубликанских дней принимается Президентом Республики Беларусь. В государственные праздники и общереспубликанские праздничные дни, в соответствии с законодательством, поднимается Государственный флаг Республики Беларусь, проводятся торжественные мероприятия, военные парады, артиллерийские салюты и фейерверки, а также шествия и народные гуляния.

К группе художественно-исторических праздников относятся праздники и юбилеи города; праздники села, улицы, микрорайонов; праздники, посвященные историческим событиям и юбилейным датам. Начиная с 60-х гг. XX в. в Беларуси в практику празднования начинают входить праздники и юбилеи городов. Такие праздники сложны по своей структуре и выполняют ряд ярко выраженных функций. Главная из них – познавательная, связанная с исторической темой. Она активизирует и нравственно-психологическую функцию, направленную на воспитание чувства патриотизма, любви к своему городу, ответственности за его дальнейшую судьбу, к которой каждый горожанин причастен своими делами. Охват подавляющей массы горожан (в период подготовки праздника-юбилея, а затем его непосредственного проведения) всеми видами художественного творчества, спортивными мероприятиями обуславливает глубокое художественно-эстетическое воздействие, определяя в будущем положительный эффект использования свободного времени людьми разных возрастов, в особенности молодежью. В этой группе праздников в полной мере проявляется коммуникативная функция: неизмеримо возрастают и укрепляются межгрупповые и межличностные связи населения города, интерес одной общественной группы к деятельности другой или отдельных

незаурядных личностей, особенно ярко раскрывших себя в праздничной ситуации.

В Беларуси постепенно сложился и получил права гражданства своеобразный календарь профессиональных праздников. Таких специальных дней в праздничном календаре белорусов – 33. Каждый из них предназначен для торжественного чествования тружеников определенной профессии и имеет свою календарную дату. Профессиональные праздники подразделяются на республиканские (например, День милиции, День работника социальной защиты, День работников радио, телевидения и связи, День медицинского работника) и местные (День шахтера, День металлурга, День работников нефтяной и газовой промышленности и др.). Каждый из них, наряду с общими, имеет свои специфические черты, характерные признаки и обрядовую символику, которые присущи только данной профессии.

К Международным профессиональным праздникам относится и Всемирный день цирка, который отмечается ежегодно в третью субботу апреля, объединяя артистов и любителей циркового искусства по всему миру в честь радости, смелости и мастерства. Инициаторами учреждения данного праздника выступили в 2009 году Европейская цирковая ассоциация (англ. European Circus Assotiation) и Всемирная федерация цирка (англ. Federation Mondiale Du Cirque), действующая под патронажем принцессы Монако Стефании. Тогда Президент Европейской цирковой ассоциации, в которую на сегодняшний день входит более 130 цирков, Урс Пилс и принцесса Стефания предложили всем циркам поддержать инициативу ежегодного празднования Всемирного дня цирка, который впервые отмечался в 2010 году и с тех пор стал ежегодным для многих стран. Всемирная федерация цирка, штаб-квартира которой расположена в Монте-Карло, была основана в 2008 году с целью содействия развитию циркового искусства и культуры во всем мире. Именно она и стала инициатором праздника, посвященного цирку, – 19 апреля 2008 года (в третью субботу апреля) впервые был проведен Европейский день цирка, и эту традицию и решено было продолжить при учреждении уже всемирного праздника. Надо сказать, что национальные Дни цирка есть во многих странах. В России идеи по поводу учреждения подобного праздника звучат уже много лет, однако пока своего праздника у российских циркачей так и не появилось. Зато появился международный День. Так, в праздновании первого Всемирного дня цирка, в 2010 году, приняло участие более 25 стран, а в 2021 году в рамках Дня прошло более 300 мероприятий в 50 странах мира. В Беларуси, к сожалению, он пока не входит в число профессиональных праздников. Однако, в этот день Белгосцирк проводит праздничные мероприятия и акции, чествуя работников цирка и цирковое искусство.

К группе экологических относятся праздники земли, леса, птиц, воды, цветов. В последнее десятилетие проводятся во всех городах и селах Беларуси. Знаменательные дни, которые отмечаются в память важнейших церковных событий или в честь святых, составляют группу религиозных

праздников. Они сопровождаются обрядами, обычаями и соответствующими запретами (например, запретами работать, играть, выполнять какие-либо действия). Религиозные праздничные дни предназначены для духовной богоугодной жизни, посещения храмов и чтения молитв.

По времени праздники разделяются на неподвижные и подвижные: одни приурочены ко дню, другие к числу. Неподвижные праздники совершаются ежегодно в один и тот же день; числа же подвижных праздников меняются каждый год. Главный из неподвижных праздников – Рождество Христово, а из подвижных – Пасха. По важности воспоминаемых Церковью событий христианские праздники разделяются на великие, средние и малые. К великим относятся двенадцатые (подвижные и неподвижные - их двенадцать), а также праздники в честь святых и икон Божьей Матери. Особенность двенадцатых праздников в том, что они имеют дни предпразднества (по одному дню, за исключением Рождества Христова (5 дней) и Богоявления (4 дня)); постпразднества (дни, продолжающие праздники; их число неодинаково, в зависимости от последующих праздников или дней поста бывает от одного до восьми дней, у Пасхи – 40); отдания праздника (последний день постпразднества). Светлое Христово Воскресение (Пасха) не входит в число великих праздников – это праздник праздников. Религиозные праздники у православных и католических христиан отмечаются по разным календарям, поэтому разница между датами их проведения составляет 13 дней. Представители других верований, живущие в Беларуси, отмечают свои религиозные праздники по местному календарю.

После принятия христианства в Беларуси многие церковные праздники постепенно были приурочены к древним народным праздникам, поэтому народные и религиозные праздники отмечаются в одни и те же дни: Коляда - Рождество Христово; Великдень – Пасха; Семуха – Троица; Купалье – Рождество Иоанна Предтечи. Коляда, Масленица, Гуканье Весны, Великдень, Купалье, Зажинки, Дожинки, Богач составляют группу календарно-обрядовых праздников. Календарные праздники, обычаи, обряды – это магически-театрализованные обрядовые действия, которые сопровождали земледельца на протяжении всего календарного года. Центрами их были четыре астрономических пункта Солнца: равноденствие - с 20 на 21 апреля и с 22 на 23 сентября; солнцезакат – с 21 на 22 января и с 20 по 21 июня, к которым в дохристианский период были отнесены основные календарно-обрядовые праздники: Великдень – Деды и Коляда – Купалье.

В отдельную группу выделяют детские фестивали и праздники: День защиты детей (День детства). Праздник детской книги, Праздник игры и игрушки. Праздник пионерской организации (или другого детского движения или организации), Праздник сказки, фестивали детского творчества и др. Детские праздники можно разделить на две категории: автономные праздники для детей с участием артистов-профессионалов и артистов-детей; детские праздники, фестивали в рамках городского праздника. Очень часто детские праздники, приобретая цирковую тематику, становятся цирковыми.

Самыми важными в организации детских цирковых фестивалей становятся следующие функции:

1. Коммуникативная, реализующаяся через деятельность фестиваля как канала, который способствует общению людей, близких по духу, налаживанию творческих связей и обмену опытом.

2. Рекреационная, поскольку фестиваль помогает его участникам изменить ритм жизни, получить заряд энергии и творческой активности.

3. Социально-интегративная, которая обусловлена его массовостью. Фестивальная программа объединяет участников из разных городов и становится основой единства людей, объединенных общим интересом.

4. Эмоционально- психологическая. Период проведения фестиваля – это время, когда даются публичные представления художественного творчества, происходит соревнование талантов, это время особого праздничного настроения участия в культурном событии.

5. Просветительская функция. Ю. В. Мысливцева характеризует эту функцию воспитывающим и образовательным содержанием и связывает с развитием внутреннего мира человека.

Детские фестивали циркового искусства проходят ежегодно по всему миру. Они относятся к типу длительных досуговых программ и имеют разные статусы – международный, всероссийский, всемирный, региональный. Большинство фестивалей имеют соревновательный характер: члены жюри отбирают лучшие номера в номинациях и присваивают различные звания (дипломант, лауреат и т.п.). Если же фестиваль носит не соревновательный характер, то участники выступают ради собственного интереса, показывают свои умения зрителям и друг другу для удовольствия, что является примером реализации эмоционально- психологической функции фестивалей.

Однако современные фестивали нуждаются в постоянном расширении своей программы, чтобы продолжать заинтересовывать своих потенциальных участников- конкурсантов. Эта проблема решается тем, что в рамках фестиваля профессионалами в разных жанрах могут проводиться мастер-классы для начинающих артистов, различные лекции, открытые репетиции и др. Фестивали могут стать для молодых артистов площадкой для дальнейшего профессионального и карьерного роста.

К группе молодежных праздников относятся: Всемирный фестиваль молодежи и студентов, Олимпийские игры, День молодежи, День студентов, Республиканский праздник выпускников вузов, праздник студентов «Арт-сессия», День святого Валентина (праздник влюбленных). В последние два года в группу молодежных праздников вошел новый праздник - Международный день мира, который с 21 сентября 2002 г. отмечает вся планета как день отказа от насилия. Резолюция 55/282 Генеральной Ассамблеи ООН, в которой провозглашена эта дата, предлагает всем государствам и народам соблюдать прекращение военных действий в течение этого дня. В этот день люди собираются на главной площади своего города и

запускают в небо мыльные пузыри. Уже два года и минчане собираются на нулевом километре на Октябрьской площади в 19 ч. и запускают мыльные пузыри, чтобы мир стал чуточку лучше. Помимо мыльных пузырей, в молодёжных праздниках часто используются цирковые средства художественной выразительности, придавая празднику характер циркового. Часто темой для вечеринки молодёжь выбирает цирк и проводит тематические цирковые вечеринки. Тематические цирковые вечеринки проводятся путем создания атмосферы волшебного шоу с помощью яркого декора (красно-белые полосы, шары), дресс-кода в стиле артистов (клоуны, акробаты, фокусники), цирковой музыки и света, а программа включает выступления настоящих цирковых артистов (жонглеров, иллюзионистов, гимнастов), интерактивные игры с клоунами, фуршет со сладостями типа попкорна и сладкой ваты, и завершается эффектным шоу, например, бумажным или серебряным.

Отдельную группу представляют праздники и фестивали искусств: праздники песни, праздники песни и танца, праздники поэзии, праздники духовной музыки. Праздники искусств — это традиционные массовые выступления профессиональных и самодеятельных коллективов, чаще всего приуроченные к знаменательным датам. Праздники этой группы бывают районные, городские, областные, республиканские и зональные. Программа праздников рассчитана на один или несколько дней и строится на произведениях хоровой классики, современных композиторов, народных песнях и танцах, народном юморе. Участники праздника - хоровые, танцевальные и другие коллективы, солисты, оркестры (духовые, симфонические, народные) и зрители. К данной группе относятся и цирковые фестивали. Специфика цирковых фестивалей в их международном масштабе, профессиональном отборе лучших номеров (акробатика, клоунада, дрессура) со всего мира, showcasing разнообразие жанров, создании уникальной атмосферы праздника для всех возрастов с целью воспитания культуры и обмена опытом, а также в высокой конкуренции, которая двигает цирковое искусство вперед, привлекая как профессионалов, так, и широкую публику. На таких фестивалях выступают жонглёры, акробаты, воздушные гимнасты и клоуны мирового класса. В программу включают только оригинальные и технически сложные постановки. Оценку выступлений участников проводят известные цирковые эксперты из разных стран. Фестивали объединяют народы посредством искусства, знакомят мир с богатством цирковой культуры и усиливают культурную привлекательность города и региона. Специальные фестивали дают им шанс проявить себя, поучиться у других, найти наставников и даже подписать контракты с известными цирковыми труппами. Многие фестивали проводят такие мероприятия, на которых молодые циркачи получают советы от звёзд и режиссёров циркового искусства. С 2022 г. в Минске проводится Международный цирковой фестиваль.

Лекция 3. Структура праздничной композиции

Мир, окружающий нас многокомпозиционен. Он представляет собой многоступенчатую структуру, стабильность и выживаемость которой предопределена её вечной изменчивостью. Главным элементом этой структуры является человек, одним из важнейших факторов существования которого, является культурная среда, в которой он рождён и пожизненно пребывает. Человек обречен быть культурным. Пребывая в культурной среде, им же самим созданной, человек подвергается непосредственному значительному влиянию этой среды. А культурная среда представляет собой не что иное, как особо сформированную многофункциональную структуру, подчиняющуюся всем композиционным законам. Культурное функционирование – это продуктивно-коммуникативные взаимоотношения посредством культурных форм в культурной среде. Это взаимодействие строится на обработке культурной информации. Эта обработка сводится к добыче, подаче, искажению, сокрытию информации, которая в свою очередь обеспечивает жизнеспособность культурной системы (среды).

Культурной информацией мы называем такую информацию, которая обладает социально-управляющей ценностью. информация возникает там, где наличествует неведение с одной стороны и договорённость между адресантами с другой. Однако, говоря о культурной, и её частном случае художественной информации, мы должны отметить существенную разницу между ней и информацией научной. Информация научная привносится в сознание человека её воспринимающего. Пример: вы не знали, что $2 \times 2 = 4$, но вам это объяснили, растолковали и вы её запомнили. Её привнесли в ваше сознание извне более мудрые и образованные люди. А художественная информация не может быть привнесена извне. Она по сути дела, индуцируется, возбуждается в вашем сознании. И если источник этой информации отсутствует в вашей психике и сознании, то никакие художественные ухищрения не помогут её там пробудить. Этим фактом объясняется столь значительно распространённое равнодушие масс к шедеврам музыкального и другого видов искусств. Человек, не подготовленный к восприятию классического искусства не в состоянии проникнуться чувством прекрасного, заложенного в художественном произведении, и не потому, что он плох или не воспитан, а потому, что источник возбуждения этого чувства просто отсутствует в его организме. Отсюда такое большое значение приобретает гуманитарное воспитание.

Культурная форма – это такая элементарная знаково-семиотическая структура, которая обеспечивает полноценное функционирование культурной информации в данной культурной среде. С одной стороны она служит для подачи смысла, с другой – для создания системы упорядочения этих смыслов в общую систему, т. е. в культурную среду. Культурная среда – это система упорядочения элементарных смыслов. А смыслы выражаются только через определённые культурные формы. Следовательно, культурная среда, являясь системой упорядочения смыслов, в то же самое время является

мощным культурным формообразующим фактором. Остаётся проследить, как эти культурные формы формируются культурной средой.

Среда, являясь продуктом культурной деятельности человека, несёт на себе отпечаток структуры этой деятельности, а, следовательно, имеет и информационный аспект, и аксиологический, и эвристический, и коммуникативный, и, наконец, эстетический. То есть, условия существования среды определяются наличием этих обязательных факторов. Иначе среда разрушается и перестаёт существовать. А сами факторы (аспекты) и являются теми запретами и разрешениями, которые составляют культурные условия. Но, прежде всего, определимся, что культурная среда, как система, подчиняется всем законам функционирования систем. Среда состоит из элементов и связей между ними, таким образом, она является композиционной совокупностью культурного пространства, культурных условий и культурных форм. А воедино всё это связывает культурная информация.

Культурное пространство – это пространство, ограниченное предельным распространением культурной информации, и в свою очередь, ограничивающее распространение культурных условий. То есть пространство само по себе является фактором, активно влияющим на культурную среду и представляющим собой некую геосоциальную субстанцию. "И не случайно картина вставляется в раму. Рама отрезывает от окружающего вещественного мира известный кусок и придаёт ему совершенно новое значение, несвойственное окружающим вещественным предметам, как-то: стене, окну, занавескам, стульям и пр. Рама картины говорит нам: здесь начинается новый самостоятельный мир - царство невещественных образов, чудом созданное на крашеной поверхности дерева или полотна"(И. Фолькельт. цитируется по книге П.С.Таранова "Острая философия" Реноме.Симферополь 1998г. с.128).

Культурные условия – это тип культурного взаимодействия, сложившийся до начала культурного функционирования и определяющийся наличием определённых запретов и разрешений, что хочется ещё раз подчеркнуть, ибо именно запреты и разрешения составляют сущность возникновения тех или иных культурных условий. А они в свою очередь фиксируются в тех или иных культурных стереотипах. Соответственно анализ культурных условий складывается из анализа этих стереотипов. Стереотипов, составляющих весь перечень культурных условий мы имеем пять в строгом соответствии с пятью аспектами деятельности:

1.Способ добычи и обработки информации: какой смысл извлечен из природы данным сообществом, что эта информация отражает в природе, каков ее аспект: кто добывает и обрабатывает информацию в данном этносоциальном сообществе; что является объектом исследования, изучения, познания, любопытства, интереса; где эта информация добывается (учреждения); какими средствами пользуются члены сообщества для получения и обработки информации; с какой утилитарной целью добывается и обрабатывается информация; какие методы используются при добыче

информации, в какое время происходят основные информационные процессы: реальное физическое, реальное историческое, социальное (производство, досуг и т. д.)

2. *Стереотип мышления*: какое значение придает сообщество извлеченной информации, т. е. анализ значений смыслов, мыслительных операций: кто владеет данным способом мышления; что является доминирующим объектом осознания (бог, материализм и т. д.); где распространен этот стереотип (социальные институты); основные средства мыслительных операций; утилитарная цель осмысления; какой основной философский метод доминирует в данном сообществе; время распространения, существования метода мышления, основных мыслительных категорий.

3. *Стереотип поведения*: морально-нравственная норма, выраженная во взятии на себя тех или иных социальных ролей: кто так себя ведет; что является объектом поведения; где применяются эти поведенческие нормы; какими этическим нормами руководствуется для “играния” своих ролей член сообщества; какова цель такого социального поведения; какие этикетные формы принимает поведение; где распространены те или иные нормы этикета.

4. *Способ общения*: этический норматив, выраженный определенными знаково-семиотическими средствами: кто с кем общается и какими средствами (азбука Бройля и т.д.); кто является предпочтительным объектом общения; где данный способ общения наиболее распространен; какими знаками и знаковыми системами пользуются члены данного культурного сообщества; цели общения; какой основной вид общения используется в то или иное время; когда возник данный способ общения, как видоизменился.

5. *Эстетический норматив*: доминирующие понятия в сообществе о прекрасном и безобразном: кто придерживается этой эстетической нормы; что признается эстетически ценным; где, в каких субкультурах, распространены эти нормы; какими эстетическими средствами пользуется данная субкультура; цели эстетических преобразований в сообществе; основной эстетический метод; когда он возник, как совершенствовался. Причём в каждом разделе необходимо отметить, что разрешено в данном сообществе, а что категорически запрещается или игнорируется. Анализ – не цель, а средство формирования режиссёрского замысла.

Попробуем проанализировать культурные условия студенческого существования. Круг информационных приоритетов очерчивается в сфере гуманитарных, культурологических и художественных интересов. Учение о прекрасном – эстетика доминирует над юриспруденцией и политологией. Сфера естественнонаучных дисциплин вовсе не затрагивается, а уж техническим вообще нет места в приоритетных информационных областях.

Стереотипы мышления напрямую связываются с материалистической точкой зрения, в которую столь активно начинают проникать клерикальные мотивы. Причём клерикализм не ортодоксальный, а эклектичный, состоящий из смеси религиозных, сектантских и различного рода языческих

предрасудков. Всё это сдобривается доброй смесью молодёжного максимализма в принятии решений и дилетантского оптимизма. Поведенческие нормативы характеризуются свободой межличностных отношений, определённой демократичностью возрастных взаимоотношений и определённой степенью свободы межполовых контактов. Культура общения формируется под активным воздействием средств массовых информационных, на основе сформировавшихся достуденческих форм общения. Всё это проявляется в молодёжном сленге, сложившемся под воздействием, прежде всего, так называемой «трасянки», столичного городского молодёжного фольклора и способов общения героев американизированного искусства, в первую очередь – кино.

Доминирующим эстетическим нормативом, естественно, является эстетика «свободы», которая формируется в любом молодёжном коллективе под влиянием отрицания «опостылевших» эстетических норм детства, назидательных эстетических норм старшего поколения и стремления молодого человека к принятию самостоятельных решений (то, что эти решения, как правило, всегда ошибочны, не имеет никакого значения для формирования эстетического норматива). Если деятельность осуществляется непосредственно в сфере культурного поля, то она подвержена определённой степени обуславливания, то есть, культурной стилизации. Причём, этому подвержены как действие, так и обстоятельства. Можно говорить только о мере той или иной условности, а также о степени взаимного их влияния друг на друга, что в свою очередь влияет на характер того или иного вида деятельности.

Не имея возможности познания, человек заменяет его означением. Присваивая себе свой мир, человек обозначает его границы своими знаками, и обозначает всё, что находится в пределах этих границ. Мир для познающего человека наполнен огромным количеством смыслов. Вот падает дерево перед идущими на охоту мужчинами племени-это знак. Кричит птица – это знак. Темнеет солнце – это знак. Знаки – они везде. Они в лесу, в небе, в кипящем котле, в рисунке на лице, в положении тела животного и т. д. Человек объединяет знаки в систему, и мир становится понятен ему. Мир становится его миром. Он начинает чувствовать себя уютно в нём. Он начинает понимать его. А повторяемость этих знаков придаёт ещё большую уверенность и утверждает человека в правоте, созданной им упорядоченности. Так возникает культура. Его культура. Культура оперирует языком символов-универсалий, выражающих специфическое назначение несущих колонн, свода и алтаря её Собора, и вместе с тем его смысловую ценность. Из знаков создается «тело» культуры, её многообразие и многомерность. Законы, по которым отдельные смыслы упорядочиваются в единую систему, одинаковы для всех культур, но уникальная выразительность отдельной культуры коренится в её индивидуальном «беззаконии».

Но следует сразу оговориться, что мы склонны понимать под термином «степень условности». Обуславливание, то есть процесс оговаривания тех

или иных условий, это процесс определения перечня факторов, влияющих, на предмет нашего интереса. При этом, чем выше степень условности, тем меньшее количество факторов берётся на учёт. Итак, составим систему координат, на которой определим степень условности видов человеческой деятельности, где ось «Х» – степень условности обстоятельств, а ось «У» – соответственно степень условности действий. В данной системе координат в первом секторе мы определяем реальные действия в реальных обстоятельствах. От нас зависит только то, что мы тем или иным образом реагируем на факторы, которые на нас воздействуют. Назовём это «жизнедеятельностью».

Во втором картина слегка изменяется в пользу обусловленности. Налицо первый культурный феномен – условные действия в реальных обстоятельствах. Эти действенные условности наполняют наше существование с самого детства. Мы всё время слышим: сними шапку, когдаходишь в помещение, подавай руку, когда с тобой здороваются, прикладывай руку к козырьку, когда приветствуешь старшего по званию и т.д. и т.п. Ни одно из этих действий не имеет никакого жизненно необходимого значения. Их назначение в другом. Они призваны выражать ценностные ориентации, принятые в данном сообществе. Они призваны придавать ценность определённым социальным дефинициям. Их сущность в их ритуальности. Таким образом, условные действия в реальных обстоятельствах – это ритуально-обрядовая деятельность, которая также является составляющей праздничной композиции.

Теперь двинемся по нашему графику вправо. Здесь наблюдается картина обратная той, которую мы только что рассмотрели. Здесь действия реальные, а условны сами обстоятельства, то есть, оговорены специальными правилами, в которых эти реальные действия совершаются. Мы реально бегаем по полю, реально бьём по мячу ногой, головой, но правилами нам категорически запрещено касаться его руками. Нетрудно догадаться, что это игра в футбол. Итак, ещё один компонент композиции: реальные действия в условных обстоятельствах- игровая деятельность.

И последний компонент, который возникает на слиянии ритуальной и игровой деятельности, в котором абсолютно исчезают все признаки реального существования – это художественная деятельность. Здесь в той или иной степени обусловлены и обстоятельства, и сами действия. Это художественная сфера. Совокупность этих четырёх компонентов и составляет весь объём элементов праздничной композиции. Нетрудно представить себе, что от пропорциональности соотношения тех или иных элементов зависит тот или иной характер праздника. Если преобладает игровой элемент, то получается игровой праздник (детский, спортивный, рыцарский турнир). Если преобладает ритуально-обрядовый элемент, то получаем праздники-торжества и праздники-обряды (народные праздники, государственные праздники и т. д.). Если преобладает художественный (демонстрационный) элемент, то получаем художественные (демонстрационные) праздники (фестиваль искусств, фестиваль

национальных культур). Что же касается элементов жизнедеятельности в празднике, то чаще всего этот вид деятельности выступает в качестве актов социальной регуляции (различные награждения, поощрения, документальные выступления и т. д.). Вот четыре составляющих праздничной композиции.

Но мы погрели бы против истины, если бы не упомянули здесь о пятом и довольно-таки важном элементе, который, в отличие от зрелищных искусств, оказывает огромное влияние на праздничную композицию в силу того, что он, как это наблюдается в зрелище, находится не за её пределами, а внутри самой праздничной композиции. Речь идёт о зрителе. Это обстоятельство даёт нам право называть его пятым компонентом праздничной композиции. Таким образом, необходимо проанализировать все пять компонентов, из которых будет складываться проектируемая вами праздничная композиция.

а) Элементы жизнедеятельности, выраженные в актах социальной регуляции (выборы, выступления, награждения и т. д.). Здесь необходимо изложить список участников этих акций, тексты, которые будут звучать из уст ведущих, определить сценарную последовательность и значимость тех или иных фактических акций.

б) Ритуально-обрядовая деятельность в праздничной композиции. Здесь необходимо изложить последовательность действий, осуществляемых участниками ритуалов, их характер, описать цель каждого участника, дать его ценностную характеристику, описать используемый реквизит и элементы ритуальных одежд (ленты ветеранов через плечо и т. д.).

в) Элементы игровой деятельности в праздничной композиции. Необходимо объяснить место игр и их значение в организации праздника. Почему именно такой объём они занимают, и имеют именно такой характер. Описание игр должно включать в себя: описание цели игры, описание правил игры, описание игрового реквизита и костюмов. Если игра занимает ведущее место в построении праздничной композиции, необходимо дать пояснение, почему режиссёр-постановщик делает на этом акцент.

г) Художественная деятельность в празднике. В том разделе следует различать драматические моменты, как элементы художественной деятельности и собственно художественно-зрелищные моменты. Понятно, что под драматическими элементами мы подразумеваем, весь тот комплекс драматургически выстроенных сцен, эпизодов, актов, которые включены вами в праздничную композицию. При этом необходимо проанализировать их, исходя из уже сложившейся практики режиссёрского анализа, который включает в себя определение темы, идеи, сверхзадачи, определение природы конфликта (предмет борьбы, расстановку сил в конфликте, характеристику персонажей, событийный ряд и т. д.). Необходимо описать пластическое решение, декоративно-художественное и музыкально-шумовое оформление эпизода. Также необходимо указать, кем этот эпизод будет исполняться.

Рассматривая художественно-зрелищные моменты, мы, прежде всего, должны себе уяснить, что выразительность их строится не на обострении противоречий и развитии конфликта, как в драме, а на выразительности

самого поведения, которое является таковым в силу своей неповторимости, уникальности или оригинальности. Выразительность эта базируется на специфических умениях исполнителей или на неповторимости обстоятельств, в которых осуществляется поведение.

Отбирая эти элементы, необходимо привести весь список художественных коллективов, которые вы планируете занять в вашем празднике. (Если на данном этапе невозможно сделать это с документальной точностью, то тогда необходимо изложить количественный состав коллективов по жанрам). Затем необходимо приложить сценарные планы и тексты художественно-постановочных моментов вашей композиции с приложением эскизного материала по декоративно-художественному оформлению этих моментов.

д) Зритель. Описание этого последнего элемента вашей композиции необходимо увязывать с теми постановочными моментами, которые имеют строгую адресность. Например: детский блок на празднике подразумевает специфического детского зрителя и участников. Причём, блок, адресованный детям вообще, будет в значительной мере отличаться от детского блока, адресованного детям, организованным по какому-то признаку (детсад, интернат и т. д.)

Говоря о структурных элементах праздника следует отметить, прежде всего, номер как элементарную завершённую зрелищную структурную единицу, элементы которой не могут существовать отдельно друг от друга. Следующим более сложным элементом структуры будет являться эпизод, который складывается из нескольких «номеров», объединённых общим художественным смыслом. Эпизоды же в свою очередь объединяются в блоки, которые сами по себе могут являться самостоятельными праздничными элементарными структурами, элементы которых не жёстко связаны и могут существовать отдельно друг от друга.

Говоря о структуре праздничной композиции, следует изложить не столько событийную последовательность эпизодов праздника, сколько пространственно-временную взаимозависимость отдельных праздничных блоков. Следует помнить о симультанном принципе её построения, т. е. когда все элементы праздничной композиции сосуществуют в ней одновременно в различных частях праздничного пространства. И открытие праздника при этом нельзя назвать завязкой праздничного действия потому, что праздничная композиция, в отличие от зрелищной, не имеет специфического развития во времени, а, как уже говорилось, располагается в пространстве по выше определённом принципу. А начало и конец праздника являются такими же пограничными факторами, как и граница праздничного пространства. Поэтому кульминационное событие следует заменить понятием композиционный узел, под которым следует подразумевать узловую точку праздничного пространства, в которой сходятся все его основные направления.

Рисуя карту праздничного пространства, следует определить его границы и указать на пространстве расположение всех структурных

элементов. В этом разделе, прежде всего, необходимо определить и описать: главную функцию праздника, формы её реализации (открытие и закрытие праздника); побочные функции и формы их реализации (составляющие праздничные эпизоды); главный композиционный узел праздничного пространства; время начала и завершения праздника, протяжённость праздничного действия, перерывы, зрительские потоки (направление, насыщенность); создание предпраздничной ситуации (творческие и организационные моменты).

В результате вся эта работа должна вылиться в сценарный план всего праздника, как главного структурного построения праздничной композиции, а также в сценарные планы отдельных блоков и эпизодов с указанием прилагаемых сценарных текстов. Завершая рассказ о композиции праздника, необходимо оговорить праздничное время, как композиционный фактор. Прежде всего, необходимо сказать, что открытие и закрытие праздника – это временные его границы. Если границы праздничного пространства ограничивают композицию в пространстве, то время открытия и время закрытия праздника ограничивают праздничную композицию во времени. Это временные границы праздника, а не завязка и развязка праздника, как порой ошибочно это определяется.

Лекция 4. Средства художественной выразительности в празднике

Средства художественной выразительности в празднике должны соответствовать условиям, в которых осуществляется постановка, и требованиям образного воплощения тематики зрелища. Наиболее востребованным видом искусства при постановке массового праздника является музыка. Это объясняется прежде всего эмоциональной выразительностью этого вида искусства. Музыкальные ритмы напрямую формируют эмоциональные состояния зрителя. На праздничных сценах звучат самые разные музыкальные жанры, от классики до танцевальной музыки для дискотек. Однако возможности музыкальных жанров по реализации постановочных задач различны.

Чаще всего в ходе праздничных зрелищ можно слышать духовые оркестры. Это объясняется тем, что большинство произведений духовой музыки создавались для праздничных парадов и смотров, маршевых походов и балов. Поэтому ритмы музыки духовых оркестров настраивает на праздничность и помогает организованному движению зрительской массы. Инструментальная, оркестровая симфоническая музыка эмоционально воплощает тематику зрелищных эпизодов. Яркой краской в военных эпизодах звучит тема нашествия из 7 симфонии Д. Д. Шостаковича.

Вокальная классика реже находит место в праздниках. Исключение составляют музыкальные фестивали, юбилеи композиторов и певцов. В то же время вокальные номера из опер с историческими сюжетами включаются в

праздничные представления. Фольклорная музыка широко представлена в праздничных зрелищах, особенно в календарных праздниках. Обрядовая музыка, частушки не только эмоционально заразительны, но рассчитаны на исполнение с танцевальным движением (напр.: масленичные хороводы, рождественские колядки). В праздниках гражданского цикла используется музыкальный фольклор, отражающий разные стороны жизни народа (свадьбы, проводы в армию). Фольклорное пение рассчитано на коллективное исполнение, что используется в эпизодах с интерактивным участием зрителей, обрядовых сценах. Эстрадная музыка (широкое определение, объединяющее и джаз и современную танцевальную музыку) реализует в празднике задачу создания нужного настроения в массовых танцевальных программах (дискотека, танцплощадка военных лет). В то же время отдельные номера вокального жанра способны к раскрытию тематического содержания зрелища (песни военных лет, песни о космонавтах и др.), а также стать основой для коллективного интерактивного действия всех празднующих (совместное пение с артистами).

Музыкальный театр меньше представлен в репертуаре праздничных зрелищ. Уже было отмечено включение в тематические эпизоды персонажей из опер с историческим сюжетом. Это относится и к оперетте, и к мюзиклам. Иногда той же целью используются и хоры из опер или оперетт. То же относится и к драматическому театру и кино. Иногда в праздничных зрелищах можно слышать монологи исторических персонажей. Кукольный театр участвует в фольклорных и детских праздниках.

В народных гуляниях широко представлено цирковое искусство, родившееся на ярмарочной площади. Наиболее востребованы номера оригинального жанра, акробатические, дрессированные животные, фокусники и прежде всего клоуны, мастера организации интерактивного общения. Номера предназначены для кругового обзора, могут исполняться во время движения.

Важное место в палитре художественных средств массового праздника занимает хореография. Номера классического балета не часто используются в праздничных представлениях. Прежде всего, это сцены балов из балетов с исторической тематикой. Другая форма включения балета в праздник – хореографические сюиты на военную или иную тему. Фольклорный танец, как и музыка, представлен в календарных праздниках. В тематических эпизодах этот хореографический жанр используется как краска национального характера. Фольклорный танец способен выполнять функцию объединения празднующих. (хороводы и др.). Эстрадный танец в современной праздничной эстраде представлен прежде всего творчеством шоу-групп. Танцы в современном стиле создают нужный тематический фон. Бытовые танцы, как и эстрадная музыка, создают нужное настроение и объединяют людей. Историко-бытовые танцы как сцены балов с полонезами, используются в тематических эпизодах. В целом эмоциональность воздействия, ритмичность движения содействует созданию общего настроения.

Артисты речевых жанров эстрады представлены в праздничных зрелищах в роли ведущих, конференсье, исполнителей монологов, пародистов. Эти артисты обеспечивают контакт со зрителем, вовлекают его совместное действие. Чтецкие номера, прежде всего поэтические, включаются в тематические эпизоды. Поэзия способна создавать эмоционально выразительные образы героев и событий.

Художественно-декоративное оформление, сценография праздничных зрелищ предполагает создание сценических декораций и конструкций, декоративное оформление элементов реальной городской (части зданий, уличные фонари, перетяжки) и природной (деревья, берега рек и т. п.) среды, костюмирование персонажей, использование зрелищных атрибутов (лент, флагов т. п.) актерами и массовой. Художественное оформление раскрывает тему праздника, создает зрелищный образ праздничного события. Сценография одно из главных художественных средств массового праздника. Художественно-декоративное оформление территории праздника (сцены, зала, площади, улицы, аллеи, Дворца) превращает её в праздничное пространство, создает неповторимую атмосферу торжества или карнавала. Сценография мощное средство вовлечения зрителя в праздничную ситуацию. Художественные средства массового праздника должны обладать повышенной эмоциональностью воздействия на зрителя, отвечая требованиям коллективного сопереживания праздничной ситуации.

Масштабы праздничного пространства и зрительской аудитории требуют масштабности и повышенной выразительности, зрелищности от художественных средств. Это требование относится и к номерам музыкальных жанров. Театрально костюмированные хоры предпочтительнее исполнителей того же уровня в концертных костюмах. Многочисленные творческие коллективы зрелищно выразительнее малочисленных. Праздничным зрелищам свойственна условность воплощения сюжетов и образов героев. Бытовая достоверность характерна для празднеств – реконструкций. Подобные эпизоды мы встречаем в военно-патриотических праздниках – полевая кухня, землянка, привал.

Декорация – создание на сцене живописными, изобразительными, архитектурными средствами зрительного образа действия. Преобразования нейтрального пространства в пространство образное и есть чудо искусства, творимое театральным художником. Существуют общие способы решения сценического пространства, выработанные многолетним опытом театра. Разделение сценографического искусства на те или иные направления, приемы, способы решения сценического пространства условны. В реальной же практике художников театра все они очень часто пересекаются и взаимодействуют. Повествовательная декорация воспроизводит на сцене реальное пространство того места, где происходит действие. Метафорическая декорация предлагает зрителю обобщенный образ всего спектакля\номера в целом, может быть выражена различными средствами и по разному взаимодействовать с исполнителями\актёрами. В живописной декорации основное средство выразительности – живопись. Это различные

изобразительные сюжеты на плоскости (пейзаж или интерьер, условные декоративные мотивы, создающие изобразительный фон). Конструктивистская декорация – конструкция, предназначенная для действия актеров\исполнителей (из разновысотных площадок, соединенных между собой и полом сцены лестницами и скатами). Архитектурно-пространственная декорация рассчитана на использование всей глубины сцены. Отдельные детали декораций строятся в трех измерениях, в результате чего они выглядят объемными не только из зрительного зала, но и со сцены. Динамическая декорация имеет много общего с архитектурно-пространственной, основанной на движении. Главное выразительное средство, непосредственно создающее образ спектакля\концерта\номера – движение. Проекционная декорация. Использование проекционной декорации, как и любой другой прием, связанный непосредственно с техникой, в большей степени зависит от состояния проекционной аппаратуры и от качества экранных материалов. Но зато часто заменяет любую другую объемную декорацию. Игровая декорация. Корни декорации – в традиции народного искусства (представления бродячих актеров). Декорации меняются на глазах у зрителей актерами-монтировщиками. Внерамповая декорация – это типично игровая декорация в условиях внерампового спектакля, когда сцена вынесена в зрительный зал, окружена зрителям.

С помощью светового оформления постановочного света решается множество задач – от создания условий видимости на сцене до тончайшего психологического и физического воздействия на зрителей. Постановочное освещение представляет собой комплекс светотехнических средств и приёмов, с помощью которых может быть воплощена та или иная идея, реализован сценографический замысел спектакля. Место света в сценографии спектакля зависит от технических средств постановочного освещения. Сегодня все многообразие световой аппаратуры можно разбить на группы: рампы, софиты, контровой свет (любой свет, который расположен позади объекта), боковой свет, или, как его еще называют, прострелы, выносной свет, и напольный свет. В последние годы для создания спецэффектов все чаще используют лазеры, ультрафиолетовые светильники, проекционные аппараты и сканеры.

Костюм – единственная система, способная искусственно изменить внешность человека, подчеркнуть или же разрушить гармоничное единство тела, или определенных его частей и создать художественный образ. Предположим, такую реальную ситуацию: увидев девушку в платье, которое придает ее фигуре очертания, близкое к идеалу мы можем воскликнуть "Какая красивая девушка!", что будет означать, что данный костюм выполнил свою "эстетическую функцию", он сделал человека красивым. Многочисленные нефункциональные детали, например узор, рисунок ткани, ее цвет, фактура, кружева, сборки, декоративные пуговицы, вышивка, аппликации, накладные цветы и т. п., на первый взгляд являются лишь украшающими элементами деталей костюма, однако при внимательном

анализе оказывается, они помогают формировать образ, а образное совершенство является одним из мощных источников красоты. В этом случае один эстетический аспект костюма незаметно переходит в другой, который можно назвать художественной функцией костюма, призванной создавать индивидуальный имидж, стиль.

Основные виды костюма. Исторический (временной) – определяет эпохи, века, периоды, годы. Природный (пространственно-географический). Здесь наиболее яркое деление происходит на два полюса – восток-запад. Климатический. Этнографический – определяет этносы, народы, племена (обряды, обычаи). Костюмы отдельных обрядов определенных этнических общностей. Одежда различных сословий. Эстетический – иерархия стилей, смена мод и т. п. История театрального костюма, как правило, строится на рассмотрении различных стилей костюма и мод, сменявших друг друга на протяжении существования человечества.

Посредством грима актер может изменить свое лицо, придать ему такую выразительную форму, которая поможет актеру наиболее полно и всесторонне вскрыть сущность образа и в наиболее наглядном виде донести до зрителя. Но грим имеет значение не только как внешний рисунок характера изображаемого актером персонажа. Еще в творческом процессе работы над ролью грим является для актера определенным толчком и стимулом к дальнейшему раскрытию образа. Первоначальные формы театрального грима возникли на основе магической раскраски тела и обрядовой маски, непосредственно связанных с магическими и анимистически-религиозными представлениями первобытного человека.

По назначению и сфере применения грим подразделяется на: театральный (яркий и контрастный, для видимости издали); кинематографический (максимально естественный, для крупных планов); фотографический (требует идеальной детализации, чтобы скрыть недостатки); цирковой/эстрадный (яркий, праздничный, часто с блестками); аквагрим (на водной основе, для праздников, фестивалей, боди-арта); пластический грим для спецэффектов (создание ран, шрамов, ожогов, протезов).

По стилю и типу образа грим подразделяется на: реалистичный; возрастной (старение или омоложение); исторический (соответствие определенной эпохе); портретный (изображение узнаваемых личностей (Есенин, Гитлер)); национальный/этнический (изменение расовой принадлежности); характерный (подчеркивание черт характера (длинный нос Буратино)); условный (жанровый): стиль определенного жанра, как выбеленное лицо Пьеро; фантазийный/сказочный (создание мифологических и сказочных существ (Леший, Баба-Яга)); гротескный (сильное преувеличение черт, утрирование (Смерть, inferнальный грим)). По технике нанесения грим подразделяется на: живописный (создание объемных эффектов цветом, светотенью); объемный (пластический): используются наклейки, накладки (латекс, силикон) для моделирования формы.

Современная эстрада наравне с другими видами искусства сегодня решает одну из основных задач, которую ставит перед нами глобализация современной культуры – совмещение передовых достижений цивилизации с традиционными формами. В современном искусстве развитие информационных (мультимедийных, проекционных, аудиовизуальных) технологий происходит достаточно динамично. Компьютерные технологии направлены в большей степени на создание визуальных эффектов, поэтому применение их в сценическом оформлении эстрадного представления сводится к созданию эскиза, макета декораций в соответствии с концепцией режиссёра. В современной практике режиссёров-постановщиков шоу-проектов широко применяются такие виды технического оборудования, как проекционные приборы, системы озвучивания, видеоизображения и световые системы. Использование в оформлении сценического пространства различных технических, интерактивных средств выразительности придаёт декорации статус самостоятельного художественного произведения, которое имеет право на автономное существование в представлении без остальных его составляющих. Зрелищные мультимедиа эффекты помогают режиссёру решить такие постановочные задачи, как усиление эмоционального воздействия номера на зрителя, создание определённой атмосферы, очерчивание символа-аллегии, стимуляция ассоциативного мышления у зрителя и т. д.

Режиссёр эстрады всё чаще работает в соавторстве с медиахудожником и художником-программистом. Медиахудожник не только адаптирует для творчества медийные технологии, но и использует коммерческие медиапродукты в качестве исходного материала: сканирует фотографии из газет, редактирует фрагменты телепередач, «извлекает» эпизоды из художественных или телевизионных фильмов. Получив такого рода «ремиксы» (виртуальный аналог техники коллажа и монтажа), они превращают их в «замкнуто-кольцевые» ролики. Помимо фотографии, кино и видео медиа-арт берет за основу работы, выполненные в традиционной технике: живопись, графика, скульптура. Кроме того, художники выбирают фрагменты из кинофильмов или телепрограмм, переделывают их в замкнутые ролики, которые могут стать частью произведения в жанре видеоинсталляциями. Художник-программист не работает с изображениями реального мира, а создаёт медийными средствами его, «пишет» и «рисует» средствами компьютера, используя готовые образцы и возможности компьютерных программ.

Если раньше творчество сценографов рассматривалось как до некоторой степени вторичное явление, стоящее после режиссера с артистами, то в настоящее время художники могут быть полноправными соавторами спектакля. Сегодня специалисты по техническим вопросам оформления эстрадного шоу становятся практически равноправными его участниками – наравне с артистами и режиссерами постановок все чаще упоминаются имена художников-постановщиков, мастеров по свету, звукорежиссёров, названия компаний-производителей аппаратуры и т. д. Более того, некоторые имена

стали своеобразной «торговой маркой». Они стараются придать спектаклям особую зрелищность, которая требует работы специальных механизмов, способных сменять декорации на глазах у публики. Если это сценическое пространство, то это могут быть особая система кулис, вращающаяся сцена, либо подчеркнутое обнажение сценической техники.

Доминирующим средством выразительности в современных эстрадных представлениях Беларуси становятся световое оформление, благодаря которому создается определенная атмосфера, необходимая по задумке автора. Динамичная цветосветовая партитура отражает тончайшие оттенки эмоционально-смысловой структуры художественного образа. Компьютерные программы также позволяют синтезировать световые и фейерверочные эффекты в представлениях, которые чаще всего проходят на открытых площадках и площадях и собирают большое количество зрителей. В новогоднюю ночь 2013 года грандиозное мультимедийное световое шоу украсило фасад «Паруса» - первого жилого небоскреба Беларуси, основой которого стал фейерверк. Зрителям были представлены более 100 пиротехнических эффектов и их комбинаций, синхронизированных со световым представлением. Шоу такого рода в Минске поддерживаются праздничным световым убранством города в виде 2000 световых конструкций: «Ветка», «Звезды», «Цветок», «Дельфин», «Салют», «Орнамент», «Завиток», «Факел». Многие элементы подсветки выполнены в цветовой гамме национальной символики.

В сценографии массовых театрализованных зрелищ Беларуси также широко применяется лазер, который в соединении со светом и фейерверком даёт максимально яркую и живописную картинку. Использование лазера в качестве художественного оформления в закрытых помещениях запрещено по медицинским характеристикам. Существуют особые условия энергообеспечения новой техники, её работа сопровождается техническим шумом, который незаметен в городской окружающей среде. Кроме того, для яркости и выразительности лазерного изображения необходима либо естественная плотная облачность, либо искусственно созданная дымовая завеса. В конце мая 2015 года состоялось лазерно-световое шоу, посвящённое закрытию чемпионата мира по хоккею в Беларуси. Зрители, находящиеся на площадке возле Дворца спорта, могли наблюдать ярчайшее зрелище над рекой Свислочь: лазер вырисовывал изображения хоккеистов, судей, болельщиков, названия и архитектурные символы областных центров Беларуси, эмблемы хоккейных команд-участниц турнира, герб и флаг нашей страны, слова «Хоккей» и «Победа». Лазерная картинка передавала мерцающие в такт музыке изображения в динамике. Лазерные эффекты, поддержанные световыми и пиротехническими, переросли в масштабный разноцветный фейерверк. Динамическая музыка клубного характера, сопровождавшая зрелище, придавала танцевальные импульсы толпе зрителей и создавала атмосферу молодёжного клуба.

Такой приём, как видео-мэппинг только начинает использоваться в нашей стране. Видео-мэппинг (англ. video — видео и англ. mapping —

отражение, проецирование) — это такое направление в зрелищном искусстве, которое представляет собой проекцию в формате 3D на любые объекты (чаще архитектурные), при особом внимании к его построению и месту в пространстве. Картинка становится объёмной только в том случае, если зритель находится в определённой точке. При помощи этой техники возможно создание разнообразных оптических иллюзий, например создаётся впечатление движения статичного объекта. Для полноты художественного образа изображения дополняются музыкой, светом. Видео-мэппинг может быть интерактивным, когда с изображением взаимодействуют живые артисты. Ярким примером использования этого вида компьютерных видеоэффектов в нашей стране может служить проекция на восстановленный дворец Друцких-Любецких в городе Щучине на Дне белорусской письменности в 2015 году. Видеоряд, созданный художником компьютерных технологий, был связан с историей Щучинского дворца. Самые драматические моменты обыгрывались светом. Такой прием, как видеомэппинг, помогает реалистичному восприятию зрителем происходящего, помогают под другим углом взглянуть на смысл человеческого существования. На этно-фестивале «Александрия собирает друзей» 2015 года был представлен эстрадный спектакль «Папараць-кветка», в котором использовалась проекция на скульптурное изображение женской головы. При подключении проекции скульптура «открывала» глаза, начинала «улыбаться», волосы «развивались» на ветру. Эффект «оживания» усилил эмоциональное воздействие на зрителя, создал яркое оформление финала представления.

Информационная сценография внесла в постановочный процесс «динамическую картинку», организующую пространство сцены в плоский проекционный экран. Приемы использования кино, видео и слайдо-проекций в белорусских представлениях очень разнообразны. Этот прием становится «классическим» оформлением медийных представлений последнего десятилетия. Важной составляющей такой сценографии является наличие на постановочных площадках соответствующего, современного оборудования и программного обеспечения, а также квалифицированных специалистов в области мультимедиа. На открытии чемпионата мира по хоккею в 2015 году «динамическая картинка» стала режиссёрским ходом представления. На льду появлялась хоккейная шайба, которая, отрикошетив от клюшки, совершала путешествие по Беларуси: один за другим сменялись фотоизображения с названиями областных центров Беларуси, достопримечательностей нашей страны, национальных орнаментов и символики, флагов стран-участниц чемпионата. В процессе слайд-шоу «Государства и флаги» флагоносцы выносили символику стран-участниц.

Широко используются в Беларуси проекционные натяжные экраны, отображающие информацию, которую получают от проектора. На концерте, посвящённом юбилею Победы во дворце Республики, на экране зрители могли видеть документальные кадры военных лет, которые создавали эффект погружения в атмосферу того времени, что придало эстрадным номерам

большую проникновенность, а инсценировкам – реалистичность. В Молодёжном театре эстрады в 2012 году состоялась премьера спектакля «Особенности национального отдыха», сюжетным стержнем которого стал отдых главных героев в отечественном санатории, где основным развлечением стало караоке. Текст всех песен, исполняемых в представлении, выводился на проекционный экран, что мотивировало зрителя на совместное хоровое пение.

Современные технологии позволяют также проецировать на натяжные экраны изображения в формате 3D. 3 ноября на сцене минского Дворца спорта состоялось масштабное шоу ««ТАНЦЫ» на ТНТ» в формате 3D, которое зрители могли наблюдать при помощи 3D-очков. Шоу позволяет зрителям погрузиться в атмосферу танцевального шоу и увидеть все до мельчайших подробностей. Представление, построенное на видеопроекции 3D-инсталляций, которыми подкреплялся каждый номер, создавало эффект соучастия зрителей в происходящем. Игра света, объемные проекции на экране, музыкальное сопровождение и прекрасное взаимодействие танцовщиков создали удивительное ощущение погружения в фантастический мир, сказку, в которой персонажи разговаривают языком танца. Красота и энергия движения танцев сделали этот проект по-настоящему интересным и востребованным среди разновозрастной публики.

Сборные плазменные панели разных диагоналей применяют в нашей стране при проведении крупномасштабных шоу на площадях во время празднования самых значимых для страны событий (День Независимости, День Победы и т. д.), на которые стихийно собирается большое количество людей, лишённое возможности детально рассмотреть картинку зрелища по причине сильного удаления от сцены. В скомпонованном виде сборный экран не образует единое целое, так как видны рамки каждой панели, однако на большом расстоянии эти рамки стираются, и зритель может воочию наблюдать за происходящим на сцене. Плазменные панели создают эффект максимального приближения зрителя к исполнителю, рождает у присутствующих чувство единения друг с другом и с происходящим на сцене.

Из всех типов мультимедийных услуг, наибольшей популярностью пользуются панорамные видеопроекции (панорамные экраны). Простота и универсальность этого медиа-инструмента позволяет использовать его на мероприятиях всех уровней для создания эффектного заднего фона. Панорамные экраны способны полностью изменить пространство и позволяют многократно поменять место действия, а также грамотно выстроить сюжетный и ассоциативный ряд, что особенно удобно для реализации театрализованных концертных программ и эстрадных спектаклей. Панорамные проекции применяются на сцене Дворца Республики как видео-обои (заливка всего периметра пространства). Техника, позволяющая создавать круговую панорамную проекцию, появилась относительно недавно в здании Белорусского государственного цирка после его реконструкции. Пролог представления «Африка»

представлен в виде круговой проекции видеоизображения саванны под куполом цирка, что позволяет зрителю с любой точки амфитеатра воспринимать картинку и создаёт эффект нахождения внутри картинки.

Современное понимание термина «мультимедиа» существует в трёх аспектах: как програмно-аппаратное обеспечение, как продукт компьютерного творчества и, наконец, как комплексный подход к искусству. Последний аспект явился толчком к появлению в современной эстраде мультимедийного жанра, представляющего собой соединение в представлении выразительных средств разных видов искусств: компьютерных технологий, живописи, графики, скульптуры, архитектуры, танца, музыки и т. д. При этом художник определяет свой язык диалога со зрителем, опираясь на коды, образы и символы. Образная канва представлений такого рода направлена на ассоциативное мышление зрителя, живущего в эпоху ослабления ценности информации и усиления значения кодов и символов, раскрывающих законы реальности. Главной целью этого жанра представлений является задействование как можно большего количества рецепторов зрителя, что во много раз усиливает эффект от художественного произведения. В художественной культуре этот жанр принято называть арт-проектом. Его определённые черты (доступность, разнообразность, индивидуальность восприятия) делают его особенно популярным среди детей и подростков. В западной и российской индустрии представлений подобное явление существует давно, для отечественной эстрады этот жанр достаточно редкий, но в последнее время активно набирает обороты. В 2014 году в Беларуси состоялось открытие выставки современного искусства, на котором был представлен арт-проект, сочетающий хореографию, пластику, музыку и изобразительное искусство. Артисты балета при помощи языка танца, пластики и пантомимы изобразили основные эмоции человека, после чего, окунув кисти в ведра с красками, перенесли своё состояние на белое полотно. Импровизационное коллективное произведение стало одним из экспонатов выставки.

Новые синтезированные жанры массового зрелища, приобретшие необычайно масштабный коммуникативный потенциал, способствуют становлению национальных традиций. Эстетические свойства массовых зрелищ и городских праздников, в основе которых заложена зрелищность, наглядность, информативность оказывают влияние на возникновение новых жанров эстрадного искусства. В последнее десятилетие в Беларуси стали популярны огненные, световые и неоновые шоу, что связано с их необыкновенной зрелищностью. С 2012 года у нас в стране проводится международный огненно-пиротехнический фестиваль «Мифф». Он представляет собой огненные шоу, состоящие из экстремальных постановок театров огня, в которых композиция номеров решается средствами огненных реквизитов и пиротехнических эффектов: зонтики, пушки, огненный орган. Номера в представлении объединяются либо лёгким сюжетом, либо единой темой, стилем, музыкальным сопровождением. Палитра актёрских образов в представлениях такого типа определяется их функциональностью

(извлечения огня): дракон, извергающий огонь, ведьмы и колдуньи, пираты, смерть, инопланетяне, гномы и т. д., огненно-пиротехническая партитура неразрывно связывалась с музыкальной: акценты классики средневековья, романтики, хард-рока совпадали с вспышками или взрывами на площадке.

В Беларуси существует организация, которая занимается разработкой и реализацией уникальных цирковых, неоновых и огненных шоу – цирк «Kreziva», представляющий проекты с использованием новейших спецэффектов, огня, ультрафиолета, пиротехники, световых эффектов, живой музыки, танца и пр. Все актеры коллектива – профессиональные артисты цирка, мастера спорта, каскадеры, танцоры, на счету которых реализация более 1500 шоу-проектов разного уровня, предназначенных для праздников как уровня дней городов и фестивалей различного формата. На данный момент Kresiva – лидер в своей области в Беларуси и один из лидеров в СНГ и мире, в 2010 году коллектив получил премию как лучший эксклюзив Беларуси среди профессионалов. В шоу используются такие жанры огненного шоу, как горящие ходули, рейнские колеса с пиротехникой, горящие скакалки, горящие кубы, горящие рамки, жонглирование горящими булавами и кольцами, органично сочетающиеся с живой музыкой, пиротехникой. Кроме того, цирк представляет и неоновые цирковые шоу в ультрафиолете, особенностью которых является оригинальное оформление каждого номера ультрафиолетом (неоном), что позволяет быть интересным и взрослой публике, и детям и подходит как для камерных мероприятий в ресторане, так и для крупных сценических форм. Разнообразие и неповторимость программ коллектива достигается наличием большого количества жанров в его арсенале: воздушные гимнасты (на полотнах, трапедии, кольце), гимнасты на рейнских (ренских) колесах и колесах Гири (Cyrwheel), жонглеры, акробаты, ходулисты, эквилибристы, гимнасты, парные акробаты, каучук. Цирк участвует в разнообразных постановках отдельными номерами, а также делает большие цирковые представления. В 2010 году цирком был организован пролог к детскому Евровидению, в котором были задействованы весь арсенал жанров и спецэффектов.

Коллектив «Бармаглот» представляет в сценическом и площадном варианте неоновое шоу – невероятно зрелищное представление, основанное на гармоничном сочетании музыки, танцевальных постановок и световых эффектов. Секрет качественного светового и неоновых шоу в том, что за видимой легкостью происходящего, которое воспринимается зрителем не иначе как магия, кроется тщательно разработанная программа. Каждое движение артистов четко продумано. В ход идет сложный технический реквизит. Световое и неоновое шоу может стать отличной альтернативой огненному представлению.

Лекция 5. Традиционные формы художественных зрелищ в структуре циркового праздника

Самой простой художественной формой в структуре циркового праздника является дивертисмент, представление, состоящее из эстрадных и цирковых номеров, построенное по принципу коллажного взаимодействия. Примером первых подобных дивертисментов могут служить программы балаганов. Благодаря схожей структуре номеров эстрады и цирка их «аттракционности», наличию трюка, большого количества точек соприкосновения в принципах актёрской подачи артистов этих двух искусств, цирковые номера, практически ничего не меняя в своей природе, гармонично существуют на эстраде. Основной принцип монтажа номеров в дивертисменте – контраст, т. е. разнообразие номеров с учётом нарастания оригинальности. Форма дивертисмента, в котором доминирующим звеном признаётся номер, предоставляет наилучшие условия для выявления мастерства артиста. Однако, в композиционном построении данной формы возникает опасность изолированности номеров друг от друга и, как следствие, дробности восприятия зрителей. Однако, был найден путь решения этой проблемы, который заключался во введении конферансье как объединяющего стержня. Основными жанрами эстрадно-циркового дивертисмента являются сборный концерт, тематический концерт, театрализованный концерт, иллюзионная программа, ментальная программа, лекция-концерт, программа-варьете.

Сборный эстрадно-цирковой дивертисмент (концерт) в своём подавляющем большинстве проходит на эстраде и поэтому обладает всеми характеристиками и признаками простого сборного эстрадного концерта. Как утверждают исследователи И. А. Богданов и И. А. Виноградский, его драматургия полностью зависит от выстраивания порядка номеров и имеет определённые закономерности. Принцип чередования должен прежде всего выражать главную мысль представления, обеспечивать нарастание темпоритма и эмоциональности у зрителей, соблюдать разнообразие (контрастность) номеров. Учёные подчёркивают важнейшую роль, которую играет в сборном дивертисменте конферансье: «... конферансье в сборном концерте очень часто принимает на себя функции драматурга зрелища, которые выражаются в установлении последовательности номеров, в придании программе хотя бы видимости тематизма, в обеспечении определенного сквозного действия в течение представления» (Богданов-Виноградский). Исследователь А. А. Рубб называет самый удачный приём композиционного построения данной формы – «...построение «блоками», когда номера различных жанров группируются в эпизоды («блоки») по каким-либо внешним или внутренним признакам. Выстроенный таким образом концерт состоит, если можно так сказать, из «ожерелья» маленьких концертов, связанных между собой крепкой нитью» (А. А. Рубб). Особое внимание при постановке эстрадно-циркового дивертисмента режиссёр должен уделить первому и последнему номеру. Совершенно очевидно, что его динамика тяготеет к последнему номеру, однако и первый должен быть не менее зрелищным и энергичным, поскольку он задаёт настрой и ритм

всему дивертисменту. Заключительный номер должен подытожить всё показанное и увиденное и создать настроение, с которым зритель выйдет из зала.

Тематический театрализованный эстрадно-цирковой дивертисмент (концерт) – это более сложная форма дивертисмента, при которой номера между собой соединены определённой тематикой, которая выражена в элементах театрализации. Понятие театрализации А. А. Рубб определяет следующим образом: ««Театрализация» означает, что такой концерт прежде всего имеет единый художественный сценический образ, для создания которого используются выразительные средства, присущие театру, театральному действу. А именно: сюжетный ход, сценическое действие, мизансценирование, ролевою персонификацию ведущих, сценографию и точную сценическую атмосферу». В данной форме сюжетная линия может отсутствовать. Но если сюжет есть, то он не должен связывать между собой все номера, он может идти пунктиром в 3-4 эпизодах. Обязательными структурными элементами драматургии такой формы И. А. Богданов и И. А. Виноградский видят «прологи, интермедии и финал, необязательными – предпролог и антракт». Помимо этого, исследователи определили стержневые моменты в драматургии тематического театрализованного концерта – вымышленного места действия и выдуманных предлагаемых обстоятельств. Именно это помогает ненавязчиво связать все элементы композиции в единое целое и оставить главенствующую роль «его величеству номеру».

Иллюзионная программа – это шоу фокусника или иллюзиониста, представляющее собой набор трюков и магических номеров, направленных на создание у зрителей ощущения чуда, обмана чувств и веры в невозможное через сценическую магию, микромагию (близко к зрителям) или ментальную магию. Такие программы бывают разных форматов: от больших сценических представлений до интерактивных детских праздников с участием зрителей, где происходят исчезновения, превращения и другие эффектные фокусы.

Ментальная программа в эстрадно-цирковом искусстве – это часть шоу или выступления, основанная на ментализме, то есть демонстрации «сверхспособностей» вроде чтения мыслей, предсказаний, телекинеза, управления памятью и внушения, что создаёт иллюзию сверхъестественных способностей, но на самом деле опирается на психологические приёмы, ловкость, память и манипуляции.

Лекция-концерт – это популярный формат мероприятия, объединяющий познавательный рассказ (лекцию) с музыкальными или художественными выступлениями, где артисты иллюстрируют или дополняют тему выступления, часто на темы музыки, искусства или литературы, создавая интерактивное и образовательное шоу. Это можно сравнить с презентацией, где вместо слайдов – музыкальные номера.

Программа варьете – это разнообразное эстрадное представление, мозаика из множества номеров разных жанров (музыка, танцы, фокусы, акробатика, юмор), объединённых общей концепцией и ведущим

(конферансье). Она сочетает элементы циркового и театрального искусства, предлагая зрителям яркое и пестрое шоу с элементами сюрприза.

Форма ревю (обозрения) представлена жанрами эстрадно-циркового ревю, цирка-ревю и иллюзионного ревю. Эстрадное ревю является такой формой эстрадно-циркового искусства, которая объединяет эстрадные и цирковые номера с целью выражения общей идеи. В таком представлении номер, даже самый неожиданный, отточенный и внутренне завершённый, воспринимается уже не как изолированное явление, а как яркий эпизод в общей композиции. Объединяющим стержнем композиции ревю является сюжет, причём очень простой, без сложных поворотов и коллизий. Чаще всего это путешествие: по странам, населённым пунктам, историческим эпохам, страницам книг и т. д. Номера в такой программе чаще всего театрализируются либо при помощи тематической подачи, либо при помощи введения сюжетной линии. Также номера могут связываться между собой небольшими театрализованными интермедиями. Здесь важную роль приобретает драматургия, в которой закладывается, помимо сюжета, образ всего представления. В создании ревю важную роль также играет художник-сценограф, визуально поддерживающий тематику представления. Исследователь А. Анастасьев обозначает проблему в постановке данной формы, которая заключается в снижении цельности номеров, которые в обозрении не столько демонстрируют мастерство, сколько работают на создание общего образа программы.

Цирк-ревю представляет собой вид зрелища, одинаково близкий к цирку и к мюзик-холлу. Он органически соединяет качества цирка и эстрады, используя постановочные принципы мюзик-холла. В центре представления – танцевальная группа, по составу и характеру исполнения напоминающая мюзик-холльную группу «гёрлз», в репертуаре которой есть несколько цирковых номеров (гимнастика на канатах (корд де парель), групповое жонглирование булавами, групповая игра в дьяболо, ловкое оперирование палочками в танце с барабанами, приближенное к жонглированию, и т. д.). В программе также используются чисто цирковые номера высокого класса, имеющие яркое художественное решение. Также программа может включать и эстрадные номера (разговорный жанр, музыкально-речевой, вокально-инструментальный ансамбль). Для представления арена закрывается пластиковым светящимся полом. Исследователь цирка М. И. Немчинский, анализируя опыт постановочной работы советского цирка, определяет цирк-ревю одной из моделей цирковых представлений, в которых предпринимается попытка «включить элементы эстрадных зрелищ в структуру циркового представления».

Иллюзионное ревю – это программа, состоящая из иллюзионных скетчей, номеров, сочетающих в себе выразительные средства фокусов с разговорным жанром. Данная форма может демонстрироваться как на эстраде, так и в цирке, в зависимости от сложности иллюзионной аппаратуры. Цирковой артист и теоретик цирка Р. Славский к подобным представлениям относил выступления, популярных в 1960-е годы артистов

А. Правдиной и А. Вольного. Он писал: «Однако, демонстрация фокусов отнюдь не была самоцелью – иллюзионные трюки являлись лишь одним из выразительных средств, позволяющих артистам с художественной убедительностью вести с манежа серьезный разговор на темы международной политики и внутренней жизни. Сатирикам-новаторам Правдиной и Вольному удалось раздвинуть привычные рамки так называемого разговорного номера, сказать новое слово в одном из крупнейших жанров – в жанре цирковой сатиры».

Исследователь А. А. Кабардин в статье «Тенденции жанрообразования в зрелищных искусствах» выделяет театрализованное представление как форму, приобретающую особенную популярность в послевоенные годы и изначально связанную с тематикой общественных событий и знаменательных дат. Определяя специфику данной формы, он пишет: «Проводились они, как правило, на эстрадах, площадях, аренах, открытых сценах, стадионах, в аллеях и на прудах парков. Являя собой синтез всех видов искусств, театрализованные представления завоёвывают прочное место как самостоятельная и самодостаточная форма, опирающаяся на эстетику театрального искусства». Таким образом, к театрализованным представлениям относятся синтетические зрелища, построенные при помощи приёма театрализации и имеющие преимущественно социально значимую тематику. Представления, решаемые эстрадно-цирковыми выразительными средствами, подразделяются на представления-посвящения и цирковые национальные программы.

А. А. Кабардин одним из жанров театрализованных представлений видит представления-посвящения: «„Посвящено“, „посвящается“, „посвящённое“ – эта структурная единица языка выполняет в жанровой характеристике несколько функций. Во-первых, она служит элементом, чрез который режиссёром декларируется связь историческая и культурная между историческим событием, местом и современностью. Во-вторых, инициатический характер слова «посвящение» маркирует переход пространственного топоса в новое культурно-историческое измерение». Таким образом, представления-посвящения выражают идеологические принципы современности через призму исторических событий, которым предаётся главенствующее значение. В стилистике представлений подобного жанра было использование режиссёрских приёмов «революционного театра под открытым небом», для которого характерны плакатность, лозунговость, шаржевость, гротеск, народный юмор, патетика, поэтическо-символический образный строй, усиленная зрелищность, синтетичность в использовании выразительных средств, стремление к созданию обобщённых социальных образов. Все характеристики подобных зрелищ свидетельствует о зарождении нового публицистического жанра, стремившегося к соединению двух начал: информативного и чувственного. Исследователь драматургии театрализованных действий С. К. Борисов, говоря о восприятии зрителем театрализованной публицистики, пишет: «...зритель должен не только осознать информацию, но и прочувствовать ее, тем самым быть

привлеченным к поддержке той позиции, которую занимает автор». Публицистический жанр характеризуется совокупностью специфических режиссёрских приёмов. Во всём многообразии стилистических приёмов изыскатель в области драматургии И. Н. Чистюхин выделяет группу приёмов «схематизации и условности», которая является специфической и формообразующей для подобных представлений. Среди них «живые картины», «живые скульптуры», «театрализованное оживление героев истории и литературы», «контрастное построение образа», «укрупнение номера» и т.д. Театрализованные представления-посвящения, восхваляющие достижения советской власти, особенно популярные в советском цирке с 1920-х годов, исследователь М. И. Немчинский определяет как «цирковые сюиты», в рамках которых были использованы такие жанры номеров, как танцевально-пантомимические сценки, «живые картины», эксцентрико-аллегорические пантомимы, оперные арии, стихотворные монологи, частушки, клоунада, дрессура животных и иллюзионные номера. «Принципиально значимой следует признать попытку путём отбора номеров, а также переакцентировки их музыки и внешнего оформления укрупнить в цирковом зрелище его героическое начало».

Цирковые национальные программы родились в советском цирке в 1930-е годы. М.И. Немчинский относит подобный жанр к модели «Цирк народов СССР». В своём исследовании он выделяет основные приёмы построения подобных программ, выраженные в использовании на манеже декоративных ковров с национальными орнаментами, специально изготовленных цирковых национальных костюмов, эстрадных аранжировок национальных мелодий, цирковых номеров национальной тематики, стилизованных национальных танцев в исполнении циркового балета. М.И. Немчинский, характеризуя одно из представлений данного жанра, пишет: «Стремление акцентировать этнографическую принадлежность номеров заставляло режиссёра исключительно для этой цели использовать балетный ансамбль. Так случилось, что из приглашённых в эту программу номеров национального плана, пять имели в своей композиции танцы. Эти фрагменты и были укреплены, развёрнуты в самостоятельные танцевальные картины за счёт включения циркового балета смешанного состава». В структуре национальных цирковых программ обязательно присутствовал зрелищный парад-пролог, раскрывающий в поэтической форме национальные символы, а также развивающий идею о единстве народов в рамках большой многонациональной страны. В прологе, сочетающем в себе озвученные стихи, хореографию, пластику, вокал, трюковое мастерство был наиболее проявлен синтез эстрады и цирка. Статичный эпилог, резюмирующий достижения республики в области цирка, и представленный озвученным литературным текстом, завершал торжественное зрелище.

Цирковая пантомима представляет собой сюжетный спектакль на основе сценария, решённый средствами цирковой, эстрадной, и театральной выразительности. В этом значении термин «пантомима» употребляется условно. Речевые диалоги и монологи в сочетании с разно жанровыми

трюками были характерной чертой цирковых спектаклей ещё с начала XIX века. Пантомимами эти представления были названы по причине того, что первые цирковые сюжетные программы, представляющие собой инсценировки известных исторических конных сражений, имели форму невербальных представлений. Начиная с 1950-х годов, на постсоветском пространстве активно возрождается интерес к пантомиме как наивысшей форме циркового спектакля. Развитию циркового искусства в 1960-е годы в Советском Союзе способствовало появление большого количества новых стационарных цирков в разных республиках, что обусловило появление национальных цирковых коллективов. И, чаще всего, именно пантомима становилась их визитной карточкой, именно пантомима, более чем все остальные жанры и формы циркового искусства, принимала в каждой республике свои индивидуальные, типичные для данной национальности и данных условий особенности. В жанровой палитре советских цирковых спектаклей можно выделить историко-героическую пантомиму, героическую цирковую меломиму (озвученную пантомиму), пантомимическую миниатюру, клоунский пантомимический спектакль (философский цирк), цирковое новогоднее представление для детей, фольклорное эстрадно-цирковое представление.

Клоунский пантомимический спектакль – это представление в жанре эксцентрической пантомимы (клоунады), построенный по ассоциативному принципу и раскрывающий при помощи взаимодействия образов-символов глубокие философские темы. Истоки этого жанра лежат в выступлениях в балаганах середины XIX века французского мима Жана Батиста Гаспара Дебюро, английских клоунов – братьев Томаса, Эдмонда и Федерика Ганлон-Ли. Их творчество, распространившееся на Западе, нашло своё продолжение в 1920-е годы в творческих экспериментах таких театральных режиссёров, как Н. Евреинов, А. Таиров, В. Мейерхольд, А. Грипич, Н.Фореггер, Е. Вахтангов, Г. Козинцев, С. Эйзенштейн и др. Выдающийся французский философ, режиссёр и теоретик театра XX века А. Арто сформулировал идейное содержание данного жанра следующим образом: «... театр должен стать формой выражения философской картины мира, в котором язык знаков, жестов, поз рождает Понятия в целом, а актёр становится способен воплощать состояние духа, явлений, их взаимосвязи и соотношения посредством собственного живого тела. Таким образом, пространство и время в клоунских пантомимических спектаклях настолько условно, что зрители вместе с эксцентрическими персонажами могут «перемещаться в пространстве-времени, моделировать бесконечное количество миров, творить и конструировать взаимоотношения с ними, в зависимости от своего мироощущения и миропонимания». Ярким примером такого зрелища служит «Снежное шоу» В. Полунина, где созданный через главного героя реально осязаемый мир одиночества разрастается до величин космоса, который взрывается при помощи бесконечной любви к миру, противостоящей хаосу.

Истоками цирковых спектаклей для детей являются «Детские пантомимы», популярные ещё в период расцвета конного цирка. Новогоднее

цирковое представление для детей приобрело особую популярность в советский период и трансформировалось от «новогоднего утренника» и «циркового бала», состоящих из игр и конкурсов, которые проводил массовик-затейник и циркового дивертисмента до настоящего циркового спектакля. Эволюция жанра шла по пути театрализации. Постепенно трансформируясь в спектакль, «елочная» программа насыщалась эстрадными средствами выразительности. Нацеленность на детскую аудиторию требовала музыкальности, «аттракционности», интерактивности, динамичности развития сюжета, ярких характерных образов. Зарождение и развитие данного жанра непосредственно связано с историей развития детских театров в СССР, среди которых наиболее интересным представлялось 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». 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, форма детского «игроспектакля» была заимствована и взята за образец для создания цирковых новогодних спектаклей для детей.

В фольклорном эстрадно-цирковом представлении действенным стержнем становятся поэтический песенный текст. Воображение слушателей-зрителей в соединении со скупой зримой деталью, дорисовывает пейзаж. Идея эстрадно-циркового зрелища фольклорной направленности доказала свою жизнестойкость как на арене цирка, так и на эстрадных площадках. Постоянное воздействие театральной, эстрадной и цирковой постановочной культуры, а также влияние народного фольклора и традиций позволило со временем целенаправленно решать представление как своеобразный фольклорный спектакль. Это явление художественной жизни возникло и утвердилось в приёмах эстрадно-циркового зрелища, где и трюк, и пластика, и вокал, и хореография, и речевые номера важны как средства образной выразительности, где подобное по силе эмоционального воздействия значение оказывают музыкальное сопровождение, песня, танец, костюм, реквизит, трюковой аппарат, народная пластика, народная тематика.

Эстрадно-цирковое шоу – это синтетическое представление на большой площадке (Дворец спорта, мюзик-холл или стадион), состоящее из сложных составных номеров, представляющих несколько коллективов и заполняющих всю площадку, построенное на крупных, видных издали, деталях, ярких зрелищных трюках и эффектах. Эта форма в эстрадно-

цирковом искусстве представлена такими жанрами, как представление типа «мюзик-холл», цирковая феерия, представление типа «цирк на стадионе», представление типа «цирк дю солей».

Представление типа «Цирк на стадионе» являет собой зрелище, рассчитанное на большую площадку и большое количество зрителей. В зале, превышающем полторы тысячи мест, утрачивается живой контакт со зрителем, изменяется сама природа этого контакта. Из соучастника и «переживателя» он превращается в пассивного созерцателя. В нём появляется своя, отличная от цирковой, эстетика – эстетика стадиона и массовых театрализованных представлений. Нужны сотни и даже тысячи участников, чтобы представление смотрелось и читалось (выстраивается крупномасштабный балетный аккомпанемент, декорации из фона спортсменов и т. д). Цирковые лицедеи одевают крупные бутафорские маски, используются также надувные клоуны. Представление больше походит на шоу – предприятие, ставящее целью создание пышных постановок и спектаклей в парадных, выставочных тонах, грандиозных по масштабам и яркости постановочных средств. Выглядит он примерно так: В центре большого эллипса спортивной площадки располагается тринадцатиметровый манеж. Оставшееся пространство либо заливается льдом, либо застраивается несколькими сценическими площадками, а одна из сторон эллипса выстилается специальным покрытием для демонстрации фрагментов конных номеров. Ю. Дмитриев «Советский цирк сегодня»: «... артисты отделены от зрителей десятками метров. Иногда режиссёры механически увеличивают число участников представления. Но это приводит только к тому, что внимание зрителей рассеивается. Напомним, что при игре в футбол мяч, очень небольших размеров, всё время находится в центре внимания зрителей. Дело не в количестве людей и животных, а в умении так поставить номер, чтобы он на стадионе приковал к себе внимание. Очевидно, такой номер должен отличаться особенно острым конфликтом, яркими и предельно эффектными трюками.» Эффектно смотрятся на стадионе конные номера, театрализованные спортивные игры, канатные плясуны.

Специфической формой площадного эстрадно-циркового зрелища стала Кавалькада. После Великой Октябрьской революции, дабы приблизить искусство к народу «На Первомайских празднествах 1919 года в Москве по решению «Секции цирка» ТЕО Наркомпроса все увеселения были вынесены на улицу. Цирковые артисты, расположившись на особых платформах, прикреплённых к вагонам трамваев, разъезжали по Москве, выступая перед праздничной толпой». К середине XX века цирковая система во всём мире настолько совершенной, что цирк почти превратился из искусства в виртуозное ремесло. В ситуации творческого тупика в 1950-е годы западные артисты цирка начали объединяться с хиппи, создавая уличные театры. А в России развивались уличные цирковые кавалькады, театры и шоу, важной составляющей которых было участие в представлении зрителей, спонтанно превращавшихся по ходу действия в его участников. «После Великой Отечественной войны в советском цирке появился ещё один вид зрелища –

это так называемые кавалькады. Колонна специально декорированных грузовиков двигалась по заранее разработанному маршруту. Иногда это были шахтёрские посёлки, иногда районы, в которых проживали хлеборобы или скотоводы. О дне приезда цирка жители города или посёлка извещались заранее. Подъезжая к населённому пункту, участники кавалькады надевали сценические костюмы и на центральной площади давали первое представление. Вечером выступали в клубах, Домах культуры, а иногда и в других помещениях».

Лекция 6. Современные модели цирковых представлений

Традиции организации уникальных цирковых представлений наиболее были проявлены в советском государстве. Многие из них продолжают существование и в наше время. Проводя мероприятия по очищению циркового репертуара, организаторы циркового дела пошли по пути замены эстрадных выразительных средств на театральные. Период театрализации цирка, продлившийся с осени 1919 г. по весну 1921 г., привёл к тому, что цирковые представления начали строиться по аналогии с театральными спектаклями, на арену пришли театальный костюм, грим, декорации, музыка и режиссура. В результате этого процесса на арене появились жанры пантомим-апофеозов, историко-патриотических и водных пантомим, соединяющими в себе элементы оперы, оперетты и балета.

Отходя от парадигм театрализации, цирк постепенно стал осваивать разнообразные эстрадные приёмы. В 1920-е гг. на аренах был создан ряд пантомим в стиле дель арте с использованием эстрадных приёмов «революционного театра под открытым небом». С середины 1930-х гг. на волне популярности физкультурных парадов на аренах стали создавать цирковые представления, погружающие зрителя в атмосферу спортивного праздника, в которых принимали участие цирковые артисты, вышедшие из спорта. К подобным программам специально были созданы танцевальные парады-пологи, носившие эстрадный характер.

Перенасыщение цирковых программ заграничными номерами в 1930-е гг. обусловило политику циркового руководства, связанную с сохранением национальной цирковой специфики. В этот период начался стремительный рост сети государственных цирков. Помимо этого, шла ориентация на активное производство отечественных номеров и программ. На волне этой кампании в советских цирках стали появляться национальные цирковые программы, которые становились экспериментальными постановками, соединяющими в себе этнографические цирковые жанры с национальными эстрадными выразительными средствами (музыка, хореография, поэзия и т. д.). М. И. Немчинский относит подобный жанр к модели «Цирк народов СССР». Среди основных приёмов построения подобных программ он выделял использование на манеже декоративных ковров с национальными

орнаментами, специально изготовленных цирковых национальных костюмов, эстрадных аранжировок национальных мелодий, цирковых номеров национальной тематики, стилизованных национальных танцев в исполнении циркового балета.

В структуре национальных цирковых программ обязательно присутствовал зрелищный парад-пролог, раскрывающий в поэтической форме национальные символы, а также развивающий идею единства народов в рамках большой многонациональной страны. В прологе, сочетающем в себе озвученные стихи, хореографию, пластику, вокал, трюковое мастерство был наиболее проявлен синтез эстрады и цирка. Статичный эпилог, резюмирующий достижения республики в области цирка, и представленный озвученным литературным текстом, завершал торжественное зрелище.

Творческие поиски 1940-х гг. возвращали цирковые представления на путь тематических дивертисментов с публицистическим парадом-прологом, решённым речевыми, пластическими, хореографическими и вокальными средствами. С целью охвата цирковым искусством ещё большего количества зрителей со второй половины 1950-х гг. появляется дивертисментный жанр «Цирк на стадионе», который по аналогии с «театром спорта» превратился в «театр цирка», который сформировал свой специфический язык и эстетику. Чтобы представление смотрелось и читалось, зрелище укрупнялось посредством номеров с большим количеством участников, бутафорских масок, надувных фигур. Рабочая площадка заполнялась за счёт использования танцевальных и вокальных коллективов, мимов, инструментальных ансамблей и оркестров. М. Немчинский утверждает, что в условиях спортивных стационаров даже организация представления из одних групповых номеров не позволяла рассчитывать на их эстетическое воздействие на зрителя. В этих условиях наиболее художественной была ориентация на существующие спортивные бассейны и катки с искусственным льдом». Благодаря развитию жанра «Цирк на стадионе», родилась идея жанров «Цирк на льду» и «Цирк на воде». В 1950-е гг. на арене появились представления «Праздник на воде» и «Карнавал на льду». Если первый жанр представлял собой спортивно-цирковой дивертисмент, включающий номера «прыжки в воду» и «синхронное плавание», то жанр ледового представления представлял собой тематический дивертисмент, стержнем которого стали выступления клоуны, демонстрирующих меланж-акты на стыке эстрадных и цирковых жанров. Здесь впервые был использован оригинальный жанр «Шоу люминисцентных марионеток». В этот период некоторые эстрадно-цирковые номера, получая своё развитие на арене, вырастали от жанра номера до жанра представления. Так, иллюзионные скетчи трансформировались в полноценные иллюзионные ревью – программы, состоящие из иллюзионных скетчей, соединённых между собой несложным сюжетом, а жанры «психологические опыты», «счётная машинка» и «мнемотехника» объединились в одном представлении, классифицируемом ассоциацией иллюзионистов как ментальное.

Период 1950-х -1960-х гг. сосредоточил режиссёров на постановке пантомим. Идя по пути соединения цирковых средств выразительности с эстрадным приёмом «драматизации», в советском цирке появилось три направления «новых» пантомим. Первым направлением стали пантомимы, ориентированные на определённый цирковой жанр, позволяющие режиссёру сделать представление более цельным и создать свой язык, почерк, стиль (конная пантомима «Хан Гирей» по поэме А. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», пантомима «Руслан и Людмила», в которой иллюзионные трюки охватывали демонстрацию номеров всех жанров). Ко второму направлению относятся представления, созданные на базе конкретных номеров, расширенных до одноактных спектаклей, позволяющих более органично сочетать трюки с драматическим действием (пантомима «По ком звенят клинки», созданная из конного ансамбля «Донских казаков» Туганова, пантомима «Приключения поводыря с медведем», созданная из «Медвежьего цирка» Филатова). К третьему направлению относятся представления так называемой «чистой пантомимы», полностью раскрывающие эстрадно-цирковую специфику, заключающуюся в «карнавальности», бессловесных действиях.

Советский цирк, окрепший как самостоятельный вид искусства, взял на себя обязанности по рекреации детей в каникулярное время посредством создания детских цирковых представлений. Цирковые режиссёры взяли за основу постановочный опыт Н. Сац, которая создала серию детских игроспектаклей, разрушающих барьер между артистом и зрителем. Ю. Дмитриев впервые упоминает об этой форме в связи с новогодним спектаклем «Трубка мира» (1961 г.): «Трубка мира» — это игроспектакль, наподобие тех, которые шли в 20-е годы в Центральном театре для детей». Эта форма позаимствована цирком у театра и несёт в себе театральную специфику, которая, прежде всего, выражается в наличии сценария-пьесы. Однако, эта драматургия спектакля отличается от сугубо театральной использованием динамического монтажа сцен и эпизодов, свойственного эстраде, что связано с особенностями возрастного восприятия зрителя. «В структуре сценариев программ для детей есть один важный драматургический прием, который, наверное, можно было бы назвать «динамическим», или «мобильным построением программы». Система художественной образности в «игроспектакле» скорее эстрадная, нежели театральная: артист, работает «крупными мазками», символизируя и стилизуя образ. «Эстраднему исполнителю присущи обнажённость чувств, открытость мастерства. Учитывая краткость выступления, артисты эстрады широко применяют средства молниеносного воздействия на зал, приёмы гротеска, буффонады. Они, как правило, отказываются от глубокой психологической разработки образа...».

Если в предыдущие периоды цирковые представления включали в свою канву некоторые выразительные средства эстрады, по большому счёту сильно не влияющие на их структуру и не являющиеся жанрообразующими, то в период на рубеже 1960-х-1970-х гг. эстрада, благодаря подъёму

популярности в этот период, стала управлять художественным процессом на арене. М. Немчинский дал метафорическое название этому этапу – «В плену эстрады». Он определил две основные тенденции развития цирковых представлений, которые заключаются в уподоблении циркового дивертисмента гала-концерту, в усиленном использовании речевых выразительных средств. Наиболее адекватным представлением, соответствующим запросам времени стал новый жанр эстрадно-циркового дивертисмента – «Цирк-ревю», который представлял собой вид зрелища, органически соединяющий качества цирка и эстрады, используя постановочные принципы мюзик-холла. В центре представления находилась танцевальная группа, по составу и характеру исполнения напоминающая мюзик-холльную группу «гёрлз», в репертуаре которой есть несколько цирковых номеров (гимнастика на канатах (корд де парель), групповое жонглирование булавами, групповая игра в дьяболо, ловкое оперирование палочками в танце с барабанами, приближенное к жонглированию, и т. д.). В программе также использовались чисто цирковые номера высокого класса, имеющие яркое художественное решение. Также программа включала и эстрадные номера (разговорный жанр, музыкально-речевой, вокально-инструментальный ансамбль). Для представления арена закрывалась пластиковым светящимся полом. Новый жанр потребовал поиска соответствующего оформления. Принцип решения костюмов был позаимствован у эстрады. Декорационное оформление подсказала специфика циркового представления, проходящего на манеже, покрытом ковром. Яркий, меняющийся цвет орнамент, соответствующий смене номеров, удалось создать, покрыв манеж полом из оргстекла. Смонтированные под ним секции цветных ламп, включаемые друг за другом, позволяли даже добиться эффекта вращения пола. Форганг закрывал смонтированный по тому же принципу портал, меняющий цвет, воспроизводя световой фейерверк.

Художественное совершенствование циркового производства постепенно привела артистов и режиссёров к попыткам выразить индивидуальность и время средствами циркового жанра. Так, на волне развития популярности поэто-шестидесятников, на арене появился клоун-поэт Л. Енгибаров. «Он почувствовал поэтический воздух времени и выразил поэзию времени в репризах». Литературный дар и артистический талант мима раскрылись наиболее ярко именно в этих необычных по форме спектаклях, где лирические миниатюры нашли неожиданное сочетание с броской цирковой эксцентрикой. Артист выступил и драматургом, и исполнителем своих представлений. Спектакль «Причуды клоуна» (1971) состоял из пантомимических сценок, которые были придуманы и разыграны Енгибаровым, а в спектакле «Звездный дождь» (1972) отдельные мимические интермедии переплетались с короткими новеллами, как бы дополняющими друг друга. Исполняемые мимические интермедии не были иллюстрацией к только что прочитанным лирическим миниатюрам. Пантомимы исполнялись как импровизационные этюды на ту же тему, но рождавшие совершенно иные ассоциации.

Все советские коллективы, представляющие различные виды искусства призваны были гастролировать по площадкам большой страны. Так, благодаря гастролям коллектива «Цирк на стадионе», которые предлагалось провести в стационарном цирке, в 1970-е гг. родился жанр эстрадно-циркового дивертисмента «Цирк-феерия». Выразительные средства большой площади стадиона были перенесены на значительно меньшую по объёму арену, в результате чего родилось яркое, почти карнавальное зрелище с уплотнённой программой и большим количеством исполнителей. В 1974 г. состоялся первый спектакль-феерия (режиссёр – В. Головкин). В программе принимали участие оркестры, хоры, солисты, танцевальные ансамбли, кордебалет, было использовано множество разнообразных технических эффектов. В представлении такого типа роль некоторых номеров была вторична, превалировала и выставлялась напоказ работа художника и балетмейстера, создавших и обыгравших шикарные костюмы и декорации. Создание подобного представления стало возрождением традиции советского карнавала, о чём говорит и его название «Карнавал идёт по свету».

Всё чаще в цирковом представлении ковёрные клоуны становились «сосредоточением циркового зрелища». Именно они превращались в главный аттракцион представления, где остальным цирковым номерам отводилась роль вставных. Эволюция этого явления в 1980-е гг. привела к появлению на арене клоунских спектаклей (А. Марчевский «Здравствуй, клоун»; Куклачёв «Город-мир», А. Николаев «Я работаю клоуном»). В таких спектаклях клоун, становящийся стержнем спектакля, проявлял себя как синтетический эстрадно-цирковой артист: он читал стихи, пел, играл на музыкальных инструментах, участвовал во всех трюковых номерах, произносил лирические и патетические монологи.

В современном цирке существуют свои модели цирковых представлений. *Модель 1. Сюжетное цирковое представление.* В цирковом представлении «LOVERO» российского режиссера Р. Ганеева история разворачивается в маленьком итальянском городе. Перипетии, происходящие с жителями этого города, – основа театрализованного сюжета. В этом номере отображены основные принципы метода театрализации: выстраивание в номере ассоциативного ряда, технический реквизит артиста на полотнах предстает нам, как оковы, из которых должен выбраться герой; контрастные движения, темпоритмическое трюковое решение, иносказательные средства художественной выразительности. Большой резонанс у публики вызвало сказочное шоу режиссёра Е. Шевцова «Песчаная сказка» на основе сюжетов арабских сказок. Каждый номер – это маленький спектакль.

Модель 2. Балетно-цирковое шоу. Представление «ЭпиЦентр мира» (режиссер-постановщик А. Запашный и режиссер Е. Шевцов) в Большом Московском государственном цирке на проспекте Вернадского было приурочено к проведению в России футбольного чемпионата мира. Главная его задача – создать шоу, понятное детям, взрослым и иностранным гостям Москвы. Для реализации этого проекта были приглашены лучшие артисты

циркового искусства, привезено большое количество разнообразных животных. Впервые в программу был интегрирован балет, который, наряду с танцами, исполнял цирковые трюки. Новым опытом для современного Большого Московского цирка стало живое музыкальное сопровождение спектакля. Пять музыкальных композиций композитора А. Пурчинского в жанрах от рок-н-ролла до этноса исполнила экссолистка группы «Ленинград» А. Вокс.

Модель 3. Эстрадно-цирковое театрализованное шоу с животными. Яркой победой в создании цирковых спектаклей стало театрализованное представление «Бурлеск» Гии Эрадзе, весь коллектив которого на 43-м Международном цирковом фестивале в Монте-Карло впервые за всю его историю получил высшую престижную награду «Золотой клоун». В этом театрализованном представлении, наряду с акробатами, гимнастами, фокусниками, клоунами, животными, главными героями стали вода, дождь и другие выразительные средства.

Модель 4. Театрализованное эстрадно-цирковое представление. Постановка «Синяя Птица» состоит из 13 действий. Между собой они объединены в одно гармоничное композиционное решение, хотя художественные средства внешней и внутренней выразительности более типичны для балетной сцены. Новаторством стал их сознательный перенос на арену цирка. Цирковые жанры, из которых состоит представление - акробатика, эквилибристика, воздушная гимнастика, жонглирование, пантомима. Они функционируют в сочетании с разножанровыми элементами хореографического искусства, такими как - классический, современный, уличный танец и т.п. Несмотря на разножанровость номеров, все действия, которые происходят в зрелище, взаимопроникаются, объединяясь единой смысловой нагрузкой. Все паузы между номерами в постановке заполнялись танцевальными номерами и мизансценами. Ведь «пауза между номерами в цирковом представлении отличается от чистой перемены в театре, где закрывающийся занавес или наступающая темнота дают возможность зрителю передохнуть, проанализировать увиденное. Зритель получает возможность отвлечься от магии сцены, поэтому паузы между номерами в цирке не являются перерывами, они ступеньки развития представления. Действенное разрешение пауз не однотипно. Чаще всего их заполняет коверный клоун».

Но в данном представлении эта задача была решена посредством отдельных танцевальных номеров и мизансцен. В ходе их исполнения происходила смена цирковых аппаратов и реквизитов. Таким образом сохранились темпо-ритм и идея целостного представления. Сами номера создавались исходя из знаний о физических природных данных каждого исполнителя. На сцене преимущественно видны мизансцены, которые в то же время позволили осуществить на манеже незаметную заправку аппаратов или реквизитов для последующего номера. «Исходя от этих специфических особенностей производственной площадки цирка, и был построен весь спектакль».

Музыка в зрелище подобрана из произведений разных композиторов. Следовательно, для каждого циркового номера музыкальная основа подбиралась исходя из характера, образа. Важную роль играл также цирковой жанр. Здесь задача заключалась в переложении трюковых комбинаций в синтезе с хореографическим искусством на музыкальную композицию каждого номера. Необходимо было сохранить единый ритм и динамику танцевально-трюковых комбинаций.

Характерно, что каждая отдельно подобранная музыкальная композиция к номеру, сохранила единый смысл всего представления. Благодаря такому подходу музыка на время перенесла зрителя в атмосферу волшебной сказки. Отличительный стиль циркового шоу заключался и в том, что все движения, особенно трюки сопоставлены с музыкой. А этот прием более соответствует хореографическим постановкам. Очевидно, что цирковые номера сопровождаются музыкой как художественным сопровождением. Артисты не привязаны к музыке и свободно от нее выполняют цирковые номера. «Выбор яркой выразительной музыкальной основы напрямую связан с пластикой движений, темпом, ритмом, чувственной окраской для всего произведения».

Модель 5. Цирковой спектакль без участия животных. Многообразие творческого потенциала Cirque du Soleil делает его известным во всем мире. Для создания представления в цирке используется синтез элементов разных видов искусств. Отсутствие животных на арене приближает Cirque du Soleil к театральному искусству. Каждое представление, не просто шоу, а яркий спектакль с элементами акробатики. Отказавшись от дрессированных животных, организаторы создали свой гуманный цирк с мировым именем. И главное его выразительное средство – человек и его возможности. Благодаря масштабным декорациям все персонажи присутствуют и живут на сцене. Атмосфера погружает зрителя в целостный фантастический мир. Каждый персонаж – это индивидуально проработанный образ. Именно это дает возможность развиваться истории, сюжеты которой обычно лишены прямоты. Это позволяет зрителю делать собственные выводы о происходящем на арене. В шоу полностью отсутствуют диалоги. Это позволяет цирку преодолеть языковой барьер и обращаться в равной степени к зрителям разных национальностей и аудитории по всему миру.

Все элементы шоу неразрывно связаны между собой, именно на этом строится концепция Cirque du Soleil и помогает ему развиваться. Чтобы всецело охватить масштаб происходящего необходимо окунуться еще в более загадочный мир – музыкальный. Ведь музыкой порой можно сказать больше, чем словами. Музыка Cirque du Soleil гармонична. Это современная фантастическая симфония. Вокальные партии лишены отдельных слов. Это особый язык. Эмоциональный. До этого момента музыка в цирковых представлениях состояла в основном из композиций для духовых оркестров и маршевых ритмов. Так было не всегда, но исключения были редкостью. Именно Cirque du Soleil первым привнес в цирковые представления современную музыку. И это помогает иначе воспринимать происходящее на

арене. Музыка в представлении подготавливает сознание зрителей к тому, что будет происходить на сцене.

Не менее важным является внешнее оформление персонажей представления. Костюмы и грим актеров Cirque du Soleil являются национальной гордостью. Для создания масштабных фактур требуется немало времени. В представлениях цирка задействованы самые впечатляющие наряды. Для каждого артиста создается цельный образ, который перекликается и с образами его партнеров по номеру, и с декорациями, которые тоже специально создаются для каждого циркового номера. Cirque du Soleil создал самую большую фабрику цирковых костюмов в мире. Дизайнерам дается полная свобода творчества и возможность экспериментировать. Костюмы предельно изобретательны, изыскано исполнены. Они больше похожи на фантастические, сказочные иллюстрации, чем на одежду, по красоте и тщательности исполнения – это настоящие произведения искусства. При этом каждый костюм создается индивидуально под конкретного артиста, с учетом требований техники безопасности при исполнении акробатических номеров.

Cirque du Soleil рушит представление об обычном понимании цирка. Это нечто большее, чем просто цирковое развлекательное действие. Это единое театрализованное представление. Уникальные номера, яркие декорации, современное техническое освещение позволяет режиссерам создавать великолепное незабываемое шоу, которому вряд ли найдутся аналоги. Cirque du Soleil занял свое определенное место в мире зрелищных видов искусств. Следует отметить, что это цирк, которому нет равных. И благодаря своим творческим идеям он всегда будет интересен публике.

В основе концепции Цирка дю Солей – понятие воображения, оригинальности, смелости и творческого потенциала. В этом коллектив Солнечного Цирка видит главную составляющую своего успеха. Во главу угла ставится творчество и неограниченные возможности для него. Еще одна неотъемлемая часть философии Cirque du Soleil – так называемая концепция мечты, то есть реализация и воплощение в жизнь любых, даже самых сумасшедших идей, мечтаний, фантазий создателей и артистов труппы. Главный офис компании находится в Монреале. Желто-синее здание занимает площадь в 18 600 квадратных метров, а высота потолков в большом тренировочном зале составляет 23 метра. Этот офис является международной творческой лабораторией, здесь лучшие эксперты, умы, профессионалы могут объединиться, чтобы разрабатывать новые интересные проекты для Цирка. Цирк объединяет людей и таланты со всего света, и продолжает это делать неустанно, добавляя в свою обширную труппу все новых и новых уникальных артистов.

Дю Солей – единственный цирк, где не показывают номеров с дрессированными животными, всех животных тут изображают люди. Именно поэтому цирк медийно и материально поддерживается партией «зеленых». Сценическая площадка Цирка дю Солей представляет собой вывернутую наизнанку арену, публика располагается ниже основной сцены, артисты

появляются сверху, они спускаются, или падают, возникая из хитросплетений люков и лабиринтов. После исполнения своей роли они словно растворяются в тумане или теряются среди масштабных декораций. Все это рождает абсолютно уникальную, непередаваемую атмосферу, и зрители словно пребывают в сказке, волшебном мире, где все мечты становятся реальностью. В этом – еще одна особенность Цирка дю Солей. Каждая программа – это оригинальное шоу с единым сюжетом, цельный спектакль, в котором номера плавно перетекают друг в друга, не нарушая общую структуру представления. Немаловажное значение в становлении номера наряду с потрясающими, головокружительными трюками, имеют музыка, декорации, костюмы, световые и цветовые решения. Таких фантастических декораций вы не встретите больше нигде. Успешно применяются в подготовке номеров современные технические достижения, многие из которых были разработаны в собственной лаборатории (к примеру, знаменитые «летающие бассейны», поразившие воображение зрителей московского «Евровидения»).

Почти все шоу «Цирка дю Солей» создавались для шатров, в которых они перемещались по миру. Это значительно сужало географию гастролей. Во-первых, далеко не в каждом городе есть подходящая площадка, во-вторых, на монтаж шатра уходит около 10 дней, ну, и в-третьих – ограниченная вместимость. Адаптация представлений под арены – процесс сложный, но этот формат удобнее и выгоднее для гастрольных туров. В процессе трансформации меняется часть технических решений, что-то обновляется. Главная задача – добиться, чтобы шоу выглядело так же, как в шатре, но собиралось не за 10 дней, а за 12 часов. На демонтаж арена-версии уходит, в среднем, четыре часа, хотя есть случаи, когда разбирали и за два с половиной. В Varekaï около 100 человек – 50 артистов и столько же специалистов, обеспечивающих жизнедеятельность постановки.

Модель 6. Акробатический шоу-балет. Шоу объединяет сразу несколько форм исполнительского искусства, таких как драматический театр, европейский балет и особый китайский жанр «балет на плечах». Этот жанр занимает значительное место в истории мирового спорта, его часто называют «элегантной» акробатикой и постоянно сравнивают с балетом. Триумфальное шествие этого жанра началось в Китае с «Лебединого озера» 2004 года, по всеобщему признанию ставшего революционной новаторской постановкой, принципиально изменившей привычную художественную парадигму. «Лебединое озеро» (SWAN) – это эффектное зрелищное шоу, поражающее невероятной техникой исполнения и захватывающим сюжетом.

Гуанчжоуская акробатическая труппа Китая была основана в 1959 году. Знаменитая труппа бережно сохраняет и вместе с тем развивает традиционное китайское акробатическое искусство, объединяя в своих проектах современный танец, художественную гимнастику, цирк, театр и другие виды искусства. Уникальный стиль исполнения труппы получил всеобщее мировое признание: так, за время существования труппа завоевала более ста титулов и ценных призов на различных акробатических конкурсах

и фестивалях как внутри страны, так и за рубежом. Среди знаковых постановок труппы «Золотые звезды», «Пять стихий», «Слава Запретного города» и другие зрелищные шоу-спектакли. За последние несколько лет труппа побывала с выступлениями во многих странах Азии, Африки, Европы, Северной Америки, Латинской Америки и Океании, каждый раз производя неизгладимое впечатление на местную публику.

Модель 7. Шоу-арт. Театр-варьете «Фридрихштадтпаласт». Прежде всего, о самой сценической площадке. Вернее, о сценических площадках. Их несколько. Авансцена, о которой уже шла речь, столь велика, что на ней помещается целый цирковой манеж. Этот манеж может опуститься в трюм, и на его месте возникнет каток с искусственным льдом или бассейн для фигурного плавания. А со дна бассейна, если надо, могут забить ввысь фонтаны. Подобное есть в некоторых цирках (в том числе, в новом московском), но театры-варьете с подобным оборудованием — редкость. Основная сцена оснащена врезным кругом, диаметром двадцать четыре метра. При помощи фурок на нее накатывается основной станок с традиционными лестницами для эффектных появлений солистов и артистов балета. После пролога, когда действие на время сосредоточивается на авансцене, эта громадина уезжает в один из боковых «карманов», который затем перекрывается металлическим поперечным занавесом.

Специфика представлений в «Фридрихштадтпаласт» (Friedrichstadt-Palast) заключается в масштабных, ультрасовременных ревю-шоу, сочетающих цирковые номера (гимнасты, акробаты) с ярким шоу-балетом, роскошными костюмами (включая работы кутюрье, как Жан-Поль Готье), грандиозными декорациями и спецэффектами. Их отличает самая большая в мире театральная сцена, которая трансформируется (бассейн, каток) и позволяет создавать фантастические постановки, а шоу рассчитаны на международную публику без языковых барьеров.

Модель 8. Цирк с животными-голограммами. Цирк Ронкалли начал выступать в Германии в 1976 году, но с 1990-х годов постепенно отказался от выступлений с животными. С прошлого года компания полностью отказалась от животных в презентациях, отдав предпочтение голографическим презентациям, которые посетители смогут оценить, находясь в любом месте зала. По иронии судьбы футуристическое зрелище позволяет цирку сохранить свою традиционную суть. Для создания голографических изображений этих животных требуется 11 проекторов, расположенных в зале по специальной схеме. Кроме того, цирку пришлось нанять команду инженеров-программистов и дизайнеров для подготовки выступлений. Многие события возможны только благодаря технологиям. Мы не привыкли приходить в цирк и видеть полупрозрачных лошадей, слонов, исполняющих акробатические трюки, или гигантских рыб, «парящих» в воздухе. В цирке также используются различные спецэффекты для иллюстрации сюжетов, рассказываемых во время представлений.

Лекция 7. Специфика режиссуры циркового шоу

Изменения, произошедшие на телевидении после 1991 года, затронули не только телевидение, но и всю зрелищную культуру на постсоветском пространстве. В те годы возникают проекты, связанные с игровым, драматургическим началом: ток-шоу, реалити-шоу. Большинство из этих проектов – заимствованные аналоги иностранных форматов, не укладывающиеся ни в одну из традиционных систем жанров. Они активно используют новые приемы, формируя определенное зрительское поведение. Таким образом, появляется новая группа жанров, связующим звеном которой становится «шоу».

Шоу – одно из самых динамично развивающихся явлений в современном зрелищном пространстве. Однако до сих пор ни среди практиков, ни среди теоретиков нет однозначной дефиниции этого понятия: что можно назвать «шоу» и каковы его сущностные черты? Шоу от английского – зрелище, показ, одна из форм артизации, своеобразный спектакль, театральное зрелище, которые сопровождает мероприятия общественной или культурной жизни (политические собрания, художественные конкурсы, телевизионные игры, вручение различных премий и т. д.). Таким образом, для того чтобы превратить мероприятие в шоу, необходимо проводить его на сцене и разыгрывать действие при помощи актеров. Разумеется, сцена не обязательно должна быть похожа на театральную, а в роли актера может выступать любой человек.

Итак, какие черты шоу как явления массовой коммуникации можно выделить? Одним из главных признаков, позволяющих классифицировать то или иное зрелище как шоу, становится его способность к гибридизации. Синтезируя в своей структуре различные жанры и приемы воздействия на аудиторию, шоу стремятся вызвать у зрителей всплеск эмоций.

Драматургичность (не как трагичность, а как отношение к драме, как театральное зрелище) и нарративность. Чтобы вызвать у зрителей эмоции, создатели шоу идут на все, нарушают этические нормы, вызывают из недр памяти давно забытые традиции. В. Л. Цвик пишет, что в основе драматургии всегда лежит конфликт – столкновение двух противоположенных начал. Жанр шоу раскрывает такие понятные любому зрителю темы любви и ненависти, власти и денег, победы и поражения и, в конце концов, жизни и смерти. Все это перипетии, жизненные ситуации за которыми наблюдают зрители, «укладываются» в определенные истории, или нарративы.

Для шоу характерно наличие актуальной или актуально поданной проблемы, предполагается, что будет предложено какое-то, хотя бы и промежуточное, решение поставленной проблемы. Потенциально шоу могут служить освобождением от распространенных культурных страхов и предрассудков. Еще одной составляющей шоу является его

смотрибельность, иными словами, время, проведенное за просмотром, шоу проходит быстро, легко, смотрится на одном дыхании.

Массовость. Анализируя природу шоу, В. В. Миронов приходит к выводу о том, что если спектакль – элитарен, то шоу – ориентированно на человека-массу; спектакль насыщен мыслями, шоу рассчитано не на осмысление, а на инстинктивные чувства, как и карнавальная культура, у которой современные шоу охотно заимствуют приемы [6. С. 108]. Однако карнавальная культура – это культура различий, шоу – культура унификации и обезличивания. Диалогичность. Зрелище вызывает зрителя к диалогу, соучастию, но это лишь иллюзия соучастия.

Специфика режиссуры циркового шоу заключается в интеграции новейших приемов организации театрализованных представлений на манеже с классическими видами циркового искусства. Важной проблемой создания номеров и цирковых шоу является их театрализация. Универсальность метода театрализации, его особенности стали объектом изучения таких ученых, как В. Н. Гагин, Е. Я. Зазерский, А. Д. Жданов, О. И. Марков, Д. В. Тихомиров, И. М. Туманов, А. И. Чечетин, И. Г. Шароев и др. Метод театрализации рассматривали в своих работах В. С. Аксенов, Э. В. Вершковский, А. А. Конович, О. Л. Орлов, Е. В. Руденский, В. Я. Суртаев, В. Г. Шабалин. Представляют интерес работы по использованию метода театрализации в цирковом искусстве А. Д. Калмыкова, С. М. Макарова, М. И. Немчинского и др. Несмотря на популярность и востребованность цирка, метод театрализации в создании цирковых номеров и представлений в научно-исследовательской литературе представлен недостаточно полно.

Реалии современной жизни заставляют режиссеров находить новые и неожиданные постановочные решения. Театрализация, по мнению Э. В. Вершковского, способна передавать смысл и значение сценария средствами театра, тем самым через систему выразительных средств создавать художественно-образную форму представления. Цирковое искусство, как никакое другое, отличается многообразием жанров, объединенных в единое представление на манеже. Цирк использует приемы театрального искусства, но специфика создания сюжетных цирковых номеров иная. Режиссер должен учитывать индивидуальные способности и уровень мастерства исполнителя, создавать номер конкретно для этого исполнителя. Развитие сюжета в цирковом номере выражается через трюки как необходимые условия конкретного жанра. В связи с тем, что в различных цирковых жанрах трюк выражается через пластику и бессловесно, зрителю действие на манеже должно быть понятно без слов. Важным компонентом сюжетного построения номера является актерская игра.

Для нас представляют особый интерес исследования М. И. Немчинского, который, анализируя цирковые номера, отмечал в них: сюжетное построение как возможность через драматургическую ситуацию, зрелищность номера вызвать зрительский интерес; заданность характера, когда образ персонажа номера диктовался сюжетным ходом и зависел от актерского мастерства исполнителя. Если в композиционном построении

трюков в номере ранее использовался принцип увеличения их сложности, то затем акцент переместился на зрелищность номера. Так появились новая композиция трюков и театрализация номера с драматургической завершенностью.

О. В. Пятаева отмечает, что «основной структурной единицей циркового представления является номер, представляющий собою совокупность трюков, чередующихся в известной композиционной закономерности, выполняемых группой людей или животных в определенный промежуток времени и конкретизирующих ту или иную идею, выявляемую в определенно воздействующем образе в специфических условиях циркового манежа». В режиссуре сюжетного циркового номера необходим прием, через который раскроются все творческие возможности жанра. В сюжете номера необходимо, чтобы наиболее сложный и яркий трюк соотносился с событийной кульминацией номера. Для создания разнообразных и непохожих друг на друга цирковых номеров необходима сюжетность, которая, по мнению М. И. Немчинского, при незначительном количестве трюков в каждом из цирковых жанров, позволяет создавать на их базе оригинальные произведения циркового искусства. Образную обоснованность номеру могли бы придать элементы актерской игры.

Режиссер массовых постановок и цирковых зрелищ - профессия относительно новая, однако обобщение опыта мастеров этого дела привело не только к обогащению наследия режиссерской деятельности, но и к созданию в высшей художественной школе новой специальности - режиссер массовых праздников и театрализованных представлений. Сейчас происходит бурное развитие этого направления режиссерской деятельности, как в теории, так и в практике. Заслуга в этом принадлежит целой плеяде отечественных режиссеров цирковых постановок. Их имена озвучены выше.

Отметим общие черты, а также то, что отличает режиссуру цирковых шоу-программ и массовых действий от традиционного понятия режиссуры. Общим является: наличие драматургии (пьесы и сценария); наличие режиссерского замысла; работа с исполнителями (актерами, коллективами и солистами) - работа над художественно-образным решением (декорации, костюмы; работа над мизансценой и пластикой).

Отличия заключаются в работе режиссера над цирковым номером, созданием эпизодов и монтаже в единое шоу, зрелище; отсутствии постоянной исполнительской труппы. Состав исполнителей формируют каждый раз в зависимости от характера зрелища и количество его может варьировать от нескольких актеров до нескольких десятков (солистов, художественных коллективов, спортсменов, детей, с участием мото и автотранспорта, воздухоплавательных аппаратов, лошадей, других животных и птиц); неимения, как правило, своего постоянного помещения, поэтому сценой являются концертные залы, Дворцы спорта, стадионы, парки, площади и улицы городов; если представления в театре имеют, как правило, долгую жизнь и через них проходят несколько поколений актеров, то театрально-цирковое действие чаще всего живет несколько часов и уходит в

вечность, в небытие или, в лучшем случае, становится частью истории. При всех различиях режиссерское искусство шоу-программ несет в себе те же признаки и функции, что и театральная режиссура: творческая организация всех составляющих для создания единого, гармоничного, целостного художественного произведения. Традиционным для всей режиссуры (драмы, оперы, балета, музыкальной комедии, кино, эстрады и цирка) является знание жизни во всех ее проявлениях. Поскольку режиссерское решение призвано воспроизводить жизнь в разных театральных формах, то режиссер обязан хорошо знать его, чувствовать на острие собственного генного кода, глубоко понимать и иметь свое, личное кредо. А затем любить жизнь и видеть ее в динамике, в состоянии движения, развития.

Всю режиссерскую работу над цирковыми шоу-программами и массовыми зрелищами разделяют на такие последовательные этапы: режиссерский замысел; работа над сценарием; режиссер и художник; музыка в постановках; жанр и форма постановки; пластика в шоу-программах и массовых действиях, спорт в постановках, работа режиссера с исполнителем и творческим коллективом; свет в постановках; работа режиссера над мизансценой; планирование постановочной работы; смета; график репетиций. Как видим, все же существует специфика драматургии и режиссуры различных типов зрелищных искусств, что, наконец, и вызывает различные подходы к применению системы выразительных средств. И, как следствие, тем самым формирует в творческом процессе собственные, присущие только определенным видам, особенности и закономерности.

Не является исключением и искусство массового действия, где режиссер выступает как гражданин, художник и трибун одновременно. Ведь издавна известно, что любое массовое действие посвящается выдающимся датам в жизни общества. Поэтому творчество режиссера, в таком случае, включает в себя многоструктурную и многозначительную систему, где аккумулируются и вступают в активные взаимоотношения различные виды искусства - литература, изобразительное и театральное искусство. Они являются художественными факторами, вследствие сочетания с фактическим материалом создают совершенно новое, яркое художественное явление театрально-циркового массового действия. Озвучим также существование проблемы легкомысленного отношения к профессии режиссера цирковой шоу-программы. Сегодня слово «режиссер» растрепано в больших размерах, оно приобрело неоправданно широкое потребление и его присвоило себе огромное количество дилетантов, чужих в цирковом искусстве людей, не чувствующих страх за будущее профессии и ее судьбу.

Не секрет, что сегодня постановку цирковых шоу-программ и массовых действий берется осуществить кто угодно – певец, гитарист, танцор, ударник, звукорежиссер, администратор, фокусник, журналист. Берется потому, что имеет такую возможность, а не потому, что имеет профессиональные навыки и моральное право на это. Главное, о чем надо помнить, что основа производственной деятельности режиссера в цирке - постановка представления на арене, шоу-программы, качественного зрелища.

Постановочная цирковая режиссура – творческий процесс создания представления.

Создать цирковое шоу, поставить представление, это значит дать сценическую жизнь художественному произведению, сценарию, заставить зазвучать его текст, превратить авторские ремарки на реальные сюжеты, конкретные обстоятельства, а придуманных героев на живых, конкретно действующих людей. Режиссура, это умение раскрыть содержание сценария через систему художественных образов. Это искусство создания спектакля целостного (неразложимость) произведения, единого по замыслу и художественным решением. Режиссер руководитель коллектива *primus inter pares* первый среди равных, художник, мастер, осуществляющий постановку.

Содержанием работы режиссера является процесс воплощения драматургического произведения, превращение его в сценический. Сюда входит работа над сценарием, самостоятельная разработки постановочного плана и помощь актерам в донесении текста, в создании характеров. Здесь и репетиционная работа с ними застольная и планировочно-мизансценически; разработка с художником эскизов декораций и костюмов, макета и тому подобное. Здесь имеет место и работа с композитором, балетмейстером, организация вспомогательных элементов спектакля (освещение, шумы, кино, радио и т. д.). Главным содержанием работы режиссера есть объединение усилий всех создателей спектакля на раскрытие идеи, лежащей в ее основе.

Режиссер цирковых шоу-программ – это не только тот, кто умеет разобраться в сценарии, посоветовать актерам, как играть, кто умеет расположить их на сцене в декорациях, которые ему соорудил художник. Режиссер – это тот, кто умеет наблюдать жизнь и имеет максимальное количество знаний во всех областях, кроме своих профессионально театральных. Он должен уметь думать сам и так строить свою работу, чтобы она возбуждала у зрителя мысли, соответствующие современности. Режиссер цирковых шоу-программ и массовых действ является не только руководителем творческим, но и административным. Следовательно, он вынужден заниматься рекламой, организацией зрителя, транспортом, обеспечением сценической площадки на гастролях цирка и тому подобное. Вся эта «техническая» деятельность отбирает у режиссера много времени и часто за счет творческой работы.

Лекция 8. Праздник как единство игры и ритуала

Игра и ритуал существовали на протяжении всей истории человека, являясь двумя основными разновидностями условного поведения. Зыбкость границ, отсутствие четких представлений о природе этих явлений, как правило, приводят к расширению сферы игры за счет ритуальных форм поведения. Игра – столь же необходимая для нормального функционирования общества форма поведения, как и ритуал... И уж если

рассматривать их соотношение в диахроническом плане, то скорее игра предшествует ритуалу как имитация событий, которые затем могут приобрести сакральный смысл. Другое дело, что сфера игры могла пополняться из ритуального фонда культуры, но в любом случае ритуал – отнюдь не единственный источник игры. В пользу ритуального происхождения игры говорит то обстоятельство, что игра может с успехом использоваться в качестве материала для реконструкции архаического ритуала.

Несмотря на то, что большинство исследователей разделяют две основные точки зрения на эту проблему (первая – игра рождает ритуал; вторая – ритуал предшествует игре), видно, что две эти формы неразделимо связаны друг с другом. Пространство, время, участники, символы и т. д. – все это составляет единую базу элементов того и другого понятия. Наделенная праздничным мифическим смыслом, игра близка к ритуалу. Ритуал всегда совершается ради чего-то, ради достижения цели (удачной охоты, вызова дождя, продолжения рода и т. п.), реализуется, как и игра, по определенным правилам. Рассмотрим, как проявляют себя «игра» и «ритуал» в контексте праздника.

1. *Пространственно-временные границы.* И ритуал, и игра «разыгрываются» (обратим внимание, что слово «разыгрываются» одинаково применимо как к понятию «игра», так и к понятию «ритуал») в определенных границах места и времени. Игра и ритуал имеют начало и конец. В процессе «разыгрывания» есть движение вперед и назад, чередование, очередность, завязка и развязка. С критерием временной ограниченностью непосредственно связано еще одно качество игры и ритуала. Они сразу же закрепляются как культурные формы. Однажды «сыгранные», они остаются в памяти как некое духовное творение или духовная ценность, передающаяся от одних к другим.

Всякий ритуал протекает в заранее обозначенном пространстве, материальном или мысленном, преднамеренном или само собой разумеющемся. Примем во внимание, что какое бы то ни было различие между игрой и священнодействием формально отсутствует, и что игра протекает в тех же формах, что и сакральное действие, так и сакральное место формально неотлично от игрового пространства. Игра как культурный факт выделяется из общего процесса экзистенции своими пространственно-временными границами. Она обязательно имеет начало (например, жеребьевку) и завершение: наказание проигравших и чествование победителя. При этом жребий может представлять из себя как игру в собственном смысле слова (например, кости), так и ритуал (например, игровые роли распределяются по старшинству). Наказание и чествование тоже, как правило, восходят к ритуалу. Иначе говоря, процедуры входа в культурную игру и выхода из нее идеализированы. В празднике пространственно-временные границы игры и ритуала неразделимы. Они начинаются с выдвижения правил (свойство как игры, так и ритуала) участия в празднике и заканчиваются с окончанием мифа, развязкой праздника, достижением главной цели игры (ведь миф «разыгрывается»).

2. *Цель*, как отмечает Й. Хёйзинга, любая культурная игра невозможны без агона, соревнования. Соревнование, в свою очередь, немисливо без получения выигрыша, т. е. преимущества, превосходства над противником, пользы, выгоды. Однако получение преимущества невозможно без подключения фактора количественной или качественной оценки: больше, меньше, дальше. У любого соревнования всегда (или почти всегда) есть цель: например, перегнать или одолеть кого-либо. В своей целеустремленности соревнование ближе к ритуалу, который всегда направлен на достижение какого-либо результата, какой-либо ощутимой пользы (например, совершается для излечения болезни или для вызова дожда). Исходя из того, что игра в празднике существует не просто как средство развлечения, а как способ разыгрывания мифа, она не может быть бесцельна. В этом случае она максимально приближена к ритуалу. С помощью нее, живущей в ритуальной форме (священная игра) праздничный миф приходит к своему логическому завершению, доставляя его участникам огромное эмоциональное удовольствие.

3. *Эмоциональное напряжение и удовольствие*. Напряжение – свидетельство неуверенности, но и наличие шанса достижения цели. Причем элемент напряжения занимает немаловажное значение. Напряжение подвергает силы участника испытанию физических сил (упорства, изобретательности, мужества, выносливости), вместе с тем и духовных сил, поскольку участник, стремящийся добиться результата, вынужден держаться в предписываемых правилах.

В игровых отношениях значимым является эмоциональная наполняемость: если игра, соперничество, то по её условиям игроки должны испытывать злость, ненависть друг к другу, если это игра-зрелище налицо факт сопереживания и т. д. Иными словами, игровые отношения не могут быть эмоционально нейтральными, в отличие, скажем, от правовых, производственных (в узком смысле слова) и т. д., вступая в игру, человек не остается безучастным, безразличным. Где есть бесстрастность, там нет игры. Не является сущностно игровым устойчиво приписываемый ей признак – удовольствие, т. к. трудно игнорировать общий эмоциональный подъем и удовлетворение, испытываемое участниками любого ритуала.

Игровое удовольствие – не только удовольствие в игре, но и удовольствие от игры, удовольствие от особенного смешения реальности и нереальности. Игровому вершению присуща особая настроенность, настроение окрыленного удовольствия, которое больше простой радости от свершения, сопровождающего спонтанные поступки, радость, в которой мы наслаждаемся своей свободой, своим деятельным бытием. Максимальное чувство такого удовольствия достигается в пространстве праздника. Начинается оно с предвкушения праздника, когда все «нотки» человеческого организма начинают «наигрывать мелодию» ожидания праздника. Заранее продумывая степень и характер своего участия в празднике, человек уже испытывается удовольствие от того, как это может получиться.

Удовольствие является отчасти источником счастья. О том, что счастье достижимо посредством игры, пишет Е. Финк: «Игра – это импульсивное, спонтанно протекающее вершение, окрыленное действие, подобное движению человеческого бытия в себе самом. Но игровая подвижность не совпадает с обычной формой движения человеческой жизни. Рассматривая обычное действие, во всем сделанном мы обнаруживаем указание на конечную цель человека, на счастье, эвдаймонию. Жизнь принимается в качестве урока, обязательного задания, проекта: у нас нет места для отдыха, мы воспринимаем себя «в пути» и обречены вечно быть изгнанными из всякого настоящего, увлекаемыми вперед силой внутреннего жизненного проекта, нацеленного на эвдаймонию. Мы все неустанно стремимся к счастью, но не едины во мнении, в чем оно заключается. В напряжении нас держит не только беспокойный порыв к счастью, но и неопределенность в толковании «истинного счастья». Мы пытаемся заработать, завоевать, залюбить себе счастье и полноту жизни, но нас постоянно влечет за пределы достигнутого, всякое доброе настоящее мы жертвуем неведомому «лучшему» будущему. Хотя игра как игра есть импульсивно подвижное бытие, она находится в стороне от всякого беспокойного стремления, проистекающего из характера человеческого бытия как «задачи»: у нее нет никакой цели, ее цель и смысл – в ней самой. Игра – не ради будущего блаженства, она уже сама по себе есть счастье. Игра, «живущая» в рамках праздника, заданная правилами праздничного пространства, способна вызвать у человека чувство «счастья», ради которого он проживает жизнь.

4. *Правила* являются структурно организующим звеном священнодействия (ритуала) и игры. Правила для участников бесспорны и обязательны, они не подлежат никакому сомнению. Игра «живет» по «... добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам...». Стоит только отойти от правил, и мир игры или ритуала тотчас же рушится. То, что ограничивает произвол в действиях играющего человека, – не природа, не ее сопротивление человеческому вторжению, не враждебность ближних, как в сфере господства, – игра сама полагает себе пределы и границы, она покоряется правилу, которое сама же и ставит. Играющие связаны игровым правилом, будь то соревнование, карточная игра или игра детей. Можно отменить «правила», договориться о новых. Но пока человек играет и осмысленно понимает процесс игры, он остается связанным правилами. Первым делом играющие договариваются о правилах – пусть это даже будет условная импровизация. Конечно, не все время изобретаются «новые» игры – готовые игры с твердыми, известными правилами существуют в любой социальной ситуации. Но есть и творческое изобретение новых игр, возникающих из спонтанной деятельности фантазии и затем «фиксируемых» во взаимной договоренности.

Различие же правил игры и ритуала заключается в том, что в ритуале они более устойчивы, практически не подлежат обсуждению и изменению. Игра может себе позволить вносить какие-либо изменения или полностью придумывать новые. В празднике правила, свободно заданные человеком,

становятся обязательными для всех его участников, действуют на протяжении всего времени празднования, ограничивают поведение в ритуально-игровом действовании, при этом давая некоторую свободу выбора действий, и могут быть изменены только после окончания или перед началом нового празднования.

5. *Одежда и атрибуты.* Для того чтобы усилить принадлежность к игре, используются ритуалы и церемонии, тайные знаки, маскировка, эстетическое оформление в виде особого костюма, символика. Инобытие и тайна игры и ритуала вместе зримо выражаются в переодевании. «Необычность» действия достигает здесь своей высшей точки. Переодевшийся или надевший маску «играет» иное существо. Но он и «есть» это иное существо («Игра возникает там, где человек в конкретном и зримом действии из Я создает НЕ-Я, где эти две образующие синхронизированы и сплетены в одну, двуединую структуру»). Способность к перевоплощению в равной степени присуща и исполнителям ритуала (обряда), и участникам игры»6.

Атрибут выполняет не менее важную функцию. Он «играет» свою роль, у него есть своя «цель», «смысл существования» в рамках установленных правил. Эти же правила и обуславливают его «жизнь», именно они являются источником «существования» атрибута в игровом или ритуальном действии. Наделяя атрибуты магическим смыслом, люди включают их, словно незаменимых персонажей, в священнодействие (священную игру). Без «перевоплощения» участников невозможно «разыгрывание» праздничного мифа. Перевоплощаясь, они создают мифические образы (НЕ-Я), которым суждено «прожить» свою собственную праздничную жизнь.

6. *Участники.* Сообщество, принимающее участие в ритуальном или игровом действии, остается неизменным. Нельзя войти в число участников в сам момент действия. Это можно сделать только перед началом новой игры или нового священнодействия. Как правило, участники праздника несколько раз проходят процедуру «входа» в сообщество. Первый раз, когда «входят» в пространство праздника, далее исходя из собственной приверженности к тому или иному праздничному мифу, части мифа. Встречаясь в ритуально-игровом пространстве праздника, участники: принимают на себя определенные персональные функции; добровольно подчиняются заданным правилам; в выборе мифа, руководствуются истинным интересом; осознают ограниченность и условность действия; ощущают единство сообщества.

Рассмотренные структурные компоненты, присущи и ритуалу, и игре. Безусловно, помимо приведенных выше, каждое из этих понятий имеет и свои, только ему присущие. Трудно представить такое состояние культуры, при котором игровые коллизии находили бы свое выражение исключительно в ритуале. Специфические компоненты ритуала включают структурированную последовательность действий, символические предметы и материалы, определённое место и время, а также прагматическую цель, направленную на изменение состояния или достижение результата

(например, благодарность, прощание, установление связи), причём важна соблюдение установленного порядка и использование мистических/ритуальных компонентов для усиления эффекта.

Специфические компоненты игры включают игровой замысел/сюжет, правила, игровые действия (включая роли) и игровые предметы, а в более широком смысле — геймплей (механики: баллы, бейджи, уровни, квесты) и дизайн (сеттинг, графика, звук, атмосфера), формирующие уникальный опыт для игроков. Соединяясь, игра и ритуал создают для участников особое пространство — пространство праздника. Попадая в него, знакомясь с правилами (условиями празднования), участник определяет свою роль (добровольно принимает предложенные правила) в раскрытии праздничного события (становится частью мифической истории праздника), что позволяет ему «выскочить» из обыденности и получить максимальное чувство удовлетворения, радости, счастья. Игра есть инструмент «играния» праздника, ритуал — структура (правила, церемонии «входа» и «выхода» и т. д.).

Лекция 9. Игра в структуре циркового праздника

Игра играет ключевую роль в структуре праздника, выступая как двигатель активности, средство коммуникации и воспитательный инструмент, который снимает напряжение, сплачивает участников, развивает навыки, создаёт позитивные эмоции и поддерживает интерес, превращая простое событие в яркое, осмысленное приключение с четкой динамикой.

Функции игры в праздничной структуре:

1. Динамическая связка. Игры и конкурсы служат переходом между основными блоками праздника (например, между приветствием и основной частью, или перед финалом), поддерживая высокий уровень энергии и вовлеченности.

2. Создание атмосферы. Игровая форма позволяет снять формальность, раскрепоститься, создать атмосферу свободы и веселья, чего сложно достичь строгой программой.

3. Коммуникация и сплочение. Через совместные игры участники учатся взаимодействовать, сотрудничать, разрешать конфликты, проявлять эмпатию и солидарность, формируя коллективный дух.

4. Воспитательный аспект. Игры развивают дисциплинированность, коллективизм, уважение к правилам и соперникам, а также формируют нравственные чувства и культурные ценности.

5. Развитие. Игровые задания улучшают координацию движений, развивают внимание, память, творческое мышление, ловкость и другие физические и интеллектуальные качества.

6. Эмоциональная разрядка. Игра высвобождает избыток жизненной силы, помогает отвлечься от рутины, дарит яркие впечатления и положительные эмоции, является отдыхом.

Роль игры в разных частях праздника: начало (разогревающие игры-знакомства, приветственные конкурсы задают тон и вовлекают всех); основная часть (подвижные и интеллектуальные игры, творческие задания перемежаются с другими элементами (концертом, застольем), поддерживая интерес и активность), *финал* (игры-прощания, коллективные хороводы или игры, подводящие итоги, закрепляют общие впечатления). Таким образом, игра — это не просто развлечение, а мощный структурообразующий элемент, который наполняет праздник смыслом, динамикой и делает его успешным, гармоничным и запоминающимся.

Теория и практика формирования игровой культуры режиссёра, включает в себя: игрологию (область научного знания о феномене игра), методологию игровой культуры, пространство и время игровой деятельности, проектирование игровых сообществ, игровую технологию. Употребляемый нами термин праздничная игра понимается в самом широком социокультурном контексте: праздник, представление, торжественная церемония, обрядовая игра, народное гуляние, ярмарка, семейно-бытовые формы праздника – всё это суть составляющие праздничной культуры, где объединяющим началом выступает их игровая природа, – «человек играет тогда, когда он празднует бытие».

Театрализованная игра в профессиональной практике праздничных форм культуры уже неоднократно рассматривалась в качестве эффективного социально-педагогического и художественно-эстетического метода (Д. М. Генкин), организуя как художественное содержание праздничных форм культуры, так и творческую инициативу, деятельность участников. Художественно-образная система как выражение празднично-игрового мироощущения, духовно-эстетического, ценностного, эмоционально-чувственного начал находит свое выражение в семиосфере праздника (О. Л. Орлов). Как справедливо подчеркивает А. И. Мазаев: «В сфере праздника зарождается эстетическое сознание с его умением ценить красивое и культивировать воображение...».

Для того чтобы «культивировать воображение», праздник использует семиотические системы (язык праздника), сложившиеся в сфере искусства и художественной культуры, вырабатывает особую культуру «выразительно-игровой коммуникации». Как празднично-игровая деятельность, театрализованная игра может выступать для одних участников праздника в качестве непосредственного активного занятия, а для других в форме праздничного зрелища. В этом случае театрализованная игра выполняет функцию социально-психо-логического резонатора (А. А. Конович), усиливающего и преобразующего переживания «человека играющего» в необходимый и адекватный эмоционально-праздничный настрой. А организационно-технологические принципы (Е. В. Руденский) обеспечивают функционирование всей празднично-игровой системы общения – принцип

состязательности, принцип ритуализации, принцип зрелищности, принцип маскировки поведения. Вместе с тем для социально-педагогической теории и практики праздничной игры остается открытым вопрос преобразования эмоционально-чувственного состояния человека в факт его непосредственной игровой деятельности, т. е. вопрос адекватной социально-педагогической методики перехода «человека обыденного» в «человека играющего», человека празднующего.

Игровую технологию в этом случае необходимо рассматривать как специализированную технологию постановочной практики специалиста – режиссера театрализованных представлений и праздников. Игровая технология – это система проектной деятельности режиссера от выявления культурных, художественных, психологических и др. закономерностей игры до конструирования и использования в режиссерской практике эффективных игровых моделей праздничного общения, ориентированных на становление игровой культуры человека. Такой теорией в социально-педагогической практике празднично-игровой культуры, по нашему мнению, выступает игрология. Игология как теория игровой культуры и область научного знания о феномене игра в культуре, искусстве, творчестве является для режиссёра источником формирования соответствующего понятия об игре, знания о пространственно-временной структуре игровой деятельности. Игология как область знания располагает системой основных понятий, определяющих различные контексты феномена игры в праздничной культуре. И здесь, наряду с устоявшимися профессиональными понятиями, так сказать терминологической классикой (тема, идея, образ, сюжет, композиция, мизансцена и т. д.), в глоссарий профессии (терминологический словарь) должны войти такие понятия, как воображаемая ситуация, игровое время, игровое действие, игровое напряжение, игровое право, игровое пространство, игровая роль, условность игры, игровая технология, правила игры, ритмика игры, ролевые отношения, самооценность игры, этика игры, а fair play и др.

Воображаемая ситуация в игре – это ключевой элемент сюжетно-ролевой игры, где человек создает нереальный, вымышленный мир, «притворяясь» кем-то (взрослым, персонажем) и используя предметы-заменители (палочка как ложка) для воспроизведения жизненных сценариев, что позволяет ему осваивать социальные роли, отношения и правила вне реальной действительности. Это расхождение между реальным предметом и его смыслом в игре (например, стул – это машина, а кукла – ребенок).

Основные составляющие воображаемой ситуации: сюжет – последовательность событий, которые разворачиваются в игре (например, «мы едем в магазин», «доктор лечит больного»); роль – принятие на себя определенного образа, действия и речи от имени этого образа (мама, врач, водитель); предметы-заменители – использование одного предмета вместо другого (кубик – это телефон, а полотенце – одеяло); смысловое замещение – действия, которые выполняются в воображаемом плане (кормить куклу, хотя в руках нет еды).

Игровое действие – это основной элемент игры, конкретный поступок или серия поступков, выполняемых участником (особенно ребенком) в воображаемой ситуации, имитирующих реальную деятельность взрослых или воспроизводящих жизненные сюжеты, с использованием предметов-заместителей и принятием ролей, что способствует социальному, когнитивному и личностному развитию. Это может быть манипулирование игрушкой («кормление» куклы) или выполнение правил в настольной игре, что развивает навыки общения, саморегуляции и познания.

Основные черты игрового действия: ситуативность – происходит в мнимой, воображаемой ситуации; предметность – использование игрушек или предметов-заместителей (палка вместо ложки); ролевой характер – принятие на себя роли (врача, мамы, водителя); сюжетность – воспроизведение событий, знакомых из жизни; целенаправленность – достижение игрового результата (выиграть, построить, «накормить»).

Игровое напряжение – это чувство вовлеченности, азарта, страха или предвкушения, которое игрок испытывает во время игры. Создается за счет чередования сложных моментов (пики напряжения) и «выдохов» (отдых, награда) для удержания интереса. Цель – углубление погружения (иммерсии) в игровой мир, создание сильных эмоций.

Игровое право – это комплекс правовых норм, регулирующих создание, использование и защиту интеллектуальной собственности (ИС) в компьютерных и настольных играх, охватывая авторские права на код, сюжет, графику, музыку, а также товарные знаки (логотипы, имена персонажей), и патентные права на уникальные технические решения, защищающие права разработчиков, издателей и игроков, чтобы предотвратить пиратство и обеспечить законную монетизацию.

Игровое пространство – это специально организованная среда (физическая или виртуальная) с набором предметов, оборудования и правил, предназначенная для игр, отдыха, развития и social взаимодействия, будь то детская игровая комната с кубиками и лабиринтами, аркадный зал с автоматами, или онлайн-мир для погружения. Ключевые особенности – безопасность, комфорт, наличие разнообразных игр и стимуляция воображения, что способствует развитию навыков, социализации и творческого потенциала у детей и взрослых.

Типы игровых пространств для детей: Физические зоны (в детских садах, ТЦ, дома): Мягкие модули, горки, сухие бассейны, конструкторы, уголки для ролевых игр (магазин, врач), творческие мастерские, зоны для уединения (палатки), бизиборды. Виртуальные: Интерактивные панели, образовательные игры, VR-пространства.

Для подростков и взрослых. Развлекательные центры (Playloft): Аэрохоккей, кикер, караоке, PS4/PS5, настольные игры, квест-комнаты, VR-игры, лаунж-зоны. Тематические пространства: Лофт-зоны с неонами и музыкой для вечеринок и праздников.

Игровая роль – это принятие участником игры определённой социальной или вымышленной позиции (например, «мамы», «врача»,

«кошки», «рыцаря»), в рамках которой он действует, говорит и мыслит в воображаемой ситуации, отыгрывая соответствующее поведение, что помогает освоить социальные отношения и навыки. Это ключевой элемент сюжетно-ролевых игр, позволяющий моделировать жизнь и усваивать социальный опыт.

Игровые технологии – это методы обучения, использующие различные виды игр (дидактические, ролевые, деловые, интеллектуальные) для организации педагогического процесса и достижения образовательных целей, повышая мотивацию, вовлеченность и эффективность усвоения знаний через создание интересной, эмоциональной и мотивирующей среды. Они переносят учебный материал в игровую форму, делая задачи желанными, а процесс обучения – более естественным, используя элементы соревнования, сюжета и свободы выбора.

Условность игры – это набор общепринятых правил, допущений и несоответствий реальному миру, которые принимаются игроками и разработчиками для создания игрового процесса, отличающегося от реальности, но при этом понятного, увлекательного и реализуемого технически. Это могут быть как логические допущения (например, игрок не умирает от падения с небольшой высоты, но враг получает урон от прыжка по голове), так и технические ограничения, которые стали частью геймплея.

Правила игры – это набор предписаний, определяющих, как играть, что можно и нельзя делать, и как вести себя участникам, создавая основу для честного и увлекательного процесса, будь то настольные игры (как «Угадай кто я?», где задают вопросы с ответом «да/нет»), словесные игры («Слова» – на последнюю букву) или ролевые игры (формализованные действия). Конкретные правила зависят от игры, но основная цель – установить порядок и цели, а также обеспечивать удовольствие и справедливость для всех.

Ритмика игры – это вид занятий (чаще для детей), где музыкальные образы, настроение и ритм передаются через движения тела, сочетая игру, танец, гимнастику и элементы театрализации для развития чувства ритма, координации, музыкального слуха и творческих способностей. Это процесс превращения музыки в "видимое" движение, включающий в себя упражнения, танцы, хороводы, сюжетные и несюжетные игры, где дети учатся выражать эмоции и согласовывать движения под музыку.

Ролевые отношения в игре – это специальные взаимоотношения между участниками, которые определяются взятой на себя ролью (например, «доктор-пациент», «капитан-матрос», «семья») и сюжетом игры, а не реальными личностями, позволяя проигрывать сценарии, развивать воображение и социальные навыки через имитацию поведения других людей. Эти отношения строятся на договорённости о правилах и ролях, а сам процесс "отыгрывания" называется «ролить».

Этика игры – это совокупность моральных принципов и правил поведения, которые делают игровой процесс честным, уважительным и приятным для всех участников, охватывая как поведение игроков друг к другу и к игре, так и внутренние моральные дилеммы, заложенные в самом

игровом дизайне. Это включает в себя честную игру (без читов), уважение к другим игрокам (отсутствие оскорблений, адекватное общение) и следование правилам, создавая позитивную атмосферу.

Фэйр-плей (fair play), или «честная игра», – это этический принцип в спорте, который выходит за рамки формальных правил и означает уважение к сопернику, судьям, правилам и духу соревнования, проявляя благородство, справедливость и честность, даже ценой поражения, что включает в себя противодействие допингу, насилию и обману, создавая позитивную атмосферу.

Самоценность игры – это психологический инструмент в форме трансформационной игры, созданный для того, чтобы помочь участникам глубоко проработать и укрепить чувство собственной значимости и ценности (самоценность), отделив его от внешних оценок. Игра помогает выявить потребности, найти внутренние ресурсы, трансформировать негативные убеждения и сформировать устойчивую позитивную самооценку через исследование своих эмоций, желаний, сильных и слабых сторон в безопасной игровой форме.

Проектный уровень игровой технологии решает задачи *способов моделирования праздничной игры*. *Зрелищно-игровой способ* предполагает проектирование *визуальной* игры (представления, зрелища), это игра, предназначенная «для просмотра». Праздник через представление, зрелище сохраняет во всех аспектах формальные признаки игры. Праздник «разыгрывается, ставится, как спектакль, внутри реально обособленного игрового пространства» ...путем распределения ролей на основе сюжета, создания условности через образы и символы и т. д. Главной «заботой» профессиональной технологии зрелищно-игровых форм праздника является «забота» о восприятии, впечатлениях участников праздника (например, удивление, очарование и т. д.) и воздействие на воображение (превращение событий праздничного действия в образы и представления, которые удивляют, очаровывают, привлекают внимание и т. д.). Эти факты есть формирование эмоционального пространства праздника, праздничной атмосферы.

Каждый праздник связан с определенной ценностью, иногда с ценностью высшего порядка. Ценностью ритуальной игры является творческая природа человека. В этом случае именно правильно понимаемая и компетентно проектируемая ритуальная игра как способ *моделирования празднично-игровой коммуникации* наполняет праздничные формы культуры высшей серьезностью сакрального, священного и святого. *Ритуальная игра* – есть живая связь с традицией. В игровой культуре праздника ритуал и обряд выполняют различные функции: ритуальная игра образно воплощает творческую природу «человека играющего» в системе «Человек – Космос»; обрядовая игра же актуализирует социальное творчество «человека играющего» в системе «Человек – Человек». У обряда социальная природа. Социальная функция обряда – «работа» на сплочение наличного социума, на оформление социального статуса, на закрепление общественно значимых

положений индивида при переходе в новые социальные состояния и т. п. «Человек играющий» в обряде осознает свое новое общественное я.

Карнавальная игра – способ вывернуть наизнанку привычные представления о мире как о разумной иерархической системе, осмеять все привычное и застывшее с тем, чтобы способствовать его возрождению и обновлению.

Спортивно-игровое проектирование праздника предполагает наличие ярко выраженного соревновательного элемента в празднично-игровых формах культуры. Это формы празднично-игровой культуры, в которых функция состязания (агона) приобретает форму игры, «представляется в формах и атмосфере игры». *Состязание* – сопоставление, соизмерение человеческих качеств вне их утилитарного применения, сопряжено с развитием эстетического отношения к миру.

Танцевально-игровой способ. В качестве координат для проектирования праздничной игры этот способ включает: музыкальный ритм, музыкальную композицию, хореографическую последовательность и рисунок движений (хореографическую лексику), песенный текст, пластическую выразительность жестов. «Отношение танца к игре есть не соучастие, а отношение части к целому, есть тождество сущности. Танец есть особенная и совершенная форма игры как таковой».

Виды игр в празднике. Активные игры: Эстафеты: «Водонос», «Капитан Тукан», костюмированные. Движение и реакция: «Море волнуется», «Поймай меня», «Быстрая пара». Спортивные элементы: Мини-олимпиады, командные игры с мячом. *Настольные игры:* Карточные: Уно, «Свинтус», «Манчкин». Стратегические/логические: «Мафия» (детская, взрослая), «Монополия», «Данетки» (ассоциации). Интеллектуальные: Викторины, квиз-шоу. *Словесные и застольные игры.* «Крокодил»: Пантомима и ассоциации. «Данетки»: Отгадывание загадочных историй. «Имаджинариум»/«Активити»: Объяснение слов. Застольные: «Мой девиз», «Я открою вам тайну», «Ромашка». *Музыкальные игры.* «Музыкальный батл», «Музыкальная шляпа». «Музыкальные стулья». *Тематические и квестовые игры.* Квесты: Поиск сокровищ, «Побег от дракона». Творческие. «Новые ПДД» (сочинение), «Сказка по-новому», мастер-классы. Карнавальные. Маскарады.

Методика проведения игры на празднике включает подготовку (выбор игры по возрасту, сценарий, реквизит), введение (сбор гостей, создание интереса, объяснение правил), основную часть (руководство ходом игры, чередование активных и спокойных игр, поддержание динамики) и завершение (подведение итогов, вручение призов, финал праздника), с акцентом на вовлечение всех участников и создание позитивной атмосферы.

Лекция 10. Анимация в цирковом празднике

В последнее время редкое корпоративное торжество будь то презентация, семейное мероприятие или же корпоративный банкет редко обходится без участия в нем команды аниматоров. Анимация как направление актерской деятельности совсем не ново. Просто раньше творческих специалистов, которые занимались активизацией гостей праздника, а также проводили конкурсные программы для развлечения отдыхающих санаториев и профилакториев называли массовиками-затейниками. Когда в нашей стране подобно Америке и европейским государствам начала формироваться система, предлагающая человеку полный спектр досуговых занятий (эту систему сейчас принято называть индустрией досуга), то вместе с большинством новых слов и названий в лексикон организаторов праздничных мероприятий вошло понятие «анимация».

Совсем не случайно артистов, занимающихся развлечением гостей праздничного действа и специалистов, создающих мультипликационные (анимационные) фильмы объединяет одно наименование. Само слово «анимация» происходит от латинского *anima*, что значит – «душа» и означает «оживление», «одушевление». Поэтому, подобно художникам-мультипликаторам, создающим своих персонажей и придумывающим для них удивительную экранную жизнь артисты аниматоры призваны вдохнуть жизнь в изображаемый образ, существуя и действуя в его характере на протяжении всего праздника.

Цель анимации – привлечение внимания к праздничному мероприятию, создание хорошего настроения и позитивного отношения к происходящему, а также вовлечение гостей праздника в действие и превращение их из пассивных зрителей в непосредственных участников. Таким образом, аниматор – это актер, работающий в образе какого-либо персонажа и действующий в этом образе согласно концепции мероприятия. Основная задача анимации – создание атмосферы, сопровождение и развлечение гостей праздника. Зачастую аниматоры работают в составе анимационной команды, состоящей из 3-6 человек. Хотя, количество участников команды зависит от творческой необходимости, размаха торжества и предполагаемого количества гостей праздника.

Аниматор – это не просто актер, обладающий всем спектром профессиональных умений и навыков (владеющий своим телом, имеющий внятную речь, поставленный голос, певческие навыки и т.д), но и тонкий педагог и психолог с хорошим чувством юмора и современности, способный остроумно пошутить в ответ на реплику оппонента. Это человек, который умеет быстро находить выход из сложных ситуаций, харизматичный импровизатор, лидер по натуре, умеющий адаптироваться к характеру и манере поведения любого человека. Он должен уметь вовлечь в общение (а иногда и игру) даже взрослых, серьезных и солидных людей. Последнее возможно лишь в случае наличия у артиста значительного творческого багажа (знания большого количества конкурсов, анекдотов, реприз, фокусов, заготовленных импровизаций и т. д.) а также использовании в работе

определенных педагогических и психологических методик. При этом аниматор должен обладать высоким уровнем внутренней культуры, деликатностью, тактом и чувством меры, которое помогает ему не быть навязчивым и закончить общение с гостем до того момента, когда оно начинает тяготить последнего. Т. е. это профессионал, чей внешний вид, манеры и поведение вызывают у зрителей и участников праздника исключительно положительный отклик. Поэтому не всякий артист способен стать хорошим аниматором. Да и деятельность аниматора отличается от традиционной актерской игры отсутствием четкого текста роли и изменчивостью предлагаемых обстоятельств. Аниматор знает лишь приблизительное направление, в рамках которого он будет действовать в образе своего героя и сможет изменять ситуацию по своему усмотрению для достижения своей главной цели – вовлечения зрителя в процесс общения реакцией на которое станут положительные эмоции человека (смех, улыбка).

Сейчас анимационные команды востребованы на праздниках различного уровня и, прежде всего, на корпоративных торжествах всех типов, а также в тимбилдинговых программах; клубных вечеринках; детских праздниках любого масштаба; спортивных мероприятиях; крупных городских праздниках фестивалях. Причем, в некоторых из них (например, в клубных мероприятиях, масштабных церемониях или внутренних презентациях) работа аниматоров заключается, прежде всего, в создании атмосферы. Их задача встречать гостей, погружать их в определённое настроение, демонстрировать «правила игры», настраивать на стиль предстоящего зрелища. В других же (например, детских праздниках) аниматоры являются основными действующими лицами и ведущими праздника, несущими основную смысловую нагрузку.

Иногда аниматор становится ассистентом ведущего (например, аниматор командообразования и корпоративных программ – это актер в специальной форме, помогающий инструкторам или ведущему в проведении командных игр, испытаний и конкурсов). Аниматоры просто незаменимы при организации промоакций. Лотереи, презентации, различные рекламные акции с их помощью превращаются из довольно скучных, перенасыщенных информацией мероприятий в яркие театрализованные зрелища. Весьма популярны становятся услуги аниматоров в туристическом бизнесе. Здесь спектр их творчества наиболее разнообразен: помимо проведения различных шоу, дискотек, детских программ аниматоры, обычно, отвечают также за организацию всевозможных спортивных занятий и физкультурно-оздоровительных программ и состязаний (футбол, волейбол, аквааэробика, танцевальные уроки и т. д.).

Работая над подготовкой корпоративного праздника и планируя использование в нем анимационной команды режиссеру необходимо тщательно продумать образы персонажей в соответствии с направленностью мероприятия, целевой аудиторией и, конечно же, его сценарно-режиссерским ходом-приемом. Например, герои любимых детьми мультфильмов будут замечательно смотреться на презентации магазина игрушек, детского

игрового или спортивного центра и т. п., но будут совершенно неуместны, скажем, в автоцентре (если это, конечно, не автоцентр, занимающийся продажей и прокатом детских автомобилей).

Анимация для детей и взрослых – это два совершенно разных направления работы, внутри которой существуют свои направления, свои мастера, свои персонажи и образы. Так, уже традиционными образами детской анимации стали такие сказочные персонажи, герои любимых мультипликационных фильмов и комиксов как Маша и Медведь, Шрек и Фиона, Осёл, Карлсон, Буратино и Мальвина, Пеппи Длинный Чулок, Чебурашка и Крокодил Гена, Красная Шапочка, Белоснежка, Человек-паук персонажи книг и фильмов о Гарри Поттере, различные животные, клоуны, фокусники и волшебники, пираты, индейцы, а также традиционные персонажи русских сказок: Баба Яга, Змей Горыныч, Кошечка Бессмертный и т.д. В детской анимации, как и в любом виде творческой деятельности время от времени возникают актуальные направления и течения. Яркий пример – образы героев Уолта Диснея – Микки Маус, Скрудж Макдак, Кролик Роджер и др.

В настоящее время, пожалуй, самым модным и востребованным является образ обаятельного, немного сумасшедшего пирата Джека Воробья из кинотрилогии «Пираты Карибского моря». Эта история вызвала к жизни целое направление в аниматорском творчестве. К примеру, в сети Диснейлендов по всему миру Джек Воробей и его компания стали, наверное, одним из самых ярких элементов шоу. Театрализованные эпизоды фильмов привлекают наибольшее внимание туристов всего мира. Особый восторг эти сценки вызывают у маленьких посетителей парка. «Пираты Карибского моря» породили настоящую развлекательную индустрию. Поклонники трилогии теперь имеют возможность в полной мере окунуться в атмосферу пиратской романтики и стать обладателями не только фотографии с главными героями, но и различной сувенирной продукции (костюмов пиратов, оружия, пиратских медальонов и т. д.).

Дети – самая благодарная и непосредственная публика. Анимация для них имеет ряд специфических особенностей. Во-первых, образ аниматора должен быть легко узнаваем. Во-вторых, костюм актера должен быть максимально ярким, с обилием функциональных деталей, имеющий подчеркнутое сходство с внешним видом оригинала. В-третьих, детская анимация чаще всего сюжетна. Традиционным ее типом является ролевая игра (например, поиски сокровищ). Аниматор здесь выступает в качестве педагога-ведущего, который предлагает детям правила игры и поощряет их за успешно выполненные задания. В случае, если на празднике работает команда аниматоров, то их программа может строиться следующим образом. Вначале детям демонстрируется театрализованный пролог, в котором происходит событие, вокруг которого затем будет строиться сюжет всей программы. Например, похищение злыми силами какого-либо артефакта (скажем, карты сокровищ) у добрых персонажей. На протяжении оставшегося времени программы дети-участники под руководством добрых

героев участвуя в конкурсах будут возвращать артефакт законным владельцам. Отрицательные персонажи в этом случае будут выполнять роль ведущих, предлагая детям всё новые и новые конкурсные испытания.

Важным условием детской анимации является отсутствие в ней действительно злых и страшных героев. Даже отрицательные персонажи должны быть, скорее, смешными, глупыми, жадными, неуклюжими или хвастливыми и обладать негативными качествами понятными ребенку. Особое внимание нужно также уделять реквизиту и призовому фонду детского праздника, так как для детей огромное значение имеет атрибутика. Ребенок легко принимает условность происходящего и единственная правдоподобная деталь способна мгновенно погрузить его в атмосферу действия. Например, как только малыш получает пластмассовый меч, он сразу начинает ощущать себя богатырём и готов к любым «подвигам». Также аниматорам важно помнить о необходимости поощрения абсолютно всех участников праздника. В финале представления каждый малыш должен получить приз и ощутить себя победителем. Призы и подарки совсем не обязательно должны быть дорогостоящими. Гораздо важнее, чтобы они соответствовали стилистике программы, а также моменту вручения. Скажем, если праздник связан с каким-либо обучением и аниматорами на нем являются Буратино и Мальвина или же, преподаватели школы Чародейства и Волшебства Хогвартс, то вполне логично в качестве призов использовать различные школьные принадлежности: карандаши, тетрадки, счетные палочки и т. д. Только во втором случае, они будут презентоваться детям как волшебные карандаши, волшебные тетради и волшебные палочки. Немаловажно также помнить о соответствии ценности приза и сложности задания, которое ребенок выполнил. Малышу будет обидно, если за достаточно сложное для него задание он получит такой же точно приз, как и за простое, не требующее серьезных усилий.

Дети – это самый чуткий камертон эмоций, они очень тонко чувствуют ложь и фальшь. Поэтому аниматорами детских праздников должны становиться только люди с открытой душой, способные удивляться обыденным вещам и смотреть на мир детскими глазами. Возле таких артистов по окончании программы всегда собирается куча детей. Малыши, буквально «прилипают» к такому человеку демонстрируя ему свои призы, бурно общаясь и фотографируясь с ним на память.

Анимация для взрослых – это совершенно другой тип работы с аудиторией. Он имеет свою специфику и ставит перед артистом-аниматором совершенно иные задачи. Данный тип анимации направлен, прежде всего, на создание у гостей праздника определенного настроения. Очень часто такая анимация не имеет сюжета (работают персонажи-статисты), но плавно вводит участников предстоящего торжества в атмосферу события буквально с порога знакомя их с режиссерским ходом-приемом, эпохой и стилем, в котором будет выдержан весь праздник. Аниматоры играют роль некого «переключателя», помогающего взрослым, а зачастую и пожилым людям забыть о своих делах и заботах, будничных проблемах и окунуться в другой

сказочный и праздничный мир. Таким образом, основная роль анимации для взрослой аудитории на концептуальных мероприятиях и корпоративных вечеринках – это, главным образом, раус – работа по встрече и сопровождению гостей. Иногда гости ощущают некоторое напряжение и неудобство оттого, что приехали слишком рано, либо не имеют знакомых среди тех, кто уже присутствует в зале и ощущают дискомфорт от необходимости переждать это некомфортное для них время до начала праздника. Задача анимации в этом случае – организация в фойе (или непосредственно в зале, где будет проходить торжество) увлекательной предигры. Безусловно, взрослые солидные люди, да к тому же еще в вечерних нарядах не будут активно участвовать в конкурсах, особенно предполагающих какие-то физические усилия (исключением могут быть лишь люди, в значительной мере злоупотребившие алкоголем). Поэтому методы работы с подобной аудиторией – это, прежде всего, очень мягкое, ненавязчивое вербальное и невербальное общение. К примеру, гости с удовольствием фотографируются с аниматорами в ярких нарядах на фоне пресс-волла (каркасная конструкция с баннером для фотосессий). Большое значение имеет первое впечатление, которое сложится у гостя, поэтому этот момент должен быть тщательно обдуман режиссером вечеринки.

Традиционно, входящих гостей приветливо встречают актеры-аниматоры в определенных сценарием вечера образах, быть может, говорят характерные фразы, присущие этим персонажам или эпохе, которую они изображают. Помочь переключиться в состояние праздника может какой-то символ, который получает гость при входе. Это своеобразный тайный знак причастности к данному празднику, эдакий символ членства закрытого «корпоративного клуба». Если это гавайская вечеринка, гостей встречают девушки в купальниках и юбках из пальмовых листьев, вешают ему на шею венок из тропических цветов, обязательно звучит традиционное приветствие «Алоха, Гавайи» и ритмы регги. Зачастую эти символы затем используются в процессе предигры, а иногда и в основном действии праздника (они могут стать лотерейным билетом, фантом, предметом розыгрыша, билетом викторины и т. д.). На вечеринках особенно крупных, всемирных корпораций при соответствующем бюджете подобные символы представляют собой достаточно дорогостоящие изделия, изготовленные индивидуально для каждого гостя (перстни, именные медальоны с монограммами, паркеры с золотыми перьями, часы с гравировкой и т. д.), которые затем остаются на память о празднике. Нельзя также забывать о различной сувенирной продукции с фирменной символикой (бейсболки, футболки, ручки, календари и т. д.). Она используется как элементы костюмов аниматоров, так и в качестве оформления зала, призов и подарков участникам конкурсов, розыгрышей и лотерей.

Существенно помочь в создании атмосферы предигры может использование различных выразительных средств: музыкально-шумового сопровождения, света, реквизита, организации фуршета в стиле будущего праздника. Скажем, если корпоративная вечеринка задумана в стиле 60-х, то

фойе ресторана или концертного зала может предстать перед зрителем в образе летнего парка того времени с его характерными атрибутами: горят уличные фонари, на эстраде играет небольшой духовой оркестр, солист исполняет модные в то время хиты, вальсирует пара танцоров, работает конференсье. В буфетной зоне располагаются автоматы с газированной водой, продается сок в граненых стаканах по 5 копеек и т. д. Предигра такой вечеринки может включать в себя небольшие сценические зарисовки. Их цель – оживить действие, поднять спокойный, неспешный темпо-ритм съезда гостей и привнести в него элемент неожиданности. Например, во время паузы в выступлении духового оркестра эстраду «захватывают» стилиаги. Откуда ни возьмись, появляется джаз-банд и «парк» наполняется зажигательно отплясывающими девушками и юношами в ярких кричащих нарядах. Звук свистка и появление милиционера вновь возвращает жизнь «парка» в привычное русло. На протяжении 30–50 минут, пока идет съезд гостей можно организовать 3–4 подобных сюрприза.

Мода на вечеринки в стиле «Стилиаги» появилась совсем недавно. Интерес к стилиагам возобновился после выхода на экраны одноименного фильма П. Тодоровского. Еще одной традиционной тематикой корпоративных праздников сейчас является «Голливуд». Фабрика Грёз предложила миру очень много культовых героев, которые теперь живут самостоятельной жизнью, отдельно от тех произведений, в рамках которых они были придуманы. Чарли Чаплин, Бетмэн, Иствикские ведьмы, Фредди Крюгер, герои вестернов Клинта Иствуда и др. Популярными персонажами в анимации также служат известные деятели мирового шоу-бизнеса и политики: Мерлин Монро, Элвис Престли, Луи Армстронг, Джон Леннон, Мэрлин Мэнсон, Верка Сердючка, Ленин, Сталин, Жириновский, Горбачёв и прочие. Не угасает интерес к вечеринкам, тематикой которых являются определенные исторические эпохи: средневековые с его рыцарской романтикой, мушкетерская Франция, Пушкинская Россия 19 века, традиционные русские народные гуляния, революционная романтика 1917 года, Гангстерская Америка 20-х – 30-х годов, эпоха НЭПа в стиле Ильфа и Петрова, ностальгическая тема «СССР 1960-е, 1970-е, 1980-е» и т. д. Востребованными и всегда выигрышными остаются ретро-вечеринки, разнообразные «Дискотеки 80-х, 90-х», вечеринки с национальным колоритом (восточные, японские, индийские, арабские), а также всевозможные балы нечистой силы (Хэллоуин, Граф Дракула, булгаковская нечисть и др.).

В арсенале профессионального аниматора должно быть как можно больше разножанровых персонажей: от Остапа Бендера до Верки Сердючки, от Клеопатры до Чарли Чаплина. Самое главное – на протяжении всего праздника оставаться и действовать в образе, не выходя из него ни на минуту. Что интересно, публика, обычно, гораздо больше симпатизирует отрицательным персонажам. Опытный аниматор умеет привнести в свой образ юмор, иронию и своеобразную отрицательную харизму, которая так привлекает гостей. Замечено, что именно этот персонаж становится на

празднике самым популярным. Возле него всегда можно увидеть группу людей, и безусловно, именно он окажется центральной фигурой на большинстве фотографий, сделанных в этот вечер.

Очень большой популярностью на корпоративных мероприятиях пользуются мимы, клоуны, ожившие манекены. Несмотря на то, что эти образы не предполагают вербального общения, их магия завораживает любого гостя праздника. Все мы – родом из детства, поэтому удивительное искусство мимов возвращает нас в то время, когда слова еще не были для нас так важны, а для того, чтобы почувствовать себя счастливым было достаточно, чтобы клоун с грустными глазами подарил тебе непонятно откуда возникшего бумажного голубка.

Еще одним универсальным типом анимации интересным абсолютно любой аудитории являются ростовые куклы. Ростовая кукла представляет собой объемный костюм героя сказок или мультипликационных фильмов, забавного животного, либо предмет или персонажа, олицетворяющего бренд компании. Кукла может быть в рост человека, а бывает и гораздо выше, но редко превышает 2,5 метра. В настоящее время ростовые куклы – это актуальный элемент современных рекламных и развлекательных мероприятий, «изюминка» корпоративных вечеринок, «гвоздь программы» внешних презентаций и безусловный фаворит любого детского праздника. Их яркий, привлекающий внимание внешний вид является залогом интереса со стороны публики. Основное свойство ростовых кукол – привлекать внимание и повышать настроение – давно известно маркетологам и режиссерам, и, поэтому, активно используются в праздничной индустрии и шоу-бизнесе уже не одно десятилетие. Действительно, и в советское время, и в период конца 80-х- начала 90-х годов прошлого века ростовые куклы уже были знакомы отечественному зрителю. Однако, шили их исключительно театры для использования исключительно в собственных спектаклях и театрализованных представлениях. Увидеть куклы на улицах города в то время можно было крайне редко. Лишь один-два раза в год они принимали участие в особо крупных праздниках городского или регионального масштаба и неизменно вызвали бурю позитива у зрителей и участников этих мероприятий. Сейчас ростовые куклы перестали быть диковинкой. Практически каждое агентство по организации праздников имеет хотя бы несколько персонажей, способных принять участие в торжестве, рассчитанном как на детскую, так и на взрослую аудиторию. Довольно часто свои ростовые куклы имеют крупные компании, которые используют этот вид анимации в рекламных целях. Узнаваемый образ, как будто, только что сошедший с логотипа фирмы, облеченный в привлекательную форму игрушки работает несравненно лучше, чем его нарисованный собрат. Например, живой рекламой частной пекарни может быть добрый пекарь в белом колпаке, в переднике с логотипом компании и крендельком в игрушечной руке.

Иногда ростовая кукла может изображать какой-либо предмет, являющимся продукцией представляемой фирмы, то есть, является живой

рекламой. На улицах городов мы все чаще встречаем двухметровые телефоны, початки кукурузы, стаканчики мороженого, зубы, чайные чашки, предлагающие нам рекламную листовку с адресом или скидкой в тот или иной магазин, ресторан, медицинский центр и т. д. Независимо от функции (сугубо рекламной, развлекательной или рекламно-развлекательной), которую выполняет ростовая кукла ее основная задача – привлечь внимание, сделать так, чтобы люди заинтересовались и подошли к сценической площадке (последнее, в случае, если это мероприятие носит внешний характер). Давно замечено, что особенно эффективно ростовые куклы работают на многолюдных мероприятиях и самой основной их аудиторией являются дети и их родители. На малышей эти ожившие игрушки производят неизгладимое впечатление. Большая добродушная кукла не вызывает раздражения и у взрослой аудитории. Здесь она чаще всего, играет роль своеобразного яркого акцента, «аксессуара» рауса, объектом, с которым и возле которого люди предпочитают фотографироваться. Ну а если гигантская игрушка с фирменным логотипом попадает в фотоальбомы, то узнаваемость бренда гарантирована.

О популярности ростовых кукол говорит уже тот факт, что героиней одного из самых популярных интернет-мультфильмов для взрослых (режиссер Олег Куваев) стала Масяня, работающая ростовой куклой, рекламирующей аптеку на улице Блюхера. К особенностям работы ростовых кукол относится, прежде всего то, что они обычно не предназначены для вербального общения. Традиционно, самым крупным и тяжелым атрибутом куклы является голова, которая не позволяет «кукловоду» внятно громко разговаривать, а иногда даже и быстро двигаться. Поэтому общение происходит с помощью жестов, что, тем не менее, позволяет аниматору успешно выполнять все поставленные перед образом задачи. Планируя в корпоративном мероприятии участие ростовых кукол режиссер должен помнить о том, что аниматор, действующий в подобном костюме, должен иметь возможность отдыхать через каждые 30-40 минут непрерывной работы. Если же праздник проходит на открытой площадке летом, организовать отдых артисту необходим даже чаще.

Еще одним актуальным и очень востребованным видом на рынке праздничных услуг является анимация тимбилдинговых программ. В последние годы тимбилдинг стал популярным атрибутом совместного отдыха большинства крупных российских компаний, поэтому спрос на тренеров-аниматоров таких программ неизменно растет. Активный тимбилдинг немыслим без участия в нем команды аниматоров, которые являются и ведущими, и помощниками участников, и судьями этих конкурсных программ. Если классический и творческий тимбилдинг, зачастую, не требуют большого количества аниматоров-помощников и могут ограничиться участием в них одного тренера (в первом случае) и ведущего (во втором случае), то спортивный, а особенно тематический театрализованный тимбилдинг без участия сплочённой команды аниматоров просто немыслим.

Замечательный пример качественной работы тимбилдинговых команд можно найти в туристическом бизнесе. Для зарубежных курортов работа Animation team стала уже неотъемлемой частью сервиса отеля. Именно хорошая анимация, порой, мотивирует туристов в выборе места отдыха. Наслаждаясь профессиональной работой аниматоров люди способны «закрыть глаза» на какие-то недостатки сервиса отеля, чем успешно пользуются хозяева подобных туристических центров. Анимационные бригады работают там на протяжении всего дня: утром приглашают гостей принимать участие в спортивно-оздоровительных программах (аквааэробика, пляжный волейбол, настольный теннис и т.д.), днем проводят различные представления, уроки и тренировки (танцы, аквагимм, йога), вечером организуют детские игровые программы, красочные шоу и тематические вечера (пародийные шоу, танцевальные вечера, конкурсные программы типа «Лучшая пара отеля», «Самая красивая девушка отеля» и т.д.), а завершают свою работу почти ночью, являясь заводилами и танцорами «go-go» на отельных дискотеках. Аниматоры создают такую удивительную атмосферу увлеченности и азарта, что даже отдыхающие неподалёку туристы, изначально не настроенные на участие в подобных развлечениях, переключают своё внимание на их работу и втягиваются в игровой процесс. Анимация тимбилдинговых программ – это деятельность по разработке и представлению специальных программ проведения свободного времени в соответствии с пожеланиями заказчика (его творческими или спортивными интересами). Задачей аниматора-инструктора является оживление отдыха коллектива и организация непосредственных впечатлений от личного участия в мероприятии.

Если говорить о спортивной анимации, то в ее основе, прежде всего, лежит интерес людей к здоровому образу жизни. А основными задачами является сохранение и укрепление здоровья участников, а также стимулирование их к занятиям физической культурой и спортом. Функции подобных анимационных программ заключаются в организации и руководстве мероприятиями спортивной и оздоровительной направленности. Поэтому аниматоры спортивного тимбилдинга – это, прежде всего, инструкторы по наиболее популярным (а иногда и весьма экзотическим) видам спорта. Они должны в совершенстве владеть информацией об их правилах, уметь на собственном примере показать, как нужно действовать в той или иной ситуации, помочь участнику верно оценить собственные силы, а также поддержать его психологически: настроить на победу, вселить в него уверенность в себе, подбодрить, «развеять» страхи и т.д. Дело в том, что участниками подобных мероприятий является разновозрастная группа работников компании-заказчика. И в одной команде наряду с молодыми энергичными людьми обязательно будет представитель старшего поколения, для которого некоторые конкурсы будут реальным испытанием на прочность.

Традиционно за каждой командой закреплён отдельный аниматор-инструктор, который следит за соблюдением правил и церемоний программы

(например, совместное выкрикивание девиза команды при прохождении каждого конкурсного этапа), очередностью выступлений участников, а также проводит работу по поднятию «боевого духа» команд. Иногда дополнительная группа аниматоров работает в качестве общего противника для всех команд-участников или же, к команде непрофессионалов прикрепляется несколько аниматоров – профессионалов в том виде спорта, который избран для состязания. Часто такой прием используется в соревнованиях по пейнтболу. Обычно, аниматоры спортивного тимбилдинга одеты в определенную форму, соответствующую тематике программы. Например, если темой тимбилдинга является «Олимпиада», то аниматоры-инструкторы могут предстать перед участниками в древнегреческих туниках, если программа военизированная, то уместна будет военная форма, если предполагается водное путешествие, то весьма актуальным нарядом станут тельняшки, матроски и т. д.

Как правило, спортивные соревнования «разбавляются» театрализованными зарисовками в исполнении анимационной команды. Например, будущих «олимпиоников» между состязаниями может напутствовать Оракул. Подобные выступления могут носить юмористический характер, что очень разряжает напряженную атмосферу соперничества. Скажем, по окончании конкурса по метанию мячей в воду из реки может появиться недовольный тем, что его потревожили Нептун или Водяной со своей свитой и в качестве наказания устроить участникам еще один «внеплановый» конкурс. Аниматор активного тимбилдинга должен уметь найти новые подходы к организации классических игр иногда, возможно, даже придумав (или просто видоизменив) правила известной игры под сценарий конкурсной программы. Он должен в полной мере владеть навыками по грамотной организации всего игрового процесса, знать специфику тимбилдинга (приглашение, оргайз-листы, стимулы, бонусы, система вознаграждений и т. д.), а также умело использовать психологические приёмы для работы с публикой (так называемые стоуксы, якоря, трюизмы, практические методики НЛП и т.п).

Таким образом, все вышеперечисленные виды анимации с каждым годом становятся все более значимыми для отечественной праздничной индустрии. Вложение значительных средств в распространение и популяризацию анимации как действенного средства создания атмосферы праздника даёт свои положительные результаты. На смену одетым в примитивные костюмы масовикам-затейникам с реквизитом из подручных материалов пришли аниматоры – профессионалы, полностью экипированные в соответствии с представляемым образом. В их распоряжении – весь спектр современных развлекательных технологий, начиная от безграничного выбора ярких, хорошо сшитых костюмов и заканчивая последними достижениями в области мультимедиа.

Лекция 11. Специфика эстрадной, цирковой и праздничной клоунады

Если обратиться к трактовке понятия «клоунада как жанр», то в словаре русского языка С. И. Ожегова можно найти следующее определение: «Клоунада – это жанр циркового искусства, основанный на буффонаде и гротеске». В современном толковом словаре русского языка Т. Ф. Ефремовой «клоунада – это искусство клоуна», однако, исходя из определений других значений этого слова, мы понимаем, что речь идёт только о цирковой клоунаде. Наличие эстрадной клоунады ни в одном словаре не отмечено, искусствоведческая литература также неоправданно редко касалась этой темы. Немногочисленные разработки по цирковой клоунаде, относящиеся ко второй половине XX ст., бесспорно, существуют, тема же эстрадной клоунады, которая затрагивается лишь в работах И. А. Богданова, представляет собой огромное поле для исследовательской деятельности. Определяя суть этого жанра, можно выделить его основные эстетические законы: универсальный комизм, «амбивалентность» смеха (двойственность по отношению к объекту), перевёрнутость привычных отношений. Эти законы сформировали яркий и самобытный клоунский язык, основой которого стал гротеск, гипербола, алогизм и буффонада.

Одинаковое название циркового и эстрадного жанров может привести к ложному заключению о том, что эстрада, возникшая в Советском Союзе значительно позже, чем цирк, «позаимствовала» у него жанр клоунады и ассимилировала к своей специфике. Однако это утверждение неверно. Оба жанра имеют общие корни – древнегреческий театр, однако пути формирования у них разные. Цирковая и эстрадная клоунады развивались иногда параллельно, иногда пересекались, сливаясь в единое целое и обогащая друг друга, однако специфику свою сохранили до наших дней. Истоками эстрадной клоунады является ритуальная, трагическая часть древнегреческих празднеств, посвящённых Дионису, богу виноградной лозы, которая состояла из песнопений жрецов и ритуальных танцев вокруг алтаря. Эти действия явились основой для зарождения такого вида искусства, как пантомима, которая с течением времени под влиянием народных карнавальных традиций обрела на английской сцене в начале XVIII века вид профессиональной пантомимы, которая и стала прообразом современной эстрадной клоунады. Истоками цирковой клоунады является вторая, комическая часть древнегреческих празднеств, исполняемая крестьянами и инсценирующая мифологические сюжеты. Это действо со временем обрело форму карнавала и явилось истоком нового вида искусства – мим, художественными приёмами которого, наряду с пантомимой, стали речь и цирковые трюки. Искусство европейских гистрионов и славянских скоморохов, помноженное на профессиональное мастерство цирковых артистов, привело к появлению в конце XVIII века профессиональных цирковых клоунов. Исходя из исторических предпосылок возникновения жанров, совершенно очевидно, что эстрадная клоунада, сутью которой является пантомима, по форме тяготеет к профессиональному театру.

Цирковая клоунада, освоившая приёмы народного театра, ближе к площадному, карнавальному действу. Именно этот факт и определяет их особенности.

Одним из главных принципов жанра является гротеск, имеющий в цирковой клоунаде оттенок «средневекового», а в эстрадной – «романтического». «В отличие от средневекового и ренессансного гротеска, непосредственно связанного с народной культурой и носившего площадной и всенародный характер, романтический гротеск становится камерным; это как бы карнавал, переживаемый в одиночку, с острым сознанием своей отъединённости. Карнавальное мироощущение как бы переводится на язык субъективно идеалистической философской мысли и перестаёт быть тем конкретно переживаемым (можно даже сказать – телесно переживаемым) ощущением единства и неисчерпаемости бытия, каким оно было в средневековом и ренессансном гротеске», - писал М. Бахтин. В цирковой клоунаде гротеск проявился в актёрском приёме буффонады (резкое преувеличение комического, окарикатуривание персонажей). Как утверждал Ю. Дмитриев, «Буффонада – внешняя преувеличенность. Буффонадными приёмами пользуются артисты театра, кино, цирка. В условиях манежа они особенно естественны». Эстрадному жанру черты буффонады также присущи, но в меньшей степени. Здесь на первый план выходит психологизм образа и конфликта. В связи с этим, наметились различия в технике работы артистов: цирковому артисту присущи штрихи крупные, обобщённые, на эстраде преобладает техника более подробная. «Л. Енгибаров признавался, что цирк не очень удобен для его номеров: для какой-то части зрительного зала артист всегда повёрнут спиной, цирк очень велик, в нём трудно создать обстановку интимности, чтобы малейшее мимическое движение воспринималось всем залом», - писал Ю. Дмитриев.

Помимо внутренних, сущностных признаков, есть ещё и внешние отличительные черты жанров. Как утверждает Богданов, основным признаком, отличающим эстрадную клоунаду от цирковой, является мера использования циркового трюка. Основой комического действия в цирковой клоунаде является цирковой трюк, в эстрадной клоунаде драматургическими узлами становятся «эстрадные моменты» - неожиданные повороты в сюжете, либо комические трюки. Концентрированно суть цирковой клоунады отражают цирковые эксцентриады. Их герои, простаки-неудачники, долго мучаясь и попадая в комические ситуации, пытаются выполнить сложнейшие цирковые трюки. В финале им это удаётся. Здесь основой комического действия является цирковой трюк, при помощи которого выстраивается драматургия номера. Ярчайшим представителем эстрадной клоунады стал Л. Енгибаров. Его образ – мим, потомок средневекового гистриона, помноженная на маску Пьеро. Артист, используя приём открытости актёрской игры, создаёт в номере специфические эстрадные моменты – перевоплощения в различных персонажей, драматические повороты, комические ситуации, приобретающие философское содержание.

Цирковая клоунада более разнообразна по форме: буффонная, ковёрная, музыкальная, клоунада-дрессура, мим-клоунада, сатирическая клоунада. Эстрадный жанр представлен лишь двумя разновидностями: мим-клоунадой и музыкальной эксцентрикой. Это обусловлено тем, что эстрадная клоунада представляет собой отдельный номер, один из цветов калейдоскопа. Эмоции, которые она вызывает, являются лишь частью общего комплекса и делают своё дело во взаимодействии со всеми другими номерами программы. Цирковой клоун – участник спектакля, зачастую исполняющий в нём главную роль, его стержень и основа, вынужденный примерять на себя различные жанры и амплуа.

Если говорить об актёрском образе клоуна, то эстрадный более жизненный, реальный, приближенный к быту. «Жизненность цирка – в непохожести на реальную жизнь», – утверждает А. Тамаев. Также различна и техника создания образов. Артист цирка срастается с ролью: синтезируя свои индивидуальные особенности и уникальные способности, создаёт «образ-я». Артист эстрады воспринимает свой образ несколько отстранённо, он не играет персонаж, а «играется» в него. Из этого следует различное отношение к информации, которую они подают. В. Ардов определяет различие смешного на эстраде и в цирке степенью преувеличения: артист эстрады, разговорное искусство которого восходит к водевилю, может выражать ироническое отношение к тому, что он говорит, а «клоун (имеется в виду цирковой клоун) всегда должен показывать, что он серьёзно верит во всё, даже самое немыслимое».

Анализируя выразительные художественные средства жанров, можно также найти отличия. Эстрадный клоун – мим, поэтому не прибегает к помощи слова, используя в общении лишь два приёма: звуковой и шумовой диалог, разговор на тарабарском языке. В репризах циркового клоуна разрабатываются такие речевые выразительные средства как игра с омонимами и синонимами, повторяющиеся рифмы, комические перебранки, словесные самохарактеристики персонажей, разговоры о разных вещах и взаимное непонимание собеседников, комическая игра на «неожиданно мнимой» черте характера, каламбуры, загадки, пословицы, поговорки, афоризмы, куплеты, частушки и т. д. Такие выразительные средства как звук и свет также имеют разное воплощение в этих жанрах. В цирке оркестр делает звуковые акценты, делая отбивки на трюках клоуна, а на эстраде в идеале каждое движение персонажа должно быть положено на музыку, поэтому чаще всего в звуковом оформлении используется фонограмма. Свет в цирке, также, как и музыка, призван делать акценты на определённом персонаже или действии, на эстраде свет подчёркивает оттенки психологических переживаний клоуна.

Обратим внимание на поэтику художественного времени и пространства в клоунской и цирковой клоунаде. События, происходящие на арене, полностью совпадают с их исполнением во времени и в пространстве. Зрители и клоуны находятся в одинаковом, замкнутом месте и времени, поэтому возможность участия публики в репризах не исключается

драматургическим построением клоунского номера. На эстраде события могут не совпадать во времени и пространстве, этот жанр более условный.

Клоунада сформировалась на советской эстраде из пантомим по образу М. Марсо и приобрела на эстраде черты оригинального жанра (комические трюки, высокий уровень техники и актёрского мастерства), определилась и самоутвердилась в наше время как отдельный жанр эстрадного искусства. И. А. Богданов пишет: «Если раньше эстрадная клоунада была лишь одним из оригинальных жанров эстрады, который правильнее всего было бы назвать эксцентрической, буффонной пантомимой, то сегодня она сформировалась в отдельный жанр.» Цирковая и эстрадная клоунада имеют как общие, так и специфические признаки. Они существуют, развиваются, взаимообогащаются, развивая друг друга. Этот процесс привёл к рождению нового качества – эстрадно-цирковой клоунады, в которой сочетаются цирковой и комический трюк, буффонада и психологизм. Это обусловило рождение нового синтетического клоуна – артиста, одинаково хорошо владеющего как эстрадными, так и цирковыми приёмами. Такую клоунаду в середине прошлого века демонстрировал нам великий швейцарский клоун Грок, а в наше время – канадский цирк Дю Солей.

Специфика праздничной клоунады заключается в интерактивности (вовлечение гостей, игры), адаптации под аудиторию (детские и взрослые форматы), использовании ярких образов и костюмов (цветные парики, грим, большие туфли), эксцентрики и буффонады (несоответствия, переодевания, обыгрывание предметов) и создании атмосферы веселья через трюки, фокусы, мыльные пузыри, а иногда и дрессированных животных, чтобы обеспечить максимальное позитивное взаимодействие и развлечение на мероприятии. Клоуны могут быть как элементом общей композиции праздника, а также создавать клоунские шоу-программы.

Шоу клоунов – это развлекательная программа, которая включает множество элементов: пантомиму, игры, конкурсы, магию, акробатику, жонглирование. Шоу начинается с того, что артисты выходят на сцену, знакомятся с аудиторией. Они задают различные вопросы, шутят, танцуют веселый танец или поют вместе с гостями забавную песню, чтобы создать дружественную атмосферу. Затем начинаются индивидуальные и командные игры, конкурсы. Клоуны используют различный реквизит: шарики, кольца, мячи. Артисты показывают красочный спектакль из всевозможных акробатических и магических трюков. Например, они покажут трюки с исчезновением и внезапным появлением предметов, будут крутить тарелки на кончиках высоких палок.

Особенно яркое впечатление клоунада производит на маленьких гостей. Клоуны устраивают настоящий квест с ребятами. Например, участники должны пробежать под «волшебной» радугой, загадав желания. Затем начинается настоящая танцевальная битва между командами. Ребята проходят интересные испытания в импровизированном тоннеле смеха, пытаются выбраться из оков шуточной паутины.

Шоу построено так, чтобы удерживать внимание участников и зрителей, но не перегружать их. Поэтому активные конкурсы чередуются с небольшими викторинами или демонстрацией мастерства клоунов. Так, пока детки переводят дыхание после подвижных игр, клоуны под музыку делают забавных зверят из воздушных «сосисок» или жонглируют мячиками, бумажными стаканчиками, деревянными палочками.

Актеры активно взаимодействуют между собой. Они весело смеются, дружат или в шутку ссорятся, даже гонятся друг за другом. Особенно эффектно шоу выглядит, когда клоунесса бежит за своим партнером с гигантским надувным молотом, а он прячется за зрителями, подставляя их под удар.

Лекция 12. Интерпретация масок комедии дель арте в цирковом празднике

Комедия дель арте – одно из самых ярких и самобытных явлений в истории театра, зародившееся в Италии в XVI веке и обретшее популярность по всей Европе. Особенностью этого жанра был не только импровизационный стиль, но и использование масок, которые представляли собой не просто часть костюма, а особый выразительный инструмент. Маски в Комедии дель арте стали символами, позволяющими театру говорить на универсальном языке, понятном зрителю любого времени и культуры. Каждый персонаж, от Арлекина до Доктора и Панталоне, воплощал определенный типаж, связанный с социальными ролями, и именно в этом типизированном изображении человеческих слабостей и особенностей заключалась особая притягательность жанра.

Костюмы и маски были рассчитаны на восприятие с большого расстояния. Они должны были выделяться в толпе и быть узнаваемыми даже для тех, кто стоит на самом краю площади. Отсюда происходят их характерные черты: контрастные цвета, преувеличенные формы масок и динамичные, почти гротескные жесты. Акцент смещался на диалект и преувеличенную жестикуляцию, чтобы донести эмоцию и намерение. Ничто не должно было быть тонким или многословным. Каждый элемент образа сообщал о характере и социальной роли персонажа максимально прямо и ярко. Карнавальная атмосфера, царившая на таких представлениях, также повлияла на суть комедии дель арте. Это был театр-праздник, театр-перевертыш, где слуга мог оказаться умнее господина. Улица диктовала свои правила: быстроту действия, ясность характеров и зрелищность, построенную на чисто визуальных комических приемах. Таким образом, уличное происхождение комедии дель арте определило все составляющие ее визуального языка. Броскость, условность и гиперболизация стали не стилистическим выбором, а необходимым условием выживания и успеха в конкурентной среде публичного пространства.

В комедии дель арте маска была не просто театральным реквизитом, а сложным семиотическим инструментом, определяющим социальный статус, характер и судьбу персонажа. Ее философия заключалась в парадоксе: скрывая лицо, маска обнажала сущность. Лишая актера мимики, она заставляла его искать новые, гиперболизированные пути выразительности через наклоны головы, повороты и язык всего тела, создавая тем самым «театр в театре» — зритель одновременно видел неизменную сущность персонажа-архетипа и виртуозное искусство актера, управляющего этой формой. Маска и костюм были статичной, заданной частью образа. Но именно тело актера, его пластика, вдыхало в эту форму жизнь, превращая условный знак в живого персонажа. Ограничивая одну группу средств выражения (мимику), маска высвобождала другую — пантомиму, жестикуляцию и акробатику.

Интерес к исследованию масок Комедии дель арте вызван также их символической нагрузкой и способностью отражать человеческие архетипы. Архетипы, заложенные в классических масках, до сих пор находят отклик в современном зрителе, поскольку затрагивают базовые человеческие черты, такие как жадность, наивность, любовь и страх. В современной театральной практике маски Комедии дель арте часто используются для создания уникальных персонажей и воплощения универсальных человеческих качеств, что находит отклик у зрителя и позволяет переосмыслить прошлое сквозь призму сегодняшних реалий. Эта уникальная функция маски — соединять прошлое и настоящее, сохраняя культурные традиции и одновременно обновляя их, — и делает её исследование столь значимым для сегодняшнего дня.

Современные интерпретации масок Комедии дель арте показывают, как через маску можно передавать не только комедийные, но и трагические, драматические, порой даже психологические аспекты характера. Режиссеры нередко находят способы показать под маской второе дно, используя её как средство раскрытия внутренних конфликтов персонажа. Именно эта двойственность — внешняя яркость масок и внутренний психологизм — делает их важными для исследователей, работающих на стыке театра, психологии и культурных исследований.

Комедия дель арте отличалась особой типизацией персонажей, каждый из которых воплощал определенный социальный образ. У каждого из этих персонажей была своя маска, которая становилась узнаваемым символом. Маски в Комедии дель арте были не только атрибутом, но и способом передачи определенных черт характера, что сделало их центральной частью постановок.

Старики // «Веккьи». Это пожилые персонажи, олицетворяющие власть и деньги. Они часто становятся объектами насмешек. Старики двигались медленно, неуверенно. Их спины были согнуты под тяжестью лет и пороков. Дрожащие колени и шаркающая походка дополняли образ дряхлости. Панталоне — скупой старик и купец, символ алчности и консервативности. Обычно излишне озабочен деньгами и своим положением.

Его маска имеет длинный нос и суровое выражение лица. Доктор (Иль Дотторе) — ученый и псевдоинтеллектуал, обожающий демонстрировать свои знания, зачастую наивен и глуп. Часто изображается с толстой маской, символизирующей его высокомерие и самодовольство.

Слуги // «Занни». Наиболее живые и комичные персонажи, часто участвуют в хитроумных интригах и комических ситуациях. Их пластика была низкой, приземленной. Они часто передвигались в полуприседе, сгорбившись, что визуально подчеркивало их социальное положение. Их движения были резкими, угловатыми, изобиловали кульбитами и сальто, как у Арлекино, чья пластика напоминала кошачью. Арлекин — ловкий, находчивый и озорной персонаж, который стремится получить все, чего хочет, через хитрость и юмор. Его костюм обычно украшен разноцветными лоскутками, символизирующими его простое происхождение. Педролино — нежный и слегка наивный слуга, преданный и трудолюбивый, часто становится объектом шуток. Похож на простого добряка, стремящегося угодить всем. Бригелла — более хитрый и умный слуга, чем Арлекин. Может быть коварным, но всегда действует в своих интересах. Его образ сочетает черты шутника и интригана. Коломбина — единственная женская фигура среди слуг. Она умна, хитра и часто помогает любовникам, одновременно обманывая Панталоне или других. Без маски, но всегда очаровательная и находчивая.

Любовники // «Иннаморати». Романтические персонажи, которые традиционно не носят масок. Они чистосердечны, полны любви и молодости, но в то же время часто наивны. Фламиния — молодая и очаровательная девушка, полная чувств и мечтающая о большой любви. Обычно её образ идеализирован, но она также может быть капризной и эгоцентричной. Лелио — молодой человек, романтический и преданный своим чувствам, но порой излишне чувствительный и склонный к драматизации. Как и Фламиния, Лелио склонен к преувеличению своих эмоций. Изабелла — ближайший аналог Фламинии, но более свободолюбивая и независимая. Она отстаивает своё право на любовь и верность. Сильвио — честный и добрый юноша, часто оказывается в сложных ситуациях из-за любви к Изабелле. Олицетворяет благородство и преданность.

Военные и капитаны. Эти персонажи являются бравыми, но в то же время трусливыми и комично напыщенными. Их походка была преувеличенно горделивой и воинственной, с высоко поднятой головой и выпяченной грудью. Однако в момент опасности эта картинная осанка мгновенно сменялась трусливой сутулостью и дрожью в коленях. Капитан (Иль Капитано) — хвастун и трус, который любит преувеличивать свои подвиги на поле боя. Его маска может выражать браваду и показное мужество, за которыми скрывается страх. Этот персонаж — воплощение воинской гордыни и тщеславия. Скарамучча — похож на Капитана, но более интригующий и циничный. Он часто сталкивается с другими персонажами и может быть как героем, так и антигероем.

Другие персонажи и слуги. Эти персонажи не входят в основные группы, но часто появляются в постановках Комедии дель арте, добавляя разнообразие и комичность в сюжет. Тарталья – слуга, страдающий от заикания, с нервным и забавным поведением. Часто изображается как преданный и добродушный, но немного нелепый персонаж. Пульчинелла – характерный образец хулиганистого, жестокого и хитрого персонажа. Он может быть как злодеем, так и комическим героем, его облик символизирует жизненные противоречия и коварство. Пьеро – романтический и меланхоличный персонаж, который безответно влюблен и страдает от своих чувств. Чаще всего его изображают без маски, но в белом костюме, который подчёркивает его печальный и уязвимый характер.

Надев маску, актёр порой отказывается от части своей личности, погружаясь в архетип. Это не только творческий процесс, но и психологический, так как маска освобождает актера от личных барьеров и позволяет ему полностью перевоплотиться в персонажа, исследовать свои границы и внутренние состояния. Физическая выразительность – в масочном театре лицо актёра скрыто, и он вынужден использовать тело для передачи эмоций. Физика, движения и жесты в Комедии дель арте крайне преувеличены, что требует особого мастерства и физической подготовки от актера. Создание уникальных черт персонажа – актёр находит личные манеры, жесты и голос для своего персонажа, что делает его маску живой и незабываемой. Работа с голосом и интонацией – когда мимика недоступна, актёр компенсирует её с помощью голоса. Маска требует уникального подхода к речевой подаче, так как звук становится важнейшим средством выражения.

Комедия дель арте изобиловала лациями, короткими вставными комическими номерами. Лаци представляли собой универсальный язык физического юмора, выходивший за рамки простых шуток. Это были отрепетированные комические сценки-вставки, которые актеры виртуозно вплетали в канву импровизации. Их гениальность заключалась в чисто визуальной, почти кинетической природе: падения, погони, преувеличенные реакции, работа с неожиданными предметами. Лаци с горшком, который оказывался на голове у зазнавшегося Капитана, или с Арлекино, безуспешно пытающимся поймать летающую муху, были понятны любому зрителю, независимо от его языка. Они служили не просто для смеха, но и как мощный инструмент ритма, позволяющий оживить действие, подчеркнуть характер персонажа (трусость, глупость, жадность) и установить прямой, почти физический контакт с площадной аудиторией, вовлекая ее в карнавальную хаос представления.

Архетипы комедии дель арте, продемонстрировав удивительную гибкость, нашли новое воплощение в современном искусстве, подтверждая свою непреходящую ценность. Эпоха немого кино стала естественным продолжением традиции комедии дель арте. Чарли Чаплин в образе Бродяги – это прямой наследник «грустного клоуна» Пьеро и неунывающего, ловкого слуги Арлекино. Его костюм (маленькая шляпка, мешковатые брюки и

тлость) так же иконичен и информативен, как и наряд его театральных предшественников. Дуэт Лорела и Харди — это классическое противостояние умного и глупого Дзанни, а взрывной, абсурдный юмор братьев Маркс — не что иное, как доведенные до предела «лацци». Эти образы активно используются в праздничной культуре. «Пираты Карибского моря»: Джек Воробей с его гримом, утрированной манерностью и сочетанием трусости с хитростью, частый герой тематических вечеринок, — это классический Капитан. «Гадкий Я»: Грю и его армия миньонов, герои детской анимации, — это прямая отсылка к дуэту самодовольного Панталоне и армии глуповатых Дзанни. Эти примеры наглядно показывают, что визуальный язык комедии дель арте был не просто системой для своего времени, а сформулировал фундаментальные архетипы, которые продолжают резонировать в коллективном бессознательном, находя новые воплощения в самой современной визуальной среде.

Маска, костюм и телесная пластика были основаны на кодировании фундаментальных социальных ролей и человеческих типажей. Эта система обходила языковые барьеры, обращаясь напрямую к визуальному восприятию и архетипическому опыту зрителя. Визуальный образ предопределял сущность персонажа. Панталоне не мог быть щедрым, а Арлекин — уважаемым господином, потому что их маски, костюмы и пластика уже безошибочно сообщали об обратном. Именно эта жесткая структура и позволила создать столь сильные и долговечные архетипы. Комедия дель арте предстает перед нами не как музейный экспонат, а как живая лаборатория визуальности. Ее наследие — это не просто костюмированные представления, а сам принцип создания яркого, узнаваемого и вечного образа. Маска в этом театре была не скрытием лица, а парадоксальным образом, его самым ярким и вечным воплощением. И пока в нашей культуре будут существовать гротеск, сатира и потребность в универсальных образах, язык, созданный бродячими итальянскими актерами, будет продолжать жить и влиять на визуальную культуру во всех ее проявлениях.

Лекция 13. Цирковые жанры в цирковом празднике

Что сегодня подразумевается под цирковым жанром? Это комплекс номеров, объединенных некими характерными действиями. Сущность каждого жанра отражается в номерах цирковых артистов при помощи специфичного для каждого жанра реквизита, стилистического оформления и манеры выполнения трюков. В переводе с французского «жанр» — это «вид», «род». И это слово как нельзя лучше отражает смысл: ведь отчасти именно разнообразием жанров и привлекает цирк. Ни одно другое искусство не может похвастаться подобным многообразием. Отличительной особенностью современных цирков является частичное смешение жанров, начавшееся в прошлом столетии. Клоунада идет в паре с дрессурой, эквилибристика с жонглированием, а акробатика с пантомимой.

Рассмотрим цирковые жанры поподробнее. Начнем с акробатики. Вообще говоря, акробатика появилась очень давно. Именно в ритуальных танцах и действиях, направленных на призывание удачной охоты, и появились зачатки современной акробатики. Как физическая нагрузка и вид спорта, воспитывающий особую стойкость духа и прекрасную физическую форму, акробатика возникла в глубокой древности: выступления акробатов были и в Древнем Египте, и в Древнем Риме, и в Греции. Акробатические элементы присутствовали и в играх с быками на Крите, и в Северной Нигерии, в выступлениях странствующих артистов, а в эпоху Возрождения в Италии особой популярностью пользовались конкурсы «живых архитектур» - построение своеобразных пирамид из артистов. Истории известны случаи построения подобной пирамиды высотой около 9 метров! Со временем развитие акробатики пошло в двух направлениях: как отдельного вида спорта и уникального циркового жанра. Название произошло от греческого «acrobatēs» - «подымающийся вверх», «тот, кто ходит на цыпочках». Отличительной особенностью этого жанра являются номера, основанные на высокой физической выносливости, развитой мускулатуре и первоклассным владением своим телом. В зависимости от типа трюков подразделяется на динамическую (различные перевороты, сальто, перевороты) и статическую (построение колонн, стойки). И это королева «поджанров»: у акробатики их насчитывается 32 штуки! Существует партерная, воздушная, прыжковая, конная, силовая акробатика, икарийские игры... Несмотря на это, основными в акробатике являются два элемента: сальто и стойка на руках. Именно на их основе строится большинство трюков. Выступления акробатов всегда очень эффектны и зрелищны, и требуют от артистов высокой степени выносливости и отличной физической подготовки.

Гимнастика – еще один жанр циркового искусства, получивший широкое распространение не только среди профессиональных артистов, но и среди любителей. Название вновь произошло вновь от греческого: «gymnastikē» – «упражняю, тренирую» и от «gymnas» – «обнаженный», ведь спортсмены занимались обнаженными. Как и многие жанры, гимнастика начала развиваться в Древней Греции, где существовали специальные школы – гимнасии, в которых с ранних лет обучались будущие спортсмены и артисты. Тренировки проходили на канатах, закрепленных вертикально одним концом или с обеих сторон. Будущие гимнасты вращались на них, висели вниз головой и при этом стреляли из лука. Также в Древней Греции пользовались успехом гимнасты, работающие с пентарионом – своего рода гимнастическим снарядом, представляющим собой большое колесо, вращаемое за рукоятку. Артист размещался внутри колеса, и после раскручивания выпрыгивал из него, делая в воздухе одинарный или двойной кувырок. Гимнастика разделяется на партерную, где упражнения выполняются на снарядах, закрепленных на манеже, и воздушную, где артисты показывают свое мастерство под куполом цирка при помощи различного реквизита. Гимнасты демонстрируют красоту тела и его физической формы, используя различные художественные образы и

стилистическое оформление. В гимнастике тоже немало поджанров, порядка 20, и различаются они в основном видами снарядов и аппаратуры, используемой в номере. Для партерной гимнастики наиболее популярными являются батуты, кольца, турники; для воздушной – трапеция, рамка, кольцо, ремни, корд де волан и, конечно, полотна. Но про воздушную гимнастику мы, пожалуй, еще поговорим чуть позже и более подробно. Создателем воздушного полета считается уже упомянутый нами в статьях ранее Жюль Леотар – французский гимнаст, первый в мире совершивший воздушный перелет между трапециями.

Эквилибристика, как и другие жанры циркового искусства, родилась в глубокой древности. Этот жанр возник с первыми навыками балансирования, которые были необходимы в обычной жизни: сборщики плодов переставляли лестницы от дерева к дереву, не слезая с них. А ремесленники, изготавливавшие джутовые канаты, проверяли их на прочность своим собственным весом. Они просто подвешивали канат между двумя деревьями и ходили по нему, иногда даже по несколько человек. Вероятно, именно тогда и возникли первые соревнования и конкурсы по умению балансировать и сохранять равновесие, держа в руках различные предметы. Постепенно высота подвешивания канатов росла, а вместе с ней развивались ловкость, уверенность и мастерство канатоходцев, и появился отдельный жанр – эквилибристика. Название этого жанра произошло от латинского «*aequilibrium*» и оно точно отражает сущность – «сохраняющий равновесие». Эквилибристики демонстрируют умение сохранять равновесие тела при его неустойчивом положении или при использовании специального реквизита. Как гимнастика и акробатика, эквилибристика включает в себя несколько поджанров: партерная и воздушная, ручная и на канате и другие. В 17–18 веке эквилибристики были "гвоздем программы" любых ярмарочных выступлений и представлений: балансируя на канате, они ходили с завязанными глазами, играли на музыкальных инструментах, при этом удерживая на голове различные предметы и стреляя из оружия. В течение многих столетий содержание номеров эквилибристов не менялось, и только в 20 веке представители этого жанра продвинулись далеко вперед и проявили поистине чудеса эквилибристики: появились номера, где искусство этого жанра демонстрируется не одиночными артистами, а построением целых пирамид и колонн из нескольких человек.

Развитие технического прогресса в огромной степени способствовало развитию и кардинальным изменениям цирковых номеров и программ. Появление в 19 веке в воздушной гимнастике страховочной сетки, ловиторов привело к возникновению перекрестных полетов. Страховочная сетка дала возможность артистам существенно усложнять выполняемые трюки. Изменилась и «жизнь» канатоходцев: на смену пеньковому канату пришел прочный металлический трос. Акробатика и гимнастика также приобрели новый реквизит: подкидную доску, которая позволила увеличить высоту прыжка. А повсеместное появление и совершенствование техники способствовало возникновению невероятных по своей красочности и

фантазии цирковых номеров: от «полетов на луну» до выступлений на воде. Но все же эти новшества, превратившие каждое выступление в целую феерию, только подчеркнули то главное, на чем изначально строится отдельный номер в каждом жанре: высочайшее мастерство артиста.

Как и другие виды циркового искусства, жонглирование уходит корнями в глубокую древность: исторические артефакты свидетельствуют, что этот жанр существовал еще в 1900 г. до н. э. В Древнем Риме считалось, что умение жонглировать помогает в обращении с оружием. В Китае возникновение жонглирования связано с особенностями быта: ношение на голове различных вещей, свойственное народам Востока, со временем преобразилось в жонглирование вазами. Особую популярность жонглирование приобрело в 19–20 веке, тогда стали повсеместно появляться «салонные» жонглеры. Но и сегодня оно остается одним из основных жанров циркового искусства. Различают одиночное и групповое жонглирование («в перекидку»), отдельно выделяют артистов, жонглирующих ногами и тяжелыми предметами, так называемых силовых жонглеров. Сегодня выделяют два основных поджанра: классическое и бытовыми предметами. Артисты первого направления работают со специальным реквизитом: мячами, булавами, тарелками, факелами и кольцами. Их специфичная форма и удобство позволяет использовать в номере большее число предметов. Жонглер мирового уровня, А. Кисс, свободно жонглировал восемью палочками. Известный жонглер Михаил Руденко жонглировал 10-ю, а на репетициях - 12-ю шариками. А в Книге рекордов Гиннеса красуется великобританец Алекс Барран, которому в 2013 году удалось пожонглировать 13 шариками 15 раз. Мало? Попробуйте хотя бы тремя апельсинами, друзья! Кстати, вторая суббота июля признана всемирным днем жонглеров, а любители этого жанра объединяются в специальные клубы и сегодня их насчитывается уже несколько тысяч по всему миру.

Атлетика является еще одним жанром, демонстрирующим мощь и выносливость человеческого тела. Привлекает зрителей художественным оформлением номеров, показывающих физическую силу артистов. Название произошло от греческого «athletikos» – «свойственный борцам». Античный мир подарил немало имен известных борцов и атлетов: все мы наслышаны о подвигах Геракла, об Ахилле, Тезее и других участниках Олимпийских игр. Люди восхищались силой этих богатырей, слагали о них легенды и создавали прекрасные статуи. Примерно с 5 века до н. э. атлетика становится ремеслом: артисты этого жанра выступают на всех массовых празднествах, увеселениях и городских гуляниях. Как и многие другие направления циркового искусства, атлетика в основном развивалась в рамках балаганов и среди уличных артистов. Но в 19 веке становится «официальным» цирковым жанром и атлеты начинают выступать на цирковом манеже. В конце 19 века артисты начинают использовать в своих номерах различные тяжелые предметы. Они носят их на плечах, жонглируют ими, удерживают при помощи рта различные площадки и небольшие помосты с расположенными на них людьми. Сегодня атлетика разделяется на три основных направления:

борьба, собственно атлеты, удерживающие различные тяжелые предметы, и силовое жонглирование, которое ни в коем случае нельзя отождествлять с обычным жонглированием. Ибо подбрасывание и перекидывание предметов является скорее частью художественного образа и служит для красоты номера, а центром любого номера в рамках жанра остается именно демонстрация невиданных возможностей человека в плане физической силы.

Дрессировка (или дрессура) – жанр, являющийся одним из любимых цирковых направлений. Название произошло от французского «dresser» – «обучать, натаскивать». Говоря профессиональным языком, его суть заключается в выработке у животных устойчивых навыков поведения и определенных реакций на команды дрессировщика. Истоки жанра, как и многих других, следует искать в древних временах: даже в первобытное время людям было свойственно наблюдение за повадками животных с целью удачной охоты и использовании их в быту. Именно в процессе развития скотоводства и навыков охоты и получило человечество первые навыки дрессуры. Профессия дрессировщика берет свое начало от древнеримских борцов с животными, но прошло огромное количество времени, прежде чем животные стали действующими артистами цирка. В Киевской Руси были популярны медвежьи потехи, да и до сих пор гуляет шутка, что в России по улицам бродят медведи с гармошкой. Также, в балаганах часто проходили представления с участием "ученых" коз, свиней и собак. В Азии широко известным был дрессировщик Бобо-Джамиль, в его представлениях удивительные фокусы показывали верблюды, птицы и козы. Особое место в развитии дрессуры как отдельного циркового жанра сыграли лошади – ведь именно с этих грациозных животных началось становление цирка в современном понимании, хотя начало конного цирка четко прослеживается еще в древнеримских конных ристалищах и гонках на колесницах. В 18 веке передвижные цирки начинают включать в программу выступлений номера с дрессированными хищниками. Любопытно некое напутствие для дрессировщиков того времени: «берегись бить диких зверей, так как в них пробуждается чувство мести. Не ласкай хищников чересчур, не выказывай страха перед ними, ибо животные становятся надменными и непослушными. Чтобы быстрее приручить зверя, часто и слегка поглаживай его по шкуре рукой». Но даже опытные укротители часто смазывали пасть хищных животных специальным соком из некоторых трав и корней. Сок обладал сильным вяжущим действием, и звери уже не могли кусаться во время представления. В то же время существует и мягкий метод дрессировки, суть которого заключается в поощрении лакомством и ласковом обращении. В цирках древних времен и средневековья господствовали болевые методы. Однако в 1890 году К. Гагенбек, немецкий дрессировщик и коллекционер зверей, продемонстрировал преимущества мягкой дрессуры, впервые в мире открыв зоопарк, где животные находились в вольерах с естественными барьерами без решеток. В России сторонником мягкой дрессуры был известный всем нам В. Дуров, после успешных опытов которого

дрессировщики в цирках один за другим стали отказываться от болевых приемов в дрессуре.

Слово «клоун» произошло от латинского «colonus» – «человек из простонародья» и это прямой дорогой ведет нас к истокам этого жанра. Сущность номера – комические сценки, основанные на пародиях, гротеске, эксцентричности и преувеличении. Ни одно уличное зрелище и представление не обходилось без этих ряженных скоморохов и балагуров. Артисты надевали на себя шкуры животных, различные маски, брали в руки инструменты и развлекали благодарную публику. Народ обожал их, отчасти и потому, что существовала жестокая цензура и только ряженные, скрытые за гротескными масками и напускным весельем, решались говорить правду и высмеивать власть имущих и знать. Со временем из выступлений ушли излишняя бутафория и гротеск, а номера стали более наполнены идейным содержанием. В 50-х годах прошлого столетия выступления клоунов составляли основу цирковых программ. И многим зрителям известны такие имена и фамилии, как Карандаш и Попов - клоунов, знаменитых далеко за пределами нашей страны. Сегодня каждый номер клоуна – это не просто минутка юмора, а целый мини-спектакль, наполненный не только сатирой и нелепыми ошибками, но и глубоким смыслом.

Что касается фокусов, то это цирковой жанр иллюзий. Магические выступления факиров и иллюзионистов известны с давних времен. Еще в Древнем Египте публике демонстрировались загадочные исчезновения предметов и оживление статуй богов. Широкой известностью пользовались индийские факиры, демонстрировавшие невосприимчивость тела к проколам различными острыми предметами, хождение по битому стеклу и горящим углям. В средние века умение показывать фокусы считалось черной магией и колдовством, жестоко преследовалось и грозило смертельной казнью. Но в то же время, этим умением искусно пользовались шарлатаны и церковные служители, с помощью различных фокусов нагнетая на людей страх и заставляя повиноваться церкви. К 18 веку этот жанр стал пользоваться популярностью и достиг некоего «положения» в обществе, а в следующем столетии уже появились тысячи профессиональных фокусников и иллюзионистов. Это умение требует высокой точности и ловкости: если акробату или гимнасту могут простить возможную ошибку в исполнении номера, и даже посочувствовать, то фокус – должен оставаться загадкой и быть выполнен безукоризненно. Технический прогресс буквально вознес этот жанр на новый уровень, позволил существенно усложнить номера и сделать их невероятно красочными и фантастичными. Появление зеркал, электричества и освещения, различных механизмов и лазера привело к возникновению жанра феерии, где в процессе представления используется не только сам манеж, но и заполнение его льдом или водой.

Существует такой жанр как большая цирковая пантомима. Это полноценное театрализованное представление, в котором в равной степени представлены все вышеперечисленные жанры и используются их элементы. С 30-х гг. прошлого века цирковые программы придумываются и ставятся

профессиональными режиссерами, и представляют собой одно целое, единое комплексное представление, отдельные номера которого обыгрывают определенную тему. Есть и не основные жанры, тем не менее пользующиеся популярностью у зрителей: катание на роликовых коньках, игра с хула-хупами, чревовещание и другие. Начинает возрождаться древняя традиция огнеглотателей и все больше и больше цирков включают в программу своих выступлений будоражащие и яркие огненные шоу.

Исследователь З. Гуревич в 1984 г. представил полную классификацию цирковых жанров.

I. АКРОБАТИКА

1. Партерная
2. Прыжковая
3. Сольные прыжки
4. Групповые прыжки
5. Прыжки с трамплина
6. Плечевая акробатика
7. С подкидными досками
8. Икарыйские прыжки
9. Прыжки на батуте
10. Темповая и каскадная
11. Силовая
12. Парная
13. Групповая
14. Пластическая
15. Одиночная
16. Парная
17. Групповая
18. Конная
19. Акробатика на лошадях
20. Сальтоморталесты
21. Жокен
22. Па-де-де
23. Па-де-труа
24. Гротеск
25. Вольтиж
26. Джигитовка
27. Вольтижная
28. Парная
29. Групповая
30. Воздушная
31. На рамке
32. На штамборте

II. КЛОУНАДА

33. Буффонадная
34. Сатирическая
35. Музыкальная
36. Музыкальная эксцентрика
37. Клоуны-дрессировщики
38. Коверные клоуны

III. ГИМНАСТИКА

39. Партерная
40. На турниках
41. На кольцах
42. Силовые кольца
43. Швунговые кольца
44. Полет
45. Воздушная
46. На трапеции
47. Двойная трапеция
48. Групповая трапеция
49. Швунговая трапеция

50. На корд де волане
51. На вертикальном канате
52. На турнике
53. На рамке
54. На бамбуке
55. Полет
56. Одиночный полет
57. Групповой полет
58. Перекрестный полет

IV. ЖОНГЛИРОВАНИЕ

59. Сольное
60. Групповое
61. На лошади
62. Антипод

V. ДРЕССИРОВКА

63. Конная группа
64. Высшая школа верховой езды
65. Тандем
66. Кабриолет
67. Свободная дрессировка
68. Аппортировка
69. Групповая дрессировка
70. Мелкие животные
71. Крупные животные
72. Хищные животные
73. Птицы

VI. ЭКВИЛИБРИСТИКА

74. Партерная
75. Ручной эквилибр
76. С першами и лестницами
77. На переходной лестнице
78. На вольностоящих лестницах
79. На канате
80. На шпринг-канате
81. На проволоке
82. На тугой проволоке
83. На свободновисящей проволоке
84. На шарах
85. На катушках
86. Велофигуристы
87. Воздушная
88. На штейп-трапе
89. На канате

VII. АТЛЕТИКА

90. Силовые жонглеры
91. Атлеты

VIII. ФОКУСЫ

92. Манипуляция
93. Иллюзия

Лекция 14. Оригинальные жанры в цирковом празднике

Оригинальные жанры имеют балаганное происхождение. Сейчас они в большей мере относятся к искусству эстрады, однако могут использоваться и в цирковых представлениях, относясь к числу «неосновных жанров». Жанр «художественно-акробатическая группа» представляет собой «...вид групповых номеров, сочетающих элементы пластической, силовой и художественной акробатики». В данном жанре артисты, загримированные под бронзовые статуи, демонстрируют несколько эффектных перегруппировок, часто построенных на сюжетных мотивах, тем самым не просто демонстрируя силу и ловкость, но и создавая яркий художественный образ. В этом жанре получил свое яркое развитие номер «гладиаторы» («Римские гладиаторы», «бронзовые люди»), приобретший широкую популярность в дореволюционном русском цирке, а также в западноевропейском варьете и мюзик-холле.

Одним из самых прекрасных является жанр «световое шоу». Один из его поджанров - «светопластика», соединяющая в себе музыку, свет и средства художественной выразительности эстрадного или циркового жанра (хореографии, гимнастики, акробатики и т. д.). Впервые свет в эстрадном выступлении использовала американская танцовщица Лои Фуллер в 1892 г. в номере «электросерпантин». Основным средством художественной выразительности этого номера было специальное белое многослойное платье с рукавами, увеличенными за счет деревянных палок в руках исполнительницы. Во время танца артистка кружилась вокруг себя, размахивая руками, создавая в воображении зрителя образы, напоминающие бабочку, цветок, птицу или огонь. На фигуру исполнительницы были направлены световые прожекторы, цвет которых постоянно менялся, что усиливало эмоциональное впечатление от номера. Номер «поющие фонтаны» связан с эффектом цветомузыки, которую впервые использовал в своих выступлениях в 1911 г. русский пианист и композитор А. Скрябин, соединив цвета света с клавиатурой по принципу «цветотональности». Подключив к звуку и свету третий элемент – воду, немецкий изобретатель О. Приставик в 1920-е гг. получил яркое зрелище, приобретшее особую популярность в XX в.

Современная техника позволяет создать более разнообразные зрелища с различными спецэффектами, благодаря которым сформировался поджанр «неоновое шоу», в котором используются приборы, излучающие свет, костюмы со светодиодной и неоновой подсветкой, флуоресцентной краской, лазеры (лучевые и картинные). Одной из разновидностей «неонового шоу» является «пиксельное шоу», в котором задействованы костюмы со smart-диодами, которые позволяют высвечивать на костюмах рисунки, фотографии, видеоизображения. К «неоновому шоу» также относятся номера со световыми поями, специальными тростями со встроенными диодами, при помощи которых можно создавать различные узоры и изображения в

воздухе. В поджанре «неоновое шоу» в 1960-е гг. в советской зрелищной культуре были популярны представления «цирка светящихся марионеток», которые демонстрировали в ультрафиолетовом освещении кукол на лесках, покрытых флуоресцентной краской, которые имитировали артистов цирка, работающих в различных цирковых жанрах, при этом кукловоды были незаметны.

Ещё одним поджанром «светового шоу» является «проекционное шоу», которое осуществляется за счет проекционных изображений на здания, поверхности, различные предметы и костюмы артистов. Существует множество вариантов светодиодных проекций: от элементарных орнаментов и узоров до объемных изображений. В подобных зрелищах изображения синтезируются с музыкой и средствами художественной выразительности цирка и эстрады. Помимо цифровых видеопроекций могут быть использованы жидкие проекции, создаваемые за счет нескольких несмешиваемых жидкостей, окрашенных в разные цвета. «Жидкое световое шоу» впервые появилось в 1960-е гг. в Европе для сопровождения электронной музыки. К проекционным зрелищам можно также отнести номер «театр теней», рожденный в Китае и пришедшей в европейскую, а потом в славянскую культуру в XVIII веке. Благодаря миссионерской деятельности француза Жюля Аллода это зрелище проникло во Францию, где прижилось и получило название «французские тени». Номер «пескография» основан на проекции на экран работы художника, который создает картины при помощи песка. Он пришел в цирк и на эстраду из мультипликации. Появление песочной анимации приписывают канадско-американскому режиссеру-мультипликатору Кэролин Лиф, которая в 1969 г. представила песочный сюжет анимационной картины «Песок, или Петя и Волк».

Поджанр «фаер-шоу» включает в себя выступления артистов, использующих огонь и пиротехнику для создания зрелищного представления. Обычно это комбинация танца, акробатики и трюков с огненным реквизитом, таким как пои (светящиеся шары на цепях), веера, стафы (шесты), а также выдувание и глотание огня. Шоу может включать пиротехнические эффекты, такие как фонтаны, огненные надписи и даже салюты.

Фрик-шоу или цирк уродцев представляет собой либо аномалии человеческой физиологии (бородатая женщина, лилипуты, гулливеры и т.д.), либо уникальные способности человека, связанные с физиологией (человек-аквариум, человек-фонтан, шпагоглотатель, «Геркулес», «каучук», «клишник»). Жанр также транслирует информацию о сакральной связи с загробным миром. Он появился в древнем Риме параллельно со звериными травлями и гладиаторскими боями. В славянской культуре этот жанр «вырос» из образа масленичного старика в древних балаганных представлениях (изначально возникшего, привозившего Масленицу на праздник). Старик, являясь медиатором между хаосом и космосом, загробным миром и миром живых, должен был иметь в своём внешнем виде

определённые уродства, символизировавшие загробный мир. В современной зрелищной культуре паноптикумы сохранились в виде пластической акробатики («каучук»), гуттаперчевых людей («клишник»), лилипутов, «геркулесов».

Жанр «пародия» имеет древние корни, восходящие к античной литературе. «Слово "пародия" происходит от греческого (parōdía), (parō – против, вопреки, dīa – песнь, букв. – песнь наизнанку) – литературный жанр; произведение, представляющее собой комическое или сатирическое переосмысление какого-либо явления искусства. Пародия – своеобразное ответвление комедии, сатиры». В эстрадно-цирковом искусстве комическое значение пародии усиливается. Здесь она превращается в «... комическую или сатирическую сценку, высмеивающую какое-либо явление действительности или произведение искусства». В эстрадно-цирковых жанрах пародия проявлена в двух ипостасях: пароимитация (дружеский шарж) и синхробуффонада. Эти поджанры отличаются мерой использования приема преувеличения.

Особенности «пароимитации» (термин, предложенный артистом разговорного жанра конференсье Л. Шимеловым), связаны со «... смешением приемов пародийности и имитационности». Другими словами, это имитация с небольшим комическим преувеличением. В. Ардов, называя эту разновидность пародии на эстраде «дружеским шаржем», выделяет некоторые ее характеристики: «Дружеский шарж нравится аудитории только при большом сходстве с оригиналом. Персональные шаржи обычно исполняются без грима, переодеваний и прочих атрибутов». К пароимитации можно отнести и номера, представляющие «кукольные пародии», истоки которых связаны с балаганным петрушечным и вертепным марионеточным театрами. Н. Смирнова утверждает, что уже на этом этапе в кукольных выступлениях присутствовали пародии: «... артисты стремились прежде всего поразить зрителя похожестью... Любили изображать певцов, копировать акробатов, гимнастов, клоунов». К данному поджанру относится и номер «художник-моменталист» – «... артист, выполняющий различные зарисовки на глазах у зрителей... Работа художника-моменталиста включает также шаржированные зарисовки зрителей, сидящих в зале». Впервые подобные номера появились в начале XIX в. во Франции.

В жанре синхробуффонада, наивысшем проявлении приема пародийности, который заключается в «... гротесковом обострении личностных черт, присущих прототипу», артист обыгрывает музыкально-шумовую фонограмму в утрированной манере исполнения, используя пластику, хореографию, костюмирование. Истоки этого жанра нужно искать в «буффонаде».

В цирке и на эстраде «смертные номера» относятся к рискованным, опасным выступлениям, которые могут представлять угрозу для жизни и здоровья артистов. Истоки зрелищ, вызывающих страх смерти артиста, нужно искать в древнеримских зрелищах, которые вызывали в зрителях противоречивые эмоции, заставляющие человека мысленно умирать и

возрождаться. О. Буренина-Петрова определяет семантику подобных зрелищ с позиции аттракционного эффекта зрелища: «Гладиаторские бои, равно как и «зверинные травли», обращались в эпоху Античности к стрессовой ситуации аттракциона: зритель по ходу действия испытывал шок реальной угрозы, ощущал сигналы того, что связи окружающего мира могут быть прерваны». Впервые понятие «смертные номера» (*attraction mortelle*, *Todesnummer*) появились в европейской бульварной прессе начала XX в. по отношению к механическим цирковым аттракционам, «... построенных на математически выверенных технических конструкциях и основанные на законах взаимодействия рычагов, центробежной силы и траектории». К таким номерам можно было отнести аттракционы «велокорзина», «вращающаяся платформа», «мертвая петля», «мотоциклисты на проволоке», «мотоциклисты в шаре», «VELO-сальто», «люди-снаряды» и т. д. На эстраде демонстрация этих номеров по техническим причинам невозможна. Однако, все же эстраду и цирк объединяют три номера, демонстрирующие «игру со смертью»: «метание ножей», «трюковая стрельба из ружья» и «Геркулесовы искусства», транслирующие информацию о хрупкости человеческой жизни.

Номер «метание ножей» уходит своими корнями в Средневековье, когда подобное действие стало необходимым умением для проведения скрытных маневров европейскими и азиатскими воинами. В конце XIX века особую популярность приобрел аттракцион «колесо смерти», где артист метал ножи в крутящийся по кругу планшет, на котором была зафиксирована ассистентка. Главной особенностью этого номера является создание атмосферы риска, которая усиливается при помощи специальной музыки, света, долгого театрализованного процесса подготовки артиста к метанию, обыгрывании долгого процесса фиксации и подготовки взволнованной ассистентки, которая выполняет роль мишени. В конце XIX в. в Европе и России в связи с популярностью стрелкового вида спорта по аналогии с метанием ножей появился номер «трюковая стрельба из ружья». Мастера этого жанра демонстрировали следующие трюки: «... пулями очерчивали фигуру своей партнерши, стоявшей у доски, сбивали с ее головы шары, пробивали очки на игровой карте, причем эту карту партнерша держала в руках». Номер «Геркулесовы искусства» отличаются от артистов, представляющих жанр «атлетика» тем, что «Геркулесы» демонстрировали умения, вызывающие ощущение тревоги и страхи за жизнь артиста. Работа «геркулесов», в отличие от силовых акробатов, оперировавших живым весом, т. е. людьми, сводилась к оперированию мёртвым весом. Е. Кузнецов упоминал о таких номерах, как «... «люди с железными челюстями», рвавшие зубами канаты и цепи, силачи, на груди которых разбивали камни...». Повиснув вниз головой, силачи могли поднимать лошадь.

Пантомима – это не просто жанр, это «... вид сценического искусства, в котором основным средством создания художественного образа и раскрытия содержания является пластическая выразительность человеческого тела, жест, мимика». Истоки пантомимы лежат в синкретическом искусстве мимейн, проявленном в форме первобытного

танца-представления с элементами подражания. Со временем музыка обособилась от танца, благодаря чему многократно возросло значение жеста, в результате чего культовые праздничные танцы трансформировались в мимические танцы развлекательного характера. В Древней Греции подобные танцы, соединившись с трагической частью ритуала культа Диониса, представляющих собой культовое пение священников с плясками вокруг жертвенника, перешло на театральные подмостки и стало первыми пантомимами, приобретшими трагедийный характер. Под современной пантомимой как эстрадно-цирковым жанром понимается миниатюра, передающая процесс взаимодействия человека с природой, предметами, людьми, доведенного до масштаба аллегории. Основным направлением драматургического развития в таких номерах является «противопоставление героя и массы». Пантомима может исполняться клоуном и мимом.

Жанр «занимательная наука» появился в начале XVIII в. в европейских и русских цирках и варьете как разновидность фокусов. На афишах русских цирков появлялись названия таких сенсационных номеров, как «стеклодельные представления», «гидравлические опыты», представления увеселительной физики, «представление пиро-гидравлических опытов», представление пневмато-химических опытов, «представления магнетических опытов». В начале XX в. этот жанр приобрел самостоятельность, поменяв название и смысловое наполнение. Его основоположником стал ученый и популяризатор научных знаний Я. Перельман, который целью своих экспериментов ставил развитие интереса к наукам. Изначально этот жанр существовал в форме научно-популярной литературы. В 1935 г. ученым в г. Ленинграде был открыт «Музей занимательных наук», где воочию можно было увидеть катапульту Гроховского, маятник Максвелла, аэродинамическую трубу, двухметровую модель ракеты по эскизу К. Циолковского. Среди номеров поджанра «занимательная математика» широко известен математический номер под названием «живая счетная машина», трюковой составляющей которого является «мгновенное решение исполнителем математических задач, подсчитывании различных предметов». Современные эстрадно-цирковые программы включают в себя номера, которые можно охарактеризовать как «научные шоу», где в яркой зрелищной форме презентуются научные законы.

С конца XVIII в. в Европе и России входят в моду механические иллюзии, именуемые «механическими кабинетами» и «механическими автоматами». Первые механические номера представил А. Гамулецкий, уроженец Польши, ученик знаменитого Калиостро. А. Вадимов и М. Тривас описывают один из самых популярных автоматов: «Наибольшее удивление вызвала огромная голова чародея, отделанная под бронзу и стоящая на зеркальном столе, которая явственно отвечала на вопросы, причем на том самом языке, на каком был задан вопрос». В советском цирке в авангарде механических иллюзий стоял А. Сокол, который демонстрировал зрителю трюки с использованием бутылки от шампанского в качестве мобильного

телефона, со столовыми приборами, которые сами вставали и приветствовали хозяина.

К разряду световых иллюзий относится номер «черный кабинет», впервые продемонстрированный немецким драматическим актером М. Ауцингером, выступавшим под псевдонимом Бен Али Бей в 1885 г. В образе восточного жреца он представлял чудеса полетов, исчезновений, наполнений, раздвоений различных предметов. Секрет номера заключался в следующем: «На сцене, со всех сторон затянутой черным бархатом, находился помощник в черном бархатном костюме, в таких же перчатках и с капюшоном на голове. Одетый в черное, помощник был невидим на черном фоне, в то время как весь реквизит делался нарочито ярким».

«Чревовещание» – это эстрадно-цирковой номер, «... основанный на умении исполнителя говорить, не шевеля губами». Первой чревовещательницей, оставившей след в истории, была колдунья и гадалка Эндора (XI в. до н. э.), которая «...свои предсказания произносила таинственным загробным голосом, как бы исходящим из-под пола». В трудах Платона есть упоминание о некоем Эврикле, который говорил, не открывая рта. Его способность греки называли «энгастриментен» - «пророчество из живота», от чего произошли понятия «чревовещание» (рус.), «вентролоквизм» (англ.), «вентрология» (лат.) (venter – живот; logos – слово). Данное искусство в древние времена было средством устрашения и наживы, секреты мастерства не разглашались. Первым артистом-вентрологом стал англичанин Стивен, выступавший на сценах мюзик-холлов с номером «Лекция о головах». Современные номера вентрологов обычно строятся как диалог между артистом и куклой, артистом и животным.

Разновидностью костюмной иллюзии является номер «трансформация», который «...заключается в мгновенной перемене костюма, маски и полном изменении облика персонажа». Номера с элементами трансформации, которые назывались мимико-трансформационными, начали появляться в конном цирке с начала XVIII в. На эстраде трансформационные приемы использовались в синтезе со звукоимитацией и физиономическим мастерством. Первым исполнителем подобных номеров был немец А. Веттемар, который в одном номере мог демонстрировать публике «...офицера, которому не повезло, унылого слугу, страдающего водянкой охотника, пьющего доктора, маленькую горбуницу, юную красавицу, которая уже не такова, надоедалу, полдюжины собак...».

К костюмно-пластической иллюзии относится номер «борьба нанайских мальчиков», который создает иллюзию борьбы двух мальчиков с использованием специального костюма. Впервые этот номер был показан широко известным в СССР коллективом народного нанайского театра села Найхин в 1940-е гг., облакающим обряды и фольклор народов севера в яркие номера. В середине 1970-х гг. этот номер был продемонстрирован артистом ансамбля народного танца имени И. А. Моисеева А. Матус-Марчуком и приобрел популярность благодаря трансляции по центральному телевидению.

К мнемотическим иллюзиям относится номер «мнемотехника», который «... построен на специально разработанных приемах и способах запоминания... Зрители шепотом задают вопросы на ухо исполнителю, находящемуся в зрительном зале. Он предлагает своему партнеру, стоящему на сцене спиной к публике, ответить на вопросы. Тотчас следует точный и обстоятельный ответ». Для создания иллюзии используется система шифров и кодов, заключенных в интонациях голоса партнера, формулировках вопросов и других звуковых сигналах. Мнемотехника зародилась в театрах варьете и пришла на цирковую арену в начале 20-х гг. XX в. К психологическим иллюзиям относится номер «Психологические опыты», в котором «артист демонстрирует феноменальную способность к угадыванию мыслей зрителей на расстоянии». Техника угадывания построена на улавливании биотоков и импульсов, идущих от мышц и пульса индуктора. Первым исполнителем в этом жанре на советской эстраде был В. Мессинг, обладающий экстрасенсорными способностями.

Жанр «музыкальная эксцентрика» в театральном словаре определяется как «... цирковой или эстрадный жанр, в котором музыкальные произведения исполняются трюковыми приемами на обычных или на специальных (эксцентрических) музыкальных инструментах (колокольчиках, бубенцах, пиле, метле с натянутой на ней струной и бычьим пузырем в качестве резонатора и т. п.)». В отличие от музыкальной клоунады, которая, как правило, включает в себя комические сценки с музыкальным сопровождением, в музыкальной эксцентрике, делается акцент на необычных или трюковых приемах исполнения на музыкальных инструментах, в том числе и на нестандартных. Музыкальная эксцентрика возникла в 1870-е гг. в европейском цирке как одно из ответвлений музыкальной клоунады, которая «... все дальше отдалялась от подлинной действенной клоунады и переставляла ударение на самый музыкальный инструмент или способ обращения с ним, именно этим стремясь вызвать эффект». Одним из поджанров музыкальной эксцентрики является художественный свист, который получил свое наиболее яркое развитие на сценах европейских варьете.

Лекция 15. Карнавал в цирковом празднике

Карнавал – культурный и массовый поведенческий феномен, фундированный соответствующим «типом образности» (М. М. Бахтин). Выступал значимым компонентом средневековой и ренессансной народной культуры. Сегодня это понятие широко используется в философии культуры. Многомерный анализ карнавала в культурологическом контексте был впервые осуществлен в книге М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и «Ренессанса». В настоящее время истолкование концепции карнавала продолжается, и возможно как появление

её оригинальных истолкований, так и её плодотворное использование для изучения различных мировых культур, культурных пластов и явлений.

Карнавализация – семиотическая теория карнавала, изложенная М. М. Бахтиным в его книге о Рабле (1965). Смысл концепции Бахтина в том, что он применил понятие карнавала, ежегодного праздника перед великим постом, ко всем явлениям культуры Нового времени. В центре концепции карнализации – идея об «инверсии двоичных противопоставлений», то есть переворачивание смысла бинарных оппозиций¹. Когда народ выходит на карнавальную площадь, он прощается со всем мирским перед долгим постом, и все основные оппозиции христианской культуры и все бытовые представления меняются местами. Королем карнавала становится нищий или дурак, трикстер (герой анекдота). И ему воздают королевские почести. Назначается также карнавальная епископ, и кощунственно оскверняются христианские святыни. Верх становится низом, голова – задом и половыми органами (материально-телесный низ, по терминологии Бахтина). Меняются местами мужское и женское (мужчины надевают маски женщин и наоборот). Вместо благочестивых слов слышится сквернословие, площадная брань. Меняются местами сами противопоставления жизни и смерти. Для чего все это было нужно? В средневековой христианской культуре были живы актуальные языческие мифологические представления, в частности аграрный культ. Для того чтобы «погребенное» в землю зерно дало плод, оно должно было символически умереть. Стихия карнализации до сих пор присуща некоторым традиционным народностям, например банту. Наиболее ярко сохранилась традиция европейской карнальной культуры в Латинской Америке, и, в частности, в Бразилии.

В основе любого театрализованного действия лежит игра. И в отличие от любого театрализованного действия в карнальной игре принимают участие сами зрители, которые и зрителями-то не являются. «...В карнале сама жизнь играет, разыгрывая – без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики – другую свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах». (М. М. Бахтин).

Для каждого человека карнавал – это игра в невозможное. «Карнавал – это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха. Это его праздничная жизнь». Карнавальная культура обладала хорошо разработанной системой обрядово-зрелищных и жанровых форм, а также весьма глубокой жизненной философией, основными чертами которой Бахтин считал универсальность, амбивалентность (т. е. восприятие бытия в постоянном изменении, вечном движении от смерти к рождению, от старого к новому, от отрицания к утверждению), неофициальность, утопизм, бесстрашие. В ряду обрядово-зрелищных форм народной средневековой культуры Бахтин называл празднества карнального типа и сопровождающие их (а также и обычные гражданские церемониалы и обряды) смеховые действия: «праздник дураков», «праздник осла», «храмовые праздники» и т. д.

Народная культура воплощалась также в различных словесных смеховых произведениях на латинском и на народных языках. Эти произведения, как устные, так и письменные, пародировали и осмеивали буквально все стороны средневековой жизни, включая церковные ритуалы и религиозное вероучение («Вечерня Киприана», многочисленные пародийные проповеди, литургии, молитвы, псалмы и т. д.). Веселая вольница карнавального празднества порождала разнообразные формы и жанры неофициальной, а чаще всего и непристойной фамильярно-площадной речи, в значительной мере состоящей из ругательств, клятв и божбы.

На карнавальном пространстве всегда настойчиво звучали возгласы балаганных зазывал, которые – вместе с другими «жанрами» уличной рекламы («крики Парижа», крики продавцов чудодейственных средств и ярмарочных врачей) – обыгрывались и пародировались, становясь при этом важным элементом народной смеховой культуры. Карнавал (этому термину Бахтин придавал расширенное значение, понимая под ним «не только формы карнавала в узком и точном смысле, но и всю богатую и разнообразную народнопраздничную жизнь средних веков и Возрождения») противопоставил серьезной, высокой культуре средневековья «совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внесударственный аспект мира, человека и человеческих отношений». Карнавал не просто разыгрывали, это была «как бы реальная... форма самой жизни», которой люди средневековья жили во время праздников, – причем «другая свободная(вольная)», «идеальная» форма.

Если официальные праздники утверждали стабильность, неизменность и вечность существующего миропорядка, освещали торжество уже победившей, господствующей, непререкаемой «правды», то карнавал «был как бы временной приостановкой действия всей официальной системы со всеми ее запретами и иерархическими барьерами»: в это время жизнь на короткий срок выходила из своей обычной колеи и вступала «в сферу утопической свободы». Эта свобода была легализована: и государство, и церковь терпели ее, даже каждый официальный праздник имел свою вторую, народно-карнавальную, площадную сторону.

Праздничная толпа воспринимала жизнь сквозь призму «веселой относительности», во время карнавала люди переодевались (обновляли свои одежды и свои социальные образы), избирали, а затем развенчивали и избивали (в символическом плане «умерщвляли») шутовских королей и пап, высмеивали, снижали, пародировали все, чему поклонялись в обычные дни, предавались различным физиологическим излишествам, пренебрегая нормами приличий: «Тема рождения нового, обновления, органически сочеталась с темой смерти старого в веселом и снижающем плане, с образами шутовского карнавального развенчания». В гротескной образности карнавал всячески подчеркивался момент временной смены (времена года, солнечные и лунные фазы, смерть и обновление растительности, смена земледельческих циклов): «этот момент приобретал значение более широкое и более глубокое:

в него вкладывались народные чаяния лучшего будущего, более справедливого социально-экономического устройства, новой правды».

Обилие пиршественных образов, гиперболическая телесность, символика плодородия, могучей производительной силы и т. д. акцентировали бессмертие народа: «В целом мира и народа нет места для страха; страх может проникнуть лишь в часть, отделившуюся от целого, лишь в отмирающее звено, взятое в отрыве от рождающегося. Целое народа и мира торжествующе весело и бесстрашно». С эстетической точки зрения карнавальная культура представляет собой особую концепцию бытия и особый тип образности, в основе которых, по мнению Бахтина, «лежит особое представление о телесном целом и о границах этого целого». Это представление Бахтин определяет как гротескную концепцию тела, для которой характерно то, что с точки зрения «классической» эстетики («эстетики готового, завершённого бытия») кажется чудовищным и безобразным. Если классические образы индивидуализированы, отделены друг от друга, как бы очищены «от всех шлаков рождения и развития», то гротескные образы, напротив, показывают жизнь «в ее амбивалентном, внутренне противоречивом процессе», концентрируются вокруг моментов, обозначающих связь между различными телами, динамику, временную смену. Концепция карнавала, выдвинутая в книге Бахтина о Рабле, вызвала при своем появлении и публикации бурные споры, да и до сих пор далеко не является общепризнанной. Однако она сыграла большую роль в развитии и стимулировании культурологических исследований, в расширении горизонтов научной мысли.

Различают два типа мероприятий: карнавал и мероприятия карнавального типа (МКТ). МКТ – это мероприятия, не являющиеся собственно карнавалом, но имеющие признаки его (маскарады, театрализации). МКТ могут входить в состав любых мероприятий от концертов до фестивалей. Карнавал как таковой возможен лишь на открытом воздухе и является, по большому счёту, прерогативой фестивальной жизни. Карнавалы и МКТ позволяют «втянуть» в праздник буквально всех его участников. Как правило, на многих фестивалях участники делятся на выступающих и зрителей. При этом если выступающий может переходить в разряд зрителей и обратно, то зритель часто зрителем и остаётся. Если зритель «взыскателен» и его не устраивает уровень концертных программ, то он теряет к ним интерес и интерес к фестивалю. Здесь мы рискуем столкнуться с проблемой скучающего зрителя со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Цели карнавала: актуализация нравственных (духовных, душевных) потребностей его участников и организация их досуга, стимуляция творческой активности его участников. Тема и идея. Проще говоря, «тема» – это ответ на вопрос «О чём?», а «идея» – ответ на вопрос «Что я хочу сказать?». Тема диктует внешнее оформление праздника, его поверхностную образность, его форму. Идея глубинна. Она наполняет праздник

содержанием, несёт в себе некий конфликт, пытается решить какую-либо проблему.

Перед тем как делать фестиваль стоит в письменном виде ответить (в первую очередь себе) на эти два вопроса. Если ответ не находится, то стоит крепко подумать о том, надо ли вообще браться за это дело. Формулировка ответов на эти вопросы на бумаге предполагает появление некой разветвлённой структуры. Все эти вопросы требуют ответы, как в целом для всего мероприятия, так и для его составляющих. Если это просто концерт, то в составе его могут быть концертные блоки, отделения. Если это фестиваль, то структура его может быть очень насыщенной – концерты, спортивные состязания, шоу-программы и т. д.

Карнавальное действо может быть как самостоятельным мероприятием «по поводу», так и мероприятием в рамках фестиваля (концерта). В первом случае тематика карнавала будет связана с поводом к его организации, во втором с темой праздника в целом в качестве подтемы. Кроме того, тема карнавала во многом будет зависеть от того какого этот карнавал типа. Вообще и в принципе возможно следующая классификация типов карнавальных действ: локальные карнавалы (городской, сельский, районный); карнавалы малой формы (корпоративные, карнавалы в пионерских лагерях); профессиональные (карнавалы строителей, карнавалы туристов); карнавалы-реконструкции и карнавалы-стилизации (реконструкция или творческое стилизованное воспроизведение народных карнавалов (в том числе зарубежных), классических карнавальных форм); карнавалы, носящие политический и (или) социальный характер (демонстрации, парады); исторические и литературные карнавалы (реконструкция исторических событий, слёты «ролевики»); неформальные (народные) карнавалы; элитарные (цеховые) карнавалы (на уровне различных общественных объединений, в рамках фестивалей искусств, художественных выставок, слётов и т. д.).

При выборе тематики карнавала следует учитывать аудиторию, на которую он рассчитан: возраст, социальный статус (профессиональные карнавалы, карнавалы политического характера и т. д.), среду, менталитет. Тема карнавального действа, в основном, реализуется аналогично реализации темы любого другого театрализованного действа, но с учётом того, что «актёрами» на карнавале, как правило, выступают его же зрители. Учитывая, определённую асоциальность карнавала, тема может быть довольно демократичной. Идея карнавала формируется из его темы. При этом следует обратить внимание на её актуальность для участников карнавала. Если идея не будет касаться их проблем и потребностей, то вряд ли удастся склонить зрителя к интерактиву. Образное решение фестиваля, карнавала и карнавального действия вполне естественно вытекает из их темы и идеи. Согласно идее и теме подбираются карнавальные костюмы, выстраивается декоративно-художественное оформление, пишется сценарий и организуется действенный ряд. На образное решение также влияют и жанровые особенности того или иного карнавала. Так, если это карнавал-реконструкция

бородинского сражения, то по жанру его никак нельзя назвать комедийным. Скорее это будет эпический карнавал. Впрочем, трагедия, драма и эпос – редкие для карнавала жанры. Чаще карнавал может представлять собой комедию, фарс, буффонаду. В последнем случае образное решение карнавала может выражаться в гротескных и гиперболизированных формах.

Главными действующими лицами карнавала могут быть заранее подготовленные участники (актёры), которые будут задавать эмоциональное состояние всего процесса, координировать их действия участников и формировать образную структуру мероприятия. Задача режиссёра здесь состоит в чёткой постановке задач перед «лидерами». Несмотря на, казалось бы, сугубо развлекательный характер, карнавал по своему содержанию носит подчас информационно-воспитательный характер. В его номерах и фрагментах затрагиваются проблемы актуальные для современного общества или определённой категории людей (в специализированных карнавалах). Всё это делается в лучших традициях российских ярмарок и народных гуляний. Пожалуй, в проведении карнавала самое трудное и заключается в том, чтобы не свести празднество к примитивному зубоскальству, и в то же время, не превращать его в назидательную демонстрацию нерешённых производственных проблем.

Карнавал может иметь сюжет, как, например, театр-шествие, когда каждая часть шествия является продолжением какого-либо сюжета. В сюжетном карнавале в разных частях шествия развиваются разные сюжеты, либо просто формируются какие-либо образы. Последнее присутствует на бразильских карнавалах, когда каждая из «школ самбы» формирует свою идею и показывает её не в форме сюжета, а в форме системы образов (танцы, декорации, костюмы, оформление передвижных площадок). В то же время карнавал может и не иметь сюжета, а представлять собой некий процесс. Здесь можно вспомнить о колядках, которые представляют собой воспроизведение народного праздничного обряда. При всём при этом идея присутствует как в сюжетных, так и в бессюжетных формах карнавалов.

По форме карнавалы можно классифицировать также и, как имеющие форму шествия, и как не имеющие форму шествия и в виде смешанных типов. Для начала проясним вопрос с карнавалами, не имеющими форму шествия. Карнавал, не имеющий форму шествия, представляет собой жизнь, развивающуюся по карнавальным законам в течение какого-либо промежутка времени. Примером здесь может служить любой неформальный слёт на открытом воздухе, будь то фестиваль авторской песни, рок-фестиваль, слёты туристов, байкеров, ролевиков, просто тусовки маргинального типа. В условиях таких тусовок даже при отсутствии организации могут возникать стихийные «карнавалы-настроения». «Карнавалы-настроения» не планируются и не организовываются. Здесь имеет место быть единственный случай, когда тема и идея могут не проявляться. Здесь актуализируется некий мотив или повод, возникший стихийно в определённой тусовке. Всякий карнавал должен иметь цель, которая бы стимулировала людей к участию в нём и стала впоследствии

точкой (результатом, финалом, развязкой) всего мероприятия. Впрочем, это касается всех типов карнавалов. Цели при этом могут быть разные. Карнавал-конкурс. Например, в Бразилии это соревнование между различными танцевальными школами, и в итоге - «венки победителя». Карнавал-фестиваль. Показательные выступления на бесконкурсной основе. Карнавал-настроение. Эмоциональный подъём какой-либо группы людей, выраженный в карнавальных формах. Я сам не раз оказывался зрителем и участником таких стихийных «всплесков» на фестивалях бардовской песни. На нашем фестивале («Сростки») в одном случае это было шествие группы людей с мужиком на руках к берегу реки, где его с шутками раздевали и торжественно забрасывали в воду «на хорошую погоду». В другом случае это было утреннее костюмированное купание с шествием, музыкой заканчивающееся всеобщей утренней зарядкой и построением акробатических пирамид. И случаев таких много. Карнавал-игра. Самый яркий пример - игры «ролевики», которые могут реконструировать какие-либо исторические или литературные сцены (битвы персонажей Р. Р. Толкиена), а могут быть плодом фантазии самих участников. Действие на карнавале развёртывается как параллельно, так и последовательно. Это могут быть концерты и представления, шуточные спортивные состязания, театрализованные игровые программы и творческие конкурсы.

Организация карнавала имеет несколько этапов:

1. Принятие решения об организации карнавала, формулирование темы и идеи карнавала, разработка сценария и режиссёрского плана.

2. Подготовка карнавала начинается с организации оргкомитета, в состав которого, в зависимости от масштабов задуманного мероприятия, включается необходимое число организаторов. В задачи оргкомитета входит, прежде всего, общее руководство подготовкой к карнавалу, утверждение общего плана проведения, контроль за ходом подготовки работ и т. д. При планировании карнавального действия нужно учитывать некий «фактор риска». В отличие от других форм представлений в карнавале принимают участие все желающие, а это, как правило, люди не подготовленные, не имеющие опыта. Какие-то карнавальные мероприятия при этом могут оказаться провальными и сойти на нет уже в процессе самого карнавала, либо наоборот затянуться по времени.

3. Собственно проведение карнавала. В первую очередь необходимо организовать группу энтузиастов, вокруг которой будет происходить объединение участников «с улицы». В наше время карнавалы ещё не получили должного распространения и со стороны выглядят несколько экзотично. Старые карнавалы уже забылись, а новые ещё не начались. Люди не всегда знают и понимают, как себя вести в условиях карнавала. Задача оргкомитета по возможности провести разъяснительную работу с населением. Иногда, допустимые для карнавала, вольности могут шокировать некоторых его участников. Здесь, необходимо как вести разъяснительную работу, так и осторожно внедрять эту допустимость в сознание людей и на первых порах быть весьма осторожным. Помню, на

нашем фестивале («Чудесные Сrostки») в оформлении поляны фигурировали образы русалки и сирены. Эти существа были выполнены в лубочной манере, но ряд людей раздражал вид гипертрофированной обнажённой женской груди, пусть даже и весьма условно изображаемой. То же можно сказать и о том, когда со сцены (в рамках карнавализованного действия) участники допускали брань, и это опять же вызвало противоречивую реакцию зрителей. Сегодня это не стало закономерностью, но в целом уже не вызывает столь бурной реакции зрителей, а значит и применение инвектив участниками уже не склоняется только к банальному кичу и имеет не столько прагматический характер (шокировать зрителей), но более семантический (содержательный). Возможно, здесь нужно просто дать людям возможность осуществить этот переход. Технически, организованный карнавал требует хорошего оснащения звукоусиливающей аппаратурой. Без микрофонов на сцене и громкоговорителей в процессе шествия управлять толпой «эмоционально разнужданных» людей практически невозможно.

Всякий карнавал строится по законам драматургии. У него, как правило, должна быть завязка, развитие, кульминация и развязка. Идеальный вариант – когда развитие сюжета или эмоционального настроения в карнавале постоянно нарастает. При этом сильно актуализируется значение развязки. По сути, развязка должна быть самым эмоциональным моментом в развитии карнавала. Но если вам удалось довести участников до большого накала страстей, то финал может смазаться и стать подобным вдоху без выдоха. Здесь требуется несколько осадить эмоциональное напряжение участников для чего оптимально учесть в структуре карнавала способы разрядки участников по его окончании. Одним из наиболее оптимальных вариантов является либо танцевальная программа, либо развлекательного плана концерт.

Подводя итог этой работе, можно сказать, что сегодня организация и проведение праздников карнавального типа в нашей стране находится в стадии становления на основе хорошо забытого старого опыта. Карнавализация присутствует и сейчас во многих сферах нашей жизни, она всегда есть у нас под боком, даже более того («общество спектакля»), необходимо только сделать её не достоянием элитарных групп, как это было до сих пор, а формой праздника доступной широким слоям населения.

Карнавальная форма достаточно гибка и универсальна. Она применима почти ко всем типам празднеств, существующих в настоящее время. Одна из проблем сегодняшнего дня, это отсутствие культуры праздника в современном нам обществе. Люди разучились проявлять самостоятельное творчество в условиях праздника. Чаще всего на разных уровнях – от семейного застолья до Дня города, организация праздника и «веселение» его участников полностью ложится на плечи культорганизаторов, которые зачастую не склонны к стимуляции творческого потенциала празднующих. Люди приходят на праздник с вопросами типа: «А кто меня сегодня будет веселить?», «А что вы нам весёленького на этот раз приготовили?» в то время, как доказано на практике, что при регулярном склонении людей к

самостоятельному праздничному творчеству для многих праздник уже не мыслится без личного вклада в него. Сегодня люди не веселятся, а их веселят. Самостоятельное веселье выражается чаще в таких примитивных формах как пьянство, танцы на бытовом уровне и т. д. И это всё при том, что в каждом человеке заложена способность приносить свой творческий вклад в празднество, а для этого и нужно-то немного фантазии и должный настрой.

Часто работа организатора сводится к штудированию литературы в поисках готовых сценариев и конкурсов, что приводит к организационному застою (проведение, набивших оскомину конкурсов, стандартизация речевых оборотов и т. д.). Карнавал – пожалуй, единственная форма праздника, где в полной мере имеет место быть массовое, народное сотворчество каждого(!) участника. Роль режиссёра при этом отнюдь не уменьшается. Режиссёр карнавала является в первую очередь организатором и катализатором творческого потенциала масс.

Лекция 16. Кавалькада в цирковом празднике

Кавалькада – слово французское и переводится как группа всадников, едущих вместе. В цирке – это зрелищная форма рекламы: цирковые артисты для привлечения публики разъезжали по улицам города в красочных костюмах верхом на лошадях, двигаясь кавалькадой, отсюда и возникло это название. Расцвет цирковой кавалькады, как зрелищной формы, наступил к концу XIX в. и связан с появлением в США и Европе передвижных железнодорожных цирков. Обычная транспортировка животных и реквизита с вокзала к месту постройки цирка-шапито превращалась в грандиозное театрализованное шествие костюмированной труппы.

Первый документ о проведении цирковой кавалькады в России относится к 1792 году. В Советской России в 1920-30-х гг. цирковые артисты принимали участие в парадах, проходивших по улицам города в дни революционных праздников. Исследователь цирка С. М. Макаров описывает первые советские цирковые кавалькады следующим образом: «На Первомайских празднествах 1919 года в Москве по решению «Секции цирка» ТЕО Наркомпроса все увеселения были вынесены на улицу. Цирковые артисты, расположившись на особых платформах, прикреплённых к вагонам трамваев, разъезжали по Москве, выступая перед праздничной толпой».

Цирковая система во всем мире сделалась к середине XX в. настолько совершенной, что цирк почти превратился из искусства в виртуозное ремесло. В ситуации творческого тупика в 1950-е гг. западные артисты цирка начали объединяться с хиппи, возрождая традицию уличных кавалькад и театров. Данное движение стало популярным и в России, где также развивались уличные цирковые кавалькады, театры и шоу, важной составляющей которых было участие в представлении зрителей, спонтанно превращавшихся по ходу действия в его участников.

В 1957 г. Союзгосцирк предпринял попытку возродить старинную традицию, организовав кавалькаду, посвящённую сорокалетию революции по маршруту, Москва – Донбасс – Кубань. Суть подобных акций была описана Ю. Дмитриевым: «Колонна специально декорированных грузовиков двигалась по заранее разработанному маршруту. Иногда это были шахтёрские посёлки, иногда районы, в которых проживали хлеборобы или скотоводы. О дне приезда цирка жители города или посёлка извещались заранее. Подъезжая к населённому пункту, участники кавалькады надевали сценические костюмы и на центральной площади давали первое представление. Вечером выступали в клубах, Домах культуры, а иногда и в других помещениях».

На головной машине находился большой транспарант, изображающий красное знамя. Девушки и юноши – артисты цирка, стоя у знамени, высоко держали цифру 40. Вокруг них стояла группа артистов с развевающимися на ветру разноцветными флагами. На бортах машины транспаранты с надписью «Слава советскому народу». Собравшиеся на улицах приветливо провожали идущие машины. Вокруг большого значка «Советский цирк» артисты образовывали акробатические пирамиды, на другой машине на огромной бутафорской лошади сидел клоун Кукушкин, погоняя ее. Следом двигалась машина с дрессированными собачками артиста Чернецова, затем группа акробатов во главе с Г. Новаком, машина с оркестром, с клоунами. Одна из машин целиком была предоставлена немного ошеломленному, но безотказно исполняющему стойки на передних лапах огромному медведю Тошке молодого дрессировщика А. Кудрявцева. Так выглядела стартовавшая столица 10 октября праздничная цирковая кавалькада «Москва – Донбас – Кубань», посвященная сорокалетию Великого Октября.

Старт кавалькады был назначен у здания ЦДРИ. Но привычные для артистов цирка сборы в дорогу превратились неожиданно в большой для них праздник. Провожать артистов в зад ЦДРИ собрались их друзья и родные, пришли артисты московских театров. К собравшимся обратился министр культуры СССР Н. А. Михайлов. Он горячо поздравил артистов цирка с большим с большим и важным начинанием и выразил уверенность, что выступления артистов в цехах заводов, на площадях и стадионах, в колхозах и МТС по всей трассе Москва – Донбас – Кубань в преддверии великого праздника вызовут большой интерес зрителей. Министр пожелал отъезжающим успехов и благополучной поездки. Горячо, по-дружески приветствовал артистов цирка Народная артистка СССР С. Гиацинтова, заслуженная артистка РСФСР Л. Орданская и заслуженный артист Б. С. Ржанов.

Проехав по центральным улицам Москвы, кавалькада останавливается для первого своего выступления. Это обширные цеха московского автозавода имени Лихачева. В обеденный перерыв вокруг помоста, на котором выступали артисты, собралось около тысячи рабочих цеха холодильников. Они бурно аплодировали мастерам цирка, дружно смеялись шуткам клоуна. На импровизированную сцену поднялся председатель цехового комитета

профессионального союза М. И. Макаров. Он обратился к рабочим с предложением принять повышенное социалистическое обязательство в честь сорокалетия Великого Октября и выпустить в октябре сверх плана 500 холодильников. Предложение было единодушно поддержано. Артисты цирка с волнением наблюдали происходящее.

Проехав по центральным московским улицам, кавалькада вышла на стадион и устроила там большое эстрадно-цирковое представление, кульминацией которого стал комический футбол. И снова в путь. Ни трудности долгой дороги, ни холодная погода, не останавливали артистов. Они с радостью показывали свое искусство на улицах Серпухова, на заводах и в клубах Тулы, у железнодорожников Мценска. 13 октября состоялась большая встреча участников кавалькады с колхозниками Курской области, на сельскохозяйственной выставке. В Белгороде в кавалькаду включилась труппа, работающего здесь передвижного цирка. В городе был настоящий праздник цирка. Цирк на арене, цирк на сцене городского театра, в районном доме культуры, в цехе предприятий. Харьков, Изюм, Славянск.

Вот и один из основных этапов кавалькады – Донбас. Здесь много желающих посмотреть цирковое представление. Ведь у артистов цирка старая дружба с шахтерами. Разве не увлекательно выступать в цехах Краматорского металлургического комбината, в шахтах Артемовска, Горловки, Сталино, во дворце шахтеров, Енакиево, Красном Луче.

И в том же году 31 июля, в дни 6-го Всемирного фестиваля молодежи и студентов, по улицам Москвы была проведена грандиозная кавалькада, в которой участвовали 80 наездников, 60 велофигуристов, группы дрессированных слонов, верблюдов и других животных, которая закончилась грандиозным представлением на футбольном поле стадиона «Динамо». В этот день из ворот Центрального парка культуры и отдыха имени М. Горького выехала вереница, красочно разрисованных открытых автомашин. На них разместились акробаты, жонглёры, дрессировщики и животными, гимнасты, эквилибристы и, конечно, клоуны. Впереди всей кавалькады вышагивал Олег Попов. Он тащил за собой на толстом канате машину, в которой артисты на ходу демонстрировали отдельные трюки и фрагменты номеров. Нарядно разукрашенная процессия проследовала по улицам Москвы и вышла на гаревые дорожки стадиона «Динамо». Здесь на пяти больших аренах, расположенных по зеленому полю, одновременно начались выступления артистов цирка из разных стран.

Клоуны во главе с Олегом Поповым разыгрывали сценки, придуманные специально для показа на стадионе. Зрители восторженно принимали пародийную интермедию на футбольный матч. Олег Попов выстаивал две команды, разумеется, это были две клоунские группы. На этих «спортсменов» невозможно было смотреть без смеха: высокие и маленькие, толстые и худые - все в одном ряду. При этом на майках футболистов повторялась единственная цифра «13». С первого удара по мячу на поле поднималась клоунская кутерьма. То там, то здесь возникали забавные потасовки: с кого-то стаскивали майку, кого-то выносили с поля. Счёт в

матче велся не по забитым голам, а по выведенным из строя спортсменам. Пострадавших укладывали на одном и другом краю футбольного поля. В какой-то удобный момент членам одной команды удавалось, преодолев большие трудности, раздвинуть ворота противника, а свои сузить. Мало того, перед створом свои ворот они выстраивали настоящий дощатый забор, представлявший «стенку». Заканчивалось необычное соревнование тем, что один из футболистов ловил мяч на голову и тот вдруг раскалывался. Оказывается, вместо мяча по полю гоняли арбуз. С аппетитом уплетая лакомые кусочки, довольные "спортсмены" покидали поле под смех и аплодисменты зрителей.

В 1958 г. к 40-летию советского цирка в разных республиках страны было проведено еще шесть кавалькад, двигавшихся по следующим маршрутам: Казахстан – Киргизия – Узбекистан; Урал – Западная Сибирь; по Украине; Ленинградская область – Белоруссия – Латвия – Литва – Эстония; Московская область – Поволжье; Новосибирская область – Кузбасс – Алтай. Перед организаторами кавалькад стояла сложнейшая задача: разработать маршруты кавалькад таким образом, чтобы они охватили крупные города, промышленные центры, стройки крупнейших ГЭС, глубинные колхозы и совхозы. Путь, пройденный шестью кавалькадами по стране, достигает 25 тысяч километров. Тема дружбы народов Советского Союза была посвящена кавалькада, проведенная группой «Цирк на сцене» № 6 (Ленинград). Путь кавалькады пролегал через Эстонскую ССР, Латвийскую ССР, Литовскую ССР и Белорусскую ССР. В Минске, где финишировала последняя кавалькада, артистов цирка сопровождал почетный эскорт спортсменов-мотоциклистов в национальных костюмах республики. Колонна декорированных машин двигалась от круглой площади на проспекте им. Сталина. На автомашинах были представлены все основные жанры циркового искусства: клоуны, эквилибристы, акробаты, музыкальные эксцентрики, гимнасты, дрессировщики. В оформлении машин к цирковой тематике добавлялась идеологическая: машины были декорированы флагами и лозунгами, посвященными славному юбилею комсомола. Из автобуса доносился текст приветствия. После прибытия на центральную площадь, был проведен митинг, посвященный финишу кавалькады, а также прошло небольшое цирковое представление, в котором гости показали несколько своих лучших цирковых номеров. В программе приняли участие русский силач Пётр Рублёв, продемонстрировавший упражнения с гирями общим весом 400 кг, акробаты-эксцентрики И. Энгеев и Б. Городинский, участница 6-го Всемирного фестиваля молодёжи и студентов Ж. Бочарова с номером оригинального жанра.

Дальнейшего развития и широкой практики данная форма не получила. Однако, в 2000-х гг. в Беларуси цирковая кавалькада возрождается как праздничная форма. Подобное зрелище представляло собой яркие выступления артистов, стремительно сменяющих друг друга на одной площадке. Линейное передвижение было заменено на круговое, а представление стало происходить на нескольких уровнях. Основным

принципом подачи номеров стал принцип циркового жанра «шари-вари», в котором в органическом единстве представляются все основные цирковые жанры. Режиссёром первой кавалькады, прошедшей в рамках праздника города на площадке возле Дворца спорта в 2001 г., была З. М. Витошкина. В программе принимали участие цирковые студии ДКЖ, ДКМАЗ, цирковая студия Абеля, сборная по художественной гимнастике, центральная школа олимпийских резервов, хореографический коллектив Н. Крагельской, конный клуб «Ратомка», четвёрки акробатов. Производственная площадка для кавалькады представляла собой огромную сцену, перед которой была ещё одна большая площадка. В центре сцены была размещалась большая декорация мельницы, по бокам – две мельницы поменьше. Представление проходило синхронно на трёх уровнях: на мельницах, на канате, натянутом над сценой, на сцене и на площадке перед сценой. Началось представление с номера циркового кардебалета с веерами, при помощи которых артистки являли зрителю целый ряд рисунков. Далее шла выездка-дефиле десяти лошадей, с девушками-жокеями. После начинался парад-але, в котором выходили все участники представления и занимали всю площадку перед сценой, после чего отходили по сторонам, образуя арену, обрамлённую циркачами. На арене появлялись дрессированные животные (медведица, обезьянки, удавы, шимпанзе). Синхронно по бокам на двух столах работали антиподисты из детских цирковых студий, одетые в клоунов. Далее звучало латиноамериканское попурри, на которое в центре образовывался коридор, в котором гимнасты и воспитанники школы олимпийских резервов крутили золотые обручи, при помощи которых в финале номера создавался образ Земного шара. В это время по бокам работали акробаты на лестницах. Данный номер сменялся выступлением жонглёров у подножия сцены, который был синхронизирован с выступлением на цветной скакалке и с номером акробатов на першах, к которым были прикреплены цветные полотнища, создающие образ пламени. Тема огня была поддержана кордебалетом цирковой студии Абеля и сборной по художественной гимнастике, которые работали в костюмах, символизирующих солнце. В финале номера артисты выстроились в композицию белой лилии, на фоне которой были выстроены серебристо-белые скульптурные группы из участников студии Абеля. Смена картин происходила при помощи хореографического коллектива Н. Крагельской. В финальном эпизоде «Солнечный клоун» под звуки арфы на площадке появлялась маленькая девочка в костюме Олега Попова. К ней выбегали дети в костюмах клоунов и исполняли степ. Фигура солнечного клоуна стала центром финальной композиции парада-але.

В современной Испании в рамках праздника трёх королей (исп. Día de los Reyes Magos), одного из самых важных и ожидаемых событий в Испании, отмечаемого ежегодно 6 января, который символизирует прибытие трёх волхвов — Мельхиора, Гаспара и Бальтасара — к младенцу Иисусу с дарами: золотом, ладаном и смирной, проводится кавалькада волхвов (Cabalgata de los Reyes Magos) Она представляет собой красочное шествие, которое

проходит вечером 5 января в преддверии праздничного дня. В этот день улицы испанских городов преображаются, наполняясь светом, музыкой и атмосферой волшебства. Кавалькада волхвов — это грандиозный парад, где участники шествия одеваются в костюмы волхвов, их свиты и различных сказочных персонажей. Главной темой парада являются три короля — Мельхиор, Гаспар и Бальтасар, которые едут на роскошно украшенных платформах, разбрасывая детям конфеты. Кроме того, в шествиях часто участвуют тематические платформы, представляющие сцены из библейских историй или сказок.

Традиция кавалькад как конного шествия поддерживается и сегодня. Так, например, в Новой Зеландии ежегодно проводится кавалькада Otago Goldfields Cavalcade, маршрут которой проходит через разные города Центрального Отаго. В Сардинии есть знаменитый конный карнавал Сартилья, который проходит в городе Ористано и включает в себя шествия с участием многочисленных всадников, наряженных в маски и традиционные народные костюмы. В Сиене (Италия) дважды в год (2 июля и 16 августа) проходит праздник Палио, который начинается с исторического кортежа из всадников, одетых в средневековые костюмы.

Лекция 17. Цирк на стадионе как элемент циркового праздника

Появление цирка на стадионах в СССР было обусловлено стремлением сделать цирковое искусство доступным для массового зрителя и использовать масштабные спортивные сооружения для грандиозных зрелищ. Основные причины и этапы возникновения. Массовость и доступность (1920–1930-е гг.). После национализации цирков (1919 г.) советская власть стремилась демократизировать искусство. Цирковые представления начали проводить на открытых площадках, стадионах и в парках, чтобы охватить как можно больше зрителей, особенно летом, когда стационарные цирки закрывались. Синтез цирка и спорта. В СССР цирк часто рассматривался как демонстрация силы, ловкости и совершенства человеческого тела, что сближало его с физкультурным движением. Стадионы идеально подходили для масштабных номеров с участием большого числа артистов, гимнастов и дрессированных животных. Культура грандиозных шоу. В советское время были популярны масштабные фестивали и парады, переносившиеся на стадионы. Это позволяло создавать представления, превосходящие по масштабу возможности обычного манежа. Уникальные проекты. В дальнейшем, развивая идеи больших площадок, в СССР создавались масштабные стационарные сооружения, такие как Большой Московский цирк на проспекте Вернадского (основан в 1971 г.), который стал одним из крупнейших в Европе и мог вмещать до 3,4 тыс. зрителей, что по масштабу приближалось к стадионным форматам. Таким образом, цирк на стадионе в

СССР возник как попытка совместить популярный вид искусства с советской идеологией массовых зрелищ и спортивной культуры.

Наибольшую популярность цирки на стадионах в СССР приобрели в 1980-е гг. Из обжитых стационаров цирк резво устремился на стадионы. И это уже не эпизоды от случая к случаю, а именно явление в многообразной практике Союзгосцирка, планируемое в широких масштабах и поощряемое с особым рвением. Гастрольные маршруты цирковых артистов все больше петляли в стороне от проторенных цирковых дорог: крытый стадион на проспекте Мира (Москва, 1984–1985), Лужники (лето 1985 г.), Дворец спорта и зрелищ (Барнаул, 1985–1986), Спортивно-концертный комплекс «Динамо» (Москва, весна 1986 г.), Лужники (лето 1986 г.).

В 1930-е годы в планы Управления цирками страны директивно вводились задачи широкой агитации и пропаганды спорта, поэтому неудивительно, что художественно-репертуарная политика Управления была поставлена в прямую зависимость от развития физкультурно-спортивного движения в стране. На исходе 1980-х, такой задачи перед цирком как будто бы нет. Она была решена. И не без успеха. Новое время выдвинуло новые задачи, главной из которых видится всемерное повышение качества создаваемых номеров и программ. Сегодня взят курс на интенсификацию развития всей структуры производства, включая, естественно, и культуру. Но возникает вопрос: чем объяснить явно экстенсивные методы управления и планирования, к которым прибегает руководство Союзгосцирка? Этот вопрос ветвится на несколько подвопросов. Может быть, наш цирк достиг таких вершин художественного и прочего совершенства, что ему стало тесно в родных шестидесяти пяти стационарах и пятнадцати передвижках? Или наши цирки изо дня в день переполнены, а толпы желающих попасть на представления едва удерживаются выбивающейся из сил конной милицией? Скорее, наоборот, все труднее становится сделать цирки-стационары полными. (Исключим цирки Москвы – о них разговор особый.) Попробуем понять, что же происходит с цирком и вокруг него.

В докинематографическую эпоху с цирком все было относительно ясно: хочешь видеть цирк – покупай билет, занимай место в амфитеатре и смотри. Единственное, неповторимое, уникальное зрелище! С появлением кино положение усложнилось... В начале 1960-х годов в кинотеатрах страны долгое время демонстрировался фильм «Цирковое представление». Это была отснятая на пленку цирковая программа с участием тогдашних звезд советского цирка – Карандаша, Олега Попова, жонглеров Аберт, джигитов Али-Бек и других. Почти неправдоподобным казалось сочетание детской непосредственности с прямо-таки фантастическими, изумляющими прыжками юной Нонны Запашной в номере «Акробаты-вольтижеры братья Запашные». Виденное на экране во многом было неожиданно. Можно было, например, «в упор» рассмотреть лица или много раз обойти вокруг выступающих артистов, или «подсмотреть», что прячет за спиной Карандаш, или неожиданно снизу, сквозь плотно сцепленные руки братьев Запашных, увидеть улыбающуюся Нонну, смело ступающую по вытянутым рукам

партнеров. Думаю, мало кто из сидящих в то время в зале кинотеатра особенно задумывался над тем, что оказался свидетелем зрелища, созданного абсолютно невозможными для цирка средствами выражения: угол съемки (ракурс), степень приближения (крупный план), чередование трюков и номеров (монтаж) и еще много такого было в том фильме, чего не бывает в цирке. Это было на редкость захватывающее, непередаваемо красивое, очень далекое от цирка и имевшее очень большой успех зрелище. Это был кинематографический цирк, киноцирк, имеющий, как позже стало понятно, вполне самостоятельную специфику.

Даже если представить себе, что камера будет установлена в зале неподвижно и с абсолютной, как некоторым кажется, беспристрастностью зафиксирует происходящее на манеже, все равно достигнутый результат нельзя будет считать цирковым представлением в общепринятом смысле. Потому нельзя, что существует принципиальное различие двух искусств. Цирковое представление есть уникальный акт творчества, единожды осуществляемый на манеже и обязательно в присутствии зрителей. Тогда как, скажем, в кино мы видим на экране не сами события, а изображение событий, некогда случившихся и закрепленных на пленке. Такого рода произведение предполагает многократное, в принципе, бесчисленное повторение, практически независимое от присутствия зрителей. Одна из кардинальных особенностей цирка – обнажение самого процесса творчества, одновременно являющегося и его результатом, объединяющим в номере (представлении) и творца и «материал». Каждое представление поэтому есть единичное и неповторимое событие творения и созерцания. Отснятый на пленку номер становится фотографией. Сиюминутная – сегодня, здесь, сейчас – прямая связь «манеж – зритель» есть основа основ искусства цирка. Вот почему непосредственное присутствие зрителей во время рождения процесса творчества не заменить никакой репродукцией. Копия всегда окажется «бледным списком» с живой картины. С цирка нельзя снять копию. Цирк – искусство принципиально не тиражируемое! Литература, кино, фотография, телевидение, напротив, – искусства тиражируемые, репродуктивные. Книга, кинофильм, фотография, телесюжет обретают полнокровную жизнь исключительно в копии, в тираже. Причем очередная копия абсолютно адекватна как предыдущей, так и оригиналу. Оригиналов в тиражируемых искусствах, – бесчисленное множество.

Учитывая это важнейшее отличие, можно сказать, что в нынешней практике сформировалось два суверенных вида творчества: цирк и киноцирк. Впрочем, можно уточнить, что киноцирк явился на свет едва ли не с момента рождения кино. Достаточно вспомнить хотя бы ранние американские кинокомические с участием Макса Линдера, Бастера Китона, Лаурела и Харди и, конечно же, фильмы неподражаемого Чарли Чаплина. С появлением телевидения общая картина еще более усложнилась. Вездесущее ТВ, кажется, не оставило без внимания ни одной области культуры. ТВ стало многофункциональным, всепроникающим. В век «информационного взрыва» все хотят знать как можно больше обо все большем. Помимо

информационной и коммуникативной функции ТВ обладает (если быть точным – ее художественная подсистема) своей отличительной поэтикой. Поэтому-то при «переводе» цирка на телеязык неизбежны потери и ограничения, равно как открытия и приобретения. Такова диалектика взаимоотношений этих искусств.

С утверждением на телевидении такой жанровой подсистемы, как художественная, стало возможным говорить о таком новом виде зрелища – телецирке. (По аналогии с существующим телетеатром, телеэстрадой, телебалетом.) Телецирк строится на качественно иной, отличной от цирка и кино технической и эстетической основе. Среди заметных в этой области явлений назовем циклы «На арене цирка», «На манежах мира», «Новогодний аттракцион», телефильмы «Кто рассмешит клоуна?», «Цирк нашего детства», «Пирамида», «Прощание со старым цирком». Сложившуюся ситуацию в целом можно охарактеризовать так: цирку адекватен только сам цирк. Никакие технические достижения, включая ныне прогрессирующие кассетное кино и голографию, не в силах поколебать коренного различия двух групп искусств по признаку тиражируемости. Поставив таким образом необходимые точки над «i», вернемся к начатому разговору о цирке, устремившемуся на стадионы.

Не секрет, что использование спортивных сооружений для проката цирковых представлений – солидное финансовое подспорье, если не сказать резче, финансовая «палочка-выручалочка» для Союзгосцирка. Задумаемся, однако, цирк ли то, что видят зрители со спортивных трибун, вмещающих, как правило, от пяти до десяти тысяч зрителей? Не слишком ли опрометчиво упущено важное замечание Станиславского, что театр на три тысячи мест – нонсенс? Удаленность зрителей от арены или того места, которое арену обозначает, создает для восприятия стадионного, скажем так, цирка серьезные затруднения, а скорее всего, непреодолимые преграды. Глаза исполнителей, их лица, исполняемые трюки, мимика, пластика артистов и тому подобное трансформируются в «стадионном» зрелище до неузнаваемости. Л. Выготский в книге «Психология искусства» объясняет это тем, что сколько-нибудь значительное уменьшение или увеличение абсолютных составляющих произведение искусства средств выразительности приводит к закономерной деформации, искажению средств выразительности, искажению самих произведений, а следовательно, и их воздействия на зрителей. Очевидно, что и количественные и качественные различия в нашем случае не «сколько-нибудь», а весьма значительные и принципиальные.

Не слишком, однако, терзаясь сомнениями, ревнители «стадионного цирка» нарушают ту пропорциональность зрелища, которая сложилась исторически. Обратившись к истокам цирка, нетрудно заметить, что гистрионы, жонглеры, скоморохи и прочие прямые и косвенные потомки доцирковых эпох в своей эволюции неуклонно двигались в сторону локализации того зрелища, которое в более поздние времена обрело свои законченные формы и содержание как цирк. Не так уж трудно заметить, что с течением времени выкристаллизовывалось нечто вроде «золотого сечения»

цирковой архитектуры, начиная от оптимального тринадцатиметрового манежа и кончая размерами здания, вмещающего 1,5–1,7 тысяч зрителей. При желании можно проделать любопытную работу, выяснив, что отклонения от этого как в одну, так и в другую сторону неизменно влекли за собой качественные сдвиги в художественной структуре как целого ряда представлений, так и отдельных номеров. Однозначно, цирк даже на четыре тысячи мест – не цирк. И вот почему. В зале, превышающем полторы тысячи мест, утрачивается самое важное в любом искусстве – контакт со зрительным залом. Изменяется сама природа этого контакта. Из соучастника и сопереживателя зритель незаметно для себя становится пассивно-созерцательным потребителем. «Стадионный цирк» навязывает зрителю свою, отличную от цирковой эстетику – эстетику стадиона и массовых театрализованных представлений. Нужны сотни и даже тысячи участников стадионного действия, чтобы оно «смотрелось» и «читалось».

Вспомним, что на закрытии XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве в 1985 году цирковому представлению «аккомпанировал» кордебалет в две тысячи статистов, а своеобразной декорацией служил многотысячный художественный фон. На празднике открытия Игр доброй воли в Москве 1986 года в кавалькаде на стадионе принимали участие около 600 артистов цирка, плюс 400 знаменосцев, плюс 800 спортсменов и все это в обрамлении того же многотысячного фона. Участвуя в стадионном зрелище, цирковой лицедей вынужден отказаться от собственного лица и надевать бутафорскую маску. Одной из наиболее выразительных и в художественном отношении удачных сцен в спектакле «Приключения неуловимых» в спортивном комплексе «Олимпийский» была сцена «Гномы». Исполнителей этого эпизода режиссер весьма резонно «спрятал» за крупные маски – более или менее точные копии героев знаменитого диснеевского мультфильма. Фестивальным летом 1985 года в цирковой кавалькаде клоунов не было. Были личины, обозначавшие клоунов, большие шаржированные маски; еще были четыре огромных надувных клоуна, которые помогали создавать атмосферу карнавала, увлекательной игры, свойственной цирку. В центре поля располагались двадцатиметровые в диаметре сценические подмости, на которых работали велофигуристы; поодаль сбоку находились площадки для демонстрации номеров роликотбежцев; прямо перед главной трибуной – традиционный манеж, где показывались дрессированные лошади; на поле выступали две труппы акробатов с подкидными досками; работало более двух десятков жонглеров; на двух «жирафах» (стрелы автокранов, соответственно декорированные), высоко задиравших шеи над стадионом, работали воздушные гимнасты. Рядом с артистами действовали две тысячи спортсменов. И все это, непрерывно движущееся, вращающееся, танцующее, сальтирующее и переливающееся всеми оттенками радуги и фонтанирующее блестками мастерства, представало взору восхищенного стадиона. Что же говорить о зрителях, впервые и единожды, попавших на стадион?! Было очевидно, что они ошеломлены напором фантазии и изобретательности. Внимание их

двоилось, троилось и пятерилось, не в силах отдать предпочтение чему-либо. Воспринимался в конечном счете общий рисунок синхронных и асинхронных движений, цветовая гамма, динамика грандиозного зрелища, что, надо полагать, соответствовало замыслу.

Открывая цирковой «блок», В. Леонтьев в шутильной песенке вопрошал: «Кто сказал, что цирк не приедет? Он приехал. Приехал на фестиваль...» Понять певца и поэта-песенника можно. Нельзя согласиться с тем, что зрители Лужников увидели именно Цирк. При повторной трансляции праздника по телевидению я лишний раз убедился, что и телезрители цирка как такового не увидели. Не станем рассуждать о том, кому повезло больше – не о том речь. Будем считать, что каждый из видевших остался доволен полученным впечатлением. Зададимся тремя вопросами. Вопрос первый: что увидели зрители, сидевшие на трибунах Лужников? Правильным было бы рискнуть назвать это ходовым ныне словом – шоу. Изначальный синонимический ряд значений этого английского термина таков: показ, демонстрация, зрелище, спектакль, выставка, витрина, организация, грандиозное предприятие. Можно сказать, что шоу – это организация предприятия, ставящего целью создание пышных постановок и спектаклей в парадных, выставочных тонах, грандиозными по масштабам и яркости постановочными средствами. Не случайно крупнейший в мире цирковой синдикат «Цирк братьев Ринглинг, Барнум и Бэйли» называется – «Величайшее шоу на Земле». В самом названии зрелища подчеркнуто, что это не цирк, или, скажем точнее, не вполне цирк, а именно шоу, некая версия цирка. Теперь зададимся вторым вопросом: что же увидели телезрители? Они увидели великолепный образец, а вернее фрагмент (он занял 18 минут) того зрелища, которое мы обозначили как телецирк. Работа нескольких номеров одновременно в разных местах обусловила частую смену ракурсов трансляции, возможность электронного телемонтажа, комментариев, крупный план и многие другие специфические телевозможности, которые режиссером передачи сводились на экранной «картинке» в увлекательное телезрелище.

И, наконец, зададимся третьим вопросом: что же происходит, собственно, с цирком, когда он в своей повседневной практике устремляется на спортивные арены? Стадион имени Ленина в Лужниках. Закрытие XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов... Стадион имени Ленина в Лужниках. Закрытие XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов... Получается довольно неуклюжий гибрид. В центре большого эллипса спортивной площадки располагается тринадцатиметровый манеж. Оставшееся пространство либо заливается льдом, либо «застраивается» несколькими сценическими площадками, а одна из сторон эллипса выстилается специальным покрытием для демонстрации фрагментов из конных номеров. На самый поверхностный и весьма дилетантский взгляд кажется, будто постановочно-художественные возможности расширяются. Заблуждение. На самом деле для зрителя такие «возможности» оборачиваются одной-единственной возможностью видеть нечто с

расстояния сорока-шестидесяти метров. Это так же удобно, как рассматривать предмет в перевернутый бинокль. Вместо, если так можно выразиться, полнометражного цирка зрителю предлагается усеченная имитация его, значительно отошедшая от цирка как он есть, но явно не дотягивающая до шоу. Предлагается, по сути, цирк-эрзац, цирк-заменитель, который создает облегченное по видимости и ложное, по сути, представление о целях и возможностях «натурального» цирка. Все равно, как если бы мы хотели приохотить человека к настоящей литературе, а давали ему для чтения подборки объявлений и разноцветные лубочные картинки. Стоит дать себе труд понять, что перевернутый бинокль – не очки, а справочники и лубок – не литература и не живопись. Исконный цирк теряет своего зрителя по разным причинам и в том числе, я думаю, по причине запланированного культивирования всякого рода цирковых эрзацев. Ни одно выступление артистов цирка вне родных стен не обходится без сердитых зрительских нареканий типа: «Почти ничего не было слышно и видно...», «невозможно было ухватить нить сюжета, да и был ли он?» и т. д. Профессиональная цирковая критика также высказала ряд опасений на сей счет. «Условия восприятия зрелища на стадионе (читай — в спортзале) противоречат доверительной природе сказки... скорее всего, — пишет кандидат искусствоведения Н. Румянцева, — еще не до конца исследованы возможности драматургии для массовых зрелищ и совсем уже кое-как поняты постановочные возможности».

Телевидение изменило наши представления о зрелище. Размышляя над представлениями «стадионного цирка», невольно приходишь к мысли, будто присутствуешь на необъявленных съемках циркового телефильма. Так и кажется, что вот сейчас все будет виднее и крупнее, а вот здесь — додумываешь — прозвучит закадровый комментарий и мы увидим замедленный повтор трюка, все иначе поймем и воспримем... Такое, одним словом, впечатление, что смотришь «черновик» будущей телепередачи. Увы! В реальности, на спортивной арене, отнюдь не «черновик» и не репетиция. Идет готовый, «чистовой» вариант цирковой (новогодней, весенней, летней...) программы, которая вызывает по меньшей мере недоумение, чтобы не сказать, раздражение. На кого это рассчитано? Что происходит? «...Тут уже иная контрастность и иначе в соотношении с передним смотрится задний план... Меняется механизм восприятия, мы попадаем в область иных эстетических закономерностей, по сути дела — в область другого вида искусства». Так В. Саппак в книге «Телевидение и мы» объясняет природу такого недоумения. Заковыка, однако, в том, что В. Саппак рассуждает о природе восприятия телезрелища, а у зрителей «стадионного цирка» перед глазами нет всемогущего телевизионного ока. Стадионный цирк уже существует и функционирует. Но это другое искусство или, скажем, осмотрительнее, другой вид зрелища. Тяготея к стадионам, цирк как таковой, вольно или невольно, размывает собственные границы, смешивает критерии, перепутывает жанры, синтезирует несинтезируемое. Пытается сочетать несочетаемое. Выходит — заменитель. Эрзац-цирк порождает недоверие и

компрометирует цирк «натуральный», который сам по себе давно уже нуждается в серьезных качественных переменах.

Понятно, конечно, что цирковые представления в спортзалах приносят весомые прибыли, без которых немыслимо дальнейшее развитие нашего цирка. И все же, думаю, приобретения не окупают затрат, а вот потери могут оказаться невосполнимыми. Проблема интенсификации, а иначе говоря, рачительного хозяйствования как раз отличается тем, что состоит в умении критически, трезво оценить не только сегодняшние прибыли, но и завтрашние потери. На этом пути открывается целый комплекс проблем экологии цирка. Сможет ли сегодняшний выход циркового искусства на спортивные площадки оставить нам завтра относительно полными залы стационаров? Вот вопрос, на который нет однозначного оптимистического ответа.

Цирк на стадионе — это масштабный формат проведения циркового праздника, который превращает спортивную арену в зрелищное шоу, объединяя возможности манежа с масштабами открытого пространства или большой спортивной арены. Этот элемент циркового искусства позволяет создавать грандиозные представления, задействуя возможности, недоступные в стационарном здании.

Основные характеристики цирка на стадионе. Масштаб и пространство: Использование стадиона позволяет привлекать большое количество зрителей и устраивать представления, где важен масштаб, например, масштабные конные шоу, воздушные полеты на большой высоте и синтетические шоу. Трансформация арены. Арена превращается в цирковой амфитеатр, где зрители могут наблюдать за каждым элементом выступления с разных ракурсов. Синтез искусств. Цирковые номера часто сочетаются с танцевальными, акробатическими и музыкальными элементами, создавая единый театрализованный праздник. Атмосфера праздника. Цирк на стадионе становится центром притяжения, часто приуроченным к большим фестивалям, праздникам или новогодним шоу.

Зрелища типа «Цирк на стадионе» представляет собой зрелище, рассчитанное на большую площадку и большое количество зрителей. В зале, превышающем полторы тысячи мест, утрачивается живой контакт со зрителем, изменяется сама природа этого контакта. Из соучастника и «переживателя» он превращается в пассивного созерцателя. В нём появляется своя, отличная от цирковой, эстетика — эстетика стадиона и массовых театрализованных представлений. Нужны сотни и даже тысячи участников, чтобы представление смотрелось и читалось (выстраивается крупномасштабный балетный аккомпанемент, декорации из фона спортсменов и т. д.). Цирковые лицедеи одевают крупные бутафорские маски, используются также надувные клоуны. Представление больше походит на шоу — предприятие, ставящее целью создание пышных постановок и спектаклей в парадных, выставочных тонах, грандиозных по масштабам и яркости постановочных средств. Выглядит он примерно так: В центре большого эллипса спортивной площадки располагается тринадцатиметровый

манеж. Оставшееся пространство либо заливается льдом, либо застраивается несколькими сценическими площадками, а одна из сторон эллипса выстилается специальным покрытием для демонстрации фрагментов конных номеров. Ю. Дмитриев «Советский цирк сегодня»: «... артисты отделены от зрителей десятками метров. Иногда режиссёры механически увеличивают число участников представления. Но это приводит только к тому, что внимание зрителей рассеивается. Напомним, что при игре в футбол мяч, очень небольших размеров, всё время находится в центре внимания зрителей. Дело не в количестве людей и животных, а в умении так поставить номер, чтобы он на стадионе приковал к себе внимание. Очевидно, такой номер должен отличаться особенно острым конфликтом, яркими и предельно эффектными трюками.» Эффектно смотрятся на стадионе конные номера, театрализованные спортивные игры, канатные плясуны.

Лекция 18. Участие животных в цирковом празднике

В XVII–XVIII веках одним из ярчайших зрелищ европейского и русского ярмарочного театра стали выступления «вожака» с медведем («медвежья потеха»). Истоки данного явления нужно искать в древнеязыческих обрядах, когда скоморохи («бахари», «скрипники», «медведники», «смехотворцы», «шуты»), переодевшись в звериные шкуры, призывая на помощь тотемное животное медведя, символизировавшего щедрость и урожайность. Как утверждает искусствовед Г.И. Барышев, наиболее древнее изображение подобного зрелища, которое дошло до нас, – это гравюры 1555 года из произведений Олавса Магнуса, на которой изображена работа белорусского медвежатника с двумя медведями без намордников. На второй гравюре XVI столетия изображено выступление «вожака» с медведем уже в сопровождении акробатов.

Медвежья потеха в XVI веке состояла из трёх частей, каждая из которых имела характер развитого, развёрнутого действия. В первой части мишка по просьбе вожака показывал элементарные движения и жесты, которые приобретали юмористический характер только при комментариях поводыря, сопоставляющих действия медведя с поведением людей. Вторая часть «танец медведя» по сути являлась его травлей. Мальчик, который ходил с поводырём, одевал на себя мешок, через который продевали козлиную голову с рожками, к которой был прикреплён деревянный язык, от хлопанья которого происходил страшный шум. «Вожак» стучал в барабан и дёргал медведя за кольцо, а «коза» выплясывала возле медведя и клевала её языком. Медведь бесился, рычал, вытягивался во весь рост и кружился на одном месте. После такого «танца» мишке подносили рюмку водки. В третьей части поводырь боролся с медведем, в результате чего нередко получал серьёзные травмы.

Представления с медведем были настолько популярны, что в городе Сморгони в XVII столетии была открыта «медвежья академия», которая готовила артистов для выступлений в России, Италии, Венгрии, Испании, Франции, Германии, Скандинавии, на Балканах. Большая часть обученных медведей попадала к цыганам, живущим в местечке Мире и нанимавшихся на службу по уходу за животными. Именно цыганам «предоставлено было право водить медведей на посторонние потехи и для собственных заработков». В. Нефёд, раскрывая содержание белорусской скоморошьей потехи, пишет, что «дрессированные медведи разыгрывали комические сценки, кланялись зрителям, танцевали, ездили на палочке, подавали шапку и барабан хозяину, показывали, как мальчишки крадут горох и т. д.». Интересен факт, что, гастролируя по Европе, белорусские «медвежатники» редко заходили в Среднюю Россию: сморгонские ученики были лучше выдрессированы, однако «вожаки» не могли конкурировать с «нижегородскими сергачами» в острословии.

В XVIII столетии «медвежья потеха» претерпела трансформацию, в результате чего его части поменялись местами и выстроились в следующем порядке: «медвежья травля» (танец с козой), «медвежий бой», «медвежья комедия» (представление с прибаутками поводыря.). В этот период белорусская «медвежья комедия» эволюционирует и трансформируется из зрелищной в игровую форму, в результате чего «медведь позволял зрителям дотронуться до него, подавал желающим лапу, и даже возил на себе зрителей и мог побороться с ними».

К XIX веку единоборство как массовое зрелище прекратило своё существование, травля приобрела иные формы, а «медвежья комедия» стала жить отдельной самостоятельной жизнью и ещё долгие годы пользовалась большим успехом, благодаря использованию генеральной линии юмористического творчества, где главенствуют сатира, пародия и гротеск. Во второй половине XIX столетия подобные представления подвергались гонению властей по причине сатирической направленности комментариев медвежатника. В 1882 году был издан царский указ о запрете «медвежьей потехи» на территории всей Российской империи и убийстве медведей. Однако, истребить полностью зрелище не удалось, и уже через несколько лет поводыри с медведями стали неотъемной частью гуляний, праздников, ярмарок.

Продолжив своё существование до Великой Отечественной войны, «медвежья комедия» передала свой опыт направлению цирковой клоунады, в которой словесные репризы сочетаются с зоорепризами, начало которому положили знаменитые русские клоуны-дрессировщики Анатолий Леонидович и Владимир Леонидович Дуровы. Их творчество поддерживало специфику цирка, где наиболее доходчивым являлось действие, которое либо дополнялось, либо сопровождалось, либо комментировалось словом на манеже. Свойства зверей и птиц: важность петуха, прожорливость крыс, глупость барана — все это выражалось в словах, близких к поговорке. В знаменитом «Юбилее гуся» использовалось множество метких уподоблений.

Важного юбиляра выходили поздравлять: от адвокатского сословия — сорока, от опереточных премьеров — петух, от рецензентов бульварных газет — пес, от недругов гуся — свиньи, весело обыгрывалась старинная поговорка «гусь свинье не товарищ».

Продолжатели дуровских традиций, клоуны-дрессировщики С. Шафрик, М. Золло, Г. Заставников, А. Цхомелидзеработали в направлении развития формы развернутых сюжетных декорированных представлений с участием костюмированных животных. У С. Шафрика, например, была интермедия "Заговор императрицы", у М. Золло — "Похороны Распутина", у Г. Заставникова — пародия на ансамбль цыганской песни и пляски. Развитие данной формы возможно только при условии наличия высокого класса дрессуры и редкого актёрского дарования клоуна. Школа Дуровых — это явление в истории русского цирка, подобного которому по сей день не существует во всём мире. В наши дни дело основателей династии продолжают народный артист СССР Владимир Григорьевич Дуров, внук А.Л. Дурова, и народный артист РСФСР Юрий Владимирович Дуров, внук В. Л. Дурова, каждый из которых работает с большими группами разнообразных животных, среди которых есть слон, бегемот, верблюды. В Белгосэстраде 1950-х годов работал клоун-дрессировщик В. Пеккер, в программе которого были номера с медведями, голубями, крысами, обезьянами, собачками, в процессе которых артист вёл диалоги с животными и зрителями, а также комментировал их действия.

Анализируя драматургию номеров клоунов-дрессировщиков, можно смело выделить несколько драматургических форм, на которых строится данный жанр. Прежде всего, это короткая речевая реприза, эпиграмма, сочетающая в себе лаконичность, точное соответствие авторского замысла и изложения тому, что произошло. Иногда вместо эпиграммы вводится диалог между дрессировщиком и животным (животное разговаривает мимикой и звуками); между дрессировщиком и шпехшталмейстером; между дрессировщиком и зрителем (чаще «подсадкой»).

Далее на пути усложнения драматургической формы идёт интермедия с самостоятельным сюжетом, состоящая из нескольких реприз. Цель таких интермедий — воспроизвести «силами дрессуры» при помощи приёма пародии такие сцены из человеческой жизни, в которых клоун может проявить себя в качестве разговорника-сатирика через раскрытие антропоморфизма у птиц и животных. Примеры подобной интермедии можно обнаружить в дуровской «Железной дороге», где пародируются самые яркие персонажи из мира людей.

Наивысшей формой драматургии в выступлениях клоуна-дрессировщика является обозрение. Очевидно, что животные не в состоянии следовать длительно действующей драматургической схеме. Тут на помощь дрессировщику приходит искусство кино и телевидения, где при помощи монтажа можно создать произведение, подобное зоодраме или комедии. Круг тем достаточно широк: спортивные соревнования, заседание суда, рестораны, где главные роли исполняют животные. В заключение следовало бы

отметить, что этот богатый юмористическими и сатирическими возможностями традиционный вид клоунады в последнее время мало прогрессирует. Клоунов-дрессировщиков в наше время чаще всего можно встретить в выступлениях дрессировщиков мелких домашних животных (котов, собачек), которые выступают для детского зрителя. Из их выступлений практически полностью исчезла сатира, потерявшая популярность в наше время. Жанр клоунов-сатириков трансформировался в «чистую» дрессуру, где животные в своих умениях пытаются конкурировать с человеком.

На праздниках чаще всего используют дрессированных собак, кошек, попугаев, а также более экзотичных животных, таких как ежи, кролики, морские свинки. Собаки выполняют трюки, играют, участвуют в интерактивных играх, часто в костюмах (пудели, терьеры). Кошки могут выполнять ловкие трюки, прыжки, а также участвовать в фотосессиях. Попугаи - яркие, умные птицы, выполняющие трюки, имитирующие звуки, участвующие в играх. Ежи - забавные и милые, отлично подходят для контактных шоу и фотосессий. Кролики, морские свинки, хомяки идеальны для детских праздников, так как они контактные, безопасные и ласковые. Лошади и пони участвуют и катании, фотосессии, цирковых номерах. Страусы хороши для оригинального шоу с элементами дрессуры, фотосессии.

Чаще всего животных заказывают на детские праздники, так как дети обожают зверей и всегда с радостью с ними играют. Как правило, наибольшей популярностью пользуется несколько видов животных. Кролики и другие мелкие грызуны являются одними из самых заказываемых на мероприятия. Эти животные на праздник всегда дарят много положительных эмоций. Благодаря небольшим размерам и спокойному характеру, грызуны идеально подходят для дней рождений. Их удобно брать в руки даже самым маленьким гостям. Если у заказчиков планируется фотосессия с животными в Москве, то чаще всего для этого заказывают больших собак. Дрессированные животные отлично позируют на камеру и умеют работать с людьми. Для такой работы выбирают спокойные собаки, благодаря чему съемки даже с маленькими детьми проходят спокойно. Не менее популярны и такие экзотические животные, как обезьяны. С ними можно заказать веселое шоу, которое обязательно понравится детям. После представления с обезьянами можно сфотографироваться и поиграть, так как они дружелюбные и смешные. В последние годы все большей популярностью пользуются еноты и мини пиги. Эти милые зверята очень нравятся взрослым и детям, поэтому их заказывают достаточно часто. Еноты могут участвовать в представлениях, которые обычно приводят малышей в восторг.

Любям нравится не только сила и ловкость дрессированных животных, но и проявления их интеллектуальных способностей. Неудивительно, что любовью у публики пользуются выступления млекопитающих, известных своей сообразительностью. Кто не испытывал удивление, когда пес решает арифметические задачи! Всякий раз животное на вопрос дрессировщика или

человека из толпы «называет» точный ответ лаем. Секрет подобных трюков кроется в удивительной внимательности животных. Собаки, кошки, лошади, слоны, обезьяны, дельфины и птицы прекрасно умеют читать язык тела. Так, домашние собаки угадывают настроение хозяев даже если те ничего не говорят. Приматологи же не раз отмечали, что шимпанзе с первого взгляда понимают статус вошедшего к ним человека.

Дрессировщики обычно добиваются, чтобы их подопечные запомнили какой-нибудь незаметный для зрителей жест, указывающий, когда стоит начать и прекратить лаять или же совершить какое-либо иное действие. За правильную реакцию питомцы получают похвалу и лакомства. Таким способом можно научить собаку «счету», лошадь – «письму», а слона – «рисованию». Произведения слонов-художников хорошо продаются, а их «выступления» за мольбертом привлекают любопытных туристов. И мало кто из зрителей замечает, как дрессировщик руководит слоном, незаметно подергивая его за ухо, чтобы указать, куда и как направлять кисть.

Значит ли это, что пернатые и мохнатые артисты, выступающие в разных шоу, просто механически повторяют выученные движения, слепо подчиняясь воле дрессировщиков? Отнюдь. Исследования показывают, что некоторые птицы действительно умеют считать, а обезьяны могут освоить язык жестов. Животные — не биологические машины, а очень сложные существа, обладающие эмоциями и поразительными способностями.

Одной из форм демонстрации животных на празднике является зооцирк. Это передвижное цирковое предприятие служит делу пропаганды отечественной и зарубежной фауны. Зооцирки, вместе с тем, являются базой для, пополнения цирковых зоономеров животными. Иногда в них проводится репетиционная работа этих номеров. Зооцирк — площадка без крыши, окруженная со всех, сторон клетками или вольерами с животными. Лекторы зооцирка читают лекции для зрителей, располагающихся на площадке. Передвигаются зооцирки, как правило, на собственных тракторах и автомашинах.

В зооцирках, кроме руководства, имеется лектор, бухгалтерия, хозяйственная часть, служители по уходу за животными, рабочие, пожарно-сторожевая охрана. В зимний период некоторые зооцирки продолжают работать в городах Средней Азии, другие устраиваются в одном из стационарных цирков или на зимней зообазе. Зооцирк – это цирковое представление или передвижной зверинец, программа которого включает демонстрацию дрессированных животных, часто в сочетании с другими цирковыми номерами; это своего рода мобильный мини-зоопарк для гастролей, отличающийся от стационарного зоопарка. Он показывает экзотических животных (крокодилов, обезьян, змей), которые колесят с представлениями по разным городам.

Ключевые характеристики зооцирка. Передвижной. Главное отличие – мобильность, он путешествует с гастролями, в отличие от стационарных зоопарков. Дрессировка. Животные выполняют трюки под руководством дрессировщиков. Масштаб. Часто это небольшие передвижные комплексы,

«мини-зверинцы». Цель. Развлекательная, демонстрация разнообразия животного мира в цирковом формате. В отличие от зоопарка. Зоопарк – это стационарное научно-просветительное учреждение, сосредоточенное на содержании, сохранении видов, изучении и воспитании (пропаганде охраны природы).

Зооцирк – это цирковой жанр, где животные выступают с трюками, а не просто демонстрируются в условиях, приближенных к естественным. Контактный зоопарк – это особое место, где посетители (чаще дети) могут не просто смотреть на животных за решеткой, но и свободно входить в вольеры, чтобы гладить, кормить и общаться с дружелюбными, не опасными питомцами, такими как кролики, морские свинки, козлята, пони, ежики. Главная цель – дать людям, особенно детям, уникальный опыт непосредственного взаимодействия с животными, что полезно для развития и получения положительных эмоций, но требует соблюдения правил безопасности, чтобы не навредить ни себе, ни животному.

Основные характеристики и отличия. Прямой контакт. Вместо наблюдения через барьеры, посетители находятся в одном пространстве с животными. Безопасные обитатели. Содержатся преимущественно домашние или одомашненные животные, которые не проявляют агрессии к человеку. Интерактивность. Возможность кормить (специальным кормом), гладить, фотографироваться, а иногда и кататься (например, на пони). Целевая аудитория. В основном семьи с детьми, для которых важен развивающий и эмоциональный аспект общения с животными. Животные, которых можно встретить: кролики, морские свинки, козы, овцы, цыплята, пони, еноты, черепахи, ежи, альпаки, сурикаты. Иногда встречаются павлины, попугаи, дикобразы. Польза: развитие у детей чувства ответственности, заботы, внимательности. Положительное влияние на эмоциональное состояние. Уменьшение риска развития аллергий (по некоторым данным). Риски и правила: необходимо строго следовать указаниям персонала. Животное может укусить или оцарапать, если его напугать или беспокоить. Риск передачи инфекций. Вход с детьми маленького возраста (до 3 лет) часто бесплатный, но требует контроля взрослых.

Лекция 19. Организация работы цирка-шапито на цирковом празднике

Шапито – это летний цирк с шатром из просмоленной парусины, появившийся в начале XIX века в Париже. Впервые эту новинку люди увидели на Елисейских полях. И как раз тогда некто, разглядывая сооружение, прокричал: «Шапито!», что в переводе означает «колпак». Слово «шапито» – это заимствование из французского языка. В оригинале оно звучит как «chapiteau». Название, как видите, прижилось. Жизнь цирка-шапито четко расписана: в будни – переезд и монтаж купола, в выходные –

представления. После – демонтаж купола и переезд на новое место. «Наш каждый миг наполнен суетой, неотделим от мишуры сомнений...».

История цирка-шапито берет свое начало в средневековой Европе. Именно в это время небольшие группы клоунов, жонглеров, шпагоглотателей и акробатов колесят по городам и весям, развлекая местную публику незатейливыми выступлениями во временно установленных шатрах. Неизбалованные зрители, взрослые и дети, приходят в восторг. Уже в то время в состав цирковых коллективов входят представители разных стран. Постепенно начинают формироваться семейные, а затем – национальные школы циркового мастерства.

Подобный формат цирка быстро набрал популярность за счёт того, что сооружение легко разбирается и собирается, кроме того, шатёр можно было собрать в любом месте – будь то парк, стадион или просто полянка у дороги. В первую очередь в шапито влюбились американцы: сотни летних цирков путешествовали по дорогам США, а на аренах появлялись не только лошади, но и экзотические звери. В 1724 году в Филадельфии выступила первая труппа, состоявшая из клоуна, канатоходцев и артистов, танцевавших со шпагами, в Нью-Йорке цирк появился в 1753 году. Историки цирка считают: вероятно, первые американские цирковые артисты были иммигрантами из Европы.

3 апреля 1793 года в Филадельфии открылся первый стационарный цирк с канатоходцами, клоунами и наездниками. В 1930-е годы XIX века появился первый цирк-шапито «Цирк Пепина и Брешарда», в котором основные номера также принадлежали дрессировщикам. Фурор Пепина и Брешарда побудил других начать свои собственные гастролы, революцию в которых вскоре произвел самый известный человек в индустрии - Р.Т. Барнум. Некоторые цирковые предприятия устраивали гастролы буквально по всему миру. Так, цирк итальянца Джузеппе Кьярини объездил Европу, США, Южную Америку, Китай, Японию, Индию, Сиам, Австралию и Новую Зеландию и продолжил бы свое путешествие, если бы его основатель не умер в Гватемале в 1897 году. Передвижные зверинцы и шапито составляли основу развлекательной программы любого карнавала или ярмарки.

Первым антрепренером, решившим использовать в цирке экзотических животных, был американский фермер по фамилии Бейли. У Бейли был предприимчивый брат-капитан, который купил в Лондоне африканскую слониху за 20 долларов и перепродал ее родственнику уже за тысячу долларов. Свой цирк Бейли основал за несколько лет до покупки слонихи. Его предприятие было одним из самых знаменитых цирков в Штатах, несмотря на объединения с другими цирками и смену владельцев. Под названием «Цирк братьев Ринглинг, Барнума и Бейли» он просуществовал вплоть до 2017 года.

Успех Бейли и восторг зрителей мотивировали владельцев других американских цирков добывать себе экзотических зверей. Большинство шоу были сконцентрированы на трюках с дрессированными животными, акробатика и клоунада ушли на второй план. В 1882 году «Цирк братьев

Ринглинг, Барнума и Бейли» купил у лондонского зоопарка слона по имени Джамбо. В Англии слона называли «фаворитом королевской семьи». В США Джамбо провозгласили самым большим слонем в мире. Представления с его участием собирали рекордное количество зрителей. Джамбо не поддавался дрессуре, поэтому на манеж его выпускали в сопровождении азиатских слонов, которые на его фоне казались крошечными. Как рассказывал ухаживавший за Джамбо Мэттью Скотт, который следил за слонем в Англии и отправился с ним в США, помимо сена, овса, картофеля и хлеба животное получало угощение в виде крепкого пива или виски. По словам Скотта, алкоголь действовал на слона как «эликсир здоровья».

Джамбо умер в 1895-м спустя три года после переезда в Америку. Слона Джамбо и его напарника по кличке Мальчик с пальчик, гулявших по железнодорожным путям, пока цирк грузился в поезд, сбил локомотив. Однако на рост популярности цирков-зверинцев гибель знаменитого слона не повлияла. Передвижные шатры с дрессированными тиграми и слонами стали самым любимым развлечением американцев на ближайшие 60 лет.

Эту любовь позже подхватила Западная Европа. В Европе классический цирк держался вплоть до 70-х годов, пока его не вытеснил «новый цирк», совместивший акробатику и театр. А в 1830 году шапито впервые открылось в Нескучном саду уже в Москве. Есть даже специальный человек – шапитмейстер, который отвечает за функционирование шапито. Кроме собственно правильной сборки и разборки циркового павильона, шапитмейстер отвечает за безопасную эксплуатацию сооружения. Наблюдение за техническим состоянием постройки – одна из основных его обязанностей. Ко всему прочему, шапитмейстер должен постоянно наблюдать за погодой, так как перед дождём необходимо несколько расслабить шапито. Также он следит за тем, чтобы на сооружении от дождя не образовывались водяные мешки, представляющие потенциальную опасность для артистов и зрителей. Профессия шапитмейстера достаточно редкая и уникальная. Мастерство передаётся непосредственно от мастера к ученику. Желая стать шапитмейстером не должен бояться высоты.

Со временем цирк-шапито видоизменяется. Сегодня он высокотехнологичный, оборудованный кондиционерами и всем самым необходимым для комфортного просмотра. В современном цирке-шапито выступают профессиональные артисты, за плечами которых – лучшие мировые школы циркового искусства.

Цирк шапито – это не просто представление, это целая вселенная, заключенная под ярким, полосатым куполом. Это место, где оживают мечты и стираются грани между реальностью и фантазией. Его суть – мобильность и доступность. Шапито – это цирк, который приходит к вам, в ваш город или деревню, чтобы подарить радость и удивление.

Что же делает шапито таким особенным? Прежде всего, это его атмосфера. Яркие цвета, задорная музыка, аромат попкорна и сладкой ваты – все это создает ощущение праздника и беззаботности. Зрители оказываются в самом сердце действия, ближе к артистам, чем в стационарных цирках.

Каждое представление – это уникальное событие, наполненное смехом, восторгом и чудесными трюками. Шапито – это синтез искусства и адреналина. Здесь можно увидеть невероятную акробатику, захватывающие номера с животными, клоунаду, которая заставит смеяться до слез, и многое другое.

Каждый артист – это мастер своего дела, который вкладывает душу в каждое движение, каждый трюк. Они дарят зрителям не просто развлечение, а настоящее волшебство, позволяя на время забыть о заботах и окунуться в мир чудес. Понять цирк шапито – значит понять его дух. Это дух свободы, творчества и радости. Это возможность увидеть мир под другим углом, поверить в чудеса и зарядиться позитивной энергией. Шапито – это место, где каждый найдет что-то для себя, где можно отдохнуть душой и телом, и где воспоминания о ярком представлении будут греть вас еще долгое время. Так что, если у вас есть возможность посетить цирк шапито, не упустите ее.

Артисты цирка шапито – это настоящие профессионалы своего дела. Они обладают невероятными талантами и способностями. Гимнасты, жонглеры, фокусники, дрессировщики – каждый из них вкладывает душу в свои выступления, чтобы подарить зрителям радость и незабываемые впечатления. Но помимо арены, у артистов есть и своя личная жизнь. И живут они, как правило, прямо рядом с цирком, в специальных трейлерах. Трейлеры – это их дом, где они отдыхают после выступлений, готовятся к новым номерам и проводят время с близкими. Это своеобразный маленький городок, где царит атмосфера дружбы, взаимопомощи и, конечно же, любви к своему делу. Цирк шапито – это не просто работа, это образ жизни. И артисты, которые посвящают ему свою жизнь, – это настоящие энтузиасты, которые любят свое дело и стараются сделать все, чтобы порадовать своих зрителей. Самыми известными укротителями животных в истории цирка считаются Зигфрид и Рой. Их шоу в Лас-Вегасе привлекало внимание публики бесстрашным отношением укротителей к тиграм и львам. Цирк шапито – это не просто представление, это целая культура, которая хранит в себе традиции и историю кочующего искусства. Кстати, многие знаменитые артисты начинали свою карьеру именно в шапито. Для них это был способ заявить о себе и найти свою аудиторию. Возможно, кто-то из сегодняшних зрителей станет следующей звездой.

В летнее время по принципу стационарных цирков работают цирки-шапито. Это деревянные, постройки с брезентовым покрытием. В зимнее время сооружение разбирается и хранится до открытия сезона на складах. Передвижные цирки-шапито (франц. буквально – колпак) появились в России в первой половине XIX века. В настоящее время в СССР функционирует 16 таких цирков. Их вместимость колеблется от 1000 до 1600 мест. Цирк-шапито представляет собой легкую конструкцию из двух – четырех высоких (15 – 16 метров) мачт и 30 – 36 боковых стоек (штурмбалок), на которые крепится брезентовый купол (шапито). Мачты, являясь несущими конструкциями, позволяют крепить различные воздушные аппараты. В закулисной части находится реквизит данной программы

животные. Артистические гардеробные и различные службы (касса, дирекция, электрическая часть и др.) размещаются в специальных вагончиках.

Наши польские друзья придумали цирки без штурмбалок. Вместо них растяжки от троса, продетого на высоте 6–8 метров по всему периметру шапито, идут наружу и крепятся к колышкам, вбитым в землю. Передвижные цирки-шапито рассчитаны на постоянные переезды. Они работают в городах, где нет стационарных цирков. С апреля по октябрь такой цирк успевает побывать в 4–5 городах. В южных городах Средней Азии цирки-шапито иногда работают круглый год с перерывом на профилактические работы и ремонт сооружения и его подсобных помещений. В этот период получают отпуск артисты (в отличие 61 стационарных цирков, цирки-шапито работают весь сезон с постоянной группой артистов). Каждый год в марте директор цирка обговаривал в отделе эксплуатации передвижных предприятий Союзгосцирка состав программы, которая направляется в место консервации цирка. Обычно это бывает один из южных городов страны. Отсюда начинается маршрут, который заканчивается в новом месте консервации, когда программа, взятая из конвейера, переходит на работу в зимних цирках.

Переезды цирка-шапито связаны с дополнительными заботами, которых нет в стационарных цирках. Каждый месяц надо разбирать сооружение, погружать его реквизит, животных и прочее имущество на автомашины, а затем на платформы или в вагоны поезда. В новом городе все повторяется в обратном порядке – выгрузка из вагонов в автомашины и доставка к месту дислокации. Для сборки и разборки шапито в каждом городе приходится дополнительно нанимать рабочих. Несмотря на то, что сборкой и разборкой руководят опытные шапитмейстеры, часто нарушаются сроки, из-за чего теряются рабочие дни цирка.

Шапитмейстер – важное лицо в цирке-шапито. От него зависит не только быстрая и правильная сборка и разборка, но и техника безопасности. Опытный шапитмейстер знает, как закапываются и закрепляются мачты и штурмбалки. Перед дождем шапитмейстер немножко расслабит шапито. Он следит за тем, чтобы от дождя не образовывались водяные мешки, опасные для артистов и зрителей. Он знает метеорологические условия города, ежедневные метеосводки, тщательно готовится, чтобы во всеоружии встретить любую непогоду.

Структура передвижного цирка-шапито примерно такая же, как и в стационарных цирках. Только штат в нем значительно меньше, а техническое обслуживание летнего сооружения намного дешевле. Из штатного состава цирка-шапито постоянными, т. е. круглогодочными, считаются директор, администратор, бухгалтер, кассир, заведующий хозяйством, кладовщик, дирижер (режиссеров в штате цирка-шапито нет). Остальные – артисты оркестра, униформисты, билетеры, контролеры и пр. – увольняются или переводятся на работу в зимние цирки. Весной, как правило, все они снова возвращаются в свой романтический цирковой шатер.

Терминологический словарь режиссёра и артиста цирка-шапито:

антиподные тринки – предметы, используемые при вращении ногами артиста в "икарийских играх";

аттракцион "Мотогонки" – исполнение трюков на специальных (трюковых) машинах;

ванты – такелажные приспособления (растяжки), предназначенные для крепления мачт передвижного цирка;

защитные приспособления – напульсники, накладки ладонные, бандажи, каски и иные приспособления, предназначенные для предохранения артистов от ушибов, вывихов и растяжений;

зубники – приспособления, вставляемые в рот артиста, для удержания его на весу в воздухе;

корд-де-парель – канаты, предназначенные для подъема и спуска артистов;

лебедка – электромеханическое устройство с электродвигателем, предназначенное для подъема и спуска артистов, работающих на высоте, цирковых аппаратов и другого оборудования;

лопинг – вращающийся в воздухе цирковой аппарат;

ловиторка – цирковой аппарат, предназначенный для ловли и броска артиста, являющегося партнером в цирковом номере (аттракционе) (далее – партнер), при висе или стойке на нем;

машинки вращения – цирковые аппараты, предназначенные для обеспечения свободного и бесшумного вращения артистов вокруг своей оси на высоте во время исполнения циркового номера (аттракциона);

обслуживающий персонал – униформисты, рабочие по уходу за животными, другие работающие, обеспечивающие цирковые представления;

писта – узкая, трекоподобная дорожка у манежного барьера, служащая опорой для бегущей лошади, позволяющая ей сохранить определенный наклон корпуса, необходимый для устойчивости артиста-наездника;

руководитель циркового номера (аттракциона) – уполномоченное должностное лицо нанимателя, обеспечивающее безопасное проведение циркового номера (аттракциона). Руководитель циркового номера (аттракциона) может являться участником циркового номера (аттракциона);

средства страховки – предохранительные сетки, цирковые лонжи (далее – лонжи), гимнастические маты и другие средства страховки;

талрепы – такелажные грузозахватные приспособления, предназначенные для натяжения канатов;

технологические устройства – кольца, крестовины, крюки, торшеры, гребенки, траверсы, стационарные и передвижные перекладки, поручни, передвижные и стационарные утки и другие устройства, предназначенные для крепления и подвешивания цирковых аппаратов, другого оборудования;

цирковой аппарат – оборудование (снаряжение, устройство), предназначенное для вращения, подъема, спуска и других цирковых представлений артистов;

цирковой реквизит (далее – реквизит) – тумбы, столики, мячи, иные приспособления, используемые в цирковых представлениях артистов;
чекели – такелажные грузозахватные приспособления;
шапито – брезентовая конструкция купола передвижного цирка;
шапитмейстер – лицо, ответственное за организацию работ по установке, эксплуатации и разборке конструкций передвижного цирка;
шланги – защитное устройство, предназначенное для спуска артистов по канату;
штрабат – страховочная петля, применяемая при подъеме артистов на воздушные цирковые аппараты и спуске с них;
шторм-балки – элементы конструкций передвижного цирка для натяжки или послабления шапито.

Реклама цирка-шапито строится на комплексной стратегии с акцентом на мобильность и яркие образы, используя как традиционные методы (наружка, афиши), так и цифровые (соцсети, местные паблики), с обязательным упоминанием гастролей в конкретном городе и акций, а также вовлечением местных площадок и точек продаж билетов. Основные инструменты рекламы: наружная реклама, афиши и баннеры: яркие, красочные макеты, подчеркивающие зрелищность шоу, размещаются в проходных местах города, штендеры и растяжки: указатели, ведущие к месту установки шапито, часто с информацией о скидках, брендирование шатра: сам шатёр служит огромным рекламным носителем, видимым издали, полиграфия и сувениры: флаеры, листовки, билеты: часто с уникальным дизайном и акциями, промо-продукция: попкорн, сахарная вата, игрушки, продаваемые на территории цирка, также несут рекламный эффект, цифровая и интернет-реклама: социальные сети (Instagram, ВКонтакте и др.): Создание страниц, анонсы, конкурсы, прямые трансляции, таргетированная реклама на жителей города, сайты и паблики города: размещение информации о гастролях, спецпредложениях, работа с местными блогерами, онлайн-продажа билетов: интеграция с билетными сервисами, PR и акции, сотрудничество с местными СМИ: пресс-релизы, интервью с артистами, локальные акции: «Скидка за репост», «Билет за попкорн», скидки для многодетных или пенсионеров, работа с точками продаж: промо-акции в магазинах, кафе, где продаются билеты. Ключевые особенности рекламы цирка-шапито. Мобильность: акцент делается на короткие гастроли в конкретном городе, привлекая жителей к «не упустить момент». Универсальность: один дизайн адаптируется под все форматы - от Instagram-сторис до баннера 3х6. Комплексность: сочетание онлайн-продвижения с «офлайн-присутствием».

Лекция 20. Этапы создания театрализованного представления и праздника

1. Разработка темы и идеи и сверхзадачи. Замысел не может родиться без глубокого осмысления темы, идеи и всех предлагаемых обстоятельств и, конечно, творческой фантазии режиссера. И тогда в воображении режиссера рождается замысел – основа сценария и решения будущего концерта. Это обстоятельство весьма важно. Ибо только замысел дает возможность режиссеру концерта представить постановочное решение, соотношение компонентов, форму, атмосферу, стиль, жанр и самое существенное – условие для нахождения конкретного, образного сюжетного хода, то есть нахождение действенной линии, сквозного действия будущего концерта.

Таким образом, можно выделить главные компоненты замысла: Тема – определяет содержание и отвечает на вопрос – «О чем?». Идея – Основная мысль автора, которая раскрывается в кульминации, выражается в виде утверждения. Все, что хочет сказать режиссер зрителям, заключается все чем, он хочет закончить произведение – в идее. Сверхзадача – носит воспитательный характер, то, с чем должен уйти зритель из зала. Сквозное действие – это та основная цель и творческое действие, которые включают в себя, совмещают, обобщают в себе все тысячи отдельных разрозненных задач, оно составляет главную сущность всего концерта. Так же к сквозному действию всегда прибавляется контрдействие – препятствующее действие.

2. Поиск сюжетного (сценарного) хода праздника. На этом этапе необходимо подключить всю фантазию, придумать героев, их историю, все перипетии (события), которые будут происходить с ними. Декорации и оформление сцены помогут в воплощении замысла, создадут атмосферу. Возможно, для сюжета используются известные герои из художественной литературы. Все это уложится в сюжетный ход, объединяющий все эпизоды. Последовательность непрерывно развивающегося действия эпизодов для режиссера-автора еще не означает, что сценарий стал целым, единым. Вот почему режиссер может искать прием, который бы дал возможность связать все эпизоды в целостное зрелище, создать из них не только неразрывную цепь последовательно и логически развивающегося действия, но и зримо выразить задуманный сюжетный ход и сквозное действие всего представления. И тогда выясняется, что таких приемов, так же, как и сюжетных ходов, может быть великое множество. Все зависит от замысла, от той образной формы, в которой выражено представление.

Сами по себе праздник, концерт, спектакль, представления могут быть разнообразны по своему построению, по способу подачи материала. Одно из важнейших понятий в режиссуре является монтаж. По способу монтажа мероприятия могут быть разнообразны, порой от правильности выбора вида монтажа зависит судьба всего представления (праздника). Выбранный режиссером способ монтажа может, как и спасти мероприятие, так и полностью его разрушить. Монтаж – это художественный метод соединения разножанрового материала.

Основные виды монтажа концерта отвечают общепринятой классификации монтажа в театрализованном представлении (празднике). Последовательный – когда все фрагменты номера, эпизода, представления

выстроены в определенном логическом порядке, продолжая один другой. Чаще всего в его основе лежит временная или хронологическая последовательность. Так же можно назвать это лейтмотивом – вид монтажа, состоящий из простого логически выстроенного сюжетного хода, последовательность эпизодов строго выстроена друг за другом. Часто в этом случае режиссером выбирается основной музыкальный мотив, который используется в переходах между действием. Ассоциативный (по выражению В. Яхонтова - "монтаж взрыва"), когда события в эпизоде, сталкиваясь между собой, рожают через вызванную у зрителей ассоциацию новый художественный образ. Латерномагика – переход сценического действия на экран и наоборот. Иными словами, на сцене отображается действие, после актеры замирают в точке, идет затемнение света и, то же самое, отображается на экране. Параллельный – вид монтажа, когда параллельно показываются развитие двух сюжетных линий. Действие происходит одновременно, дополняя и обогащая друг друга по принципу контрастной параллели. При параллельном монтаже часто используются полиэкраны, когда одновременно идет одно действие на сцене, а другие действия в это же время идут на двух, трех, четырех, пяти экранах. Контрастный – противопоставление двух действий (война и мир, тьма и свет). Реминисцентный – монтаж, строящийся на воспоминаниях главного героя, группы людей т.д. в прологе нам дают понять, что все действие происходящее на сцене – это воспоминание. Инверсионный – действие происходит в обратном порядке, повествование начинается не с начала, а с конца.

Так же можно заметить, что само по себе понятие «театрализованный концерт» является отдельным видом монтажа, если рассматривать это понятие со стороны способа ведения концерта. Этот метод монтажа определяют как метод театрализации – иными словами это театрализованный концерт, имеющий единый режиссерский прием, сюжетный ход, основных действующих лиц (персонажей). Так же существует такой способ монтажа концертной программы, как «нон-стоп» – все номера «цепляются» друг за друга, как бы логически вытекают друг из друга. Ведение полностью отсутствует и, казалось бы, где здесь театрализация, но предметом соединения может быть выбран какой-либо предмет-символ, объединяющий все номера, передающийся из номера к номеру, а логическая передача предмета, его обыгрывание – это уже своего рода театрализация.

Таким образом, в пункте «способ монтажа в театрализованном концерте» можно выделить два основных подпункта. Словесная театрализация – театрализация, в основе которой лежит слово, берет начало из разговорных жанров эстрады (конференс, интермедия, сценка, скетч, рассказ, монолог, фельетон, микроминиатюра, инсценированный анекдот, стэнд-ап). Так же словесная театрализация может брать начало из музыкальных разговорных жанров (куплет, частушка, шансонетка, музыкальный фельетон). Иногда театрализация может быть решена по средствам пародии. Так же словесная театрализация может быть решена в синтезе всех этих жанров. И в последнее время так и происходит. Это дает

более легкий эффект. Пластическая театрализация – театрализация, в основе которой лежит движение, театрализация берет начало из пластических жанров (танец, пантомима, пластические миниатюры, некоторые цирковые жанры: жонглирование, эквилибристика, гимнастика, акробатика, иллюзион). Иногда эти жанры тоже сочетаются в ведении концерта, но реже. Так как здесь сложнее соблюсти грань и выдержать стиль, потому как эти жанры менее близки к закону классического театра и чаще строятся на таком виде постановки, как ассоциация, при котором выбирается один символ, объединяющий все. Безусловно, словесный и пластический монтаж и все вышеперечисленные виды монтажа могут сочетаться друг с другом, главное не переборщить, а для этого все должно быть оправданно. Так же при выборе монтажа в театрализованном концерте важно учитывать на какую аудиторию готовится мероприятие, а также тему, идею и сверхзадачу мероприятия.

3. *Композиционное построение мероприятия* позволяет упорядочить материал и логично изложить события, расположить составные части праздника в последовательности: экспозиция - завязка - ход борьбы – кульминация – развязка – финал. Так как единицей концерта является номер, следует помнить о том, что порядок номеров тоже входит в композиционное построение и при составлении концертной программы следует сразу же определять номера, которые станут основой композиции. Например, массовый номер лучше поставить в финал, более эмоциональный определить в кульминацию. Номера должны здесь быть не просто вставленными элементами, а неотъемлемой частью композиции и работать на эмоциональное воздействие и раскрытие темы наравне со связками концерта.

Особое внимание режиссер уделяет прологу и финалу будущего мероприятия. Необходимо, чтобы содержание финала и особенно пролога, тональность и образное решение соответствовали высокому строю заложенной мысли и, задавая в прологе темпо-ритм и настрой всему действу, были яркими, зрелищными и, порой, неожиданными в режиссерском решении. Пролог выполняет двойственную функцию: он одновременно является его эпиграфом и завязкой. Точно также финал одновременно является его кульминацией и развязкой. Такое внимание к прологу представления вызвано не только законами драматургического, композиционного построения сценария, но и законами зрительского восприятия, в том числе и знанием психологии зрителя, ведь больше всего всегда запоминаются крайние точки представления.

4. *Составление плана подготовки мероприятия и назначение ответственных за определенные этапы подготовки.* Подготовка мероприятия – это огромный организационный пласт, поэтому необходимостью создания рабочей группы (административной и постановочной группы), которая будет решать все организационные вопросы и создание творческой группы, которая будет заниматься художественной работой.

5. *Отбор номеров и составление программы.* На этом этапе определяется порядок номеров и вырисовывается картина будущего

мероприятия. При составлении концертной программы нужно руководствоваться следующими правилами. Хронометраж всех номеров и концерта в целом, поскольку психология восприятия такова, что если зритель переступил через границу усталости, то никакие, даже самые интересные концертные номера не будут им восприняты должным образом. Если концертная программа расширяется, то, порой, уместно сделать концерт в двух отделениях с перерывом для зрителей. Первое отделение концерта должно нести на себе большую содержательную нагрузку и быть больше по времени, а второе – содержать более зрелищные номера и по времени быть соответственно короче первого.

При расстановке номеров приходится в первую очередь решать чисто организационные, технические проблемы, которые могут помешать потом, если их не учесть вовремя, даже самым интересным номерам. На сцене важно вовремя учесть, как и когда вывести хор, как осуществить монтировку и т. д. Важно не допускать однообразия в расстановке номеров по их жанру, настроению. Если в программе есть номера художественного слова, то режиссёру следует очень внимательно отнестись к номерам до и после художественного слова, чтобы «не загубить» поэтический номер. Если в концертной программе есть номера минорной тональности, то их следует чередовать с более светлыми, мажорными номерами. Важно каждый номер концерта ставить в выгодные для исполнителя условия, чтобы исполнитель испытал чувство радости от выступления.

Концерт пройдет с успехом, если его программа составлена с учетом нарастания зрительского интереса. Самые зрелищные, динамичные, яркие номера лучше распределить по принципу нарастания ближе к финалу. Немаловажно сразу же решить вопрос, с какого эффектного номера начать концерт, чтобы сразу захватить внимание зрителя, и каким ярким заключительным номером поставить точку в конце всего концерта. Вялое инертное начало разочарует зрителя и в дальнейшем выправить программу и привлечь внимание к ней будет сложнее. А размытый, не запоминающийся номер в конце концерта может испортить впечатление от всего концерта, даже если его составляли неплохие номера в начале. Иногда несколько номеров в программе естественнее подать единым концертным блоком. Например, несколько номеров фольклорного жанра объединить в один блок соответствующим образом. В одном концерте может сложиться несколько подобных блоков и при умелой мотивации интерес к программе не снижается. Важно заботиться и о целостности впечатления по поводу всей концертной программы, помнить о ее развитии, динамике. Номера вплетаются в сюжет, не теряя своей художественной ценности. Сюжет дополняет номера, а номера – сюжет. Такой взаимообмен создает целостность произведения.

6. *Написание сценария.* Сценарий – литературное произведение с подробным описанием действия. Важно сохранить композиционное построение и расположение кульминации в этом построении, т. к. именно там фокусируется идея – основная мысль. В театре сценарист и режиссер

работают в тесном творческом союзе. В нашем случае сценарист и режиссер часто одно и то же лицо. Сценарий представляет собой перечень художественных номеров, сопровождаемый текстом ведущего, а также описание выразительных средств (свет, музыка, кино, слайды, массовые мизансцены), создающих единый образ представления, причем номера, как правило, объединены в художественно – смысловые блоки (поставленные в определенные взаимосвязи концертные выступления, образующие развернутую художественную мысль).

Образы, связи, выразительные средства, прописанные в сценарии, должны быть современны, креативны, понятны данной аудитории. Прописывать нужно абсолютно все, как разговорные связи, так и пластические зарисовки. Важна конкретика: кто, куда уходит после сцен, кто начинает с точки, на какие слова ведущего начинает «заряжаться номер». Чем подробнее написан сценарий, тем проще по нему работать.

7. *Составление световой/звуковой/видео-партитур* необходимо для четкой и точной работы. От света, звука и спецэффектов зависит много, так как это с одной стороны вспомогательные, но, с другой стороны, максимально воздействующие на психику зрителя элементы. Например, если зрителя будет раздражать резко оборванная музыка – это уже будет доставлять дискомфорт, а если свет будет убран в ненужный момент, то это уже создает общий не вычищенный эффект от концерта.

8. *Репетиционный процесс.* Репетиция – это быстрое повторение одного и того же, основная форма подготовки (под руководством режиссера) театральных, эстрадных, цирковых представлений, концертных программ, отдельного номера, сцены путем многократных повторений (целиком или частями). Еще К. С. Станиславский уделял внимание классификации репетиций спектакля. При подготовке мероприятия основными репетициями являются:

– Просмотровая репетиция – просмотр и прослушивание всех исполнителей. Задача этих репетиций - определение репертуара, с которым исполнители или коллективы будут выступать в представлении, режиссер может отобрать имеющийся или предложить какой-либо репертуар, который необходим для представления как самостоятельный номер или который войдет в состав сводного номера. Просмотр можно проводить и для определения стадии готовности номера.

– Сводная репетиция – на ней режиссер впервые собирает все номера и эпизоды концерта подряд, вводя в них музыку, свет, кино и т.п. Именно на ней проверяются все связи между номерами и эпизодами, правильность их чередования, развитие сквозного действия, словом, все содержание и все компоненты концерта. Поэтому, сводную репетицию рекомендуется проводить после отдельных репетиций с видеорядом, фонограммой, радиоаппаратурой, сложным светом и другой техникой, чтобы потом на сводной репетиции как можно меньше времени тратить на технику, а главное внимание уделять исполнителям. Недаром профессионалы называют первую сводную репетицию «адовой». Обычно, поначалу все не ладится, «скрипит»,

вроде бы даже разваливается, ведь впервые все обеспечивающие концерт службы работают вместе. Все ко всем и ко всему «притираются». За одну репетицию практически невозможно пройти весь концерт. Как правило, первая сводная репетиция длится минимум втрое дольше концерта. Если концерт будет идти полтора часа, то сводная репетиция – четыре с лишним часа. Конечно, можно репетировать и такое количество часов. Но делать этого не стоит, потому что плодотворно можно репетировать три, три с половиной часа. Затем участники репетиции утомляются, и их творческая отдача становится мизерной. Если у режиссера есть время, целесообразнее проходить все представление за две репетиции – за два дня или за один день – утром и вечером. На первой – собрать первую половину мероприятия, на второй – вторую. Если в представлении есть пролог и финал, целесообразно эти части концерта, в которых обычно участвует большинство коллективов и исполнителей, репетировать подряд. Причем начинать с финала, а уж потом репетировать пролог. Для репетиций пролога и финала надо отводить специальную репетицию. Если в основе построения (мизансцен) пролога и финала лежит цветовая гамма костюмов их участников, а такое бывает довольно часто, то эти репетиции целесообразно проводить в костюмах. Для того чтобы сводная репетиция была плодотворной, ее нужно хорошо продумать и заранее организовать. Прежде всего, следует, насколько это возможно, определить, когда на репетиции понадобится тот или другой номер, исполнитель, и вызвать их к этому времени. Нет ничего хуже без дела слоняющихся по фойе, коридорам, залу участников концерта. Они устают раньше времени, расхолаживаются сами и расхолаживают тех, кто репетирует. И не надо держать без нужды тех, кто больше не понадобится. Такая организация не только заставит режиссера укладываться во время, отведенное для репетиции того или другого эпизода, но и сбережет силы исполнителей. «Правило для всякой репетиции, – подчеркивал К. С. Станиславский, – это экономия рабочего времени актеров и всего технического персонала». Умение вести репетицию без потери времени, в творческой обстановке – одно из важнейших качеств режиссерской профессии.

– Монтажная репетиция – задачи: выстроить общую композицию, проверить "сцепления" эпизодов (т.н. "мостики" и "буфера"), проверить все партитуры и монтажный лист, внести изменения, найти дополнительные средства для обеспечения представления в заданном темпо-ритме, отрепетировать слабые места, добиваясь точности и синхронности исполнения.

– Прогонная репетиция – исполнение и отработка представления в его временной последовательности, шлифовка представления. Ими заканчивается работа режиссера над представлением. Прогоном заканчивается работа режиссера над концертом. Становятся ясны, наглядны все его достоинства и недостатки. Именно на этих репетициях обнаруживаются ненужные паузы, затяжки действия, ритмические «дыры»; определяется, что необходимо уточнить, что поправить или даже переделать;

выверяется композиция концерта; ритм эпизодов приводится в соответствие с ритмом всего концерта, устанавливается его темп; проверяется действие исполнителей во время их выхода и ухода со сцены. Словом, во время этих репетиций окончательно шлифуется весь концерт. Именно на этих репетициях устанавливается и закрепляется темпо-ритм концерта и впервые во всей полноте возникает его верная сценическая атмосфера. Собственно, на прогонных репетициях становится зримым результат проделанной режиссером и постановочной группой работы по созданию мероприятия. Как правило, такие репетиции режиссер ведет «под карандаш». То есть, не останавливая действия на сцене (даже, когда что-то не соответствует установленному на репетиции), режиссер записывает все замечания на бумаге. Замечания же режиссер делает после прогона. Не следует останавливать прогон еще и потому, что тогда у исполнителей и у режиссера пропадает ощущение целостности развивающегося на сцене действия, его темпо-ритма. Число прогонных репетиций зависит от сложности концерта, от того, насколько слаженно он идет. Практика показывает, что трёх-четырёх прогонных репетиций обычно хватает. Но если требуется и есть время, то их число может быть и больше. Важно только, чтобы они не «набили оскомину» у исполнителей. Успех прогонных репетиций во многом зависит от того, как они организованы, от плана их проведения, от слаженности всех служб. Важно уметь разумно использовать каждую репетиционную минуту. Зафиксировав все на прогонных репетициях, внося уточнения, добившись слаженности концертного действия, его верного темпоритма, режиссер назначает генеральную репетицию.

– Монтировочная репетиция – сборка и отработка взаимодействия сценического оформления, художественных и технических средств театрализованного зрелища. В назначенный по плану срок, к которому должны быть подготовлены все эл-ты оформления (станки, задники, и т. д.), режиссер вместе с художником и всеми техническими службами проводит репетицию, на которой окончательно определяется декорационное и световое решение представления. На сцене, в соответствии с эскизами или макетом художника, устанавливаются все элементы оформления, разрабатываются способы и средства для быстрой его смены, уточняется размещение отдельных элементов оформления, проверяется техническая часть, предназначенная для получения сценических эффектов и т. д. На этой репетиции также отрабатываются перемены, связанные с перестановкой по ходу представления деталей оформления.

– Световая репетиция ставит целью установку света, проверку костюмов и грима. Первая световая репетиция проводится после репетиции монтировочной. Это предварительная установка света. Окончательно свет устанавливают во время сводных репетиций в присутствии на сцене исполнителей.

– Репетиция «за столом» – специальная репетиция с проводящим концерт персоналом. Проводится перед прогоном театрализованного представления и преследует цель проверить во избежание "накладок",

насколько хорошо каждый ассистент, помощники режиссера, ведущий представление и службы знают свой маневр.

– Сводная и прогонная репетиции – дальнейшие этапы работы. Они не требуют специального объяснения, поскольку мы достаточно подробно говорили об их содержании и цели. А вот с точки зрения организационной работы, режиссеру целесообразно после сводной и перед прогонной репетицией провести специальную репетицию с помощниками режиссера и исполнителями технической части концерта (звукооператором, киномехаником, электриком, работающим со световым регулятором и т. п.). Слаженность прогонной репетиции в огромной степени зависит от помощников режиссера, от того, насколько хорошо они знают последовательность всех своих действий в пределах распределенных между ними обязанностей.

– Репетиция генеральная – представление, идущее без зрителей или при ограниченном их количестве, возможно, в присутствии представителя заказчика. Генеральная – это тот же прогон, но с особой целью и на особом этапе. Чаще всего она одновременно является и сдачей режиссером и постановочной группой представления заказчику, поэтому репетиция идет как спектакль. Профессиональные режиссеры проводят генеральную репетицию за день-два до показа представления, чтобы можно было внести необходимые, обнаружившиеся по ходу репетиции, изменения. Каждая репетиция дает новые поиски и по-своему раскрывает тот творческий вектор, по которому должен двигаться режиссер представления.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Описание практических занятий

Тема 1. Цирковые праздники в системе праздничной культуры Беларуси

Задания:

1. Исследовать цирковое любительское движение Беларуси и связанные с ним фестивали.
2. Проанализировать Республиканский фестиваль-конкурс циркового искусства «Арена».
3. Изучить структуру любительских эстрадно-цирковых студий в Беларуси.
4. Проанализировать систему профессиональной подготовки руководителей эстрадно-цирковых коллективов в Беларуси.

Тема 2. Структура праздничной композиции

Задание: произвести анализ видеоматериалов циркового праздника, определить:

1. Драматургическую структуру: экспозиция, развитие действия, кульминация, развязка, финал.
2. Динамику и средства, при помощи которых она создаётся.
3. Атмосферу и средства, при помощи которых она создаётся.
4. Сюжетный ход (при наличии).

Тема 3. Средства художественной выразительности в празднике

Задание: произвести анализ циркового праздника и описать специфику использования в нём основных выразительных средств:

- трюк;
- цирковой образ и костюм;
- свет и музыка;
- реквизит и снаряды;
- взаимодействие со зрителем (клоунада, пантомима, анимация);
- синтез искусств.

Тема 4. Традиционные формы художественных зрелищ в структуре циркового праздника

Задание: просмотреть сценарии цирковых зрелищ и определить их форму (дивертисмент, театрализованное представление, ревю-феерия, обозрение, шоу, спектакль, цирк-ревю и т. д.)

Тема 5. Современные модели цирковых представлений

Задание: прочитать описания современных моделей цирковых представлений и создать концепции авторских представлений по аналогии

Тема 6. Специфика организации циркового шоу

Задание: посмотреть документальный фильм об организации работы цирка дю солей и составить оргплан по организационной работе определённой шоу-программы: «Алегрия» (Alegria), «О» (O), «Куза» (KOOZA), «Кристал» (Crystal), «Лузия» (Luzia), «Тотем» (Totem), «Варекай» (Varekai) и «Мистер» (Mystère).

Тема 7. Праздник как единство игры и ритуала

Задание: На основе просмотренного видеоматериала составить таблицу игр и ритуалов в цирковом празднике, рассказать об их взаимосвязи.

Тема 8. Игра в структуре циркового праздника

Задания:

1. Придумать игры в цирковом празднике в зависимости от этапов включения (игры-встречи гостей, игровые паузы между номерами, спортивно-цирковые эстафеты, общие заключительные игры).

2. Придумать различные типы игр в цирковой тематике (сюжетно-ролевые, тематические конкурсы, тимбилдинг для взрослых).

3. Придумать игры на тему цирка, различные по функциональным особенностям (образовательные, развивающие, эмоциональные).

Все игры вносятся студентами в цирковую копилку.

Тема 9. Анимация в цирковом празднике

Задание: написать анимационную программу в различных форматах:

- игровая анимация;
- тематическое шоу;
- ростовые куклы и персонажи;
- творческие мастер-классы;
- анимация для взрослых;
- ненавязчивая анимация.

Тема 10. Специфика эстрадной, цирковой и эстрадной клоунады

Задание: составить таблицу отличий цирковой, эстрадной и праздничной клоунады.

Тема 11. Интерпретация масок комедии дель арте в цирковом празднике

Задание: составить таблицу соответствия масок комедии дель арте и аниматорских образов.

Тема 12. Цирковые жанры в цирковом празднике

Задание: составить инструкции для режиссёров по использованию основных цирковых жанров (акробатика, гимнастика, атлетика, эквилибристика, жонглирование) в различных частях праздника и праздничных формах.

Тема 13. Оригинальные жанры в цирковом празднике

Задание: создать номер оригинального жанра для использования в различных цирковых праздниках: детский праздник, тимбилдинг для взрослых, цирковой фестиваль, открытие праздника, закрытие праздника и т. д.

Тема 14. Карнавал в цирковом празднике

Задание: 1. Придумать концепцию карнавалов разных типов:

- Бразильские самба-карнавалы (Рио-де-Жанейро): Самые масштабные и яркие шоу, основанные на соревнованиях школ самбы, перьях, блестках и танцах.

- Исторические маскарады (Венецианский карнавал): Элегантные костюмы, фарфоровые маски (Баута, Венецианская дама) и атмосфера средневековья, проходящие в феврале.

- Уличные шоу в стиле «Марди Гра» (Новый Орлеан, США): Шумные парады, бросание бус с платформ, парады джаз-бандов.

- Карибские фестивали (Карнавал в Порт-оф-Спейн, Тринидад): Сочетание африканских и европейских традиций, танцы калипсо и сока.

- Немецкие карнавалы (Кёльн, «Фасхинг»): «Пятое время года», начинающееся 11 ноября, но основное безумие происходит в феврале («Бабий четверг», «Розовый понедельник»).

- Европейские уличные парады (Ницца, Франция): Битвы цветов, платформы с гигантскими куклами из папье-маше.

- Этнические карнавалы (Ноттинг-Хилл, Лондон): Крупнейший в Европе карибский карнавал с уличной едой, музыкой регги и стальными барабанами.

2. Просмотреть видеоматериалы различных карнавалов мира, выписать их специфику:

- Рио-де-Жанейро (Бразилия) – король карнавалов.

- Венеция (Италия) – самый загадочный и старинный.

- Салвадор (Бразилия) – считается самым большим уличным праздником.

- Новый Орлеан (США) – Марди Гра.

- Кёльн (Германия) – «Розовый понедельник».

- Тенерифе (Испания) – второй по популярности после Рио.

- Тринидад и Тобаго – самый яркий в Карибском бассейне.

- Ницца (Франция) – битва цветов.

- Ноттинг-Хилл (Лондон) – карибский дух в Европе.

- Ачиреале (Сицилия) – итальянские традиции.

Тема 15. Кавалькада в цирковом празднике

Задание: создать концепцию рекламной кавалькады Белгосцирка

Тема 16. Цирк на стадионе как элемент циркового праздника

Задание: начертить на миллиметровой бумаге мизансцену из циркового представления на стадионе.

Тема 17. Участие животных в цирковом празднике

Задание: придумать концепцию циркового шоу с животными различных групп (хищники, домашние животные, экзотические животные, птицы, смешанные группы).

Тема 18. Организация работы цирка-шапито на цирковом празднике

Задание: придумать рекламную продукцию для белорусских цирков-шапито.

Тема 19. Этапы создания циркового представления и праздника

Задание: просмотреть цирковой фестиваль и составить его оргплан со всеми выписками.

3.2 Методические рекомендации по организации самостоятельной работы

Организация самостоятельной работы по дисциплине «Режиссура циркового праздника» – это систематический процесс, объединяющий теоретическое планирование, творческий поиск и практическую отработку номеров. Она включает работу над режиссерским замыслом, сценарием, музыкальным оформлением и техникой безопасности.

Основные этапы организации самостоятельной работы:

Формирование режиссерского замысла: определение темы, идеи, жанра циркового представления (например, корпоративное шоу, театрализованный праздник) и создание общей атмосферы события.

Сценарно-режиссерский план: разработка последовательного сюжета, «сквозного хода» представления, отбор и монтаж номеров, планировка мизансцен на манеже.

Работа над жанровой спецификой: изучение терминологии цирковых жанров (акробатика, жонглирование, клоунада), принципов работы с реквизитом.

Музыкально-художественное оформление: подбор музыки, соответствующей ритму номеров, разработка костюмов и световых эффектов.

Техника безопасности: изучение правил безопасной работы с реквизитом и аппаратурой.

Прогон и корректировка: практическая отработка номеров под музыку, их монтаж в единую программу.

Методы самостоятельной работы:

Метод театрализации: интеграция классических цирковых номеров в сюжетную канву представления.

Работа с реквизитом: самостоятельная тренировка элементов.

Изучение литературы: ознакомление с методиками режиссуры массовых сцен.

Преподаватель при этом проводит индивидуальные консультации, делает замечания по режиссуре корректирует концепцию и сценарий.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Вопросы для контрольных занятий

1. Концепция и драматургия

1. Какова главная тема и сверхзадача праздника? Что зритель должен почувствовать и понять к концу представления?
2. Какова структура представления? (Сюжетное действие с единым героем, калейдоскоп номеров, тематический фестиваль).
3. Как обеспечить синтез искусств? Взаимодействие цирковых жанров с хореографией, театром, световыми эффектами и музыкой.
4. Как использовать кольцевую композицию? Начало и финал праздника часто требуют участия главных героев или массовых сцен для целостности сюжета.

2. Сценарно-постановочная работа

1. Как выстроить трюковую композицию? Очередность номеров для поддержания динамики (напряжение — расслабление — пиковый трюк).
2. Какова роль конференса? Кто ведет программу: классический шпехшталмейстер, сюжетный персонаж или интерактивный ведущий?.
3. Как обеспечить темпоритм? Как избежать затяжных пауз между номерами во время монтажа аппаратуры?
4. Режиссура взаимодействия с аудиторией: интерактив, вовлечение зрителей в цирковые номера.

3. Технические и пространственные вопросы

1. Использование манежа: работа в круге, использование купола для воздушных номеров, свет и звук как элементы режиссуры.
2. Безопасность: режиссер обязан учитывать трюковые риски и обеспечить безопасность артистов и зрителей (страховка, проверки).
3. Музыкальное оформление: выбор музыки, подчеркивающей характер

4. Современные тенденции и специфика

1. Цирк с животными или без? Вопросы гуманного отношения и режиссура номеров, не использующих диких животных.
2. Синтез форм: включение элементов стрит-арта, светового шоу или современной хореографии в цирковую программу.
3. Использование современных технологий: светодиодные экраны, лазерное шоу, 3D-mapping в сочетании с традиционными цирковыми жанрами.

4.2 Вопросы для экзамена

1. Разновидности цирковых праздников в Беларуси и их характеристика
2. Особенности использования цирковых элементов в различных типах праздников
3. Анализ культурных предпосылок, необходимых для рождения замысла праздника. Рождение замысла.
4. Жизнедеятельность как реальные действия в реальных обстоятельствах.
5. Игра в празднике как реальные действия в условных обстоятельствах.
6. Ритуал в празднике как условные действия в реальных обстоятельствах.
7. Художественное действо в празднике как условные действия в условных обстоятельствах.
8. Зритель как пятый компонент праздника.
9. Структурные элементы праздника: номер, эпизод, блок. Архитектоника.
10. Типы праздничного пространства. Границы праздничного пространства. Праздничное время. Композиционный узел праздника.
11. Жанровая специфика праздничной музыки.
12. Жанровая специфика праздничной хореографии.
13. Жанровая специфика разговорного (речевого) жанра в празднике.
14. Условность и бытовая достоверность в праздничной сценографии.
15. Основные виды костюма в празднике. исторический, природный, климатический, этнографический, сословный эстетический.
16. Классификация грима по назначению и сфере применения, стилю и типу образа, технике нанесения.
17. Современные технические выразительные средства праздника.
18. Дивертисмент в празднике (сборный, тематический театрализованный).
19. Ревю в празднике (цирк-ревю, иллюзионное ревю, ревю-феерия).
20. Театрализованное представление в празднике (массовый театр под открытым небом, агитационно-художественное представление, литературно-музыкальная композиция, тематический вечер, массовое празднество и шоу, театрализованные игры).
21. Цирковые формы в празднике (национальная цирковая программа, цирковая пантомима, клоунский пантомимический спектакль, детский игроспектакль, этнографическое эстрадно-цирковое представление, «цирк на льду», цирк-ревю, цирк-феерия).
22. Современные модели цирковых представлений
23. Стилистика массового зрелища в зависимости от преобладающего вида деятельности: ритуал (праздник-церемония), народное гуляние (праздник-

гуляние), игра (игровой праздник), художественное зрелище (праздник-демонстрация).

24. Атмосфера и темпоритм – главные выразительные средства праздника.
25. Мизансценирование в празднике.
26. Принципы монтажа в режиссуре массовых представлений и праздников.
27. Характеристики зрелищной формы шоу.
28. Этапы работы над цирковым шоу.
29. Проблемы режиссуры шоу.
30. Специфические компоненты ритуала. Организация ритуала.
31. Специфические компоненты игры. Игровая технология.
32. Виды игр в празднике.
33. Понятие анимация. Функции аниматора в празднике. Виды анимации.
34. Специфика эстрадной, цирковой и праздничной клоунады.
35. Интерпретация масок комедии дель арте в цирковом празднике.
36. Акробатика, гимнастика и эквилибристика в цирковом празднике.
37. Жонглирование и атлетика в цирковом празднике
38. Оригинальные жанры в цирковом празднике
39. Карнавал в цирковом празднике
40. Кавалькада в цирковом празднике
41. Участие животных в цирковом празднике
42. Организация работы цирка-шапито на цирковом празднике
43. Этапы создания циркового представления и праздника

1. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор университета

_____ Н. В. Карчевская

_____ 2026 г.

Регистрационный № _____ / эуч.

РЕЖИССУРА ЦИРКОВОГО ПРАЗДНИКА

*Учебная программа
учреждения высшего образования по учебной дисциплине
для специальности 6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников*

2026

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта общего высшего образования по специальности 6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников, утвержденного постановлением Министерства образования Республики Беларусь 21.08.2023 № 270; учебного плана по специальности 6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников

СОСТАВИТЕЛИ:

Ю. Д. Персидская, проректор по идеологической и воспитательной работе учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения;

Ю. Г. Николаева, старший преподаватель кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

И. А. Алексина, заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;

А. А. Дедушкова, режиссер Государственного театрально-зрелищного учреждения «Молодежный театр эстрады»

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

кафедрой режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 5 от .01.2026 г.)

Президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № от 2026 г.)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Особое место в режиссуре праздников занимает режиссура циркового праздника, отличительной особенностью которой является эстрадно-цирковое жанровое наполнение, наличие уникальных цирковых праздничных форм (цирковая кавалькада, цирк на стадионе, эстрадно-цирковое шоу и т. д.), эксцентричность, масштабность и зрелищность. Режиссер циркового праздника должен обладать высоким уровнем профессионального образования, владеть необходимыми навыками и умениями, позволяющими осуществлять конкурентоспособную творческую деятельность. Учебная дисциплина «Режиссура циркового праздника» направлена на передачу необходимых теоретических знаний и практического опыта при подготовке и реализации современных праздничных композиций.

Учебная программа, взаимосвязанная с другими специальными дисциплинами, изучающими особенности режиссуры, сценарного и исполнительского мастерства, предусматривает постепенное овладение профессиональными режиссерскими задачами и компетенциями, учитывая индивидуальные особенности каждого студента, в том числе степень его одаренности, общее и профессиональное развитие, кругозор, психологию.

Цель учебной дисциплины – формирование профессиональных компетенций обучающихся и их режиссерских качеств в сфере организации и воплощения цирковых праздников.

Задачи учебной дисциплины:

- освоение теоретических основ и приобретение практических навыков режиссерского творчества при создании цирковых праздников;
- развитие творческого мышления, конкурентоспособных качеств личности режиссера, его художественного вкуса, интереса к традициям и новациям, определяющим современное состояние праздничной культуры, способности к творческому синтезу различных видов искусств;
- углубление базовых знаний о методах и приемах современной режиссуры, технологий проектирования цирковых праздников, умений воплощать режиссерский замысел, находить композиционное решение авторских режиссерских проектов;
- воспитание профессиональных навыков для самостоятельной и коллективной работы.

Процесс подготовки специалистов в области режиссуры представлений и праздников направлен на дальнейшее овладение студентами *знаниями и умениями*, которые позволят на высоком уровне решать профессиональные задачи в творческой деятельности.

Изучение учебной дисциплины «Режиссура циркового праздника» направлено на формирование базовой профессиональной компетенции:

применять принципы режиссуры цирковых праздников на открытых, закрытых и нетрадиционных площадках.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен:

знать:

- цирковые праздничные формы и жанры;
- средства художественной выразительности циркового праздника;
- законы построения режиссерской композиции праздничной формы;
- методы и приёмы режиссуры циркового праздника;
- особенности организации ритуальной, игровой и художественной деятельности в цирковом празднике;
- способы организации работы цирков-шапито, цирковых кавалькад и карнавалов, зооцирков и контактных зоопарков;
- этапы организации и проведения циркового праздника;

уметь:

- генерировать режиссерские идеи для рождения замысла праздничной композиции, создавать оригинальный сценарий, обосновывать и защищать творческую идею;
- пользоваться различными методами и приёмами режиссуры для создания праздничных композиций;
- воплощать режиссёрский проект, рассчитанный на аудитории различных социальных и возрастных групп, организовывать работу режиссёрско-постановочной группы (РПГ);
- анализировать воплощенный режиссёрский проект праздника с целью профессионального и творческого совершенствования;

владеть:

- эвристическими приёмами рождения замысла праздничной композиции;
- драматургическими и режиссёрскими технологиями создания праздничной композиции;
- рефлексивными алгоритмами оценки собственной профессиональной деятельности.

Образовательный процесс по дисциплине «Режиссура циркового праздника» направлен не только на приобретение студентами теоретических знаний, практических умений и навыков по профессии режиссер, но и на развитие творческого потенциала, ценностно-смысловых ориентаций, духовно-личностных качеств, а также на формирование мировоззренческой позиции, креативного мышления, гражданско-патриотических качеств личности, готовой к активному участию в экономической, социально-культурной и общественной жизни страны.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины всего предусмотрено 180 часов, из них – 104 аудиторные занятия. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекции – 40 часов, практические – 64 часа.

Рекомендуемая форма текущей аттестации – создание проекта праздничной композиции. Рекомендованная форма промежуточной

аттестации – экзамен. Трудоемкость учебной дисциплины составляет 5 зачетных единиц.

СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Введение

Понятие «цирковой праздник». Элементы циркового праздника: эстрадно-цирковой номер, цирковое и эстрадно-цирковое представление, игровые и анимационные программы, карнавал, народное гуляние, ритуал, зооцирк, контактный зоопарк, цирк-шапито, цирковые мастер-классы. Функции циркового праздника: развлекательная, дидактическая, катарсическая, релаксационная, психологическая, эстетическая и др. Характеристики циркового праздника: сиюминутность, неповторимость, симультанность, импровизационность, эксцентричность, зрелищность.

Тема 1. Цирковые праздники в системе праздничной культуры Беларуси

Государственные праздники. Праздничные дни. Художественно-исторические праздники. Праздники и юбилеи городов. Профессиональные праздники. Экологические праздники. Религиозные праздники. Календарно-обрядовые праздники. Молодёжные праздники. Детские фестивали и праздники. Цирковые элементы в различных группах праздников. Праздник, посвящённый Международному дню цирка. Детский цирковой тематический праздник. Тематическая цирковая вечеринка. Цирковой конкурс. Цирковой фестиваль. Цирковой карнавал.

Тема 2. Структура праздничной композиции

Элементы праздничной композиции: жизнедеятельность как реальные действия в реальных обстоятельствах, игра как реальные действия в условных обстоятельствах, ритуал как условные действия в реальных обстоятельствах, художественное действо как условные действия в условных обстоятельствах. Структурные элементы праздника: номер, эпизод, блок. Архитектоника. Типы праздничного пространства: прерывисто-протяжённый, центрический, «непрерывное кольцо». Праздничное время и пространство. Композиционный узел.

Тема 3. Средства художественной выразительности в празднике

Музыкальный ритм как формирующая эмоциональной атмосферы праздника. Жанровая специфика праздничной музыки. Жанровая специфика праздничной хореографии. Жанровая специфика разговорного (речевого) жанра в празднике. Условность и бытовая достоверность в праздничной сценографии. Праздничный костюм. Праздничный грим. Современные технические выразительные средства праздника: видеоинсталляции,

мультимедийные световые эффекты, лазер, видео-мэппинг, шоу в формате 3-D, сборные плазменные панели, панорамные экраны, огненно-пиротехнические эффекты, световое и неоновое шоу, арт-проекты.

Тема 4. Традиционные формы художественных зрелищ в структуре циркового праздника

Дивертисмент (сборный, тематический театрализованный). Ревю (цирк-ревю, иллюзионное ревю, ревю-феерия). Театрализованное представление (массовый театр под открытым небом, агитационно-художественное представление, литературно-музыкальная композиция, тематический вечер, массовое празднество и шоу, театрализованные игры). Национальная цирковая программа. Цирковая пантомима. Клоунский пантомимический спектакль. Детский игроспектакль. Этнографическое эстрадно-цирковое представление. Представления типа «цирк на стадионе», «цирк на льду». Цирк-ревю. Цирк-феерия.

Тема 5. Современные модели цирковых представлений

Современные тенденции в режиссуре цирковых представлений. Современные модели цирковых представлений: дивертисмент, ревю, цирковой спектакль, балетно-цирковое шоу, эстрадно-цирковое шоу с животными, этнографическое эстрадно-цирковое шоу, акробатический шоу-балет, шоу-арт, цирк с животными-голограммами, цирк Дю солей.

Тема 6. Специфика режиссуры циркового шоу

Характеристики зрелищной формы шоу. Приём театрализации. Композиционное построение: от нарастания сложности к нарастанию зрелищности. Замысел. Художественно-образное решение. Драматургия шоу. Соотношение кульминации с наиболее сложным и зрелищным трюком. Принципы выстраивания сюжета. Работа с исполнителями (актёрами, коллективами, солистами). Работа над мизансценой и пластикой. Отличия циркового шоу от стационарного представления. Этапы работы над цирковым шоу. Проблемы режиссуры шоу.

Тема 7. Праздник как единство игры и ритуала

Определение понятий ритуал, обряд, традиция, игра. Ритуальное происхождение игры. Игровое происхождение ритуала. Специфические компоненты ритуала: структурированная последовательность действий, символические предметы и материалы, определённое место и время, прагматическая цель, соблюдение установленного порядка, использование мистических ритуальных компонентов для усиления эффекта. Специфические компоненты игры: игровой замысел, сюжет, правила,

игровые действия (включая роли) и игровые предметы, геймплей (механики: баллы, бейджи, уровни, квесты), дизайн (сеттинг, графика, звук, атмосфера).

Тема 8. Игра в структуре циркового праздника

Игровая технология. Способы создания игр: зрелищно-игровой (визуальная игра: представление, зрелище); моделирование празднично-игровой коммуникации (ритуально-обрядовые, карнавальные игры); сюжетно-игровое проектирование (состязание); танцевально-игровой способ (подвижно-ритмические игры). Виды игр в празднике: активные игры (эстафеты, на движение и реакцию, со спортивными элементами); настольные игры (карточные, стратегические интеллектуальные); словесные и застольные; музыкальные; тематические и квестовые (квесты, творческие, карнавальные).

Тема 9. Анимация в цирковом празднике

Понятие анимация. Функции аниматора в празднике. Праздничные формы, в которых востребована анимация: корпоративные торжества, тимбилдинговые программы, клубные вечеринки, детские праздники, спортивные мероприятия, крупные городские праздники и фестивали. Образ аниматора. Сценарно-режиссёрский ход-приём. Особенности детской анимации. Особенности взрослой анимации. Основная цель работы в ростовой кукле. Специфика работы в ростовой кукле. Особенности работы аниматора на тимбилдинговых мероприятиях.

Тема 10. Специфика эстрадной, цирковой и праздничной клоунады

Особенности цирковой клоунады: гротеск, актёрские приёмы буффонады, основное комическое действие – цирковой трюк, многожанровость, главная роль в цирковом спектакле и т. д. Особенности эстрадной клоунады психологизм, интимность, камерность, более подробная техника, жанровая ограниченность, жизненность и реальность образа, отстранённое отношение артиста к своему образу и т. д. Особенности праздничной клоунады: полный арсенал выразительных средств, аниматорские функции, узнаваемость образа, работа под фонограмму, высокий уровень импровизационности и т. д.

Тема 11. Интерпретация масок комедии дель арте в цирковом празднике

История комедии дель арте. Специфика актёрского образа. Импровизационность. Парадоксальность маски. Ограничение мимики и высвобождение жестикуляции, пантомимы и акробатики. Дель-арте – театр-праздник, театр-перевёртыш. Визуальный язык площадного характера: броскость, условность, гиперболизация. Типизация образов. Трансформация

комедии дель арте в современной праздничной культуре: Чарли Чаплин – синтез Пьеро и Арлекино, Джек Воробей – Капитан, Грю и миньоны – Панталоне и Дзанни. Комедия дель Арте – лаборатория визуальности.

Тема 12. Цирковые жанры в цирковом празднике

Акробатика: партерная (прыжковая, силовая, пластическая конная, вольтижная), воздушная: на рамке, на штамборте. Клоунада: буффонадная, сатирическая, музыкальная, клоуны-дрессировщики, ковёрные клоуны. Гимнастика: партерная (на турниках, на кольцах, полёт), воздушная (на трапеции, на корд де волане, на вертикальном канате, на турнике, на рамке, на бамбуке, полёт). Жонглирование: сольное, групповое, на лошади, антипод. Дрессировка: мелкие животные, крупные животные, хищные животные, птицы. Эквилибристика: партерная, воздушная. Атлетика: силовые жонглёры, атлеты. Фокусы: манипуляция, иллюзия.

Тема 13. Оригинальные жанры в цирковом празднике

Происхождение оригинальных жанров. Художественно-акробатическая группа. Фрик-шоу (человек-аквариум, человек-фонтан, шпагоглотатель, «каучук», «клишник»). Пародия (пароимитация, синхробуффонада). «Смертные» номера (метание ножей, трюковая стрельба из ружья, геркулесовы искусства). Пантомима. Занимательная наука. Механические кабинеты и механические автоматы. Чёрный кабинет. Чревовещание (вентрология). Трансформация. «Борьба нанайских мальчиков». Мнемотехника. Музыкальная эксцентрика. Специфика презентации оригинальных жанров в празднике.

Тема 14. Карнавал в цирковом празднике

Два типа карнавальных мероприятий: карнавал и МКТ (мероприятие карнавального типа). Классификация карнавалов: локальные карнавалы (городской, сельский, районный); карнавалы малой формы (корпоративные, в пионерских лагерях); профессиональные; карнавалы-реконструкции и карнавалы-стилизации: политические и социальные карнавалы (демонстрации, парады); исторические и литературные карнавалы; неформальные (народные) карнавалы; элитарные (цеховые) карнавалы. Сюжетный и бессюжетный карнавал. Колядки. Карнавал-настроение. Карнавал-конкурс. Карнавал-фестиваль. Карнавал-игра.

Тема 15. Кавалькада в цирковом празднике

Определение кавалькады. История возникновения формы кавалькады. Советские кавалькады. Кавалькада «Москва-Донбас-Кубань». Кавалькада в дни 6-го Всемирного фестиваля молодёжи и студентов. Кавалькада

«Ленинградская область - Белоруссия - Латвия - Литва – Эстония». Возрождение цирковой кавалькады в Беларуси 2000-х гг. Принципы круговой кавалькады: многоуровневость, simultанность, движение по кругу, атмосферность, цветовая диффузия, музыкальный контраст. Современные кавалькады. Кавалькада волхвов в Испании. Otago Goldfields Cavalcade в Новой Зеландии. Сартилья в Сардинии. Пиало в Сиене.

Тема 16. Цирк на стадионе как элемент циркового праздника

Специфика формы «Цирк на стадионе». «Лубочный» характер зрительского восприятия. Средства укрупнения номера: маски, ростовые куклы, надувные клоуны, хореографические коллективы, экраны, увеличение количества площадок, клоунские кавалькады, шары, ходулисты, укрупнённые моноциклы, скакалки, световое оформление, крупные аппараты (батуты, качели, русская палка и т. д.), массовые сцены. Соединение цирка со средствами художественной выразительности спортивного праздника: массовые гимнастические номера, акробатические номера на металлических конструкциях, поточные упражнения, «живые картины», орнаментально-декоративные зрелища со спортивным реквизитом.

Тема 17. Участие животных в цирковом празднике

Понятие жанра дрессировка. Поводыри с медведями – первые дрессировщики на празднике. Творчество братьев Дуровых. Сочетание реприз с зоорепризами. Клоуны-дрессировщики Белгосэстрады. Формы дрессировки: реприза, интермедия с самостоятельным сюжетом, состоящая из нескольких реприз, обозрение, создаваемое при помощи кино и телевидения (зоодрама, зоокомедия). Зооцирк как передвижное цирковое предприятие. Отличие зооцирк от зоопарка. Структура зооцирка. Контактный зоопарк. Набор животных. Риски и правила посещения контактных зоопарков.

Тема 18. Организация работы цирка-шапито на цирковом празднике

Понятие шапито. История шапито в мировом цирке. Преимущество шапито перед стационарным цирком. Конструкция современного шапито. Атмосфера. Службы цирка-шапито. Понятие шапитмейстера, его должностные обязанности. Терминологический словарь режиссёра и артиста цирка-шапито. Организационные работы руководителя номера по охране труда. Подходы к созданию максимально разнообразных программ: красная волна, синяя волна. Виды рекламы в цирке-шапито: наружная реклама (афиши, банеры, штендеры, растяжки, брендирование шатра), полиграфия (флаеры, листовки, билеты, промо-продукция), цифровая и интернет-реклама, рекламные акции.

Тема 19. Этапы создания циркового представления и праздника

Проектный этап: разработка замысла, определение темы и идеи, отбор номеров и исполнителей, поиск сценарного хода, композиционное построение праздника, первая проба сценария (набросок), работа с художником (световое, звуковое решение), составление плана подготовки праздника, назначение ответственных. Подготовительный этап: рабочий вариант сценария, написание светозвуковой партитуры для технических служб; репетиции с ведущими (по тексту), проработка образов, постановка актерских задач; репетиционная работа; оформление и монтировка сцены. Этап реализации. Этап подведения итогов и анализ результатов.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов			
		Лекции	Практические занятия	УСР	Форма контроля Знаний
1.	Введение	2			
2.	Тема 1. Цирковые праздники в системе праздничной культуры Беларуси	2	2		
3.	Тема 2. Структура праздничной композиции	2	2	2	Проект праздничной композиции
4.	Тема 3. Средства художественной выразительности в празднике	2	4	2	Монтажный лист праздника
5.	Тема 4. Традиционные формы художественных зрелищ в структуре циркового праздника	2	4	2	Ведение режиссёрского дневника наблюдений
6.	Тема 5. Современные модели цирковых представлений	2	4	2	Ведение режиссёрского дневника наблюдений

7.	Тема 6. Специфика организации циркового шоу	2	6	2	Режиссёрский проект циркового шоу
8.	Тема 7. Праздник как единство игры и ритуала	2	2		
9.	Тема 8. Игра в структуре циркового праздника	2	4		
10.	Тема 9. Анимация в цирковом празднике	2	4		
11.	Тема 10. Специфика эстрадной, цирковой и праздничной клоунады	2	2	2	Режиссёрский практикум
12.	Тема 11. Интерпретация масок комедии дель арте в цирковом празднике	2	2		
13.	Тема 12. Цирковые жанры в цирковом празднике	2	4	4	Ведение режиссёрского словаря
14.	Тема 13. Оригинальные жанры в цирковом празднике	2	4		
15.	Тема 14. Карнавал в цирковом празднике	2	2		
16.	Тема 15. Кавалькада в цирковом празднике	2	2		
17.	Тема 16. Цирк на стадионе как элемент циркового праздника	2	6	2	
18.	Тема 17. Участие животных в цирковом празднике	2	2		
19.	Тема 18. Организация работы цирка-шапито на цирковом празднике	2	2		
20.	Тема 19. Этапы создания циркового представления и праздника	2	6	2	Учебное задание
	ВСЕГО	40	64		

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература

Основная:

1. Баринов, В. А. Основы циркового творчества : учеб. пособие / .- Москва : МГУКИ, 2004. – 179 с.
2. Баринов, В. А. Цирк в эмоциях. Роль эмоций в цирковом искусстве: принципы создания эмоциональности циркового номера и образа артиста. – Изд. 2-е, испр. – Москва : URSS, [2023]. – 159 с.
3. Черняк, Е. Ф. Искусство эстрады и цирка : учебно-методическое пособие / Е. Ф. Черняк. — Кемерово : КемГИК, 2012. — 40 с. — URL: <https://e.lanbook.com/book/49327> (дата обращения: 19.11.2025).

Дополнительная:

1. Дмитриев, Ю. А. Русский цирк : научно-популярная литература / Ю. А. Дмитриев. – Москва : Искусство, 1953. – 264 с : ил, формы.
2. Макаров, С. М. Режиссер цирка : очерки истории цирковой режиссуры в 1940 - 1980-е годы. – Изд. стер. – Москва : URSS, 2017. – 411 с.
3. Макаров, С.М. Советская клоунада / С. М. Макаров. – М. : Просвещение. – 1986. – 154 с.
4. Макаров, С. М. Шаманы, масоны, цирк. Сакральные истоки циркового искусства. – Изд. стер. – Москва : URSS, 2021. – 261, [1] с.
5. Цирк : [энциклопедия] / авт.-сост.: А. Я. Шнеер, Р. Е. Славский ; редкол.: Ю. А. Дмитриев (гл. ред.) и др. – Москва : Советская энциклопедия, 1973. – 375.

Инструментарий преподавателя дисциплины, способствующий формированию компетенций, полагает использование таких педагогических методов обучения, как:

- методы устного изложения материала и активизации учебно-познавательной деятельности учащихся (рассказ, объяснение, лекция, беседа);
- методы самостоятельной работы студентов по осмыслению и усвоению нового материала: работа с литературой, практические занятия;
- игровой метод (в деловых и ролевых играх);
- визуальные методы (иллюстрации, демонстрация, видеоматериалы).

Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов направлена на обогащение их знаний, умений и навыков по учебной дисциплине «Режиссура праздничных композиций». Цель самостоятельной работы студентов – содействие усвоению в полном объеме содержания учебной дисциплины через систематизацию, планирование и контроль.

Самостоятельная работа студентов по темам учебной дисциплины осуществляется в форме просмотра разнообразных праздничных композиций и их самостоятельного режиссёрского анализа, построения оригинальных авторских режиссёрских проектов.

Перечень рекомендуемых средств диагностики

Для контроля за усвоением студентами учебного материала используются методы устной диагностики знаний (опрос, реферативное сообщение, доклад); методы практической диагностики (написание сценарных планов, сценариев и режиссёрских замыслов, постановка номеров, эпизодов).

Диагностика компетенций студентов осуществляется с помощью:

- проверки режиссёрских проектов праздничной композиции и циркового шоу;
- проверки монтажных листов циркового праздника;
- проверки режиссёрских дневников наблюдений и словарей режиссёра;
- проверки учебного задания (написание режиссёрского сценария циркового праздника);
- проведения режиссёрского практикума (создание клоунских номеров для циркового праздника).

Для итоговой диагностики уровня знаний, умений и навыков студентов, полученных в процессе изучения учебной дисциплины «Режиссура циркового праздника», проводятся экзамены.

5.2 Литература по дисциплине «Режиссура циркового праздника»

1. Ардова, В. Е. Разговорные жанры эстрады и цирка : заметки писателя. – М. : Искусство, 1968. – 185 с.
2. Барышаў, Г. І. Ад вытокаў : [Цыркавое мастацтва Беларусі] / Г. І. Барышаў // Тэатральны Мінск. – 1983. – № 2. – С. 31–34.
3. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев. – Минск : Навука і тэхніка, 1992. – 293 с.
4. Богданов, И. А. Драматургия эстрадного представления / И. А. Богданов, И.А. Виноградский. – СПб. : СПбГАТИ, 2009. – 424 с.
5. Богданов, И. А. Художественная структура эстрадного номера и основные методологические принципы его создания : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.01 / Богданов Игорь Алексеевич ; С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства. – СПб., 2005. – 38 с.
6. Брилон, О. Г. Белорусская эстрада. Ностальгический дивертисмент : история эстрады Белорусской государственной филармонии, 1930-1980-е годы / Ольга Брилон. – Минск : Альтиора Форте, 2021. – 699 с.
7. Всеволодский-Гернгросс, В. Н. Начало цирка в России / В. Л. Всеволодский-Гернгросс // История русского театра : в 2 т. / В. Л. Всеволодский-Гернгросс. – М. : Театропечать, 1929. – Т. 2. – С. 332–339.
8. Георгиева, Ю. Г. Этнография, как средство образного обогащения циркового номера / Ю. Г. Георгиева // Театр, эстрада, цирк : сб. / Рос. акад. наук, Федер. агентство по культуре и кинематографии РФ, Гос. ин-т искусствознания, Акад. циркового искусства ; под ред. С. М. Макарова. – М., 2006. – С. 202–220.
9. Гребельная, В. М. Постановка вокального номера на эстраде : автореф. Рос. ун-т театр. искусства. – М., 2012. – 28 с.
10. Гуд, П. А. Беларускі кірмаш / П. А. Гуд, Н. І. Гуд. — Мінск : Полымя, 1996. – 270 с.
11. Гуревич, З. Б. О жанрах советского цирка / З. Б. Гуревич. – М. : Искусство, 1977. – 280 с.
12. Демени, Е. С. Призвание кукольника / Е. С. Демени. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1986. – 199 с.
13. Дмитриев, Ю. А. Советский цирк. Очерки истории. 1917-1941 / Ю. А. Дмитриев. – М : Искусство, 1963. – 399 с. –
14. Дмитриев, Ю. А. Советский цирк сегодня. Очерки / Ю. А. Дмитриев. – М : Искусство, 1968. – 144 с.
15. Дмитриев, Ю. А. Цирк в России: от истоков до 1917 г. / Ю. А. Дмитриев. – М. : Искусство, 1977. – 415 с.
16. Дмитриев, Ю. А. Эстрада и цирк глазами влюблённого / Ю. А. Дмитриев. – М. : Искусство, 1971. – 207 с.
17. Ельшевский Н. Вчера и завтра цирковой пантомимы / Н. Ельшевский // Советская эстрада и цирк. – 1967. – № 8. – С. 4–5.

18. Ельшевский, Н. Н. Цирковые жанры на эстраде / Н. Н. Ельшевский // Русская советская эстрада, 1917-1929 : очерки истории / [отв. ред. Е. Д. Уварова]. – М. : Искусство, 1976. – С. 301.
19. Жандо, Д. История мирового цирка / Домини Жандо. – М. : Искусство, 1984. – 137 с.
20. Зискинд, Е. М. Режиссёр в советском цирке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Зискинд Евгений Моисеевич ; Ин-т истории искусств. – М., 1970. – 18 с.
21. Зискинд, Е. М. Режиссёр на арене цирка / Е. М. Зискинд. – М. : Искусство, 1971. – 87 с.
22. Каверин, Ф. Н. Режиссура на эстраде / Ф. Н. Каверин // Эстрада: Что? Где? Зачем? : статьи, интервью, публикации : [сб.] / Мин-во культуры СССР, Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания ; отв. ред. Е. Уварова. – М., 1988. – С. 335–349.
23. Карп, В. И. Основы режиссуры/ В. И. Карп. – М. : Искусство, 2003. – 283 с.
24. Каштелян, С. А. Новизна и оригинальность прежде всего / С. А. Каштелян // Советская эстрада и цирк. – 1984. – № 8. – С. 14.
25. Каштелян, С. А. Право на эксперимент / С. А. Каштелян // Советская эстрада и цирк. – 1969. – № 1 (136). – С. 8–9
26. Каштелян, С. Эстрада – это оригинальность / С. Каштелян // Эстрада: Что? Где? Зачем? : статьи, интервью, публикации : [сб.] / Мин-во культуры СССР, Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания ; отв. ред. Е. Уварова. – М., 1988. – С. 321–332.
27. Клитин, С. С. История искусства эстрады / С. С. Клитин. – СПб. : Чистый лист : Е. С. Алексеева, 2008. – 448 с.
28. Клитин, С. С. Эстрада : проблемы теории, истории и методики : учеб. пособие для театр. ин-тов и вузов искусств / С. С. Клитин. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1987. – 190 с.
29. Кузнецов, Е. Из прошлого русской эстрады. Исторические очерки / Е. Кузнецов. – М. : Искусство., 1956. – 368 с.
30. Кузнецов, Е. М. Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы / Е. М. Кузнецов. – М. : Academia ; Ленинград : Academia, 1931. – 448 с..
31. Куніцкая, Н. У. Станаўленне цыркавога мастацтва ў Беларусі ў XIX стагоддзі / Н. У. Куніцкая // Культура Беларусі: навуковы пошук моладзі : матэрыялы навук. канф. аспірантаў, Мінск, 14 мая 1997 г. : у 2 ч. / Беларус. ун-т культуры. – Мінск, 1998. – Ч. 1. – С. 39–49.
32. Лопатин, А. А. Эстрадный дивертисмент в кинематографе - как форма городской зрелищно-развлекательной культуры (1900-1910-е гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Лопатин Алексей Августович ; Гос. ин-т искусствознания. – М, 2001. – 25 с.
33. Мазаев, А. И. Праздник как социально-художественное явление : опыт историко-теоретического исследования / А. И. Мазаев ; отв. ред. А. А. Карягин. – М. : Наука, 1978. – 391 с.

34. Макаров, С. М. Клоунада мирового цирка. История и репертуар / С. М. Макаров. – М. : РОССПЭН, 2001. – 367 с.
35. Макаров, С. М. Народные традиции клоунады : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Макаров Сергей Михайлович ; Ин-т истории искусств. – М., 1974. – 191 л.
36. Макаров, С. М. От старинных развлечений к зрелищным искусствам. В дебрях позорищ, потех и развлечений / С. М. Макаров. – Изд. 2-е. – М. : URSS, 2011. – 205 с.
37. Макаров, С. М. Режиссер цирка. Очерки истории цирковой режиссуры в 1940-1980-е годы / С. М. Макаров. – М. : URSS, 2011. – 411 с.
38. Макаров, С. М. Советская клоунада / С. М. Макаров. – М. : Искусство. – 1986. – 272 с.
39. Макаров, С. М. Театрализация цирка / С. М. Макаров. – М. : URSS, 2010. – 287 с.
40. Макаров, С. М. Шаманы, масоны, цирк. Сакральные истоки циркового искусства / С. М. Макаров. – Изд. стер. – М. : URSS, 2021. – 262 с.
41. Местечкин, М. С. В театре и в цирке / М. С. Местечкин. – М. : Искусство, 1976. – 304 с.
42. Мир цирка: энциклопедия для детей и родителей : [в 4 т.] / гл. ред. А. Дриго. – Калининград : Кладезь, 1995. – Т. 1. Клоуны / гл. ред. А. Дриго. – 504 с.
43. Михайлов, Л. Н. Создание современного эстрадного зрелища : принципы художественного оформления : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Михайлов Леонид Николаевич ; Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС). – М., 2007. – 30 с..
44. Муратов, М. М. Эстрада как феномен массовой культуры : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Муратов Марат Мурзабекович ; Казан. гос. акад. культуры и искусств. – Казань, 2005. – 19 с.
45. Немчинский, М. И. Драматургия циркового номера / М. И. Немчинский. – М. : ГИТИС, 1986. – 84 с.
46. Немчинский, М. И. На манеже цирка – артист / М. И. Немчинский. – М. : Сов. Россия, 1974. – 70 с.
47. Немчинский, М. И. Опыт анализа постановочной работы советского цирка : (Модели циркового спектакля. 1920-1984 гг.) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.01 / Немчинский Максимилиан Изяславович ; Гос. ин-т театра, музыки и кинематогра. – СПб., 1991. – 40 с.
48. Немчинский, М. И. Постановочный цирк: образное осмысление циркового номера / Немчинский Максимилиан Изяславович ; Ин-т истории искусств. – М., 1975. – 190 л.
49. Немчинский, М. И. Цирковой номер-спектакль / М. И. Немчинский. – Москва : Сов. Россия, 1976. – 72 с. – (Б-чка "В помощь художественной самодеятельности" № 23).
50. Немчинский, М. И. Цирк в зеркале сцены / М. Немчинский. – М. : Сов. Россия, 1983. – 132 с.

51. Немчинский, М. И. Цирк России наперегонки со временем : модели цирковых спектаклей 1920-1990 гг. / М. И. Немчинский. – М. : ГИТИС, 2001. – 463 с.
52. Образцов, С. В. Моя профессия / С. В. Образцов. – М. : Искусство, 1981. – 461 с.
53. Орлов, В. А. Искусство смелых, сильных и ловких / В. А. Орлов. – Минск : Нар. асвета, 1976. – 95 с.
54. Петров, Б. Н. Массовые спортивно-художественные представления. Основы режиссуры, технологии, организации и методики / Б. Н. Петров. – М. : СпортАкадемПресс, 2001. – 351 с.
55. Пятаева, О. В. Многонациональный цирк России XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Пятаева Ольга Викторовна ; С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства – СПб., 2009. – 197 л.
56. Рашидов, Т. М. Синтез искусств в контексте эстрадного представления : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Рашидов Темур Махмудович ; Гос. ин-т искусств Узбекистана. – Ташкент, 2011. – 32 с.
57. Рубб, А. А. Режиссер пришел в агитбригаду / А. А. Рубб. – М. : Сов. Россия, 1979. – 144 с. – (В помощь художественной самодеятельности ; № 23).
58. Рубб, А. А. Феномен эстрадной режиссуры / А. А. Рубб. – М. : Луч, 2001. – 229 с.
59. Румнев, А. А. О пантомиме. Театр, кино / А. А. Румнев. – М. : Искусство, 1964. – 243 с.
60. Румянцева, Н. М. Клоун и время / Н. М. Румянцева. – М. : Искусство, 1989. – 113 с.
61. Рутберг, И. Г. Искусство пантомимы. Пантомима как форма театра : учеб. пособие для режиссеров театров и ансамблей пантомимы / И. Г. Рутберг. – М. : Б. и., 1989. – 126 с.
62. Рутберг, И. Г. Пантомима. Движение и образ / И. Г. Рутберг. – М. : Сов. Россия, 1981. – 160 с.
63. Самойленко, В. М. Зрелище как социально-эстетический феномен культуры : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 17.00.08 / Самойленко Виктор Макарович ; Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. – М., 1991. – 22 с.
64. Славский, Р. Е. Искусство пантомимы / Р. Е. Славский. – М. : Искусство, 1962. – 134 с.
65. Смирнова, М. В. Художественная специфика слова в разговорных жанрах эстрады. Стратегия речевого обучения артистов и режиссеров эстрады : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Смирнова Марина Владимировна ; С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства. – СПб., 2011. – 23 с.
66. Сорвина, М. Ю. Цирк в отечественном игровом кино (1910-1989): влияние выразительных средств цирка на кинематограф : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Сорвина Марианна Юрьевна ; Гос. ин-т искусствознания. – М., 2010. – 218 л.

67. Тихонова, Н. И. Проблема взаимодействия пантомимы и цирковых жанров на советской эстраде, 1950-1980-е гг. : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Тихонова Нина Ивановна ; ВНИИ искусствознания. – М., 1986. – 24 с.
68. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. М. Туманов. – М. : Просвещение, 1976. – 88 с.
69. Уварова, Е. Д. Истоки российской эстрады / Е. Д. Уварова. – М. : Вуз. кн., 2013. – 336 с.
70. Уварова, Е. Д. Русская советская эстрада : очерки истории / Е. Д. Уварова. – М. : Искусство, 1977-1981. – 3 т.
71. Уварова, Е. Д. Феномен эстрады / Е. Д. Уварова // Эстрада: что? где? зачем? : статьи, интервью, публикации : [сб.] / Мин-во культуры СССР, Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания ; отв. ред. Е. Уварова. – М., 1988. – С. 104–126.
72. Цирк. Маленькая энциклопедия / Авт.-сост.: А. Я. Шнеер, Р. Е. Славский ; ред. кол.: Ю. А. Дмитриев [и др.]. – М. : Сов. энцикл., 1973. – 375 с.
73. Шамшур, В. В. Празднества революции : организация и оформление советских массовых торжеств в Белоруссии / В. В. Шамшур. – Минск : Наука и техника, 1989. – 159 с.
74. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И. Г. Шароев. – М. : Просвещение, 1986. – 364 с.
75. Шереметьевская, Н. Е. Танец на эстраде / Н. Е. Шереметьевская. – М. : Искусство, 1985. – 414 с.
76. Эстрада России. XX век : энцикл. / [отв. ред. Е. Д. Уварова]. – М. : ОЛМА-Пресс, 2004. – 86 с.

5.3 Терминологический словарь режиссёра циркового праздника

АКРОБАТИКА – (от греч. *acrobateo* – хожу на цыпочках, лезу вверх). Главенствующий жанр (см.) цирка, состоящий из многочисленных его разновидностей (прыжковой, силовой, пластической, конной, вольтижной), – в основе которого специальные упражнения, различные по характеру и степени сложности, демонстрирующие физическое совершенство человека.

АЛЛЮР – (франц. *allure* – походка). Различные виды хода лошади: шаг, галоп, иноходь, карьер, рысь.

АНТИПОД – (греч. *anti* – против и *pus* – род.падеж, *podos* – нога). Вид жонглирования, исполняемый артистом в лежащем положении на специальном устройстве – тринке с поднятыми вверх ногами, которыми он подбрасывает и ловит различные предметы, балансирует их, крутит шаговыми движениями и вращает в горизонтальном положении.

АНТРЕ – (франц. *entree* – вход, выход на сцену). Разыгрываемая клоунами буффонадная комическая сценка, с которой они выходят на манеж как с самостоятельным номером.

АП! – (англ. *up* – вверх). Принятая в цирке условная команда, подаваемая одним из участников номера к выполнению или завершению упражнения или другого действия.

АПАЧ – (нем. *Patsch* – шлепок, пощечина). Ложная пощечина, исполняемая клоунами как игровой прием. Один из них незаметно для зрителей хлопает в ладоши, когда партнер наносит ему удар.

АППАРАТ – (лат. *apparatus* – оборудование, снаряжение). 1. Специальные механические конструкции, включающие в себя систему электролебедок и моторов. Эти конструкции подвешиваются под куполом или устанавливаются на манеже (за манежем) и предназначаются для усиления зрелищного эффекта выступления артистов. Достигается это за счет технических особенностей аппарата: вращающихся, поднимающихся, раскачивающихся, спускающихся и тому подобных конструкций. 2. Сочетание нескольких снарядов, используемых в одном номере. Например, аппарат воздушного полета состоит из мостиков, трапедий, штамбортов, ловиторки.

АППОРТИРОВКА – (франц. *apporter* – приносить, привозить). Разновидность конной дрессировки, демонстрируемой обычно одной лошадью, которая исполняет различные своеобразные сценки шуточного характера. Например, приносит дрессировщику в зубах заданные ей предметы, спрятанные в манеже (платочки, цветок и др.) или в специальных ящичках, лежащих на барьере манежа, а также исполняет маленькие пантомимы: «лошадь в кровати», «лошадь в ресторане» и др.

АРАПНИК – (польск.). Длинный хлыст на коротком кнутовище. Арапник применяется в джигитовке и в номерах с хищными и крупными животными, т. к. громкое щёлканье кончиком арапника побуждает лошадь к быстрому бегу, а большого хищника – к действию.

АРАБЕСК – (франц. arabesque – буквально – арабский. Позы в классическом танце). Положение туловища, при котором тяжесть тела переносится на одну ногу, а другая отводится вперед или назад. Разной модификации арабеск используется в акробатике, гимнастике, эквилибристике.

АРАБСКИЕ ПРЫЖКИ – акробатические прыжки, впервые показанные в Европе в 40-х гг. XIX в. арабскими акробатами. Отличаются своеобразной конфигурацией, высокой динамичностью исполнения. В нашем цирке получило распространение арабское колесо (колесо, выполняемое не в сторону, как обычно, а вперед) и арабское сальто (сальто в сторону).

АРНИР – (франц. – harnais – конская упряжь, сбруя). Два кожаных ремня, прикрепленных к гурту, которыми притягивают голову лошади к груди, что оказывает воздействие на ее ход в заданном ритме и придает шее красивый изгиб.

АТЛЕТИКА – (от греч. *athletikos* — свойственный борцам). Цирковой жанр, в котором демонстрация отлично развитой мускулатуры и трюковые упражнения с тяжестями (гирями, ядрами, штангой и др.) показываются артистом в художественно-образной форме как воспевание могущества человека, его физических и духовных качеств.

АТТРАКЦИОН – (франц. – attraction, буквально – притяжение). Особенно интересный и наиболее эффектный номер, занимающий центральное положение в программе и привлекающий внимание зрителей своими идейно-художественными качествами и высоким артистическим мастерством.

БАГЕТ – (франц. *baguette* – палочка) тонкий полуобруч в руках наездницы, через который она перепрыгивает, как через скакалку, стоя на бегущей лошади.

БАЛАГАН – (от перс. балахане – верхняя комната, балкон). Временное дощатое строение для цирковых и театральных зрелищ на народных гуляниях в старину.

БАЛАНСИР – (франц. *balansier* – качать, уравнивать) длинный шест в руках канатоходца, с помощью которого он сохраняет равновесие на канате.

БАМБУК – (от малайского *bambu* – род тропического растения) снаряд для воздушной гимнастики, представляющий собой металлический шест, длиной 3-4 метра, подвешиваемый вертикально, на котором упражнения выполняются двумя гимнастами. Название снаряда от известного растения, толстый ствол которого когда-то использовался в Японии и Китае для изготовления першей, трапедий.

БАНОЛЛО – (от фамилии первого исполнителя упражнения, итальянского артиста Л. Банолло) гимнастическое упражнение – перелет с одного турника на другой с поворотом на 180 градусов в стойку на руках.

БАТОН – (франц. baton – посох, палка). Небольшая палка (стэк) с овальной подушечкой на конце или толстая бамбуковая палка, расщипленная на конце, для несильного, но звонкого удара.

БАТУТ (БАТУД) – (франц. batout от итал. battuta – буквально – Удар). Подкидывающее устройство, представляющее собой частую сетку из прочной тесьмы, натянутую с помощью резиновых амортизаторов внутри металлической рамы на ножках или в виде сетчатой дорожки на металлических подставках, натянутой тросами и блоками к барьеру манежа.

БЕРЕЙТОР – (от нем. bereiten – объезжать, готовить лошадей). Наездник, специалист, объезжающий лошадей и обучающий верховой езде. В цирке – помощник дрессировщика.

БОГЕН – (нем. – bogen – дуга, арка, свод). Прогиб в спине, таксируемый при исполнении некоторых упражнений.

БУБЛИК – небольшой кружок овальной формы, служащий опорой при выполнении стойки на голове. Изготавливается из пробки, ремня, пенопласта и подгоняется по форме головы исполнителя.

БУЛАВА – (от латин. bulla – металлический шарик). 1. Старинное орудие в виде тяжелой казенной или металлической головки на рукояти. 2. Предмет для гимнастических упражнений. Реквизит жонглера, напоминающий по форме видоизмененную модель булавы.

БУФФОНАДА – (итал. Buffonata – шутка, паясничество, шутовство). Прием художественного изображения в актерской игре, известный еще со времен древнегреческого театра, площадных представлений, в выступлении шутов в эпоху средневековья, Возрождения и в постановках итальянского театра масок. Основы цирковой буффонады – осязательное преувеличение как внешних черт клоуна, так и его действий, бутафории.

ВАЛЬСЕТ – (франц. valse – вальс). Темповой подскок, подпрыжка, применяемый как связующий элемент, вспомогательное действие для перехода к выполнению прыжка.

ВЕНТРОЛОГИЯ – (латин. venter – живот, Logos – слово, речь. Старинное название чрево вещание, то есть «вещание животом», от славянского чрево – живот). Искусство говорить без артикуляции губ. На этом приеме строится разговорная сценка артиста с куклой.

ВОЛЬТ – (франц. volte – поворот). Элемент конной дрессировки – плавный круговой поворот лошади на месте.

ВОЛЬТИЖ – (от франц. voltiger – порхать). 1. Конный вольтиж – выполнение различных упражнений на лошади, бегущей по манежу в быстром темпе: седы, перемахи, висы за ногу, стойки, перевороты и т. п. 2. Акробатический вольтиж – разновидность акробатики, основанной на приёмах подбрасывания и перебрасывания верхнего нижним или нижними, осуществляемые только мускульно-темповыми усилиями без применения подкидывающих приспособлений (прежнее название «ханд-вольтиж» от нем. Hand – рука). 3. Гимнастический вольтиж – упражнения на раскачивающейся трапеции, а также отрывные упражнения в парной работе гимнастов на рамке, бамбуке, доппель-трапе.

ГЕРАДЕШВУНГ – (нем. Gerade – прямая линия, нем. Schwung – взмах, полет – швунг) – Гимнастическое упражнение, прямой (гладкий) перелет с одного снаряда на другой или в руки к ловитору.

ГИМНАСТИКА – (греч. gymnastike от gymnazo – упражняю, тренирую) – цирковая гимнастика – это жанр, сущность которого состоит в демонстрации в художественно-образной форме достижений физического развития человеческого тела. При этом используются гимнастические снаряды, применяемые в цирке.

ГРЕЧЕ – (нем. Gratsche – спортивная позиция: ноги врозь). Гимнастическое упражнение – из виса на сближенных руках в каче гимнаст махом поднимается в сидячее положение на турник, держа ноги врозь, и «в темп» перелетает на другой турник или выполняет с турника заднее сальто на сход. Упражнение выполняется и в парной работе гимнастов на рамке, но с перехватом руками в верхней точке взлёта.

ГРОТЕСК-НАЕЗДНИЦА – (франц. grotesque – причудливый, комичный) – наездница, выполняющая на скачущей лошади танцевально-акробатические и прыжковые элементы.

ГРУППИРОВКА – (от франц. grouper – соединять, группировать, нем. Gruppierung – группировка) – положение туловища, при котором ноги, предельно согнутые в коленях и тазобедренных суставах, удерживаются руками ниже колен.

ГУРТ – (нем. Gurt – пояс, кушак) – род подпруги, опоясывающий лошадь ниже холки, с двумя поручнями, за которые наездник держится руками при выполнении упражнений в конно-акробатических номерах.

ДА КАПО – (итал. da capo – повторение). Трюк или реприза, исполняемые артистом как добавление к номеру после выхода на аплодисменты.

ДОППЕЛЬ-ТРАПЕ – (нем. doppel – двойной, двоякий). Гимнастический снаряд – широкая металлическая перекладина, подвешиваемая на трех веревках (с тросом внутри), из них средняя разделяет перекладину на две трапеции, на которых двое гимнастов (гимнасток) выполняют упражнения как по отдельности на каждой, так и вместе на одной из них.

ДРЕССИРОВКА – (франц. dresser – обучение животных, выездка лошадей). Цирковой жанр, основанный на показе животных, зверей, птиц, проделывающих различные действия, достигнутые в результате выработки у них стойких условных рефлексов на команды дрессировщика.

ДЬЯБОЛО – (франц. diablo – старинная детская игра с конусообразными волчками). Номер, в котором демонстрируются различные конфигурации быстро вращающихся волчков, напоминающих по форме увеличенные катушки, сильно раскручиваемые при помощи тонкого шнура с двумя ручками на концах наподобие детской скакалки.

ЖАНР – (франц. genre – род, вид). Цирковой жанр – исторически сложившаяся совокупность номеров, характеризующихся определенными выразительными средствами и только им присущими действенными признаками.

ЖОКЕЙ – (англ. jockey – наездник на бегах, скачках). Артист, исполняющий акробатические упражнения на лошади, бегущей по кругу манежа. Жокейская работа выполняется также вдвоем и группой.

ЖОНГЛИРОВАНИЕ – (франц. jongleur от лат. Joculator – шутник, забавник, остряк). Жанр, в котором артист демонстрирует искусное умение подбрасывать и ловить предметы в определенной последовательности и в установленном ритме, а также балансировать их.

ЗЕРКАЛО – специальный обруч, обклеенный бумагой, сквозь который наездник (наездница) прыгает, прорывая бумагу. Применяется для этой цели в акробатических номерах.

ЗИТЦЕН-ТРЮК – (нем. Sitsen – сидеть, см. трюк). Гимнастическое упражнение – перелет с одного турника на другой с поворотом на 180° в сидячее положение.

ЗУБНИК – кованый язычок с утолщением в средней части по конфигурации полости рта, приспособленный для выполнения различных упражнений: виса в зубах, удерживания партнера, стойки («стойка в зубнике»).

ИЛЛЮЗИОНИСТ – (от лат. illusio – ошибка, заблуждение, обман зрения, вызванный искаженным восприятием). Артист, демонстрирующий различные фокусы с помощью специального реквизита, аппаратов, снабженных секретными устройствами, скрытыми от зрителей, а именно: замысловатые появления, исчезновения, превращения, перемещения различных предметов, животных, людей, основанные на обмане зрения, применении отвлекающих маневров и ловкости самого исполнителя, его ассистентов.

ИМИТАТОР – (от лат. imitatio – подделка, подражание). Артист, владеющий искусством подражать различным звукам: пению птиц, звучанию музыкальных инструментов, голосам животных и т. п., что достигается соответствующей тренировкой голосового аппарата в сочетании с применением специально выработанных приемов.

КАБРИОЛЕТ – (франц. cabriolet). Легкий двухколесный экипаж на высоких колесах, в который запрягается лошадь, выполняющая школьные аллюры под управлением дрессировщицы, сидящей в кабриолете. Используется и в других номерах («акробаты на кабриолете», «жонглеры на кабриолете»).

КАБРИОЛЬ – (франц. cabriole – скачок). 1. В дрессировке – прыжок лошади с поджатыми передними ногами и вытянутыми задними. 2. В парной акробатике – нижний рывком поднимает верхнего в стойку на руках из кача между ног группировке. 3. В гимнастике — гимнаст, виса на рамке на подколенках, удерживает в каче партнера, который махом назад выполняет выкрут прямым туловищем между рук гимнаста.

КАСКАД – (франц. cascade – небольшой водопад, низвергаемый уступами). 1. В акробатике – прыжок-падение на спину (задний каскад) или лицом вниз (передний), исполняемый из разных положений: с места, с разбега, с высоты. Преимущественно применяется в выступлении эксцентриков, клоунов. 2. В жонглировании – прием перебрасывания предметов из одной руки в другую по одной определенной траектории.

КАУЧУК – (англ. caoutchouc, от исп. caucho, от перуанск. – упругое вещество, добываемое из некоторых растений для промышленных целей). Разновидность акробатики, основанной на демонстрации предельной гибкости тела при сгибании назад («мостик»).

КИППЕ – (нем. kippe – качели). Гимнастическое упражнение на турнике – подъем из виса на руках в упор при небольшом исходном каче.

КЛИШНИК – (от фамилии английского артиста Э.Клишнига). Артист, демонстрирующий с помощью специально подобранных упражнений предельную гибкость тела при сгибании вперед («складка»).

КОПФШТЕЙН – (нем. stehen – стоять). Равновесие в стойке на голове.

КЛОУН – (англ. clown, от лат. colonus – человек из простонародья, нерасторопный простофиля, деревенщина). Традиционный персонаж цирка, выступающий с комическими репризами, шуточными сценками. Соответственно различным видам клоунады различны и амплуа клоунов: буффонадные, музыкальные, клоуна-дрессировщики, коверные клоуны.

КОЛОННА – (франц. colonne – вертикальная опора, от лат. columna – столб). Акробатическая пирамида из трех человек, стоящих на плечах друг друга. Соответственно положению каждого из них в колонне они именуются: нижним, средним и верхним. При большем количестве участников пирамиду называют «колонна из четырех», «колонна из пяти». В отдельных упражнениях (заднее сальто на колонну или заднее сальто с колонны на колонну) профессионалы именуют колонной пирамиду из двух человек.

КОПФШПРУНГ – (нем. Kopf – голова, sprung – прыжок). Акробатический элемент – переворот прыжком вперед с опорой на голову или с опорой одновременно на голову и на руки.

КОРД-ДЕ-ВОЛАН – (франц. corde – веревка, шнур, канат, volant – развевающийся, летучий). Гимнастический снаряд – толстый канат, подвешиваемый горизонтально за оба конца так, что образуется провис, в середине которого артист выполняет упражнения как на месте, так и в раскачке.

КОРПАТУРА – (от итал. corporatura – тело, телесное). Расслабленное состояние при легком болевом ощущении во всем теле или в отдельных мышцах, вызванное их переутомлением.

КРАФТ-АКРОБАТЫ – (нем. Kraft – сила). Акробаты, выполняющие упражнения только силовыми приемами (силовые акробаты).

КРАФТ-ЖОНГЛЕРЫ – атлеты, жонглирующие тяжестями: гирями, ядрами и другими предметами (силовые жонглеры).

КРУП – (франц. croupe). Наиболее широкая часть спины лошади, используемая наездниками при выполнении элементов конной акробатики.

КУЛЬБИТ – (франц. culbute – кувырок, кувыркание). Переворот вперед или назад перекатом через голову. Исполняется с места, а также прыжком с разбега.

КУПЕ – (франц. – *coup* – толчок, удар). Положение в акробатике, из которого низкий или средний подбрасывает верхнего, стоящего на соединенных руках партнера лицом к нему.

КУРАЖ – (франц. *courage* – смелость, храбрость). Высокие волевые качества, проявляемые артистом при выполнении сложных, опасных трюков.

КУРС – (лат. *cursus* – бег, движение). Прыжок жокея с разбега на скачущую лошадь, при котором он встает на круп.

КУРБЕТ – (франц. *courbette* – прыжок, скачок). Акробатический элемент – прыжок: из стойки на руках встать на ноги.

ЛОВИТОР – участник гимнастического номера, который в вися на подколенках на короткой трапеции или рамке (ловиторке) принимает (ловит) партнера, перелетающего к нему с трапеции или с турника.

ЛОНЖА – (франц. *longe* – повод, веревка). 1. Длинный повод, на котором гоняют лошадей в период выездки и дрессировки. 2. Специальное приспособление, предохраняющее от падений, ушибов во время тренировки или выступлений, представляющее собой веревку (или трос), пропущенную через подвесной блок, один ее конец удерживает пассивщик, другой пристегивается карабином к поясу исполнителя (одинарная лонжа). Двойная лонжа – две веревки, пропущенные через два блока, висящих на расстоянии друг от друга, или поясная лонжа – пояс с двумя короткими веревками по бокам, удерживаемыми двумя пассивщиками.

ЛОПИНГ – (англ. *Looping the loop* – мертвая петля по сомкнутому кругу). Вращение гимнаста вокруг штамборта, к которому его ноги прикреплены специальными выступами в подошвах обуви, входящими в прорези вращающейся втулки на штамбorte. Другой способ вращения – перевороты вокруг штамборта, стоя на прикрепленной к нему трапеции, имеющей жесткие стропы.

ЛЯГСКАЧ – подъем-вскок из положения лежа согнувшись на лопатках, выполняемый за счет резкого разгиба ног в тазобедренных суставах и толчка руками от пола у плеч.

МАНЕЖ – (франц. *manege* – помещение для обучения верховой езде и выездки лошадей). Круглая площадка в центре зрительного зала цирка, имеющая 13 м. в диаметре, на которой происходит представление.

МАНИПУЛЯТОР (ПРЕСТИДИЖИТАТОР) – (лат. *manus* – рука, итал. *presto* – быстро, *dijito* – палец). Артист, исполняющий фокусы с небольшими предметами (картами, шариками, монетами, лентами, цветами, платочками и т. п.) за счет виртуозной техники пальцев и отличной координации движений тренированных рук.

МЕЛАНЖ-АКТ – (франц. *melange* – смешение, *acte* – действие). Номер, состоящий из элементов различных жанров, из которых ни один жанр не является преобладающим.

МНЕМОТЕХНИКА (МНЕМОНИКА) – (греч. *mneme* – память, *techné* – искусство: искусство запоминания). Номер, в котором демонстрируется искусство запоминания. Один исполнитель, находясь в зрительном зале, с помощью специального устного кода, изменения интонации, обусловленных

фраз («скажите скорее», «что задувал гражданин» и т. п.) и других приемов передачи, сообщает своему партнеру, находящемуся на манеже (сцене), заданные зрителям вопросы (знаменательные даты, имена знаменитых деятелей, события, номера купюр и т. п.), на которые следуют быстрые ответы.

МОНОЦИКЛ – (греч. *mono* – один, *ziole* – колесо). Одноколесный велосипед, применяемый в велономерах для выполнения на нем различных трюков.

НОМЕР – Так именуется художественное произведение циркового искусства, представляющее собой совокупность трюков, исполняемых в определенной композиционной последовательности, которые в сочетании с другими специфическими средствами выразительности, отражают идейно-творческую задачу и оказывают эмоциональное воздействие на зрителей. Термин возник во второй половине XIX в. и обозначал порядок выступления артистов в балетно-оперных дивертисментах.

ПА-ДЕ-ДЕ – (франц. *Pas de deux* – танец вдвоем). Конный номер, состоящий из балетно-акробатических поддержек, исполняемых наездником и наездницей на двух лошадях, бегущих рядок по кругу манежа.

ПА-ДЕ-ТРУА – (франц. *Pas de trois* – танец втроем). Конный номер, в котором акробатические поддержки и пирамиды исполняются тремя артистами на трех лошадях, бегущих рядом по кругу манежа.

ПАННО – (франц. *Panneau* – плоскость). Плоская твердая площадка-матрас, покрывающая спину лошади. Применяется в некоторых конных номерах как удобная опора для наездников.

ПАНТОМИМА ЦИРКОВАЯ – (греч. *pantos* – все, *mimein* – выражать). Цирковое театрализованное представление с определенным сюжетом, объединяющим номера разных цирковых жанров, в которой характер действующих лиц и содержание пантомимы выражены жестом, мимикой, телодвижениями, трюками.

ПАРАД-ПРОЛОГ – 1. Торжественный выход-марш всей труппы перед началом представления с приветствием, обращенным к зрителям. 2. Вступительная часть представления с небольшим сюжетом, посвященный какой-либо дате, событию.

ПАРФОРСКАЯ ЕЗДА – (франц. *Par forse*, букв. – через силу). Конный номер, исполняемый наездником (наездницей), стоящим на лошади, перепрыгивающей на быстром, ходу через различные препятствия (барьеры, ленты и т. д.).

ПАССАЖ – (франц. *passage* – переход, проход, перелет). 1. В акробатике – заданное направление полета акробата с подкидной доски, трамплина, с рук нижних как в прямом, так и во встречных направлениях. 2. В гимнастике – встречный перелет вольтижеров в полете, на турниках. 3. В верховой езде – ритмичное поднимание лошадью передней и задней ног по диагонали на короткой рыси.

ПАССИРОВКА – (франц. *passage* – передавать, переправлять, переходить). Быстрые, ловкие действия, облегчающие выполнение разучиваемых упражнений или предохраняющих от падений, ушибов (подтолкнуть,

придержаться, схватить), а также умение в нужный момент отвести или подвести ленты, обруч, когда через них прыгает наездник (наездница).

ПЕРШ – (франц. *perche*, англ. *perch* – шест, жердь). Снаряд для эквилибристики – длинная дюралюминевая труба с различными приспособлениями и устройствами, балансируемая артистом на лбу, на плечах, на пояском упоре и в зубнике. На вершине перша партнер (партнеры) выполняют упражнения.

ПИРУЭТ-САЛЬТО – (франц. *Pirouette* – поворот, оборот, см. сальто). Сальто, выполненное с одновременным вращением тела акробата на 360° относительно продольной оси.

ПИСТА – (франц. *piste* – скаковая дорожка). Узкая, трекоподобная дорожка у барьера манежа, служащая опорой для бегущей лошади, позволяющая ей сохранить определенный наклон корпуса, необходимый для устойчивости наездника.

ПЛАНШ – (франц. *planche* – доска, гладкая поверхность). 1. Горизонтальное положение туловища, удерживаемое силой в висе или в упоре на гимнастических снарядах. Задний планш – лицом вниз, передний – лицом вверх. 2. Выпрямленное туловище (а не группированное) при выполнении сальто (сальто планшем) или при силовом выходе в стойку на руках (стойка планшем).

ПОНИ – (англ. *pony* – маленькая лошадь). Порода малорослых лошадей, используемых в номерах конной дрессировки и в смешанных группах животных.

РЕПРИЗА – (франц. *reprise* – возобновление, повторение). В цирке – короткая словесная шутка или смешное действие в выступлении клоунов.

РИЗЕНВЕЛЛЕ – (нем. *risen* – огромный, громадный, *Velle* – волна). Гимнастическое упражнение – большие обороты вокруг турника на выпрямленных руках. Среди любителей спорта упражнение известно под названием «солнце».

РОНДАД, РУНДАД – (франц. *rond* – круг, нем. *rund* – круглый). Элемент прыжковой акробатики – переворот с поворотом, служащий связующим звеном для перехода от разбега к прыжкам, выполняемым спиной по направлению разбега.

САЛЬТО – (итал. *salto* – прыжок, скачок). Акробатический прыжок – безопорное вращение тела вперед или назад, или в сторону с полным переворачиванием через голову. Выполняется в группировке или с прямым туловищем, с места или с разбега, а также с помощью подбрасывающих приемов или подкидывающих устройств.

САНЖИРОВКА – (франц. *changer* – менять, обменивать, заменять). 1. Ловкие, быстрые действия фокусника, умело и незаметно подменяющего предметы во время манипуляции ими или создающего обманчивое впечатление замены, которой на самой деле не было. 2. В гимнастике – темповый поворот на 180° махом вперед на турнике или в полете. 3. В дрессировке – изменение направления хода лошади или группы лошадей, выполняемое по команде дрессировщика («санже!»).

СВОБОДА (СВОБОДНАЯ ДРЕССИРОВКА) – одна из форм показа группы дрессированных лошадей, выступающих под управлением дрессировщика, но свободных от управления наездниками.

СКОМОРОХИ – (бродячие музыканты, плясуны, комедианты). Странствующие актеры в Древней Руси, выступавшие на улицах, площадях, ярмарках и показывающие элементы дрессировки, звукоподражания, игру на музыкальных инструментах, жонглирование, а также сатирические разговорные сценки и песни. Являются основоположниками отдельных видов зрелищ и некоторых жанров цирка в России.

СТРЕКАСАТ – (итал. *strecatschere* – удлинение, растяжение). Способ выполнения некоторых прыжков, позволяющий акробату продвигаться в сторону, противоположную перевороту.

СУПЛЕСС – (франц. *souplesse* – гибкость, податливость). Резкое сгибание туловища броском назад за счет сильного прогиба в пояснице.

ТАБЛО – (франц. *tableau* – картина). Общий вид большой группы дрессированных лошадей, выполняющих в единой композиции, различные фигурные построения, перестроения по манежу, на тумбах, вокруг них и т. п.

ТАНДЕМ – (англ. *tandem* -двухместный, двухколесный велосипед, приводимый в движение обоими ездоками, сидящими один за другим; упряжка лошадей, следующих цугом – одна впереди другой). Разновидность школьной езды на двух-трех лошадях, идущих по манежу друг за другом. Наездница, сидя верхом на последней лошади, направляет ход впереди бегущих лошадей с помощью длинных поводьев, заставляя проделывать различные повороты, которые повторяет лошадь с седоком.

ТВИСТ – (англ. *twist* – крутить, скручивать). Акробатический прыжок – переднее сальто, выполненное после поворота на 190°.

ТРАПЕЦИЯ – (греч. *trapesion* – четырехугольник с неравными сторонами, букв. – столик). Гимнастический снаряд – металлическая перекладина, подвешиваемая горизонтально на двух веревках (с тросом внутри), прикрепленных к ней по краям. Упражнения выполняются в висячем и упорном положении как на неподвижной, так и на раскачивающейся трапеции.

ТРЕНЗЕЛЬ – (нем. *Trense* – удила). Железные удила, которые при натягивании прикрепленных к ним поводьев упираются в нёбо лошади, заставляя ее поднимать голову, останавливаться, поворачиваться.

ТРИНКА – старинное название специального устройства, на которой артист лежит с поднятыми ногами при исполнении номеров антипода, икарийских игр, балансировании перша или лестницы на ногах. По некоторым сведениям, название произошло от количества традиционных предметов, какими пользовались антиподисты прошлых времен (бельгийский крест, шар и бочка). В настоящее время больше поменяется название «антиподная подушка».

ТУРНИК – (франц. *tourner* – вертеть, вращать, переворачивать). Древнейший гимнастический снаряд – перекладина из стального прута, обклеенная специальной лентой. Укрепляется горизонтально на двух металлических

вертикальных стойках, которые неподвижно крепятся тросами, и блоками к барьеру манежа.

УНИФОРМИСТЫ – (нем. uniform – форменная одежда, мундир). Специально обученные работники, обслуживающие номера по установке реквизита, аппаратов, снарядов, участвующие в пассивировке и уходу за манежем.

ФОКУС – (нем. Hokus-rokus- уловка). Ловкая трюковая проделка фокусника, поражающая своей кажущейся сверхестественностью, в основе которой ловкость рук артиста, техника специальной аппаратуры, реквизита, а такие обман зрения и отвлекающие приемы.

ФЛИК-ФЛЯК – (франц. flic-flac » шлёп, хлоп). Акробатический элемент – переворот прыжком назад прогнувшись с промежуточной опорой на руки.

ХУЛАХУП – (от англ. hula hoop из гавайск. hula hula – название танца и англ. hoop – обруч) Обруч, используемый как спортивный снаряд в упражнениях по художественной гимнастике. Пластмассовый хулахуп. Разборный хулахуп. Использовать хулахуп для массажа талии и живота.

ЦИРК – (от лат. circus, букв. – круг). 1. Вид искусства. 2. Здание с манежем, где даются цирковые представления.

ЦИРКОВОЙ – связанный, соотносящийся по значению с существительным цирк.

ЧЕПРАК – Войлочная или брезентовая накидка, надеваемая на спину лошади при исполнении конно-акробатических номеров. Чепрак посыпается канифолью против скольжения.

ШВУНГ – (нем. schwung – взмах, полет). Резкий рывок всем туловищем или одними ногами для увеличения маха, кача.

ШТАМБОРТ – (нем. stamm – ствол, bord – край). Металлическая перекладина, которая подвешивается горизонтально за края и укрепляется неподвижно растяжками. К ней подвешиваются снаряды и аппараты цирковых номеров. Также используется для номера «акробаты на штампорте».

ЭКВИЛИБРИСТИКА – (лат. aequilibris – находящийся в равновесии). Цирковой жанр, в основе которого демонстрация искусства сохранения равновесия в различных условиях, усложненных применением специального реквизита и снарядов.