

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

ЕЛЕМЕНТИ ЦИРКІЗАЦІЇ В РЕЖИСУРІ МАСОВИХ ВИДОВИЩ ЯК ТЕНДЕНЦІЯ РОЗВИТКУ СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК

Виконала:

здобувач вищої освіти магістратури
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Олена ПОДТИКАН

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, старший викладач
ХДАК
Ольга ЛАЧКО

Наукові рецензенти:

- 1) кандидат мистецтвознавства, старший
викладач ХДАК
Роман НАБОКОВ;
- 2) доцент, кандидат мистецтвознавства, керівник
школи драматургії та сценарної майстерності
«Сценарист UA»
Ганна КУРІННА

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
«__» _____ 20__ року

Харків
2021

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступень «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Завідувач кафедри режисури

_____ / Сергій ГОРДЕЄВ /

_____20__року

ЗАВДАННЯ

на виконання кваліфікаційної роботи магістрантки

Олена ПОДТИКАН

1. Тема: «Елементи циркізації в режисурі масових видовищ як тенденція розвитку сучасних мистецьких практик»

науковий керівник:

старший викладач, кандидат мистецтвознавства

Ольга ЛАЧКО

затверджені рішенням кафедри режисури від 06 листопада 2019 р.

2. Строк подання роботи – 18 січня 2021 р.

3. Вихідні дані до роботи – досліджується специфіка циркізації сучасного театралізованого дійства в контексті розвитку сучасних мистецьких практик.

4. Зміст пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

Вступ

Розділ 1. Теоретичні основи і методи дослідження циркізації в режисурі масових видовищ

Розділ 2. Особливості розвитку циркового мистецтва в парадигмі світового мистецького процесу

Розділ 3. Функціонування циркізації масових видовищ у культурно-мистецькому просторі України початку ХХІ ст

Висновки

Список використаних джерел

Додатки

5. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділи	Відомості про консультантів розділів магістерської роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	доктор мистецтвознавства, професор А. Кікоць	18.11.2019	
Розділ 1	кандидат мистецтвознавства Р. Набоков	14.12.2019	
Розділ 2	доцент, кандидат мистецтвознавства Г. Курінна	20.02.2020	
Розділ 3	кандидат мистецтвознавства Р. Набоков	9.09.2020	
Висновки	доктор мистецтвознавства, професор А. Кікоць	15.10.2020	
Список використаних джерел	кандидат мистецтвознавства Р. Набоков	19.10.2020	
Додатки	доцент, кандидат мистецтвознавства Г. Курінна	10.12.2020	

6. Дата видачі завдання – 06 листопада 2019 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів магістерської роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	20.12.2019	
2.	Розділ 1	27.01.2020	
3.	Розділ 2	14.04.2020	
4.	Розділ 3	17.09.2020	
5.	Висновки	25.10.2020	
6.	Список використаних джерел	30.10.2020	
7.	Додатки	14.12.2020	
8.	Редагування тексту	20.12.2020	
9.	Збір рецензій	14.01.2021	

Магістрант

(підпис)

(ім'я та прізвище)

Науковий керівник
роботи

(підпис)

(ім'я та прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЦИРКІЗАЦІЇ В РЕЖИСУРІ МАСОВИХ ВИДОВИЩ	10
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.....	10
1.2. Методи дослідження циркізації режисури масових видовищ.....	17
1.3. Визначення понять циркізації в масовій режисурі.....	19
Висновки до розділу 1.....	25
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА В ПАРАДИГМІ СВІТОВОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЦЕСУ	26
2.1. Тенденції становлення та розвитку циркізації в контексті світової культури: жанрова специфіка.....	26
2.2. Авангардні мистецькі напрями п. та сер. ХХ ст, як чинник до циркізації масового видовища.....	32
2.3. Основні напрями циркізації у світовій режисерській практиці масових видовищ.....	38
Висновки до розділу 2.....	46
РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІОНУВАННЯ ЦИРКІЗАЦІЇ МАСОВИХ ВИДОВИЩ У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.	47
3.1. Трансформація режисури масових видовищ з елементами циркізації в культурі сучасної України.....	47
3.2. Різноманітні форми прояву циркізації в режисурі сучасної України.....	52
3.3. Перспективи становлення циркізації масових свят в мистецькому середовищі Харкова.....	57
Висновки до розділу 3.....	64
ВИСНОВКИ	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	68
ДОДАТКИ	78

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Впродовж останнього десятиріччя ХХІ ст. в нашій країні відбулись кардинальні зміни: швидкий розвиток мобільних технологій та інтернету, поширення толерантності, вирішення екологічних проблем, геополітичні зміни. Соціокультурна ситуація, що сформована запізнілим зануренням у стан постмодерну та переходом до ринкової економіки з її глобалізаційними процесами, створила нові умови для функціонування мистецтва: виникла потреба пошуку нових видів зв'язку з глядачем (візуалізація, інтерактивність, креативність, динамічність дії, масштабність, високотехнологічність, яскравість), що в свою чергу зумовило динамічний розвиток нових засобів виразності режисури масових видовищ.

Саме циркізація масових видовищ є одним із яскравих прикладів мистецької комунікації із глядачем. Цирк та масові видовища завжди були нероздільними у світовому культурному процесі. Вуличні артисти минулих століть демонстрували глядачам свої виступи, які базувались на таких циркових жанрах, як еквілібр, силова акробатика, жонгльаж тощо.

Теоретичні дослідження циркізації досить фрагментарні, висвітлені переважно в історико-описових або мемуарних роботах. Суттєвим недоліком є те, що в них відсутні ґрунтовні дослідження на тему взаємозв'язку циркового з театральним та видовищним мистецтвами, а також чітке формулювання терміну «циркізація». В означеному дослідженні автор спробує наблизитись до осмислення тенденції використання циркових елементів в сучасній режисурі масових видовищ, адже динамічний розвиток масової культури, гібридизація жанрів та стилів провокує до нових теоретичних осмислень явища циркізації в контексті створення театралізованого видовища.

Актуальність даного дослідження пояснюється відсутністю теоретичних праць, що аналізують та досліджують використання циркізації як засобу виразності в режисурі масових видовищ.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами і темами.

Магістерське дослідження виконане на кафедрі режисури Харківської державної академії культури згідно з тематичним планом наукових досліджень кафедр ХДАК на 2016-2020 рр., затвердженим вченою радою ХДАК (протокол №3 від 28,10,2016), і є складовою теми кафедри «Проблема методичного забезпечення підготовки режисерських кадрів в умовах вузів культури» (протокол 12 від 10,02,2016 р.).

Об'єкт дослідження – сучасна видовищна культура.

Предмет дослідження – елементи циркізації режисури масових видовищ.

Мета і завдання дослідження. *Мета* – розкрити специфіку циркізації сучасного театралізованого дійства в контексті розвитку сучасних мистецьких практик.

Поставлена наукова мета зумовила необхідність вирішення таких *завдань*, зокрема:

- систематизувати джерельну базу за темою дослідження;
- проаналізувати ретроспективу теоретичного осмислення феномену циркізації;
- висвітлити синтетичність циркізації, як симбіозу цирку, театру та естради;
- простежити тенденції становлення циркізації та її розвиток в контексті світової культури;
- виявити вплив соціокультурних змін ХХ-ХХІ ст. на режисуру циркових масових видовищ;
- окреслити вектори розвитку сучасних елементів циркізації режисури масових видовищ в іноземному досвіді;

- з'ясувати функціонування циркізації масових видовищ у культурно-мистецькому просторі початку ХХІ ст.

Методи магістерської роботи. Відповідно до мети й завдань магістерської роботи методологія дослідження елементу циркізації в режисурі масових видовищ має міждисциплінарну спрямованість. Створення метадискурсу дослідження є результатом синтезу мистецько-культурологічних позицій, адже розуміння циркізації видовищних форм, як мистецького явища, знаходить своє місце у філософії, історії, культурології, мистецтвознавстві, театрознавстві, історії мистецтва та сучасної культури, історії української культури. Методологія дослідження базується на використанні сукупності фундаментальних загальнонаукових та спеціальних методів, серед яких:

- **компаративний** метод, що дозволив виявити схожість і відмінність між елементами циркізації режисури масових свят на різних етапах її розвитку;
- метод **типологічного аналізу**, завдяки якому вдалось проаналізувати та систематизувати елементи циркізації в режисурі масових видовищ на основі їх загальних ознак та властивостей;
- метод **узагальнення** для підведення підсумків дослідження;
- метод **контент-моніторингу**, який дав змогу проаналізувати інтернет ресурси (віртуальні бібліотеки, віртуальні журнали та газети, енциклопедії, словники, каталоги, портали) та простежити динаміку розвитку сучасних елементів циркізації режисури масових видовищ в іноземному та вітчизняному культурному просторі;
- **системний** підхід дозволив проаналізувати циркові форми у системі естрадних напрямків видовищної культури;
- **історичний** підхід застосовувався для дослідження динаміки становлення та формування елементів циркізації режисури у сучасній видовищній культурі України

- *мистецтвознавчий* підхід допоміг дослідити аспекти мистецького втілення циркових форм, зважаючи на основні виражальні засоби режисури масових форм;
- *культурологічний* підхід дозволив проаналізувати тенденції становлення елементів циркізації в контексті розвитку сучасної української культури.

Наукова новизна отриманих результатів.

Удосконалено:

- Понятійний апарат циркізації в режисурі масових видовищ;
- Узагальнено жанрову специфіку циркових елементів.

Набуло подальшого розвитку:

- Дослідження специфіки циркізації в видовищній культурі;
- Осмислення специфіки роботи режисера при створенні масових свят з елементами циркізації.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання матеріалу дослідження в різних формах навчального процесу: основи режисури, акторська майстерність, сценічно-технічна підготовка, акробатика, пантоміма, історія естради, еквілібр, історія цирку, пластика руху, історія театру, режисура масових свят. При розробці нових курсів, можуть ввести новий курс, або додати до іншого «Взаємодія цирку та естради». В арт-практиках керівники театральних дитячих студій, режисери в пластичних театрах можуть використовувати елементи циркізації та використовувати цю магістерську роботу в якості методичної основи. В наукових дискурсах і розробках.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи обговорювались на засіданнях кафедри режисури ХДАК.

Апробація дослідницьких результатів здійснена на Міжнародній науково-практичній конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (ХДАК, м. Харків, 2020 р.) та Міжнародній науково-

творчій конференції студентів та аспірантів «Мистецтво і шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців (ХНУМ ім. Котляревського, м. Харків, 2020 р.) .

Основні наукові результати і висновки дослідження містяться у двох публікаціях:

1. Подтикан О.П. Трансформація шоу Cirque Du Soleil / Подтикан О.П. // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : за матеріалами ХІХ Міжнародної науково-творчої конф. студентів та аспірантів (22-23 берез. 2019 р.) / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського ; [відп. за випуск А.М.Жданько]. - Харків : ХНУМ, 2020. – С. 32-34.

2. Подтикан О.П. Циркові елементи на церемонії відкриття Олімпійських ігор / Подтикан О.П. // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (26–27 листопада 2020 р.) / Під ред. проф. В. М. Шейка та ін. — Харків : ХДАК, 2020. — С. 233-234

Структура та обсяг магістерської роботи

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (кількість джерел 108 позицій) та додатків. Загальний обсяг магістерської роботи становить 103 стор.; обсяг основного тексту — 67 стор.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЦИРКІЗАЦІЇ В РЕЖИСУРІ МАСОВИХ ВИДОВИЩ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Видовищна культура становить невід'ємну частину культурного простору. Взаємозв'язок українського цирку та видовища зародився ще у IX ст., коли артисти роз'їжджали по містам та давали виступи на ярмарках. В усі часи видовищні образи були універсальною мовою, здатною вмістити і передати безліч культурних значень — від елементарних до найскладніших — в яскравій, дієвій формі. Багато науковців, у тому числі С. Соковиков вважають що, видовищна культура утворюється за допомогою сукупності культурно-естетичних практик, які у свою чергу виникають внаслідок цілеспрямованого прагнення різних культурних суб'єктів до репрезентації в публічному комунікаційному просторі [73]. Доповнюючи цю думку, у науковій статті «Цирк у системі культури суспільства» В. Барінов каже про те, що цирк, існує як елемент видовищної культури та в кожен історичний період надавав святам своє специфічне забарвлення, а також розвивався як окремий напрямок. Саме тому, цирк як найяскравіше явище культури являє собою ігрове та видовищне відтворення життєвих протиборчих сторін, конфліктів сучасності та грає особливу роль у відображенні суспільної думки [5]. З розвитком соціуму цирк відокремився та став самостійним мистецтвом.

Серед наукових досліджень, існує багато літератури про специфіку роботи режисера з цирковими елементами у театральних виставах, зокрема у ряді критичних статей Н. Бабуріної, О. Банникової, А. Білової, М. Гиріна, А. Патц, М. Карпової, О. Кузіна, К. Станіславської, О. Тучинської та ін. Але про залучення циркізації режисером масових видовищ теоретичні дослідження практично відсутні. Хоча, зауважимо, що це важлива, але ще недостатньо вивчена сучасними вченими тема. Разом з тим, аналіз існуючих монографій і

статей, які публікувались в різні роки у певних виданнях, дає можливість зробити висновок, що до вивчення синтезу, в тому числі циркового мистецтва та видовищно-масових мистецтв, російські та зарубіжні дослідники все ж таки звертались неодноразово: О. Буреніна-Петрова, Н. Волков, К. Гайдукевич, М. Літвінова, Б. Шарварко, В. Шкловський, С. Шумакова та ін. Одночасно в процесі такого аналізу характеризувалася історія синтезу циркового та естрадного мистецтв, проблеми композиційної побудови масових видовищ, та зміни видів й форм масових свят. Незважаючи на зусилля вчених-мистецтвознавців, деякі аспекти синтезу різних форм видовищно-масових мистецтв ще чекають свого глибокого осмислення.

Проблема циркізації так чи інакше досліджувалась в різних театрознавчих працях. Ще в період становлення циркових елементів на театральній сцені, а саме на поч. ХХ ст, такі вчені, як К. Державін, А. Піотровський, О. Гвоздьов, С. Мокульський, П. Марков звертали увагу на використання театром циркових елементів. Починаючи з витоків циркізації, варто сказати, що у 1921 році на сторінках «Життя мистецтва» вперше з'явилося поняття циркізації театру. У статті К. Державіна зазначалося, що об'єднання театрального та циркового мистецтва артикулює конкретну історичну реальність, адже до цього часу циркізація театру вже була у повному розпалі. К. Державін закликав повернути театр віч-на-віч з цирком [26]. Тож, режисери того часу експериментували з власним сценічним стилем за допомогою використання циркових жанрів. Прикладом слугують такі вистави як: «Макбет» та «Цар Едіп» О. Грановського (1918), «Містерія-буф» (1918, 1921), «Смерть Тарелкіна» (1922), «Ліс» (1924) В. Мейєрхольда, «Перший винокур» Ю. Анненкова (1919), спектаклі Народної комедії С. Радлова (1920-1922), «Принцеса Брамбілла» (1920), «Жирофле Жірофля» (1922) О. Таїрова, уявлення і паради М. Фореггера у Мастфорі (1922-1924), «Одруження» (1922) Г. Козінцева і Л. Трауберга, «Мексиканець» (1921) В.

Смишляєва і С. Ейзенштейна, «Мудрець» (1923) С. Ейзенштейна, «Алло, на хвилі 477» (1924), «Пошились у дурні» (1925) Л. Курбаса.

У 1924 р. в науковій праці «Новітні театральні течії» П. Марков запропонував своє бачення взаємозв'язку театального та циркового мистецтва. «У цирку і м'юзик-холі бачили не тільки нові прийоми гри, а можливість протиставити застарілим принципам «переживання» і «уявлення» нові принципи і нові підходи в розумінні гри актора» [49]. Значущим показником для П. Маркова був вплив вистав на глядача. «Хотілося <...> оновити і збагатити прийоми гри, так як новий театр вимагав дуже сильних впливів на глядача» [49]. Важливий прояв циркізації П. Марков вбачав у акторських виступах м'юзик-холів: «Кожен актор, який виступає в м'юзик-холі, крім точності, вірності і повного вміння володіти тілом повинен викликати в короткий наданий йому термін найгостріші відчуття у глядача» [49]. Таким чином П. Марков позначив одну з кардинальних проблем циркізації театру — проблему активного впливу на глядача і, ширше, проблему перегляду функції глядача в структурі театальної вистави.

Разом з тим, С. Мокульський інакше визначив вплив циркізації на театральне мистецтво. Він вважав, що процес циркізації невід'ємна частина масштабної реформи театальної справи, яку на той час проводив В. Мейерхольд. На думку С. Мокульського, Вс. Мейерхольд відроджував у театрі народний дух, який був там присутній історично. Відмінними рисами театру були імпровізація, узагальнення, буфонада, різкий комізм, взаємозв'язок акторів з жонглером, блазнем, акробатом чи фокусником, незалежність від літератури, утворення акторських масок. А також театр Вс. Мейерхольда був побудований «...на винятковому вмінні володіти своїм тілом, на вродженій ритмічності, на доцільності та економії рухів» [51]. У термінології С. Мокульського присутні паралелі статті Вс. Мейерхольда «Балаган», що стала у 1912 р. маніфестом театального традиціоналізму. Циркізація театру за С. Мокульським — це сучасний етап реформи

акторського мистецтва, який розпочав Вс. Мейерхольд. Це не штучне вкраплення циркових елементів у театральну виставу, а органічне використання драматичним актором різних навичок, в тому числі і циркових.

Дві протилежні точки зору, П. Маркова та С. Мокульського, виявили дві головні проблеми циркізації театру: активного впливу на глядача, де він сприймав циркізацію для гострих почуттів (мюзик-холл) та проблему актора, який використовував циркові елементи під час вживання у роль. Але, якщо у статті С. Мокульського зв'язок проблеми актора з традиційною роботою актора над роллю не викликає сумніву, то підтвердження постановки проблеми глядача П. Марковим не названо, адже це лише роздум щодо відчуттів глядача.

Циркізація театру виникла під впливом нового авангадного руху поч. ХХ ст. – футуризму. Але, «залізна завіса» блокувала усі нововведення та експерименти. Про це свідчить стаття О. Гвоздьова, де він зафіксував безсумнівний вплив футуристичних ідей на практику циркізації театру. Так виявились позначені ним дві естетичні засади циркізації театру: традиціоналізм і футуризм [10]. Між цими двома факторами і знаходилися всі експерименти прихильників мейерхольдовського творчого підходу. Нажаль, усі експерименти цього часу існували під контролем пролетаріату, що відштовхували імперіалістичну ідеологію та західні авангардні напрямки, тож вони дуже швидко стали похованими у минулому, подоланими і зжиті.

Друга половина 20-х рр. ХХ ст. відрізняється конструктивним підходом дослідників циркізації у театральному мистецтві та спробами визначити підтекст таких експериментів в композиції вистав. Так, А. Піотровський звернув увагу на те, що цирковий номер це самодостатній епізод та визначив історичну значимість циркізації у епізодичній побудові п'єси та вистави вцілому. «Епізодична будова увійшла до основи побудови не тільки новаторської вистави, а й нової драматургії, зумовивши її нові канони. Епізодична композиція нових п'єс і переробка на «епізоди» класики («Ліс», «Ревізор») стала визначним явищем» [58]. Те саме описував у 1929 році В.

Шкловський: «Роботи В. Мейєрхольда, Ю. Анненкова, театральні виступи ФЕКС, С. Радлова привели до синтезу циркового та театрального мистецтва, циркове мистецтво додало театру самодостатнє значення номеру, епізодичну композицію, атракційність та ексцентризм» [88]. Радянський формаліст В. Шкловський зробив вагомий внесок до теоретичної бази досліджень циркізації театру завдяки своїм критичним статтям та монографіям, присвяченими С. Ейзенштейну та ФЕКС на поч. десятиліття XX ст..

В кінці 1920-х років відбувається кардинальна зміна поглядів на циркізацію театру. Якщо на поч. десятиліття критика вказувала на конструктивність звернення театру до циркового досвіду, то на поч. 30-х років циркізація вже представлялась як відхилення від класичного. Б. Алперс у своїх «Театральних нарисах» висміює колишні захоплення глядачів цирковими прийомами: «У свій час в театральних колах вважалося модним захоплюватися ногами С. Мартінсона, які виконували складні і карколомні трюкові операції. Високо цінувалась майстерність Ю. Глізер програвати в одній ролі ряд не пов'язаних між собою етюдів, користуючись для цього зміною гримас і незграбних поз. Вважалося за необхідне аплодувати екстравагантним витівкам В. Марецького або гротесковим епізодам С. Бірман» [2]. У той час, поки Б.Алперс писав цю статтю, в радянському театрі почали затверджуватися мхатівські звичаї, саме тому всі формальні експерименти ігнорувалися режисерами та театральними антрепренерами.

У 60-тих роках XX ст. серед мистецтвознавців була продовжена дискусія на тему теоретичного осмислення поняття «циркізація». Першим серед них став О. Февральський, який вирішив реабілітувати минулі експерименти. Та, незважаючи на певні дослідження, лише у 80-х роках театрознавство отримало виразну концепцію цього історичного феномену. К. Рудницький у статті, написаній у співавторстві з Н. Зорка і Н. Шахназаровим, затвердив наступну точку зору: «Для новаторської художньої творчості перших жовтневих років надзвичайно характерним є прагнення перевести нову образність в реєстр простонародної лубочності, встановити прямі

зв'язки з такими «плебейськими» жанрами, як частівка, дивертисмент, балаган, цирк. (...«циркізація театру» у Вс. Мейєрхольда і С. Ейзенштейна тяжіє до примітивного балагану)» [66]. Таким чином, циркізація театру наблизила театральне мистецтво до нової масової аудиторії, зробила «стрибок від елітарності до масовості». Подібний погляд має глибокі підстави — перш за все в усталеному, але помилковому розумінні культурних процесів 1920-х рр.. У своєму збірнику М. Хренов стверджує, що «залучення мас до мистецтва в 20-ті роки — це залучення до цінностей, створене авангардом художньої інтелігенції і сприйняте підготовленою до цього публікою» [81]. Тож, більшість тлумачень радянських дослідників, щодо синтезу циркового та театального мистецтв під впливом «шкідливого» авангарду, виявились заручниками міфів тогочасної ідеології.

Наукові статті сучасної дослідниці з питань театру та анімації Д. Годер доводять, що тема взаємозв'язку циркового та театального мистецтва актуальна і сьогодні. Прикладом слугує те, що у наш час багато театральних режисерів беруться працювати з цирком. Не випадково новітній «Цирк дю Солей» все частіше почав співпрацювати з театральними постановниками (наприклад, Р. Лепаж), а режисери цирку навпаки почали експериментувати у театрі. Додати видовищності, за допомогою циркових номерів, намагаються навіть у традиційні драматичні та оперні вистави. Особливістю змішування двох видів мистецтв є те, що цирк, потрапляючи на театральну сцену, перетворюється на театральний образ, метафору, втрачаючи свою карнавальність, яскравість та феєрію. Тепер циркові елементи, як справжній театр, можуть розповідати про добро, мрії, та навіть лихо, хвороби, відчаї та смерть. На думку Д. Годер «У «новому цирку» трюк — засіб, а не мета. Тут ніхто не рахує хвилини, кілограми, обороти і кількість предметів, ніхто не підкреслює барабанним дробом особливо складні моменти, і тому глядачі, як правило, навіть не можуть визначити — вони бачили щось рекордне чи цілком просте.» [15].

В сучасному українському мистецтвознавстві активно досліджується галузь режисури масових видовищ. Прикладом слугують ряд наукових досліджень А. Горбова «Режисура видовищно-театралізованих заходів» [16], С. Деркач «Становлення масових свят та видовищ як жанру мистецтва в Україні» [27], В. Зайцева «Режисура естради та масових видовищ» [32], Л. Малоокої «Історична еволюція масових свят українців» [48], Р. Набокова «Масові форми театрального мистецтва у святково-сміховій культурі України» [52], А. Обертинської та Л. Голубцова «Основи режисури театралізованих масових вистав» [56], Б. Шарварко «Режисура театралізованого масового дійства» [85]. Саме ці роботи слугують прикладами для вивчення розвитку режисури масових видовищ України. Вклад цих дослідників та їх наукових праць для нашої країни виявив суттєву проблематику у становленні циркізації у сучасному мистецькому процесі.

Сучасний відомий англійський режисер-постановник Б. Мейсон виділяє головні відмінності циркового та театального, а саме відсутність тексту для інтерпретації та натуралізму для передачі значення у цирковому номері. Ми погоджуємось з його думкою, що «...драматургія у цирку нерозривно пов'язана з темами успіху та невдач, але головна відмінність від театру це домінування реальності над ілюзією.» [105]. Також, Б. Мейсон підтверджує, що масові видовища під відкритим небом до сьогодні є недооціненим аутсайдером, що самостійно розвивається та поширює свою популярність за допомогою синтезу з іншими видами мистецтв, а саме цирковим.

У масштабних святах зазвичай беруть участь понад 2000 учасників. І нерідко режисер використовує циркові елементи для створення певного образу чи символу. Ми погоджуємось з думкою Б. Глан, що циркізація, як елемент художнього виразного засобу, міцно закріпилась за режисурою масових видовищ, у післявоєнні роки, коли масові видовища, такі як естрадні концерти, масові інсценізації, свята мистецтв, театралізовані відкриття різноманітних міських свят, починають проводити у парках, на площах та

стадіонах [13]. Циркізація займає важливе місце у розвитку режисури масових видовищ та є її навід'ємною частиною.

Таким чином, на процес циркізації вперше звернули увагу радянські дослідники на поч. ХХ ст. та оголосили, що циркізація розвивалась під впливом авангардного руху та є відхиленням від траціоналізму, тож не підтримували її. Провідним режисером у цьому напрямку був Вс. Мейерхольд, що влучно синтезував циркові номери та акторську гру. Проте вже у 80-ті рр. ХХ ст. дослідники дійшли висновку, що усі попередні дослідження були невірними та піддавались впливам тогочасної ідеології. У зарубіжному сучасному досвіді можна простежити взаємозв'язок вуличного театру, циркізації та масових видовищ. В Україні також є певний прошарок дослідників, які займаються вивченням данної проблематики, що робить цю тенденцію неймовірно цікавою та потребує відповідно ще більшого більш поглибленого вивчення.

1.2. Методи дослідження елементів циркізації режисури масових видовищ

Вибір методологічної бази магістерської роботи ґрунтується на застосуванні комплексу наукових підходів і методів. Основною ідеєю є розуміння циркізації видовищних форм, як суперечливого соціокультурного явища, що відображається у філософії, історії, культурології, мистецтвознавстві, театрознавстві у своїх традиційних і інноваційних формах. Методологія дослідження базується на використанні сукупності фундаментальних загальнонаукових та спеціальних методів.

Зазначені методологічні засади були сформовані на основі матеріалів, викладених у працях «Організація та методика науково-дослідницької діяльності» В. Шейко та Н. Кушнарєнко та «Наукова творчість у галузі культурології та мистецтвознавства» В. Шейко, Ю. Богуцького та Н. Кушнарєнко. Також, практичному втіленню сприяв посібник «Магістерська

робота: методичні рекомендації до підготовки та захисту магістерської роботи для магістрантів галузі знань 02 «культура і мистецтво», спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» С. Гордєєва та С. Шумакової [87], [86], [45].

При написанні дослідження був використаний компаративний та типологічний методи, що надали змогу проаналізувати особливості елементів циркізації в режисурі масових видовищ та у театральній практиці, виявити між ними спільне та відмінне, систематизувати [45].

У процесі роботи отримав застосування метод контент-моніторингу, завдяки якому було значно розширено інструментарій дослідження: мистецтвознавчі інтернет-ресурси, віртуальні бібліотеки, електронні журнали та газети, веб-словники та енциклопедії, каталоги, портали тощо [45].

Метод узагальнення дозволив дійти певних висновків, зафіксувати основні ознаки та здійснити перехід від однозначного до загального [45].

В межах системного підходу досліджено сучасну видовищну культуру як цілісну систему та розглянуто циркові форми як частину окремих напрямків видовищної культури, проаналізовані жанри циркового мистецтва в контексті режисури масових свят [45].

В рамках історичного підходу вивчена історіографія циркізації та етапи її розвитку в режисурі масових свят та у театральній практиці в певній хронологічній послідовності [45].

Міждисциплінарний підхід сприяв обґрунтуванню мистецьких аспектів видовищної культури та надав конкретики культурологічним та мистецтвознавчим сферам в осмисленні означеної проблеми [45].

Культурологічний підхід надав можливість зрозуміти природу та прояв циркізації в режисурі масових свят та прослідити його трансформацію у царині театральної культури [45].

1.3. Визначення понять дослідження циркізації в масовій режисурі

Кожне століття світова культура зазнає певних змін, та саме завдяки видовищам вона продовжує своє існування з її основними рисами, навіть не дивлячись на появу нових мистецьких жанрів, видів та способів зв'язку з глядачем. Тому, перш за все розглянемо тлумачення терміну сучасна видовищна культура – об'єкту нашого дослідження. Особливе місце видовищна культура займає у системі масової культури та об'єднує різні види діяльності: видовищні мистецтва (театр, кіно, естрада, цирк) та видовищні театралізовані дійства (масові театралізовані свята, концерти, фестивалі, конкурси, відкриття спортивних змагань, демонстрації досягнень і т.д.).

Якщо зазирнути до словника П. Паві, то ми побачимо, що поняття «видовище» не має чіткого обґрунтування, бо являє собою щось досить розмите, та є синонімом до слова «незвичайне», «дивне» [57]. Видовищне чи ні, залежить від суб'єкта та його сприйняття. Ступінь видовищності одного і того ж твору залежить від характеру режисури та естетики епохи, яка відмовляється від великої кількості видовищності (як класичний театр), то заохочує його (сучасна сцена). Отже, видовище – це категорія історична, яка залежить від ідеології моменту і визначає, що може і повинно бути показано і в якій формі: за допомогою візуалізації, алюзії, через розповідь, через використання звукових ефектів чи з цирковими елементами і т. д.

Сучасний словник «Культура і культурологія» також не надає тлумачення поняттю «видовище», однак, знаходимо термін «майданний театр», що потрактовується як, «різні види театральних вистав на площах і вулицях», що може слугувати поштовхом до авторського визначення означеного терміну [42].

Російська мистецтвознавиця І. Шубіна стверджує, що видовищні мистецтва та масові театралізовані дійства це різні речі. Перші відображають образність та умовність, викликають відчуття естетичної реальності, другі, у свою чергу, являють собою взаємозв'язок акторської гри та життя [89].

Одна з головних особливостей масового видовища — яскрава візуальність. Вона допомагає утримати увагу глядача, передати інформацію та зафіксувати її у реципієнта, адже яскраве зображення має владу над індивідом. Підтвердженням слугує стаття соціолога А. Давидова, в якій він звертає увагу на велику потребу в ілюстрації та у видовищних мистецтвах. Використання режисером циркових елементів допомагає передати глядачу задум символічно та метафорично сам завдяки візуальному акцентуванню на різних важливих театралізованих подіях [24]. У масових видовищах активно використовуються сугестивні можливості. На цьому у свій час наголошував канадський філософ М. Маклюен, зауважуючи, що людина з її синтезуючим розумом, психосоматичним тілом, виходячи з апріорних правил, сприймає світ в образах [46].

Звертаючись до термінів, що викладені у навчальному посібнику «Режисура естради та масових видовищ» В. Зайцева, знаходимо таку думку, що «...одні види масових видовищ перебувають у процесі становлення, утвердження в культурному житті суспільства, інші, чітко визначившись за видовими ознаками, відшарувалися як окремі жанрові різновиди, треті — відмирають зовсім, забуті у нових суспільних умовах.» [33].

Також, до вивчення видовища звертається у своїй статті К. Станіславська, яка говорить, що «видовище на сучасному етапі — це феномен, що викликає у глядача потребу участі у дійстві, який у свою чергу свідомо чи несвідомо стає співавтором. Прикладом слугують такі форми, як художня акція, перформанс, флешмоб, хепенінг, театралізована хода, карнавал, демонстрація, інсталяція, квест. Публіка ХХІ ст. вже не хоче бути просто глядачем — вона вимагає яскравих вражень та відчуттів» [74]. Така думка дає змоги дійти висновку, що у сучасних формах видовищної культури домінує візуальний характер, інтерактивна складова, завдяки яким автор та аудиторія стають співавторами. Сприйняття масового театралізованого дійства нерозривно пов'язане з безпосередньою участю у ньому. Воно

відбувається на різних рівнях – від спостереження до особистої активної творчої участі у створенні святкової події.

Отже, розглядаючи особливості масових видовищ, можна дійти висновку, що сучасна видовищна культура України спрямована на емоційне і розважальне задоволення глядачів, її розвиток визначається появою різноманітних елементів театралізації та сучасних інноваційних технологій.

Найпоширенішим видом видовища є масове дійство, у якому режисери використовують якомога більше різнобарвних елементів, у тому числі і циркових. Вчений Д. Генкін визначив «масове свято» як незвичайне явище, що пов'язує реальність та мистецтво, художньо візуалізуючи ту чи іншу життєву подію [12]. Ю. Черняк у своїй праці «Режисура свят та видовищ» доповнює визначення поняття: «масове свято — це комплекс заходів різних видів і видовищних форм різних жанрів; багатофункціональне явище, що відбиває епоху, життя суспільства і його культуру» [84].

Отже, масове видовище — це відгалуження від синтетичного мистецтва, яке постійно розвивається в різних напрямках, що переплітаються між собою; може відбуватись просто неба з залученням великої кількості людей та розраховане на масову аудиторію, що є безпосередніми учасниками дійства; як правило має святковий характер і втілюється в театралізованих, карнавальних формах.

Сьогодні масові видовища стають все більш актуальними завдяки вмінню трансформуватись разом з соціокультурними змінами та постійно віднаходити щось нове. Таким чином видовищне мистецтво поєдналось з цирковим. Яскравість циркових елементів на площі привертає більше до себе уваги випадкового глядача. У «Театральній енциклопедії» вказано, що циркове мистецтво включає в себе обов'язкову демонстрацію спритності, сили, сміливості, та жоден цирковий номер не минає без трюку та ексцентрики.» [75]. Також цю думку підтримують у своїх працях Є. Кузнецов та Ю. Дмитрієв [41], [30].

Циркове мистецтво приваблювало суспільство в усі часи. «Цирк не можна не любити», — зазначав М. Немчинський, дослідник циркового мистецтва [55]. Великими шанувальниками були письменники І. Тургенєв, О. Купрін, Вс. Іванов, М. Горький, художники П. Пікассо, С. Далі, О. Родченко, Ю. Піменов [Додаток А].

У першу третину ХХ ст, в період оновлення мистецтва, метою видовища було синтезувати різні види мистецтв та створити нові форми. Завдяки таким режисерам як Вс. Мейерхольд Л. Курбас С. Ейзенштен, М. Фореггер, Д. Фінци Паска, Б. Брехта, Ю. Любимова, тим хто був пов'язаний з цирковим мистецтвом виник термін «циркізація» [69]. Нажаль самого визначення терміну не існує до сьогоднішнього дня. Але, достатньо наукового матеріалу, завдяки якому можна зробити наступні висновки.

Циркізація — висловлювання змісту видовища за допомогою засобів цирку. Циркові елементи допомагають організувати сценічну дію (візуальне розкриття драматичного конфлікту) та розвиток дії по наскрізній лінії. Циркізація допомагає створенню художнього образу вистави. Режисерська театралізація — це творчий спосіб приведення сценарію до художньої образної форми уявлення, через систему образотворчих, виразних і алегоричних засобів [8].

Значення методу циркізації в сучасних видовищах полягає у поєднанні акробатики, жонглю, гімнастики, еквілібристики з акторською грою, що допомагають розкрити образ на протязі всієї «наскрізної дії». Головним завданням режисера є інтепретувати літературний матеріал на мову цирку за допомогою засобів циркової виразності. У створенні сценічного образу велику роль грають костюми, реквізит, музичне оформлення, хореографія та пластика тіла, урахування характеру трюкової роботи в певному цирковому елементі. Артист, що виконує цирковий номер розмовляє з глядачем трюковою мовою. Саме ця трюкова мова та її стиль визначає загальне стильове забарвлення сценічного епізоду. Але, всеодно головним

залишається внутрішнє переживання актора, правда гри, яку він доносить глядачу.

Тож, циркізація – художній засіб виразності, яким користується режисер з метою синтезу мистецтв, візуалізації театральної дії, акцентування на головному за допомогою використання циркових елементів у акторській грі.

Використання циркових елементів у режисурі масових видовищ – це завжди експеримент та ризик. Артисти циркових жанрів завжди ризикують своїм життям, тому повинні мати бездоганну спортивну підготовку та міцне здоров'я. Радянський режисер цирку Р. Славський визначає три основних елементи успіху сучасного цирку, а саме артистичність, спортивна підготовка та характерність. Також артист повинен досконало володіти універсальністю, особливо коли це стосується свят просто неба [70].

До основних циркових елементів у масових видовищах прийнято відносити наступні: гімнастика, акробатика, клоунада, ходулісти, еквілібристика, жонгльаж, фокуси тощо. Окрім масових видовищ, циркізація може бути присутня у таких видах видовищ, як хепенінг, перформанс та флешмоб.

Отже, архетипом світової культури завжди було видовище, яке зазнає змін кожне століття. Видовищна культура поєднує у собі видовищні мистецтва, такі як театр, кіно, естрада та цирк, та театралізовані дійства – концерти, фестивалі, масові свята, конкурси і т.д.. При цьому театралізовані дійства до сьогодні знаходяться у пошуках нової форми та змісту, адже видовищне мистецтво залежить від ідеології епохи, яка визначає її особливості. У сучасній видовищній культурі домінує яскрава візуальність, яка в свою чергу допомагає передати глядачу інформацію через символізм та метафоризм, а також закріпити увагу на головному. Також циркові елементи використовуються у масових дійствах, де залучається велика кількість людей, у тому числі глядач може стати безпосереднім учасником дійства. З появою авангарду у ХХ ст. режисери поставили собі за мету віднайти нові

форми, таким чином вони прийшли до синтезування театрального та циркового мистецтв. Це послугувало появі циркізації. Режисери почали залучати до постановок такі циркові жанри як, жонглярж, акробатика, евілібристика, гімнастика і т.д., що дало поштовх до розвитку циркізації у масових видовищах.

Висновки до розділу 1

1. Аналіз джерельної бази за темою «Елементи циркізації в режисурі масових видовищ як тенденція розвитку культури сучасної України» надав змоги зробити висновок, що у науковій сфері мистецтвознавства не вистачає досліджень, які б дозволили цілісно та структуровано розкрити проблематику використання елементів циркізації у видовищах.

2. Створення метадискурсу дослідження базується на синтезі позицій мистецько-культурологічних вимірів щодо питання взаємодії масового видовища та цирку, що є типовим для стану сучасної української культури. Методологія дослідження базується на використанні сукупності фундаментальних загальнонаукових та спеціальних методів, серед яких: типологічний метод, компаративний метод, метод контент-моніторингу, метод узагальнення.

3. Визначено, що поняття «циркізація» — це сучасний етап модифікації режисури масових видовищ, який виражений у синтезі циркового та видовищних мистецтв. До елементів циркізації відносять наступні: гімнастика, акробатика, клоунада, ходулісти, еквілібристика, жонглярж, фокуси тощо.

РОЗДІЛ 2.

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА В МАСОВІЙ РЕЖИСУРІ

2.1. Тенденції становлення та розвитку циркізації в контексті світової культури: жанрова специфіка

Вся система видовищних мистецтв завжди допомагала людині відволіктися, звільнитися від гнітючих думок, забути всі негаразди та емоційно очиститися. З плином часу видовищні мистецтва змінювалися, переймаючи найзначніші віяння епох. Історія цирку бере свій початок з давніх часів. Більшість циркових жанрів розвивались у той час, коли поняття «цирк» ще не було сформовано. Доказом слугують зображення на стародавніх фресках, барельєфах та вазах, що віднайшли у свій час археологи у храмах. Відтак, відомо, що фокусники, акробати та дресирувальники існували вже у Стародавніх Єгипті, Греції, Римі та Китаї.

Саме у Давньому Єгипті (4 тис. до н.е. — IV-VII ст. н.е.) відбулось зародження естради (музика, пісня, естрада) та цирку (акробатика, дресирування, ілюзія, жонгльаж, евілібристика). Відомо, що жерці володіли мистецтвом ілюзії. За допомогою різних механізмів, що збереглись до наших днів, вони «чаклували» самостійне відкривання дверей, появу священного вогню та статуй богів, які вміли балакати, простягати руки та плакати. Також, стародавні єгиптяни надавали великого значення фізичній підготовці, тож досконало володіли акробатикою та евілібристикою. На храмових зображеннях можна побачити такий цирковий елемент, як кофштейн (рівновага в стійці на голові), на фресках та амфорах зображували акробатів на биках або борцях [96], [Додаток Б].

Розвиток циркового мистецтва Давньої Греції відображений у міфах та таємничих релігійних обрядах Елевсінських та Орфічних містерій, сатиричних інсценівках мімів, Олімпійських та Піфійських іграх та

змаганнях, у спортивних вправах учнів гімнасій, на святах в честь Діоніса або Вакханаліях, у хтивих хороводах Сатирів та відчайдушних веселощах Ейрона (прабатька циркових клоунів). Грецька комедія Аристофана завжди була доповнена різного роду іграми, клоунадами, акробатикою, мистецтвом фокусу. Це слугувало зародженню міма, як виконавця комічної сцени. Усі хороводні сцени тісно поєднуються з фарсовими діями балаганних скоморохів [95]. Греки, як і єгиптяни, за головну мету ставили виховання фізичної досконалості та гармонійний розвиток людини. Тож циркове мистецтво Стародавньої Греції бере свій початок з елементів акробатики та гімнастики такі, як трапеція, кільця, перекладина. На сьогоднішній день, гімнасти надійно опанували найскладніший трюк — потрійне заднє сальто з трапеції до рук ловітора, а подвійне сальто стало набутком жінок-гімнасток [22], [Додаток В].

У Стародавньому Римі був створений найперший цирк-іподром — «Circus Maximus». Масові видовища проходили з приводу тих чи інших свят та мали певну назву «ludi circenses», що в перекладі означає «циркові ігри». Там, на арені овальної форми, свої виступи давали акробати та танцюристи, проводились битви, перегони на конях та колісницях. Останній жанр був найпоширенішим видовищем. Перегони проводили з приводу повернення військових з походу. Прологом заходу слугувала святкова хода від Капітолія по форуму та скотному ринку до південних воріт Circus Maximus та самої арени. На чолі ходи зі скіпетром у руці йшов або їхав магістрат у тріумфальному одязі, саме він надавав команди для початку ігр. Під час процесії обов'язково гучно лунала музика, а магістранта оточували його діти, друзі, клієнти та почесний громадський раб. За ними везли або несли статуї богів або обожнених імператорів. Після того, як глядацькі місця займали всі поважні люди, починалися ігри. Магістрант віддавав наказ та лунав відповідний сигнал, одночасно з яким відчинялись ворота арени і звідти парами або четвірками з'являлись колісниці (їх загальна кількість могла варіюватися від 4 до 12, в залежності від партії гри). За тривалістю ігри

могли зайняти весь день з ранку до вечора. Кожні перегони тривали не більше 15 хвилин, але кількість заїздів доходила до 36 перегонів. Учасники використовували усілякі пристосування та засоби, аби перемогти. Переможець отримував вінок та велику кількість грошей, також існували друге та третє місце. Найвидатнішими багатократними переможцями були Скорп та Діокл, про це свідчать ряд написів, які розповідають про їх циркову кар'єру. Циркове життя було поширене по всьому Риму. Люди могли не знати, чим завершилась війна з германцями чи парфинами, але кожен знав, хто переміг в останній цирковий день — білий чи червоний [25], [Додаток Г].

Не усі види циркового мистецтва виникли внаслідок релігійних свят, пішли від народних гулянь та ігрищ або взяли свою основу на спортивному манежі. Такий жанр, як виступи на канаті бере свій початок з майстрів плетіння канату. Аби перевірити канат на міцність, вони натягували джутовий (прадив'яний або вовневий) канат між дерев та ставали на нього ногами, спираючись на палицю, стрибали на ньому, сідали, та ходили. З часом ці люди розвинули навичку балансувати. Як зазначає З. Гуревич, історичні джерела свідчать, що майстри між собою влаштовували змагання: хто довше простоїть, хто більше пройде по канату. Завдання ускладнювались підйманням канату. Поступово ця забава переросла в мистецтво еквілібристики і поширилась серед багатьох народів світу [22]. Під час масових гулянь еквілібристи дивували натовп своїми вміннями: вони ходили по канату із зав'язаними очима, балансували з лампою або киплячим самоваром на голові, сиділи на стільці, або переносили свого партнера на плечах. Також, у еквілібристів був поширений номер з ходьбою на драбині та ходулях. Лише у 40-х рр. XX ст. еквілібристи опанували нові трюки: багатоповерхові піраміди з шести чоловік, акробатичні колони з чотирьох чоловік, які стоять одне на одному [22].

Історія китайського циркового мистецтва також, як і ходіння по канату, пов'язана з виробничими навичками у ремеслі й сільському господарстві та народним театром. У китайській літературі є згадки про різновид

акробатичного мистецтва, яке було засноване на професійній техніці робітників. У багатьох регіонах країни (Юньяань, Хеань, Сичуань та ін.) було віднайдено рельєфи з сюжетами циркових вистав: жонгливання вазами, тарілками, кулями, кільцями, вищезгадана ходьба по канату, гімнастичні вправи на перекладині, трюкова робота з шестами, акробатична їзда на конях і т.д. [97], [Додаток Д].

Починаючи з XI ст. у Європі швидкими темпами почали рости та розвиватись міста. Багато селян подались до великих міст та стали скоморохами (гістріонами) — професійними потішниками. У XII ст. таких людей налічувалось вже декілька тисяч. Люди цієї професії проводили життя на ярмарках та міських вулицях, де вони грали різноманітні сценки. Спочатку виступи поділялись на вокально-танцювальні, гру на різних музичних інструментах та номери з різноманітними акробатичними трюками [Додаток Е]. Пізніше, коли мистецтво гістріонів ще більше поширилось, відбувся розділ на різні творчі сфери: трубадури, співаки, музики, буфони, оповідачі, жонглери і т.д. Як згадує у своїй праці Г. Гальперіна, через церковну заборону веселощів потішники почали об'єднуватись у союзи, тим самим утворивши гуртки акторів-аматорів. Під їх впливом у XIV-XV ст. виникло багато самодіяльних театрів. також гістріони в XIII ст. дали поштовх появі акторів фарсу та світській драматургії Франції [61]. Згодом, як згадує О. Гвоздьов, у часи Середньовіччя міські свята почали набувати масовості, що слугувало появі нового видовищного жанру — карнавалу. Свято включало в себе акробатичні та спортивні номери, виступи жонглерів, мімів та блазнів-буфонів. Так, міські свята отримали широкий розмах завдяки театралізованим процесіям [11], [Додаток Ж].

Згодом театралізовані видовища увійшли в епоху Відродження (XIV – поч. XVII ст.) та змінили свій репертуар, відмовившись від фарсу та почавши самостійно писати сценарії. Таким чином з'явилась відома комедія Дель Арте. Їх вистави мали успіх серед масового глядача, адже до програми видовища входили безглузді витівки акторів, акробатичні та музичні естрадні

номери. Саме у комедії Дель Арте у сценарії з'являється сюжетна лінія, яка представляла собою комедійну любовну інтригу. При цьому, театру була притаманна імпровізація — головна особливість вистав. Імпровізація не була повною, вона складалась із заздалегідь підготовлених уривків з літературних творів (романів, п'єс, віршів) або частково складались акторами самостійно. З початку XVII ст. якість видовища почала знижуватись. Причиною слугувало збільшення акторської трупи та зменшення культурного рівня, внаслідок цього зникли сюжети та з'явилися театральні штампи. Тож, було вирішено зробити акцент на циркових елементах: пантоміма, акробатика, клоунада тощо. Поступово виник новий жанр — буфонада (від італ. *buffonata* – блазнювання), яка була синтетичною та нерозривно пов'язаною з фізичним театром. Усі актори були професійними гімнастами, акробатами та танцівниками [Додаток И]. Враховуючи вищесказане, зазначимо, що комедія Дель Арте — це професійний вуличний театр з елементами циркізації, що направлений на масового глядача та виступи на ярмаркових святах [94]. У XVIII ст. ярмаркові балагани отримали змогу проводити репетиції на стаціонарних майданчиках, в результаті чого вдосконалились циркові номери: зміна композиції, ускладнення трюків та комбінацій, збільшення різновиду снарядів [22].

Однак, у XVIII ст. театральне мистецтво, а саме поява містерій, витіснило вуличні циркові видовища, що втратили першість головної розваги, хоча, циркові елементи все ж таки були присутні під час відкриття ярмарку. За даними О. Дживелегова, ярмарок починався зі святкової ходи, під час якої можна було побачити акторів у костюмах чудовиськ, ведмедів, собак чи мавп, також артисти були у химерних масках, актор у ролі св. Августина йшов на ходулях і читав проповіді, у повітрі пливли штучні хмари з янголами (повітряні гімнасти).

Містерія зазвичай була масовим видовищем, адже у її театралізованих епізодах брали участь усі міські цехи, а це сотні людей. Так, епізод про побудову Ноевого ковчега виконували моряки, всесвітній потоп діставався

рибалкам і мореплавцям, таємна вечеря - пекарям, обмивання ніг - водовозам, піднесення - кравцям, а поклоніння волхвів - ювелірам [28], [Додаток К]. Усі епізоди були пронизані наскрізною дією та були складовою частиною біблійного циклу.

О. Поспелов у своїй статті зазначає, що «...комплексного об'єднуючого поняття «циркове мистецтво» у ХІХ ст. не існувало ані в науковому, ані в повсякденному вжитку» [62]. Саме у цей час цирк почав приймати той вигляд, який дійшов до сьогоднішнього дня: будівля з манежем та розміщенням глядацьких місць у формі амфітеатру, постійні номери з дресируванням тварин, майстерна верхова їзда, гімнастика, акробатика, танцівники на канаті, балансування, мімодрама та інші. Науковці тих років приділяли увагу цирковим жанрам, проте не визнавали виступи відомих акробатів чи наїзників естетичними та важливими для історії. Такі філософи ХІХ ст., як Й. Еберхардт, К. Краузе, В. Круг, Ф. Фішер дійшли до думки про те, що циркові виступи слугували презентацією досконалої фізичної підготовки, спритності та майстерності. Втім, вони наголошували, що ці критерії не є підставою до віднесення циркових елементів до витонченого мистецтва [100], [103], [104], [108].

Отже, отримані результати свідчать про те, що циркове мистецтво є невід'ємною складовою соціокультурного процесу з давніх часів. Цирк завжди існував у формі видовища та виконував розважальну функцію. Його ретроспектива тісно пов'язана з життям суспільства, трудовими навичками та релігійними культами й святами. За часи Середньовіччя та Відродження у масових видовищах використовували циркові елементи (акробатика, балансування, гімнастика, повітряна акробатика, ходулі, вогонь, наїзництво), що свідчить про зародження такого явища, як циркізація.

2.2. Авангардні мистецькі напрямки п. ХХ ст, як чинник циркізації масового видовища

З розвитком соціально-економічного життя, на рубежі ХІХ-ХХ ст., циркове мистецтво перебувало у постійному розвитку. Зі зміною соціальних умов — змінився і зміст циркових номерів. Майстри цирку відображали усі тонкощі у відповідній художній формі. Наприклад, під впливом кавалеристських шкіл артисти демонстрували вищу школу верхової їзди, надавши їй видовищності. З популярністю велосипеда у спорті з'явилась маса вело-фігуристів. Промислове виготовлення резини наштовхнуло на творчу ідею створення такого цікавого підкидного снаряду, як батут [22]. Тож на поч. ХХ ст. активно продовжувались пошуки та новації щодо освоєння нових засобів виразності циркового та видовищного мистецтв.

Проте, у європейських країнах зберігались традиції проведення театральних вистав просто неба. Це підтверджує у своїх щоденниках Р. Роллан: «У Швейцарії влаштовуються драматичні вистави на відкритому повітрі, за участю тисячі громадян, одухотворених любов'ю до своєї маленької батьківщини. Ці величні вистави, краще, ніж що-небудь, дають поняття про античні видовища. Традиція цих свят підтримується в Швейцарії вже протягом багатьох століть» [64].

Безперечно, важливою подією в історії видовищного мистецтва можна вважати появу професії режисера. Починаючи з ХХ ст. він перетворюється на керівника та організатора масштабного видовища. Під час роботи над творчого складовою дійства, режисер розпочинає використовувати циркові засоби. Важливо згадати таких реформаторів, як М. Рейнхардт (Німеччина), К. Марджанішвілі (Грузія), Вс. Мейерхольд (Росія) та звичайно Л. Курбас (Україна).

М. Рейнхардт є справжнім новатором, адже у своїх виставах поєднував театральне та циркове мистецтво. Прикладом слугують такі режисерські роботи, як «Міраклъ» (за п'єсою «Сестра Беатріс М. Метерлінка) та «Цар

Едіп» (Софокла), що проходили у будівлі цирку та включали в себе акробатичні та масові сцени, за допомогою яких режисер додавав єдності руху та підкреслював характер постановки [72], [Додаток Л]. Також, М. Рейнхардт є засновником щорічного літнього музичного фестивалю просто неба у м. Зальцбург, який існує вже 100 років. На першому фестивалі новатор представив середньовічну містерію «Кожна людина», де були відтворені образи народних свят та карнавалів, про які ми згадували у попередньому підрозділі. Завдяки його співпраці з композиторами, балетмейстерами та художниками, мистецтво режисури отримало великий поштовх для динамічного розвитку у 20-30-х рр.. ХХ ст. [106], [Додаток М].

До новаторів варто віднести і Вс. Мейерхольда, який проявляв інтерес до цирку, вбачаючи у ньому школу здоров'я та хоробрості. Після Жовтневої революції (1917 р.) відбулись зміни у всіх сферах, в тому числі і в культурній. Перед режисерами відкрились перспективи розвитку та експериментів. На першому засіданні Театрального ради при Народному комісаріаті по освіті, Вс. Мейерхольд продекламував: «Треба нам, діячам всіх родів мистецтва, театру, естради та цирку, переплестися в загальній роботі і всім разом, якомога менше розділяючись, йти до народу» [18]. Ці слова можна вважати заклик до початку циркізації. Вс. Мейерхольд ставив за мету реформувати циркове та театральне мистецтво, створити театр-цирк та «... такі умови, при яких циркове та театральне мистецтва змогли б розвиватись по лініях паралельним, а не перехресним» [82]. Режисер спонукав вийти за межі «четвертої стіни» театру на площу, закликав відродити балаган, перетворити театральне мистецтво у масове дійство, у «відкрите» видовище, яке органічно включало б нові компоненти та синтезувало б видовищність інших видів мистецтв. Усі елементи масових видовищ тісно переплітались з естетикою народного свята, яка лежала в основі цього синтезу: ексцентрика цирку з урочистістю маніфестів, нав'язливість мюзик-холу з суворістю параду.

Актор Мейерхольда повинен був володіти навичками акробатики, адже окремі елементи циркового мистецтва режисер вносив до епізодів своїх вистав. Прикладом слугує відома вистава «Містерія-Буфф» (В. Маяковського) що включала в себе циркові прийоми. Нажаль, до наших днів не дійшли ніякі речові свідчення (фотографії, музика, костюми, ескізи) щодо вистави, проте, збереглися деякі описи цього видовища (спогади та інтерв'ю, зібрані О.Февральським). Проте ми знаємо, що у третій дії «Пекло» був введений спеціально підготовлений цирковий номер, у якому артист цирку В. Лазаренко виконував різні акробатичні рухи на канаті та трапеції. Ось, як про це згадує актор В. Сисоєв: «Лазаренко, освітлений червоним прожектором, виконував небезпечні вправи на трапеції. Він сидів, похитуючись на трапеції, розмахуючи руками, і раптом падав вниз, утримуючись кінчиками ніг за кути трапеції» [79]. Головним елементом видовища був балаган з його імпровізацією, агресивністю, відважністю скоморохів, антитрадиційністю і навіть безсоромністю. Також був присутній мітинг, як політична акція революції та стихіна маніфестація, — тобто вистава за усіма правилами вуличного масового видовища з елементами циркового мистецтва [35]. Внаслідок цього народжувалась нова технологія режисури масових видовищ, де синтезувалась естрада, цирк та театр. Тож, можемо вважати, що перші прояви циркізації у режисурі масових видовищ належать саме Вс. Мейерхольду.

Не менш сміливим режисером-реформатором був К. Марджанішвілі, який намагався втілити ідею «театра-свята». Починав свій творчий шлях театральний новатор у Художньому театрі під керівництвом К. Станіславського, де за три роки здійснив декілька постановок з великою кількістю танців та музики. Пізніше він був призначений комісаром київських театрів. У Києві режисер звернувся до творчості Лопе де Веги та поставив «Овече джерело» зі щасливим кінцем [21]. Одразу після цього К. Марджанішвілі переніс цю виставу на Марсове поле у Петрограді (суч. Санкт Петербург), та перетворив усі масові сцени на пантоміму [40] , [Додаток Н].

В Україні, загалом у Києві та Харкові було створено багато видовищ з цирковими елементами. Реформатором виступав Л. Курбас, який створив експериментальну театр-студію «Березіль». Саме там режисер намагався впровадити утворення нової української естради та цирку. Для цього він включав до репертуару театру естрадно-циркові ревію, такі як «Алло, на хвилі 477», «Шпана» та інші [Додаток П]. Для акторів Л.Курбас читав лекції та проводив заняття зі сценічної пластики, акробатики, фізичної культури та цілий комплекс дисциплін з майстерності актора, а згодом впроваджував циркові елементи у виставах. Для Л. Курбаса ідеальний актор – це справжній майстр своєї справи, професіонал, артист який відчуває себе вільно. Такого актора він називав «розумний Арлекін» і він повинен був досконало володіти власним тілом, вміти виразно та зрозуміло говорити за допомогою пластики руху. Яскравим прикладом циркізації курбасівської режисури є вистава 1924 р. «Пошилися в дурні» (М. Кропивницького), що була пронизана засобами циркової виразності: акробатика, буфонада, гімнастика. У виставі «Шпана» актори пересувались на роликівих ковзанах, а в «Алло, на хвилі 477» М.Крушельницький виступав у ролі клоуна. Отже, можна стверджувати, що в Україні першим поштовхом до циркізації в режисурі були саме постановки Л. Курбаса.

Згодом у 1930-х рр. експериментальні авангардні вистави перетворились на політкарнавали. Цьому слугували залучення мас для заняття мистецтвом, адже масове видовище стало одним з головних інструментів ідейно-політичної організації народу. До таких свят готували тематичне оформлення, реквізит, музичне оформлення та, звичайно, агітаційний текст ораторів. Почали проводити музичні олімпіади та огляди самодіяльного мистецтва в парках, фізкультурні свята на стадіонах та площах. Усе це спровокувало появу нового виду заходу — театралізоване спортивне видовище. Художнім керівником та головним режисером масових видовищ у СРСР був І. Туманов. Відоме його видовище — VI Всесвітній фестиваль молоді та студентів у Москві [Додаток Р]. У дні фестивалю в усіх

куточках міста проходили концерти, циркові вистави, конкурси, виставки, зустрічі та семінари, театральні вистави, кінопокази та інше. Постановку кожного свята режисер підкреслював цирковими елементами, які завжди були неповторними та індивідуальними. Як згадує сам І. Туманов «... радянські гімнасти, почавши свій виступ, перетворили поле стадіону на карту світу. Спеціально підібрані за кольором костюми і розташування спортсменів надали цій карті необхідний рельєф і різко окреслили межі материків і океанів. Раптом на мапі виник контур атомної бомби. Вона зловісною тінню лягла на континенти планети. Але слово «НІ!», що з'явилося на карті і повторене на багатьох мовах як протест проти загрози атомної війни, перекреслило хрест-навхрест енергійними лініями силует бомби. Символіка була ясною, чіткою, тема точно доходила до свідомості глядачів.» [78]. Це один з прикладів того, як І. Туманов використовував циркове мистецтво у режисурі масових видовищ.

Пізніше, у 60-х рр. ХХ ст., до будь-якого масового видовища почали створювати пролог з політичним підтекстом. Зазвичай, він складався з історичних епізодів, вихваляння трудових досягнень та прославлення ударників комуністичної праці. За даними І. Туманова, починався пролог з костюмованого виходу літературних, театральних або кіно- героїв. Обов'язково сцена була наповнена яскравістю та несла в собі образ певної епохи або запропонованих обставин, в яких діяли і жили герої. Так, поступово з'явилися тематичні театралізовані концерти [77]. Доказом циркізації масових видовищ є робочий сценарій урочистого концерту, присвяченого 40-річчю ВЛКСМ на Центральному стадіоні ім. В. Леніна «Палац спорту», що проходив 29 жовтня 1958 р. та був організований І. Тумановим. Тут можна було побачити застосування великої кількості циркових номерів та елементів, таких як скульптурні групи людей, легка атлетика, циркова гімнастика, акробати і т.д. [77].

У ці ж роки в Демократичній республіці В'єтнам розпочинається кар'єра режисера-постановника масових спортивних заходів Г.Рабіля. Світ

знає цю постать як розробника гімнастичної «білоруської вази» [Додаток С]. Це дерев'яна конструкція, що була заввишку шість метрів. У циліндричних конструкцій, що розроблювали для відкриття XXII літніх Олімпійських ігор у Москві (1980 р.) було чотири ряди, де сиділо по сто дівчат (студенти інститутів фізичної культури СРСР), а на верхівці виступали найкращі акробати. В кінці номеру дівчата повинні були скидати з себе накладену тканину і ряди приймали кольори олімпійської символіки. Як стверджує сам Г. Рабіль «Перш ніж втілити ідею в життя, треба ретельно продумати майбутню композицію. Все повинно бути розраховано до сантиметра. Якщо зробити абияк, то не вийде цілісної і красивої картини» [29], тож окрім точної розробки конструкції, важливу роль грали репетиції з цирковими артистами. Найвища (10 метрів) та найважча (4,5 тонни) гімнастична «ваза» була використана на святкуванні 1500-річчя міста Київ у 1982 р. На сьогоднішній день конструкція користується популярністю за межами минулого СРСР.

Під кінець XX ст. та до сьогоднішнього дня на піку своєї популярності знаходяться естрадні форми (в тому числі і циркові), які успішно влітаються в сценарій будь-яких заходів. Епоха постмодернізму привносить в сучасний побут верховенство засобів масової інформації, масову поп-культуру, кліпове мислення. Це час царювання естрадно-циркових жанрів, але з доповненням художніх засобів, лазерних інсталяцій тощо. Обумовлено це тим, що сучасному глядачеві, звиклому до кліповості у всьому (подача інформації в ЗМІ, принципи телевізійної реклами, активне користування інтернетом і т.д.) важко сприймати цілісну, нічим не дроблену дію: увага розсіюється і притупляється, глядач починає нудьгувати. Сьогодні, навіть в класичних формах, наприклад, в балеті дуже часто працює відео екран, з'являються записані діалоги і монологи, а іноді і відверто гумористичні скетчі і пантоміми.

Підводячи підсумок, варто зазначити, що режисура масових видовищ XX ст. досягла великого розмаху, увібравши в себе ще більше циркових

елементів. Засновниками циркізації можна вважати Вс. Мейерхольда та Л. Курбаса, які ставили за мету реформування видовищ за допомогою залучення циркових елементів. Головним режисером-постановником масових свят просто неба у СРСР, який активно використовував циркову естетику можна вважати І.Туманова.

2.3. Основні напрями циркізації у світовій режисерській практиці масових видовищ

Відмінною особливістю розвитку сучасної культури є поєднання плюралізму, метамодернізму та андеграунду з реалізмом. Внаслідок розвитку інформаційних технологій (телебачення, інтернет) можливості знайомства глядача зі світовою масовою культурою розширились. Разом з тим, виросла потреба пошуку нових форм відображення дійсності. Сучасне людство вимагає трансформацію святкової культури, нові форми та змісти, функції та особливості організації видовищ. Інтереси змінюються, цінності добра, святості, естетичності та віровчення заміщуються прагматичною потребою у відпочинку та розвагах. Саме вони і визначають необхідність і можливість існування змістовного, серйозного, символічного видовища або ігрового святкового дійства. Режисура масових видовищ все більше віддаляється від традиційності та розширює свій спектр різноманітних форм та жанрів. Таке різноманіття та нестабільність свідчить про ріст векторів розвитку сучасних елементів режисури масових свят. Разом з тим, масові видовища можуть проходити як в рамках сценічного простору, так і на нетрадиційних майданчиках — міських площах, вулицях, в парках культури та відпочинку, на галявинах і берегах річок, і навіть в центрі водного простору на спеціально спорудженому помості. Декораційним оформленням, у такому випадку, стає навколишнє середовище — архітектура будівель та природний ландшафт. У режисера виникають унікальні постановочні можливості реалізувати свій задум, використовуючи як традиційні, так і нетрадиційні

засоби виразності, діапазон яких сьогодні величезний. Все залежить від професіоналізму режисера і чіткої роботи художньо-постановочної групи при єдиному поставленому завданні: створення цілісного художнього твору великомасштабними символічними зоровими образами. Одним з таких допоміжних елементів є використання циркових номерів та жанрів.

Яскравим прикладом вищесказаного можуть слугувати церемонії відкриття та закриття Олімпійських ігор, будь то зимові чи літні. Олімпійські ігри — один з найбільших і унікальних заходів планети, де дух спорту і змагань тісно переплітається з атмосферою свята і фестивалю. Як пише Б. Хавін, олімпійські ігри - це не тільки змагання спортсменів, це презентація країни на світовій арені як з точки зору спортивного розвитку нації, так і з точки зору її культурних особливостей і досягнень. Щоразу організатори заходу намагаються здивувати глядачів, зробити те, що ніколи нікому не вдалося, щоб саме їх церемонія увійшла історію на десятиліття. Мета церемонії відкриття Олімпіади — показати країну не тільки для іноземців, але і для самих себе, а також за допомогою архетипних образів і символів репрезентувати історію країни-господині [80].

Розглянемо деякі церемонії детальніше. Змагання країн за кращу режисуру масового видовища почалось з церемонії відкриття XXVII Олімпійських ігор, яка відбулась у 2000 р. на стадіоні Australia Stadium (м. Сідней) в присутності 110 000 глядачів. Головним режисером видовища став австралієць Р. Берч. За його словами, у церемонії взяло участь 12 687 виконавців. Стадіон був заповнений глядачами вщерть [107]. Президент Олімпійського комітету А. Самаранч назвав цю церемонію відкриття Олімпіади найкрасивішою з тих, що він бачив — а його слова на вагу олімпійського золота. Чесно кажучи, шоу, показане в столиці Австралії, мало не багато спільного з, власне, спортом — це було скоріше грандіозне дійство в стилі Цирку Дю Солей, сильно збільшене в масштабі. Сценарний хід свята — це прекрасний сон, побачений очима дівчинки, 13-річної Ніккі Вебстер. Навіть сама назва театралізованого дійства «Сни» містить у собі режисерську

ідею. У цій історії оживали австралійські аборигени, водили хороводи ведмедики коала і кенгуру, піднімалися з дна морського риби і добрі чудовиська. Взагалі, водна складова була найважливішою у фантастичній феєрії — навіть олімпійський вогонь запалювався в центрі величезного водоспаду. Також були присутні усі символи головних стихій континенту — океан, пустеля, вогонь та рослинність. Неймовірно, як режисер та хореографи-постановники змогли простягти через усі епізоди видовища нитку елементів циркового мистецтва, адже вони були присутні усюди [Додаток Т].

Багато елементів циркізації можна спостерігати в Афінах (2004 р.), де під час театралізованої частини відкриття Олімпіади артисти виконували цілісну пластичну композицію історії Греції. Герої наче зійшли до нас з малюнків античних амфор, а грецькі боги та музи ожили. Там можна було побачити повітряних акробатів, хула-хупи, вогонь, гімнастів тощо [Додаток Т].

Розглянемо церемонію відкриття у Пекіні на стадіоні «Пташине гніздо» (2008 р.), де постановником був китайський кінорежисер Ч. Імоу. На арені стадіону «Пташине гніздо» він продемонстрував театралізовану виставу присвячену історії китайської цивілізації. Під час шоу були задіяні повітряні акробати у ролі дівчинки з повітряним змієм, космонавтів та людей майбутнього (58 чоловік), що кружляли навколо китайського ліхтаря, який символізував планету Землю. Також елементи акробатики були присутні під час запалювання вогню: триразовий чемпіон з гімнастики Л.Ніну пробіг по повітрю з факелом у руках та розгорнув за собою величезне полотно. Це полотно слугувало наскрізною дією на протязі всієї церемонії відкриття. Режисер-постановник за допомогою циркових жанрів доніс глядачу свою головну ідею, що Китай — найпрогресивніша нація світу [Додаток Т].

Нарешті перейдімо до Олімпіади в Лондоні (2012 р.), де режисером-постановником виступив британець Д.Бойл. Цю Олімпіаду ми вважаємо показовою для режисерів масових видовищ. Церемонія відкриття Олімпіади-

2012 має назву «Острів чудес», та за традицією представляє собою історію країни-господарки. Перші 30 хвилин церемонії показали стислу історію Великобританії у розумінні самих жителів країни. Розмірене сільське життя з домашніми тваринами, народними іграми та радісною світлою музикою швидко змінилося урбанізацією та індустріальною революцією. І знову повітряна акробатика займає своє провідне місце у театралізованому дійстві на стадіоні. Від десятків Мері Поппінс з парасольками до королеви Англії на парашуті, режисер вражав глядачів креативністю поєднання естради та цирку [Додаток Т].

Необхідно зауважити, що під час відкриття Олімпіади в Ріо-де-Жанейро (2016 рік) на стадіоні Маракана режисером Ф. Мейрелесом також були використані деякі жанри циркового мистецтва. Так, під час епізоду «Народження життя» артисти у ролі поневолених африканців виконували акробатичні трюки у залізному колі, що нагадувало спрощену версію «колеса смерті» Цирку Дю Солей. А сцена «Метрополіс» розпочалась вражаючим виходом паркурщиків, які продовжили свій виступ на символічних дахах будинків [Додаток Т].

Швейцарську премію в області шоу-бізнесу за режисуру церемонії закриття XX зимових Олімпійських ігор в Турині (2006 р.) отримав цирковий режисер Д.Фінци Паска. Важлива роль у виставі була відведена артистам цирку. За допомогою пластики тіла повітряних гімнастів був зроблений білий голуб – символ добра, що присутній на кожній церемонії відкриття. Також, був створений цирковий парад артистів у стилі театру Дель Арте, де на початку до глядачів вийшов білий клоун (герой відомої кінострічки Ф.Фелліні «Клоуни»), а слідом за ним парад різноманітних персонажів (акробати на кільцях, батутах, ходулісти, повітряні гімнасти, жонглери та факелonosці). Загалом у сцені прийняли участь 400 артистів цирку та 48 артистів кордебалету [Додаток Т].

Сучасні театралізовані циркові видовища є результатом розвитку постіндустріальної культури постмодернізму, особливістю якої є поєднання

«всього у всьому». Циркове мистецтво виявилось дуже зручною моделлю, що втілює філософію постмодернізму. Прикладом такого втілення слугує канадська компанія «Цирк дю Солей», яка починала свій шлях з вуличних виступів. У тодішньої команди було у репертуарі еkleктичне шоу за участю жонглерів, танцюристів, факірів та музикантів, які тішили місцевих шанувальників своїм виступом. Ці ранні шанувальники та виконавці навіть не здогадувались, що на їх очах зароджується дещо чарівне, захоплююче та революційне у глобальному масштабі [102]. На сьогоднішній день «Цирк дю Солей» являє собою видовищне шоу, якому немає рівних. Цей цирк привніс в культуру нову стилістику, нове прочитання традиційних циркових форм. Прагнучи створити репертуарний цирк, автори та режисери придумали нову форму подачі циркового матеріалу, завдяки чому з'явився авангардний цирк з усіма його сучасними атрибутами. Аналізуючи історію Дю Солей, можна сказати, що в основі успіху закладена проста хитрість, відома усім режисерам масових видовищ — «карнавал». За манерою поведінки, по стилістиці костюмів все нагадує саме карнавал, який передбачає залучення в свою святкову атмосферу широких мас населення. Ці святкові феєрії відображають настрої суспільства, продиктовані культурою кожної країни. Артисти цирку і сьогодні вражають міську публіку своїми виступами, так у 2014 р. для Creative City Project у центрі міста Орlando був проведений перформанс «Творче місто», виконаний повітряною гімнасткою К. Сілвою. Ідея проекту закладалась у думці, що діячі мистецтва можуть змінити місто на краще, зробивши його красивішим, змістовнішим та цікавішим місцем для життя [Додаток У].

Якщо казати про специфіку роботи режисера с цирковими артистами, то на нашу думку важливо звернутись до інтерв'ю режисера Цирку дю Солей Д. Фінци Паски з С. Яковлевим, де він сказав: «Приходять гімнасти з олімпійським минулим, але вони не можуть трансформуватися. І це головна складність для режисера шоу. Якщо ти хочеш створювати театр цирку, то в тебе повинні бути люди, здатні працювати фізично, як акробати, і

перевтілюватися, як актори.» [98]. Тобто, дуже важливо, щоб спортсмени-виконавці володіли акторською майстерністю та вміли вживатись у відповідну роль. Ми вважаємо це правило одним з головних етапів поєднання цирку та масового видовища.

На поч. ХХІ ст. певне місце під сонцем зайняло таке явище, як вуличний театр. Його актори знаходяться у безперервному русі і переїздах, то відповідно до цього, костюми і декорації, які вони використовують в своїх виставах, максимально спрощенні, музичний супровід зазвичай створюється «тут і зараз». Якщо вокальні або музичні здібності артистів недостатньо розвинуті, то вистава може проходити без звукового супроводу. Такі видовища мають назву «фізичний театр» і ґрунтуються лише на пластиці тіл та міміці акторів. Такі «беззвучні» театри популярні на європейських вулицях. Це яскравий зразок використання циркових елементів у виставах та видовищах просто неба. Прикладом слугує австралійська фізична театральна компанія «Legs On The Wall» (Ноги на стіні). Вистави цього театру поєднують акробатику з танцями, цирковими навичками та сучасними технологіями. У підвішеному стані актори стоять ногами на стіні будинку та таким чином грають досить ліричні вистави [Додаток Ф]. Також ця компанія приймала участь у церемонії відкриття Олімпійських ігор у Лондоні (2012 р.), про яку ми згадували вище.

Треба відзначити, що не обов'язково циркові елементи у масових видовищах повинні бути динамічними. Наочним свідченням парадоксального поєднання циркового та статичного служить мистецтво «живих статуй» (Art of Living Statues). Це особливий різновид вуличного театру, де актор або група загримованих акторів у костюмах вживаються в роль справжньої статуї, зробленої з металу, каменю чи дерева. Ініціаторами та першими виконавцями у 1920 р. були вуличні клоуни Тоніо, Пепе та Пако. «Жива скульптура» — це повністю спонтанне та дуже органічне злиття трьох видовищних сфер — цирку, скульптури і театру [Додаток Х].

В наш час, часто різноманітні форми, взяті з різних сфер творчої діяльності, поєднуються у режисурі масового видовища в єдину композицію. Так, у виставі «Подорож в аква-сни» французького театру «Makabar» режисера С. Жаме можна побачити дивних сюрреалістичних істот на ходулях, які виконують неперевершені акробатичні сальто та кульбіти, трюки на натягнутому канаті, жонгливання і т.д., і все це у супроводі вражаючих світлових та піротехнічних ефектів [Додаток Ц]. У виступах іншого австралійського вуличного театру — «Stalker», поставлених Д. Кларксоном, можна бачити дивовижне поєднання елементів «атлетики та цирку, акробатики і сучасної хореографії, сучасних досягнень світлотехніки, приголомшливої музики, літаючих механізмів та феєрверків» [67], [Додаток Ш].

Нарешті перейдімо до канадського цирку «7 пальців» («Les 7 Doigts de la Main»). Цю компанію створили у 2002 р. випускники Монреальської національної циркової школи, які на той час вже встигли попрацювати на манежах різних країн (у тому числі в «Cirque du Soleil» і «Cirque Eloize»). Зразком для створення послуговували американські театри-кабаре. Актори театру — професійні акробати, гімнасти, еквілібристи, які вміють працювати з усіма традиційними цирковими снарядами. Важлива особливість вистав театру «7 пальців» це використання циркового снаряду в якості побутової речі, по типу крісла, на якому єдина дівчина-гімнастка робить неможливі трюки, не випускаючи з рук розкритої книги. У постановок «7 Doigts» немає режисера, вистава вигадується колективно. Через це, видовища складаються з епізодів, які легко можна поміняти місцями і не порушити зміст. Кожен з акторів має свої сольні номери, але одночасно виконують роль уніформістів, а також можуть вести діалоги з глядачем. І це вигідно відрізняє канадський новий цирк від традиційних циркових вистав, і від звичайних театральних постановок [Додаток Ш].

Отже, стрімке розширення інформаційного простору провокує народження нових форм та розвитку вже існуючих. Режисери-постановники

широкомасштабних видовищ використовують циркові елементи для створення символічно-зорового образу. Прикладом слугують церемонії відкриття та закриття Олімпійських ігор, вистави Цирку дю Солей та вуличних театрів «7 doigts», «Makabar», «Stalker», «Legs on the wall», які у своїх виставах використовують повітряну акробатику, гамнастику, вогняне шоу, ходулі, хула-хупи та інше.

Висновки до розділу 2

1. Визначено, що циркове мистецтво зародилось у давні часи завдяки народним обрядам та релігійним святкам. У Давньому Єгипті цирковими елементами володіли жерці та дивували публіку завдяки фокусам. Давня Греція відома своїми релігійними святами на честь Діоніса, містеріями та комедіями Аристофана, який використовував акробатику у своїх виставах. Давній Рим створив перший у світі цирк під назвою «Circus Maximus». Проаналізовано, що розвиток циркового мистецтва в контексті масових видовищ почався за часи Середньовіччя (ярмаркові балагани, комедія Дель Арте, містерії) та дійшов до сьогодні («Цирк дю Солей», вуличні театри, церемонії відкриття спортивних змагань).

2. Становлення самої циркізації відбулось на поч. ХХ ст., коли Вс. Мейерхольд («Містерія буфф»), М. Рейнхардт («Цар Едіп»), Л.Курбас («Алло, на хвилі 477») та К. Марджанішвілі («Овече джерело») поєднали театральне мистецтво з цирковим та винесли це у маси. Саме ці новатори прагнули поєднати цирк, театр та естраду. Якщо казати про масове видовище, то циркізацію активно використовували на просторі СРСР І. Туманов та Г. Рабіль, що працювали у парі. Останній створив відому усьому світові гімнастичну білоруську вазу, де залучають більше 1500 гімнастів та створюють з них рухливі композиції заввишки 7 метрів. Простежено, що схемою гімнастичної конструкції користуються у всьому світі до сьогодні.

3. Виявлено, що внаслідок розвитку інформаційних технологій у ХХ-ХХІ ст. режисура циркових масових видовищ розширилась та відкрила більше мистецьких прийомів. Режисери використовують циркові елементи у постановках для виразності, символічності, яскравості, неочікуванності та креативності. Було проаналізовано такі театри, як Cirque du Soleil (Канада), 7 doigts (Канада), Makabar (Франція), Stalker (Австралія), Legs on the wall (Австралія).

РОЗДІЛ 3.

ФУНКЦІОНУВАННЯ ЦИРКІЗАЦІЇ МАСОВИХ ВИДОВИЩ У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТ

3.1. Трансформація режисури масових видовищ з елементами циркізації в культурі сучасної України

Трансформація режисури масових видовищ в культурі сучасної України пов'язана з новою фазою розвитку політичного життя, а саме підписанням відновлення незалежності у 1991 р. Після підписання Конституції України (1996 р.), культура стала рушійною силою розвитку суспільства. В умовах ХХІ ст. українці в повній мірі залежать від проблеми вдосконалення людини. Суспільство існує в той період, коли в центрі знаходиться всебічний розвиток особистості. Сучасна людина знаходиться в умовах розвитку науки, техніки та високих технологій, в неї розвинута матеріальна потреба самовираження у трудовій діяльності та сфері дозвілля. Тож, нове сприйняття навколишнього світу породжує нові емоції та реакції людей на зовнішні чинники, а це в свою чергу породжує нові форми видовищ. Зі зміною політичного режиму (з тоталітарного на демократичний) перед українськими митцями відкрилась свобода вибору творчості та матеріальна підтримка з боку влади, тож у ХХІ ст. у творчості режисерів немає меж.

Режисура масових видовищ та циркових шоу-програм є логічним розвитком загальної режисури. За влучним висловом В. Барінова, усі ці явища відбуваються «завдяки синтезу різних жанрів і видів мистецтва: слова, музики, хореографії, пантоміми, кіно, театрального дійства, спортивних і гімнастичних вправ» [4]. Довгий час вчені вважали, що режисура масового циркового видовища не може відноситись до професійного мистецтва, що це тимчасовий прояв, оскільки виникає лише у конкретні моменти. Не

дивлячись на те, що режисер масових видовищ і циркових шоу-програм професія частково нова, всеодно висновки досвіду майстрів цієї справи поклали початок створення у вищій художній школі нової спеціальності — режисер масових свят та естради. У наш час українська режисерська діяльність у цій сфері активно розвивається, як у теорії, так і в практиці. На сьогоднішній день відомими українськими режисерами є А. Бадоев, Б. Барський, О. Боднарчук, В. Вовкун, О. Настаченко, Ф. Чемеровський, О. Коляденко, С. Проскурня, К. Томільченко та ін. Саме завдяки аналізу їх практичних робіт, ми можемо зазначити особливості режисури циркових масових видовищ:

- робота режисера над цирковим номером;
- створення епізодів та монтажу єдиного шоу з використанням циркових елементів;
- відсутність постійного виконавського колективу, адже склад виконавців формується кожен раз в залежності від задуму видовища;
- на відміну від театральної вистави, масове видовище налічує від 50 учасників і може сягати декілька тисяч;
- виконавці можуть бути різножанровими: солісти, художні колективи, спортсмени, діти, водії та каскадери мото-, автотранспорту та літаючих апаратів, дресовані тварини;
- використовується багато специфічних технічно-інноваційних особливостей;
- відсутність постійного репетиційного майданчика та свого приміщення для видовищ;
- видовище є неповторне, адже на тому ж самому місці, з одним і тим же складом виконавців, за різних погодніх умов та різним типом глядачів, важко потворити ідентично те саме.

Головною відмінністю масового видовища від театрального є взаємодія з усіма видами мистецтв: скульптура, архітектура, цирк, хореографія, музика,

кіно, живопис і т.д. Формою вираження може слугувати ландшафт: стадіон (церемонія відкриття «Євро-2012»), площа (свято «Масляна»), поле (фестиваль «Весілля в Малинівці»), вода (день міста Харків), палац спорту (новорічні дитячі мюзикли) і т.д. Головна задача режисера — підібрати усі головні елементи видовища, щоб створити з них особливе та неповторне.

Одним з найвиразніших засобів у режисурі масових видовищ є цирковий номер. Номер (відповідно до виду мистецтва) – закінчений виступ одного або декількох артистів у концертній програмі. Цирковий номер – це унікальна демонстрація фізичних можливостей людини [76]. Основа циркового номеру та головний вразний засіб – трюк. Для кожного номеру існує обмежена кількість трюків [34]. Не дивлячись на певні розбіжності з театральним епізодом, цирковий номер для масових видовищ має ту саму мету: створення єдиного, гармонійного, цілісного художнього твору. Головним завданням режисури циркового номеру є прояв актуальності, гостроти сьогодення, відображення свого відчуття світу, динаміки та руху.

Як було визначено у 2 розділі, на початку становлення циркізації, вона у театральному мистецтві залучалась у якості пошуку прийому об'єднання номерів. Але у XXI ст. поступово затвердились загальні етапи роботи підготовки циркового номеру. Ми хочемо виділити 8 етапів: початковий, підготовчий, технічний, організаційний, виробничий, репетиційно-випускний, святковий, післясвятковий. Розглянемо кожен детальніше.

До початкового етапу входить: встановлення місця та часу показу циркового номеру; брифінг з режисером (обговорення та уточнення усіх нюансів); написання детального плану, враховуючи усі цілі поставлені під час брифінгу; створення організаційної групи, яка буде відповідати за усі процеси підготовки та показу номеру.

Під час підготовчого етапу головному режисеру важливо підібрати людей, без яких створення циркового номеру неможливе: режисерсько-постановчу та технічну групи. До режисерсько-постановчої групи входять: режисер номеру; сценарист; музичний керівник; сценограф; художник по

костюму; хореограф; виконавці. Склад технічної групи такий: технічні керівники; головний спеціаліст з техніки безпеки; відповідальний за роботу з транспортом, що обслуговує перевезення реквізиту; адміністратори, відповідальні за роботу по забезпеченню реквізитом, костюмами, взуттям та ін..

Після затвердження усіх посад, сценарист разом з режисером приступає до написання творчої заявки, яка слугує основою до написання робочого плану. Жоден цирковий номер не може бути створений без сценарія, тож він пишеться саме на підготовчому етапі. Відштовхуючись від творчої заявки створюється художній, музичний, хореографічно-пластичний образи циркового номеру. Саме тут важливо заздалегідь подумати про усі технічні особливості та головні елементи, адже від умов сценічного майданчику та реквізиту залежить безпека виконавців. Коли циркові елементи обрані, режисер-постановник переходить до вибору та затвердження виконавського складу, це можуть бути дитячі циркові колективи, пластичні театри, солісти оригінальних жанрів і т.д. Чим більше уваги на цьому етапі приділять організаційним моментам, тим краще буде результат.

Під час технічного етапу складаються райдери для усіх підрядчиків (сценічні конструкції, звукове, освітлювальне та відео- обладнання, піротехнічні та спеціальні ефекти), за це відповідає головний спеціаліст з техніки безпеки.

Найбільший за обсягом робіт є організаційний етап, адже до нього входять – розробка графіку проведення репетицій та графіку монтажу сценічних конструкцій, художнього оформлення, звукового, освітлювального та відео- обладнання, розробка графіку забезпечення колективів чи окремих виконавців костюмами, реквізитом та ін..

Неможна обійтись без виконавчого етапу, адже саме на ньому створюються музичне оформлення, запис відеоматеріалів, виготовлення художнього оформлення, костюмів, реквізиту і т.д.

Репетиційно-випусковий етап має свої ділення на етапи поменше. Протягом репетиційного періоду створюється номер та перевіряються усі елементи, що були написані раніше, випрацьовується темп, динаміка та створюється сценічний образ. На цьому етапі виправляються усі помилки, проблеми та вирішуються усі раніше поставлені завдання. Під час підготовки циркового номеру, репетиції з виконавцями проходять у великому повільоні, де достатньо місця. О. Настаченко в інтерв'ю нам розповів, що кожен цирковий колектив готує виступ на своїй репетиційній базі, потім фіксує номер на відео і відправляє головному режисеру. Таким чином, режисер збирає відеотеку та вибудовує загальний малюнок в електронному вигляді [53]. Коли усі номери готові, то настає випускова фаза – зведені репетиції під час яких по означеному графіку режисер-постановник «проганяє» окремі епізоди. Коли виконавська частина номеру готова, починається монтаж сценічних конструкцій, художнього оформлення, звукового, освітлювального та відео- обладнання. По завершенню режисерсько-постановча та технічна групи проводять генеральну репетицію. Згідно розробленого головним режисером свята графіку (монтажного листа), творчі виконавці та колективи прибувають на місце репетиції в означений час. В день свята, за декілька годин до початку заходу, проводиться чек номеру (перевірка сценічного покриття, конструкцій, реквізиту, звукової апаратури для виконавців).

Передостанній святковий етап включає в себе виконання усіх своїх обов'язків кожним членом великого колективу. У післясвятковий етап проводиться демонтаж та розвезення художнього оформлення, сценічних конструкцій, реквізиту, звукового, освітлювального та відео- обладнання, а також прибирання місць проведення святкових заходів.

На превеликий жаль, сьогодні в Україні існують певні проблеми легковажного ставлення до професії режисера масових видовищ та його роботи. Багато аматорів, які не мають відношення до сфери сценічного мистецтва, називають себе «режисерами» у сфері і тим самим руйнують якість історії цієї професії. Усім відомо, що організувати свято сьогодні

беруться хто завгодно: співак, гітарист, діджей, журналіст, звукорежисер, адміністратор, фокусник, ведучий і т.д. Вони це роблять через те, що перед ними відкриті всі двері та є можливість заробити гроші, а не тому що вони професійні фахівці у цій сфері і хочуть донести глядачу свою ідею. Режисура масових видовищ — це творчий процес створення свята. Справжній режисер видовища перетворює сценарій на бурхливе сценічне життя, авторські ремарки на реальні сюжети, а вигаданих персонажів на живих діючих людей. Також, режисер масового видовища це не тільки той, хто вміє опанувати сценарій та адаптувати його, а також організатор, який вміє керувати творчою командою та давати якісні поради акторам. Другою проблемою сьогодення є втрата глибинного сенсу видовищної культури, адже вона за словами О. Логвінової «все більш направлена на естетичне, емоційне і розважальне задоволення його учасників і глядачів» [44].

Отже, ми бачимо як проходить підготовка циркового номеру і те, що вона має свої особливості, закономірності та певні етапи. А також, що використання професійним режисером елементів циркізації у видовищах є способом вирішення існуючих проблем. Завдяки цирковим жанрам постановка набуває змісту, метафоризму, єдиної ідеї, динамічності та карнавальності. Взаємозв'язок видовищного та циркового породжує нові неординарні види естрадних номерів та приголомшує сучасного глядача своєю грою фактури. Тож циркові елементи наповнюють атмосферу свята яскравими емоціями та враженнями глядачів.

3.2. Різноманітні форми прояву циркізації в сучасній режисурі України

Говорячи про розвиток взаємодії циркового та видовищного мистецтва на території України, неможливо обійти стороною витoki цього симбіозу. Першооснова цирку - це руйнування «логіки», перетворення «низького» враження на «високе» та «важливе». Циркове мистецтво – це первинний

світогляд, поєднання загальних поглядів. Зв'язок видовищного та циркового мистецтва полягає у рівні збереження архаїчної святості двох складових, їх елементів, динамічної моделі видовища та карнавалу, що провокує сміх, гарний настрій та приємні враження.

Як показує аналіз, історична панорама видовищного та циркового мистецтв розкриває суть їх взаємозв'язків, які є прикладом зорово-слухового синтезу та ґрунтується на образному вираженні та метафорах, здатних викликати необхідний ефект у глядацької аудиторії. З авторської точки зору, тільки у театрі та цирку можна відчутися цю незвичайну містику, що створює режисерсько-постановча група та артисти. Театр і сам цирк очима давньої театральної роботи з мандрівними акторами – гістріонами, жонглерами, повітряними акробатами, гімнастами, еквілібристами, скоморохами, – представляє собою прагнення до вільного та змістовного життя, яке змінює та трансформує культурний контекст. Духовний підтекст служить засобом для кращого розуміння та осмислення навколишнього світу та висловлення невисловленого, щоб узгодити наше життя.

Як ми вже з'ясували, професійним обов'язком режисера і предметом його роботи є творча організація драматичного твору, самостійна художня комбінація виразних засобів. У сучасному театральному мистецтві союз драми з усіма мистецтвами здійснюється талантом і професіоналізмом режисера. Власне, творча організація цього союзу або самостійна художня комбінація театральних засобів і є професійним обов'язком режисера та предметом його мистецтва.

В наш час стрімку популярність набирають такі естрадні форми як номери оригінального жанру та естрадно-циркові. А саме, пантоміма, ілюзія, жонгливання, еквілібристика, клоунада, вогняні шоу та інші. Важливо зазначити, що клоунада є мініатюрою, яку виконують безпосередньо клоуни. В цій мініатюрі артист може залучати різні циркові елементи, які ми перерахували вище та вони бувають трьох видів: музична, розмовна та пантомімічна. В. Кибалко виділяє наступні головні особливості такого

естрадного номеру: алогічність, нелінійність вчинків, парадоксальність, безглуздість, трюк, спеціальний реквізит та спецефекти [36].

Сьогодні прийоми клоунади користуються популярністю, адже їх полюбляє глядач через те, що вони допомагають поринути у дитинство та підняти собі настрій. В Україні щороку в м. Одеса в перших числах квітня проходить фестиваль циркового мистецтва «Гуморина». Кожен рік у святковому параді приймають участь творчі колективи та у театралізованій формі презентують свої вміння за допомогою ходуль, джампів, акробатики, пантоміми, моноциклу, роликів ковзанів тощо. Традиційно карнавальні паради проходять вулицями Садова, Дерибасівська, Пушкінська та Катерининської площі. Заснували фестиваль у 1991-1995 рр. Всесвітній клуб одеситів разом зі своїм президентом М. Жванецьким. Вже тоді до Одеси приїжджали зірки гумору та давали виступи на кращих майданчиках міста залучаючи циркові прийоми у театралізації [38]. Організатори фестивалю згадують, що у 2004 р. «...пройшла незвичайна карнавальна хода за участю кінних вершників і юних барабанщиць, бравих моряків і двірників, персонажів відомих стереотипних місць діяльності одеситів (комуналка, продавці з Привозу, бізнесмени, цигани), гігантських ляльок, байкерів та ретроавтомобілі, оркестрові, хорові та танцювальні колективи, комік-трупі «Маски», «Каламбур», «Джентльмен-шоу» та «Золотих гусаків», які розповідали одеські анекдоти глядачам, шоу автокаскадерів та парапланеристів...» [38], [Додаток Ю].

Також, у рамках «Гуморини» в 2011 р. по ініціативі комік-трупі «Маски» з'явився міжнародний фестиваль клоунів та мімів «Комедіада». Основна мета фестивалю – зміцнення дружби між країнами учасниками, розвиток театрального та циркового мистецтва, допомога молодому поколінню у розвитку в цій області та звичайно дарувати радість та посмішку всім свідкам і учасникам фестивалю [37], [Додаток Ю].

Тож, сучасний цирк вимагає яскравої театралізації не менш, ніж масові видовища циркізації. Г. Курінна зазначає, що «інноваційні зміни торкаються,

головним чином, таких виразних компонентів дійства, як: оновлена хореографія, що серйозно змінила обличчя сучасного цирку; спеціально створена для циркових вистав музика, що демонструє жанрово-стильове різноманіття; дизайн костюмів та реквізиту; екстер'єр всього виступу артистів (фігура, постава, перука, грим, світлові ефекти); серйозна драматургічна складова; неухильне підвищення рівня комплексної професійної майстерності – артистично-трюкової, театральної-циркової» [43]. На думку О.Беніфарда, усі вищезазначені компоненти включають в себе цілісність, колективність, взаємодію з глядачем, синтетичність та образність [6].

Видовищність масових свят з елементами циркізації є важливою частиною методики «експресивно-динамічних ефектів і прийомів залучення глядача в дійство із заздалегідь розрахованим результатом», яку описав Я.Ратнер [63]. Сучасні форми прояву циркізації у режисурі масових видовищ втілюють: акробати, еквілібристи, FIRE-шоу, LED-шоу, ролери, вело-фігуристи, кінно-трюкове мистецтво, ходулісти, гімнасти, клоуни, фокусники, жонглери, хула-хупи. воркаут, джампери, пілон і т.д. Підтвердженням цього слугують різноманітні святкування дня міста, фестивалі, вуличні театри, відкриття заходів на стадіонах і безліч інших.

Прикладом є Львівський міжнародний театральний фестиваль «Золотий лев», що також, як «Гуморина» традиційно відкривається урочистою карнавальною ходою, у якій беруть участь артисти різних жанрів вулиці і сцени. Відкриття завжди супроводжується урочистою музикою, артистами в образі казкових персоналіїв з різнобарвним реквізитом та декораціями театрів, що беруть участь у фестивалі. Також у карнавальній ході завжди залучають піротехнічні ефекти, якими володіють циркові артисти. Подібні карнавальні заходи у Львові проходять на день міста та міжнародному фольклорному фестивалі «Етновир». Важливо зазначити, що таке дійство відбувається не у кожному українському місті. Тому, важливо

підтримувати та розвивати і надалі подібні заходи в українській режисурі, [Додаток Ю].

Форми циркізації також проявляються і у шоу відомого українського режисера-постановника К. Томільченко. Попрацювавши у всесвітньо відомому шоу «Cirque du Soleil» в Аргентині, хореограф-постановник почав ставити в Україні успішні видовищні шоу з цирковими елементами. До таких входять «Барон Мюнхаузен», «Вартові мрій» і «Дім Таємничих Пригод». Останні два виявилися більш комерційно успішними. І саме через те, що це були не суто хореографічні постановки, а свого роду мультижанровий ентертеймент в дуже сучасному форматі, де в основу окрім танцю лягли і циркові форми [99], [Додаток Я].

Говорячи про шоу, неможливо обійти стороною премії «M1 Music awards», де з року в рік режисери-постановники концертних номерів дивують глядачів. На премії 2015 р. у виступі С. Лободи був використаний такий новітній елемент, як гіроскутер, на якому співачка разом з артистом у ролі людини майбутнього виконувала пластичну композицію про кохання. Цей елемент дозволив режисеру додати футуризму постановці. Того ж року номер Монатіка був поставлений на батутах, а виступ М. Барських супроводжували «дзеркальні люди», що були схожі на рухливий дискошар. У концертному номері гурту «Время и стекло» «Пісня про обличчя» (2018 р.) була реалізована схожа пластична композиція з артистами в образі живих статуй, які знаходились в імітованому мраморному помості та виконували пластичні рухи. Під час виступу співака Меловіна з піснею «Ти» (2019 р.) була використана повітряна акробатика: у певний момент до співака підлетіла дівчина та він разом з нею здійнявся до гори, де у парі зробив пластичні рухи та заспівав. Також елемент повітряної акробатики був присутній у виступі гурту NikitA «Вдихай», де солістки під імітованим дощем у повітрі робили кульбіти [Додаток АА].

Здійснений аналіз, дає змогу дійти висновку, що українські режисери демонструють креативне мислення та намагаються наблизитись до нового

незвичного світосприйняття засобами циркізації, відходять від традиційного способу передачі ідеї та образу постановки. Неповторність та оригінальність видовища досягається використанням неочікуваних глядачем сучасних елементів, таких як гіроскутери, повітряна акробатика, живі статуї, ходулі, джампери та інше. Сьогодні режисери демонструють свою творчу позицію у світі мистецьких практик у відносинах видовищного та циркового мистецтва, що у XXI ст. існують та розвиваються окремо, та переплітаються завдяки таким видовищам, як «Гуморина», «Комедіада», «Золотий Лев», мюзикли на ВДНХ, премія нагородження «M1 Music Awards».

3.3. Перспективи становлення циркізації масових свят в мистецькому середовищі Харкова

Початок 2000-х рр.. на Харківщині ознаменовано великою кількістю цікавих мистецьких подій, які, власне, і розпочинають тенденцію синтезу циркового мистецтва та масових театралізованих видовищ: фестиваль вуличних мистецтв (з 2015р.), III кінофестиваль «Харківський бузок» (відкриття у Харківському Державному цирку, 2011 р.), день міста Харків (театралізовані епізоди на площі Свободи, епізод на воді у сквері «Стрілка»), новорічні мюзикли для дітей Харківщини у Палаці Спорту (2010-2020 рр.). і т.д.

Для створення власного національного продукту у нас є велика перевага, враховуючи, що Харків це студентське місто, яке багате своїми театральними та цирковими колективами і у нас є можливість створювати унікальні проекти з залученням багатьох видів мистецтва. Динамічний розвиток авторських театрів-лабораторій (Прекрасні квіти, Кімната Т, Театр 19, Новий театр, Нова сцена, P.S., Мадригал, DIY та ін.) недержавних циркових шкіл та студій (FLEX, Старий цирк, Бенефіс, Plastic, Надія, Apelsin, Лавка пустощів «Карусель», Дружба, East Fire Show) викликає яскравий

сплеск народження самобутніх циркових вистав, які поживляють процеси співтворчості із режисерами масових видовищ.

Візитною карткою стрімко розвиваючого сучасного міста Харкова стали унікальні культурні проекти і масові свята. Департамент культури Харківської міської ради розробив стратегію розвитку масової культури міста, були сформовані постановочні групи, до яких увійшли кращі творчі сили мегаполісу: театр «Мадригал», Харківська державна академія культури, Центр культури Київського району та інші. Завдяки послідовній культурній політиці Харківської міської ради були реалізовані єдині в своєму роді масштабні проекти і закладені традиції нових майданних свят: відкриття та закриття Малих олімпійських ігор «Діти Харківщини», новорічні мюзикли для дітей Харківщини у Палаці Спорту, день міста Харків на площі Свободи, відкриття кінофестивалю «Харківський бузок» тощо.

Значною віхою у розвитку масових свят з залученням циркових елементів, після прийняття незалежності України, став перший український міжнародний театральний фестиваль «Березіль-93» (організатори та керівники – І. Борис, С. Гордеєв). Під час відкриття біля Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка артисти театру розігрували циркові пантоміми. А також під час святкової ходи, що відбувалась на центральній вул. Сумській, були залучені вищезгадані циркові колективи [17].

Традиція проведення відкриття і закриття Малих олімпійських ігор «Діти Харківщини» виникла у 2010 р.. Світова практика створення масових видовищ демонструє, що масові свята стають по справжньому красивими і яскравими тоді, коли вдається об'єднати естраду і цирк. Яскраве видовищне шоу під час відкриття тих чи інших спортивних змагань піднімає престиж та дає додатковий стимул учасникам, адже викликає позитивні емоції та дарує гарний настрій. У різні роки театралізоване відкриття Малих олімпійських ігор «Діти Харківщини» мало свою оригінальну концепцію: дійство розкривало тему пов'язану з історією Слобожанщини, гармонічною красою

людини в спорті, з європейським майбутнім нашого міста. Це унікальне видовище включає в себе все невід'ємні церемонії і ритуали проведення Олімпійських ігор: урочиста демонстрація факела, факельна естафета, церемонія запалювання олімпійського вогню, парад-вітання і побудова команд олімпійців, а також церемонія їх нагородження, використання унікальної атрибутики та символіки, [Додаток АБ]. Усі ці головні елементи у різний час були театралізовані різними видовищними засобами, у тому числі цирковими елементами (повітряні полотна, кільця та ремені). Головним режисером свята завжди був заслужений діяч мистецтв України О.Настаченко.

Не менш яскраво пройшла урочиста церемонія відкриття III Міжнародного фестивалю короткометражного кіно «Харківський бузок» [Додаток АВ]. Хочемо зупинитись на церемонії 2011 р., яка відбулась під куполом Харківського державного цирку. Головна мета фестивалю – об'єднання світових кінематографістів та молодого покоління для творчого діалогу, а також підтримка сучасного короткометражного кіно для ширшого прокату. I та II фестивалі проходили без театралізованої церемонії відкриття, а розпочинались прем'єрою фільму одного з зіркових гостей. III церемонія розпочалась з червоної доріжки, якою пройшли почесні гості фестивалю: М. Демонжо, П. Рішар, Ж-П. Бельмондо, М. Дунаєвський, Л. Гладунко, Б. Токарев. У 2011 р. адміністративна та режисерсько-постановча група вирішила розширити церемонію відкриття і окрім червоної доріжки та презентації фільму, зробити театралізоване видовище у будівлі Харківського державного цирку.

Ідея театралізації з використанням засобів циркізації виникла у Департаменті культури Харківської міської ради у співробітні з почесним президентом кінофестивалю кіноакторкою М. Демонжо та її творчою командою. Варто зауважити, що М. Демонжо має безпосереднє відношення до Харкова, адже її мати, К. Трубнікова, народилася у Харкові та згодом емігрувала до Франції. Тож, президент «Харківського бузку» дуже пильно

відноситься до фестивалю та особисто контролює кожен етап підготовки церемонії відкриття, а також приймає участь у творчому обговоренні та генеруванні ідей щодо видовищ. Поштовхом до поєднання циркового та видовищного мистецтва на III фестивалі слугував приїзд М. Дунаєвського, чий батько І. Дунаєвський є композитором відомої кінострічки «Цирк». Головним задумом стала інсценізація кадру з фільму, де головна героїня М. Діксон вистрибувала з гармати – саме це було першим номером на відкритті фестивалю. Як зазначає в інтерв'ю, яке нам дав головний режисер О. Настаченко, – «головним сюжетом була обрана еволюція світового кінематографу, починаючи з німого кіно Д. Вертова і до сьогодення», яку влучно вдалось реалізувати. Наскрізною дією проходили масові номери з мімами, що в пластично-хореографічній композиції розповідали глядачу історію та переводили його від одного десятиліття в інше, а в кінці зобразили живою фігурою слово «кіно». Таким чином, зібравши театралізовані «нетрадиційні» номери, знайомі усім по кадрам з улюблених фільмів, режисер-постановник та сценарист театралізували масове видовище за допомогою елементів циркізації [53].

Перспектива розвитку циркізації масових свят в мистецькому середовищі Харкова залежить від співпраці режисерсько-постановчої групи з творчими колективами. Серед харківських циркових колективів, робота яких спрямована на створення театралізованих видовищ з елементами циркізації слід виокремити «EASTFIRE SHOW». Під час інтерв'ю виданню «Вечірній Харків» О.Лачко, режисер означеного колективу, зазначає, що «важливо створити видовищність, є багато професіоналів високого класу, які демонструють філігранну техніку, але їхні виступи не викликають особливого захоплення у простих глядачів. Адже більшості людей складно відрізнити, чим відрізняється хороша техніка від поганої. Тому кожен наш виступ – це міні-вистава з цікавим сюжетом, хореографією і несподіваними спец-ефектами» [65], [Додаток АГ].

У результаті аналізу вистав «EASTFIRE SHOW» ми можемо простежити основні тенденції щодо циркізації як окремих епізодів, так і масштабних шоу. Наприклад, під час міжнародного оперного open air фестивалю «Operafest Tulchyn» колективом було створено візуальну складову до мюзиклу «Танок вампірів» лише на основі вогняного та акробатичного шоу. Циркові жанри стали магістральними для розкриття сюжету мюзиклу. Драматургія розвивалась також у номерах із використанням вогню та акробатичних елементів, хоча в оригінальній версії зазначений мюзикл виконується лише танцюристами.

Не можемо обійти стороною новорічні мюзикли для дітей Харківщини, які проходять щорічно у Палаці Спорту, починаючи з 2010 р. Яскравим прикладом циркізації у масовій режисурі є мюзикл «Спляча красуня» 2019-2020 рр. Під час першого епізоду – святкування першого дня народження принцеси Аврори, на сценічному майданчику відбувалось справжнє ярмаркове святкування: придворний оповісник, скоморохи-акробати, артисти на рейнському колесі, повітряні гімнасти, музики, гості свята, три добрих зимні феї, король Стефан та королева Беатріс, - усі вони у пластично-хореографічній композиції створили атмосферу справжнього свята. Герої-антагоністи мюзиклу були більш фентезійними і режисер мюзиклу О. Настаченко підкреслив їх особливості для образного рішення такими елементами: ходулі, які були прикріплені до рук і ніг у павуків, повітряна акробатика на кільцях та полотнах, гімнастичні та акробатичні елементи в хореографічній композиції кажанів та Маліфісенти, міфічні потвори на ходулях у великих складних костюмах. У фінальній масовій сцені вистави були задіяні усі артисти, у тому числі циркові. Можемо зробити висновок, що важливою складовою циркізації є розумно задіяні циркові жанри, що направлені на розкриття образу персонажу і які не використовуються як окремий номер, а тісно вплетені у сюжет видовища. Ці номери можуть посилити драматургію свята та загалом використовуються у фентезійних

номерах які створюються для образного рішення різних моментів [Додаток АД].

Варто відзначити зростаючий інтерес харківського глядача до масових видовищ, де застосовуються елементи циркізації. Як ми вже переконались, нове покоління митців (режисери-постановники, драматурги, циркові артисти) продукують на сцені власні візії, використовуючи основні принципи побудови циркових номерів та атракціонів. В означених постановках простежуються наступні характеристики: візуальна драматургія, рівноправність усіх елементів вистави, метафоричність, розвернутість на глядача, динамічність, яскравість, синтетичність, образність, креативність, неочікуваність, неповторність, трюковість.

Хочемо зупинитись на тому, як саме сьогодні у Харкові створюється масовий проект. Починається з того, що за стіл сідають три людини: візуалізатор, режисер, композитор і художник. Ця творча група починає у комп'ютерних програмах промальовувати усі декорації, світлове та звукове забезпечення, враховуючи майбутніх учасників свята. Адже, для ролерів, акробатів, гімнастів і т.д. велике значення має грамотно обладнаний сценічний майданчик, де немає різких стиків, сходів чи замало місця. Під час репетиції хореографи-постановники враховують усі нюанси, які можуть вплинути на видовище. Постановка усіх циркових номерів відбувається на базі творчого колективу, та вже на прогонних репетиціях відбувається об'єднання естрадних номерів. Такий зростаючий інтерес до масових видовищ у глядачів Харківщини, який існує на сьогодні, дозволяє спрогнозувати те, що і далі елементи циркізації будуть затребувані українською громадськістю.

Підводячи підсумок, можемо зазначити, що масовим видовищам Харківщини притаманні такі риси: високотехнологічне забезпечення заходів, оригінальність і креативність, динамічність дії, масштабність, застосування сучасних засобів вираження, виготовлення реквізиту та оформлення, сучасні видовищні костюми, співпраця творчої групи з адміністративними службами,

технологія швидких репетицій, участь аматорських колективів та об'єднань. Режисерсько-постановчі групи активно користуються засобами циркізації у видовищах, де присутні фентезійні образи чи потрібно підкреслили той чи інший важливий момент в епізоді видовища. Також, у Харкові активно розвивається безліч творчих об'єднань, студій та циркових шкіл, що свідчить про актуальність циркового мистецтва на поч. ХХІ ст.

Висновки до розділу 3

1. Виявлено, що на сучасному етапі цирковий номер займає важливе місце у масовому видовищі та являє собою самостійний продукт, який має певну мету та особливості. При цьому було простежено особливості створення циркового номеру для масового видовища в культурі сучасної України, під час якої було визначено головні етапи підготовки, а саме початковий, підготовчий, технічний, організаційний, виробничий, репетиційно-випускний, святковий, післясвятковий.

2. У результаті дослідження виявлено, що різноманітні форми прояву циркізації в режисурі сучасної України демонструють намагання наблизитись до чогось нового та креативного. Підтвердженням цього слугують такі видовища, як «Гуморина», «Комедіада», «Золотий Лев», мюзикли на ВДНХ, премія нагородження «M1 Music Awards». Циркізація масових видовищ у культурно-мистецькому просторі поч. ХХІ ст. активно функціонує та вбирає в себе історичні та новітні технології, що дає змогу створювати неповторні шоу.

3. В мистецькому середовищі Харкова циркове та видовищне успішно поєднуються між собою. На сьогоднішній день існує безліч циркових шкіл, студій та театральних угруповань, які беруть безпосередню участь у культурному розвитку міста. Головним режисером-постановником більшості міських великих свят є О. Настаченко. Завдяки його діяльності харківський глядач невтомно відвідує усі масові видовища, будь то Палац Спорту чи площа Свободи. Це доводить, що циркові елементи є засобом універсального спілкування та передачі актуального сенсу подій.

ВИСНОВКИ

Циркізація, як явище сучасного видовищного мистецтва – невід’ємна частина загальної культури. До сьогоднішнього дня мистецтвознавці не надали точне визначення терміну «циркізація». Використання циркових елементів привертає увагу глядачів за зацікавлює. Саме тому дослідження взаємозв’язку циркового та видовищного мистецтв є важливим для визначення тенденцій розвитку сучасних мистецьких практик.

Відповідно до завдань роботи, були зроблені наступні висновки:

1. Аналізуючи та систематизуючи джерела культурологічного та мистецтвозначного спрямування, ми можемо виділити, що такий засіб виразності у масових видовищах як циркізація відображається у дослідженнях дискретно та уривисто. Проте, існує ряд дослідників, що приділяли увагу взаємозв’язку циркового та видовищного мистецтва. Серед таких можна виділити В.Барінова, О.Гвоздьова, Б.Мейсона, С.Мокульського, С.Соковикова, К.Станіславську, О.Февральського, Б.Шарварко, С.Шумакову та інших. Саме їх праці вдалося упорядкувати відомі знання з різних дисциплін і сформувати подальшу картину стратегії дослідження.

2. В обраній нами системі методів та підходів до вивчення елементів циркізації в режисурі масових видовищ пріоритетним виявився метод контент-аналізу, який допоміг проаналізувати інтернет ресурси (віртуальні бібліотеки, віртуальні журнали та газети, енциклопедії, словники, каталоги, портали) та простежити динаміку розвитку сучасних елементів циркізації режисури масових видовищ в іноземному та вітчизняному культурному просторі.

3. Аналіз сучасного стану теоретичного дослідження циркізації, як культурно-мистецького явища, доводить, що на мистецтвознавчому рівні сформувалися певні уявлення, які стали підґрунтям осмислення феномену циркізації як різножанрової цілісності, суть якої визначається структурною складністю, а структура – основними функціями. Здійснений аналіз свідчить,

що поєднання видовищного та циркового мистецтв займає важливе місце в культурному розвитку мистецьких практик. Окрім цього, керуючись мистецтвознавчими працями, можемо констатувати, що циркізація – це художній засіб виразності, яким користується режисер з метою синтезу мистецтв, візуалізації театральної дії, акцентування на головному за допомогою використання циркових елементів у акторській грі. Вивчаючи циркізацію, як історико-культурне явище, прослідковуємо в ньому чіткі риси: візуалізація, інтерактивність, креативність, динамічність дії, масштабність, високотехнологічність, яскравість.

4. Досліджено, що циркове видовище є найдавнішим видом мистецтв та почало розвиватися ще за часів Давнього Єгипту, Давньої Греції, Давнього Риму та Давнього Китаю. Зародження цирку у Єгиптян відбулось під впливом жерців, які в свою чергу дивували натовп несподіваною появою вогню, речей та рухами статуй й дверей. Греки та римляни ставили за фізичне вдосконалення та гармонійний розвиток людини: вони використовували елементи акробатики, еквілібристики, гімнастики, дресури тощо. Широкого розвитку циркове мистецтво набуло в епоху Середньовіччя та Відродження, під час розквіту мандрівних артистів основним завданням яких було виконання вуличних містерій для простолюдинів, а основним досягненням стало утворення комедії Дель Арте.

5. Доведено тезу про те, що явище циркізації – це виявлення симбіозу цирку, театру та естради. Поява режисера на поч. ХХ ст. слугувала поштовхом до авангардних експериментів у театральних виставах Вс. Мейерхольда, Л. Курбаса, М. Рейнхардта, Ф. Жем'є, К. Марджанова. Підкреслено, що важливими функціями є створення єдиного, гармонійного, цілісного художнього твору. Також ми дізнались, що взаємозв'язок українського цирку та видовища зародився у ІХ ст., коли артисти гастролювали по ярмаркам. А у ХХ ст. в Україні було створено багато видовищ з цирковими елементами. Реформатором виступав Л.Курбас, який утворив експериментальний театр-студію «Березіль» та робив акцент на

фізичному розвитку актора. Також режисер ставив за мету об'єднати цирк та театр. Тож, його вистави стали прикладом для послідовників, які поєднували різні засоби виразності.

6. Виявлено, що цілісний художній твір створюється за допомогою великомасштабних символічних зорових елементів. Проаналізовано церемонії відкриття та закриття Олімпійських ігор, зокрема відкриття у м. Сідней (2000 р.), м. Афіни (2004 р.), м. Турин (2006 р.), м. Пекін (2008 р.), м. Лондон (2012 р.), м. Ріо-де-Жанейро (2016 р.), – усі вони включали в себе велику кількість циркових жанрів та артистів, що їх презентували. Досліджено вистави Цирку дю Солей, театру «7 пальців», «Lags on the wall» та «Макабар», та виявлено, що головним засобом виразності у них слугують акробатика, гімнастика, жонглювання, вогняне та повітряне шоу, живі статуї, повітряна гімнастика, ходулі, хула-хупи тощо.

7. З'ясовано, функціонування циркізації масових видовищ в українському культурному просторі початку ХХІ ст., а саме у ряді фестивалів, таких як «Гуморина» (м. Одеса), «Комедіада» (м. Одеса), «Золотий лев» (м. Львів), мюзиклах на ВДНХ (м. Київ) та у Палаці Спорту (м. Харків), а також у масових святах до дня міста, Масляної, відкритті та закритті малих Олімпійських ігор тощо. Було простежено, що нове покоління режисерів продукують у видовищах власне бачення, використовуючи основні принципи побудови епізодів з використанням циркових елементів та атракціонів. Підкреслюючи інтерес митців та глядачів до такого явища як «циркізація», можемо дійти висновку, що чим більше буде віднайдено видовищних особливостей, неочікуваних вирішень та поєднань мистецтв, тим цікавіше буде видовище. Тендеція до циркізації проводить динамічний розвиток сучасних мистецьких практик.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенштадт О. Цирковые рисунки С. М. Эйзенштейна // Советский цирк. 1958. № 1. С. 25–27.
2. Алперс Б. В. Конец эксцентрической школы // Театральные очерки. В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 290–294.
3. Арто А. Театр и его двойник : [сборник] : с прил. текста «Театр Серафима» / пер. с фр. и коммент. С. Исаева. М. : Мартис, 1993. 191 с.
4. Баринов В. А. Основы циркового творчества. М. : Ридинг. 2004. 180 с.
5. Баринов В. А. Цирк в системе культуры общества. // Современные исследования социальных проблем. 2011. № 2 (06). С. 186–191.
6. Бенифанд А. В. Праздник: сущность, история, современность / отв. ред. Р. А. Злотников. Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1986. 140 с.
7. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. М. : Новое литературное обозрение, 2006. 296 с.
8. Вершковский Э. В. Режиссура массовых клубных представлений : учеб. пособие. Л. : ЛГИК, 1981. 72 с.
9. Гарин Э. С Мейерхольдом : (воспоминания). М.: Искусство, 1974. 289 с.
10. Гвоздев А. А. Игра телом и вещами // Театральная критика. Л., 1987. С. 43–45.
11. Гвоздев А. А. Пиотровский А. История европейского театра : античный театр, театр эпохи феодализма. Москва, Ленинград : Academia, 1931. 693 с.
12. Генкин Д. М. Массовые праздники : учеб. пособие для ин-тов культуры. М. : Просвещение, 1975. 140 с.
13. Глан Б. Н. Искусство, нужное народу // Режиссура массовых зрелищ : сб. ст. М., 1963. С. 3–31.
14. Гнедич П. П. История искусств. Зодчество. Живопись. Ваяние. Эпоха Возрождения : мировые шедевры. Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2014. 445 с.
15. Годер Д. Художники, визионеры, циркачи: очерки визуального театра. М. : Новое литературное обозрение, 2012. 240 с.

16. Горбов А. С. Режисура видовищно-театралізованих заходів : навч. посіб. Фастів : Поліфаст, 2004. 264 с.
17. Гордєєв Сергій Іванович : (до 70-річчя від дня народж., 50-річчя творчої та 40-річчя пед. діяльності) / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Бібліотека ; [уклад.: С. В. Євсєєнко, О. М. Левченко, О. С. Хижна, Т. О. Шикаленко ; наук. ред. Т. О. Шикаленко. Харків, 2018. 148 с.
18. Гос. архив Октябрьской революции и социалистического строительства Ленинградской области. Ф. 255. Оп. 17. Ед. хр. I. Лист I об.
19. Гримайло А. Режиссер обязан быть диктатором // Мир цирка. 1998. № 2. С. 19. С. 19–21.
20. Гриньє Т. Б. Нова буфонада як складова сучасних тенденцій розвитку циркового мистецтва // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. Харків, 2018. Вип. 61. С. 282–289.
21. Гугушвили Э. Н. Котэ Марджанишвили. Москва : Искусство, 1979. 400 с.
22. Гуревич З. Б. О жанрах советского цирка. М. : Искусство, 1977. 280 с.
23. Гуревич П. С. Культурология : учебник. 3-е изд., перераб. и доп. М. : Гардарики, 2001. 280 с.
24. Давыдов А. «Зрелище» и «развлечение»: для уточнения понятий. Философия. Культурология // Вест. Нижегород. ун-та им. Н. Лобачевского. Серия: Общественные науки. Нижний Новгород, 2014. Вып. 1 (33). С. 135–140.
25. Данц А. День в римском цирке // Пропилеи. Кн. III. СПб., 1853. С. 245–270.
26. Державин К. Н. Цирк // Жизнь искусства. 1920. 6 авг. № 523. С. 1.
27. Деркач С. М. Особливості режисури масових свят просто неба на сучасному етапі (80-90-ті роки) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київ. держ. ун-т культури і мистецтв. К., 1998. 16 с.

28. Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года / ГИТИС. М. : ГИТИС, 2013. 526 с.
29. Джухунян В. Ваза, полная ярких эмоций. Георгий Рабиль — о секретах знаменитой гимнастической композиции URL: https://aif.by/social/persona/vaza_polnaya_yarkih_emociy_georgiy_rabil___o_sekretah_znamenitoy_gimnasticheskoy_kompozicii (дата звернення: 12.12.20).
30. Дмитриев Ю. В чем же все-таки специфика цирка // В мире цирка и эстрады. URL: <http://www.ruscircus.ru/arhiv-press/specifis984> (дата звернення: 13.12.20).
31. Железняк М. О. Особливості режисури церемонії відкриття олімпійських ігор : магістр. робота зі спец. 8.020201 «Театр. мистецтво» / М-во культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури, Каф. Режисури. Харків, 2010. 116 с.
32. Зайцев В. П. Режисюра естради а масових видовищ. К. : Дакор, 2003. 304 с.
33. Зайцев В. П. Режисюра естради та масових видовищ : навч. посіб. 2-е вид. К. : Дакор, 2006. 252 с.
34. Заславская А. Г. Методические рекомендации по построению циркового номера к дополнительной общеобразовательной общеразвивающей программе «Цирк нашего детства. Основная» / Муницип. бюджет. учреждение доп. образования «Центр внешкольной работы г. Челябинска». Челябинск, 2019. 12 с.
35. Искусство режиссуры. XX век / [сост.: С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе]. М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2018. 766 с.
36. Кибалко В. В. История развития эстрадных форм и их использование в современном массовом празднике // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям : сб. докл. V Всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф. студ., магистрантов, аспирантов и молодых учёных (г. Белгород, 14 апреля 2017 г.). Белгород, 2017. Т. 3. С. 132–137.

37. Комедиада 2020 Международный фестиваль клоунов и мимов. URL: <https://moemisto.ua/od/komediada-146338.html> (дата звернення: 29.11.20).
38. Краткая история Юморины. URL: <http://www.umorina.od.ua/?t=history> (дата звернення: 26.11.20).
39. Крусанов А. Н. Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор. В 3 т. Т. 2. Кн. 2. Футуристическая революция, 1917–1921. СПб. : Новое лит. обозрение, 1996. 606 с.
40. Крыжицкий Г. К. А. Марджанов и русский театр. М. : Всерос. театр. о-во 1958. 175 с.
41. Кузнецов Е. Цирк // В мире цирка и эстрады. URL: <http://www.ruscircus.ru/circkuznesov> (дата звернення: 29.11.20).
42. Культура и культурология : словарь / ред.-сост. А. И. Кравченко. : Деловая кн. ; М. : Акад. Проект, 2003. 926 с.
43. Курінна Г. В. Деякі особливості проблематики драматургії сучасної циркової вистави // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистец. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : [зб. наук. пр.]. Харків, 2007. № 10. С. 50–56.
44. Логвінова О. О. Тенденції трансформації театралізованих жанрів та форм сучасної видовищної культури // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство : [зб. наук. пр.] / М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харків, 2014. — № 7. — С. 87–91.
45. Магістерська робота : метод. рек. до підгот. та захисту магістер. роботи для магістрантів, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спец. 026 «Сцен. мистецтво» / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т театр. мистецтва, Каф. режисури ; [розроб.: С. І. Гордєєв, С. М. Шумакова]. Харків : ХДАК, 2018. 46 с.
46. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева ; закл. ст. М. Вавилова. М. : Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. 464 с.

47. Малихіна М. А. Проблема використання синтезу мистецтв у професійній підготовці артистів цирку // *Культура і сучасність*. 2009. № 1. С. 151–160.
48. Малоока Л. В. Історична еволюція масових свят українців : дис... канд. іст. наук: 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2006. 19 с.
49. Марков П. А. Новейшие театральные течения // *О театре*: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 304–307.
50. Мельник І. П. Важливість проведення форуму аматорського циркового мистецтва в контексті розвитку циркової галузі // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. / М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. 41. С. 210–216.
51. Мокульский С. С. Переоценка традиций // *Театральный Октябрь*. М. ; Л., 1926. С. 9–29.
52. Набоков Р. Г. Масові форми театрального мистецтва у святково-сміховій культурі України : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.04 «Укр. культура» / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. 241 с.
53. Настаченко О. Інтерв'ю : машинопис / провела Олена Подтикан // *Особистий архів О. П. Подтикан*.
54. Немченко А. В. История развития циркового искусства в Харькове // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 26–27 квіт. 2018 р. / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т. Харків, 2018. С. 216–217.
55. Немчинский М. Цирк в зеркале сцены. М. : Сов. Россия, 1983. С. 8–9.
56. Обертинська А. П., Голубцова Л. Ф. Основи режисури театралізованих масових вистав : навч. посіб. Київ : ДАКККіМ, 2002. 87 с. 1 електрон. опт. диск.
57. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. М. : Прогресс, 1991. 504 с.

58. Пиотровский А. И. Народная комедия // Театр. Кино. Жизнь / А. И. Пиотровский. Л., 1969. С. 50–52.
59. Подтикан О.П. Трансформація шоу Cirque Du Soleil / Подтикан О.П. // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : за матеріалами XIX Міжнародної науково-творчої конф. студентів та аспірантів (22-23 берез. 2019 р.) / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського ; [відп. за випуск А.М.Жданько]. - Харків : ХНУМ, 2020. – С. 32-34.
60. Подтикан О.П. Циркові елементи на церемонії відкриття Олімпійських ігор / Подтикан О.П. // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (26–27 листопада 2020 р.) / Під ред. проф. В. М. Шейка та ін. — Харків : ХДАК, 2020. — С. 233-234
61. Популярная история театра. Л. Н. Смирнова, Г. А. Гальперина, Г. В. Дятлева. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/populyarnaya-istoriya-teatra/index.htm> (дата звернення: 12.12.20).
62. Поспелов О. О. Цирковое мистецтво у науковому дискурсі (кінець XVIII – XIX ст.) // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Київ, 2019. Вип. 40. С. 57–65.
63. Ратнер Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств. М. : Искусство, 1980. 135 с.
64. Роллан Р. Московский дневник Ромена Роллана / пер. М. Ариас, комментарии Н. Ржевской // Вопр. лит. 1989. № 5. С. 151–189.
65. Руденко В. В Харькове зажигали участники огненного шоу. URL: <https://vecherniy.kharkov.ua/news/42029/> (дата звернення: 20.10.2020).
66. Рудницкий К. Л., Зоркая Н. М., Шахназарова Н. Г. Искусство, рожденное революцией // Страницы истории советской художественной культуры. 1917–1932. М., 1989. С. 31.
67. Семенова Е. А. роль вуличного театру в розвитку сучасного // Ініціативи ХХІ століття. 2012. № 3. С. 142–145.
68. Сергеев А. В. Циркизация театра. От традиционализма к футуризму : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений, обучающихся по спец.

«Актерское искусство», «Режиссура театра», «Театроведение» и по направлению подготовки «Театральное искусство» / Санкт-Петербургская гос. акад. театрального искусства. СПб : Е. С. Алексеева, 2008. 156 с.

69. Силюнас В. Превращения «монтажа аттракционов» // Театр. 1975. № 8. С. 24.
70. Славский Р. Е. Братья Никитины. М. : Искусство, 1987. 269 с.
71. Славский Р. Е. Виталий Лазаренко. М. : Искусство, 1980. 294 с.
72. Смолина К. А. Сто великих театров мира. М. : Вече, 2001. 479 с.
73. Соковиков С. С. Русская зрелищная культура: целостность в разнообразии художественно-эстетических проявлений // Вестник Южно-Уральского гос. ун-та. Серия: Социальногуманитарные науки. 2018. Т. 18. № 4. С. 52–57.
74. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККиМ, 2016. 352 с.
75. Театральная энциклопедия. URL: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/> (дата звернення: 12.12.20).
76. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Постановка циркового номера» елементарного підрівня початкової мистецької освіти / М-во культури України, Держ. наук.-метод. центр змісту культурно-мистец. Освіти ; уклад.: І. А. Жосан та ін. Київ, 2019. 26 с.
77. Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта : лекции. Л., 1974. 94 с.
78. Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. М. : Просвещение, 1976. 88 с.
79. Февральский А. В. Первая советская пьеса: «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского. М. : Сов. писатель, 1971. 272 с.
80. Хавин Б. Н. Все об Олимпийских играх. 2-е изд., доп. М. : Физкультура и спорт. 2009. 607 с.
81. Хренов Н. А. Зрелища в епоху восстания масс. М. : Наука, 2006. 646 с.
82. Центр. гос. архив литературы и искусства. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 625.

83. Цирковое искусство // Глоссарий.ru. URL: http://www.glossary.ru/cgi-bin/gl_fors.cgi?RWowquiul!охqzххуіu (дата звернення: 29.11.20).
84. Черняк Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ. Мн. : Тетра Системс, 2004. 224 с.
85. Шарварко Б. Г. Режисура театралізованого масового дійства : навч.-метод. посіб. Київ : ДАКККіМ, 2004. 123 с.
86. Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 329 с.
87. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. 4-те вид., випр. і доп. Київ : Знання, 2004. 307 с.
88. Шкловский В. Б. Народная комедия и «Первый винокур» // Жизнь искусства. 1920. 17–19 апр. № 425–427. С. 1.
89. Шубина И. Б. Зрелище в культуре : дис. ... канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 2005. 146 с.
90. Шумакова С. М. Генезис харківської школи циркового мистецтва в контексті становлення цирку Харкова // Мистецтвознавчі записки : [зб. наук. пр.] / М-во культури і туризму України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. Вип. 24. С. 203–210.
91. Шумакова С. Н. Культурологический аспект феномена циркового искусства // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 квіт. 2012 р. / М-во культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури, Акад. мистец. України, Ін-т культурології, Упр. культури і туризму Харків. облдержадмін. Харків, 2012. С. 198–199.
92. Шумакова С. Н. Междисциплинарное измерение методологической стратегии цирковедения // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт.

- 2017 р. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т. Харків, 2017. С. 182–184.
93. Эйзенштейн С. М. Психология искусства // Психология процессов художественного творчества / С. М, Эйзенштейн. Л., 1980. С. 183.
94. Энциклопедия циркового и эстрадного искусства. Комедия Дель Арте URL: <http://www.ruscircus.ru/encyc?func=text&sellet=%D0%9A&selword=1236> (дата звернення: 20.11.20).
95. Энциклопедия циркового и эстрадного искусства. Цирк в Древней Греции URL: <http://www.ruscircus.ru/encyc?func=text&sellet=%D0%A6&selword=1243> (дата звернення: 20.11.20).
96. Энциклопедия циркового и эстрадного искусства. Цирк в Древнем Египте URL: <http://www.ruscircus.ru/encyc?func=text&sellet=%D0%A6&selword=1244> (дата звернення: 20.11.20).
97. Энциклопедия циркового и эстрадного искусства. Цирк в Древнем Китае URL: <http://www.ruscircus.ru/arhiv-press/circuschinalate597> (дата звернення: 20.11.20).
98. Яковлев С. «О, рассмейтесь, циркачи: главный режиссер Росгосцирка общается с режиссером Cirque du Soleil» URL: <https://www.buro247.ru/culture/pop-culture/17-apr-2020-rosgostcirk-vs-cirque-du-soleil.html> (дата звернення: 20.11.20).
99. «Я — уличный танцор»: интервью с хореографом-постановщиком и судьей «Танцюють всі!» Константином Томильченко / [беседовала Марьяна Кушнир]. URL: <https://thepoint.rabota.ua/ya-ulychnyy-tantsor-yntervyu-s-horeohrafom-postanovschikom-y-sudey-tantsyuyut-vsi-konstantynom-tomylchenko/> (дата звернення: 13.12.20).
100. Eberhard J. A. Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen in Briefen. Halle: bey Hemmerde und Schwetschke, 1814. Theil 3. 416 s.
101. Guy D. La société du spectacle. Troisième édition. Paris, 1992. 170 p.
102. History // Cirque du Soleil. URL: <https://www.cirquedusoleil.com/about-us/history> (дата звернення: 13.12.20).

103. Krause K. Ch. F. Abriss der Aesthetik oder der Philosophie des Schönen und der schönen Kunst. Goettingen, 1837. 112 s.
104. Krug W. T. Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte / herausgegeben von D. W. T. Krug. Leipzig : F. A. Brockhaus, 1833. Bd. 3. 859 s.
105. Mason B. Street Theatre and Other Outdoor Performance. London ; New York : Routledge, 1992. 220 p.
106. Max Reinhardt // Salzburg. URL: <https://www.salzburg.info/en/salzburg/salzburg-festival/chronicle/max-reinhardt> (дата звернення: 13.12.20).
107. Post-Opening Ceremony Ric Birch Interview // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5qIeV_817IM&ab_channel=SydneyCeremonies2000 (дата звернення: 13.12.20).
108. Vischer F. T. Aesthetik oder Wissenschaft des schonen : zum Gebrauche für Vorlesungen. Stuttgart : Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung, 1853. Theil 3 : Die Kunstlehre. 773 s.

ДОДАТКИ

Додаток А

Шанувальники циркового мистецтва серед живописців



Рис. А. 1. О. Родченко «Наїзниця» (1920 р.)



Рис. А. 2. С. Далі. «Цирк» (1921 р.)



Рис. А. 3. Ю. Піменов «На арені цирку» (1950 р.)



Рис. А. 4. П. Пікассо «Дівчинка на кулі» (1905 р.)

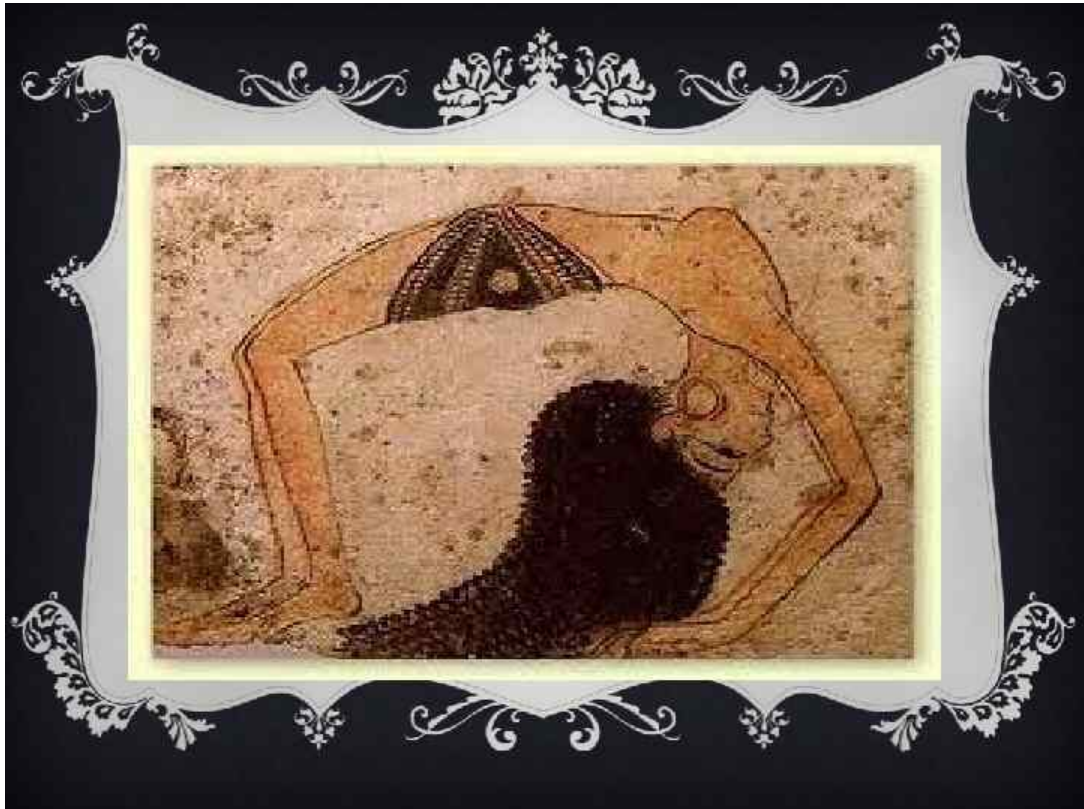


Рис. Б 1-2. Зображення на папірусі



Рис. В. 1. Зображення на давньогрецькій амфорі



Рис. В. 2. Давньогрецький амфітеатр

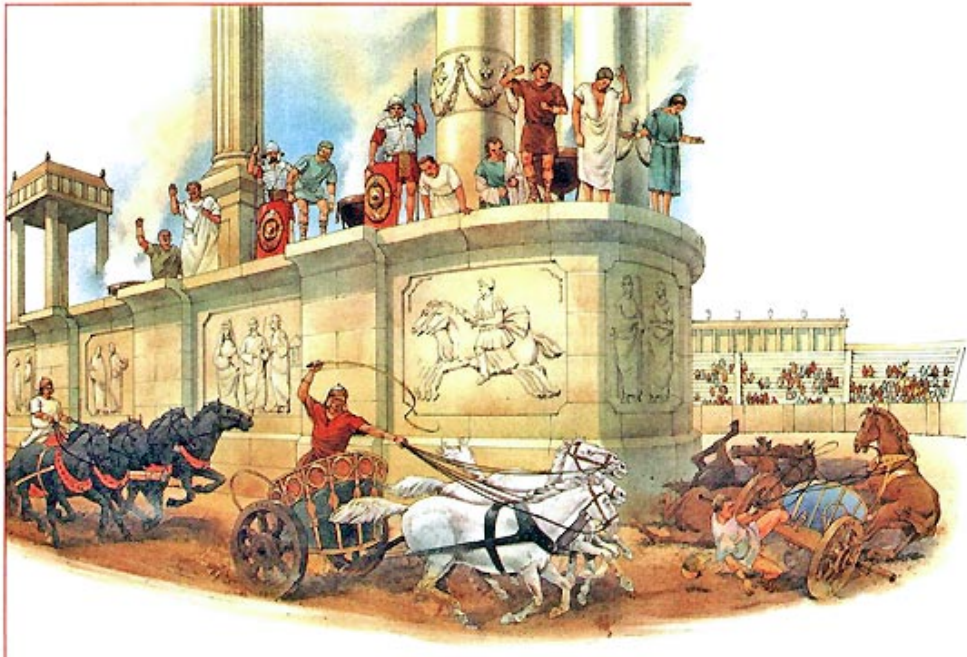
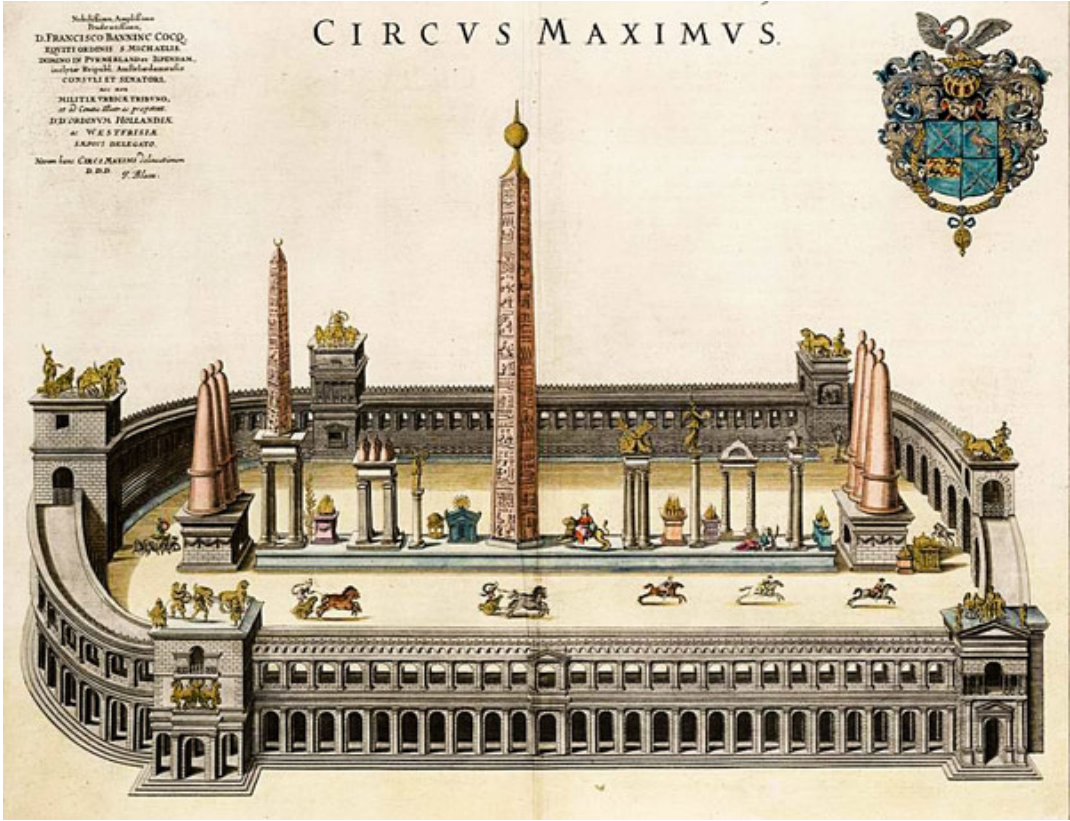


Рис. Г. 1-2. Circus Maximus

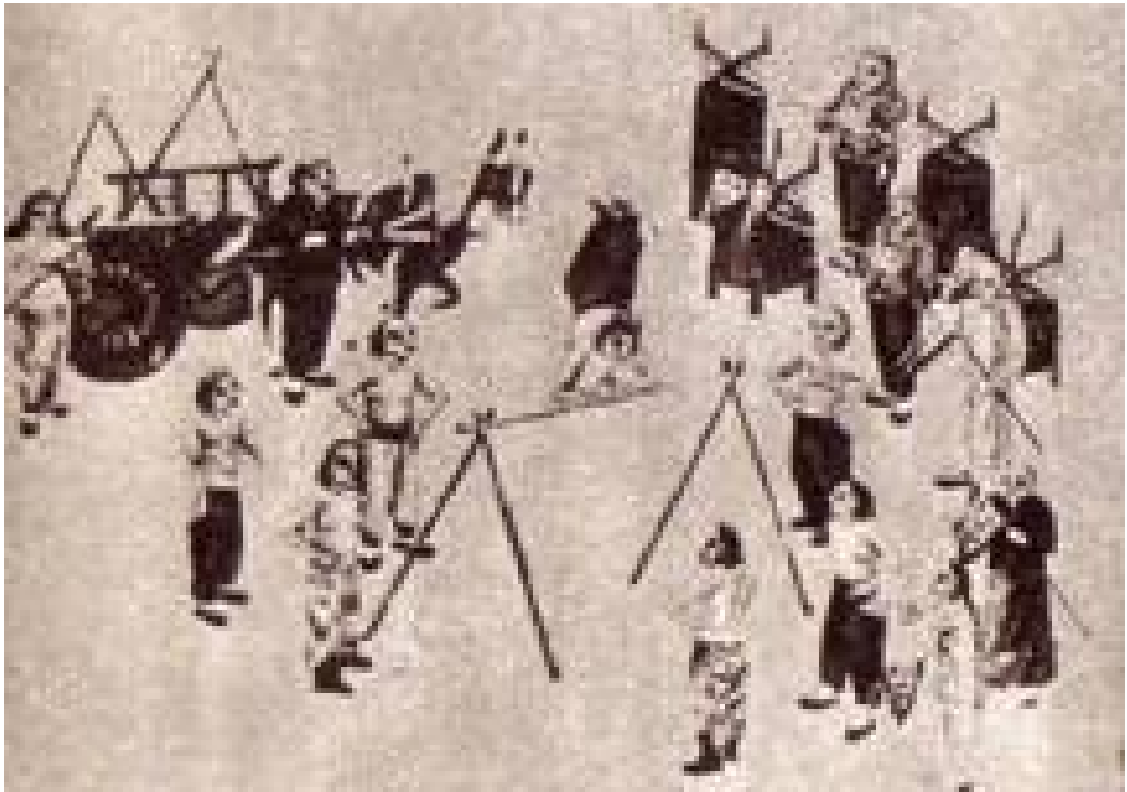


Рис. Д. 1. Гімнасти на турніку



Рис. Д. 2. Малюнок на фарфоровому підставці періоду династії Сун

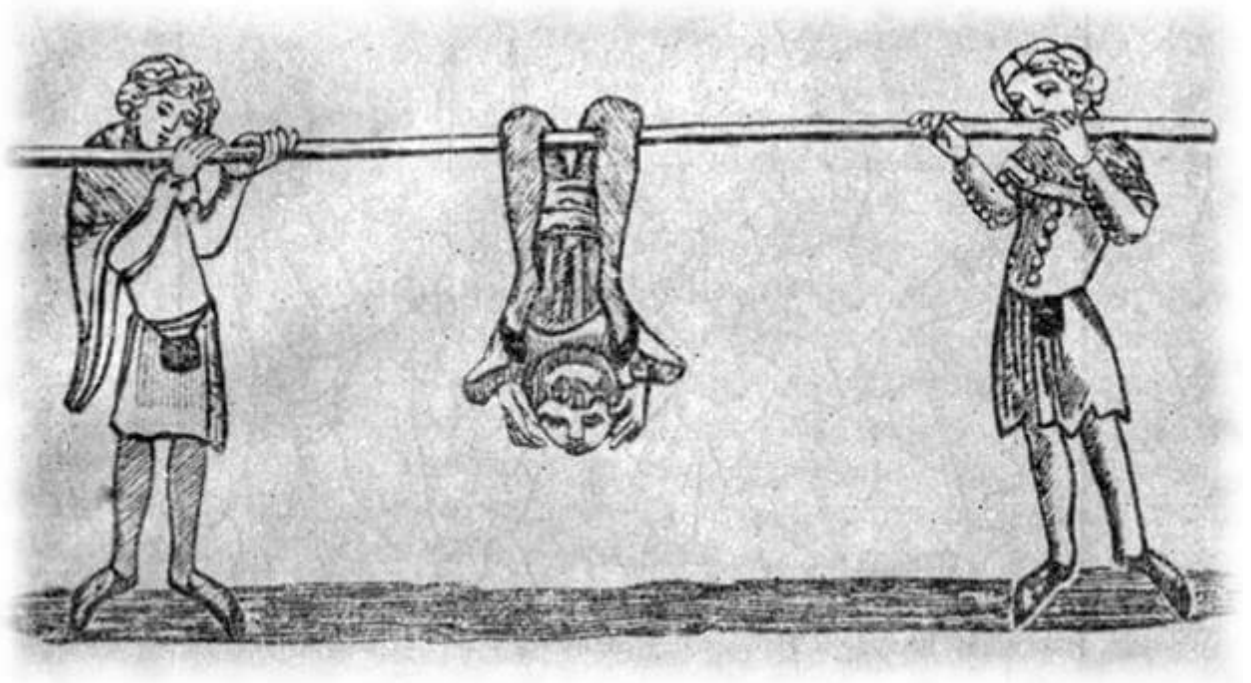


Рис. Е. 1. Акробатичний жонглерський номер (XIV ст.)



Рис. Е. 2. Англосаксонські гістріони (X ст.)

Карнавал за часи Середньовіччя



Рис. Ж. 1. Штурм «Пекла» - кульмінація масляного шембартлауфа. (м. Нюрнберг, 1539 р.)



Рис. Ж. 2. Перший шембартлауф (1449 р.)

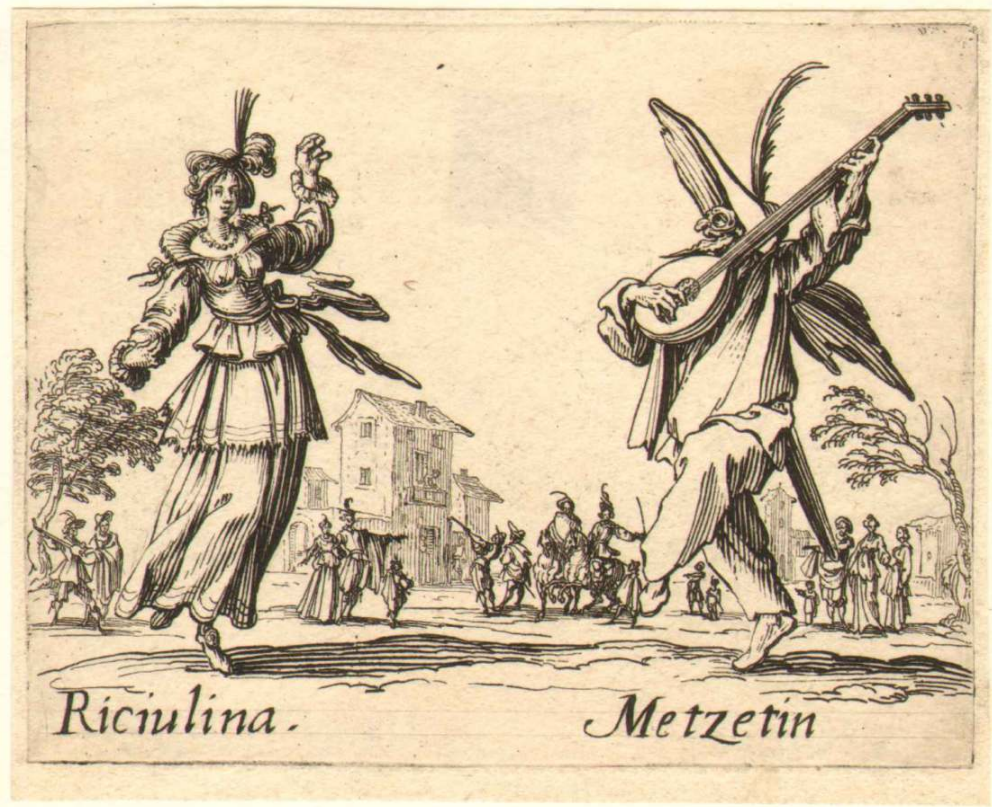


Рис. И. 1-2. Персонажі італійської комедії Дель Арте. Гравюра Ж. Калло.
(XVII ст.)

Додаток К

Хо́да перед містеріями



Рис. К. 1-2. Хо́да перед середньові́чними містеріями

Вистави М. Рейнхардта

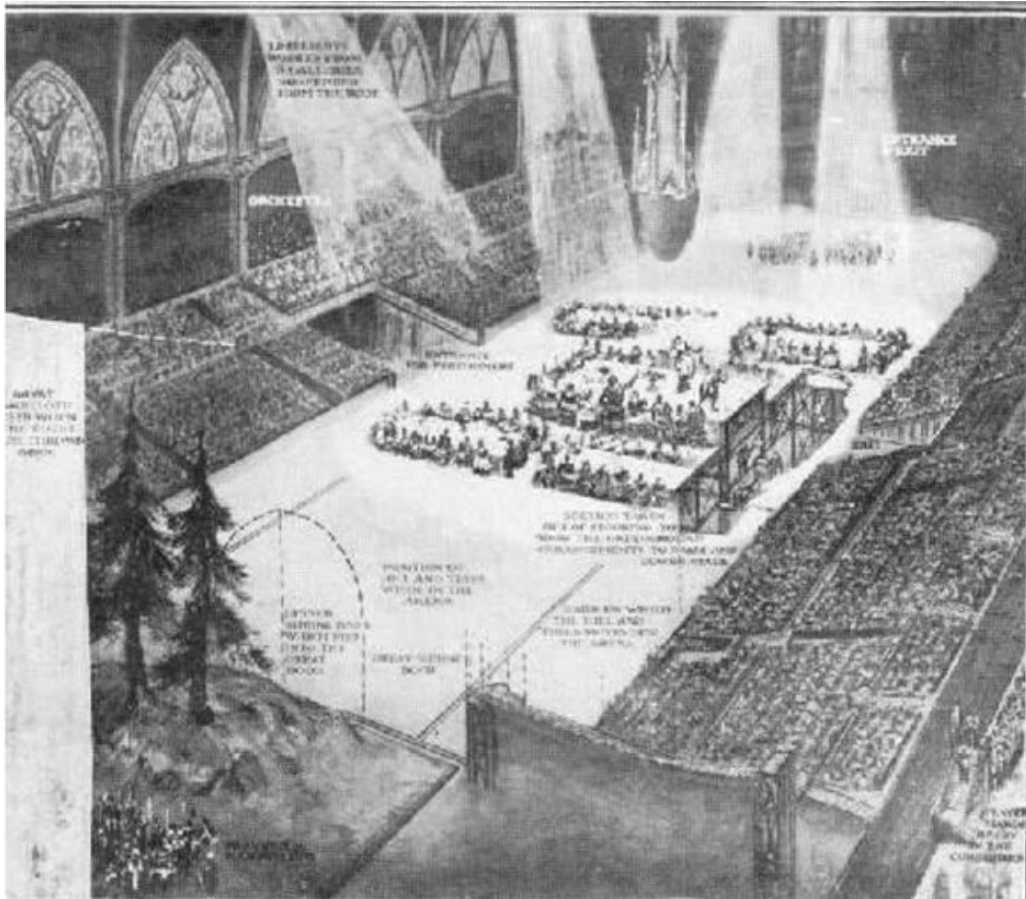


Рис. Л. 1. М. Рейнхардт «Міраклъ»



Рис. Л. 2. М. Рейнхардт «Цар Едіп»

Фестиваль у Зальцбурзі



Рис. М. 1-2. Фестиваль у Зальцбурзі (2017 р.)

Вистава К. Марджанішвілі

Рис. Н. 1. К. Марджанішвілі «Овече джерело»

Вистава Л. Курбаса

Рис. П. 1. Л. Курбас «Алло, на хвилі 477»

VI Всесвітній фестиваль молоді та студентів у м. Москва

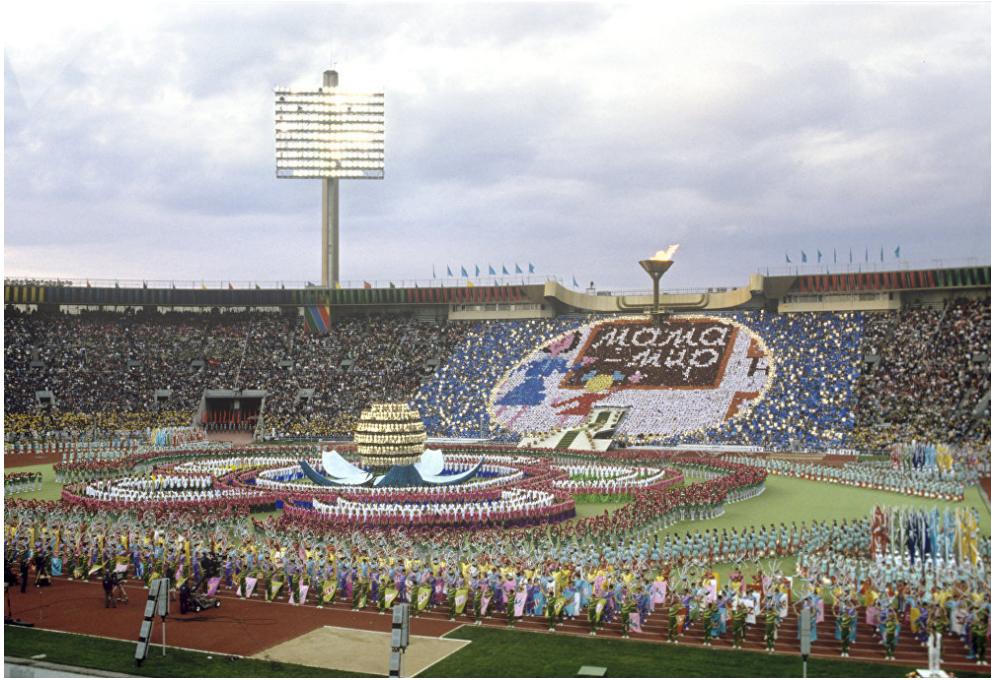


Рис. Р. 1-2. VI Всесвітній фестиваль молоді та студентів у м. Москва

Білоруська ваза



Рис. С. 1. Фрагмент спортивно-художньої композиції – піраміда на закритті III Всебілоруської спартакиади на Мінському стадіоні (1947 р.)



Рис. С. 2. Білоруська ваза на день Незалежності Білорусі (2017 р.)

Церемонії відкриття та закриття Олімпійських ігор

Рис. Т. 1. Церемонія відкриття Олімпійських ігор у Сіднеї (2000 р.)



Рис. Т. 2. Церемонія відкриття Олімпійських ігор в Афінах (2004 р.)



Рис. Т. 3. Церемонія відкриття Олімпійських ігор у Пекіні (2008 р.)



Рис. Т. 4. Церемонія відкриття Олімпійських ігор у Лондоні (2012 р.)



Рис. Т. 5. Церемонія відкриття Олімпійських ігор в Ріо-де-Жанейро (2016 р.)



Рис. Т. 6. Церемонія закриття Олімпійських ігор у Туріні (2006 р.)



Рис. У. 1. К. Сілва, перформанс «Творче місто» (м. Орландо, 2014 р.)



Рис. У. 2. Alegria by Cirque du Soleil

Legs on the wall



Рис. Ф. 1-2. Man with the iron neck Brett-Boardman by Legs on the wall



Рис. X. 1-2. Art of Living Statues

Макабар



Рис. Ц. 1-2. Theatre Makabar



Рис. III. 1-2. Theatre Stalker



Рис. Ш. 1-2. Театр «7 пальців» («7 fingers»)

Фестивалі в Україні



Рис. Ю. 1. Фестиваль циркового мистецтва «Гуморина» (м. Одеса)



Рис. Ю. 2. Фестиваль клоунів та мімів «Комедіада» (м. Одеса)



Рис. Ю. 3. Міжнародний театральний фестиваль «Золотий лев» (м. Львів)

Додаток Я

Мюзикли на ВДНГ (м. Київ)



Рис. Я. 1. Мюзикл «Барон Мюнхаузен»



Рис. 2. Я. Мюзикл «Вартові мрій»



Рис. Я. 3. Мюзикл «Дім таємничих пригод»

Премія «M1 Music awards»



Рис. АА. 1. Виступ М. Барських «Хочу танцевать» (2015 р.)



Рис. АА. 2. Виступ гурту «Время и стекло» «Песня про лицо» (2018 р.)



Рис. АА. 3. Виступ С. Лободи «Ангелок» (2015 р.)



Рис. АА. 4. Виступ Меловіна «Ти» (2019 р.)



Рис. АА. 5. Виступ Монатіка «Сейчас» (2015 р.)

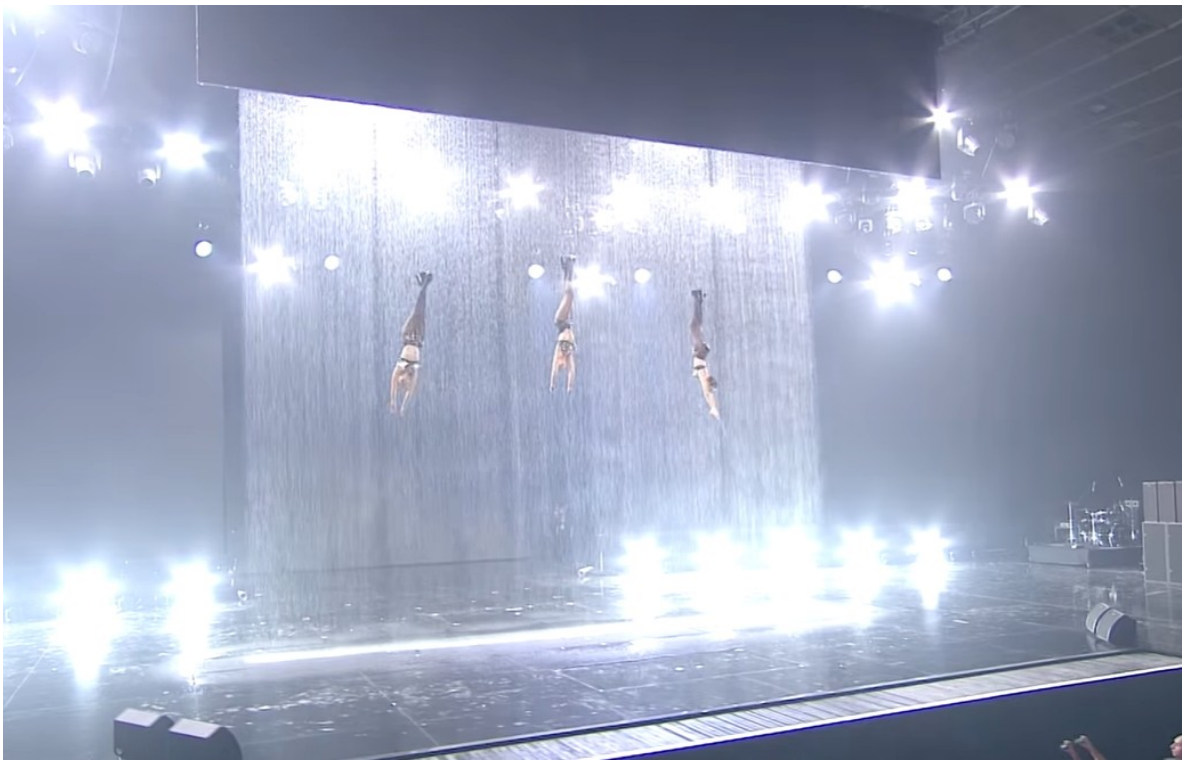


Рис. АА. 6. Виступ гурту «NikitA» «Вдыхай» (2015 р.)

Церемонія відкриття малих Олімпійських ігор

Рис. АБ. 1. Церемонія відкриття малих Олімпійських ігор (2012 р.)

Харківський бузок



Рис. АВ. 1-2. Відкриття III Міжнародного фестивалю короткометражного кіно «Харківський бузок»

EASTFIRE SHOW



Рис. АГ. 1-2. Виступи «EASTFIRE SHOW»

Новорічний мюзикл для дітей Харківщини

Рис. АД. 1-2. Новорічний мюзикл для дітей Харківщини «Спляча красуня»