

УДК 791.83.01:03

Шумакова С. Н.

Харьковская государственная
академия культуры

ХАРЬКОВСКАЯ ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА: ТИПОЛОГИЯ ПОСТАНОВОЧНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ

Шумакова С. Н. Харьковская творческая мастерская циркового искусства: типология постановочных тенденций. Статья затрагивает малоизученное проблемное поле украинского искусства манежа в неисследованном ракурсе внутриконтекстуальных эволюционных связей циркового процесса, в частности историческом движении постановочных принципов харьковской творческой мастерской циркового искусства, что до настоящего времени не являлось предметом специального научного изучения. Осуществляется попытка формирования типологии приемов постановочного «моделирования» и «маневров» на основании анализа режиссерско-постановочных эстетических воззрений и предпосылок. Иными словами, в сложном соотношении трансформаций творческих методов, обнаруживающих интенсивность и обилие выразительных манежных форм, автор пытается различить элементы целостности и единства рассматриваемых художественных «типов исканий и устремлений», осмысливая в динамике и неоднозначности их развития, что, собственно, отражает искомые принципиальные черты цирковых тенденций в контексте эволюционного движения техники постановки.

Ключевые слова: творческая мастерская циркового искусства, цирковая практика, типология постановочных принципов, тенденции, динамика эволюционного движения техники постановки, новации.

Шумакова С. М. Харківська творча майстерня циркового мистецтва: типологія постановочних тенденцій. Стаття торкається маловивченого проблемного поля українського мистецтва манежу в недослідженому ракурсі внутрішньоконтекстуальних еволюційних зв'язків циркового процесу, зокрема історичному русі постановочних принципів харківської творчої майстерні циркового мистецтва, що до теперішнього часу не було предметом спеціального наукового вивчення. Здійснюється спроба формування типології прийомів постановочного «модельювання» і «маневрів» на підставі аналізу режисерсько-по-

становочних естетичних переконань і передумов. Іншими словами, у складному співвідношенні трансформацій творчих методів, що виявляють інтенсивність і велику кількість виразних манежних форм, автор намагається розрізнити елементи цілісності та єдності цих художніх «типів шукань і спрямувань», осмисливши їх в динаміці та неоднозначності розвитку, що власне відбиває принципові риси циркових тенденцій в контексті еволюційного руху техніки постановки.

Ключові слова: творча майстерня циркового мистецтва, циркова практика, типологія постановочних принципів, тенденції, динаміка еволюційного руху техніки постановки, новатії.

Shumakova S. Kharkiv Creative Workshop of Circus Arts: Typology of Production Trends. The article engages understudied problem field of Ukrainian art of riding hall in unsearched perspective of contextual evolutionary connections of circus processes, in particular in historic development of production principles of Kharkiv creative workshop of circus arts, which was not the subject of special scientific studies up to date. The attempt of formation of typology of production “modeling” and “manoeuvres” on the ground of analysis of direction and production aesthetic views and suppositions is performed. In other words, the author tries to perceive the elements of coherence and entity of the concerned artistic “types of pursuits and aspirations” in compound relationship of transformations of constructive methods that manifest intensity and abundance of expressive riding hall forms, comprehending in dynamics and ambiguity of their development, what in fact reflects the sought essential features of circus trends in context of evolutionary development of production technique.

Keywords: creative workshop of circus arts, circus practice, typology of production principles, trends, dynamics of evolutionary development of production technique, innovations.

Постановка проблеми. Современные отечественные социокультурные процессы отражают направленность на возрождение национальной культуры, актуализируя научные поиски в сфере исследований проблем развития форм искусства, среди которых на сегодня остаются практически неизученными особенности эволюции украинского искусства манежа. Одним из старейших центров отечественного циркового искусства, генерирующим развитие выразительного языка и художественно-образительной манеры, является Харьковский цирк, творческую лабораторию которого принципиально отличила уникальная в отечественном цирковом пространстве «консолидация» Нового и Старого цирков, очертившая емкий спектр постановочно-репетиционных возможностей. Соответственно, именно в Харькове был основан филиал Всесоюзной дирекции по подготовке программ, аттракционов и номеров, единственный в бывшем СССР и нынешней Украине, что обусловило почву деятельности творческой лаборатории, предопределившей эволюционное развитие новых художе-

ственных принципов и подходов, постановочных приемов образно-эстетического обоснования природы трюка. Однако в формирующейся украинской науке о цирке, осваивающей в настоящее время этап своего становления, наблюдается серьезное противоречие между значимостью в отечественной цирковой культуре творческого наследия манежа Харькова и отсутствием теоретического обобщения постановочных тенденций харьковской мастерской циркового искусства, что обуславливает **актуальность** изучения указанной проблематики.

Цель статьи — типизировать эволюционные тенденции постановочной практики харьковской творческой мастерской циркового искусства.

Связь с научными или практическими задачами. Работа выполнена в рамках комплексной научно-исследовательской темы Харьковской государственной академии дизайна и искусств «Отечественная и мировая культура: историко-теоретические аспекты», научное направление «Проблемы истории и теории культуры».

Анализ последних исследований и публикаций. Изучение и анализ литературы позволяет констатировать, что попытки теоретического осмысления отечественного циркового искусства — редкость, работ касающихся рассматриваемого автором проблемного поля на текущий момент, к сожалению, нет. Ключевую роль в предпринимаемой искусствоведческой разработке сыграл обширный массив фактографического материала, отражающий харьковскую цирковую практику (репертуарные документы, режиссерские экспликации, рецензии, статьи харьковской периодики, рекламные, фото-, кино-, видеоматериалы), став основой для авторского анализа магистральных тенденций в контексте эволюции художественной организации цирковых спектаклей. Кроме того, статья опирается на определяющие в рамках осуществляемой типизации постановочных тенденций цирковедческие исследования (Ю. А. Дмитриева, С. М. Макарова, М. И. Немчинского), а также обращается к теоретическому заделу искусствоведов (Ю. Б. Борева, В. В. Бычкова).

Изложение основных результатов исследования. Харьковский цирк является незаурядным творческим явлением в отечественном цирковом пространстве, обладающим собственными художественными открытиями, авторскими разработками и новациями. Творческую мастерскую в разное время возглавляли режиссеры: М. Л. Зиберов, С. М. Однопозов, Е. М. Зискинд, В. С. Гамеров, А. А. Житницкий; их деятельность в тандеме с харьковскими литераторами А. З. Житницкий, Л. А. Галкиным, М. А. Энтиным, В. Н. Айзенштадтом, создающими сценарную основу цирковой драматургии (не только программ, но и отдельных аттракционов и номеров), хореографом В. И. Логвиненко, балетмейстером Б. Б. Таировым, художниками В. И. Кравцом — основоположником современной украинской школы колористики, А. П. Фальковским; композиторами А. А. Владимирцевым, В. М. Иоффе,

Д. Л. Клебановым, Я. А. Френкелем, В. Н. Шахманом и мн. др. обусловила «постановочный конвейер» создания цирка Харькова.

Искусство цирка — это гармония ритма, звука, света и психофизических действий. Создание циркового номера, раскрывающего особенности языка выразительности искусства манежа, рождает образный строй синтетических решений, экспансию мира художественного во внехудожественный. Успешность создаваемых в Харькове аттракционов и номеров, их манежная долговечность, как выясняет анализ, объясняется обусловленностью специфики постановочного подхода к нарративной традиции, «рельефно» учитывающего философский и поэтический планы «трюкового повествования». В харьковской творческой мастерской преимущественно преобладает позиция, определяющая, что техника имеет огромное значение для манежа, однако не является основной целью артиста; виртуозность исполнения должна сочетаться с образностью и артистизмом, правильным осознанием сути трюковой работы. Рассматривая цирковой спектакль или номер как целостное гармоничное произведение, в котором, прежде всего, должна царить мысль, харьковские творцы всегда определяли главенствующей ориентированность к воплощению высокой художественности и подлинно артистического начала.

Первоначально работа над цирковым спектаклем сводилась к поиску приема объединения номеров, соответственно, в аттракционе или номере — трюковых элементов, со временем неизмеримо выросла постановочная культура манежа, существенно изменились требования к художественному высказыванию: актерскому перевоплощению циркового исполнителя, к раскрытию художественного образа, композиционному построению произведения, что подтолкнуло к поиску неожиданных, новых режиссерско-постановочных решений. «Чтобы уподобиться театру, встать с ним на равных, — как отмечал М. И. Немчинский, — чтобы превзойти его и доказать тем самым свои возможности, свою самодостаточность, цирк должен был найти прием, ход, объединяющий все показываемое на манеже, в некое целое. Вначале этим объединяющим началом была лошадь, с которой артисты демонстрировали все свои необычные навыки. Этот период так и вошел в историю как конный цирк (речь идет о дореволюционной арене — С. Ш.). Но с ростом мастерства артистов, когда сложные трюки вынудили их спуститься с лошадиных круп на манеж, пришлось искать новые приемы объединения трюков, объединения номеров в целостное — как в театре — зрелище» [14: 9].

Опыт, приобретенный при постановке обособленных фрагментов программы (номера, как правило, воспринимаются именно так), со временем закономерно был распространен и на их объединение в некое стилистическое и осмысленное целое — в таком виде представление обретало вид и значение манежного спектакля.

Анализ послереволюционного периода развития циркового искусства, точнее, цирковой практики манежа Харькова позволил пересмотреть укоренившуюся отрицательную оценку явления, известного как «театрализация цирка». Существовало мнение, что «слишком театрализованные зрелища вытеснили основные элементы цирка» [12: 3]. Однако в харьковской творческой мастерской придавали непреходящее значение подобному обогащению циркового мастерства, так как видели в нем верный путь превращения цирка в истинно художественное явление, апеллируя к созданию таких цирковых программ, в которых театральное и цирковое искусства сливались бы в единое целое. Харьковский послереволюционный цирковой репертуар иллюстрирует растущее пристрастие к выразительным средствам театра — слову и художественно разработанному пластическому образу, при этом особенно показательны попытки клоунов (например, К. Берман, дуэт Бим-Бом), опирающиеся на синтез искусств, отразить в своих номерах актуальные идеи времени.

Манеж — это определенный инструмент видения, где обнаруживается образ социальной реальности, ее символические и смысловые феномены. Цирк должен пояснять и прояснять мир образов, мир, пытающийся скрыть от нас подлинные внутренние процессы истории, освобождаясь от излишней декоративности и связывая социальный мир с художественным пространством. В общем, это вкладывается в рамки взаимоотношений художественного высказывания с официальной идеологией и того, насколько оно может быть действенным. Искусство цирка (особенно с послереволюционной трансформацией власти) становится определенным свидетельством, датчиком, возможностью репрезентации культурного поля, в котором пребывает его зритель.

Типичная постановочная модель харьковского циркового спектакля послереволюционного периода представляла собой своеобразную цирковую сюиту с танцевально-пантомимическими, разножанровыми номерами, в том числе, как правило, с «живой картиной», изображающей социальную борьбу — «тематическую константу» культуры в те годы, что часто разыгрывалось под специально написанную музыку. Столь же разнообразны, как и изображаемые персонажи, были средства их образной характеристики и принципы отражения конфликта. На арене господствовал симбиоз оперной арии, «простецкой» частушки, стихотворного монолога, балетной хореографии с иллюзионным трюком, дрессурой. Примечательно, что все шествия марш-парада, танцы, живая картина — целиком все карнавальное действо, вводя каждый из составных элементов развивающегося на манеже спектакля в пластико-ритмическое единство, выстраивалось по принципу цельности живописно-образной канвы представления. Возникновению целостного образа часто содействовала открывающая спектакль оперная увертюра, сразу же предлагающая зрителю общиться к миру «больших страстей» [5: 389].

Средства «внешней и внутренней выразительности» (М. И. Немчинский) создания циркового спектакля соответствовали типичным для театральной сценографии [4; 14]. Инновационным можно считать их сознательный «перенос» на цирковой манеж. Принципиально значимой следует признать попытку путем отбора номеров, а также переакцентировки их музыкального и художественного оформления «укрупнить» в цирковом зрелище героическое начало, соответствующее идеологическим установкам времени.

В постановочных решениях при наблюдаемом преобладании эксцентрико-аллегорических пантомим развивались и традиционные их формы — эксцентрический дивертисмент и пантомимы в «итальянском стиле»; объединяющим гротескным началом спектакля нередко выступало участие «народного скомороха цирка» В. Лазаренко [5: 309–312; 13: 8].

Аллегорические картины, ставшие отличительным признаком зрелища, рассчитанного на широкого демократического зрителя первых послереволюционных лет, приобрели на манеже Харькова специфически цирковые черты. Осуществлялась попытка переосмыслить саму структуру зрелища цирка и традиции подачи номера. Так, в ткань музыкального сопровождения были включены производственные шумы, оказывающие существенное эмоциональное воздействие на зрителей, а также указанное воздействие усиливала вариативность световой партитуры спектакля. Вместо традиционного ровного освещения было применено — новаторское по тому времени даже для театра — динамическое использование света. Кроме того, по меткому выражению Ю. А. Дмитриева, «продуктивно-тенденциозный» подбор номеров [4; 5], как правило, формировал весь спектакль в качестве зрелища, в первую очередь, эксцентрического, предназначенного, по вездесущей формулировке тех лет, для «революционного отдыха трудящихся».

Наметились равнонаправленные тенденции существенной «коррекции» актерской манеры и актуализации проблемы «эстетизации цирка», предполагающей пересмотреть весь образный строй циркового искусства, в частности, литературного материала, музыкального сопровождения, переосмысления костюма — живописного и даже силуэтного, логики соединения цирковых аппаратов, реквизита, аксессуаров с создаваемым образом и технически-трюковым решением номера. Иными словами, вводился некий комплексный подход, как при создании театральных спектаклей. Кроме того, складывалось убеждение, что цирковая программа должна быть превращена в «единое действо». Следовательно, формирование традиции комплексного решения постановочных задач следует признать наиболее важным художественным итогом первых сезонов советской эпохи в творческой мастерской цирка Харькова.

1920-е гг. можно назвать периодом, выстраивающим основу «советского» циркового стиля. Сле-

дует заметить, что это был первый этап длительного и сложного процесса освоения и ассимиляции цирком всего комплекса средств театральной выразительности: упор делался на внешнем, наиболее быстром, простом и результативном преобразении как номеров, так и всех элементов оформления и подачи циркового представления. Позже «артисты научились развертывать взаимоотношения партнеров и в ходе развития номера, и в процессе исполнения трюков» [13: 9]. Постепенно блестящее владение ремеслом переставало быть самоцелью, и скорее мыслилось как база для создания синтетического произведения циркового искусства, где языки выразительности цирка и театра, сливаясь в гармоничном единстве, дополняли друг друга (например, экзотический аттракцион акробатов-прыгунов «Кадыр-Гулям» В. Янушевского, группа акробатов-эквилибристов А. Ширая и др.). В соответствии с постановочными задачами мастера манежа на практике овладевали эмоционально-зрелищными возможностями композиции, учились драматизировать свои взаимоотношения с партнерами. Опробованная и признанная на уровне создания номеров художественно осмысляемая постановочная логика постепенно овладела всей сферой цирка, вплоть до обращения к спектаклю исключительно как целостному произведению циркового искусства.

В 1930-е гг. ставка делалась на тематическое объединение номеров сначала в блоки, потом в отделение и затем в целостный спектакль, «многовариантный эксперимент по созданию единого, цельного, тематически содержательного представления», а также циклической смены программ. [17: 4]. Вырисовывалась идея перенести на манеж «феерическое» зрелище, имеющее в основе своей реальный производственный процесс, а также погрузить спектакль в атмосферу масштабного физкультурного праздника, типичного для той эпохи. Развернутый парад должен был эмоционально овладеть зрителями и утвердить тему спектакля посредством соответствующего зрительного образа. Немаловажное, если не решающее значение для смыслового и эстетического уровня спектакля имел подбор номеров. Собраны были не просто молодые артисты; они были воспитанниками советского спорта и большинство из них — а по тем временам подобная характеристика считалась несомненным достоинством — не имело никакого отношения к цирковым артистическим династиям. Лучшие традиции отечественного цирка постановочные приемы «сочленили» со спортивной собранностью и строгостью, «заботясь при этом о лице программы, о ее преобразении в спектакль, чтобы связать с общей стилистикой зрелища» [13: 12]. В указанных постановочных решениях ответственная роль отводилась цирковому балету. Развернутая зрелищность парада-пролога предполагала заданность тематической направленности циркового действия.

Подаче номеров как основного звена спектакля и его некоего средоточия соответствовало включение коверных клоунов («комиков у ковра»), занимаю-

щих зрителей, пока униформисты готовят манеж для номеров со специальной аппаратурой, для установки и разборки которой нужны продолжительные паузы). Это позволило решать структуру представления не как традиционное чередование номеров и реприз коверных, а как инновационный прием столкновения своеобразных художественных звеньев — тематически связанных между собой: танцевального пролога, самого номера и клоунской пародии на него. Тем самым артист и его номер определялся как смысловой центр спектакля [6: 89].

Преобладающей выступала идеологическая задача, которая решалась с опорой на средства цирковой выразительности — впервые были сформулированы приемы создания спектакля «к дате» с приподнятой, несколько оперной формой пролога, своеобразно подтверждаемой построением всего дальнейшего зрелища. С целью утверждения эпического стиля представления вытеснялись традиционные буффонадные антре и музыкальные эксцентрики.

В числе главенствующих актуализировались принципы репрезентации «сверхвозможностей» цирковой машинерии, создания сенсационных аттракционов, что собственно стало, по нашему мнению, основой эволюционных процессов в плоскости постановки. На манеже обнаружилось безусловное господство механики, предрешившей создание уникального воздушного аттракциона «Полет на саях из-под купола цирка» А. Буслаева и И. Бугримовой, а также ряда номеров экстра-класса П. Маяцкого: «Ренское колесо на перше», «Мотогонки по наклонному треку» и др.; позднее — апофеоз — «ошеломляющий» «Шар смелости». Выступая своего рода прецедентом, новая позиция художника, ориентированная на сенсационность в сочетании со стремлением подвергать привычные воззрения художественному переосмыслению, породила потребность мистифицировать публику приемами, адекватными духу времени.

Соответственно, приоритет художественности в содержательной составляющей циркового произведения побуждал осваивать «маневры», в которых объединяющим постановочным стремлением выступало намерение выстраивать манежное действие посредством игровой образности, рассматриваемой как принципиальная модель.

В 1940-е гг. организационные сложности послевоенного периода были усугублены художественными: цирк лишился всех своих «праздничных» средств выразительности. Традиционные клоунские маски и наряды, модные и экзотические иностранные костюмы, танцы и музыка зарубежной эстрады приказным порядком изгонялись с манежа. Развернувшаяся по всей стране борьба с «безидейностью», «формализмом» и «космополитизмом» для цирка обернулась запретом всех десятилетиями наработанных постановочных приемов. Под угрозой оказалась зрелищность цирка. Официальная поддержка «бытового правдоподобия» как единственного «народного» стиля повлияла

на облик пантомим, поставила под вопрос необходимость создания цирковых спектаклей. Средоточием постановочной работы был провозглашен номер.

На манеже утвердился публицистический парад-пролог. Разумеется, после постановочных открытий минувших лет один пролог не мог заменить такое явление, как спектакль. Но его присутствие в программе (даже просто в виде вступительного монолога) было достойной попыткой поддержать довоенный уровень искусства манежа. К тому же ставка на номер как на творческую основу цирка продолжала определять направленность всей художественной работы. В образных решениях вновь создаваемых номеров прослежен любопытный поворот: достоверность и героизм в номерах, связанных с популярной «оборонной» тематикой, постепенно заменяла приподнятая романтическая экзотика. Кроме того, достаточное распространение получили в послевоенные годы номера, характерные «фольклорной аранжировкой» (М. И. Немчинский). Программы возвращали цирк к концепции тематического спектакля, демонстрировавшего свои «скрытые» возможности фольклорного плана.

В 1950-е гг. стремительно разворачивалась тенденция ориентированности на рекордные достижения. И хотя настоящий цирк немислим без захватывающего трюка, он теряет «очарование искусства» без доскональной разработки его художественной подачи. Принципиальное значение в данном контексте приобрели особые постановочные работы — оттачиваемый на манеже Харькова иллюзионный аттракцион «Чудеса без чудес» А. Сокола (Садох), целиком основанный на новейших в то время достижениях науки и техники: впервые исполнялись трюки, построенные на применении телемеханики, токов высокой частоты, ультразвука, электромагнитов и радиотехники (радиоинженеры — А. Тюшкевич и В. Сидякин), а также уникальный «Медвежий цирк» В. Филатова, некоторые трюки которого с тех пор никто не смог повторить. Режиссерско-постановочные приемы «медвежьего» аттракциона реализовали не просто пародию на отдельные трюки (любое поведение медведя на манеже воспринимается как пародия уже в силу внешнего облика животного), к чему зрители на тот момент давно привыкли, а на цельный цирковой спектакль — все представление в исполнении медвежьей труппы — от выхода медведей-униформистов, появления медведя-коверного до медвежьего футбола в финале. Благодаря данному постановочному ходу разрозненные фрагменты объединялись единым сюжетом и темой, становясь целостным произведением циркового искусства. Указанный поиск четкого образного строя, способного объединить и «одушевить» трюковые комбинации, был признан средоточием цирковой режиссуры [8: 30].

Следует подчеркнуть, что также выявлялась тенденция, когда в основе укоренившихся прологов, подготавливающих зрителей к восприятию темы, доминанта аудиальной составляющей сменялась

визуальной, другими словами, зрелище «теснило» слово. Отдавая должное тематическому обрамлению спектакля, приоритетным в постановочных решениях стало стремление найти новую образную структуру, которая могла бы объединить номера в целостное зрелище.

Типичным в этот период стало использование кино в новом качестве — и как прием, расширяющий зрелищные характеристики действия, и как инструмент пародирования отдельных эпизодов, и включением в движение сюжета как отдельного эксцентрического аттракциона («переход» персонажей с экрана на манеж и обратно). Таким образом, можно отметить, что наиболее значительной постановочной новацией была ставка на утверждение артистической синтетичности.

К 1950–1960-м гг. претерпела существенные изменения структура цирковой программы. Связано это было с тем, что из-за резкого сокращения комических жанров, представлявших тогда идеологам носителями западной культуры и морали, бывшие репризы коверных клоунов, традиционно заполнявших паузы, начали разрастаться до размеров самостоятельных выступлений. Коверные все меньше могли поддерживать темп-ритм представления и, соответственно, его целостность. В этих условиях сформировался повышенный интерес к номерам всех цирковых жанров, призванных вобрать и воплотить новые идеалы современного цирка. Постановочные приемы отличало устремление передать средствами манежной выразительности современность в ее темпах и ритмах. Художественный успех сопутствовал пантомимам, ориентированным на зрелищную природу цирка, наиболее яркий пример — «Пароход идет «Анюта» (Е. Рябчуков).

Также отмечается соединение номеров с хореографическими миниатюрами. Наиболее ценным открытием стали номера, рожденные на стыке искусства манежа и мастерства фигурного катания — высокий уровень владения коньками, позволявший добиваться образных построений на основе палитры цирковой выразительности. Сам факт исполнения номеров различных цирковых жанров на коньках предопределял и ожидаемую трюковую сложность, и неожиданную выразительность. Неординарность зрелища приумножил постановочный прием — освоения коньков бурыми медведями, «гвоздем» работы которых считается медвежий хоккей (дрессировщик Л. Майоров).

Этот период М. И. Немчинский назвал «обращением к национальным истокам». Стартом к одному из наиболее важных эволюционных этапов в истории харьковской мастерской стал закономерный факт того, что именно Харьковскому цирку в 1956 г. правительством было поручено создать новую цирковую структуру — Украинский цирковой коллектив. Были созданы национальные номера, отражающие характерные особенности и своеобразие национальной культуры, традиции украинского народа; номера были объединены в программы, пред-

ставляющие достижения национального циркового искусства.

Самобытность, национальный контекст новому программному формату должны были придавать отражаемые в трюковом воплощении характерные украинскому народу удаль, задор, отвага; исполнительская техника презентовалась в обрамлении колоритных украинских мелодий, зажигательных народных плясок. Большое внимание уделялось и репертуару разговорного жанра, на манеже должен был звучать тот самый, искрометный украинский юмор, который так восхищал великого Н. Гоголя. Разрабатывались новые сценографические концепции освоения манежа, заострявшие «национальный акцент», что, в конечном счете, выражалось эволюционными преобразованиями языка циркового искусства и тенденцией изменения визуальной эстетики как проблемы интерпретации национального колорита художественного текста в форме его манежного воплощения.

В тесной связи с решением образного строя представления возникла проблема — национального коверного. После целой серии неудач стало очевидно, что поиск народного своеобразия в рамках созданного национального циркового коллектива следует искать не в эксплуатации тех или иных фольклорных персонажей, а скорее в точно прослеживаемых оценках взаимоотношений комических героев. Другими словами, речь шла о стремлении отразить национальный характер в «цирковых ситуациях», прежде всего разыгрываемых коверными клоунами, что обусловило поиск неординарных, порой алогичных средств выражения формы и содержания.

Примечательно, что художественное руководство Всесоюзной дирекции Союзгосцирка признавало Украинский национальный цирковой коллектив, именуемый в профессиональной среде — Первый украинский цирк — одним из лучших в СССР, обеспечивавшим высочайший уровень спектаклей [3: 1–3].

Подчеркнем, что в качестве стержневого эволюционного импульса проявила себя «смена» цирковой парадигмы — начал утверждаться тип «режиссерского» цирка, обозначилась тенденция утверждения авторской режиссуры, апеллирующей к формированию **новых** эмоционально-выразительных форм воздействия на зрителя, к «достижению сценического целого через единое и индивидуальное художественное сознание» [1: 59].

В 1960–1970-е гг. наметилась тенденция «эстрадизации», определяющей, что цирковая программа должна соответствовать нормам построения гала-концерта. Сопутствующей тенденцией стало обращение к словесному материалу: не сатирически-игровое, а риторическое использование слова. Цирковые представления начали предварять зрелищно не четко поддержанные стихотворные монологи, имеющие к последующему за ним показу номеров и к цирку вообще несколько «притянутое» отношение, являвшееся «гарантией» идейной

содержательности цирка. Анализ, однако, убеждает, что стремление придать цирковому зрелищу определенный «идеологический запев» в словесной форме вовсе не обогащало, как представлялось идеологам, его художественную структуру. Происходило не умножение, а несостоятельная, по нашему мнению, подмена средств цирковой выразительности, в которых смысловой акцент сознательно переносился с трюка на словесный комментарий к нему [5].

Приметы эстрадного шоу, сразу же заявляемые началом представления, становились и определяющими чертами номеров, в частности, своей «выстроенностью» на основе акробатической пантомимы, степа, салонного решения архитектоники номеров. В традиционных цирковых жанрах преобладала «эстрадизированная» зрелищность, проявлявшаяся в вычурной конструкции аппаратов, экзотической доминанте подбора животных. Постановочные принципы тяготели к красочности, сочности образов и подчеркнутости динамизма. Как, например, в кордебалете цирка-ревю подлинно цирковая природа в действе танцовщиц проявлялась, когда девушки, открывавшие спектакль лирическим «летающим» вальсом, вдруг, сбросив длинные вечерние туалеты, превращались в воздушных гимнасток и исполняли групповой номер на корд-де-парели.

В 1970-е гг. четко обозначились тенденции поиска «образной содержательности», по дефиниции М. И. Немчинского, ставились номера, в которых артист «не прятался» за всевозможные технические ухищрения, а старался раскрыть образные возможности самого трюка. Стало очевидным, что, отбросив некогда свято оберегаемые границы жанров, постановочные приемы определили создание номеров на их стыке. Такой подход позволил существенно обогатить трюковой репертуар, находя новые образные обоснования трюка. Выходя за пределы самоцели, трюк становился средством выражения внутренней сущности образа, создаваемого на манеже. В меньшей степени возникала необходимость введения сюжетного хода, тем более, словесного «обрамления»; трюк опирался на актерское образное построение как воплощение метафоричности цирка, составляющее его образную структуру и художественно-изобразительную «манеру». Новое режиссерско-постановочное восприятие циркового мастерства повлияло и на принципы построения пантомимы, ставка в которых делалась на метафоричность трюка, на актерскую заразительность, тем самым, на весь спектр выразительной образности цирка [5: 571–572]. Постановочные приемы характеризуют акцентирование артиста-мастера в роли художника-творца, а также попытки сопряжения трюковых комбинаций в новационных инвариантных формах техник с поиском новых «ракурсов» видения развития эстетики номера, что обретало значение новых принципов пластических построений, в конечном счете формирующих художественный строй всего спектакля (например, «Белые тигры» С. Бегбуди).

Следует подчеркнуть, что к числу генерирующих будущее развитие постановочных тенденций необходимо отнести обретающую в этот период силу цирковую драматургию (сценарии вводились уже с 60-х гг.), а также отведение значимой роли не всегда ассоциируемому с манежной практикой цирковому конфликту.

В 1980-е гг. понятие «Харьковский цирк» полноценно включает и драматургию, и эстетическую систему режиссерско-постановочных взглядов. Причем эти равнозначные составляющие складываются из имманентных частей: драматургическая составляющая харьковской творческой мастерской представляет собой некое единое целое, имеющее общие художественные принципы и общую жанрово-стилистическую направленность, в частности, целый ряд сценарных работ А. З. Житницкого, а также Л. А. Галкина и М. А. Энтина, а под эстетическими взглядами можно иметь в виду некое эстетико-философское единство в плоскости разнонаправленности концептуальных построений, нашедших свое отражение в потоке созданных на манеже Харькова произведений [19: 61–65; 21: 23–26]. Более того, драматургия и режиссерско-постановочные решения находят путь чеканно согласующихся отношений: одно иллюстрирует другое, и, тем самым, художественное основание концептуально оправдано. Кроме того, важным шагом в эволюции постановочных тенденций стало усиление считываемого философского зерна в образной структуре циркового произведения.

С точки зрения автора, этому периоду характерны стратегические разработки в содержательной сфере художественного высказывания цирка, открытия как технически-трюкового, так и образно-поэтического характеров (например, аттракцион «Необыкновенная олимпиада» В. Пузакова, «Северное сияние» А. Денисенко), что отражает значимый ряд поставленных программ, аттракционов и номеров, (изученных в других публикациях автора) [19; 21]. Особое внимание обращается на структурные изменения, связанные с приглашением в одну программу нескольких комиков (это касалось и парных коверных и солистов). Можно сформулировать, что коверному клоуну стала отводиться роль и место «буффонадного комедианта», исчезнувшего с манежа. А это, в свою очередь, придало обычному тематическому дивертисменту оригинальную направленность и мотивированность, свойственную целостному спектаклю. В эти годы коверные клоуны преимущественно становились своеобразным средоточием циркового зрелища, превращаясь в самостоятельный аттракцион представления, в структуре которого номерам отводилась роль, по выражению Ю. А. Дмитриева, «вставных интермедий». Как, например, работы Ю. Никулина и М. Шуйдина, сделавших в качестве дуэта свои первые творческие шаги на манеже Харькова, или О. Попова.

Одновременно развилась в исследуемый период и прямо противоположная тенденция. Клоун исключался из художественной структуры циркового

спектакля и присутствовал на периферии разворачивающегося действия, целостность которого обуславливал тематический или иной элемент. Столь разные тенденции объединяла общая смысловая позиция: номера выстраивались в соответствии со сценарно-драматургическим замыслом.

Превалирующей общей чертой данного периода необходимо считать «ставку» на упорные поиски принципов и приемов освоения «мысле-формы» (И. А. Евдошина) трюков, инновационных подходов как к образному решению номера, так и технически-трюковому.

1990-е гг. характеризуются наличием кризисных явлений, связанных с распадом единого циркового комплекса на территории бывшего СССР — Союзгосцирка, возникновением угрозы исчезновения высочайшего профессионального, эстетического, и, наконец, культурного уровня отечественного цирка, диктовавшего цирковую моду и по праву считавшегося одним из лучших в мире.

Период идей «перестройки» определился снижением художественных критериев в целом, и художественно полноценные цирковые спектакли и номера были утрачены из-за нехватки государственного финансирования. В среде зарождающегося капитализма искусство манежа оказалось в неожиданно новой для себя конкурентной среде. С упразднением цензуры возникло желание обратиться к «развлекательным» элементам, ранее находившимся под негласным запретом, например, эротического характера. Отметим, что подобные, на наш взгляд, неоднозначные тенденции циркового искусства (цирк — семейное развлечение) не нашли места в системе эстетики постановок харьковской мастерской. Объективным проблемам и потребностям в изменениях на арене, вызванной конъюнктурными веяниями времени, Харьковский цирк противопоставлял цирковые традиции и классические образцы манежного мастерства.

Важно, что в эти годы недавно сформированная государственность Украины нашла творческое отражение в возрождении национальных традиций — с 1993 г. Харьковский цирк ввел практику представлений на украинском языке [2], отражающих возрожденческие тенденции в национальной культуре.

2000-е гг., в частности, современный этап, отражают прочно сложившуюся тенденцию увеличения количества номеров высокого технического и художественного уровней, что аргументирует приоритеты современных художественных поисков мастеров. Постановочная культура сегодня становится единением технологичности и экономической целесообразности — вывод, к которому автор приходит вследствие анализа цирковой практики последних лет.

На наш взгляд, характерно, что уже в конце первого десятилетия XXI в. стали заметны тенденции изменений позитивного характера. Четко прослеживается возобновление личностного начала, яркого «лица» харьковских цирковых спектаклей,

появляются некие черты своеобразного «харьковского стиля» (например, аттракцион «Дрессированные львы» супругов Пинко, посвященный памяти И. Бугримовой, «Игра с хлыстами Зорро» и «Свободная дрессура пони» супругов Спектор). Годы независимости и новой культурной политики дали осознание ценности зерна самобытности в цирковом искусстве, что выражается в контексте поисков отечественного цирка собственного понимания, в частности, своей европейской и общемировой значимости, подтвержденной признанием за пределами страны (многочисленные зарубежные гастроли).

В текущее десятилетие харьковские цирковые сезоны свидетельствуют о возрождении переосмысленной цирковой классики, изменении формы воплощения циркового художественного образа — многообразии мозаичных, не укладывающихся в единую формулу художественных принципов трансформации содержательной составляющей в «мысле-форму» художественного высказывания цирка, что составляет тенденцию; особое значение обретают архитектура и динамика трюка.

Харьковские работы в равной мере чужды двух спорных крайностей: музейного подхода к классике и ее искусственной модернизации. Постановочные приемы органически сочетают традиции и инновации, бережное сохранение классики и ее современное прочтение с акцентуацией совершенного в творческом наследии мастеров и деликатным дополнением и развитием соответственно новым постановочным концептуальным подходам как новым шагам художника к осознанию своего «я» и расширению образно-поэтических формул языка циркового искусства.

Выводы. Опираясь на анализ циркового процесса как некой художественной целостности и пытаясь очертить эволюционные связи в результате воссоздания истории режиссерско-постановочных решений харьковской творческой мастерской циркового искусства, нам удалось выявить постановочные особенности эволюционных тенденций манежной практики и проследить изменение ее типологических параметров варьированием новых черт.

Перспективы дальнейших исследований связаны с полиаспектным изучением феномена цирка Харькова и его творческой мастерской.

Литература:

1. Владимирова С. В. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры / С. В. Владимирова // У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX — начала XX веков. — Л., 1976. — С. 13–61.
2. Вперше на арені цирку // Вечір. Харків. — 1993. — 27 лют. — С. 4.
3. Головкин В. Потери и обретения: [интервью с худож. рук. Всесоюз. дирекции Союзгосцирка В. Головкин] / записал А. Александров // Сов. эстрада и цирк. — 1980. — № 8. — С. 1–3.

4. Дмитриев Ю. А. Прекрасное искусство цирка / Ю. А. Дмитриев. — М.: Искусство, 1996. — 528 с.
5. Дмитриев Ю. А. Цирк в России (от истоков до 2000 года) / Ю. А. Дмитриев. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. — 655 с.
6. Житницкий А. З. Актуальные проблемы теории драматургии цирка: Драматургия коверной клоунады — генезис, эволюция, типология, композиционные приемы и современное состояние: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 «Театральное искусство» / Житницкий А. З. — М., 1985. — 182 с.
7. Житницкий А. З. Душа цирка — традиция / А. З. Житницкий // Сов. эстрада и цирк. — 1987. — № 7. — С. 10–11.
8. Зиновьев Н. Валентин Филатов / Н. Зиновьев // Советская эстрада и цирк. — 1957. — № 12. — С. 12.
9. Зискинд Е. М. Режиссер в советском цирке: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 «Театральное искусство» / Зискинд Е. М. — М., 1970. — 162 с.
10. Кузнецов Е. М. Цирк: Происхождение. Развитие. Перспективы / Е. М. Кузнецов. — Москва–Ленинград: ACADEMIA, 1931. — 448 с.
11. Макаров С. М. Театрализация цирка / С. М. Макаров. — М.: Либроком, 2010. — 288 с.
12. Мелик-Хаспабов В. П. Пути нашего цирка / В. П. Мелик-Хаспабов // Цирк и эстрада. — 1928. — № 3–4. — С. 3.
13. Немчинский М. И. Постановочный цирк. Образное осмысление циркового номера: автореф. дис. ... на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / Немчинский М. И. — М., 1975. — 15 с.
14. Немчинский М. И. Цирк России наперегонки со временем: Модели цирковых спектаклей 1920–1990-х годов / М. И. Немчинский. — М.: ГИТИС, 2001. — 462 с.
15. Сергеев А. В. Циркизация театра: От традиционализма к футуризму / А. В. Сергеев. — СПб.: Издательский дом Е. С. Алексеева, 2008. — 157 с.
16. Сергунин В. В. Актуальные проблемы создания образа на манеже советского цирка (на примере номеров спортивно-акробатических жанров): автореф. дис. ... на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / Сергунин В. В. — М., 1985. — 25 с.
17. Херсонская Н. Наша работа по реконструкции цирка / Н. Херсонская // Рабочий и театр. — 1933. — № 21. — С. 4.
18. Цирковое искусство России: Энциклопедия / Редкол.: М. Е. Швидкой, Г. В. Белякова, Н. Д. Гаджинская и др. [Сост.: В. В. Кошкин, М. С. Рудина, Р. Е. Славский]. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. — 480 с.
19. Шумакова С. М. Харківський цирк: експлікація тенденцій і канонічні основи / С. М. Шумакова // Вісник Прикарпатського нац. Ун-ту ім. В. Стефаника. — Серія «Мистецтвознавство», 2013 (14). — С. 61–65.
20. Шумакова С. Н. Тенденції еволюційних трансформацій циркового мистецтва «харьковського періода» / С. Н. Шумакова // Вісник Міжнародного Слов'янського університету. — Серія «Мистецтвознавство». — Т. XVI. — 2013. — № 1. — С. 81–88.
21. Shumakova S. Харьковская школа циркового искусства: закономерности эволюционного процесса // European Science and Technology: Proceedings of the 7th International scientific conference, 23–24 april 2014. — Munich. — 2014. — Pp. 23–26.