

ЛЕКЦИИ

Тема 1. Введение. Цирковое искусство и его специфика

План

1. Истоки развития циркового искусства
2. Искусство эстрады в России
3. Индустриальное производство развлечений на Западе

ИСТОКИ РАЗВИТИЯ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА

Сегодня в нашу жизнь прочно вошло слово "шоу", означающее не что иное, как зрелище. Зрелище - необходимое условие существования человека. Оно как составная часть любого празднества является одной из наиболее ранних форм общечеловеческой культуры.

Традиции народного зрелищного искусства уходят корнями в глубокую старину как в России, так и на Западе. Уже в древности находились люди, чьим призванием было развлекать окружающих. В III тысячелетии до н.э. на о. Крит существовали особые сооружения (они считаются первыми в истории цивилизации), предназначенные для проведения народных празднеств и зрелищных представлений. В IV в. до н.э. в Афинах был сооружен первый монументальный каменный театр.

Любопытно, что французское название бродячих акробатов - saltimbanques или banquistes (лицедеи) происходит от banc - скамья и имеет тот же корень, что и слово banquier - банкир. Речь идет о той скамье, на которой заключались торговые сделки на ярмарках и базарах. О той скамье, на которой бродячие актеры показывали свои трюки - большой доске, положенной на две подпорки. Интересно, что мир этих актеров назывался La Bank (банк).

Появление русских бродячих артистов - скоморохов связано с языческими обрядами. Скоморохи - профессиональные представители зрелищной культуры, бродили по селам и городам "ватагами", водили медведей, разыгрывали веселые сценки. Эти "смехотворцы" и "гудошники" были носителями народного веселья и "глума" - сатиры. На знаменитых фресках Софийского собора в Киеве, датируемых 1037 годом, есть изображения кулачных бойцов, музыкантов, эквилибристов с шестом, соревнований лошадей. В нашем современном понимании эти люди

объединяли профессии актера, певца, музыканта, танцора, акробата, жонглера, фокусника, дрессировщика. Выступали они в традиционных местах скопления людей - на площадях, торжищах, ярмарках, а также домашних торжествах. В XV - начале XVI вв. наблюдался расцвет скоморошьего дела.

Балаган - народное театральное зрелище комического характера, чаще всего на ярмарках и гуляньях. Само явление гораздо старше своего названия. В старину балаганами (от персидского слова "балахане" - верхняя комната, балкон) назывались легкие временные постройки, служившие обычно для торговли на базарах и ярмарках. В XIX в. балаганом стали называть временное строение, предназначенное для театральных или цирковых представлений, для выступлений бродячих ярмарочных актеров. Отсюда и сами зрелища получили название "балаган".

Жанры и стиль балаганных зрелищ были разнообразны. В них использовались смешные сценки, выступали жонглеры, фокусники, гимнасты, акробаты, танцоры, силачи. Среди балаганных артистов встречались настоящие таланты. На гуляньях начали свой творческий путь братья Дуровы, братья Никитины и многие другие. Еще в 30-х гг. нынешнего столетия на рынках многих российских городов можно было увидеть дощатый балаган и услышать знаменитого русского Петрушку. Именно скоморохи и балаган дали начало искусству эстрады, цирка, кукольному театру.

Традиции массовых театрализованных зрелищ также берут начало в глубокой древности. Уже давно было замечено, что в периоды мощных социально-исторических потрясений в жизни общества разнообразные зрелищные формы начинают играть все более заметную роль. Они способны даже придать определенную ориентацию действиям огромных масс. Толпа, по замечанию Гете, любит яркое, сильное, выразительное, разнообразное.

ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ В РОССИИ

В наши дни грандиозные по масштабам, иногда слишком помпезные театрализованные празднества стали неотъемлемой частью сегодняшней жизни. Стали уже традиционными представления на Бородинском поле в день годовщины

Бородинского сражения в Отечественной войне 1812 г. К 850-летию юбилею Москвы на Красной площади состоялось оригинальное шоу "Наша древняя столица", поставленное режиссером А. Михалковым-Кончаловским.

Развитию зрелищных форм содействует и научно-технический прогресс, открывший широкие возможности применению технических средств. Все помнят знаменитое лазерное шоу, которое организовал в дни празднования 850-летия Москвы французский режиссер Ж.М. Жарр.

Очень популярна эстрада - вид зрелищного искусства, в котором короткие концертные номера составляют целостную программу, рассчитанную на массовое восприятие. Корни эстрады также уходят в далекое прошлое. Однако в современных формах это искусство складывалось в Западной Европе на протяжении XIX в. В России искусство эстрады имело собственных предшественников, во многом определивших ее своеобразие. Во-первых, это были балаганы, о которых говорилось выше. Во-вторых, дивертисменты - небольшие концертные программы из нескольких разнообразных номеров, которые давались в театрах перед началом и после окончания основной пьесы. А когда артисты вышли из маленьких залов на площади, к народу, и распространилось понятие "эстрада" (от латинского *strata* - подмостки).

Первым профессиональным артистом русской эстрады обычно признается И.Ф. Горбунов (1831-1898), выступавший в дивертисментах Александринского театра.

Синтетическая и многожанровая по своей природе, эстрада всегда была связана с театром, кино, литературой, музыкой. Этот вид искусства мобилен, его любят миллионы людей. В наши дни эстрада вышла на стадионы и площади, где становится массовым зрелищем, рассчитанным на десятки тысяч зрителей.

ИНДУСТРИАЛЬНОЕ ПРОИЗВОДСТВО РАЗВЛЕЧЕНИЙ НА ЗАПАДЕ

Индустриальное производство развлечений на Западе достигло колоссальных размеров и результатов, демонстрируя свои гигантские возможности воздействия на массы. Цирк - один из самых древних, массовых и популярных видов искусства.

Истоки современного цирка восходят ко времени более чем тысячелетней давности.

Слово "цирк" происходит от латинского слова *circus*, что означает "круг". Но цирки Римской империи по устройству и назначению мало походили на сегодняшние. Для них строили огромные амфитеатры с вытянутой овальной ареной. Здесь на потеху жестокой толпе бились насмерть гладиаторы. Здесь казнили приговоренных к смерти преступников.

Цирковое искусство ведет свое начало от представлений на ярмарочных площадях средневековых городов и школ верховой езды. Цирк ориентировался на демократическую аудиторию, использовал опыт народных гуляний. Там, где собирался народ, появлялись артисты, умевшие делать удивительные трюки. На Нижегородскую ярмарку в России, где шла бойкая торговля, стекались актеры со всего света. Их называли в Западной Европе гистрионами и жонглерами, на Руси - скоморохами, в Средней Азии - дорбозами. От выступлений в кругу зрителей современный цирк унаследовал круговую арену.

Один из первых современных цирков возник, можно сказать, в рекламных целях. В 1683 г. житель лондонского предместья по имени Сэдлер обнаружил в своем садике лекарственную траву. Для привлечения пациентов он открыл в Лондоне театр и давал в нем бесплатные представления, подобные тем, что в старину разыгрывали бродячие артисты. Его преемник, Уильям Стоукс, включил в программу конные номера.

В европейских школах верховой езды наездники демонстрировали свое умение управлять лошадью и проделывать различные акробатические упражнения. Нередко они возводили временные манежи и выступали на ярмарках и гуляниях. Именно наездники и стали первыми цирковыми артистами.

Считаются, что первый в мире постоянный цирк родился в середине XVIII в. в Англии, когда англичанин Филипп Астлей, в прошлом солдат-кавалерист, построил в 1780 г. в Лондоне специальное здание для школы верховой езды, названное амфитеатром. Он же основал и первую цирковую династию. Помимо конно-акробатических номеров в программе впервые появились дрессировщики

собак, канатные плясуны, акробаты, клоуны, прыгуны и жонглеры, ставились целые спектакли.

Во Франции одним из первых стал цирк в Лионе, основанный выходцем из Италии Антонио Франкони. Вскоре он открыл цирк и в Париже. В 1807 г. его сыновья построили в Париже новое здание, на фронтоне которого появилось слово "цирк". Впоследствии это слово вытеснило прежние наименования.

Однако общеевропейским достоянием его сделали австрийские и немецкие цирковые артисты, чьи имена, впрочем, не всегда звучали на немецкий лад. Ведь и сами основатели немецкого цирка - Петер Майе и Хуан Порте были родом из Испании. Цирк, как искусство зрелищное и не ведающее языковых барьеров, рано стал интернациональным.

Жителей Нового Света с цирковым искусством познакомили англичане. В 1793 г. Джон Билл Рикетс, наездник лондонского Королевского цирка, открыл в Филадельфии первый американский цирк. Одним из наиболее восторженных поклонников его был президент США Джордж Вашингтон, учившийся у Рикетса основам верховой езды.

Успех нового искусства способствовал возникновению передвижных разборных цирков - шапито. В финансовом отношении директор передвижного цирка рисковал, но если дела шли хорошо, мог очень быстро разбогатеть.

Интересна история и русского цирка. Его истоки берут свое начало в Киевской Руси. Еще скоморохи на народных гуляниях и ярмарках исполняли комические сцены, показывали дрессированных медведей и собак, использовали приемы акробатики и жонглирования. В 1619 г. ко двору царя Михаила Федоровича явился рязанец Григорий Иванов с прирученным львом. В XVIII в. в Москве и Петербурге появились иностранные гастролеры, иные из которых добирались даже до Сибири.

В XIX в. в Петербурге и Москве стали сооружаться первые каменные стационарные помещения, по масштабам не уступавшие лучшим европейским антрепризам. В 1827 г. в Петербурге начал функционировать цирк, построенный Жаком Турниером. В 1877 г. в Петербурге открыл цирк Гаэтано Чинизелли.

В Москве в 1847 г. на Лубянской площади построил деревянный цирк Сулье. С 1853 г. функционировал цирк, принадлежавший гвардии полковнику в отставке

В.Н. Новосильцеву. Но просуществовали они недолго. В 1866 г. деревянный цирк на Воздвиженке построил Карл Гинне. Среди выступавших у него артистов особый успех имел наездник и дрессировщик Альберт Саламонский. В 1880 г. газета "Русский курьер" сообщила, что, возвратившись с гастролей, Саламонский приступил к строительству каменного циркового здания на Цветном бульваре.

Место было выбрано не случайно. В Москве балаганы работали именно здесь. Вскоре новый цирк принял первых посетителей.

Первый русский стационарный цирк создали братья Никитины, ведущие свою родословную из крепостных. Аким, Петр и Дмитрий Никитины начали свой путь артистов, давая представления на улице: ходили с шарманкой и петрушечной ширмой по саратовским дворам. Позже братья выступали с кукольным театром, работали в балаганах. Скопив достаточную сумму денег и объединившись с физиком К.О. Краузе, показывавшим туманные картины, Никитины в 1873 г. купили собственный, как тогда говорили, шапитон и установили его в Пензе. В 1870-1880 гг. деревянные и каменные цирки братьев Никитиных выросли в Саратове, Иванове, Киеве, Астрахани, Баку, Казани, Симбирске и других городах. С 1886 г. они сделали несколько попыток давать представления в Москве, но большие расходы и острая конкуренция мешали этому. Только в 1911 г. Никитины открыли на Большой Садовой улице капитальный каменный цирк. Так были заложены основы циркового дела в России.

У Никитиных выступали знаменитые мастера арены, создатели остросюжетной клоунады с использованием разных видов животных и птиц, Владимир и Анатолий Дуровы, основавшие известную цирковую династию. Начинали как гимнасты, иллюзионисты, сатирики, пробуя себя в разных жанрах. Анатолий был клоуном-сатириком, его политические злободневные репризы становились легендой. Владимир стал клоуном-дрессировщиком, создал научно обоснованный метод дрессировки, названный впоследствии дуровским. В.Л. Дуров основал в Москве лабораторию по изучению поведения животных, в основе которой позже был создан Уголок имени Дурова с Театром зверей, которым сейчас руководит внучка В.Л. Дурова - народная артистка России Н. Дурова.

У Никитиных работал замечательный клоун и акробат Виталий Лазаренко. Здесь же начинали многократный чемпион мира по борьбе, непревзойденный силач Иван Поддубный и его ученик, также чемпион мира Иван Заикин. Свое мастерство демонстрировали виртуозные жонглеры Ксения и Михаил Пашенко.

Первоначально цирковые коллективы почти всегда возглавляли артисты. Директор сам выступал на манеже и руководил выступлениями своих партнеров и учеников. Со временем все чаще во главе цирков оказываются антрепренеры - люди, далекие от искусства, заботящиеся лишь об организационной и финансовой стороне дела.

Государственные органы власти считали зрелищные предприятия и народные гулянья одной из статей дохода и стремились взять их под контроль. В циркуляре министра финансов предлагалось относить все зрелищные балаганы к елочным торговым заведениям и взимать с них соответствующие налоги и сборы. Городское управление взимало с антрепренеров значительную земельную пошлину.

В 1927 г. в Москве было открыто Государственное училище циркового и эстрадного искусства. Впоследствии многие его выпускники составили славу отечественного циркового искусства.

Невероятно, но в 30-40-е гг. в условиях жестокого политического террора, когда искусство несло потери, закрывались лучшие театры, цирк набирал силу и процветал. Объяснялось это тем, что значительная часть циркового репертуара была далека от политики. Власти поддерживали цирк, так как его яркие представления служили как бы наглядным подтверждением циничной в условиях массовых репрессий и голода фразы Сталина: "Жить стало лучше, жить стало веселее".

В послевоенные годы цирк сохранил свою интернациональную сущность и пережил новый творческий подъем. Представления высокого профессионального уровня пользовались стабильным успехом за рубежом. Язык цирка без переводчиков понятен жителям всех стран и континентов.

Советские артисты принимали участие в большинстве международных конкурсов и получали награды. Многие имена принесли нашему цирку мировую славу. Зарубежные газеты писали об аттракционе Э.Т. Кио: "Кио - загадка XX

века". Всемирный клуб фокусников в Лондоне поставил его имя первым на Доске Почета. Международная ложа артистов театров-варьете и цирка в Копенгагене присудила ему золотую медаль. Интересные аттракционы с дрессированными зверями создали укротители. Чуть ли не 100 видов животных и птиц выводили на манеж представители знаменитой династии Дуровых. Замечательным мастером арены показала себя Ирина Бугримова, первая в СССР дрессировщица хищников. "Медвежий цирк" создал Валентин Филатов. Дело непревзойденного мастера клоунады М.Н. Румянцева, известного всем как Карандаш, продолжили Л. Енгибаров, Ю. Никулин и М. Шуйдин, О. Попов и др. В цирке создавались целые спектакли со сквозным сюжетным действием.

ЛИТЕРАТУРА [4]

Тема 2. Зарождение цирковых жанров в Древнем Египте.

План.

1. Признаки цирковых и эстрадных жанров в Древнем Египте.
2. Цирковые жанры в Древнем Египте.

ПРИЗНАКИ ЦИРКОВЫХ И ЭСТРАДНЫХ ЖАНРОВ В ДРЕВНЕМ ЕГИПТЕ

Все народы мира жили в древности первобытнообщинным строем, занимались собирательством и охотой. Постепенно они переходили к земледелию и скотоводству. Одной из стран, где рано развились земледелие и скотоводство, был древний Египет в Северо-Восточной Африке. Там дожди выпадают очень редко, и большую часть года стоит сильная жара. На тысячи километров простираются здесь пустыни. Пустыню пересекает одна из величайших рек мира – Нил. В начале лета в Центральной Африке идут сильные дожди. Нил выходит из берегов и широко разливается. Упорный труд людей преобразовал долину Нила. Из места, почти непригодного для жизни человека, Египет превращался в густонаселенную земледельческую страну.

В Египте с развитием земледелия появилась возможность эксплуатировать людей. В Египте стал складываться рабовладельческий строй. В 4 тысячелетии до н. э. в Египте возникли государства установилась царская власть, располагавшая войсками, стражниками, палачами, тюрьмами. Государство было той силой, с помощью которой рабовладельцы удерживали свое господство над эксплуатируемыми – крестьянами и рабами. Царей Египетского государства называют фараонами.

Религия в Египте укрепляла власть фараонов и господство рабовладельцев. Страх угнетенных перед гневом богов и наказанием в «загробной жизни» мешал их борьбе с угнетателями. До наших дней сохранились в Египте развалины древних храмов. Храмы считались жилищами богов. В них стояли идолы, обычно с головами животных. Бог солнца Ра был провозглашен «царем богов».

По верованиям египтян, душа может вернуться в тело, если его сохранить. Для этого из тела вынимали внутренности, вымачивали его в соляном растворе и пеленали в белые ткани, пропитанные смолами. Высохшие тела называют мумиями.

Чтобы заслужить милость богов, египтяне приносили им жертвы. Храмы владели огромными богатствами. При храмах были «служители богов» – жрецы, которые требовали не только поклонения богам, но и полной покорности рабовладельцам и фараону.

Джоссер и царствовавшие за ним фараоны приказывали строить пирамиды – огромные каменные гробницы. В них хоронили фараонов.

Благодаря археологическим раскопкам, рисункам на стенах храмов и пирамид, записям на древних папирусах, мы знаем, что в Египте зарождались научные знания (арифметика, астрономия, медицина), письменность, художественная литература и другие искусства. Найдены свидетельства зарождения и таких искусств, как эстрада (песня, танец, музыка) и цирк (иллюзия, дрессировка, эквилибр, акробатика, жонглирование).

ЦИРКОВЫЕ ЖАНРЫ В ДРЕВНЕМ ЕГИПТЕ

В Древнем Египте можно найти истоки иллюзионного искусства. Жрецы с помощью различных устройств, творили «чудеса»: внезапное появление под сводами храма статуй богов, священного огня на жертвенниках, во время грома – двери храма сами открывались; статуи богов плакали, простирали руки, раздавались голоса, у статуи прорицательницы Сивиллы изливалось из груди молоко и пр. Сохранились папирусы с изображением чертежей аппаратуры. Папирусы принадлежали жрецам и передавались по наследству.

Глубокие научные знания позволяли египтянам создавать такие чудеса, которые поражают современников. Известно, что храм Рамзеса в Абу Симбеле был ориентирован так, что раз в году, а именно, в день рождения фараона, первый полный луч солнца, проходя через шестидесяти-метровый зал, падал прямо на корону, венчающую статую Рамзеса. Разгадать трюк так и не смогли.

Сохранилась запись в древнегреческом папирусе весткар (сборник народных приданий и поучений от 2900 - 2600 до н.э.) о фараоне Хуфу (Хеопсе) и фокуснике и дрессировщике Джеди, который умел «отрезать» у гуся голову и снова «приращивать».

В Ветхом завете есть запись о состязании Моисея и его брата с фараоном Древнего Египта, у которого посох превращался в змею.

Участие в иллюзионных трюках животных (львов, гусей, змей и др.) свидетельствует о знаниях египтян секретов дрессировки. Для животных, которых как трофеи привозили из Африки, был построен зоосад (13,5 тысяч лет до н.э.). Была известна и верховая езда. В Древнем Египте были известны и такие цирковые жанры, как акробатика, эквилибр и жонглирование.

Знатные египтяне придавали большое значение своему физическому развитию. На стенах храмов сохранились изображения акробатов и эквилибристов.

Среди трюков, изображенных по фазам как на киноленте, можно увидеть кофштейн, колонну из двух нижних и одного верхнего, мостик в исполнении девушек.

На фресках, амфорах и печатях есть изображения с акробатами на быках, борцов.

ЛИТЕРАТУРА [5, 9]

Тема 3. Зарождение цирковых жанров в Древней Греции и в Древнем Риме

План

1. Зарождение цирковых жанров в Древней Греции
2. Зарождение цирковых жанров в Древнем Риме

ЗАРОЖДЕНИЕ ЦИРКОВЫХ ЖАНРОВ В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

История Греции или Эллады уходит в 3-е тысячелетие до нашей эры, в период Бронзового века элладской культуры. Об этом свидетельствуют сохранившиеся развалины крепостей и дворцов в Микенах, Пилосе, Тиринфе, богатые гробницы, произведения искусства.

Исторически сложилось, что развитие древнегреческой культуры можно разделить на два основных периода - эллинизм греческий и римский. Первый в свою очередь принято делить на четыре ступени:

Гомеровский (13 - 8 вв. до н.э.)

Архаический (7 - 6 вв. до н.э.)

Классический (5 - середина 4 вв. до н.э.)

Эллинистический (3 - 2 вв. до н.э.)

В течение 2 - 1 вв. эллинистические государства постепенно попали под власть Рима. Но еще раньше подчинился Риму Египет. Таким образом, Римский период помимо своих особенностей вберет в себя культурное богатство Египта и Греции и станет историческим звеном в цепочке его развития.

В Древней Греции и Риме рабовладельческий способ производства достиг наиболее высокой ступени развития. Рабский труд был условием развития древнегреческой и римской культуры. Эпическая поэзия Гесиода и Гомера, лирика Сапфо, Алкея, Анакреонта, Горация, Катулла, драматургия Эсхила, Софокла, Эврипида, Аристофана, скульптура Фидия, Праксителя, философские учения Гераклита, Демокрита, Платона, Аристотеля, Эпикура наглядно свидетельствуют о высоком уровне античной культуры, давшей непревзойденные образцы последующим поколениям. Есть такие образцы и для тех людей, которые посвятили свою жизнь искусству цирка. В мифах о богах и героях, в таинственных религиозных обрядах Элевсинских и Орфических мистов, пародийно-сатирических

сценках мимов, Олимпийских и Пифийских играх и состязаниях, спортивных упражнениях учащихся гимнасий, обрядовых культах животных, на празднествах Дионисии и Вакханалии, в похотливых хороводах Сатиров и бесшабашном веселье Эйрона прародителя цирковых клоунов можно было увидеть чуть ли ни все многообразие цирковых жанров.

Всем известны такие слова, как: сцена, драма, оркестр, комедия, трагедия. Не все знают, однако, что эти слова греческого и даже древнегреческого происхождения. И не все знают, что у современного цирка был далекий предок - древнегреческий театр 5 века до новой эры, существовавший за две с половиной тысячи лет до нашего времени. В те далекие времена на больших пространствах центральной и восточной Европы жили кочевые и оседлые племена, о жизни которых мы узнаем только по раскопкам. Они еще не были организованы в государства. Не существовало еще и слова "Русь". И только в восточной части Средиземноморья, на островах Эгейского моря уже кипела организованная жизнь в греческих "государствах-городах" (полисах).

Самым видным из них были Атика (город Афины) и Спарта. Здесь, особенно в Атике, создавались культура, литература и искусство, до сих пор изумляющее нас и сохраняющее значение недостижимого образца. Образцы, созданные древнегреческим искусством, живут и в нашей современности, но это только более или менее уцелевшие развалины. Среди этих развалин в разных городах нынешней Греции можно увидеть и сейчас остатки древнегреческих театров. Приехав в столицу нынешней Греции, сохранившую древнее название - Афины, мы, прежде всего, увидели бы возвышающуюся над городом серую скалу, Верх ее отесан в виде площадки, с боков она отвесна и в древние времена была неприступна. Это крепость Акрополь, афинский кремль с остатками некогда знаменитых храмов - Парфенона, Эрехтейона, Ники (Победы). Спустившись по дорожке под южной стеной Акрополя, можно дойти до развалин театра Диониса. Перед нами возникает нечто такое, от чего дух захватывает - это что-то похожее на наш стадион, где под открытым небом вместе собрались и театр, и эстрада, и цирк.

Особенности пантомимических представлений в Древней Греции

Пантомима (от греческого, буквально - все воспроизводящий подражанием), вид сценического искусства, в котором основные средства создания художественного образа - пластика, жест, мимика. (СЭС)

Мим (греч.) комедийный жанр в античном народном театре, короткие импровизационные сценки сатирического, развлекательного содержания.

Исполнитель мима.

В современном театре - актер пантомимы (театра без слов). (СЭС)

Греческий театр эпохи городов-государств возник на культовой основе и всегда сохранял тесную связь с религией. Так как греки были земледельческим народом, то их религия отражала в мифологических образах процесс земледельческого труда. Главными земледельческими богами Греции были Деметра, богиня хлебного злака, и Дионис (Вакх), бог виноградной лозы. Средоточием обоих культов была плодородная Аттика с ее главным городом Афинами. Культ Диониса сначала носил неистовый характер - почитатели бога, одетые в звериные шкуры, доводили себя вином и плясками до исступления. Оракулу аристократической религии Аполлона в Дельфах с ее культом умеренности и благоразумия удалось овладеть религией Диониса, смягчив ее вакхические формы.

В этот период создались и специфические формы культа Диониса, явившиеся предпосылкой возникновения греческой драмы в ее двух видах - трагедии и комедии. Первая находилась в руках жрецов, вторая давала отдушину крестьянской массе. Первоначально обе части празднества - литургия и фарс, богослужение и гулянка - составляли один ритуал. Серьезная часть содержала культовые гимны - дифирамбы с пляской вокруг жертвенника Диониса. Наряду с ними шло сатирическое действие, участники которого рядились козлоногими демонами - сатирами (античные лешие), спутники Диониса. В отличие от дифирамба, воспевающего, но не изображавшего культовые предания, действие сатиров непосредственно воспроизводило их. Таково культовое зерно трагедии, название которой обозначает "козлиная песнь" ("трагос" - козел, "одэ" - песнь) и которая получилась, согласно свидетельству Аристотеля, из сочетания дифирамба с действием сатиров.

Несколько иначе развивалась греческая комедия. Ее наименование от "карнавальная" - "комос" - гулянка, карнавал, или от "деревенская" - "коме" - деревня - песнь. Рядились здесь не только сатирами, но и животными, рыбами, птицами и фантастическими существами. Празднества дополнялись всякого рода играми, клоунадами, акробатикой, фокусничеством. На этой основе зарождается бытовая сценка - мим с примитивно-комическими типами - масками хитрого простака, трусливого хвастуна, увальня-слуги, шарлатана-лекаря и др. Здесь же складывается арсенал шутовских приемов: пощечины, побои, передразнивание, показывание языка, стукание лбами и задами, подражание крику животных и птиц, уродование речи, клоунский плач и пр. Слово "мим" стало обозначать не только комическую сценку, но и ее исполнителей.

В отличие от трагедии греческая комедия 5 века сохранила тесную связь с религиозной обрядностью землевладельцев. Древнегреческий комедиограф Аристофан, который сам принадлежал к мелким земельным собственникам Аттики, в своих пьесах блестяще использовал наследие земледельческой обрядности и народного фарса (мима). Комедия Аристофана унаследовала фольклорный и сказочный элемент, замену на место людей - зверей и фантастических существ (ряжение хора "осами", "птицами", "лягушками", "облаками". Центральная фигура этого балаганного фарса - бомолох, тип простодушного хитреца, избивающего вереницу бахвалов - аладзонов. Веселая суэта этих балаганных шутов, их шутки и драки обычно насыщают вторую половину комедии ("Осы", "Лягушки", "Птицы", "Облака" и др.). Значительное место у Аристофана занимает пародия и буффонада, унаследованная от мима и напоминающая цирковую клоунаду наших дней. Аристофан часто прибегает к комическим переодеваниям, шуткам в сторону, беготне, драке, комической пляске, акробатике и пантомиме.

ЗАРОЖДЕНИЕ ЦИРКОВЫХ ЖАНРОВ В ДРЕВНЕМ РИМЕ

Рим - древнее государство. Согласно преданию, город Рим основан братьями Ромулом и Ремом около 754 лет до н.э. К середине 3 века подчинив всю территорию Италии, Рим превратился в крупное государство, добившись

гегемонии во всем Средиземноморье. К этому времени рабский труд стал играть преобладающую роль в производстве. К середине 2 века окончательно сформировались два антагонистических класса - рабы и рабовладельцы, противоречия между которыми вылились в крупные восстания рабов (восстание Спартака). В социально-политической жизни Рима в 1 веке до н. э. все большую роль стали играть армия и ее вожди.

В Риме с древнейших времен и до падения империи ежегодно проводились игры, заключающиеся в конных бегах на колесницах. В те времена зрители располагались прямо на траве, покрывавшей склоны холмов. Постепенно долины Рима превращались в ипподромы (греч. *hippos* - лошадь и *dromos* - бег), которые из-за своей овальной формы стали называться цирками (от лат. *circus* - круг). В Риме насчитывалось семь цирков. Все они были устроены почти одинаково, но самым древним и обширным из них был "Большой цирк". По своему устройству этот цирк представлял овальную арену - длиной свыше 500 метров и шириной 80 метров. По всей ее протяженности с обеих сторон были расположены места для зрителей. На мраморных сиденьях располагалась знать, а на верхних, деревянных скамьях теснилась беднота. Особенностью цирковой арены была стена - широкая и невысокая каменная стена, которая подобно хребту, разделяла арену на две половины. Она препятствовала переходу лошадей с одной части арены на другую.

Постарайтесь представить себе одно из состязаний в цирке. Сразу же после помпы (торжественного шествия по цирку жрецов и устроителей игр) распорядитель бегов бросал на посыпанную песком арену белый платок: тем самым подавался знак к началу игр. Под громкие звуки труб и вопли публики из карцеров (так назывались мраморные цирковые конюшни) вылетали четыре легкие двухколесные колесницы, запряженные четверками лошадей. Начинались заезды, число которых иногда доходило до тридцати. Победитель на взмыленных конях вихрем проносился через триумфальную арку и направлялся к ложе устроителей игр, где и получал награды. Интересно, что в римском цирке удостоивались наград не только победители-возницы, но и победители-лошади.

Люди получали деньги и дорогие одежды, а лошади венки и пальмовые ветви. Разумеется, цирковые лошади были самых лучших пород. Известно, что любимый

конь императора Калигулы, Инцитат, ел и пил из золотой и серебряной посуды. Проведение игр было сосредоточено в руках специальных обществ, состоящих из римских богачей. Конкуренция между ними превратила их в четыре партии, которые носили названия Белых, Красных, Зеленых и Голубых (по цвету одежды каждого из четырех возниц).

В промежутках между заездами колесниц выступали джигиты. Нравилась публике и комическая сценка, в которой четырех обезьян, наряженных в костюмы четырех партий цирка, привязывали к необъезженным лошадям и по сигналу императора выпускали на арену. Устройство и проведение игр требовали громадных расходов. Для них было отведено в году 64 дня. На аренах цирков в перерывах между состязаниями служители накрывали сотни столов с зажаренными целиком быками, свиньями, козами, а разные вина чередовались с апельсинами, гранатами, имбирем. Известный сатирик древности Ювенал метко назвал политику римских властей политикой "хлеба и зрелищ". Олицетворением этой политики являлись цирки, а вместе с ними - возникшие на основе других зрелищ амфитеатры и прежде всего - Колизей.

По своему устройству Колизей походил на теперешние цирки. Его окружность 500 метров, а вместимость 50 тысяч человек. Его огромную арену окружали пять ярусов зрительских мест. Колизей не имел крыши, но во время дождей и от жары натягивался полотняный тент. Открытие состоялось в 80 году нашей эры. В честь этого дня на арене были показаны бои гладиаторов и бестиариев, звериные травли, продолжавшиеся сто дней подряд.

Спектакли в амфитеатре были многоактными и разножанровыми. Самым излюбленным зрелищем были гладиаторские поединки. Особенно бой "ловля рыбы", который представлял собой схватку между мирмиллоном и ретиарием. Первый из них, вооруженный мечом и щитом, носил на шлеме изображение рыбы; второй в качестве оружия использовал остро заточенный трезубец и у него была металлическая сеть (ретиарий в переводе с латинского означает - носящий сеть). Цель "игры" заключалась в том, что ретиарий должен был опутать сетью противника и, в случае пожелания зрителя, прикончить "рыбу" трезубцем. Гладиаторами становились военнопленные и свободные люди - бедняки. Они

поступали в гладиаторские школы, где их учили искусству фехтования и рукопашного боя.

Поступая в школу новичок давал клятву в том, что не будет щадить свою жизнь на арене. Тяжела была участь гладиатора, но еще хуже приходилось бестиариям (звероборцам), сражавшимся с дикими животными - медведями, пантерами, львами. В Риме для них существовала особая школа, однако чаще всего в роли бестиариев выступали осужденные. Их выпускали на арену почти безоружными - с коротким мечом или с легким копьем. В дополнение к таким "зрелищам" в Колизее устраивались звериные травли. С помощью специальных механизмов из подвалов амфитеатра поднимались на арену декоративные горы и леса вместе со всяким зверьем. Хлопая бичами, служители приводили животных в ярость. Носорога заставляли биться со слоном, пантеру с быком, медведя - с кабаном. Только за время игр при открытии Колизея было затравлено около 5 тысяч животных.

Но были и такие зрелища, которые наиболее близки цирковому искусству. Так, в том же Колизее показывались дрессированные звери: львы ловили зайцев и отпускали их невредимыми, слоны танцевали и, по римскому обычаю, возлежали за столами с едой. В амфитеатрах показывали свое искусство фокусники, акробаты, эквилибристы. Здесь выступали танцоры и многолюдные (до 1000 человек) оркестры роговых и духовых инструментов. И здесь же происходили на арене, наполненной водой, навмахии - инсценировки морских битв, участниками которых были осужденные на смерть военнопленные и преступники. Так в крови и в муках рождалось искусство цирка.

ЛИТЕРАТУРА [4, 9]

Тема 4. Зарождение цирковых жанров в Древнем Китае

План.

1. Истоки развития циркового искусства в Древнем Китае
2. Роль циркового искусства в творчестве Древнего Китая

ИСТОКИ РАЗВИТИЯ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА В ДРЕВНЕМ КИТАЕ

Китайское цирковое искусство имеет длительную историю своего развития, истоками которого, несомненно, являлись народные игры и увеселения, живая связь с народным театром, песнями и танцами. Несомненно, первые китайские цирковые артисты в своем творчестве использовали производственные навыки, существовавшие в ремесле и сельском хозяйстве. Многие виды акробатики основаны на профессиональной технике работников физического труда. Китайская литература в своих древнейших стихах и песнях сохранила упоминания о первых искусниках - артистах цирка. Однако, это образное живое описание не давало зрительного ощущения того, что делали и как исполняли свои цирковые номера и аттракционы первые мастера китайского циркового искусства.

РОЛЬ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ДРЕВНЕГО КИТАЯ

Цирковое искусство древнего Китая нашло свое отражение в творчестве художников-камнерезов. Китайскими археологами в 1953 году в провинции Шаньдунь обнаружена сооруженная под землей каменная усыпальница периода Ханьской династии (Династия Хань – 206 - 220 гг. н.э.). В этой усыпальнице сохранилось 42 рельефа, значительное количество которых посвящено цирковому искусству. Рельефы с сюжетами цирковых представлений ханьского периода найдены были также в провинциях Хэнань, Аньхой, Цзянсу, Сычуань, Юньнань и других районах страны.

Рельефы на камне, обнаруженные в провинции Шаньдунь, отличаются точностью работы и удивительной исторической точностью изображаемых событий. В центральном склепе могилы над восточной стенкой укреплен каменный рельеф, на котором воспроизведены всевозможные эпизоды народных китайских

игр и циркового представления. Интересно отметить, что многие цирковые номера, изображенные на этом рельефе, сохранились в репертуаре современных китайских артистов. К ним, например, относятся жонглирование вазами, тарелочками, шариками, кольцами, хождение по канату, гимнастические упражнения на турнике, трюковая работа с шестами и т.д.

В правом углу показана трюковая езда на повозке ("чеси") и акробатическая езда на лошади ("маси"), хождение по канату и ряд других упражнений. Большую повозку тянет "дракон": три лошади, декорированные под чудовище. В центре повозки возвышается на шесте барабан, на котором укреплен еще один шест с небольшой площадкой. На этой площадке исполняет акробатические трюки юноша. Кроме артистов, непосредственных исполнителей трюковой работы, на повозке размещены музыканты.

О творческой самобытности китайского цирка говорят рисунки, относящиеся к периоду династии Цинь (1614-1911гг. н.э.). Здесь с особой убедительностью показаны традиционные жанры, в которых китайские артисты достигли большого совершенства.

К более ранней эпохе относится рельеф Тэнхуан, периода династии Тан (818-906 гг. н.э.) изображающий представление уличных акробатов. В левом углу рельефа изображен эквилибрист с шестом, выполняющий упражнение, которое под стать наиболее опытным и технически подготовленным современным артистам в области этого жанра.

ЛИТЕРАТУРА [5,9]

Тема 5. Творчество средневековых гистрионов

План

1. Творчество гистрионов в Древнем Риме.
2. Творчество гистрионов в эпоху раннего средневековья (9–13 вв.).

ТВОРЧЕСТВО ГИСТРИОНОВ В ДРЕВНЕМ РИМЕ

ГИСТРИОН (лат. *histrion*, от этрусского слова *ister* – актер). За время своего существования значение термина претерпело некоторые изменения.

Первоначально гистрионами именовались актеры в Древнем Риме (название существовало одновременно с *actors/актеры*). Гистрионы вербовались из рабов или вольноотпущенников, занимали низкое общественное положение – не имели никаких гражданских прав и могли быть подвергнуты телесному наказанию. Труппу возглавлял хозяин, вышедший из той же среды. Такие труппы можно назвать первыми антрепризами: хозяин труппы договаривался с магистратами об организации театральных представлений, и зачастую сам играл главные роли. В 3 и 2 вв. до н.э. гистрионы играли, как правило, без масок. Они были введены в обиход только в 1 в. до н.э. под воздействием древнегреческого театра. Женские роли исполнялись мужчинами. Представления гистрионов давались на ежегодных государственных праздниках – Римских (сентябрь), Плебейских (ноябрь) и Аполлоновых (июль) играх; Флоралиях – празднествах в честь богини цветов и весны Флоры, а также – во время триумфальных и погребальных игр, выборов высших государственных лиц и т.п. Первоначально гистрионы разыгрывали свои представления на подмостках временных театральных сооружений, которые ломали по окончании игр. С середины 1 в. в Риме начали строить постоянные театральные здания, однако мобильный, передвижной стиль существования гистрионов дал термину новую жизнь в средневековом театре.

ТВОРЧЕСТВО ГИСТРИОНОВ В ЭПОХУ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (9-13 вв.)

Гистрионами в эпоху раннего средневековья (9–13 вв.) стали называть бродячих актеров, дающих свои представления в любом месте, где можно было собрать заинтересованную публику. Собственно, кроме странствующих

гистрионов существовали и оседлые, состоящие при дворах средневековых властителей, – шуты, паяцы, потешники, а также трубадуры и труверы. Но все же основная линия развития искусства гистрионов связана с выступлениями на площадях и улицах.

Мобильный характер представлений и пристрастия народной публики обусловили синтетическую направленность творчества гистрионов: им приходилось быть одновременно и рассказчиками, и музыкантами, и танцорами, и певцами, и акробатами, и дрессировщиками животных, и т.д. Гистрионы объединялись в особые братства, пополнявшиеся актерами-любителями. Вероятно, участие в той же литургической драме (т.е., приобщение к театрально-зрелищному искусству) способствовало пополнению сообщества т.н. вагантов (от лат. *clerici vagantes* – странствующие клирики), певцов-сказителей из среды недоучившихся семинаристов или священников-расстриг. Основное творчество вагантов составляли сатирические песни, пародирующие молитвы и литургию, восхваляющие земные радости – любовь, вино, веселье. Ваганты преследовались церковью особенно жестоко, и в 13 в. они практически прекратили свою деятельность, частично пополнив собой братства гистрионов. По времени это совпадает с запретом на проведение литургической драмы в помещении церкви и переносе ее на паперть (Указ папы римского Иннокентия III, 1210).

В разных странах Европы гистрионы носили и разные местные названия (мимы – Италия; хугляры – Испания; шпильманы – Германия; менестрели – Англия; франты – Польша; жонглеры – Франция; и т.д.).

ЛИТЕРАТУРА [2, 5, 9]

Тема 6. Элементы циркового искусства в средневековых фарсах

План

1. Роль фарсовых сценок в развитии цирковой драматургии

РОЛЬ ФАРСОВЫХ СЦЕНОК В РАЗВИТИИ ЦИРКОВОЙ ДРАМАТУРГИИ

В средние века церковь стала колыбелью нового театрального искусства: из церковных литургических песнопений мало-помалу развились духовные драмы, или мистерии. Вначале мистерии исполнялись лишь духовными лицами,

церковными хорами мальчиков, монахами и послушниками; затем в них стали принимать участие и миряне. Позже исполнение мистерий перешло к определённым товариществам, братствам и обществам. Продолжали существовать и народные представления, которые исполнялись странствующими актёрами и их преемниками, менестрелями и инструментистами: игры первых имели в основном шуточный характер, игры последних были, по-видимому, преимущественно аллегорического свойства. Из первых образовались с течением времени фарсы, карнавальные игры (Fastnachtsspiele) и шванки (Schwänke), а также entremeses и комедия дель арте, а из последних — моралите и пасторали. Моралите и пасторали, имевшие отчасти учёный, отчасти придворный характер, были особенно любимы при дворах и в домах знатных людей; фарсы имели распространение среди простого народа и разыгрывались ремесленниками. Каждая из различных форм театральных представлений воспринимала составные части других. Актёры корпораций и актёры-ремесленники уступили место профессиональным актёрам, соединявшим в своём лице все существовавшие в то время виды искусства (музыку, драму, танцы, фехтование, прыгание).

Профессиональные актёры впервые появились в Англии, где театр уже в начале XVI в. достиг блестящего и оригинального развития. Во второй половине XVI в. представители этой свободной профессии — сначала всевозможные «игрецы», то есть музыканты, фокусники, весёлые потешники, а затем и настоящие актёры — начинают предпринимать поездки на континент, особенно в Данию, Голландию и Германию.

В первой половине XVII ст. компании странствующих английских актёров являются повсюду — при дворах немецких князей, во всех имперских городах, в Бельгии, Моравии, Польше, быстро приобретая широкую популярность под именем «английско-нидерландских» или просто «нидерландских» компаний, так как в Среднюю Европу они направлялись обыкновенно через Голландию. Первоначально эти труппы состояли из одних англичан и давали свои представления на англ. языке. В английских представлениях привлекали зрителей, даже не понимавших языка, музыка, пение, танцы и шутовские выходки клоуна, являвшегося непременным участником спектаклей. С течением времени англичане

выучивались говорить по-немецки, да и состав английских трупп понемногу изменился: к ним присоединились актёры голландские и немецкие, так что явилась возможность совершенно оставить английский язык. Наконец, немецкие актёры взяли решительный перевес: бывали такие компании, в которых не было ни одного англичанина и которые все-таки продолжали именоваться «английскими», потому что это название было в моде и указывало на определённый характер представлений. После 30-летней войны английские комедианты мало-помалу сошли со сцены, но влияние их долго ещё чувствовалось в немецкой драматической литературе. Эти профессиональные сценические деятели принесли в Германию и надолго утвердили на немецкой сцене особенный репертуар, резко отличавшийся от немецкой школьной драмы как формой, так и содержанием пьес.

Отвергая всякие правила «драматического сочинения», всякую нравоучительную тенденцию и не соблюдая никакого единства действия, англичане брали содержание своих пьес из священной и светской истории, из рыцарского романа и легенды, из народного предания, старой баллады, итальянской новеллы, английской хроники и обрабатывали выбранный сюжет с полной свободой, заботясь только о возможно большем сценическом эффекте. Высшие формы светской драмы начали мало-помалу развиваться лишь под влиянием античной драмы. Лишь в Испании и Англии это развитие благодаря великим поэтам (Лопе де Вега и Шекспиру) получило истинно национальный характер и достигло в последней четверти XVI в. и первой половине XVII в. небывалого расцвета.

В Италии и Франции национальная драма, преимущественно трагедия, совершенно подчинилась влиянию классической; одни лишь низшие формы народной комедии противостояли этому влиянию. Во время господства во Франции, а за нею и во всей Европе, псевдоклассического Т. школа игры отличалась искусственной певучею декламацией, преувеличенным пафосом трагических речей, вычурною напыщенностью и рутинною условностью движений и жестов. Переворот в этой школе совершил знаменитый Тальма, придав игре больше естественности, дикции — больше простоты. Игра Тальмы, породив подражателей и последователей, создала школу трагической игры, следы которой

сохраняются до известной степени и теперь в игре французских и немецких трагиков. На почве немецкой драматической поэзии XVIII в. и французской мелодрамы народилась школа романтизма, одним из ярких представителей которой может считаться Фредерик Леметр. Наконец, с торжеством реального направления в театре, создаются и соответственные ему приёмы игры; образуется реальная школа, крупнейшими представителями которой являются Сальвини, Росси, Дузе.

Современная образцовая французская сцена — Комеди-Франсез фр. *Comédie-Française* — была учреждена Людовиком XIV в 1680 г.; она образовалась из соединения трёх трупп — труппы Бургундского отеля, которая с 1607 г. арендовала зал Братства Страстей; труппы Мольера, которая после его смерти (1673) вынуждена была удалиться из Пале-Рояль в театр Генего, и, наконец, труппы театра Маре; целью объединения было дать актёрам возможность все большего совершенствования. Новому Т. была предоставлена привилегия ставить трагедии и комедии и дана была ежегодная субсидия в 12000 франков; число актёров было точно определено; урегулировано управление театром. Из соединения репертуара Корнеля и Расина с репертуаром Мольера создалась, таким образом, французская классическая сцена. Актёры назывались рядовыми актёрами короля (фр. *comédiens ordinaires du roi*). В 1689 г. труппа выстроила себе особый зал на улице Fossés Saint-Germain (впоследствии улица de l'Ancienne Comédie) и с тех пор стала называться театр Комеди-Франсез; в этом здании театр оставался до 1770 г. В первое время этот театр мог бороться с конкуренцией уличных представлений (марионеток, акробатов, площадных певцов) лишь с помощью полицейских мероприятий. Время с 1740 по 1780 г. было самым блестящим периодом в истории Комеди-Франсез: в это время на сцене господствовали драмы Вольтера и играл целый ряд превосходных артистов, как Грандвал, Лекен, Белькур, Превиль, Моле, Монвель, Бризар, Дюгазон, артистки Дюмениль, Клерон, Данжевиль, Конта и др. В 1770 г. Т. перемещен в Тюльери, а в 1782 г. — во вновь выстроенный зал, где теперь помещается «Одеон»; в этом последнем здании происходило в 1784 г. первое представление «Свадьбы Фигаро». Во время революции положение театра было печальное: вследствие постановки антиреспубликанских пьес Лайа как автор, так и артисты были заключены в тюрьму и лишь мало-помалу освобождены.

Ситуации, характеры и диалоги его пьес следуют скорее образам и ассоциациям сна, чем повседневной реальности. Язык же с помощью забавных парадоксов, клише, поговорок и других словесных игр освобождается от привычных значений и ассоциаций. Своё происхождение пьесы Ионеско ведут от уличного театра, *commedia dell'arte*, цирковой клоунады, фильмов Ч. Чаплина, Б. Китона, братьев Маркс, античной комедии и средневекового фарса — можно найти истоки его драматургии во многих жанрах, и не только сценических — они кроются, например, в лимериках и «шендировании», в брейгелевских «Пословицах» и хогартовских парадоксальных картинках. Типичный прием — нагромождение предметов, грозящих поглотить актеров; вещи обретают жизнь, а люди превращаются в неодушевленные предметы. «Цирк Ионеско» — термин довольно часто применяемый к его ранней драматургии. Между тем, он признавал лишь косвенную связь своего искусства с сюрреализмом, охотней — с дада.

ЛИТЕРАТУРА [2, 9]

Тема 7. Комедия Дель Арте

План

1. Художественное первенство Италии в эпоху Возрождения.
2. Происхождение масок комедии Дель Арте.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПЕРВЕНСТВО ИТАЛИИ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ (*commedia dell'arte*); другое название – комедия масок, – импровизационный уличный театр итальянского Возрождения, возникший к середине 16 в. и, по сути, сформировавший первый в истории профессиональный театр.

Комедия дель арте вышла из уличных праздников и карнавалов. Ее персонажи – некие социальные образы, в которых культивируются не индивидуальные, а типические черты. Пьес как таковых в комедии дель арте не было, разрабатывалась только сюжетная схема, сценарий, который по ходу спектакля наполнялся живыми репликами, варьирувавшимися в зависимости от состава зрителей. Именно этот импровизационный метод работы и привел комедиантов к профессионализму – и в первую очередь, к выработке ансамбля, повышенному вниманию к партнеру. В самом деле, если актер не будет внимательно следить за импровизационными репликами и линией поведения партнера, он не сможет вписаться в гибко изменяющийся контекст представления. Эти спектакли были излюбленным развлечением массового, демократического зрителя. Комедия дель арте вобрала в себя опыт фарсового театра, однако здесь пародировались и расхожие персонажи «ученой комедии». Определенная маска закреплялась за конкретным актером раз и навсегда, однако роль – несмотря на жесткие типажные рамки – бесконечно варьировалась и развивалась в процессе каждого представления.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ МАСОК КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ

Число масок, появившихся в комедии дель арте чрезвычайно велико – более сотни. Однако большинство из них было скорее вариантами нескольких основных масок.

У комедии дель арте было два основных центра – Венеция и Неаполь. В соответствии с этим сложились и две группы масок. Северную (венецианскую) составляли Доктор, Панталоне, Бригелла и Арлекин; южную (неаполитанскую) – Ковьелло, Пульчинелла, Скарамучча и Тарталья. Стиль исполнения венецианской и неаполитанской комедии дель арте тоже несколько различались: венецианские маски работали преимущественно в жанре сатиры; неаполитанские использовали больше трюков, грубых буффонных шуток. По функциональным группам маски можно разделить на следующие категории: старики (сатирические образы Панталоне, Доктор, Тарталья, Капитан); слуги (комедийные персонажи-дзанни: Бригелла, Арлекин, Ковьелло, Пульчинелла и служанка-фантеска – Смеральдина, Франческа, Коломбина); влюбленные (образы, наиболее близкие героям литературной драмы, которых играли только молодые актеры).

В отличие от стариков и слуг влюбленные не носили масок, были роскошно одеты, владели изысканной пластикой и тосканским диалектом, на котором писал свои сонеты Петрарка. Именно актеры, исполнявшие роли влюбленных, первыми отказались от импровизации и начали записывать тексты своих персонажей.

Авторами сценариев чаще всего бывали главные актеры труппы (*capo comico*). Первый печатный сборник сценариев был выпущен в 1611 актером Фламинио Скала, который руководил известнейшей труппой «Джелози». Другие наиболее известные труппы – «Конфиденти» и «Федели».

Итальянская комедия дель арте дала целое созвездие блистательных актеров (многие из которых были первыми теоретиками сценического искусства): Изабелла и Франческо Андреини, Джулио Паскуати, Бернардино Ломбардии, Марк-Антонио Романьези, Николо Барбьери, Тристано Мартинелли, Тереза, Катарина и Доменико Бьянколелли, Тиберио Фьорилли и др. С конца 16 в. труппы стали широко гастролировать по Европе – во Франции, Испании, Англии. Ее популярность достигла своего пика. Однако к середине 17 в. комедия дель арте начала приходить в упадок. Ужесточение политики церкви по отношению к театру вообще, и к комедии дель арте особенно, привело к тому, что комедианты оседали в других странах на постоянное местожительство. Так, скажем, в Париже на основе итальянской труппы был открыт театр «Комеди Итальянн».

Комедия дель арте оказала огромное влияние на развитие мирового театрального искусства. Ее отголоски явственно просматриваются в драматургии Мольера, Гольдони, Гоцци; в 20 в. – в творчестве режиссеров В.Мейерхольда, А.Таирова, Е.Вахтангова и др.

ЛИТЕРАТУРА [2, 9]

Тема 8. Амфитеатр Филиппа Астлея. /Англия/.

Олимпийский цирк Франкони. / Франция/

План

1. Амфитеатр Филиппа Астлея. /Англия/
2. Олимпийский цирк Франкони. /Франция/
3. Высшая школа верховой езды.

АМФИТЕАТР ФИЛИППА АСТЛЕЯ /АНГЛИЯ/

Стратфордом-он-Эйвон цирка был Ньюкасл-андер-Лайм, маленький городок, расположенный в ста километрах к северу от Бирмингема, в Уэст Мидленде, области, где, между прочим, находится и Стратфорд.

Здесь 8 января 1742 года в доме столяра-краснодеревщика Эдуарда Астлея родился сын Филипп. В то время никто не придавал значения этому событию; всеобщее внимание было приковано к войне за Австрийское наследство, в которую вмешался и Георг II. Между тем юный Филипп с ранних лет обнаружил большие способности к верховой езде; по тогдашним понятиям это считалось немалой удачей, ибо открывало сыну столяра путь к военной карьере. И в самом деле, семнадцатилетним юношей Филипп Астлей вступил в Королевский полк легкой кавалерии под командованием Эллиота. Здесь он зарекомендовал себя блестящим наездником: он не только отлично выполнял маневры и был смел в атаках, но мастерски владел конной акробатикой и вольтижем, которые были тогда в Европе в большой моде.

Во время Семилетней войны он сражался с французами на территории Германии и отличился в битве при Эмсдорфе, захватив французское знамя, за что и получил чин старшего сержанта.

Когда война кончилась, он стал обучать новобранцев верховой езде; это позволило ему довести свое наездническое мастерство до совершенства, и вскоре ему стали доверять выездку всех норовистых лошадей.

Военное прошлое Астлея оказало большое влияние на созданное им в дальнейшем искусство. Даже сегодня это ощущается в некоторых цирковых костюмах: вспомните ливреи билетеров и униформистов, мундиры с галунами

некоторых укротителей, буйство красок, господство золотого, бежевого в красного, без которых нет подлинно цирковой атмосферы, вспомните музыку — гром труб и литавр (хотя музыка эта, скорее всего, американского происхождения, она прекрасно соответствует стилю, созданному Астлеем); заметим также, что монументальные батальные пантомимы, пользовавшиеся большой популярностью в XIX веке, также являются изобретением Астлея. Суровость, смешанная с беззаботностью,— неперенное свойство замкнутых людских коллективов — роднит большие передвижные шапито с военными лагерями. В цирке о человеке судят не по его происхождению, а по его доблести — это старый офицерский принцип.

Но вернемся к нашему старшему сержанту. Казарма начинает тяготить его. Все свободное время он проводит на представлениях конных акробатов, которые в ту пору с огромным успехом разъезжали по Англии и континентальной Европе. И жизнь этих наездников привлекает юного Филипа Астлея гораздо больше, чем карьера армейского берейтора. Встретившись с «ирландским татаринном Томасом Джонсоном и увидев его выступления (акробатические трюки на крупах двух или трех лошадей, преодоление препятствий на полном скаку) он сразу понимает, что способен полностью повторить трюки своего нового друга, а может быть, и превзойти его. Затем он открывает для себя труппу Джэкоба Бейтса, знаменитого английского акробата, который объездил всю Европу и выступал даже перед коронованными особами с теми же номерами, что и Джонсон, только на четырех лошадях. Твердо уверившись в своем признании, Астлей в 1766 году выходит в отставку и с двумя лошадьми, одна из которых, по кличке Гибралтар, была пожалована ему за безупречную службу, пускается в путь. Тогда же он женится на девушке, о которой история не сообщает нам никаких подробностей, кроме того, что и она была неплохой наездницей.

После двух лет бродячей жизни, сколотив небольшое состояние, Астлей снимает в Лондоне, в Бридж Роуд, на южном берегу Темзы, в двух шагах от Вестминстерского моста, Хафпенно Пэтч (участок величиной в полпенни). Натянув веревки и огородив таким образом пространство для выступлений, Астлей в красной куртке, коротких штанах из чертовой кожи и треуголке с плюмажем (в

слегка измененном виде костюм этот станет униформой наездников), под звуки оркестра, состоящего из двух флейт и барабана, в который била миссис Астлей показывает лондонцам вольтиж на одной и двух лошадях, должно быть, благодаря своей необычайной одаренности Астлей имел кое-какой успех, ибо двумя годами позже, в 1770 году, он окончательно обосновался со своей труппой на пустыре, расположенном метров на пятьсот севернее прежнего участка, на углу Рупелл-стрит и Стэнгейт-стрит, напротив того места, где находится теперь восточное крыло вокзала Ватерлоо.

На месте старого амфитеатра возвышаются ныне новые корпуса больницы св. Фомы. На здании, которое стояло здесь прежде, была мемориальная доска в честь Амфитеатра Астлея: когда стали разрушать старое здание, ее хотели снять, но она разбилась вдребезги. В 1968 году на новом здании появилась медная табличка. Сейчас стоит вопрос о том, чтобы восстановить мемориальную доску, когда строительство будет окончательно завершено.

Он построил здесь манеж под открытым небом, окруженный крытыми трибунами. Входом служил трехэтажный деревянный домик, расписанный изображениями конных и акробатических номеров; со стороны манежа в нем располагались ложи привилегированной публики; к домику были пристроены два крыла, в нижнем этаже которых размещались конюшни, а в верхнем — ложи для зрителей. Сидячие места (в ложах) стоили шиллинг, стоячие (на трибунах) шесть пенсов.

Главным новшеством являлось, однако, не здание, а программа представления, которое Астлей, если позволяла погода, показывал ежедневно в пять часов вечера: вдобавок к конно-акробатическим номерам, к «наступлению Эллиота на французские войска в Германии» и к («ученой военной лошадке»), до сих пор составлявшим основу программы, Астлей ввел в свое представление канатных плясунов, прыгунов, акробатов и жонглеров, подобных тем, что выступали в «Сэдлерс-Уэллс», предке лондонского мюзик-холла.

Позднее этому зрелищу, имевшему немалый успех, было дано имя цирк.

С приходом акробатов и жонглеров конные номера не утратили своего значения. Представление держалось на них вплоть до конца XIX столетия. Кроме

того, бывший сержант-инструктор продолжал каждое утро давать уроки выездки на своем манеже; тем самым он положил начало традиции, которая намного пережила своего создателя.

В тот же период в представление вошли комические номера тоже конные. Вспомнив, что полк Эллиота прозвали «полком портных», потому что он был набран из случайных людей, далеко не всегда знакомых с искусством верховой езды (а хуже всего держались в седле полковые портные), Астлей поставил скетч под названием «Билли Байтон или Поездка портного в Brentford. Эту пародию на неумелого наездника исполняли Портер и Фортунелли, которые, таким образом, могут быть названы первыми цирковыми клоунами: надо думать, что она была бесконечно смешна (во всяком случае, для того, кто сам умеет ездить верхом), ибо в слегка измененном виде продержалась на разных манежах мира еще целое столетие!

Однако клоун быстро слез с коня, и все у того же Астлея мы встречаем первого пешего клоуна. В Астлеевском манеже выступали и наездницы. Конечно, то не были еще ни амазонки XIX столетия, ни наездницы на панно, милые сердцу Тулуз-Лотрека: у Астлея работали конные акробатки, ценившиеся не столько за ловкость, сколько за красоту. Отложив барабан, выехала на манеж миссис Астлей; нам известны также имена миссис Гриффитс и миссис Вэнгейбл все эти дамы были предшественницами Тальони арены.

Астлей же основал и первую цирковую династию, следуя в этом примеру бродячих акробатов, в 1780 году на манеже дебютировал его десятилетний сын Джон (из скромности названный в афишах пятилетним), который унаследовал от отца талант наездника. (К сожалению, этот Джон был последним представителем династии Астлеев.)

В 1774 году неугомонный Филипп Астлей впервые отправляется со своей труппой в Париж.

Он обосновывается со своим Английским манежем на улице Вьей-Тюильри, в манеже герцога де Разада, бывшего берейтора Сардинского короля. Однако понастоящему парижане познакомились с цирковыми представлениями позже, в 1782 году, во время второго приезда Астлея во французскую столицу.

А в 1774 году выступления его труппы не пользовались большим успехом, и через полтора месяца он возвратился в Лондон.

В 1779 году Школа верховой езды Филиппа Астлея превращается в Амфитеатр верховой езды (так назывался первый в мире цирк); над ареной возводится купол, позволяющий давать представления при любой погоде. Нелишне сказать несколько слов и о самом манеже: это была круглая площадка диаметром сорок футов, то есть около тринадцати метров, засыпанная смесью мягкой земли и опилок. Одни считают, что размеры манежа определяются максимальной длиной шамберьера, другие — что наезднику удобнее всего вскакивать на лошадь, движущуюся по кругу именно такой величины, третьи — что при таком диаметре всадник прочнее всего держится в седле (центробежная сила, наклон и скорость лошади в этом случае наиболее благоприятны). Как бы там ни было, размеры астлеевского манежа оказались долговечными, потому что и по сей день все манежи мира имеют в диаметре от двенадцати до тринадцати метров.

В 1786 году Амфитеатр верховой езды был обновлен и отделан деревянной резьбой; на куполе появился растительный орнамент, и здание получило название «Королевская роща».

Год 1782. Имя Астлея хорошо известно лондонцам. Но ему этого, разумеется, недостаточно, и он предпринимает еще одну попытку покорить Париж.

На срок с 6 июля по 15 августа Астлей арендует участок в предместье Тампль, «строительную площадку», здесь он, если верить афишам, демонстрировал «образцы выездки, чудеса силы и ловкости». Его сын выступал с «танцами на крупе скачущей лошади. Представления начинались ровно в полдень и в шесть часов вечера и проходили под открытым небом.

Так как эта вторая поездка увенчалась гораздо большим успехом, чем первая, 16 октября следующего года на том же месте начал работу астлеевский Английский амфитеатр первый парижский цирк. Это был деревянный цирк, похожий на цирк на Стэнгейт-стрит; освещался он канделябрами, так что в нем можно было давать и вечерние представления, начинавшиеся в шесть вечера.

Цирк на Стэнгейт-стрит

Цирк работал в течение четырех зимних месяцев. Здесь перед зрителями снова появлялся Джон Астлей, исполнявший «по понедельникам, средам и пятницам комические танцы, а по вторникам, четвергам и воскресеньям серьезные»; кроме того, в программу входил менуэт на двух лошадях и «Большой конный парад в сопровождении труб» (из чего можно сделать вывод, что оркестр стал несколько богаче). Вновь вызывал хохот неизменный портной. Появились и первые пантомимы, такие, как «Большой морской бой двенадцати линейных кораблей с бурей и кораблекрушением», которому, впрочем, было далеко до голливудских фильмов...

Билли Саундерс исполнял танцы на проволоке (которая отныне заменила традиционный канат) и выступал с группой дрессированных собак. Кто помнит о Билли Саундерсе? А ведь это он произнес, обращаясь к шпехшталмейстеру, знаменитые слова:

«Не хотите ли поиграть со мной?» слова, ставшие во Франции «визитной карточкой» клоуна.

В 1788 году Джон Астлей, «самый красивый мужчина своего времени», если верить английским газетам (Хорес Уолпол находил, что он «прекрасен, как Аполлон Бельведерский» единолично руководит парижским амфитеатром. Он включает в программу конный номер Антонио Франкони, уже выступавшего у Астлея-отца во время предыдущего приезда его цирка в Париж (тогда он работал с дрессированными птицами). На сей раз Франкони появляется в сопровождении своих сыновей и «двадцати лошадей для конных упражнений».

Мы еще встретимся с Антонио Франкони в главе, посвященной французскому цирку. Он займет в ней большое место, потому что Франкони блистали на французских манежах до конца X столетия, а их потомки выступают в цирке еще и в наши дни.

А пока идет 1789 год. Продемонстрированы публике «первые шаги малыша Геркулеса» (речь здесь, как ни странно, идет не об Эндрию Дьюкроу, к которому мы еще вернемся ниже), Джон Астлей закрывает цирк в предместье Тампль. Финансовое положение Франции неблагополучно, к тому же в воздухе пахнет революцией. Возвращение в Англию не помешало Филиппу Астлею купить

участок во французской столице и построить на нем цирк. Однако сын его, будучи британским подданным, неуютно чувствует себя в революционном Париже и возвращается в родные пенаты.

Когда Англия объявляет войну революционной Франции, Филипп Астлей, вспомнив свое военное прошлое, вступает в войска герцога Йоркского. Однако в 1802 году, после подписания Амьенского мира, он вместе с сыном вновь прибыл в Париж. Астлею интересуют манеж, реквизированный во время революции и занятый в его отсутствие семейством Франкони. Узурпаторы вынуждены оставить принадлежащее Астлею помещение, но и самому английскому наезднику не суждено воспользоваться им: в следующем году он вместе с сыном поспешно возвращается на родину, поскольку отношения между Англией и Францией вновь становятся напряженными и Бонапарт отдает приказ арестовать всех англичан в возрасте от восемнадцати до шестидесяти лет, живущих во Франции. Джону Астлею тридцать три года: ему не хочется гнить во французской тюрьме.

Между тем лондонская «Королевская роща» не прекращала своей деятельности. Филипп Астлей с помощью Джона управлял обоими цирками, и английским и французским, устраивал турне по остальным девятнадцати циркам, которые он рассеял по всей Англии (заслужив прозвище Амфи-Филипп), а в 1806 году возвел в Лондоне на Вайч-стрит второй цирк, используя в качестве строительного материала старый фрегат (город Париж). Отдавая дань властвовавшей тогда моде, он назвал его «Олимпийским павильоном» существовали и другие «олимпийские» цирки один из них, принадлежавший Франкони, действовал в Париже, другой располагался в Ливерпуле.

Олимпийский павильон был рассчитан на зимнее время, а Королевский амфитеатр работал с начала пасхи до конца сентября. Ему покровительствовали герцог Йоркский и королева Шарлотта. К сожалению, он не был таким просторным и удобным, как его «старший брат», и после того, как в 1813 году Астлей продал его, превратился сначала в «Малый Друри-Лейн а затем в Олимпийский театр (снесенный в 1905 году).

Не снижая уровня своих программ, астлеевский цирк время от времени обогащал их нововведениями, которым также суждено было лечь в основу

цирковых традиций. Так, на лондонской арене зрители увидели прыжки на большом батуте, в которых отличался Джеймс Лоуренс, «Величайший дьявол-Мефистофель» исполнявший сальто-мортале через двенадцать стоящих бок о бок лошадей. Впоследствии прыгуны, в особенности американские, отваживались и на большее, но Лоуренс остался в истории цирка как зачинатель ныне исчезнувшей традиции, которая требовала, чтобы все участники представления открывали или завершали его «большим батутом».

В 1794 году Филипп Астлей впервые подвергся нападению самого страшного врага тогдашних театров, как правило, целиком или почти целиком деревянных, — огня. Электрического освещения в те времена еще не существовало, поэтому пожары были особенно часты. Амфитеатр сгорел дотла, но Астлей как истинный антрепренер не сдался и отстроил его заново. Девять лет спустя в амфитеатре снова вспыхнул пожар, после чего на смену сгоревшему пришло здание с каменными перекрытиями. Оно было построено по проекту Джона Гендерсона Грива и названо Королевским амфитеатром искусств. Диаметр манежа достигал сорока четырех футов; за манежем, отделенная от него оркестровой ямой, располагалась сцена. Такое сочетание манежа со сценой впервые появилось у соперника Астлея Хьюза, владельца Королевского цирка. Оно позволяло ставить пантомимы, которые так привлекают английскую публику, в особенности во время рождественских каникул (эта любовь к пантомиме не угасла до сих пор, хотя сам жанр за два столетия очень сильно изменился).

Филипп Астлей уже использовал сочетание манежа со сценой в своем втором цирке. Но замысел Грива был удачнее, и его сцена даже считалась самой удобной и просторной из всех английских сценических площадок. Внутреннее убранство цирка напоминало традиционный театр с ложами и ярусами, только место партера занимал манеж. Публика располагалась на местах за барьером и на трех ярусах балкона. На потолке висела большая люстра, при свете которой наездники и акробаты демонстрировали свое мастерство. Зал вмещал три тысячи человек — эта цифра может показаться огромной, особенно в сравнении со скромными размерами Королевского амфитеатра искусств, но не нужно забывать, что в те времена «пульмановских» кресел не существовало, и зрители сидели на узеньких скамейках

или стояли в проходах. В 1841 году «Нью Астлей», как называли его лондонцы, вновь пережил пожар, и потребовалась частичная реконструкция здания. Четвертый последний Амфитеатр искусств просуществовал пятьдесят два года и затем был снесен.

В 1814 году Астлей возвращается в Париж. Он надеется, что Бурбоны вернут ему цирк в предместье Тампль, и затевает тяжбу с некой госпожой Пикруа, которой он доверил свое имущество в 1803 году и которая, видя, что владелец не возвращается, отнеслась к своим обязанностям весьма небрежно.

Филиппу Астлею не суждено было довести эту тяжбу до конца: 20 октября 1814 года, в возрасте семидесяти двух лет, он скончался в своей парижской квартире, в доме № 16 по улице Предместья Тампль. Он был похоронен на кладбище Пер-Лашез, но могилу его, к несчастью, сегодня уже невозможно отыскать. В той же могиле похоронили и Джона Астлея, ненадолго пережившего отца и умершего в 1821 году, тоже в Париже: французская столица стала второй родиной семьи Астлей: на могиле жены Джона Астлея было высечено: «Здесь покоится парижская роза.

Главным соперником Астлея был наездник Чарлз Хьюз, человек гигантского роста, недоверчивый и пользовавшийся большим успехом у женщин. Он родился в 1748 году и двадцати лет от роду поступил в труппу Астлея. В 1782 году он вместе с автором многочисленных пантомим Чарлзом Дибдином начал строительство амфитеатра, соединенного со сценой, что по тем временам было новшеством. Идея принадлежала Дибдину, который надеялся облагородить конные упражнения, сделав их частью единого театрально-циркового представления. Речь шла не просто о пантомимах, написанных для манежа и разыгрываемых в конце программы, но о чем-то большем. Идее этой не суждено было воплотиться в жизнь, поскольку вспыльчивость Хьюза не способствовала совместной работе.

Нью Астлей

Тем не менее, в ноябре 1782 года заведение под названием «Цирк и конная филармоническая академия» открылось на Блэкфраерсе, в двух шагах от Королевского амфитеатра искусств. Новый цирк сразу привлек внимание публики. Хьюз приписывал львиную долю успеха себе, и его имя стояло на афишах первым.

На сцене исполнялись традиционные пантомимы и балетные интермедии. А на фронтоне здания впервые блистало слово цирк заменившее астлеевское название амфитеатр.

Все было бы прекрасно, но Хьюз и Дибдин не позаботились о лицензии на открытие Королевского цирка, и на рождество, несмотря на большое стечение народа, представления пришлось прекратить.

На следующий год Хьюз наконец добился лицензии, позволявшей ему, как и его конкуренту Астлею, давать представления в летний сезон. Лицензия была дана на имя Хьюза, что и позволило ему отстранить Дибдина от дел. Вероятно, это был не самый мудрый поступок: прошло десять лет, и в ожесточенной борьбе против создателя современного цирка Хьюз разорился, не внося никакого вклада в цирковое искусство. В 1791 году он ангажировал Портера, лучшего астлеевского клоуна, и поставил пантомиму, в названии которой слышится что-то знакомое: «Бедствия портного, или Чудесная поездка из Brentforda» В этой же программе выступал «г-н Кроссман, вскакивающий на лошадь со связанными ногами, а оканчивалась она «Псовой охотой в Виндзоре» с участием двух дюжин собак, лисицы и оленя.

Дела Королевского цирка шли очень неровно — на его долю выпадали и блистательные взлеты и головокружительные падения (на некоторое время его здание превратилось в овчарню!).

В 1793 году разорившийся Хьюз оставляет цирк на Блэкфраерсе и отправляется в Россию. По слухам, сорокапятiletний наездник стал там одним из фаворитов великой Екатерины, которой в то время шел седьмой десяток. Но рассказы о любовных похождениях цирковых артистов почти никогда нельзя полностью принимать на веру... В 1797 году Хьюз возвратился на родину и там умер. Тем временем Королевский цирк превратился в театр, но в этом виде просуществовал недолго и в 1805 году сгорел.

В программах Хьюза встречалось имя Питера Дьюкроу по прозвищу фламандский Геркулес: он прыгал через огненное кольцо, подвешенное на высоте четырнадцати футов от земли над спинами семи лошадей.

У этого Дьюкроу был сын Эндрю, родившийся в 1793 году. Благодаря ему имя Дьюкроу заняло почетное место в истории конного цирка вообще и английского в частности.

Эндрю Дьюкроу начал выступать вместе с отцом, когда ему исполнилось четыре года. Его прозвали «Малышом Геркулесом (мы уже встречали это прозвище чуть раньше, в афишах парижского Амфитеатра Астлея). В 1800 году он дебютировал на Стэнгейт-стрит. Кто мог предположить в ту пору, что в один прекрасный день этот семилетний мальчуган станет директором лондонского цирка?..

В тринадцать лет, будучи уже известным канатным плясуном и первоклассным мимом, он начинает заниматься конной вольтижировкой. Именно в качестве вольтижера он вновь появляется в труппе Астлея в 1817 году. Он выступает в костюме римского гладиатора с конно-пластическими позами. Этот оригинальный и удивительно красивый вид упражнений в силу своей непривычности отнюдь не сразу завоевал любовь зрителей. Дьюкроу предпринял новую попытку в следующем году, но публика, отдававшая предпочтение шуткам клоунов, вновь осталась равнодушна.

Тогда Дьюкроу решил отправиться в турне по Европе, и тут к нему пришла слава. В первый раз он выступает в Париже у Франкони в 1818 году; его провожают овациями, и он быстро становится одним из любимцев парижской публики. Имя его гремит по всей Европе; исключение, кажется, составляет лишь Англия: когда он спустя пять лет возвращается в Лондон и показывает в Ковент-Гардене конную драму он никому или почти никому не известен! Нет пророка в своем отечестве...

Вскоре, однако, положение меняется. В 1824 году, через три года после смерти Джона Астлея, Дьюкроу сменяет его компаньона Дэвиса и становится директором Амфитеатра Астлея.

Именно при Эндрю Дьюкроу английский цирк достиг вершины своей славы.

Британская публика, наконец, признала гениального наездника. Она прозвала его «Кинг манежа», уравнивая, таким образом, с великим трагиком театра «Друри-Лейн», блестящим исполнителем ролей Шейлока и Отелло. У Дьюкроу сразу же

появилось множество подражателей, нашелся даже клоун, который был встречен аплодисментами только за то, что вышел на манеж в таком же костюме, как у великого наездника!

Цирк обязан Дьюкроу многими находками; например, «Гонец из Санкт-Петербурга» — номер, называемый сегодня «Почта»: стоя на крупах двух скачущих лошадей, наездник управляет с помощью длинных вожжей четырьмя, шестью, восемью или более лошадьми и пропускает их между ногами. Этот крайне трудный и очень эффектный номер редко можно увидеть в наши дни. В настоящее время его исполняют Эмилиан Буглион, Фреди Кни-младший и Гюнтер Гебель-Уильямс.

Дьюкроу показал на манеже «Нью Астлея» множество пантомим; ему помогало превосходное знание театра и талант мима. Одной из самых блестящих его удач была «Битва при Ватерлоо» на французских же манежах дело не пошло дальше Аустерлица.

В труппу Амфитеатра входило сто пятьдесят человек. Шпрехшталмейстером был старый клоун Уидаком, прозванный «повелителем конюхов» а ведущими артистами — наездники Пауэл, Поласки и Кларк. На манеже Амфитеатра американец Стикни Бриджес впервые исполнил сальто-мортале на канате, а англичанин Прайс и американец Норт затеяли в 1838 году своеобразную дуэль: кто сделает больше сальто «в темп» (то есть с места, без разбега). Победу одержал Норт, сделавший четыреста четырнадцать прыжков подряд Прайс остался далеко позади, потому что его результат исчислялся всего... тремястами пятьюдесятью семью прыжками!

На Стэнгейт-стрит перед английскими зрителями впервые предстал великий американский укротитель Ван Амбург.

8 июня 1841 года Амфитеатр сгорел в третий раз. Сорока восьмилетнего Дьюкроу это потрясло настолько, что он повредился в уме. Его пришлось поместить в лечебницу, а 27 января следующего года он умер. Похоронен Дьюкроу на кладбище Кэнзел Грин в гробнице, выстроенной для его жены, наездницы Аделаиды Гинне, которая скончалась шестью годами раньше (впоследствии мы еще вернемся к этому имени).

Со смертью Эндрю Дьюкроу слава английского цирка начала клониться к закату.

Без всякого сомнения, Дьюкроу был одним из величайших наездников всех времен и, главное, исключительно талантливым актером. Своеобразие циркового искусства заключается в том, что здесь одинаково важны и спортивное (акробатическое) мастерство и артистичность. Были и есть блестяще одаренные акробаты, которые совершают чудеса, но, не смотря на это, не пользуются никакой популярностью. Как правило, причина в том, что они лишены художественного чутья, позволяющего «оформить» номер, подать его, «продать», как теперь говорят. Дьюкроу совмещал в себе все эти достоинства.

Он был превосходным мимом, профессионально разбирался в других видах искусства. Немало значили также элегантная внешность, прекрасное, как у античной статуи, телосложение.

Величайший «звездой» современного цирка является, безусловно, немецкий наездник и дрессировщик Гюнтер Гебель-Уильямс. Он замечательно талантлив, но, не будь он высоким белокурым красавцем с улыбкой киноактера и почти невыносимой энергией, он остался бы отличным укротителем, но не более того.

Цирк не просто место для спортивных выступлений. Цирк - это искусство.

Итак, Дьюкроу не стало. Но лондонский цирк не умер вместе с ним!

Вернемся на несколько лет назад. Мы увидим, как одновременно с увеличением числа стационарных амфитеатров происходят изменения в образе жизни цирковых трупп — они пускаются в путь.

Директора амфитеатров, видя, как растет успех нового искусства, начинают подумывать о переходе на новые рельсы. С другой стороны, странствующие цирковые труппы, играющие в разных стационарах по ангажементу, мечтают о лучшей организации и большей независимости.

Так появляются первые передвижные цирки.

Вначале это еще не современные шапито, устройство которых было разработано в конце века американскими антрепренерами. Представления даются в сборно-разборных сооружениях из дерева и брезента, часто под открытым небом, внутри огороженного брезентовым полотнищем круга. Трибуны для зрителей

сколочены наспех, самым примитивным образом, а иногда их и вовсе нет. Но артисты вместе со своим имуществом уже в это время переезжают с места на место в фургонах, запряженных несколькими лошадьми, и в их жизни царит дух приключений, не отделимый от любого путешествия.

По всей Англии гремят имена Кларка, Бэтти, Саундерса и других. Открывает цирк Жинне, французский солдат, который, попав в плен при Ватерлоо, решил остаться на родине своих бывших тюремщиков и начать цирковую карьеру.

Одним из пионеров английского передвижного цирка стал Томас Кук, основатель блестящей цирковой династии, совершивший в 1836 году турне по Соединенным Штатам Америки.

Нужно упомянуть также и Мэмут-цирк Эдвина Хьюза (однофамильца Чарлза) с его неслыханно пышными представлениями. Хьюз держал в своих конюшнях шестьдесят лошадей, четырнадцать верблюдов, двух слонов и экзотических животных; при традиционном въезде в город оба его оркестра и актеры размещались на роскошных колесницах, крашенных позолоченной резьбой и зеркалами.

Конечно, в финансовом отношении директор передвижного цирка постоянно рисковал, но зато, если дела шли хорошо, он мог очень быстро разбогатеть.

Так, в 1843 году наездник Уильям Бэтти, директор крупного передвижного цирка, смог занять место Эндрю Дьюкроу в лондонском Амфитеатре искусств. Он приобрел участок, на котором стояло здание, сгоревшее в 1841 году, и заново отстроил его.

Четвертый Амфитеатр Астлея превосходил по величине в красоте три предшествующих. Сцена была больше: два помоста соединяли ее с манежем, делая представление более цельным. Вместе с Бэтти во главе нового цирка встал сын Томаса Кука, Уильям. В программу входили роскошные пантомимы, вроде Пустыни, или Дочери Инауна в исполнении труппы Эдвина Хьюза.

Королевский цирк Хьюза

Укротитель Картер работал в вагоне-клетке с хищниками из зверинца Уомбуэлла (самого Уомбуэлла растоптал слон). До этого Бэтти же включал в программу выступления хищных животных во время реконструкции «Нью Астлея

он выпустил на временную Олимпийскую арену в Лэмбетских банях питомцев укротителя Гарлика. Вызывала овации и пантомима Мазепа долго не сходявшая затем с афиш многих европейских цирков и ипподромов. Но в 1861 году Бэтти разорился; на десять лет Амфитеатр превратился в храм драматического искусства, а в 1871 году здание перешло в руки братьев Зенгеров.

Имя Зенгеров проходит через всю историю английского цирка; еще накануне второй мировой войны оно украшало фронтон одного из передвижных цирков. Отец Джона и Джорджа Зенгеров был владельцем паноптикума. Действуя при этом теми же методами, что и юный Барнум на заре своей карьеры, он бойко выставлял в своем балагане поддельных великанов и фальшивых карликов и ради привлечения публики не гнушался ни жульничеством, ни крикливой и лживой рекламой.

В мемуарах, опубликованных им в старости, Джордж Зенгер рассказал о некоторых фокусах своего отца, не забыв и о мистификациях, которыми, унаследовав отцовское дело, развлекали публику они с братом. Среди них, например, трюк с курящей устрицей; вся хитрость здесь состояла в том, что в раковине было сделано отверстие, совпадавшее с отверстием в столе, а под столом прятался ребенок и, просунув камышовую трубочку сквозь оба эти отверстия, выпускал через нее дым... Публика в те времена была доверчива (Однако всему есть предел, и папаше Зенгеру нередко приходилось держать ответ перед полицией, которую призывали объятые справедливым гневом зрители), и Зенгер, рекламируя это надувательство, ничтоже сумняшеся именовал себя «западным факиром»!

«Курящая устрица» и прочие аттракционы пользовались немалым успехом, и в 1854 году Зенгеры смогли открыть собственный передвижной цирк.

Джордж Зенгер был известен всем как лорд Зенгер; он присвоил себе этот титул под впечатлением «дикого Запада» Буффало Билла, увиденного во время одного из европейских турне прославленного ковбоя: коль скоро американец Коди именовал себя «полковником», отчего было директору самого знаменитого цирка Великобритании не стать лордом?

Он был даже представлен королеве Виктории, которая отнеслась к этой идее снисходительно. На приеме в Виндзоре она встретила Зенгера словами:

«Лорд Джордж, я полагаю?»— на что Зенгер хладнокровно отвечивал: «С позволения Вашего Величества». Ее Величество усмехнулась, и Джордж Зенгер считал, что титул присвоен ему окончательно. Вообще поразительное множество цирковых артистов утверждали, что выступали перед английской королевой, хотя утверждения эти далеко не всегда соответствовали действительности.

За несколько лет до открытия собственного цирка он женился на «королеве львов» Элен Чепмен, первой английской укротительнице, «звезде» зверинца Уомбуэлла. Вероятно, именно благодаря ей Цирк Зенгеров сделался первым английским цирком-зверинцем. В 1870 году, когда Барнум отправил в странствие по дорогам Америки свой первый цирк, его английский коллега владел ста пятьюдесятью лошадьми, тринадцатью слонами, а также различными экзотическими животными. С таким поголовьем он мог составить отличную кавалькаду.

В новых лондонских апартаментах на Стэнгейт-стрит представления Зенгеров не утратили пышности и размаха эпохи странствий. Зенгеры ставили грандиозные пантомимы с массой статистов настолько грандиозные, что здание старого цирка подчас оказывалось для них слишком тесным. Поэтому они сняли на зимний сезон «Агрикалчерал-Холл»; в 1873 году они показали в этом просторном помещении «Конгресс монархов», и в конце сезона Барнум купил у них костюмы и декорации этой пантомимы. В некоторых представлениях Зенгеров в «Агрикалчерал-Холл» участвовало до тысячи актеров и статистов! В сравнении с этими грандиозными зрелищами астлеевский «Большой морской бой с участием двенадцати линейных кораблей» показался бы смешным и жалким.

Но в 1893 году содержать старый Амфитеатр на Стэнгейт-стрит стало слишком накладно. Здание обветшало и требовало серьезного ремонта. Возможно, шестидесятилетний Джордж Зенгер просто не отважился перестраивать его в пятый раз. Последнее представление состоялось 4 марта 1893 года; на нем присутствовало множество поклонников циркового искусства, причем иные из них ради того, чтобы попрощаться с этим прародителем всех цирков, пересекли

Атлантический океан. Вскоре Королевский амфитеатр, открытый Филиппом Астлеем сто четырнадцать лет назад, был снесен... Повторим еще раз, нельзя не сожалеть об этом.

В 1905 году Джордж Зенгер прекратил гастрольные поездки. Скончался он 28 ноября 1911 года в возрасте восьмидесяти пяти лет от удара киркой, который в припадке безумия нанес ему один из служащих цирка.

После гибели «Нью Астлея» в столице Англии, ставшей колыбелью детища старшего сержанта Астлея, остался всего один стационарный цирк.

Но и он просуществовал недолго и закрылся в 1897 году. Этим последним стационаром был Большой цирк Le Grand Cirque наездника Чарльза Хенглера, построенный в 1871 году на Эргилл-стрит, около Оксфордского цирка. Арена Большого цирка считалась самой красивой в Англии. Представления здесь давались в зимний сезон ежедневно в 14.30 и 19.30. Хенглеру принадлежали также цирки в Глазго, Ливерпуле, Ноттингеме, Гулле, Дублине и Бристоле. Впоследствии в здании на Эргилл-стрит, переоборудованном в мюзик-холл, разместился лондонский «Палладиум».

Действовали в Лондоне и другие стационарные цирки: например, в 1867 году открылся Холборнский амфитеатр наездника Томаса Мак-Коллума, превращенный в 1873 году в Национальный театр (он был разрушен в 1941 году во время бомбардировки). Еще раньше Бэтти открыл Кенсингтонский ипподром: там выступала французская труппа под руководством Луи Сулье. Но все это были однодневки.

Последним цирком, построенным в английской столице, стал Ипподром на Лейчестер-сквер однако после девяти лет существования, в 1909 году, он был переоборудован в мюзик-холл; ныне в нем размещается большое кабаре «Городская сенсация».

С тех пор в Лондоне нет постоянного цирка.

Любопытно, что именно на своей родине, в Англии, цирк пережил наиболее глубокий кризис. В других странах этот кризис, наступивший в конце века в связи с охлаждением публики к конным представлениям, не имел столь ощутимых последствий. Некоторые цирковые здания были разрушены, но вскоре

восстановлены, во всяком случае в столицах; увеличивалось количество передвижных шапито. В Великобритании же к 1914 году осталось очень мало передвижных цирков; одним из них был цирк Зенгеров под руководством сына Джорджа Зенгера, сильно уступавший, однако, цирку-зверинцу «лорда» Джорджа. Продолжали работать также Босток, Жинне, цирки Фоссета и Розэра (эти имена не утратили своего значения и сегодня).

Первенство в Европе после смерти Дьюкроу перешло к французскому цирку.

ОЛИМПИЙСКИЙ ЦИРК ФРАНКОНИ /ФРАНЦИЯ/

Имя Антонио Франкони мы впервые встречаем в 70-х годах 18 столетия в Руане и Лионе в качестве дрессировщика птиц. Он кочевал по провинции и нередко выступал предпринимателем "народных гуляний". В 1783 году Франкони впервые появляется в Париже и выступает со своими пернатыми в "Английском амфитеатре" Астлея, Но Франкони терпит неудачу и возвращается в Лион. Под старость он перешел на амплуа конного искусника, гастролировал с детьми по Франции. В 1791 году дебютировал у Астлея в Париже и, наконец, открыл в Лионе собственный манеж. В начале 1793 года в связи с отъездом Астлея в Лондон Франкони объявил ряд гастролей в "Английском амфитеатре" и окончательно там обосновался.

21 марта 1793 года Антонио Франкони открыл представления в астлеевском манеже, переименованном в "Амфитеатр предместья Тампль". Первое время состав исполнителей ограничивался семейством Франкони - Антонио выводил лошадей и играл в пантомимах, его сыновья Лоренцо, Лоран и Энрико выступали в качестве наездников, силовых конных акробатов и дрессировщиков. Впоследствии программа пополнилась бывшими артистами "Английского амфитеатра" и канатоходцами ансамбля "Королевских танцоров". Как и Астлей, Антонио Франкони стал пополнять конные представления разнообразными жанрами ярмарочно-площадных балаганов. Провинциализм Франкони сказался на художественном уровне программ - они огрубели, упростились.

В номере "Адская лошадь" лошадь и всадник выезжали в римских свечах и шутих, которые воспламенялись, чадя и потрескивая. Но были и достижения

Лоренцо - дрессура лошадей на свободе, исполнявших свои трюки без наездника - "Мертвая лошадь", "Лошадь-саламандра" (прыгала через горящие препятствия), "Лошадь-прыгун" (прыжки через трех-четырех лошадей), "Лошадь-гастроном" (ела овес, сидя за столом), "Лошадь-посыльный" (приносила в зубах различные предметы). Из этих трюков создавались сюжетные комические сценки, в которых высмеивались незадачливый учитель верховой езды и его ученик. "Роньоле и Пасс-Карро" - может быть образцом использования трюка в сюжетной схеме, где участвовали портной Роньоле и его глупый слуга Пасс-Карро.

Возобновление "Смерти генерала Мальборуга" и постановка героико-батальных пантомим - "Дон-Кихот и Санчо Панса". Под влиянием театра появились разговорные пантомимы - манеж дополнился настоящей сценой-коробкой типа эстрадной. Преобразования побудили Франкони в 1801 году построить новый манеж, где была сделана обширная сцена. Новым "Амфитеатром" руководили братья Лоренцо и Энрико. Ставились пантомимы. Вскоре из-за строительства проспекта в честь Бонапарта "Амфитеатр" снесли.

Вынужденные отстраиваться заново Франкони купили землю и 28 декабря 1807 года открылся "Олимпийский цирк" братьев Франкони.

Прежде чем перейти к описанию программ Олимпийского цирка, остановимся на весьма существенном моменте - почему "Амфитеатр" был переименован в "Цирк"?

Понятие "цирк" давно уже исчезло из живой обиходной речи, слово "амфитеатр" для конных манежей казалось исчерпывающим. Вспомнить о цирке братьев Франкони побудила новая политика Наполеона 1, покровительствовавшего "высоким искусствам" образцовых сцен. Специальным указом от 8 июля 1806 года было запрещено именоваться театром низовых, а тем более "конных театров". Отдавая дань вкусам эпохи, придававшей всему отпечаток античности, Франкони назвали свой новый манеж "Олимпийским цирком".

Олимпийский цирк братьев Франкони возник в форме театра-цирка, которая стала типичной для стационаров романской школы - манеж 16 метров примыкавшей к нему сцены-коробки.

Новое здание на улице Тампль, открытое в 1818 году, характеризовалось расширением сцены, манеж 15 метров в диаметре. В 1826 цирк сгорел, и новое здание Франкони, открывшееся в 1827 году под названием "Олимпийский театр-цирк" закрепило слияние циркового манежа со сценическими подмостками, что превратило его в постановочный театр пантомим-феерий.

Основной массив репертуара Олимпийского цирка составляли конные зрелища, которые можно разбить на три категории: на высшую школу верховой езды, конную акробатику и конную дрессировку.

Конная акробатика - это прыжки через ленты или полотнища, прыжки через бумажные зеркала и туннели из лозы (до трех метров).

Новое заключалось в повышении вкуса к пластической позе, выразительному движению, красоте мимики и жестов. Это могли быть различные пластические позиции на скачущей лошади, игры со жгутом, заключающиеся в легких танцевально-акробатических движениях и прыжках через гибкий незамкнутый обруч, концы которого держались в руках.

Андре Дюкро может считаться одним из лучших исполнителей этого жанра в 20-х годах. Наездник, акробат, мимист и канатоходец, он обладал красивой внешностью. Дюкро, кружась на лошади, принимал позы мифологических персонажей.

Классическим образцом мимико-акробатических сцен на коне может считаться "Матрос во время бури". Мимически матрос прощался с провожающими, поднимал парус, начинал грести и пр.

В репертуаре были сцены военные, исторические ("Жанна д'Арк"), пасторальные ("Галантная цветочница"), бытовые.

Конные мимико-трансформационные номера - "Жизнь солдата" (крестьянин-рекрут-новобранец-гренадер и пр.), "Золушка" и др.,

Конный танец - становление амплуа наездницы-балерины-танцы национальностей отрывки из балетов "Шотландец и сильфида" - из балета "Сильфида", исполняемый двумя артистами на двух бок о бок бегущих лошадях (были и три).

Силовая, атлетическая конная акробатика нашла свое выражение в "опытах Геркулесовой силы на коне" ("па-де-де" и "па-де-труа").

Военно-спортивные номера - "Улан, защищающий свое знамя", которые породили вольтижирование, которое состояло из различных положений всадника на коне, прыжков и пр.

Фигурная езда с группой лошадей - "Королевская почта", "Римские игры".

Ансамблевые конно-выездные номера - сюжет, костюмировка - декоративное убранство. Базу этого жанра составляли кавалькады, маневры, охоты, кадрили:

"Гвардейский маневр", "Алжирский маневр", "Средневековая кадрили", "кадриль мушкетеров", исполнявшихся обычно 8-7 артистами.

В Олимпийском цирке конная акробатика впервые достигла эффекта в области комического - шуточно-пародийные сценки: скетч "Пьяный пейзаж", где наездник, одетый крестьянином, сидя в публике, вызывался испробовать свои силы, разыгрывал пьяного, принимая самые гротескные позы и делая каскады, "Англичанин в школе верховой езды" - шарж, где глава семьи, английский лорд, дает уроки верховой езды своему сыну, "Господин и госпожа Дени", скетч на двух лошадях, изображающий урок знатной дамы, сопровождаемой немой слугой и слабоумным мужем.

Наездницы-балерины - сестры Пальмира, Антуанетта Лежар и др.

Мужчины - Поль Кюзан - наездник, танцор, мимист, дрессировщик, музыкант, режиссер; Гаэтано Чинизелли - дрессировщик, наездник.

Наряду с дрессировкой лошадей Лоренцо Франкони дрессировал оленей, тигров и слонов. Но в целом Олимпийский цирк был почти исключительно конным, отказавшийся от ярморочно-площадных артистов. Репертуар был рассчитан на знатную публику.

ВЫСШАЯ ШКОЛА ВЕРХОВОЙ ЕЗДЫ

Олимпийский цирк возник в годы расцвета империи Наполеона 1, в обстановке, поощрявшей конные зрелища. Это был поистине "век лошади", золотая его пора, превратив коня в орудие боя. Не довольствуясь служебной ролью коня,

командный состав армии стал увлекаться декоративно-показной ездой во время торжеств и парадов.

При цирке давались уроки вольтижирования и верховой езды по утрам лицам обоего пола, особенной популярностью в качестве педагога пользовался Лоренцо Франкони.

Он же ввел в программу цирка номера высшей школы верховой езды, где приемы обыкновенной бытовой езды доводились до художественного совершенства.

Появились школьные наездницы (считается первой Каролина Лойо, пришедшая в цирк из частного спортивного манежа в 1833 году), Полина Кюзан и др.

Школьные дуэты, где амазонка и наездник одновременно исполняли школу "Гусарский маневр", квартеты "Болеро" - среди исполнителей блеснули Лоренцо Франкони, Франсуа Боше.

ЛИТЕРАТУРА [2, 9]

Тема 9. Скоморохи на Руси

План

1. Скоморохи в Древней Руси.
2. Скоморохи и их популярность в 15-17 веках.

СКОМОРОХИ В ДРЕВНЕЙ РУСИ

Скоморохи появились в Древней Руси в качестве странствующих актеров, певцов, исполнителей сценок, акробатов, острословов. Владимир Даль характеризует скоморохов как «промышляющих пляской с песнями, шутками и фокусами».

Скоморохи популярны в качестве персонажей русского фольклора, героев народных поговорок: «У всякого скомороха есть свои погудки», «Не учи плясать, я сам скоморох», «Скоморошья потеха, сатане в утеху», «Бог дал попа, черт скомороха», «Скоморох попу не товарищ» и др.

Точное появление скоморохов на Руси неизвестно, однако в первоначальной русской летописи можно встретить упоминание скоморохов как участников княжеских потех.

В древних рукописях сохранилось множество свидетельств о скоморохах, как одаренных сказочниках и актерах.

Для своего промысла на Руси скоморохи собирались в так называемые дружины и бродили по свету организованными ватагами. Считают, что искусство скоморохов обосновалось в обиходе русской народной жизни уже в 11 веке.

С этой поры искусство скоморохов приняло самостоятельное развитие, учитывая местные условия и характер русского народа.

Помимо бродячих скоморохов были оседлые скоморохи (княжеские и боярские), благодаря которым появилась народная комедия. С давних пор на Руси показывали кукольную комедию. Особой популярностью здесь пользовались кукольные персонажи медведя и козы, бившей в ложки. Позже скоморохи-кукольники представляли народу бытовые сказки и песни.

В русских былинах также можно встретить упоминание о скоморохах. Здесь они приобрели известность в качестве народных музыкантов.

СКОМОРОХИ И ИХ ПОПУЛЯРНОСТЬ В 15-17 ВЕКАХ

Без скоморохов не обходились деревенские праздники и ярмарки. Они проникли и в церковную обрядность. Собственно, скоморохи давали представления двух видов искусств – драматического и циркового. Имеется информация, что в 1571 г. велся набор «веселых людей» для потехи государства. А в 17 веке царь Михаил Федорович создал Потешную палату, при которой состояла труппа скоморохов. В тот же период труппы скоморохов были и у князей Дмитрия Пожарского и Ивана Шуйского. «Придворные» скоморохи на Руси остались на ограниченном уровне, в итоге их функции свелись к роли домашних шутов.

Среди русских скоморохов было значительное число народных потешников. Занимались они так называемым «бесовским» промыслом. Носили они короткополую одежду и маски в то время, когда на Руси это считалось грехом. Своим поведением скоморохи противостояли общепринятому укладу Руси. Примерно в середине 17 века бродячие скоморохи постепенно прекращают свою деятельность, а оседлые преобразуются в музыкантов западноевропейского типа. С этого времени творческая деятельность скоморохов заканчивается, хотя отдельные ее виды продолжают жить в народе определенный отрезок времени.

ЛИТЕРАТУРА [8]

Тема 10 Народные гулянья и балаганы на Руси

План

1. Народные гулянья на Руси.
2. Балаганы на Руси.

НАРОДНЫЕ ГУЛЯНЬЯ НА РУСИ

Народные гулянья, проводимые в различные времена года, были издавна распространены на Руси. Самые большие гулянья обычно бывали на масленой (за семь дней до великого поста, в конце февраля или в марте) и фоминой (вторая после пасхи) неделях. В старину в Москве на реке Неглинке строили ледяные горы от Воскресенских до Троицких ворот Кремля, приблизительно на том месте, где теперь находится Александровский сад. Здесь же шла бойкая торговля сладостями, напитками, игрушками, галантереей. Выступали на гуляньях и артисты.

В 1820 году на месте Земляного вала, между Кудринской (теперь площадь Восстания) и Смоленской площадями, для гуляний было отведено специальное место. Современник записал: "Пространство сие, длиною более версты (1065 м) и 50 сажень в ширину (100 м.), устлано дерном, пересечено английскими дорожками и обнесено перилами". В 1822 году по проекту архитектора Ешевского здесь был воздвигнут целый город, состоявший из 13 балаганов (амфитеатров), 4 катальных гор, 2 каруселей и 31 палатки для торговли.

По левой стороне от Смоленской площади возвышались качели, карусели, простые и с музыкой, далее шли балаганы, где давались кукольные представления и показывали дрессированных собак. А ближе к Кудринской площади стояли два-три больших балагана, зверинец и цирки. Летом гулянья проводились в Сокольниках, в Марьиной роще, на Девичьем поле. Популярны гуляния были и в других городах (Петербург - Марсово поле, Курск, Харьков, Ярославль и др.).

БАЛАГАНЫ НА РУСИ

Слово "балаган" татарское, в 18 веке оно обозначало деревянное торговое помещение, выстраиваемое на базарах и ярмарках. Здесь же стали давать представления. В 19 веке балаганом называлось временное строение для театральных или цирковых представлений. Балаган имел сцену, отделенную от

зрительного зала красным занавесом. За сценой находились две артистические уборные - мужская и женская. В большом балагане строили ложи, зал делился на первые и вторые места и так называемый загон, где публика стояла.

Строили балаганы из досок (лапша), крыша обычно была полотняной (шапито). Перед балаганом строили балкон - раус (от немецкого heraus - снаружи), с него артисты зазывали публику на представление. Репертуар балаганов был разнообразен. Например, в балагане Пациани в Петербурге (1885г.) выступали канатоходцы, силачи, паяц, исполнявший тирольские песни. Давали также небольшие пантомимы, кукольные представления. Особенный успех в балаганах имели арлекинады. Они шли у братьев Легат, Лемана, Берга и других.

Арлекинада – это пьеса итальянского театра масок. Из названия очевидно, что одну из главных ролей в ней играл Арлекин. Кроме него участвовали Коломбина, Пьеро, Кассандр и другие маски. Обычно бедняк Арлекин хотел жениться на Коломбине, дочери богача Кассандра. Пьеро, служивший у Кассандра то поваром, то лакеем, то садовником, делал все, чтобы помешать молодым людям соединиться. Арлекинады не только развлекали, но имели и сатирические намеки.

Русские артисты прибегали к злобе дня, к бытовой сатире, они русифицировали своих персонажей. Многие приемы арлекинад впоследствии перешли в цирк и на эстраду (например в иллюзии трюк с "распиливанием живого человека"). Но больше всего пантомимы обогатили клоунаду. В арлекинады включали многочисленные комедийные интермедии (лацци), часто почти не связанные с сюжетом ("Молокосос", "Кукла", "Статуя" и др.), а Арлекин и Пьеро соединятся в так называемом Белом клоуне.

Чтобы привлечь зрителей в балаганы, артисты перед каждым представлением выходили на балкон (на РАУС). На раусе играл оркестр, здесь исполнялись отрывки из пантомим и фрагменты номеров, гремели звонки, возвещавшие о начале представления. Главными на раусе был ПАЯЦ или ДЕД, заводившие разговор с толпой, усердно расхвалившие программу, сыпавшие шутками и прибаутками. Дед и паяц близки друг к другу, но это не один и тот же персонаж. Паяц - это тот же Пьеро из арлекинады, только вышедший на раус. Здесь он стал

веселым малым. Обычно паяц вел диалог с хозяином балагана, учившим его, как надо зазывать публику, и перепутывал все его приказания. Кроме того он задевал кого-нибудь из публики (подсадка) и затевал перебранку. Например, хозяин кричал: "Сейчас у нас будет плясанье, ломанье и лошади ученые". Паяц ему вторил: "Сейчас у нас будут Таланья, Маланья и ложки ученые".

Дед-зазывала - это русский человек, прямой потомок скомороха, опытный балагур, режущий, как говорится, правду-матку в глаза. Деда можно было увидеть и на раусе балагана, и около карусели, и возле панорам, то есть ящика с двумя стеклами, внутри которого помещались картинки. Одет был дед в русский костюм: серый кафтан или полушубок, лапти или валенки, шапка. Балаганный дед приставал к гуляющим, задевал молодежь. Но главное - он исполнял рифмованные монологи, нередко содержавшие сатиру и юмор. Диалоги и монологи Паяца и Деда на раусе оказали большое влияние на искусство цирковых клоунов и эстрадный разговорный жанр (конферанс и др.).

На гуляньях показывали свое искусство и МЕДВЕЖАТНИКИ, то есть дрессировщики медведей. В медвежьей потехе была соединена дрессировка со словесным комментарием, иногда сатирическим. "А ну-ка, Мишенька, - начинал вожак, - поклонись честным господам да покажи-ка свою науку, - чему тебя в школе пономарь учил, каким разумом наградил?" - Медведь вставал. "А как красные девицы белятся, румянятся, в зеркальце смотрятся, прихорашиваются?" - Медведь садился, одной лапой тер морду, а другой вертел перед собой... В заключение вожак играл на волынке, сопровождающий его мальчик брал "козу" (палка с головой козы) и пускался с медведем в пляс.

Особое место на гуляньях занимали ПАНОПТИКУМЫ, то есть балаганы, где показывали различных уродов. О причинах, по которым подобные зрелища имели успех, очень верно сказал А.М.Горький. В связи с приездом в 1895 году на гастроли в Самару лилипутов Костяцких он писал: "Всякому приятно видеть нечто такое, что еще уродливее, чем он сам, и что позволяет ему сделать лестное сравнение в свою пользу". Различные уроды издавна промышляли на гуляньях, а иногда просто занимались нищенством. В 1858 году в России начала выступать 22-летняя бородатая женщина - Юлия Пастрана. Еще один феномен - курская

уроженка Мавра Родионовна, рожденная без рук и ног. Ртом она вязала кружева, низала бисер. С гуляний пантоптикумы перешли в цирки и на эстраду (цирк Джима Роуза).

На гуляньях всегда было много фокусников (наиболее известен был Вайншток), акробатов, эквилибристов, жонглеров и дрессировщиков зверей (зверинец Винклера и др.), музыкантов и танцоров. На гуляньях начали свой творческий путь Анатолий и Владимир Дуровы, братья Никитины, Виталий Лазаренко и многие другие цирковые и эстрадные артисты. Да и стационарный московский цирк Альберта Саламонского также был построен на гулянье, ведь в Москве балаганы зимой и летом работали на Цветном бульваре.

Репертуар балаганщика Тихона Баркова (начинавшего в крепостном театре Юрасовских):

"В дудку уткой закричит, в ту же дудку, как на музыке играть будет, бросив дудку, пустым ртом соловьем засвищет, заиграет будто на свирели, забрешет по собачьи, кошкой замяукает, медведем заревет, коровой и телком замычит, курицей закудахчет, петухом запоет и завохчет, как ребенок, заплачет, как подшибленная собака, завизжит, словно голубь, заворкует и совою кричать примется. Две дудки в рот положит и на них сразу играть будет. В заключение горящую паклю голым ртом есть примется и при сем ужасном фокусе не только рта не испортит, в чем любопытный опосля убедиться может, но грустного вида не подаст.

ЛИТЕРАТУРА [8]

Тема 11. Конные цирки в России в первой половине 19 в.

Конные номера в историческом процессе становления цирка занимают особое место. Перенесенные в XVIII в. с ярмарочных площадей в первые стационары, конные зрелища явились основой конного цирка, который предопределил возникновение и развитие цирка в его современном виде. До конца прошлого столетия различные выступления с лошадьми и на лошадях составляли основу репертуара цирка. Номера разделялись на конную акробатику, наездничество, высшую школу верховой езды и дрессировку. Каждый из этих видов, в свою очередь, подразделялся на отдельные разновидности, обогащавшие

программу большим количеством конных номеров всевозможного характера: конная карусель, конная клоунада, конная пантомима, конный скетч, конный танец, конно-пластические позы, конные мимико-трансформационные номера и др. Большая часть этих номеров в советском цирке не сохранилась. Специфика конного цирка определила форму и размер площадки для представления - круглый манеж 13 м в диаметре. Такая площадка в центре зрительного зала стала стандартной для всех цирков мира, так как она наиболее удобна для наклона корпуса бегущей по кругу лошади и для устойчивости стоящего на ней наездника. По мере становления цирка, вновь возникавшие жанры постепенно вытесняли конные номера. В советском цирке утвердились лишь некоторые виды работы с лошадьми: акробаты на лошадях, сальтоморталисты, номера па-де-де, па-де-труа, жокеи, гротеск, вольтижировка, джигитовка.

Удельный вес акробатики в перечисленных видах неодинаков. У акробатов на лошадях, сальтоморталистов, жокеев, в номерах па-де-де и па-де-труа акробатика является основой работы, а в номерах гротеска, вольтижировки и джигитовки большую роль играет наездничество. Это обстоятельство особенно важно учитывать для правильного понимания различий чистой акробатики на лошадях и акробатического наездничества.

ЛИТЕРАТУРА [8]

Тема 12. Цирк Чинизелли

План

1. История цирка Чинизелли.
2. Репертуар цирка Чинизелли.

ИСТРИЯ ЦИРКА ЧИНИЗЕЛЛИ

В 1877г. в Санкт-Петербурге открылось первое в России каменное здание цирка, построенное с учетом специфики циркового зрелища.

"Новое здание ... сделало бы честь даже не настолько скромной и скучной местности, какъ уголокъ къ Семионовскому мосту и на Фонтанку... Наружность новаго цирка больше чем красивая...".

Так писал автор статьи "Каменный цирк Чинизелли", помещенной в журнале "Всемирная иллюстрация" № 384 от 8 мая 1876г.

Читатели могли убедиться в правоте автора, взглянув на изображение проекта нового цирка, выполненного художником О. Май. При воплощении проекта были внесены изменения в убранство фасада. Новое более легкое пластическое решение органично сочеталось с назначением здания. Действительно, первый каменный цирк России поражал и величием, и изяществом, радовал взор современников, "мало избалованныхъ еще роскошью публичныхъ зданій" (там же), богатым декором, особенно нарядным со стороны главного подъезда. Одним из красивейших цирков Европы назвали это здание артисты, выдавшие на своем европейском гастрольном пути немало цирков.

До начала строительства цирка на "уголке к Семионовскому мосту и на Фонтанку" стояли экипажи извозчиков. Рядом, в сквере Инженерного замка, гуляли няньки с детьми. А цирковой оркестр гремел на Михайловской (ныне Манежная) площади, в цирке Карла Гинне. Этот деревянный цирк господину Гинне было разрешено открыть в 1867г. сроком на 1 год. Однако неугомонному немецкому артисту удавалось продлевать разрешение на последующие годы. Одновременно с этим Карл Гинне предпринимал попытки получить в аренду участок Инженерного сквера, "на уголке к Семионовскому мосту и на Фонтанку", для постройки каменного стационарного цирка. Неоднократные отказы городской власти в

удовлетворении его ходатайства и нарастающие сложности в деле содержания ветшающего цирка заставляют Гинне в 1872 году покинуть Петербург. Управление цирком он передает своему зятю (мужу сестры) - Гаэтано Чинизелли.

Гаэтано Чинизелли к этому времени был весьма значительной фигурой в цирковом мире. Вот несколько слов о нем, сказанных современником: "Это был утонченный, изящный наездник, прекрасно чувствующий лошадь и умеющий подчинить ее своей воле. Дрессировка и верховая езда полностью поглощали его мысли. Достойный ученик великого мэтра Боше, Чинизелли поднялся на недостижимую высоту". Впервые Г. Чинизелли с женой Вильгельминой Гинне (конной наездницей, сестрой Карла Гинне) и 6-летним сыном Андреа появился в России в 1846 году. Тогда его пригласил для усиления программы соотечественник и учитель Александр Гверра, который владел деревянным цирком, стоявшим на месте нынешнего Мариинского театра. В следующем году Гаэтано покидает Россию и возвращается сюда только в 1869 по вызову шурина Карла Гинне спасти положение в цирке на Михайловской площади. За прошедшие со времени отъезда из России 22 года Г. Чинизелли завоевал первоклассную репутацию в Европе, получил звание Почетного шталмейстера Его Императорского Величества короля Италии Виктора Эммануэля II и организовал собственную труппу, ядро которой составляли члены его многочисленной семьи.

Предприимчивый и настойчивый, стремившийся развернуть свое дело в России, Чинизелли задался целью приобрести участок Инженерного сквера для постройки собственного каменного цирка. С темпераментом конного наездника и упорством дрессировщика лошадей, используя свои светские связи, он начал добиваться у городских властей разрешения на приобретение заветного участка. У Санкт-Петербургской городской думы были готовые мотивировки отказа на подобные притязания, в которых в частности говорилось, что "цирк не имеет того общеобразовательного значения, как театр", где "народ" мог бы "за доступную плату... умственно и душевно отдохнуть"; кроме того, "постройкою цирка закроется фасад одного из замечательных зданий Петербурга, именно Инженерного замка"; а дети, гуляющие в сквере, будут лишены этой возможности, т.к. "останется клочок, который будет граничить с конюшнями цирка". В очередной

докладной записке, поданной на имя городского головы, Гаэтано Чинизелли писал о необходимости постройки "для народа" стационарного цирка в столице и предлагал "устроить на свой капитал сквер на Михайловской площади (ныне Манежная.), по сносе деревянного цирка, ... обнести сквер железною решеткою и устроить в нем роскошный фонтан". Этот сквер, раскинувшийся напротив главного фасада Манежа и получивший недавно второе рождение, хорошо известен петербуржцам. Настойчивость циркового артиста одолела сопротивление думы и "... с Высочайшего соизволения, данного 26 декабря 1875 года, земля 878 кв. саженей из части городского Инженерного сквера отдана итальянскому подданному Гаэтано Чинизелли под устройство цирка...".

Составление проекта и руководство строительными работами по возведению здания были поручены академику архитектуры Василию Александровичу Кенелю. Кенель В.А. был одним из немногих любимых учеников знаменитого архитектора К.А. Тона - профессора, главы архитектурного отделения Академии Художеств. За блестящие успехи в учебе молодой выпускник получает право на 4-летнее заграничное пенсионерство. Благодаря этому В.А. Кенель с 1863 по 1866 года продолжает обучение в странах Европы, посещая лекции по истории искусств, механики и истории архитектуры. В 1865 году, находясь в Риме, он берет уроки техники акварели у Корроди. В 1867 году В.А. Кенель возвратился из-за границы, а через год за свои рисунки и эскизы по реставрации разных архитектурных сооружений по решению Совета Академии Художеств был удостоен звания Академика архитектуры. "1870-е годы - самые плодотворные в деятельности архитектора. Он строил очень много в разных частях города, участвуя в формировании улиц и целых кварталов...". До нас, к сожалению, дошло немного из его творений. Сквер на Манежной площади, упоминаемый выше, был разбит по проекту Кенеля в конце 1877 года. "Самое известное и значительное произведение Кенеля - дом 26 на Невском проспекте...", постройка которого была закончена в 1875. В Альманахе-путеводителе по Петербургу за 1892 год (изд. С-Петербургъ, составитель И.Зарубин) на странице 41 упоминается этот дом: "За Казанскимъ мостомъ, мы встречаем громадное и прекрасной архитектуры зданіе, где помещается страховое общество Нью-Йоркъ". Ниже дано изображение здания. В

1876 году журнал "Зодчий" (№ 14) сообщает: "Каменный цирк в Санкт-Петербурге будет строиться по проекту архитектора В.А. Кенеля – следовательно, можно ожидать вещь порядочную, которая послужит столице нашей истинным украшением". Автор этих строк не ошибся.

Ровно через два года со дня Высочайшего соизволения об отведении участка земли Инженерного сквера под устройство цирка, 26 декабря 1877 года, произошло его торжественное открытие. Столь крупное по тому времени зальное сооружение было органично и ненавязчиво вписано в структуру небольшой городской площади. Мотивом горизонтального руста и арочными окнами здание цирка перекликается с фасадами павильонов кордегардии. В облике цирка, изображенном на акварели, выполненной архитектором, сочетаются мотивы ренессанса и барокко, классические линии и пышная декоративная отделка. Прямоугольный объем нарядного, эклектичного ризалита контрастирует с четырехъярусным куполом и цилиндрической формой здания. Но этот контраст не нарушает общей гармонии сооружения, благодаря правильно найденному соотношению объемов. В проемах арочных окон архитектор поместил скульптурные изображения муз: Мельпомены – в центре, Эвтерпы – в левом и правом окнах фасада и Эрато – в боковых окнах ризалита.

Важно отметить, что при строительстве первого каменного стационарного цирка в России, В.А. Кенель решил по-новому техническую задачу установки купола. Вместо традиционного использования колонн для поддержания большого сферического покрытия, архитектор применил такой способ, который позволил замкнуть круглое пространство диаметром 49,7 метра без единой внутренней опоры. Принципиально новая сетчато-ребристая конструкция купола, спроектированная инженером О.Е. Крель и архитектором Р.Б. Бернгардом, как гигантская опрокинутая чаша, накрывает зал. Отсутствие опорных колонн дало дополнительный пространственный эффект и усилило ощущение легкости, воздушности интерьера. Такое конструктивное решение стало широко применяться в строительстве подобных сооружений. Купол изнутри был обтянут холстом, расписанным "типическими изображениями из вольтижерского мира... среди которых выделяется сам владелец цирка госп. Гаэтано Чинизелли, сидящий

верхом, и рядом дочь его, лихая наездница". Освещался цирк роскошными газовыми люстрами. Малиновый бархат, золото, зеркала украшали зрительный зал и единственное фойе на первом этаже. Конюшня, куда имела право заглянуть только привилегированная публика, содержалась в парадной чистоте и благоухала духами, была украшена зеркалами, фонтанами и аквариумами с золотыми рыбками, отделана путом и мрамором, имела асфальтовые полы. Корреспондент "Петербургской газеты" писал: "Этому роскошному помещению, устроенному для четвероногих артистов, позавидуют не мало и петербургских двуногих обывателей".

Устройство зрительного зала предусматривало четкое разделение общества по классовой принадлежности. Ложи и места в партере предназначались для состоятельной публики. Для так называемого народа были отведены дешевые места во 2-ом ярусе и устроена террасированная галерея, рассчитанная на стоящего зрителя. И ярус, и галерея имели отдельный вход с улицы, а внутри зала были наглухо перекрыты барьерами, чтобы зрители верхних мест не могли спуститься вниз. Можно представить какое количество зрителей вмещала галерея, если сидячих мест в цирке было всего 1200, а общее наполнение зала доходило до 5000 человек.

Бесспорным украшением интерьера была царская ложа, в которую вела пятая слева дверь на фасаде ризалита. Ложа была декорирована малиновым бархатом, архитектурной лепкой, сверкала зеркалами. Ее архитектурные достоинства были отмечены контрольной комиссией при Министерстве Императорского Двора. По представлению этой комиссии В.А. Кенелю за устройство ложи был Всемиловейше пожалован бриллиантовый перстень.

Своим внутренним устройством и внешним обликом цирк Чинизелли приближался к императорским театрам. Здание цирка Чинизелли очень скоро вошло в число главных достопримечательностей города и заняло положение первостепенного зрелищного предприятия столицы. Гаэтано, а впоследствии его дети, прилагали все возможные усилия, чтобы "представить уважаемой публике какие-либо выдающиеся новинки". Выдающейся новинкой могла быть и новая европейская цирковая звезда, и новое техническое достижение.

РЕПЕРТУАР ЦИРКА ЧИНИЗЕЛЛИ

В 1892г. впервые в России цирк Чинизелли показал водяную пантомиму. В этом спектакле, под названием "Четыре стихии", вода низвергалась в манеж каскадом, била фонтанами в разных местах арены. В манежном озере плавали олени, слоны и лошади с всадниками. Всевозможные технические новшества демонстрировались у Чинизелли как очередные номера программы. 4 января 1897 г. предлагался "Волшебный электрический фонтан". В феврале того же года можно было посмотреть "Оригинал космограф – живые фотографии с коллекцией разнообразных картин". Ни одного сезона не прошло у Чинизелли без постановки пышной по оформлению пантомимы – циркового спектакля, где можно было устроить красивую феерию, показать впечатляющую батальную сцену при участии пеших и конных войск. По субботам, когда обычно назначались дебюты новых артистов, цирк становился традиционным местом съезда аристократическо-чиновных и гвардейских слоев. "Субботники Чинизелли" конкурировали с подобными "субботами" французской труппы Михайловского театра на протяжении нескольких лет. Об этой традиции субботних сборов можно прочитать в справочнике по Петрограду и за 1916-17 гг. "Цирк Чинизелли. Симеоновская пл. по Фонтанке, близъ Невского пр. старейший цирк в столице, по субботам обычно собирается блестящая военная публика".

Семья Чинизелли сумела привлечь внимание горожан к своему детищу не только интересными программами. Ряд корпораций и спортивных обществ проводили в цирке свои праздники и дни годовщин. Ежегодно, 19 октября, в цирке Чинизелли встречались и воспитанники Александровского лицея.

Думая о публике, дирекция цирка проявляла предусмотрительность, казалось бы, в мелочах. В программках, выпускаемых на каждое число месяца, помещались не только анонсы о новых гастролерах и постановках. Там можно было найти и заботливое объявление о вечернем курсировании экстренных пароходов по Фонтанке, от пристани у цирка со всеми остановками до Калинкина моста.

В 1919 году здание цирка, уже Петроградского и не столичного, лишилось своего хозяина. Последний директор из семьи Чинизелли – Сципионе (средний сын

Гаэтано), покинул Россию. Здание перешло в распоряжение новой государственной власти. Начался другой, драматический, период жизни одного из красивейших цирков Европы.

Новая власть, самоутверждаясь, спешила вписать в историю новые имена. На месте надписи "Цирк Чинизелли" появляется другая, соответствующая действительности – "Госцирк", а позже – "Ленинградский госцирк". Хронологию преобразования цирка Чинизелли в Ленинградский Государственный легко проследить по фотографиям, хранящимся в Музее Циркового искусства. Список потерь открывают музы – их скульптурные изображения исчезли из проемов окон в 1920-х годах. На фотографии 1932 года видно, что крайние двери (1-я и 5-я) на фасаде ризалита замурованы, а на фотографии 1936 – отсутствуют крылья навеса, которые прикрывали эти двери. Изгибы крыльев были украшены ажурной чугунной вязью. На этой же фотографии нет и скульптурной группы, которая венчала аттик главного фасада. Вместо нее до 1963 года устанавливаются разные конструкции с надписями "Цирк" и "Госцирк". Современный вид цирк приобрел в начале 1960-х годов, после капитального ремонта и реконструкции здания. Потребность в реконструкции возникла, в прямом смысле слова, изнутри. Дело в том, что после революции, когда разделение общества на социальные слои исчезло, отпала необходимость и в строгом разделении зала на привилегированные и непривилегированные места. Барьеры и ложи были сняты в 1928 году и зрители верхних рядов уже тогда получили возможность спуститься в фойе на 1-ом этаже. Но это единственное фойе не вмещало всех желающих прогуляться во время антракта, и не все проголодавшиеся зрители успевали подкрепиться в буфете. Для удобства публики и в целях пожарной безопасности необходимо было устроить фойе и гардеробы на уровне 2-го и 3-го этажей. С этой целью внешнюю одноэтажную галерею решили надстроить на всю высоту здания. Цирк приобрел дополнительное внутренне пространство. Зрителям верхних рядов теперь не обязательно спускаться вниз, чтобы размяться и угоститься во время перерыва. В планировку зрительного зала тоже были внесены изменения. Оставшиеся кое-где перегородки, все еще разделявшие зал на партер, ярусы и галерку, были снесены окончательно. Единственный барьер в центре зала приобрел декоративный

характер и не делит его на партер и амфитеатр. Таким образом, и зал, и прогулочные помещения цирка стали для зрителей более удобны. Однако реконструкция на этом не закончилась. В процессе переделки была уничтожена царская ложа, придававшая залу торжественный и праздничный вид. На этом месте, не мудрствуя лукаво, устроили ложу для оркестра. К сожалению, это не единственная потеря интерьера. Заметные упрощения были произведены и в центральном вестибюле. Его прямоугольные колонны были лишены рельефных изображений кариатид, украшавших каждую из сторон. Серьезный производственный урон был нанесен зданию решением заменить деревянное покрытие купола и прокладку из пробки железобетонной оболочкой. К чести первостроителей надо сказать, что металлические фермы купола, сделанные без инженерного расчета, лишь на основе интуиции и опыта, выдержали это испытание. Для надежности их только усилили. В связи с утяжелением сферической конструкции, ограничился допуск нагрузки на фермы купола подвешиваемой воздушной аппаратуры, а изъятие пробковой прокладки ухудшило акустику в зрительном зале.

В результате реконструкции цирк изменился до неузнаваемости не только внутри, но и снаружи. Под новой округлой гладкой стеной исчез нарядный боковой фасад с нишами, рустованными пилястрами и горельефами конских голов. Эта новая стена, "украва" у ризалита по прямоугольному окну с обеих сторон, изменила соотношение объемов здания, вследствие чего нарушилось их гармоничное сочетание. Оставшиеся по бокам ризалита одиночные прямоугольные окна больше не составляли симметрию относительно арочных, поэтому были замурованы.

Предельно упрощен был и фасад, с простенков которого сбили гипсовые рельефные панно с изображениями цирковых атрибутов и жанров, и уничтожили остатки навеса на чугунных резных стойках. Вместо него сделали козырек из разноцветных неоновых ламп. А на центральной части фронтона с 1963 года светятся гигантские буквы "ЦИРК". Однако подсветка не компенсирует архитектурных потерь. Оценку проведенной работе в бодром тоне дала газета "Смена" (11.01.1964г.) в статье "Молодость старого цирка": "В результате реконструкции "от старой жилетки остались одни рукава": от старого, так хорошо

знакомому всем ленинградцам здания сохранился разве что основной каркас. Здание, лишенное лепных украшений и разных так называемых архитектурных излишеств, стало благороднее и проще". Обедненное, лишенное стиля здание, несмотря на приданные ему "благородство и простоту", никто уж не называет красивейшим цирком Европы и не считает достопримечательностью города.

Нынешнее руководство цирка предпринимает определенные действия, чтобы придать зданию, если не былую привлекательность, то хотя бы приличный вид. Отреставрированы ажурные чугунные кронштейны под навесом над входом со стороны Фонтанки (2000г.). Ежегодно проводятся косметические ремонты всех фойе и гардеробов. В июне 2001 года перед центральным входом установлена скульптура "Цирк приехал" (Дар скульптора Арсена Аветисяна городу).

Как зрелищное предприятие Санкт-Петербургский цирк занимает свое место среди большого количества развлекательных предприятий города. Он всегда был и остается активным творческим организмом. В советский период Ленинградский цирк считался у артистов очень престижной рабочей площадкой. Ленинградцы могли видеть на родном манеже всех советских звезд того времени. В конце 50-х и в 60-х годах приглашались в Ленинградский цирк и зарубежные артисты. Традиция постановок пантомим и новогодних спектаклей для детей поддерживалась и поддерживается после Чинизелли всеми режиссерами. Теперь, когда цирки всех стран равно доступны для русских артистов, становится труднее заманить их на Петербургский манеж. Тем не менее, и сегодня здесь можно видеть лучших артистов России, прославляющих отечественное цирковое искусство во всем мире.

Не умирающее искусство цирка, подчиняясь требованиям времени, видоизменяется. С позиции истории это зрелище стало менее цирковым, так как перестало быть по преимуществу конным. (Жанры конной акробатики и конной дрессуры - коренные цирковые жанры). Но, вероятно, есть вещи, изменение которых человек не должен допускать. Благодаря прекрасному, доставшемуся нам от прошлого, мы можем не только познать свою историю (притом, лучшую ее часть), не только ощутить связь времен, но, думаю, и сохранить свою душу. Утешение от горечи архитектурных потерь можно найти в строке стихотворения О. Мандельштама "Адмиралтейство" – "... красота – не прихоть полубога, а хищный

глазомер простого столяра". Все поправимо - не надо ждать "прихоти полубога", а надо найти того "простого столяра", который сумеет вернуть старейшему цирку России былую красоту и гармонию, а городу – еще одну архитектурную жемчужину.

Сейчас, когда, кажется, наступило для Петербурга время ренессанса, хочется верить, что не будет обойден вниманием городских властей и бывший красивейший цирк Европы – первый стационарный цирк России, которому в юбилейный год нашего города – в январе 2003 года (по новому стилю) исполнится 125 лет.

ЛИТЕРАТУРА [8, 9]

Тема 13. Цирк Саламонского

План

1. История Саламонского цирка.
2. Выдающиеся имена Саламонского цирка.

ИСТОРИЯ САЛАМОНСКОГО ЦИРКА

Московский цирк был открыт 20 октября 1880 года Альбертом Саламонским. Здание было построено архитектором Августом Вебером. На открытии выступали: гимнастка Генриетта, которая жонглировала на натянутой проволоке, госпожа Труцци, скакавшая на неоседланной лошади, наездник Фредди Саламонский, клоуны-гимнасты братья Паскали, а также сам Альберт Саламонский с 14 дрессированными жеребцами. Также был поставлен балет-пантомима «Жизнь в зимний вечер» с катанием на коньках и санках совместно с комическими сценками. Основными посетителями цирка было московское купечество. Кроме того, Саламонский старался привлечь в цирк и простой народ, делая дешёвые билеты на галёрку.

ВЫДАЮЩИЕСЯ ИМЕНА САЛАМОНСКОГО ЦИРКА

Кроме того, в цирке работало много клоунов. Основной принцип Саламонского был: «что это за цирк, если публика в нём мало смеётся?». В цирке выступали Анатолий и Владимир Дуровы, клоуны Козлов, Бабушкин, Макс Высокинский, Бим-Бом. Также гастролировали иностранные артисты. В течение многих сезонов выступали клоуны: Танти (Бедини), Вельдман, Сергей Альперов, Бернардо, Красуцкие, Сергей Кристов и многие другие.

Очень большое внимание Саламонский уделял работе с лошадьми, которые занимали в программах цирка значительную долю. Им были поставлены замечательные конные номера, где лошади по команде одновременно вставали на дыбы, вальсировали, ходили по канату, перепрыгивали через шесть других рядом стоящих лошадей.

Интересно то, что до Саламонского цирк не считался зрелищным заведением для детей. Саламонский первый осознал, что дети — замечательная публика для цирка и что на этом можно неплохо зарабатывать. Он написал прошение о разрешении давать утренние представления (т. н. утренники), говоря о том, что программы будут адаптироваться к детскому восприятию. Цирк каждое воскресенье давал детские спектакли. На Рождество устраивались праздничные ёлки с хороводами и танцами, после чего дети получали подарки. Специально для детей Саламонский ставил детские балеты и пантомимы. Одна из них, «Фея кукол», была выпущена в 1895 и была весьма популярна долгие годы.

В 1919 году, с приходом советской власти, цирк был национализирован и стал первым государственным советским цирком. В цирке работали знаменитые клоуны Дмитрий Альперов, Карандаш, Борис Вяткин, Леонид Куксо, Олег Попов, Юрий Никулин и Михаил Шуйдин, Леонид Енгибаров, Анатолий Евгеньевич Латышев (Антон и Антошка). Долгие годы в цирке бессменным инспектором манежа (шпрыхсталмейстером) работал Александр Буше, который до сих пор считается одним из лучших в своей профессии. Большую роль в постановке многих программ сыграли Арнольд Григорьевич Арнольд и Марк Соломонович Местечкин, работавшие режиссёрами цирка.

В 1985 году цирк закрылся на капитальную реконструкцию и после неё был открыт в 1989 году. Реконструкцию вела финская строительная фирма «Polar». Деньги на реконструкцию тогдашний директор цирка Юрий Никулин смог получить с помощью Николая Рыжкова.

В декабре 1996 года цирку было присвоено имя «Московский цирк Никулина на Цветном бульваре».

Московский цирк Никулина на Цветном бульваре до сих пор считается одним из лучших цирков мира.

ЛИТЕРАТУРА [8]

Тема 14. Цирк братьев Никитиных

План

1. История цирка.
2. Борьба русских артистов за сохранение и развитие передовых традиций народной культуры.

ИСТОРИЯ ЦИРКА

Саратов – родина российского цирка. История цирка неразрывно связана с деятельностью братьев Никитиных, основателей первого стационарного цирка в России. В августе 1873 года ещё молодые, но уже известные в России цирковые артисты братья Никитины, уроженцы и жители Саратовской губернии, выкупили у владельца цирка австрийского подданного Эмануэля Беранека принадлежащее ему «заведение цирка, состоящее из лошадей, фургонов, шапитона, костюмов и прочих принадлежностей». Была составлена купчая, в которой компаньоны обозначили условия передачи циркового имущества и расчета через Саратовский общественный банк. Сделка состоялась 5 декабря 1873 года. Эту дату принято считать днем рождения российского национального цирка.

На торговой Митрофаньевской площади в Саратове в 1876 году было построено круглое деревянное здание, вывеска на нем гласила: «Первый Русский цирк братьев Никитиных» (на этом месте сейчас расположен кинотеатр «Победа»). В 1930 году был установлен новый деревянный цирк на месте существующего. С 1959 по 1963 годы произведена реконструкция и построено новое здание.

В 1973 году Саратовский цирк был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

На манеже цирка неоднократно показывали свое мастерство выдающиеся деятели циркового искусства – дрессировщики Дуровы, В.Филатов и Б.Эдер, И.Бугримова, М.Назарова, иллюзионист И.Кио, канатоходцы под руководством В.Волжанского.

В 1998 году, к 125-летию со дня основания в Саратове первого русского цирка, была проведена капитальная реконструкция цирка. В настоящее время это

один из известных цирков России с уникальными техническими возможностями, современным световым и звуковым оборудованием, соответствующим требованием времени.

БОРЬБА РУССКИХ АРТИСТОВ ЗА СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ПЕРЕДОВЫХ ТРАДИЦИЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ

Традиционно с 1999 года в Саратовском цирке проводятся российские фестивали – конкурсы циркового искусства, которые проходят при поддержке Правительства Саратовской области: 1999 год – II Всероссийский фестиваль – конкурс циркового искусства; 2001 год – Всероссийский фестиваль – конкурс клоунады, эксцентрики и пародии; 2003 год – Международный фестиваль – конкурс циркового искусства в рамках празднования 130-летия Саратовского цирка.

В феврале 2005 года был проведен I Всероссийский фестиваль-конкурс «Принцесса Российского цирка», а через два года Саратов вновь принимал участников уже второго фестиваля-конкурса циркового искусства «Принцесса Российского цирка».

С легкой руки генерального директора Росгосцирка, народного артиста СССР и России Мстислава Запашного Саратов стали именовать «фестивальной цирковой столицей».

На пресс-конференциях организаторы фестиваля – 2007 неоднократно отмечали, что цирк – это национальное достояние. Ни один вид искусства не приносит стране столько международных наград, как цирк. А фестивали, подобные саратовской «Принцессе Российского цирка», нужны одинаково как зрителям, так и деятелям циркового искусства, поскольку это всегда радость, торжество жизни и высокого искусства.

Традиции, заложенные основателями Саратовского цирка, бережно сохраняются и развиваются. Не случайно цирк гордо носит имя братьев Никитиных.

ЛИТЕРАТУРА [8]

Тема 15. Создание первых профессиональных цирковых организаций

26 августа 1919 года В.И.Лениным был подписан Декрет Совета Народных Комиссаров "Об объединении театрального дела", согласно которому цирки России стали государственными. В СССР все цирки страны входили во Всесоюзное объединение "Союзгосцирк", созданное в 1957 г. на базе Главного управления цирками. После распада СССР "Союзгосцирк" преобразовался в Государственную компанию "Российский цирк" (Росгосцирк), которая стала его правопреемником в соответствии с Постановлением Правительства Российской Федерации 22 от 9 января 1992 года.

В ее ведение перешли все цирковые предприятия на территории Российской Федерации, кроме двух московских цирков: Большого Московского на проспекте Вернадского и Цирка на Цветном бульваре (с 1997 года – Цирк Никулина), Санкт-Петербургского цирка на Фонтанке и Казанского государственного цирка.

Постановлением Правительства Российской Федерации 196 от 28 февраля 1995 г. Компания "Российский цирк" была преобразована в организацию федерального подчинения в форме государственного унитарного предприятия и стала называться Российской государственной цирковой компанией (Росгосцирк).

ЛИТЕРАТУРА [4, 5, 7, 8]

Тема 16. Советский цирк в период Великой Отечественной войны

План

1. Участие артистов цирка в борьбе за свободу и независимость Родины.
2. Антифашистские темы в репертуаре клоунов.
3. Творчество М.Н.Румянцева-Карандаша.

УЧАСТИЕ АРТИСТОВ ЦИРКА В БОРЬБЕ ЗА СВОБОДУ И НЕЗАВИСИМОСТЬ РОДИНЫ

Во время Великой Отечественной войны искусству советского цирка был нанесен значительный урон. Многие цирковые здания были уничтожены вражескими бомбежками, пожарами вместе с реквизитом и оборудованием. Погибли дрессированные животные. Артисты уходили на фронт, распадались номера и аттракционы. Главное управление цирков вместе с Всесоюзным Комитетом по делам искусств было эвакуировано в Томск.

В тяжелые годы Великой Отечественной войны Сталин позаботился о том, чтобы советский цирк был поддержан и животные в нем не голодали.

С первых дней Великой Отечественной войны (1941 – 1945 гг.) артисты цирка выступали на мобилизационных пунктах, на вокзалах перед отправкой фронтовых эшелонов, в госпиталях.

В 1941, в годовщину Октябрьской революции, Московский цирк направил большую группу артистов на фронт в районы Можайска и Волоколамска.

АНТИФАШИСТСКИЕ ТЕМЫ В РЕПЕРТУАРЕ КЛОУНОВ

Карандаш на глазах у публики напяливал на лицо получеловечью-полусобачью маску, на голову водружал чугунный котел, вооружался топором, ножом, дубиной. Высматривал что-то вдали, усаживался в «танк» с криком «Нах Москау!» и катил вперед. «Танк» представлял собой большую бочку, установленную на платформу, колеса которой были декорированы под гусеницы танка. Ящик с поленом изображал башню на танке. Спереди на днище бочки были нарисованы череп и кости. Взрыв! Гитлеровец в лохмотьях на одной ноге стоит в

изумлении на манеже. Затем, обвязав голову платком, схватив «подвернувшийся» костыль, на одной ноге удирает за кулисы...

Коверный клоун Борис Петрович Вяткин одну за другой посылал в Москву телеграммы с просьбой направить его вместе с другими артистами на фронт для выступлений перед бойцами.

В августе 1942 года их вызвали в Москву, чтобы направить во фронтовую цирковую бригаду. В том же месяце Борис и его любимица собака Крошка вместе с другими артистами отправились в первую фронтовую поездку. В июне 1942 в действующие части выехала бригада Карандаша, а в августе – бригада Вяткина, обслуживавшая фронты в течение 3 лет. За все время работы на фронте их бригада дала более полутора тысяч концертов. Выступали перед летчиками, танкистами, разведчиками, на передовой, в госпиталях, на грузовиках, оборудованных «под сцену», на полянках и в лесочках. Не раз попадали под обстрелы и бомбежки, в любую погоду давали по три-четыре концерта. В 1945, уже после окончания войны, продолжали выступления в воинских частях, в Москву вернулись только в августе сорок пятого. В этом же году при Московском, Саратовском и других цирках, были созданы фронтовые цирки.

Специальный цирковой коллектив был образован под руководством Е. Гершуни при Ленинградском доме Красной Армии (премьера 23 февраля 1943 г.). Он давал представления на Ленинградском фронте, а также в самом городе. Программа открывалась публицистическим прологом «Фашистский зверинец». Остросатирический конферанс осуществлял К.Гузынин и клоун Павел Алексеевич. Представление шло на фоне своеобразной конструкции, изображавшей цирковой амфитеатр.

29 ноября 1943 Ижевский цирк открыл свои двери, несмотря на войну, и первыми зрителями нового цирка на 1800 мест стали раненые бойцы.

В ноябре 1944 года открылся 64-й сезон Ленинградского цирка. Великая Отечественная война прервала творческую деятельность цирка на 4 года.

На арене Саратовского цирка сделали первые шаги Вальтер Запашный и Мстислав Запашный. Случилось так, что Вальтер и Мстислав остались в осажденном Ленинграде. Дом их от бомбёжек сгорел и жили они с бабушкой в

гримуборной цирка. Младших Запашных вывезли по «Дороге жизни». Они отправились к матери, Лидии Карловне, в Саратов. Здесь, ещё в годы войны они начали репетировать свой акробатически-трюковой номер, а затем выступать. Так на цирковых афишах появилась группа «Братья Запашные», которую прославили сыновья Михаила: Вальтер, Мстислав, Игорь. Братья пробовали себя в самых разных жанрах: клоунада, воздушная гимнастика, джигитовка, мотогонки, дрессировка лошадей и экзотических животных, укрощение хищников.

В Ивановском цирке функционировала конно-акробатическая студия под руководством А. Александрова-Сержа.

9 мая 1945 года артисты советского цирка выступали перед воинами-освободителями на лестнице поверженного рейхстага.

Среди участников фронтовых бригад и коллективов в годы войны были:

А. Вадимов, Б. Вяткин, З. Гуревич, В. Гурский, В. Довейко, В. Дуров, П. Есиковский, А. Ирманов, А. Казини (Козюков), Карандаш, В. Лисин и Е. Синьковская, Павел Алексеевич, А. и Г. Поповы, Т. Птицына и Л. Маслюков, А. Рапитто, Г. Россини, Сим (С. Маслюков), И. Символоков, Н. Тамарин, М. Туганов, Ф. Хвощевский и А. Будницкий, воздушные гимнасты Полина Чернега и Степан Разумов, гротеск-наездница Валентина Лерри, дрессировщик Александр Корнилов, воздушные эквилибристы сестры Кох и многие другие.

Много молодых талантливых артистов погибло в боях за Родину. Среди них: воздушный гимнаст И. А. Щепетков (1910-41), ему посмертно присвоено звание Героя Советского Союза, акробат М. М. Барляев (1912-43), клоун Л. И. Бондаренко (1898-42), наездник и жонглер на лошади Н. Н. Никитин (1912-43), акробат-прыгун А. С. Павлов (1902-42), наездник-жокей А. И. Пушкин (1913-42), жонглер В. Б. Рославлев (псевд. – Бортар, 1920-41), велофигурист Г. М. Сергеев (1903-42), акробат и музыкальный эксцентрик А. В. Трипутин (1918-42), коверный клоун В. Б. Шестуа (1912-43), воздушные гимнасты А. С. Асланян, Н. П. Астахов, А. Е. Афанасьев, И. Ф. Кулешов, клоун А. А. Беляев (псевд. – Белянд), велофигурист П. Л. Ворошилов, сатирик М. В. Вургафтик (псевд. – Дамиров), жонглер В. А. Гурьев, артист-борец В. С. Денисов (псевд. – Зорин), наездник К. С. Дмитриев, акробат С. А. Донеман, эквилибристы П. Ильин, Г. А. Матарадзе, танц-акробаты братья П. и

Н. Орловы, пластический акробат В. Н. Скляренко, акробаты Л. Грушкин, В. К. Давыдов, Н. С. Иголкин, Н. Озеров, В. Постников, И. Пустовой, Ф. Титаренко, Б. В. Ушаков, Л. Н. Цветков.

ТВОРЧЕСТВО М.Н. РУМЯНЦЕВА-КАРАНДАША

Родился 10 декабря 1901 года в Петербурге.

В 1914 году поступил в художественно-ремесленную школу Общества поощрения художеств, но учился без интереса.

1922 – переехал в город Старица. Там устроился писать плакаты для городского театра.

1925 – будучи с театром на гастролях, остался в г. Тверь и работал оформителем плакатов. В этом же году, М. Н. Румянцев переехал в Москву, где устроился художником-плакатистом в кинотеатр «Экран жизни» и рисовал афиши для кинофильмов.

1926 – увидев рядом с собой Мэри Пикфорд и Дугласа Фербенкса М. Н. Румянцев решает стать артистом. Он поступает на курсы сценического движения, после чего, поступает в школу циркового искусства в класс акробатов-эксцентриков, который вел будущий гл. режиссёр Цирка на Цветном Бульваре Марк Соломонович Местечкин.

С 1928 М. Н. Румянцев стал появляться на публике в клоунском образе Чарли Чаплина.

1930 – окончил школу циркового искусства.

1932 – решил отказаться от образа Чарли.

С 1935 начал работать в ленинградском цирке в новом образе под именем Каран Д'Аш. Одновременно вырабатывал свой сценический образ, подбирая манеру выступления, костюм.

С 1936 переведён в московский цирк. Публика столицы с интересом приняла нового артиста. Примерно в это же время решил добавить в свой сценический образ собаку – маленького скотч-терьера; Так началась карьера Карандаша как клоуна.

Выступления Карандаша отличались динамичностью, сатирой, отражавшими наиболее болезненные моменты в обществе. Например, приезжая на гастроли в другой город,

Карандаш заранее узнавал какое-либо популярное в городе местечко и обязательно вставлял его название в свои клоунады. Этот необычный приём вызывал в публике одновременно и удивление, и смех.

В 1940 – 1950 годы Карандаш стал привлекать в свои выступления помощников-учеников. Одними из таких были Ю. В. Никулин и М. И. Шуйдин. Популярность клоуна была такова, что одними своими выступлениями он мог «спасти» любой цирк в финансовом плане – аншлаг был гарантирован. К своей профессии Карандаш относился очень добросовестно и тщательно. Требовал безукоризненной точности в работе от своих помощников, осветителей, униформистов.

Всего Карандаш проработал в цирке 55 лет и в последний раз вышел на манеж за две недели до своей смерти в 1983. Похоронен на Кунцевском кладбище в Москве (участок 10).

Награждён орденом Ленина (20.12.1979), двумя орденами Трудового Красного Знамени (19.11.1939, 26.11.1971), медалями.

Творческий век народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда М.Н.Румянцева-Карандаша был долог и удачен. В тридцатые, сороковые, пятидесятые годы он находился в зените славы. Был эталоном смеха и юмора. В начале своей артистической деятельности Румянцев выступал в облике традиционного Рыжего (на арене его называли Васей), а затем какое-то время иммитировал киноэкранного Чарли. В 1934 году комик создал оригинальную маску Карандаша. У этого персонажа эксцентричность поступков органично сплавилась с внутренней жизнью героя, богатой психологическими нюансами. Филигранная актерская техника, отличное знание законов смешного, умение черпать материал для реприз и пародий из окружающей жизни – все это помогло артисту сравнительно быстро завоевать сердца зрителей. Смеясь над забавными действиями персонажа, публика в то же время и сочувствовала ему. Чудачество Карандаша словно лучилось нежностью и добротой.

С легкой руки Карандаша коверные, выступавшие в паузах между номерами, завоевали громадную популярность и из вспомогательных, подыгрывающих персонажей превратились в главных действующих лиц представления.

Многие коллеги учились у Румянцева психологической мотивировке и логическому осмыслению неожиданных клоунских фортелей и смешных фраз. Virtuозное актерское мастерство, тонкое чувство юмора, известность – все это привлекло внимание кинорежиссеров. Цирковой Карандаш стал героем двух комедийных фильмов – "Старый двор" и "Карандаш на льду". В кино артисту тоже сопутствовал небывалый успех.

Почти все клоуны, пришедшие на манеж в конце сороковых и начале пятидесятых годов, соприкасались с творчеством Михаила Румянцева. Выступать рядом с ним было почетно и трудно. Знакомство мастера с Юрием Никулиным произошло в студии клоунады при Московском цирке на Цветном бульваре. Демобилизовавшись после окончания Великой Отечественной войны, Никулин решил стать артистом театра. Но ему не повезло: не выдержал приемных экзаменов в институты театра и кино. И вдруг однажды – это случилось 10 августа 1946 года - Юрий прочитал в газете "Вечерняя Москва" объявление о наборе в студию клоунады. Пройдя вступительные испытания, Никулин был допущен до занятий. Отныне он связал жизнь с искусством клоунады.

Румянцев бывал у студийцев, читал им лекции "О смехе", принимал экзамены по мастерству актера. Как-то маэстро пригласил Никулина к себе за кулисы. С тех пор молодой клоун часто навещался к мэтру. Беседуя, они подолгу засиживались в гримерной Карандаша. Когда обучение в студии завершилось, Румянцев предложил Юрию стать его партнером.

ЛИТЕРАТУРА [3, 4, 5, 7, 8]

Тема 17. Понятие жанр. Классификация жанров циркового искусства. Основные жанры

План

1. Понятие жанр. Классификация жанров циркового искусства.
2. Основные цирковые жанры - специфика, история, выдающиеся имена.

ПОНЯТИЕ ЖАНРА

Жанр – (от французского genre – род, вид). Цирковой жанр – это исторически сложившаяся совокупность номеров, характеризующееся определенными выразительными средствами и только им присущими действенными признаками.

ЦИРКОВЫЕ ЖАНРЫ – СПЕЦИФИКА, ИСТОРИЯ, ВЫДАЮЩИЕСЯ ИМЕНА

Жанр "акробатика"

1. Специфика

Акробатика – (от греческого akrobateo – хожу на цыпочках, лезу вверх) один из основных жанров циркового искусства (32 поджанра: партерная, прыжковая, с подкидными досками, икарыйские игры, прыжки на батуте, темповая и каскадная, конная, воздушная и др.)

2. История

Резные рисунки Египта (1150 до н.э.). Акробатические игры с быками (фрески Кносского дворца). Греческий историк Ксенофонт (430-354 до н.э.) о сиракузской танцовщице. Искусство средневековых акробатов (12-14 вв на изображениях в церкви Сен-Дени в Амбаузе, на рисунках из книги "Роман об Александре"); конкурсы "живой архитектуры" в эпоху Возрождения в 18 в. в Венеции.

3. Выдающиеся имена

И.Сосин – первый в мире исполнитель прыжка рондат-флик-фляк-двойное заднее сальто в партере (1888); партерные – Д.Маслюков, В.Довейко-старший, И.Федосов и др.; крафт – бр.Яловые, Касеев и Манасарян, Лавин и Канарский и др.; вольтижные – группа Фоменко, Шемшур и др.; икарыйские игры – Ричард Рисли (1843г.), Плинер, Ушаковы и др.

Жанр "атлетика"

1. Специфика

Атлетика – (от греческого *athletikos* – свойственный борцам) жанр циркового искусства, заключающийся в демонстрации незаурядной физической силы человека в художественной форме (3 поджанра: силовые жонглеры, атлеты, борьба)

2. История – атлеты из мифологии античного мира: Геракл, Ахилл, Тезей и др.

Олимпийские игры Древней Греции. Изображения атлетов на монетах Древнего Рима. Атлетика на подмостках балаганов (18-19 вв.).

Врач В. Краевский – организатор в Петербурге кружка любителей атлетики (1885г.).

3. Выдающиеся имена

Эккенберг – один из первых атлетов, приглашенных Петром 1 в Россию; силовые – русский П. Ступин, атлеты-женщины – Сандвина, Баланотти; крафт-жонглеры – немец Раппо, русские – Крылов, братья Нелипович, Жеребцов, Херц, Новак, Дикуль, Анохин и др.; борцы – Поддубный, Заикин, Шемякин, Крылов, Лебедев (Дяда Ваня) и др.

Жанр "гимнастика"

1. Специфика

Гимнастика – (от греч. *gymnastike*, от *gymnazo* – тренирую, упражняю, а также *gymnas* – обнаженный) цирковой жанр, включающий демонстрацию упражнений на специальных снарядах и аппаратах (20 поджанров – /партерная/ на турниках, на кольцах, /воздушная/ полет, на трапеции, на кор-де-волане и др.).

2. История

Элементы гимнастики в глубокой древности в Китае, в Египте, в Персии.

Гимназии и палестры в Древней Греции. Циркуляторы Древнего Рима (снаряд пентарион). Вклад Швеции и Германии в развитии гимнастики.

Первый гимнастический кружок в Петербурге (1863г.)

Первый международный конкурс гимнастов в Венсенне пригороде Парижа (1900г.)

3. Выдающиеся имена

Леотар (1838-1861) – создатель воздушного полета; полет – Конев, "Галактика", Лозовик и др.; турники – Николаевы, Бессараб, Леонтьевы и др.; трапеция – Р. Немчинская и др.; кор-де-парель – В. Суркова и др.

Жанр "дрессура"

1. Специфика

Дрессура – (от французского dresser – обучать, натаскивать) жанр циркового искусства, заключающийся в приручении и подготовке животных к публичной демонстрации трюков на манеже или другой зрелищной площадке (11 поджанров – конная, мелкие животные, крупные животные, хищные, птицы и др.). Три метода дрессировки (дикая, болевая, мягкая).

2. История

Дрессура в Древности (Египет, Греция, Рим, Византия, Индия, Китай). Выступления средневековых гистрионов с животными. Поводыри медведей в России в 16 веке.

Истоки дрессуры как самостоятельного циркового жанра – бродячие конно-акробатические группы (16 – середина 18 вв.). Странствующие зверинцы (2-я половина 18 в.).

3. Выдающиеся имена

Француз А. Мартэн – один из первых цирковых укротителей (1831 г. – номер "Майсурские львы"). Немецкие предприниматели братья Гагенбек – владельцы зверинца, изобретатели разборной клетки и смешанной дрессуры (1890-е г.).

Пионеры русского цирка – братья Дуровы.

С хищными – Н. Гладильщиков, Б. Эдер, М. Назарова. А. И. Бугримова, В. и Л. Шевченко, М. Запашный; с медведями – В. Филатов "Медвежий цирк" и др.; с мелкими (собаки) – Ермаковы "Собачья школа", А. Попов "На приеме у доктора Айболита"; (кошки) – Ю. Куклачев и др.

Жанр "жонглирование"

1. Специфика

Жонглирование – (от французского jongleur – странствующий комедиант, танцор, поэт, акробат, канатный плясун в средневековой Франции) цирковой жанр, основанный на умении в определенном ритме подбрасывать и ловить на лету разнообразные предметы (6 поджанров – сольное, групповое, на лошади, антипод, хулахуп, дьяболо).

2. История

Рельефные изображения и литературные упоминания Древнего Египта, Греции, Рима, Китая, Японии.

Салонное и эксцентрическое жонглирование (19-20вв.). Сюжетные сценки и "трехпредметники".

3. Выдающиеся имена

Энрико Растелли (1896 – 1931) – основоположник классического направления в жонглировании.

С. Игнатов – первый исполнитель жонглирования 11 кольцами (1978) и вошедший в книгу "Рекордов гиннеса".

Труцци, Никольский, Кисс, Ширай, Аберт, Биляуэр, Гато и др.

Жанр "иллюзия"

1. Специфика

Иллюзия – (от латинского *illusio* – заблуждение, обман) цирковой жанр, основным выразительным средством которого является фокус, который при всей загадочности создает впечатление реальности (2 поджанра – манипуляция и иллюзионизм).

Иллюзионизм – показ фокусов, основанных на применении специальной аппаратуры.

Манипуляция – (от французского "*manipulation*", от латинского "*manipulus*" – горсть, *manus* - рука) демонстрирование фокусов, основанных преимущественно на

ловкости рук (кистей, пальцев). Прежнее название манипуляции – престиджижитация (от итальянского слова presto – быстрый и digito – палец).

2. История

Истоки иллюзии – "чудеса" жрецов Древней Сирии, Древнего Египта, Византии. "Тавматургия" в Древней Греции. Фокусы средневековых гистрионов. Иллюзионные представления с использованием механизмов-автоматов (конец 18-го – начало 19 вв.).

Иллюзионные номера старого цирка – сенсационно-рекламные; номера факиров и егов.

Манипуляторы Древнего Египта. Их выступления на ярмарках и в балаганах (18-19 вв.).

3. Выдающиеся имена

Кулибин – изобретатель иллюзионных зрелищ (1770); Гудини – великий мастер освобождения (начало 20 в.); индийские факиры и египетские маги – Али, Д. Лонго и др.

Артист-гипнотизер Орнальдо (Смирнов) – организатор иллюзионного театра в Ленинграде (1935).

Иллюзионисты и их сюжетные постановки – О. Ратиани, Э. Кио-старший и его сыновья, А. Сокол, И. Симвалоков и др.

Зарубежные гастролеры в России – Апфельбаум, Боско, Герман и др.

Русские манипуляторы конца 19-начала 20 вв.: Леони (Ларионов), Гарди (Иванов), В. и Г. Ивановы, Казини (Казюков), Пассо, Ю. Писаренко и др.

Жанр "клоунада"

1. Специфика

Клоунада – это ...

А) Цирковой жанр, основанный на выступлении артистов в комическом образе-маске с номерами, построенными на приемах буффонады, эксцентрики, пародии, гротеска.

Б) Название клоунской сценки (вместо ранее принятого – антре).

2. История

Зарождение клоунады как вида сценического искусства на сцене лондонских комедийно-фарсовых театров: "Друри-Лейн", "Ковент-Гарден" и др. (1700-е гг.).

Клоунада как жанр (1830) с появлением амплуа Августа (Рыжего) и клоунского дуэта Белого и Августа (Рыжего).

Народные гулянья – истоки искусства клоунады на Руси; клоунада в творчестве скоморохов, потешников-балагуров, шутов. Сатирические сценки театров народного фарса и балаганов ("арлекинады" 19 в.).

Обращение клоунов к маскам популярных кинокомиков – Чарли Чаплина, Гарольда Ллойда, Пата и Паташона. Клоуны нового реалистического (советского) типа (начало 1930-х).

Создание тематических спектаклей (Попов – "Лечение смехом", Енгибаров – "Причуды мима" и др.).

Распространение театральной клоунады (1960-е гг. – "Лицедеи", "Маски" и др.).

3. Выдающиеся имена

Творчество театральных клоунов Гримальди и Дебюро (конец 17 - начало 18 вв.)

Первые Августы – Беллинг, Гюйон, Чедвик. Первая пара (Белый + Август) – клоуны из труппы парижского Нового цирка Футтит и Шоколад.

Сатирические традиции скоморохов и шутов в творчестве русских клоунов – братьев А. и В. Дуровых, С. Альперова, дуэта Бим-Бом, В. Лазаренко и др.

Клоуны советского цирка – (соло) Алексеев, Карандаш, Берман, Вяткин, Мусин, О. Попов и др.; (пары и группы) – Никулин и Шуйдин, "Ребята с Арбата".

Клоуны-мимы – Енгибаров, Ротман и Маковский, Николаев и др.

Клоуны современной буффонады – Мик и Мак, Шелковниковы, группа "А", Долли и Домино и др.

Жанр "эквилибр"

1. Специфика

Эквилибр (от латинского *aequilibris* – находящийся в равновесии), один из основных цирковых жанров. Объединяет одиночные и групповые выступления

артистов, демонстрирующих искусство сохранения равновесия при неустойчивом положении тела на земле или на различных снарядах.

2. История

Зарождение жанра эквилибр в ремесленничестве, народных играх, в спортивных состязаниях Древнего Востока (шест-перш у сборщиков фруктов), Древнего Китая (игра подмастерьев на жгуте-канате), Древней Греции (сиракузская эквилибристка).

Рисунки и книги (Ксенофонт, Аристофан) о творчестве античных артистов.

Изображения на фреске Софийского собора в Киеве (11 в.).

Формирование жанров эквилибра (конец 18 - начало 19 вв.) в творчестве ярмарочных артистов, иностранных гастролеров.

3. Выдающиеся имена

Творчество прославленных канатоходцев Блондена и Молодцова, эквилибристов Л. Осинского и В. Волжанского.

Российские эквилибристы: (ручной) М. Егоров, В. Яковлев и др.; (на катушках) С. Черных, Н. и П. Лаврик и др.; (перш) Манукян, Французовы, Костюк, Сарач и др.; (провода) Сербина, Логачева, Т. Маркова и В. Стихановский и др.

Цирковая пантомима

1. Специфика

Пантомима (от греческого слова *pantomimos* – все воспроизводящий подражанием)

– Цирковая миниатюра без текста (или с минимальным количеством слов), исполняемая соло или группой артистов.

– Тематический сюжетный цирковой спектакль на основе сценария, решенный средствами цирковой и театральной выразительности.

2. История

Влияние ярмарочно-площадных театров (буффонно-фарсовые интермедии) и конно-пантомимических сцен на формирование цирковой пантомимы. Пантомимы репертуара конных цирков Астлея, Франкони (начало 19 в.). Тематика многожанровых пантомим: историческая ("Сражения и смерть генерала Мальборо"

(1786г.); зоопантомима ("Мизорские львы"); водная (Париж, 1886г.); сказочная ("Золушка" – цирк Ренца); апофеозная и революционная (Россия после 1917г. – "Да здравствует мировая Коммуна!", "Гуляй поле", "Махновщина" и др.); историко-патриотическая ("Трое наших", "Выстрел в пещере" и др.).

3. Выдающиеся имена

Творческое сотрудничество В. Маяковского и В. Лазаренко.

Режиссеры пантомим: Фореггер, Труцци, Венецианов, Горчаков и др.

Плодотворная работа над постановками пантомим режиссера Московского цирка М. Местечкина ("Маленький Пьер", "Юность празднует", "Карнавал на Кубе", "Трубка мира" и др.).

О значении пантомимы в раскрытии актерских дарований (Олег Попов – "Лечение смехом" и "Царевна несмеяна", Андрей Николаев "Я работаю клоуном", Е. Майхровский "Бумбараш" и "Самый счастливый день" по "Каштанке" А. Чехова).

ЛИТЕРАТУРА [4]

Тема 18. Жанр «клоунада»

План

1. Понятие термина «клоунада».
2. История развития жанра «клоунада».
3. Жанры клоунады.
4. Истоки клоунады в России.

ПОНЯТИЕ ТЕРМИНА «КЛОУНАДА»

КЛОУНАДА, термин имеет несколько значений.

1. Искусство создания комического образа – маски на приемах эксцентрики, гиперболы, гротеска, пародии, буффонады, шаржа, широко применяется в цирковом жанре.

2. Название или текст клоунской сценки. Различают три основные разновидности клоунады: пантомима, разговорный и музыкальный жанры, и соответственно, существуют три типа клоунов: артист разговорного жанра, мим, музыкальный эксцентрик. Они могут выступать в одиночестве, дуэтом, трио, группой. Такие выступления получили названия антре (от фр. *entree* – выход, клоунская сценка). Содержание антре составляют лацци (шутки с комедийными трюками), пантомима, куплеты, частушки, репризы, содержащие сатиру на злобу дня. Антре должно быть коротким, лаконичным, метафоричным и избегать бытовизма, детализации. Смелая условность клоунады требует клоунского мышления: ассоциативных связей, алогичных поступков, парадоксов, сопровождается активным использованием трюкового реквизита: цветных париков, пестрого костюма, утрированного грима с накладным носом, сценических эффектов наподобие слез фонтаном, клубов дыма, взрывающихся предметов. Клоуны – артисты синтетические, они владеют также приемами эквилибра, акробатикой, верховой ездой, дрессурой и т.д.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА «КЛОУНАДА»

Истоки ее восходят к искусству придворных шутов, европейскому карнавалу, итальянской комедии дель арте. Маска Арлекина послужила прототипом амплуа

Августа, неунывающего простака Рыжего. Персонаж Пьеро стал прообразом Белого клоуна. На возникновение клоунады повлияли также французская арлекинада, английская пантомима, испанские и голландские интермедии, конная клоунада, восходящая к средневековым рыцарским турнирам. Впервые клоун появился на сценах лондонских комедийно-фарсовых театров «Друри-Лейн», «Сэдлерс-Уэллс» в 1700. Это были Дж. Гримальди (1778 – 1837), Дж. Рич (1682 – 1761). Позднее во Франции в театре «Фонамбюль» работал мим Ж. Дебюро (1796 – 1846). Дальнейшее развитие клоунады протекало в первых стационарных цирках, появившихся во второй половине 18 в. в Англии и Франции. Первые цирки давали конно-акробатические выступления, поэтому клоуном стал наездник, изображавший неумение справиться с лошадыю. К концу 18 в. – началу 19 в. сформировались два направления клоунады: конная пантомима и театральная (говорящая клоунада), исторически происходящая из итальянской комедии дель арте. Говорящие клоуны повлияли на становление амплуа Рыжей маски, наездники и акробаты впоследствии трансформировались в Белого клоуна. Впервые две традиции объединил в своем творчестве Ж-Б. Ориоль-Арлекин, выступавший в костюме средневекового шута (цирк Франкони, 1835, Париж). Он владел и пантомимой, и разговорным жанром. Окончательно маска Августа оформилась к 1870-м, когда на арену цирка Франкони вышел новый персонаж в рыжем парике. Вскоре клоуны стали выступать дуэтом, в основе которого читалась социальная антитеза: Белый – глупый господин, Рыжий – пройдоха слуга. Клоунские дуэты по жанру были буффонадными антре, содержание раскрывалось не словом, а трюком с неожиданной комической концовкой. Антре русских клоунов С. Альперова и Бернардо Печенье стало оригинальным номером, придуманным самими исполнителями. Позднее клоуны стали выступать не только дуэтом, но и трио или группой (Белый и два Рыжих и т.д.).

ЖАНРЫ КЛОУНАДЫ

В ходе развития клоунада дифференцировалась на следующие жанры:

Коверный клоун работал у ковра (ковер готовили для следующего номера) между выступлениями других артистов цирка. Выполняя роль неудачливого

униформиста, вначале он был самой незаметной фигурой в цирке. Постепенно репризы коверного оформились в особый жанр выступлений.

Клоуны-дрессировщики в России прославились братья Дуровы, Л. Селяхин, А. Кисс, М. Бекетов, Ю. Куклачев, Ю. Якубовская и С. Ребгардт.

Клоуны-музыканты – профессиональные музыканты, владеющие акробатикой, эквилибром, оригинальным жанром. На Западе в этом жанре прославились Грок (1880 – 1959), Джеретти и Феррони, в России – Бим-Бом (1890), братья Костанди (1920 – 1950), Е. Амвросьева и Г. Шахнин (1960 – 1980).

Клоуны-мимы: К.Ф. Лоран, Лоуренс и Редиша, братья Хэплон Ли (Англия), Э. Декру, Ж-Л. Барро, М. Марсо (Франция), Л. Енгибаров, В. Полуниин (Россия). В настоящее время – очень популярный цирковой жанр, вытеснивший разговорные антре.

Клоуны-акробаты: У. Ольшанский (Дания, 1890-е), В. Лазаренко (1930-е), В. Феррони (Италия, 1950-е).

ИСТОКИ КЛОУНАДЫ В РОССИИ

Истоками клоунады в России были традиции праздников – ряженые на святках, игры на масленице, обрядах – сватовстве, свадьбе, приемы ярмарочного театра – карусельные деды, зазывалы, петрушечники, паяцы, традиции русского балагана, скоморохов, медвежья потеха. В цирке братьев Никитиных (1873) средний из братьев, А. Никитин, смешил публику в маске Иванушки-дурачка или Николая Ивановича. Из балагана ушли в цирк А. и В. Дуровы. Типы русского клоуна окончательно сформировались в 1880-х: это были разговорник и акробат. Дуэтом впервые выступили в 1895г. С. Альперов и Б.Мухницкий (Бернардо) с номером Буффонадная клоунада. Дуэтом выступали А. Дуров и С. Альперов, Бим-Бом, бр. Идеа, Донато и Россини, Кокко и Теодор, Кисс и Бондаренко, Д. Демаш и Г. Мозель, Г. Глущенко и В. Костеренко. Старшее поколение клоунов это – К. Берман, Б. Вяткин, Х. Мусин, А. Сергеев, Антонов и Бартенев, Биль-Виль, Д. Альперов, В.Е. и В.В. Лазаренко, бр. Танти, А.Межинский, К. Роланд, С. Ротмистров.

С 1919 в России культивировался жанр публицистической клоунады. С 1927 буффонада постепенно исчезает из цирка. Исчезли гротесковые гримы, рыжие парики, трюковая атрибутика, исчезла пантомима, ее вытеснил разговорный жанр. Часто копировались образы зарубежных комиков: Антонов и Бартенев (Пат и Паташон), Л. Ружанский (Гарольд Ллойд), Карандаш (Ч. Чаплин). На арене воцарился Клоун с легким гримом в обычном бытовом костюме, содержание антре стало публицистически-агитационным. П. Алексеев создал комическую маску бухгалтера с портфелем под мышкой, прославился М. Н. Румянцев-Карандаш в мешковатом костюме. С творчеством группы Румянцева (Н. Антонов и В. Бартенев, Х. Мусин, К. Лерри, Ю. Никулин и М. Шуйдин) связан взлет русской клоунады в конце 1950 – 1960-х. В 1950-е набирает силу среднее поколение клоунов, в том числе О. Попов (вновь в русском цирке появилась маска Иванушки-дурачка). С 1955 возродилась музыкально-эксцентрическая клоунада. Появляются клоунессы: Е. Амвросьева, Г. Богомолова, Е. Можяева. В 1958 приехал М. Марсо. кинозрители увидели фильм М. Карне «Дети райка» с Барро в роли Дебюро. Это время расцвета лирической клоунады, и Л. Енгибаров, представитель этого течения, развивал традиции беспредметной поэтической пантомимы и был также великолепным акробатом и жонглером. Возникали клоунские группы (первая под руководством Л. К. Танти работала еще в 1940-е). Из позднейших стали известны «Семеро веселых», «Шутки в сторону», «Ребята с Арбата», группа «А». Появляются тематические спектакли: Лечение смехом О. Попова, Причуды клоуна Енгибарова, Город-мир Ю. Куклачева.

В настоящее время наблюдается тенденция сокращения разговорной и сатирической клоунады. В 1990-х на арену пришло новое поколение клоунов-мимов, которое принесло с собой новую образность. Это – возврат к буффонаде, к гротеску, но есть и сторонники реализма.

С 1960-х распространилась также клоунада театральная, для которой характерны форма спектакля, импровизация, вовлечение в действие зрителя. Лидер этого направления – В. И. Полунин и возглавлявшийся им театр «Лицедеи». Родился жанр уличных представлений, фестивалей.

ЛИТЕРАТУРА [6]

Тема 19. Жанр «дрессура»

План

1. Понятие термина «дрессура».
2. История развития жанра «дрессура».
3. Методы дрессировки.

ПОНЯТИЕ ТЕРМИНА «ДРЕССУРА»

ДРЕССИРОВКА, дрессура (от франц. dresser – обучать, натаскивать), жанр циркового искусства, приручение и подготовка животных к публичной демонстрации трюков на манеже или др. зрелищной площадке. Дрессировка сводится к выработке у животных с помощью длительной тренировки стойких условных рефлексов, заставляющих животное реагировать на сигнал дрессировщика ответным действием. Артист, работающий в жанре дрессуры, называется дрессировщиком (раньше они назывались укротителями).

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА «ДРЕССУРА»

Дрессура как жанр была известна с древности. В средние века в Западной Европе с дрессированными животными в ярмарочных театрах выступали странствующие комедианты. В России дрессировщики – поводыри медведей выступали на улицах, на народных гуляниях и при царском дворе ещё в 16 в. Истоки дрессуры как самостоятельного циркового жанра в бродячих конно-акробатических группах (16 – сер. 18 вв.). Со 2-й пол. 18 в. в странствующих зверинцах стали показывать дрессированных хищных зверей. С середины 19 в. с ростом сети полустационарных цирков этот жанр стал неотъемлемой частью программ. Постепенно сформировалось то многообразие, которое характеризует современный мировой, в т. ч. российский, цирк. Дрессура лошадей, хищных зверей, домашних и экзотических животных, птиц и др. Одним из первых цирковых укротителей был француз А. Мартэн, показавший в 1831 номер "Майсурские львы". Голландец В. Амбург, англичанин Т. Батти и др., работали в спец. вагоне-клетке, деревянные стенки, которой откидывались, давая возможность зрителям увидеть зверя и укротителя в небольшом замкнутом пространстве, где артист подвергался большому риску. В конце 19 в. немецкие предприниматели

братьев Гагенбек, владевшие крупнейшим зверинцем, изобрели разборную клетку, охватывавшую весь манеж. Новшество позволило совершить подлинный переворот в области дрессуры: парижане в 1890 увидели Э. Дерлинга с 4 львами, запряжёнными в римскую колесницу; позже Ю. Зетт ввёл в круглую клетку 8 львов, а в 1901 он же показал группу из 21 льва.

До 1890-х гг. дрессировали главным образом группы однородных животных, позднее зрители увидели смешанную дрессуру: хищников различных пород, домашних животных. Смешанную дрессуру ввёл К. Гагенбек (1890-е гг.), её пионерами в русском цирке были Дуровы, в советском цирке – Н. Гладильщиков.

МЕТОДЫ ДРЕССИРОВКИ

В процессе развития жанра определились три метода дрессировки: "дикая", болевая, основывается на устрашении животного, которое выполняет требуемые действия под страхом наказания; "мягкая", гуманная, строится на приёмах ласкового обращения и пищевого поощрения; комплексная, в которой сочетаются оба предыдущих метода, с преобладанием, однако, второго. В старом цирке господствовала "дикая" дрессура. "Мягкую" дрессуру ввёл Гагенбек, утверждавший, что "путь к сердцу животного лежит через желудок". В России основоположником и пропагандистом метода "мягкой" дрессуры был В. Л. Дуров; он первым стал исходить из теории условных рефлексов И. Павлова. После успеха Гагенбека и Дуровых метод "дикого" укрощения почти перестал применяться дрессировщиками, но на манеже артисты создавали разные образы. Кому-то нравилось играть роль грозного укротителя, яростно хлопающего бичом и заставляющего хищников рычать, а публику замирать от страха. В такой манере подавал свой номер Г. Борисов. Другие, наоборот, очень мягко упрасивали хищника идти на трюк, угощая его молоком из бутылочки (О. Борисова). В таком стиле работали Б. Эдер, М. Назарова, В. Тихонов-старший. И. Бугримова представала как смелая повелительница львов. В близкой ей манере работали А. Александров-Федотов, А. и Т. Буслаевы, И. Рубан, С. Денисов, Б. Бирюков, Н. Сквирский. В дуэте дрессировщиков Владимир Шевченко управляет хищниками властно, Людмила Шевченко покоряет их лаской. Совершенно неповторимый

образ создаёт Н. Павленко: он управляет тиграми лёгким мановением руки, мировая пресса сравнивает его с дирижёром оркестра. Новаторскую работу с большой смешанной группой хищников показал в 1961 В. Запашный; позже М. Запашный впервые в России соединил тигров и слонов. Широко представлена в отечественном цирке дрессировка различных видов животных. Дуровы дрессировали слонов, бегемотов, морских животных, кенгуру, обезьян, верблюдов, разнообразных пернатых, а также домашних животных – свиней, собак, кошек и пр., звери у них разыгрывали мини-спектакли, комические сценки. У клоуна-дрессировщика М. Золло, выступавшего с начала 20 в., в составе зоогруппы находилось свыше 200 животных. Оригинальный спектакль, где действовали бегемот, удав, шимпанзе, зебра, попугаи, в конце 50-х гг. показал С. Исаакян. В конце 30-х гг. Т. и Б. Эдер подготовили с белыми медведями аттракцион "Во льдах Арктики"; их дрессировали также Подчерниковы-Эльворти, С. Синицкий; артисты Денисенко работали с этими хищниками на ледовом манеже. Поистине универсальные артисты – бурые медведи. В 20-е гг. они только осваивали велосипеды и ролики у Т. Исаенкова, а в 50-х гг. уже лихо гоняли на мотоциклах (у В. Филатова, И. Кудрявцева), играли на коньках в хоккее на льду (вначале у А. Майорова, потом у Г. Будницкого и др.). Акробатические стойки в руках артиста Л. Безано исполняли гималайцы, Чепиковы первыми подготовили номер "Медведи на лошадях", у В. Калинина медведь исполнял роли официанта и автолюбителя, у Э. Подчерниковой они ходили по параллельным канатам. Вершиной дрессуры стал "Медвежий цирк" В. Филатова, где животные овладели всеми цирковыми жанрами и многими видами спорта. После Филатова дрессировщики лишь варьировали фрагменты его спектакля. В. Беляков избежал этих повторений, введя медведей в группу акробатов. Мишки подносили им реквизит, крутили сальто, как равноправные партнёры участвовали во всех трюках. По этому пути пошли и создатели других номеров: у турнистов Пузаковых появились медведи-турнисты, у музыкантов Бирюковых – медведи-музыканты, в группе акробатов Шемшур – медведи-вольтижёры и т. д. Среди дрессировщиков слонов выделяются С. Бегбуди, Т. Филатова, семья Корниловых. Эффектную работу с группой бегемотов представил Т. Ахундов: артист прыгал курс на бегущего по кругу гиганта.

Отличную дрессуру красавцев-верблюдов показывают артисты Ибрафиловы. Продолжая дуровские традиции, клоун-дрессировщик Г. Гибадуллин выводит на манеж обычных домашних животных, освоивших весёлые трюки. И. Боргунов первым вывел на манеж белок и чернобурых лисиц, а первая создательница номера с голубями – Г. Корчагина (1952) – позже работала в дуэте с дочерью – Э. Корчагиной; затем у них появилось много последовательниц. С обезьянами выступали Валентин и Ванда Ивановы, Т. Шатинова, Ван Юли, жонглер В. Крачинов. Коз дрессировали К. Кантемирова, М. Касьянова, Левицкие. Успех артистам Сидоркиным принёс аттракцион "Морские львы и купальщицы"; 2 крупных номера с морскими животными создали братьев В. и Н. Тимченко. В номерах с дрессированными собаками прослеживаются 2 направления: в одном клоуны-дрессировщики разыгрывали сюжетные сценки, в другом дрессировщики демонстрировали разнообразные способности питомцев: у В. Карашкевич собаки на велосипеде проезжали по канату; у И. и В. Польди они освоили эквилибр на шаре, у В. Ольховиковой играли в футбол, были жокеями; делали стойку на горлышках бутылок, в т. ч. на одной лапе в номере А. Рудиной; Г. Беякова преподносила сложную работу собак (сальто и др. прыжки) как весёлую игру; у Тихонова-младшего в номере "Яки и овчарки" собаки прыгали курс на бегущих яков и с них делали сальто-мортале на манеж. В 80-е гг. юная велофигуристка М. Лапиано соединила дрессировку собак с фигурным катанием на велосипеде. Серьёзными конкурентами собак с конца 70-х гг. стали кошки: они активно завоёвывают не только манеж, но и сцену Ю. Куклачёв создал "Театр кошек".

ЛИТЕРАТУРА [5, 8]

Тема 20. Жанр «Жонглирование»

План

1. Понятие термина «жонглирование».
2. История развития жанра «жонглирование».

ПОНЯТИЕ ТЕРМИНА «ЖОНГЛИРОВАНИЕ»

ЖОНГЛИРОВАНИЕ (от франц. *jongleur* – странствующий комедиант, танцор, поэт, акробат, канатный плясун в ср. века Франции), вид худ. деятельности, основанный на умении в определённом ритме подбрасывать и ловить на лету разнообразные предметы.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА «ЖОНГЛИРОВАНИЕ»

Первое документальное свидетельство о жанре относится к 1900 до н. э. В гробнице египетского фараона Хнумхотепа II в Бени-Хасане археологи обнаружили рельефное изображение девушек, жонглирующих мячами. Др. греческий историк Ксенофонт рассказал о сиракузской танцовщице, которая жонглировала 12 обручами. Др. римляне видели в жонглировании средство, способствующее развитию ловкости в обращении с боевым оружием. Артистов, жонглировавших тяжёлыми мечами, щитами, копьями и острыми ножами, они называли "вентилаторами", а жонглёров мячами – "пилариусами". Сохранилось упоминание о юной артистке, жонглировавшей горящими факелами.

В выступлениях средневековых жонглёров появились новые предметы реквизита: игральные кости, бубны, курительные трубки, фарфоровые тарелки. В выступлениях жонглёров древнего Китая отчётливо видна связь с трудом крестьян и ремесленников. Распространённый на Востоке способ ношения поклажи на голове китайцы превратили в оригинальное жонглирование тяжёлыми фарфоровыми вазами. А приём вращения тарелок на бамбуковых тростях вырос из трудового навыка гончаров, проверяющих правильность центровки изделий. Японцы соединили жонглирование с фокусами. На этом синтезе построен репертуар японских жонглёров с волчками, веерами, и жонглёров с искусств. носами. Стиль выступлений японских артистов отличает театр, приподнятость и торжественность, церемониальная манера подачи трюков.

Жонглирование становится одним из основных цирковых жанров и характеризуется многообразием форм, стилей, технических приёмов и реквизита. Современное жонглирование разделяется на два основных художественных направления: классическое и бытовыми предметами. Классические жонглёры работают со специально приспособленными предметами реквизита. Это мячи, палочки, факелы, тарелки, кольца, булавы. Удобная форма этих предметов позволяет исполнителям оперировать их большим количеством.

Классическое жонглирование подлинная вершина жанра. Его лучшие представители: Э. Растелли, М. Труцци, К. Никольский, Ф. Брюн, А. Кисе, Н. Ширай, Э. Аберт, Е. Биляуэр, С. Игнатов, Э. Гатто. Расцвет искусства жонглирования бытовыми предметами связан с появлением на рубеже 19-20 вв. салонных жонглёров. Они выходили на манеж во фраках, смокингах, визитках и жонглировали цилиндрами, сигарами, бильярдными киями, канделябрами, предметами ресторанного обихода. Наиболее распространённой жанровой формой их номеров становится сюжетная сценка: "В парижском ресторане" (Аугуст), "Ужин у "Максима"" (Перецофф), "Сцена в ресторанной кухне" (Пантцер) и др. салонным Ж. связано появление номеров комич. жонглёров. К. Репп создал сатирическую пародию на короля-забулдыгу, который жонглировал символами королевской власти – короной, державой, скипетром. К. Баггесен выступал в образе неловкого официанта, роняющего и разбивающего тарелки. Т. Хирн играл самого ленивого жонглёра в мире, а Ч. Ребла – жонглёра, ненавидящего свою профессию.

Из российских комических жонглёров успехов добились О. Попов, Л. и Г. Отливанник, А. Фриш, Б. Оплетаев, В. Прохоров и К. Устьянцев. Со 2-й половины 20 в. салонный стиль в жонглировании трансформируется в новое худ. направление, представителей которого стали называть "трёхпредметниками", т. к. они жонглируют лишь тремя предметами: шляпами, сигарными коробками, мячиками. Работу их отличает искромётный темп, комбинационность и неожиданные связки между трюками. Среди выдающихся мастеров этого направления: Б. и К. Кремо, Р. Швейцер, С. Заболотный, А. Николаев. Отдельную жанровую разновидность представляют номера групповых жонглёров, которые жонглируют предметами, перебрасываясь ими между собой. Такой вид работы

называется "жонглирование в перекидку". Самым распространённым реквизитом у групповых жонглёров стала булава.

Прогресс жонглирования в перекидку во многом связан с российскими жонглёрами, которых отличают высокая техника, позволяющая жонглировать большим количеством предметов, и разнообразие художественном и композиционном решения номеров (жонглёры Оскал-Оол, "жонглёры на кабриолете" Боркис, "жонглёры на мачтах" Грачёвы, "жонглёры с колпачками" Инякины, "жонглёры на стрелах" Афанасьевы). С древнейших времён артисты научились соединять жонглирование с искусством танца. Персидские танцовщицы "базигер" во время танца удерживали на голове и в руках сосуды, наполненные жидкостью. В современном цирке широкое распространение получили номера, основанные на синтезе жонглирования и национальных танцев (Н. Ширай, Ф. Брюн, Б. Бреслер, С. Складана). К жанру жонглирования относятся также номера, развивающие принципы народных или спортивных игр. Они так и называются - "игра с диаволо", "игра с волчками" и др. На основе детской игры с мячиками А. Стрит в 1898 изобрёл оригинальный способ жонглирования мячиками, бросая их в пол и в стенку. Среди его последователей выдающихся результатов добились К. Гультини, которая бросала в пол 8 мячиков. Этот вид жонглирования получил оригинальную интерпретацию у американца М. Мошена, который увеличивает не количество мячей, а число плоскостей, отражающих мячи, жонглирует ими в замкнутом пространстве треугольника. Немецкий артист В. Петцольд, используя приёмы игры на бильярде, создал оригинальный номер жонглёров-бильярдистов "Азра". В России с подобным номером выступали жонглёры Белоусовы. Американец У. Эверхарт придумал номер фигурного катания велосипедных ободьев по полу. Идеи его получили развитие у немецких артистов О. и П. Реннер и их сына Б. Рамсона. Много новшеств в работу с большими обручами внесли В. Царьков и В. Кулаков. Немецкий артист В. Беландини изобрёл оригинальный способ жонглирования пинг-понговыми шариками, выдувая и ловя их ртом.

Отдельную группу составляют жонглёры, работающие с тяжёлым реквизитом. Их называют крафт-жонглёрами или силовыми жонглёрами. Особая специфика присуща жонглёрам, работающим ногами.

ЛИТЕРАТУРА [5, 10]

Тема 21. Жанры «акробатика» и «гимнастика»

План

1. Понятие термина «акробатика».
2. История развития жанра «акробатика».
3. Акробатика в конце XVIII в.
4. Понятие термина «гимнастика».
5. История развития жанра «гимнастика».
6. Известные исполнители и их репертуар в жанре «Гимнастика».

ПОНЯТИЕ ТЕРМИНА «АКРОБАТИКА»

Термин "акробатика" родился в Древней Греции. "Akrobates" в переводе с греческого означает "тот, кто ходит на носках" ("akros" – тот, кто на конце, "bitis" – ходить). Древние эллины придавали большое значение гармоническому развитию человека; особое внимание они уделяли его физическому совершенству. В основе акробатики – мастерское владение телом, высокое развитие мускулатуры.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА «АКРОБАТИКА»

За много лет до нашей эры акробатика была известна в Древнем Египте, Древнем Риме, Древней Греции, Византии. Причем акробатами тогда называли не только собственно акробатов, но и странствующих артистов, канатоходцев, танцовщиков.

В одной из песен гомеровской "Одиссеи" автор рассказывал, как пирующих развлекали два "прыгуна", которые "соглашая со звонкою лирой прыжки ... проворно скакали". На о. Крит в 1500 до н.э. были широко распространены акробатические игры с быками (запечатлены на фресках и рельефах Кносского дворца) резные рисунки на камне из Египта (1150 до н.э.) свидетельствуют, что египетские акробаты умели стоять на голове, на руках, прыгать с ног на руки и с рук на ноги через острые мечи, переворачиваться вдвоём назад через спину, исполнять мост. Греч. историк Ксенофонт (430-354 до н.э.) поведал о сиракузской танцовщице, которая показывала "выворачивание тела и подражание колесу". Она же прыгала сквозь обруч, унизанный острыми мечами.

Не заглох интерес к акробатике и в эпоху средневековья. На дошедших до нас изображениях (церковь Сен-Дени в Амбуазе, церковь Ла-Шез ле Виконт, маргинальные рисунки книги "Роман об Александре") зафиксированы акробаты 14 вв., исполнявшие стойки на руках и на голове, сальто-мортале, прыжки с шестом.

Известны книги по акробатике, написанные еще в XVI в. Это "Учебник сальто-мортале" (по существу, первое руководство по акробатике) и "Три диалога об упражнениях в прыжках и вольтижировке в воздухе" (1599), написанные видным французским акробатом Тюкарро, который систематизировал известные в те времена акробатические элементы.

На гравюре 16 в. неизвестный художник изобразил акробатов, прыгающих с трамплина передним сальто-мортале сквозь 10 обручей. В грамоте рус. царя Алексея Михайловича (1648), порицавшей "богомерзкие" скоморошьи игры упоминалось и об обычае "скакать на досках".

В эпоху Возрождения в Венеции устраивали конкурсы "живой архитектуры". Акробаты состязались в умении строить пирамиды, высота которых доходила до 9 м, а число акробатов в одной пирамиде – до 30. Искусство ср. вековых акробатов ещё не знало деления на различные Амплуа.

АКРОБАТИКА В КОНЦЕ XVIII В.

В цирке профессиональная акробатика появилась в конце XVIII в. и стала успешно развиваться как самостоятельный жанр. Благодаря чрезвычайно разнообразию видов, величайшему множеству упражнений и различных форм исполнения акробатика занимает в цирке доминирующее положение по сравнению с другими жанрами. Владение приемами акробатики необходимо каждому артисту цирка – и клоуну, и гимнасту, и жокею, и жонглеру. Занятие акробатикой дает отличное развитие всех мышц.

Известно, что примерно 45 процентов веса взрослого человека приходится на мышцы. Если учесть, что у человека до шестисот мышц, то нетрудно представить, каким мощным двигательным аппаратом обладает акробат, так как в выполняемых им упражнениях участвуют все группы мышц. Всестороннее физическое развитие,

какое дает акробатика, позволяет исполнителю успешно осваивать и другие жанры, например гимнастику, эквилибристику.

Некоторые разновидности акробатики – силовая, прыжковая – получили широкое распространение и в спорте. Этому в определенной степени когда-то способствовали артисты цирка, оставившие по разным причинам работу на манеже и обосновавшиеся в спортзалах в качестве тренеров. Многие артисты цирка участвовали в спортивных соревнованиях по акробатике. Демонстрируя высокий класс, они занимали призовые места, что, безусловно, служило популяризации и развитию акробатики в советском спорте.

Несмотря на некоторую общность многих упражнений, приемов исполнения и мышечных усилий, цирковая и спортивная акробатика во многом различны. Спортивная акробатика является средством физического развития и воспитания человека. Результаты спортивных достижений выявляются во время соревнований. А цирковая акробатика, кроме того, служит созданию художественного произведения (номера), в котором каждый акробатический элемент не самоцель, а средство выражения художественного замысла.

Существует множество приемов исполнения акробатических элементов. Их можно демонстрировать на манеже и над манежем, используя реквизит или снаряды, а также и не используя их. Акробатические упражнения выполняются группой и соло, динамично и в статике – и зависимости от характера номера и творческой задачи. Однако при всем трюковом многообразии акробатики ее основу составляют два элемента – сальто и стойка на руках. На них держатся почти все трюковые комбинации всех разновидностей акробатики. Без сальто трюковые комбинации очень ограничены, без него не обойтись в работе с трамплином, батутном, подкидными досками, в икаринских играх, в плечевой акробатике. Причем значительно чаще применяется заднее сальто, чем переднее (за исключением прыжков с трамплина и на батуте). Некоторые технические особенности выполнения переднего сальто ограничивают его использование – оно труднее для ориентировки акробата, который видит точку приземления несколько позже, чем при выполнении заднего сальто, а главное, акробата, выполняющего переднее сальто, нижнему сложно ловить на плечи. А силовая и вольтижная

акробатика не может быть без стойки на руках. Она широко применяется не только в акробатике, но и в эквилибристике; ею пользуются и гимнасты на кольцах и даже клоуны.

По своей значимости и по масштабу применения сальто и стойка на руках являются главенствующими выразительными средствами циркового искусства.

ПОНЯТИЕ ТЕРМИНА «ГИМНАСТИКА»

ГИМНАСТИКА (греч. *gymnastike*, от *gymnazo* – тренирую, упражняю, а также *gymnas* – обнажённый; в Др. Греции гимнасты занимались обнажёнными), жанр циркового искусства, включает демонстрацию упражнений на спец. снарядах и аппаратах.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА «ГИМНАСТИКА»

Элементы гимнастики входили в систему физического воспитания ещё в глубокой древности в Китае, в Египте, в Персии. Особенное развитие гимнастика получила в Др. Греции, где занятия велись с раннего возраста в спец. заведениях – гимнасиях под наблюдением опытного педагога-гимнаста. В зрелищной форме элементы гимнастики включались в выступления странствующих артистов во время празднеств и пиров. Они упражнялись на вертикальных канатах, одни из которых были прикреплены к потолку и полу, другие – только к потолку (второй конец утяжелялся грузом). Артисты работали как на одном канате, так и на двух, висящих рядом на расстоянии 50-60 см. Канатоходцы, выступавшие на горизонтальном канате, крутили на нём «солнце», вращались на подколенках, зацепившись носками за канат и висая вниз головой, стреляли в цель из лука. В древнем Риме циркуляторы (так называли артистов, которые циркулировали по всей Италии и её колониям) освоили такой сложный гимнастический снаряд, как пентарион – это был род колеса, насаженного на горизонтальную ось, которая приводилась в движение посредством рукоятки. Пентурист зацеплялся ногами и руками за доску, которая составляла орбиту колеса; ему придавали быстрое вращение и после трёх-четырёх оборотов артист неожиданно отпускал руки и ноги и, выброшенный центробежной силой, приходил на ноги, успев выполнить в воздухе одно-два сальто. Из прошлого привнесён в цирк корд де волан.

В средние века гимнастика пришла в упадок и лишь в 1770-х гг. начала возрождаться в странах Европы, в первую очередь в Германии.

В гимнастических школах и залах занятия велись на изобретённых спортсменами снарядах – параллельных брусьях, турнике, козлах, коне. Вклад в развитие снарядной гимнастики внесли шведы, придумавшие и внедрившие приспособления, существующие поныне, – шведскую стенку, бум, низкую скамью.

В России гимнастика укоренилась сравнительно поздно. А. В. Суворов применил гимнастические упражнения в армии; с 1830 в некоторых военных учебных заведениях были введены занятия гимнастикой. Первый гимнастический кружок образован в Петербурге в 1863. А. Чехов и В. Гиляровский организовали в 1883 «Русское гимнастическое общество».

В середине 19 в. в Европе распространилась мода на занятия спортом. Наиболее способные и подготовленные спортсмены стали переходить, по примеру Ж. Леотара, из гимнастических залов и военных гимнастических училищ вместе со своими снарядами – турниками, трапециями, кольцами – в цирк, потеснив наездников, наездниц и дрессировщиков лошадей. Это явление приняло массовый характер. Мастера, пришедшие из спорта, специализировались на каком-либо одном снаряде и достигали на нём технического совершенства и даже рекордных показателей. Появление в цирке воздушных номеров потребовало переоборудования внутреннего пространства цирковых зданий. В 1852 в Парижском цирке Наполеона был сооружён первый сферический купол.

1900 в Венсенне (пригород Парижа) состоялся первый международный конкурс гимнастики, который выявил многих мастеров турника, трапеции, колец. Директора цирков нередко обменивались с владельцами театров и варьете лучшими гимнастическими номерами.

В современном цирке гимнастика разделяется на партерную (упражнения на снарядах и аппаратах, укреплённых на манеже) и воздушную (упражнения на аппаратуре, подвешенной высоко над манежем); соответственно гимнасты – на партерных и воздушных. Партерная гимнастика включает упражнения на турниках, батуте, кольцах всех типов; воздушная гимнастика – упражнения на трапециях всех родов, корд де парели, корд де волане, рамке, бамбуке, воздушном турнике,

ремнях. Соответственно именуются и гимнасты: гимнасты на турниках (турнисты), на кольцах (кольцевики), на трапециях (трапецисты), гимнасты на корд де волане, на рамке и др. С 60-х гг. 19 в. большое распространение получил один из наиболее романтичных видов воздушной гимнастики – полёт.

В 30-е гг. 20 в. начался новый этап становления воздушной гимнастики: оснащение электромоторами и электролебёдками гимнастических снарядов и декорирование их под самолёты, ракеты, торпеды, семафоры и т. п. В середине 40-х гг. получили распространение вращающиеся аппараты – «вертушки», при помощи которых стало возможным осуществлять такие зрелищные эффекты, как выхватывание гимнаста гимнастом из водного бассейна или из зрительских рядов.

Таким образом становится ясно, что гимнастика – неотъемлемая часть циркового искусства, и самым разнообразным и выразительным жанром в цирке. Гимнастика прекрасно сочетается с массой других цирковых жанров (в основном: с акробатикой, эквилибром).

ИЗВЕСТНЫЕ ИСПОЛНИТЕЛИ И ИХ РЕПЕРТУАР В ЖАНРЕ «ГИМНАСТИКА»

Леотар (1838-1861) — Франция

Леотар – сын профессионального спортсмена и преподавателя гимнастики, владельца и руководителя крупнейшего гимнастического заведения в Тулузе. Здесь будущий создатель воздушного полета под руководством отца тренировался в прыжках с одной свободной трапеции на другую – упражнении, совершенно неизвестном ни профессионалам, ни любителям.

Выступая в Тулузе в благотворительных спортивных вечерах в гимнастическом зале отца, Леотар завоевал местную известность. А когда артисты парижского стационара, гастролируя в Тулузе, посетили леотаровский зал и увидели его сына, они списались с парижской дирекцией, и спустя месяц молодой спортсмен-любитель выехал на гастроли в столицу, имея контракт одного из виднейших цирков Европы.

Леотар работал один на трех трапециях, подвешенных в ряд над громоздким помостом с матрацами, заменявшими еще неизвестную в то время предохранительную сетку. «Работа Леотара, показалась бы сегодня слишком

простой», – утверждал тридцать лет спустя, очевидец успехов Леотара; репертуар его ограничивался восемью простыми перелетами, заканчивался одинарными сальто с трапеции на трапецию...». В тот момент, когда Леотар, ухватившись за первую трапецию, стоял на мостике, его отец посылал ему вторую (серединную) трапецию, а затем посылал третью (первую). Дойдя до конца, Леотар делал пируэт и возвращался на мостик. Работа Леотара чрезвычайно выигрывала большими дистанциями, отделяющими одну трапецию от другой, что создавало ощущение настоящего полета.

АВАНЕСОВА Елена Богдановна (р. 7.2.1922), воздушная гимнастка. Заслуженная артистка Армении ССР (1954). Училась в ТЦИ (1936-37). В 1937-41 и в 1944-46 работала в аттракционах «Мотогонки» и «Шар смелости» п/р П. Маяцкого, в 1941-44 партнёрша акробата-вольтижёра К. Пармакяна, с которым создаёт новый воздушный номер. В 1946-50 – партнёрша Р. Манукяна, исполняет уникальный трюк (ренское колесо на перше). В 1959 совместно с режиссёром А. Шаг-Новожиловым создаёт единственный в своём роде воздушный номер с дрессированным орлом на специально сконструированном вращающемся аппарате-трапеции. От встречного потока воздуха орёл расправлял крылья, создавая ощущение полёта с трапецией в лапах. На ней артистка демонстрировала серию воздушно-гимнастических трюков. В 1973 оставила манеж.

АГДГОМЕЛАШВИЛИ семья цирковых артистов, гимнасты на турниках. Антон Михайлович А. (26.2.1908-9.4.1966). Заслуженный артист Груз. ССР (1961). Работал в цирке с 1926 в номере «Воздушный турник» (без сетки). Его жена – Августа Николаевна А. (1.12.1911-12.2.1989) – одна из первых женщин-турнисток в отечественном цирке, исполнившая ризенвелль в подготовленном ими номере «Тройной турник» (1931). Их сын – Георгий (1.3.1932-6.3.1998), ученик отца, в номер вошёл в 1944. Окончил Ин-т физкультуры им. Лесгафта (1956). Мастер спорта по акробатике (1956). Засл. арт. Груз. ССР (1961). Первым в отеч. цирке продемонстрировал тройное сальто с турника на манеж (1957). Возглавил номер после отца, оставил манеж в 1979г.

Дочь – Лариса (р. 7.2.1939), ученица отца, выступала как турнистка с 1952, затем подготовила сольный номер «Воздушный корд де волан» (1965), оставила

цирк в 1988. Муж Ларисы – Александр Давидович Никобадзе (2.3.1933-22.4.1988), акробат, мастер спорта (1951). Засл. арт. Груз. ССР (1981). Их дочь Ольга Никобадзе (р. 24.6.1962) – с 11 лет участница акробатич. группы п/р отца, затем выступает с хула-хупами.

С 1960 в семейный номер А. вошла жена Георгия – Людмила Александровна А. (р. 17.3.1937). Окончила ГУЦЭИ (1957). Мастер спорта по акробатике (1957). Их сын – Георгий (р. 26.10.1958), ученик отца. На манеже с 1972. Освоив на турнике сложные трюки, подавал их в комическом плане. С 1979 стал руководителем номера, где вместе с ним с 1992 работают его дети: дочь Юлия (р. 15.7.1979) и сын Георгий (р. 22.7.1980) – представители четвёртого поколения цирковой семьи.

АНЗОРГЕ И ГОЛИКОВ воздушные гимнасты. Эльга Георгиевна Анзорге (30.7.1939-3.4.1995), вольтижёр. Окончила ГУЦИ (1960). Виктор Владимирович Голиков (р.2.12.1928), ловитор. Окончил ГУЦИ (1949).

До 1960 работал в воздушных полётах п/р Ф. Конева (1949-51), Ю. Рябинина (1951-53), А. Вязова (1954-59). В 1960-68 работал с Анзорге. Из трюков: Анзорге, сделав полтора задних сальто-мортале, с плеч партнёра попадала ногами в его руки; половина бланж-сальто с рамки в руки ловитора. Своеобразен был финал: обхватив ногами подвешенный под куполом канат, Голиков спускался по нему вниз головой, держа в руке партнёршу. В номере трюковая сложность сочеталась с лёгкостью, пластичностью и красотой исполнения. А. и Г. – лауреаты Всесоюзного конкурса (1964).

С 1968 артисты работали порознь в том же жанре. Анзорге в паре с Р. Мануковой исполняла воздушный номер «Вертушка», затем соло на трапеции и «Воздушную элегию» на корд де парели. Окончила ГИТИС (режиссура цирка, 1980). Оставила манеж в 1981, была режиссёром, потом ведущим специалистом-куратором в Союзгосцирке (ныне гос. компания Росцирк).

БУБНОВЫ, группа воздушных гимнасток. Рук. номера – Елена Ивановна Б. (р. 25.5.1924), засл. арт. РСФСР (1969). Номер выпущен в ГУЦЭИ (1948, реж.-педагог С. Морозов). Артисты работали на высоте 15 м на комбинированном аппарате из трёх продольно соединённых рамок, трапеций. Особенно эффектны были парные комбинации, когда две гимнастки держат в руках своих партнёрш,

выполняя силовую работу. Напр., Бубнова и Островинская делали обрыв с седама в одну руку, затем в темп несколько заворотов-флажков или, повиснув на кольцах в руках своих партнёрш, исполняли в темп вывороты-бланши. В финале номера партнёрши держат корд де волан, на котором работает третья партнёрша, четвёртая висит под центр., рамкой в зубнике; вся группа вращается в стремительном темпе. Состав менялся. В 1971 в номер вошли молодые исполнительницы: Н. Кисткина (р. 1953), Е. Самойленко (р. 1942), Елена Александровна Бубнова-Киричукова (р. 3.10.1953), дочь и ученица Елены Б., с 1977 участница номера «Жонглёры-эквилибристы на стрелах» п/р Б. Афанасьева. Б. часто выступали за рубежом в программах рус. цирка, их называли там «Голубыми стрекозами».

«ГАЛАКТИКА», оригинальный воздушный полёт. В составе номера лауреаты всесоюзного конкурса циркового иск-ва (1967): Владимир Васильевич Мяловский (р. 25.2.1945), ловитор и руководитель номера (1966-68); Александр Георгиевич Астанин (р. 5.1.1947), второй ловитор; вольтижёры – Николай Иванович Сухов (р. 9.3.1947), рук. номера (1968-1977); Валентина Ивановна Ватулина (р. 26.9.1946); Владимир Ефимович Ракчеев (р. 16.8.1946); Галина Алексеевна Сазонова (р. 12.5.1947); Ядвига Францевна Кокина (12.5.1948-26.9.1994).

Номер демонстрировался на спец. аппаратуре новой конструкции. В центре дистанции находилась вращающаяся двухъярусная ловиторка, на нижнем ярусе которой ловитор помещался на подколенках, а на верхнем другой ловитор работал стоя. Вольтижёры перелетали от нижнего ловитора к верхнему и обратно, а также летели к ним на трапециях с разных сторон дистанции, так как мостики и трапеции располагались по обе стороны ловиторки на расстоянии 12 м от центра. Трюковые комбинации были стремительны, эффектны, чрезвычайно сложны. Сухов и Ракчеев друг за другом исполняли тройное сальто с трапеции к ловитору, они же исполняли уникальный двойной бланш с двойным пируэтом. Кокина поднималась на трапеции под самый купол, повисала там на подъёмах ног и стремительно летела вниз головой в сетку с высоты 26 м (т.н. «капля»). Этот новаторский номер-аттракцион существовал до 1974. В 1970 Мяловский ушёл из полёта и работает в воздушном номере на вращающемся аппарате (с женой и партнёршей М. Петровой). В 1972 Ракчеев и Кокина перешли в полёт «Мечтатели» п/р О.

Лозовика. В 1974 Сухов и Сазонова создали свой полёт. Собрал новый состав для своего номера и Астанин, но это обычные классические варианты полётов.

С 1978 Ракчеев, засл. арт. РСФСР (1980), руководил новым воздушным полётом «Единство», созданным Мандычем в ГУЦЭИ. Его участники – лауреаты Всес. конкурса циркового иск-ва (1982). В 1988 Ракчеев как режиссёр создал во Всес. дирекции оригинальный полёт «Фантазия» с 3 ловиторками (рук. Е. Молчан, с 1989 А. Елизаров). С 1989 Ракчеев – реж.-педагог ГУЦЭИ, преподавал также в цирковых школах Польши, Италии, с 1996 в «Детской студии» ЦЦИ, с 1997 – в аппарате Рос госцирка.

«ЖУРАВЛИ», воздушный полёт-аттракцион п/р Виля Виленовича Головки (р. 16.1.1958), засл. арт. Рос. Федерации (1996). Окончил ГУЦЭИ (1977), ГИТИС (1987, отд. реж. цирка), сын возд. гимнаста и режиссёра В. В. Головки. В основу сюжета положена песня Я. Френкеля и Р. Гамзатова «Журавли» (реж. П. Майстренко). Выпуск состоялся 25.3.1985. Исполнители: Головка, его жена – Е. Головка, В. Шумилин, В. Антонов, А. Милаев, М. Ильющкин, Ю. Мочалов, Я. Дырда, С. Селезнёв. Все исполнители – мастера спорта по спорт. гимнастике. В разное время участниками аттракциона были П. Сердюков, М. Попова, В. Николаев. Средствами трюка, выразит, пластики, спец. световой партитуры создано красочное поэтическое зрелище, воздушный своеобразный балет. Оригинальная конструкция аппарата позволила достигнуть эффекта «зависания в воздухе». В аттракционе исполнялись трюки мирового класса: четверное и тройное сальто-мортале с трапеции в руки ловитора. Исполнители – лауреаты Международного циркового фестиваля в Монте-Карло (1995, «Золотой клоун»)

ЧЕЛНОКОВЫ, семья цирковых артистов, акробаты, гимнасты. Николай Иванович Ч. (р. 2.12.1960), после окончания ГУЦЭИ (1986) выступал с номером «Акробаты-сальтоморталисты на вертикальном канате». На свободной корд де парели исполнял сложнейшие отрывные трюки (переднее и заднее сальто-мортале) с «приходом» на канат; в финале совершал прыжок, имитирующий «падение» с 15-метровой высоты на манеж. Его партнёрша (с 1986) и жена – Галина Николаевна Кораблёва (р. 23.10.1958), занималась в цирковой студии, выступала в номере «Акробатический этюд».

Николай и Галина Ч. – лауреаты Междунар. конкурса в Париже «Цирк – завтра» (1987, Серебряная медаль). В 90-х гг. работали в цирке «Дю Солей» (Канада) с номером «Акробатическое трио». С 1997 Николай Ч. – режиссёр и директор собственного шапито «Семь Я».

В 1988-90 в номере выступал брат Николая - Александр Ч. (р. 10.8.1964).

Сын Николая Ч. – Антон (р. 28.8.1985), акробат, гимнаст, участник номера «Акробатическое трио» (вместе с родителями), с 1997 – исполнитель воздушных номеров «Гимнаст в сетке», «Джинсы», лауреат детского конкурса в Монте-Карло «Премьера рампы» (1998).

ХЕРЦ, семья цирковых артистов. Всеволод Георгиевич Херц (20.7.1912-20.3.1991), атлет, борец, силовой жонглёр. Засл. арт. Молд. ССР (1954). В 1929 начал работать в цирке как силовой акробат (партнёр – Г. Нестеров). Как атлет и борец (ученик И. Заикина) выступал во мн. чемпионатах борьбы, в т. ч. с участием И. Поддубного. Как силовой жонглёр легко и эффектно оперировал штангами весом 14, 68 и 140 кг, жонглировал ядрами 5-8 кг. За активную пропаганду спорта награждён медалью им. И. Заикина. С 1967 – режиссёр Союзгосцирка.

Его сын – Александр (р. 7.8.1948), воздушный гимнаст, ловитор, создатель ряда оригинальных воздушных полётов. Особенно необычным был «Полёт без трапеции» (выпуск Всес. дирекции, 1983). 4 допинга «посылали в полёт» девушек-вольтижёров на сверхдлинную дистанцию – до 20 м. Мужчины-ловиторы работали в жёсткой рамке. На этой дистанции эффектно выглядел длинный бланш-сальто-мортале в исп. Е. Харченко, она же делала тройное сальто-мортале. Захватывающим был также перелёт через всю дистанцию из допинга в допинг (исп. И. Печенева). В 1992 появился новый «Полёт» сдвигающимся (смещающимся в стороны) лопингом, что позволяло использовать параллельные траектории полёта (технич. соавторство Л. Папазова).

Александр Херц – лауреат Всес. конкурсов циркового иск-ва (1977, 1988). В 1993 по заказу «Цирка дю Солей» (Канада) для спектакля «Мистерия» как тренер-педагог подготовил исполнителей (5 ловиторов и 9 вольтижёров) и трюковой репертуар для нового «Полёта».

Жена Александра – Наталья Вячеславовна, (р. 17.11.1963). Мастер спорта международного класса по спорт, акробатике, чемпионка СССР (1978). В цирке с 1981, начинала в номере «Ханд-вольтиж» п/р В. Шемшур. С 1988 гимнастка-вольтижёр в «Полётах» п/р А. Херц.

Впервые в воздухе в ручной петле крутила «бочку» из хула-хупов. В 1992 создала сольный воздушный номер – танец на трапеции оригинальной конструкции (автор А. Херц) на муз. Ф. Шопена (реж.-балетм. Н. Маковская), с неожиданными трюковыми решениями: «обрывом в носки», пируэтом в каче с приходом в трапецию стоя, комбинацией с длинным летящим шарфом. Дочь Херц-старшего – Наталья (р. 24.2.1947), дрессировщица. С 1990 работает с группой экзотич. животных – обезьяна, лама, як, муфлон, зебу, ослики, афганские борзые и др. Её дети – Андрей Валерианович Храмцов (р. 31.7.1975) и Таллина Валериановна Х. (р. 5.2.1979), обучались дрессировке, работая ассистентами в номере матери. Вторая дочь Всеволода Георгиевича – Ирина Херц-Сербина.

ЛИТЕРАТУРА [3, 5, 11, 12]

Тема 22. Жанр "эквилибр"

План

1. Понятие термина «Эквилибр».
2. История развития жанра «эквилибр».
3. Виды жанра «Эквилибр».

ПОНЯТИЕ ТЕРМИНА «ЭКВИЛИБР»

ЭКВИЛИБРИСТИКА (лат. *aequilibris* – находящийся в равновесии), один из основных цирковых жанров. Объединяет одиночные и групповые выступления артистов, демонстрирующих искусство сохранения равновесия при неустойчивом положении тела на земле или на различных снарядах.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА «ЭКВИЛИБР»

Развитое чувство равновесия требовалось людям всегда при проведении некоторых работ, в народных играх, в спортивных состязаниях, из которых выросли впоследствии отдельные виды искусства. Сборщики фруктов в странах древнего Востока использовали в работе бамбуковый шест, на который взбирался один из них. Когда шест был короток, более сильный товарищ поднимал и балансировал его, удерживая шест со сборщиком за поясом. В этих трудовых навыках видны первые зачатки искусства эквилибристики с першами.

Предшественниками канатоходцев в древнем Китае, по мнению историков, были ремесленники, научившиеся сплести из джута канаты. Испытывая их крепость, они растягивали канат между деревьями или столбами, становились на него и подпрыгивали. Со временем это превратилось в своеобразную игру среди подмастерьев: кто дольше удержится на канате, кто осмелится станцевать, кто не побоится сделать это на большой высоте.

Наиболее ловкие и смелые делали публичную демонстрацию хождения по канату своей проф. работой. Искусство канатоходцев высоко ценилось в античном мире. Аристофан жаловался, что как-то ему пришлось дважды прерывать действие пьесы, потому что публика уходила из театра смотреть представления канатоходцев. Из маргинальных рисунков в книгах 16-17 вв. известно, что в

репертуаре выступлений канатных плясунов появляются трюки на провисшем канате, из которых впоследствии сформировалось искусство гимнастов на корд де волане и эквилибристов на свободной проволоке.

Греческий историк Ксенофонт поведал об оригинальной эквилибристке на гончарном круге. Стоя на ребре катящегося колеса, сиракузская артистка декламировала стихи. Из глубины веков дошли изображения выступлений артистов, исполняющих стойки на руках и на голове. Аристофан писал, что античные артисты в стойке на руках ловко танцевали между мечами, расставленными на земле остриями вверх. Античным артистам была знакома и Э. на шаре. В историческом музее Москвы хранится римское знамя (2 в. н. э.), на котором золотом вышита фигура богини Виктории, балансирующей на катящемся шаре. Выступление эквилибристов с шестом изображено на фреске Софийского собора в Киеве (11 в.). Экв. на шесте изображен и на многих индийских и турецких миниатюрах.

В кон. 18 в. многие ярмарочные артисты оказываются под крышей цирка, и с этого момента формирование новых разновидностей жанра Э. заметно ускоряется. В 40-х гг. 19 в. на цирковом манеже появляются номера эквилибристов на вольностоящих лестницах.

В 1854 в Европу приезжают китайские артисты, которые знакомят зрителей с оригинальной экв. на пирамиде из стульев и экв. на лестнице, балансируемой на ступнях ног (т. н. ножная). В 70-х гг. 19 в. японские артисты показали европейцам экв. на наклонном канате и Э. на бамбуковых шестах. В 1860 американец К. Вашингтон изобрёл новый эквилибристический снаряд - трапецию с утяжелённой плоской перекладиной, получившую название штейн-трапе (за рубежом она называется "трапеция Вашингтона"). Первый велофигурист Н. Кауфман появляется на цирковом манеже в 80-х гг. 19 в. В 1927 бразильский артист Васнес показывает оригинальную работу на эквилибристической "катушке".

ВИДЫ ЖАНРА «ЭКВИЛИБР»

В современном цирке сформировались следующие виды жанра эквилибристики: ручная, на канате (тугом, наклонном, пружинистом), на шаре, на лестнице (вольностоящей, ножной, переходной), на першах, на проволоке (тугой,

свободной), на штейн-трапе, на катушках, на велосипедах (двухколёсных, моноциклах, велосипедных колёсах).

Канатоходец удерживает равновесие с помощью движений руками, в которых у него длинный шест-балансир. Эквилибрист на провисшей проволоке добивается равновесия мускульными усилиями ног, которыми он стремится точку опоры на проволоке совместить с центром тяжести своего тела. Это стремление является специфической особенностью в работе всех эквилибристов. Нагляднее всего она проявляется в ручной эквилибрике, где исполнитель удерживает равновесие в стойке на руках или на голове. Развитие в этом виде экв. выразилось в заметном усложнении трюков и использовании нового реквизита.

Российские эквилибристы М. Егоров и В. Волжанский первыми исполнили сложные стойки на ходулях. Особенно эффектно смотрелись прыжки в стойке на одной руке на ходуле. В. Яковлев первым выполнил стойку на руках на вертикалях вольностоящей лестницы. В. Арзуманов в стойке на голове на роликах совершал спуск по наклонно натянутому канату. Н. Носкова, стоя на руках на шаре, медленно катилась по горке вниз в манеж. Нередко артисты выстраивают работу на соединении ручной экв. с трюками из др. жанров. Братья Шуляковские исполняли стойки на одной руке на тросточках и свободными руками перебрасывались 3 мячами, ударяя ими в пол. В другом трюке, стоя на голове лицом друг к другу, один держал бубен, а другой бросал в бубен каскадом 3 мяча. Яковлев ручную эквилибрику соединял с акробатическими прыжками на батуте, а В. Головин и В. Стэкан – с силовой акробатикой. Л. Осинский стал основоположником нового художеств. направления в искусстве ручной эквилибрики, соединив её с элементами "каучука" и выразит, пластикой хореографии. Из его последователей больших успехов добивается лауреат Международных конкурсов в Вероне и Монте-Карло О. Изосимов.

Среди эквилибристических снарядов наиболее простым является шар (см. экв. на шарах).

Искусство экв. на вольностоящих лестницах было тесным образом связано с искусством жонглирования. Именно жонглёры добиваются в работе на вольностоящих лестницах самых значимых успехов. Среди них: Л. Феррони, В. и З.

Черняускас, Г. Попович, В. Кошман и П. Кошель, группа п/р А. Бондаренко, Е. Пимоненко.

Реже встречаются номера эквилибристов, исполняющих на вольностоящих лестницах акробатические трюки, плечевую колонну, "узкоручку", кофштейн на голове нижнего и др. В паре эквилибристов Когут партнёр, стоя на вольностоящей лестнице, балансирует на лбу перш с партнёршей, крутящей хула-хупы Е. Целищева.

Есть номера, в которых эквилибристы используют две свободностоящие лестницы. Встав между лестницами и раскачивая их, артист ритмично поднимается вверх по ступенькам, иногда при этом он балансирует верхнего, стоящего у него в стойке на голове, или перш на лбу.

Похожий трюковой репертуар исполняют эквилибристы в номерах на переходной лестнице. В этом виде экв. выделялись В. Мильва и А. Дубицкий, бр. Мирославские, В. и С. Войницкие, Свирины, Петлицкие.

Новатором в жанре стала труппа п/р А. Симато. В оригинальном номере, созданном реж. Л. Петлицким для выпускников ГУЦЭИ п/р А. Полещук, между двумя лестницами через весь манеж летала трапеция, на грифе которой нижний балансировал партнёров на плечах, на голове и на лобовом перше. П. Шидловский изобрёл оригинальную конструкцию выдвигающейся переходной лестницы, на которой демонстрировал с партнёрами эффектные трюки. Оригинальную работу, характерную для эквилибристов на переходной лестнице, показал Г. Федин, поднимаясь по вертикально стоящему шесту, балансируя партнёршу на голове и на лобовом перше.

Новую конструкцию движущейся на роликах лестницы изобрёл Н. Чумаков. Её удерживал в равновесии в вертикальном положении ассистент с помощью руля. Прогресс в экв. с ножными лестницами, которые балансирует на ступнях ног нижний, шёл по пути увеличения числа верхних партнёров. Двое верхних впервые появляются в номере артистов Лурих, а трое в номере артистов Ротберт, которые в 30-х гг. продемонстрировали уникальное балансирование пирамиды с 2 ножными лестницами. Е. Милаев балансировал на ногах лестницу, на которой одновременно

выполняли трюки 5 партнёров. Он впервые в мире объединил экв. на ножной лестнице с трюками на переходной лестнице.

Особую разновидность жанра экв. представляют цирковые велофигуристы на велосипедах различной конструкции, демонстрирующие фигурную езду и акробатич. трюки (Вартановы, Александровы, Морено, Польди, Асмус).

Большую роль в развитии экв. с першами сыграли отечественные эквилибристы. В 20-х гг. Я. Бахман балансировал лобовой перш с 2, а затем с 3 верхними. Замечательным изобретателем оригинальных трюков с першами был А. Ширай. Он первым стал балансировать плечевой перш, стоя на ходулях. Р. Манукян балансировал лобовой перш с 4 партнёрами и перш с 3 ренскими колёсами, внутри которых вращались артисты. Эквилибристы Французовы впервые в цирке исполнили сложный двойной баланс 2 лобовых першей. Половнёвы перенесли на перш трюки воздушных гимнастов на бамбуке. Своё направление в жанре нашёл Л. Костюк, демонстрируя уникальные трюки.

70-80-е гг. отмечены появлением в отечественном цирке плеяды артистов, обогативших искусство экв. с першами. Среди них: артисты Сарач, исполнившие тройной баланс с лобовыми першами; В. Шабаев проезжал на двухколёсном велосипеде по манежу целый круг, балансируя на лбу перш с партнёршей; артисты Стеценко соединили экв. на першах с вольтижной акробатикой, эквилибристы Одинцовы продемонстрировали эффектные трюки с "падающими" першами.

Многообразием форм отмечено и искусство канатоходцев в отечественном цирке. В 30-х гг. заслуженным успехом пользовались Свирины и Тарасовы – воздушные канатоходцы над сеткой. Они первыми перенесли на канат сложные акробатич. трюки.

Другое направление экв. на канате было представлено узб., даг., азерб., арм. артистами. Их искусство отличают гармоничный сплав нац. традиции и совр. трюкового решения ("Цовкра", Абакаровы, Ташкенбаевы, Гаджикурбановы, Алихановы, Медниковы).

Революцию в искусстве экв. на канате совершил В. Волжанский, создавший уникальный по трюкам и композиции аттракцион. Его новаторские идеи оказали огромное влияние на творчество современных канатоходцев. Новатором был и

канатоходец М. Иванов, первым исполнивший балансирование лобового перша с партнёршей. В зарубежных цирках широкое распространение получили номера канатоходцев, демонстрирующих рискованную работу на большой высоте без лонжи и сетки. Это направление в искусстве экв., требующее от исполнителей исключит. отваги и высокого мастерства, в отеч. цирке представляют артисты Васитаевы.

Скромнее достижения рос. артистов в экв. на шпрунг-канате. Здесь можно назвать Л. Бойцова и К. Меджидова. Совершенно уникальное явление в экв. представляет аттракцион сестёр М. и З. Кох, в котором традиционный канат был трансформирован в оригинальный аппарат эллипсо-образной формы – "Семафор-гигант".

Многообразием форм характеризуется и работа эквилибристов на тугой проволоке, которая по технике балансирования схожа с техникой канатоходцев. Заметных успехов в этом виде Э. добиваются Розетти, Кох, Курзямовы, Жирновы.

На свободной проволоке эквилибристы исполняют стойку на руках, в т. ч. в раскачке, стойку на одной руке, кофштейн, балансирование в ручной стойке на педалях катящегося по проволоке велосипедного колеса.

ЛИТЕРАТУРА [3]

Тема 23. Жанр «атлетика»

План

1. Понятие термина «атлетика».
2. История развития жанра «атлетика».

ПОНЯТИЕ ТЕРМИНА «АТЛЕТИКА»

АТЛЕТИКА В ЦИРКЕ (от греческого *athletikos* – свойственный борцам), жанр циркового искусства, заключающийся в демонстрации незаурядной физической силы человека в художественной форме.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА «АТЛЕТИКА»

Мифология античного мира богата именами исполинов: Геракл, Ахилл, Тезей, Патрокл, Антиной, Милон Кротонский, семь раз увенчанный лаврами победителя на Олимпийских играх. Греки воздавали им почести, скульпторы ваяли их статуи. Древние римляне не уступали грекам в количестве атлетов, о чем свидетельствуют отчеканенные в их честь монеты. С 5 в. до н.э. занятие атлетикой превращается в ремесло, атлеты выступают на аренах, на площадях, во время празднеств и пиров, позднее – на ярмарках. Общей чертой для всех странствующих силачей была работа с реквизитом – тяжелыми камнями, которые кляли в прочные сплетенные из сухожилий сумки; поднимали они и экипажи с грузом, и живой вес: людей, лошадей, быков, мулов; сгибали монеты, ломали деревянные балки. В особенности широко распространилась атлетика в 18 и 19 вв. на подмостках балаганов. С 80-х гг. 19 в. атлеты из балаганов стали переходить на цирковую арену. Так постепенно сформировался цирковой жанр – атлетика, завоевавший огромную популярность.

Одним из первых познакомил русскую публику с силовыми номерами атлет Эккенберг, которого пригласил в Россию в 1719 Петр 1. Выступавший в образе веселого балагура-силача, Эккенберг разрывал якорные цепи, поднимал зубами пушечный ствол с сидящим на нем барабанщиком, который отбивал дробь. Русским цирковым геркулесом был П. Ступин (1852-1916). Его номер: на манеж въезжал извозчик, сидящий на сиденье экипажа, у которого не было пола-платформы. Атлет ложился затылком на заднюю ось, а ногами на переднюю, на

него вставало восемь человек, вдобавок он держал на вытянутых руках штангу – в таком положении артист в экипаже проезжал два круга.

К концу 19 в. в цирке сформировалось особое направление в жанре атлетики – жонглирование тяжелыми предметами, крафт-жонглирование (от немецкого *kraft*-сила). Появление этого вида в значительной степени обязано немецкому атлету Раппо, выступавшему в России в 1829-54 гг. Раппо жонглировал пудовыми палицами, топорами, пушечными ядрами, иногда в контрастном сочетании с легкими предметами, например со скомканным листом бумаги.

Крафт-жонглирование и балансирование тяжелых предметов прочно утвердилось в номерах многих атлетов (атлет Роликс балансировал на подбородке площадку с пианино и играющей на ней аккомпаниаторшей; русский атлет Крылов жонглировал тремя трехпудовыми гирями).

На рубеже 19-20 в. появились атлеты-женщины. Атлет Сандвина держала на себе площадку с оркестром из десяти играющих музыкантов. В России популярностью пользовалась дама-атлет Баланотти, (прабабушка известного жонглера Н. Ольховикова), которая завершая номер, исполняла свой коронный трюк – уносила с манежа в зубах стул с сидящим на нем ассистентом. Мировую известность завоевала Брумбах (псевд. Екатерина Великая), которая появлялась в сарафане и кокошнике и исполняла свой коронный трюк "Адская кузница" – на груди артистки помещали тяжелую наковальню, на которой двое дюжих молодцов, одетых под чертей, ковали раскаленное железо.

В 1885 г. врач В. Краевский организовал в Петербурге кружок любителей атлетики. В 1888 по инициативе кружка было проведено состязание по поднятию тяжестей. Первое место занял Гаккеншмидт. Из кружка вышли многие звезды атлетики – Заикин, Елисеев, Лурих, Лебедев (Дядя Ваня) и др. Год создания кружка считается началом развития тяжелоатлетического спорта в России.

Дальнейшая эволюция цирковой атлетики шла в направлении создания оригинальных и сенсационных трюков. Например, атлеты ловили руками металлическое ядро, вылетевшее из пушки (Хольтум). В начале 1900-х гг. возродились зубные трюки. Примерно тогда же атлеты стали использовать подкидную доску для отбивания тяжелых снарядов, после чего ловили их на

лопатки. А когда началась широкая телефонизация городов, атлеты начали разрывать толстые телефонные книги.

Некоторые атлеты совмещали силовые выступления с участием в чемпионатах французской борьбы.

Новой формой атлетического выступления стала пластическая сюита на мифологический сюжет ("Самсон" – поставил в 1919 г. на манеже Московского цирка скульптор С. оненков). В 20-е гг. стало модным оформлять атлетические номера в античном стиле, появился и соответствующий реквизит: трезубцы, копья, мечи, щиты, мраморные колонны; тогда же был изобретен эффектный трюк – атлет вез по манежу тяжелую колесницу, зажав дышло между лопаток спины.

Среди крупнейших артистов-атлетов в 30-40-е гг. – братья Нелипович, в 40-60-е гг. – Жеребцов, Херц, в 50-70-е гг. – Новак, с 1970-х гг. – Дикуль, Анохин и др.

ЛИТЕРАТУРА [4, 5]

Тема 24. Жанр «иллюзия»

План

1. Понятие термина «Иллюзия». Устройства и приспособления иллюзиониста.
2. Истоки жанра «иллюзия», его развитие.

ПОНЯТИЕ ТЕРМИНА «ИЛЛЮЗИЯ». УСТРОЙСТВА И ПРИСПОСОБЛЕНИЯ ИЛЛЮЗИОНИСТА

Иллюзия – показ фокусов, основанных на использовании специальной аппаратуры. Хитроумные аппараты осуществляют всевозможные "загадочные" исчезновения и появления вещей, а также самого артиста или его ассистентов, служат для парения предметов и людей в воздухе, распиливания их или сжигания.

Устройство аппаратуры – специальные пружины, двойное дно, скрытые перегородки, особо рассчитанные механизмы, определенная установка зеркал и т.п. – позволяет артисту вводить зрителя в увлекательное заблуждение.

Все устройства и приспособления иллюзиониста тщательно замаскированы; его действия, так же как и действия ассистентов, детально продуманы и отработаны. Каждый жест артиста или его ассистентов имеет свое назначение, лишние движения недопустимы. Иллюзионисты, как и манипуляторы, широко пользуются отвлекающими приемами. В нужный момент ассистенты могут незаметно загородить иллюзиониста от глаз публики, невидимо передать ему или забрать от него нужный предмет. Словом, роль ассистентов в номерах иллюзионистов весьма ответственна. От них во многом зависит успех выполнения трюков.

В иных случаях иллюзионист без ассистентов вообще не может выступать. Ассистент иллюзиониста должен иметь определенную подготовку, в том числе и физическую. Чтобы спрятаться в очень тесном аппарате, а потом неожиданно появиться, ассистенту требуется акробатическая ловкость – ведь фокус происходит в считанные секунды. Вот почему опытные ассистенты высоко ценятся артистами этого жанра.

В иллюзионном аттракционе недопустимы никакие случайности, ошибки. Однако технически отлично исполненные фокусы – еще не искусство. Чтобы демонстрация отдельных фокусов воплотилась в художественный номер,

необходима большая режиссерская работа по определению его композиции, стиля и оформления. И, конечно, от исполнителя требуется подлинное актерское дарование. Создавая обширные программы, фокусники, как правило, сочетают исполнение трюков манипуляции с иллюзионными трюками. Многие интересные фокусы, передававшиеся из поколения в поколение, дошли до наших дней. Нужно отдать должное изобретательности и выдумке фокусников прошлого. Бродячие артисты подчас были и искусными мастерами в изготовлении различных приспособлений, аппаратов. Еще и сейчас используется их реквизит и некоторые из сложных и "хитроумных" аппаратов.

Иллюзионное искусство применяет достижения и науки и техники: движущиеся и звучащие автоматы, "волшебный" фонарь ("Латерна магика") и различные оптические приборы.

ИСТОКИ ЖАНРА «ИЛЛЮЗИЯ», ЕГО РАЗВИТИЕ

Значительно расширились возможности жанра за счет открытия новых законов физики и химии в XVIII-XIX вв.

Из Египта и Ассирии-Вавилонии иллюзионное искусство попало в Сирию и Византию, отсюда пришло в Россию.

Начиная с XVIII в. Россию посещали многие иностранные маги. Великосветская публика благосклонно принимала гастролеров и с пренебрежением относилась к русским артистам. Чтобы облегчить получение контракта, многие из них вынуждены были скрывать свои имена под иностранными псевдонимами.

Одним из первых, кто нарушил эти традиции, был артист русского цирка Гордей Иванов. Приобретя за границей отличную иллюзионную аппаратуру, он выступал в России под своей фамилией. Его балаган, который назывался "Народный театр", переезжал из города в город.

Фокусники дореволюционной России (да и в первые послереволюционные годы) выступали преимущественно в балаганах и на сценах театров – цирковой манеж имеет круговой обзор, а это затрудняет демонстрацию большинства фокусов.

После Октябрьской революции, в соответствии с задачами нового цирка, жанр "Фокусы" получил иное направление развития. Прежде всего, началась чистка номеров от мишуры, нарочитой таинственности, мистики. Постепенно стали исчезать глотатели шпаг и лягушек, всевозможные псевдофакиры, "короли цепей", "египетские маги", имитаторы харакири с их грубыми, антиэстетическими фокусами и приемами. Жанр освобождался от всего того, что не соответствовало запросам нового зрителя.

В 1929 г. партнерша знаменитого Касфикиса, первая женщина-иллюзионист Клео Доротти (К. Карасик), создала иллюзионный аттракцион с крупной аппаратурой и большим количеством ассистентов, приспособив его показ к условиям цирка.

Вслед за ней и другие мастера этого жанра – Алли-Вад (А. Вадимов), Кио, М. Марчес – начали выступать в цирках. Они создали много новых оригинальных трюков, изобрели много новых приемов, позволявших демонстрировать высокохудожественные иллюзионные номера на манеже.

Многие фокусы перестали быть загадкой. О секретах и технике их исполнения, об устройстве аппаратуры можно прочесть в книгах, написанных мастерами этого жанра (1). Хотя на первый взгляд разоблачение фокусов снижает "секретность" (фокусы тем и интересны, что заставляют зрителя раздумывать над их исполнением), но частичное разоблачение способствует творческим поискам, созданию новых трюков и приемов.

Огромная роль в развитии иллюзионного аттракциона советского цирка принадлежит знаменитому мастеру фокусов Кио (Эмиль Теодорович Ренард). С помощью авторов, режиссеров, художников Кио сумел найти интересную форму театрализованной подачи иллюзии. Это были целостные представления со своими декорациями, постановочными эффектами, механическими трюковыми устройствами, с участием целого ансамбля специально подобранных ассистенток и ассистентов.

Кио значительно расширил возможности древнего жанра. В его выступлениях различные превращения и исчезновения получили ироническую окраску – не случайно здесь нашлось дело и клоунам.

Иллюзионные номера Кио откликались на международные и бытовые темы, которые преподносились в сатирическом ключе. Это значительно обогатило жанр, придало ему актуальное звучание. До Кио на нашем манеже ни один иллюзионист не обращался к политической сатире.

В остросатирическом памфлете "Голова с Уолл-стрита" изображались герои американских комиксов, злодеи из гангстерских фильмов, пародировались модные западные танцы. В пантомиме "Домик на окраине Парижа" раскрывалась злободневная в то время тема – сбор подписей за мир под Стокгольмским воззванием. В "Домике" карикатурно-сатирически было представлено несколько фигур наших политических врагов. Выразительно был подан эпизод "Речь поджигателя войны". В данном случае Кио удачно использовал умение артиста Я.Шехтмана извергать изо рта огонь для создания образной, по-плакатному яркой характеристики "огнедышащего" поджигателя войны.

Таких сценок и злободневных пантомим у Кио было много. И каждая из них решалась средствами иллюзионного жанра. Заслуги выдающегося артиста получили всемирное признание.

Постановлением Международной артистической ложи в 1960 г. Кио была присуждена золотая медаль, которой за все годы существования Ложи удостоилось лишь четыре артиста цирка: итальянский жонглер Э. Растелли, мексиканский гимнаст А. Кодона (первый исполнитель тройного сальто в воздушном полете), знаменитый клоун Ч. Ривельс и Кио.

Лондонский магический клуб, объединяющий фокусников-профессионалов и любителей, избрал Кио своим почетным членом, и на Доске славы, где записаны имена лучших иллюзионистов мира, имя Кио стоит на первом месте. Созданный им аттракцион и сейчас украшает цирковые программы. Дело отца продолжают его сыновья – Эмиль и Игорь.

Достижения Кио оказали огромное влияние на творчество наших мастеров этого жанра. Артисты А. и Р. Сокол создали оригинальный аттракцион "Чудеса без чудес" (ныне выступает их сын О. Сокол). Назовем несколько трюков этого аттракциона. Артист дает зрителю подержать лампочку без проводов, и она загорается. Над холодильником жарится яичница. Со своего места зритель может

разговаривать по телефону с любым абонентом города и слышать его ответ, не имея в руках телефонного аппарата. Находящийся в манеже робот точно выполняет задания зрителя и т. д.

Вероятно, в аттракционе "Чудеса без чудес" не все соответствует природе циркового искусства. Однако без поиска новых форм не может быть развития жанра.

Новое слово в иллюзии сказал и И. Символоков. Его аттракцион "Водяная феерия" – зрелище яркое, увлекательное, сценически эффектное. Мы убедились – древнее искусство фокуса обрело в советском цирке новое содержание.

ЛИТЕРАТУРА [1, 4, 5]

Тема 25. Неосновные жанры циркового искусства

План

1. Вентрология.
2. Имитаторы.
3. Мнемотехника.
4. Живая счетная машина.
5. Роликобежцы.
6. Вращающиеся тарелочки, Дьяболо, игра с большими обручами и др.
7. Стрелки (снайперы).

ВЕНТРОЛОГИЯ

Этот вид искусства основан на умении исполнителя говорить без артикуляции губ. Другое название жанра – "чревовещание" (чрево – славянское живот). Но вещать животом невозможно. Звуки речи у вентролога, как у любого человека, образуются в голосовом аппарате. Чтобы уметь произносить слова, фразы, не шевеля губами, требуются длительные тренировки, в процессе которых значительное место уделяется постановке дыхания. Во время выступления вентролога у зрителя создается впечатление, будто слова произносит не один человек, а несколько. Раньше антрепренеры, стремясь ошеломить публику, скрывали истинную природу искусства вентролога, окружали его ореолом таинственности, сверхъестественности.

Тонкое владение голосовыми связками в сочетании с актерским мастерством дает возможность вентрологам строить свои номера в форме диалога с куклой (или собачкой). Это, как правило, шуточные сценки.

Благодаря несложному устройству внутри куклы артист может незаметно приводить в движение нижнюю челюсть куклы, поворачивать голову, жестикулировать руками, создавая видимость ее оживленного участия в разговоре.

Естественно, движения куклы выполняются артистом синхронно с произносимым текстом, благодаря чему диалог получается особенно убедительным. Этому же в значительной степени способствует и тембр голоса, интонационная манера, которые артист подбирает соответственно типу куклы: то это задорный голос непослушной мальчишки, то глухой говор дедушки, контрастирующий с нормальным голосом самого артиста. Слова и фразы, из которых составляется диалог, подбираются таким образом, чтобы их было удобно

произносить без артикуляции губ. Тщательно отрабатываются и все движения исполнителя, необходимые в общении с партнером.

Искусство вентрологии доступно далеко не каждому. Поэтому номера вентрологов чрезвычайно редки как у нас, так и за рубежом.

Одним из первых вентрологов в России был артист Г. Донской, много лет, выступавший в лучших эстрадных и цирковых программах. Он оставил манеж в 1949 г., в возрасте восьмидесяти пяти лет. Успешно демонстрирует свое искусство и его дочь М. Донская. Оставив цирк в 30-х гг., она ушла на эстраду, где выступает и сейчас, теперь уже вместе с дочерью Е. Донской.

Среди других наиболее видных представителей этого жанра можно назвать артиста Г. Бавицкого.

ИМИТАТОРЫ

Так называют артистов, которые умеют искусно подражать различным звукам. Их второе название – звукоподражатели. Умение точно воспроизводить определенные звуки достигается с помощью соответствующей тренировки голосового аппарата. Имитируя тот или иной звук, артист либо частично прикрывает рот ладонью, закрывает пальцем одну или обе ноздри, либо меняет интонацию голоса, либо определенным образом складывает губы.

Выступление звукоподражателей обычно идет в форме сценки. Например, "Утро в деревне". Зритель слышит, как голосит петух, кудахчут куры, хрюкает свинья, мычит корова, лает собака и т. п. Или сценка "В лесу" – слышится пение и щебетание птиц. Интересна имитация звучания музыкальных инструментов в сцепке "Человек-оркестр" – артист воспроизводит сольные партии трубы, саксофона, тромбона, гитары.

Звукоподражание – редкая профессия. Среди немногих мастеров этого жанра в цирке особым успехом пользовался А. Корелли.

МНЕМОТЕХНИКА

Мнемотехника (от греч. "mnemonikon" – память, "technema" – искусный) искусство запоминания.

Это номера, построенные на искусстве запоминания. В основе таких номеров – совокупность приемов, помогающих исполнителю незаметно для зрителя

передать партнеру возможно большее число сведений о каком-либо предмете. Номер мнемотехники строится следующим образом. Один из исполнителей, находясь в зрительном зале, предлагает своему партнеру, находящемуся на манеже, ответить на вопросы зрителей.

Задания оказываются самыми необычными: назвать имена выдающихся деятелей культуры, знаменитых ученых, изобретателей, прославленных поэтов, писателей, композиторов, государственных и политических деятелей, любимых артистов, даты знаменательных событий. Иногда зрители просят назвать предъявляемый ими предмет, номер денежной купюры и т. п.

Вопросы произносятся шепотом на ухо исполнителю, переходящему от одного зрителя к другому. Иногда бывает достаточно короткого и быстрого задания партнеру: "Скажите, чье имя задумано?", "Назовите фамилию поэта", "Определите достоинство монеты", "Скажите, что гражданин держит в руке?" и т. п., чтобы тут же последовал точный и обстоятельный ответ.

Эти номера всегда удивляют и восхищают зрителей, так как отвечающий не знает, что задумал зритель, и называет предметы, которых не видит.

Кодирование в зрелищных целях было впервые использовано знаменитым фокусником XVIII в. Пинетти, который и стал основоположником жанра мнемотехники. Постепенно этот код совершенствовался.

В основе кодирования – сложная система способов и приемов запоминания и передачи нужных сведений. Во время выступления артистов зрители обычно слышат короткие, отрывистые слова: "говорите", "отвечайте быстрее", "думайте, пожалуйста" – все это элементы "ключа" к задаваемым вопросам.

Среди лучших представителей этого жанра назовем артистов Э. и А. Фор (Форины), И. Суп и Г. Агаронова, Т. Муравьеву и И. Сиренко, М. и Н. Шадриных.

ЖИВАЯ СЧЕТНАЯ МАШИНА

Представители этого жанра демонстрируют мастерство быстрого и точного счета. Различные математические действия производятся в считанные секунды. Цирковые математики легко складывают многозначные цифры, которые зритель записывает столбиком в несколько рядов, множат шестизначные цифры на

шестизначные, возводят числа в квадрат, в куб, извлекают квадратные и кубические корни и пр. Менее чем за полторы секунды суммируются четыре строки трехзначных цифр.

За спиной артиста зритель пишет мелом на доске несколько больших чисел порядка десятков и сотен тысяч. Артист окидывает коротким внимательным взглядом всю массу цифр и, отвернувшись от доски, мгновенно объявляет сумму. Или на розданных им дощечках зрители пишут несколько чисел. Артисту достаточно одного взгляда, чтобы объявить точную сумму. Невероятно трудными и быстрыми вычислениями в уме поражали известные исполнители этого жанра - Р. Арраго, Я. Хейфиц, Я. Острин.

Вначале артист практикуется в быстром подсчете нескольких однозначных цифр, написанных столбиком одна под другой и в строчку. Причем он запоминает столбик цифр не только сверху вниз, но и снизу вверх. Затем переходит к тренировке быстроты подсчета цифр, разбросанных на бумаге в беспорядке. Постепенно задания усложняются, количество цифр увеличивается, а время подсчета сокращается. Таким образом, у артиста вырабатывается быстрота, точность и прочность запоминания цифр. Благодаря чрезвычайно развитой зрительской памяти артист, отвернувшись от доски с цифрами, продолжает, как бы видеть их столько времени, сколько требуется ему для решения задачи.

Столь высокая зрительная и слуховая память может обнаружиться уже в детском возрасте. Например, в 1912 г. в цирке Чинизелли в Петербурге дебютировал семилетний мальчик Володя Зубрицкий, ставший впоследствии известным артистом, который с необычайной легкостью и быстротой производил в уме математические действия над большими числами.

РОЛИКОБЕЖЦЫ

В начале нынешнего века во многих странах начали выпускать четырехколесные коньки-ролики для езды по твердым покрытиям. Ролики вошли в быт. Стали открываться скетинг-ринги. Цирк, чутко реагирующий на все новшества, не остался равнодушным и к роликам – на манеже появились номера роликобежцев. Поначалу это была фигурная езда (чаще всего парой – кавалер и дама) между различными препятствиями (вазы с цветами, бутылки, бокалы),

расставленными на круглом деревянном щите. Постепенно номера усложнялись. Значительно уменьшился размер щита. Потом его подняли на некоторую высоту над манежем – в виде большого пьедестала. В номера роликобежцев начали вводить танцевальные движения и акробатические поддержки.

Первые выступления на роликах в советском цирке относятся к 20-м гг. Братья Бренди (И. и С. Макареску) исполняли трюковое фигурное катание.

А Д. Гастон, демонстрировавший трюковое фигурное катание на круглом пьедестале, завершал его стремительным спуском-скатом на роликах по двум наклонным проволокам.

В дальнейшем в выступления роликобежцев стали включаться трюки, основанные на вращении (вертушки). Повиснув в зубнике, удерживаемом партнером, артистка быстро вращалась вокруг своей вертикальной оси, а в это время партнер сам вращался на коньках, стоя на одном месте. Вертушки исполняются и в висячей петле, удерживаемой партнером в зубнике, или в положении ласточка (исполнитель держит партнершу за руку и за ногу). В номерах такого плана выделялись роликобежцы Стефановские, Т. Муравьева и И. Сиренко, а в последние годы – Фомины. С 30-х гг. фигурно-трюковая езда на роликовых коньках стала демонстрироваться в групповом исполнении (шесть участников Левины и Гирченко, пять – Шиманские).

В середине 40-х гг. появились двухроликовые коньки. Однако распространение они получили только на эстраде.

Яркое, динамичное, богатое трюковыми и художественными возможностями зрелище удалось создать лишь тогда, когда артисты встали на обычные коньки.

Коньки засверкали на цирковом манеже, как только появились катки с искусственным льдом. В 40-е гг. возник групповой номер на льду (группа под руководством А. Шнейдера). Однако качество льда было еще весьма неважным. И это, прежде всего, отразилось на художественном уровне номера, который оказался недолговечным. Через некоторое время силами цирковой режиссуры и артистов был создан ансамбль "Балет на льду", творческая судьба которого оказалась счастливой.

ВРАЩАЮЩИЕСЯ ТАРЕЛОЧКИ, ДЬЯБОЛО, ИГРА С БОЛЬШИМИ ОБРУЧАМИ И ДР.

К неосновным жанрам следует отнести и такие номера, как номер "Вращающиеся тарелочки" строится следующим образом. В углубления стола вставляются вертикально одиннадцать тонких тростей, на концах которых быстро вращаются глубокие тарелки, раскрученные артистом. Исполнитель должен успевать вовремя, подкручивать то одну, то другую трость, чтобы вращение тарелок не прекратилось. Здесь важное значение имеет артистическое обыгрывание этого действия – исполнитель должен суметь заставить зрителя переживать: успеет или не успеет он подкрутить трости. "Дьяболо" – это игра с волчками. Она впервые появилась в Японии в 1825 г. под названием "Японский дьявол". Из Японии игра попала в Европу. Через некоторое время она вышла из моды и вновь возродилась лишь в начале XX в.

Используя сильное вращение волчка, которое придается ему при раскручивании тонким шнурком, прикрепленным к двум палочкам (по принципу детской скакалки), артисты подбрасывают волчки вверх, перебрасывают друг другу, ловят на длинный шнур, натянутый горизонтально через манеж, заставляют волчок прыгать по шнуру. Игра с волчками обычно идет под музыку, ритм которой четко согласован со всеми фазами движения волчка.

СТРЕЛКИ (СНАЙПЕРЫ)

С давних времен в цирке и на эстраде были популярны выступления артистов, демонстрирующих доведенный до совершенства глазомер.

В дореволюционном цирке особенно распространена была демонстрация сверхметкости на живых мишенях – одна из черт буржуазного цирка с его пристрастием к "смертным" номерам и нервной встряске публики. К вертикально установленному щиту прижималась девушка. Исполнитель с небольшого расстояния кидал в сторону щита ножи или топоры таким образом, чтобы они втыкались в него в непосредственной близости от девушки. Столь опасная игра проводилась и с вращающейся живой мишенью.

Известные цирковые снайперы – Александровы, Гончаренко, Брунос, Тихоновы, Поповы – создали немало интересных номеров трюковой стрельбы. Они

стреляли по неподвижным и двигающимся мишеням из самых необычных положений: через спину, через ногу, назад (с помощью зеркала), одновременно из двух ружей, гасили выстрелами пламя свечи. Мишенями для трюковой стрельбы служили канифольные лепешки и надувные шарики, подвешиваемые перед щитом или на нем

Стрельба в цель из трюковых положений была известна еще во времена Византии. Артисты Мильтонс (Г. Мельченко и М. Запашный), будучи профессиональными акробатами, также сумели освоить стрельбу по мишеням из различных акробатических положений. Если учесть, что при фиксировании акробатических трюков колебание исполнителя неизбежно, то станет ясно, насколько трудна меткая стрельба в подобных условиях, особенно при исполнении трюка голова в голову, когда верхний стреляет, стоя вниз головой. Развитие стрелкового спорта снизило интерес к выступлению цирковых снайперов. На фоне достижений спортивной стрельбы цирковое снайперство, с его сравнительно короткой дистанцией (10-12 м), перестало представлять зрелищный интерес, и поэтому подобные номера почти исчезли с манежа.

ЛИТЕРАТУРА [4, 5]

Тема 26. Цирковая пантомима. Цирк на воде. Цирк на льду

План

1. Понятие термина «Цирковая пантомима».
2. История развития цирковой пантомимы.
3. Цирк на льду.
4. Цирк на воде.

ПОНЯТИЕ ТЕРМИНА «ПАНТОМИМА»

Большая цирковая пантомима (а именно о ней и пойдет речь в настоящем разделе) – театрализованное, сюжетное представление с обязательным драматургическим конфликтом. Содержание пантомимы передается в основном жестами, мимикой, пластикой и другими средствами театра и цирка с использованием акробатики, клоунады, эксцентрики, конных и балетных групп, феерических эффектов и батальных сцен. Иногда в пантомиму вводятся небольшие диалоги и монологи.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЦИРКОВОЙ ПАНТОМИМЫ

Искусство пантомимы выросло из народных обрядов, игровых и культовых представлений. В виде представлений пантомима известна со времен Древней Греции и Древнего Рима, где она носила не только увеселительный характер, но и служила целям упрочения рабовладельческого строя. Более двух тысяч лет назад на арене римского цирка демонстрировались бои гладиаторов, схватки с дикими зверями, различные виды казни и другие устрашающие зрелища. В современный цирк пантомима пришла из ярмарочных балаганов и народных театров. Эта игровая форма объединяет не только крупные сюжетные представления, но и небольшие пантомимические сценки, клоунады, интермедии.

Известный русский клоун Д. Альперов в своих воспоминаниях "На арене советского цирка" приводит до пятидесяти названий пантомим из репертуара дореволюционного цирка. Сюжеты их были весьма разнообразны – героические, военно-исторические, романтические, среди них пантомимы-балеты, пантомимы-феерии. Как правило, они представляли собой вольную интерпретацию известных литературных произведений. Такие пантомимы, как "Стенька Разин", "Тарас

Бульба", "Хаджи Мурат", а также детские – "Золушка", "Конек-Горбунок", пользовались успехом у зрителя.

Постановке пантомим в дореволюционном цирке уделялось большое внимание. Они пышно оформлялись и были насыщены различными зрелищными эффектами. Роскоши костюмов и декораций, довольно сложной театральной машинерии придавалось первостепенное значение, зачастую лишаящее артистов цирка возможности проявить свое мастерство. Особенно славились пантомимами петербургский цирк Чинизелли и московский – Никитиных. В последней четверти XIX в. в репертуаре цирка появились водяные пантомимы, быстро завоевавшие популярность у зрителя. Манеж и специально устанавливаемый барьер покрывали брезентом и заполняли водой. Шумящий водопад и пенящаяся лавина воды, подсвечиваемая прожекторами, создавали впечатляющее зрелище.

После Октябрьской революции, в условиях острой идеологической борьбы за новый цирк, встал вопрос о создании пантомимы революционно-агитационного характера. Поначалу это были небольшие сюжетные идейно направленные прологи-апофеозы на темы дня, а также пантомимы революционно-агитационного содержания, например "Красный корабль", "Контора по найму прислуги" – сатира на белогвардейцев, "Мертвецы на пружинах" – буффонадная пантомима о провале контрреволюционных заговоров. К 10-летию Октября в разных цирках страны были показаны пантомимы: "Взятие Перекопа" (Первый московский цирк), "Зарево Октября" (цирк в Ростове-на-Дону), "10 пламенных лет" (Ленинградский цирк). В последующие годы небольшие постановки переросли в крупные героико-батальные пантомимы. Не все из них были удачными. Пройдя сложный путь развития, традиционная пантомима утвердилась в современном цирке. Большая роль в ее возрождении принадлежит выдающемуся деятелю цирка Вильямсу Труцци. Им были поставлены такие большие тематические представления, как "Черный пират" – о борьбе крестьян против феодалов, "Махновщина" (совместно с Э. Краснянским) – героико-батальная пантомима о гражданской войне.

Творчество Труцци наметило пути развития советской пантомимы. В 1930 г. В. Маяковский написал пантомиму (мимодрама, как он ее называл) "Москва горит" о революционных событиях 1905 г. и принял активное участие в ее постановке.

Приход в цирк В. Маяковского имел немаловажное значение для формирования новых традиций цирковой пантомимы – утверждения идейной направленности и высокохудожественного литературного текста. Маяковский широко использовал разнообразные жанры циркового искусства, сатирические, буффонадные, эксцентрические средства раскрытия образа, органически сочетая их с героическими мотивами сюжета.

Из многих последующих постановок упомянем интересную пантомиму "Карнавал на Кубе", осуществленную в Московском цирке главным режиссером М. Местечкиным, и конно-балетную пантомиму "Бахчисарайская легенда" по мотивам поэмы А. Пушкина "Бахчисарайский фонтан", оригинально решенную цирковыми средствами режиссером Н. Зиновьевым и артистом Б. Манжелли. Надо отметить, что удачи сопровождали то постановки, в которых была яркая драматургическая основа и где режиссеры отдавали предпочтение не театральным, а специфически цирковым средствам выразительности.

Итак, современная цирковая пантомима – это яркое художественное зрелище, в котором можно воплощать важнейшие социально-политические темы, откликаться на значительные события времени.

ЦИРК НА ЛЬДУ

Своим рождением цирк на льду обязан величайшему цирковому режиссёру, заслуженному деятелю искусств РСФСР А. Арнольду, придумавшему и воплотившему в 1964 году это необычное представление.

Тогда впервые А. Арнольд органично соединил привычные цирковые жанры с техникой фигурного катания на коньках и показал восхищённой публике России необыкновенно стремительное и захватывающее зрелище.

После первых же зарубежных гастролей, с 1965 года, искусство цирка на льду получило всемирное признание и заняло достойное место на мировом рынке шоу-бизнеса. Позднее появилось немало талантливых постановщиков, продолжающих профессионально развивать ледовый цирк. К ним смело можно отнести Яну Шевченко, создавшую в 1999 году новый коллектив «Цирк на льду».

Сегодня мы можем видеть новую программу этого молодого коллектива, который, развивая замечательные традиции, продолжает удивлять и радовать публику новыми творческими открытиями. В цирке на льду, в отличие от балета на льду, кроме хореографии и техники фигурного катания, обязательно присутствует цирковой жанр.

Номера для цирка на льду невозможно механически перенести с циркового манежа на лёд. Они специально готовятся режиссёрами и постановщиками на льду, учитывая особенности жанра. Наличие льда и коньков создают исполнителю дополнительные сложности при исполнении трюков, но в то же время придают необыкновенную динамичность.

Поэтому многие труппы балетов на льду охотно для разнообразия включают в свои программы отдельные номера цирковых жанров. В цирке на льду каждый номер представляет цирковой жанр, и хореографические композиции существуют для создания своеобразной атмосферы номера или программы в целом.

ЦИРК НА ВОДЕ

Истории цирка давно известны примеры постановок представлений с использованием водного пространства. Новый этап развития цирка на воде открыла Яна Шевченко, создав в 1998 году новый коллектив «Цирк на воде» – яркое и весёлое представление-дивертисмент. Программа удивительно органично сочетает несколько видов искусства: многожанровый цирк, музыку, хореографию и художественное оформление. Здесь участвуют и акробаты, и эквилибристы, и гимнасты, и конечно, клоуны. Артисты с профессиональным мастерством используют воду для более выразительного исполнения своих произведений циркового искусства. Подобные зрелища демонстрировались еще в древнеримском Колизее – на арене, заполненной водой. В этом ярком спектакле органично соединились номера различных жанров, животные, рептилии и даже птицы с кошечками.

Магический сплав музыки, искрометного цирка, хореографии в воде и сказочного света прожекторов, отражающихся в водной глади, с первых минут погружают зрителей в необыкновенную атмосферу фантастического мира. Этот мир наполнен мифическими существами: то летающими в воздухе, то плавающими

и ныряющими в воде, то прыгающими по островкам в фонтанах огня и воды. Сказочно прекрасны русалки балетной группы, плещущиеся в воде, а на механических выдвигающихся мостиках и площадке танцует ещё одна балетная группа.

ЛИТЕРАТУРА [4, 5]

Тема 27. Российские цирки

Большой Санкт-Петербургский государственный цирк: Большой Санкт-Петербургский государственный цирк – старейший и красивейший цирк Европы, первый стационарный каменный цирк в стране, функционирует с декабря 1877 года. Один из ведущих постановочных цирков России – здесь ставятся пантомимы, тематические представления и спектакли для детей.

Брянский цирк: был построен более 30 лет назад и рассчитан на 1940 посетителей. Также имеются различные помещения для содержания животных и прочие подсобные помещения. Цирк ежегодно посещают более 500 тысяч зрителей.

Владивостокский государственный цирк: Цирк Владивостока – это не просто отличное здание, это многолетняя история, ведь цирк, как явление появился в этом российском городе более ста лет назад. На первых выступлениях цирковых мастеров присутствовали еще члены царской семьи.

Волгоградский цирк: Волгоградский цирк. Зрительный зал цирка включает в себя 1840 мест, а само здание цирка представляет собой настоящее архитектурное творение. Цирк располагается в центре города и занимает достойное место как среди учреждений культуры Волгограда, так и среди российских цирков.

Воронежский государственный цирк: Цирк, как явление, в Воронеже появился еще задолго до того, как было построено первое стационарное здание цирка. В XIX веке бродячие артисты регулярно давали представления в этом провинциальном городе, иногда использовали шапито, иногда представления шли прямо под открытым небом.

Екатеринбургский государственный цирк имени В. И. Филатова: Екатеринбургский государственный цирк имени В. И. Филатова; функционирует с 1980 года, рассчитан на 2560 мест. Одной из особенностей цирка является его купол – решётчатое ажурное сооружение, состоящие из полуарок, что придаёт цирку хорошие акустические свойства.

Ивановский государственный цирк: Ивановский государственный цирк имени В. А. Волжанского ежегодно дает порядка двухсот ярких, удивительных и запоминающихся выступлений. Город регулярно с оригинальными шоу-программами посещают различные цирковые коллективы, как нашей страны, так и зарубежья. Не менее яркие и запоминающиеся выступления зрителями дарит и родной ивановский коллектив цирковых артистов.

Ижевский цирк (Государственный цирк Удмуртии): Цирк в столице Удмуртии, городе Ижевске, – это уникальное здание, построенное только в 2003 году, выполненное по проекту московского архитектора Михаила Веснина, в стиле хай-тек.

Иркутский цирк: Иркутский цирк – это первый цирк из камня, появившийся на территории Дальнего Востока и Сибири. Он был построен в 1964 году. За 45 лет работы цирк посетили миллионы людей, на арену выходили цирковые труппы из самых разнообразных стран мира.

Казанский государственный цирк: в 1924 году цирк получил статус Казанского государственного цирка. Амфитеатр зрительного зала рассчитан на 2400 мест.

Кемеровский цирк: Жители Кемерово впервые познакомились с цирковым искусством около ста лет назад, впоследствии в городе появился и свой стационарный цирк, который продолжает работу и сегодня. В нем регулярно проводятся яркие и фееричные выступления гастролирующих цирковых артистов России и зарубежья.

Кировский цирк: Кировский цирк – это не просто стационарное здание, это еще и дружный талантливый коллектив цирковых артистов, которые регулярно радуют новыми программами не только жителей Кирова, но и жителей других городов России и зарубежья.

Кисловодский государственный цирк: Кисловодский цирк привлекает большое количество взрослых и детей со всего ставропольского края, и это не удивительно, ведь он является единственным цирком региона Кавказских Минеральных вод.

Костромской цирк: Костромской цирк как явление появился более 120 лет назад. На протяжении своей истории цирк не раз испытывал трудности с помещением для выступлений, однако не переставал существовать. Артисты цирка регулярно радуют жителей Костромы новыми, яркими и зрелищными выступлениями.

Краснодарский цирк: Цирк города Краснодара знаменит не только своим отличным зданием, но еще и «Репетиционным постановочным комплексом», который является одним из лучших в нашей стране. Возможно, еще и поэтому многие цирковые труппы и артисты с радостью посещают Краснодар с гастрольями.

Красноярский цирк: С 1971 года жителей и гостей города Красноярска артисты цирков радуют своими представлениями в зимнем здании. Строительство «Восьмигранной жемчужины» стало важным событием в жизни города, здание с момента постройки превратилось в настоящую достопримечательность.

Нижегородский цирк: Нижегородский цирк – это грандиозный цирковой комплекс, который был построен только в 2007 году, став при этом одним из первых цирков России такого уровня. Цирк оснащен самым современным оборудованием, в результате чего все выступления отличаются яркостью, красочностью и зрелищностью.

Нижнетагильский цирк: Нижнетагильский цирк на протяжении уже практически восьмидесяти лет радует жителей города чудесными и захватывающими программами. Артисты цирка любят приезжать в этот город с гастрольями за хорошее отношение зрителей, за наличие комфортабельной гостиницы при цирке, за всегда теплый прием.

Новокузнецкий цирк: Новокузнецкий цирк – это замечательный цирк, с отличным руководством. Сюда любят приезжать артисты на гастроли, и это не удивительно, ведь цирк славится не только отличным и теплым коллективом работников, но и хорошей гостиницей для артистов при нем.

Новосибирский государственный цирк: построен в 1927 году, зрительный зал рассчитан на 2200 посетителей. Многие, да практически все, известные цирковые артисты работали в манежах Новосибирского цирка.

Омский государственный цирк: Омский цирк – это цирк почти с сорокалетней историей, за годы работы, на его арене выступали многие известные артисты, представители всевозможных цирковых жанров. Зрителей радовали своим номерами акробаты и гимнасты, эквилибристы и жонглеры, клоуны и дрессированные животные, а также многие, многие другие.

Оренбургский цирк: Цирк Оренбурга – это, в первую очередь, прекрасный коллектив артистов, замечательная труппа, которая готовит для зрителей одни из лучших программ в нашей стране. Также Оренбургский цирк – это учреждение, здание, где жители города могут регулярно наслаждаться выступлениями собственных и гастролирующих артистов.

Пензенский государственный цирк: Пензенский цирк является родиной русского цирка, это был первый цирк в России, открытый братьями Никитиными 25 декабря 1873 года. На столетие цирка Указом Президиума Верховного Совета СССР учреждение было удостоено ордена «Знак Почета» за заслуги в развитии советского циркового искусства.

Пермский государственный цирк: есть все цирковые жанры: отважные канатоходцы, ловкие жонглеры и эквилибристы, изящные акробаты, уморительные клоуны. "Изюминкой" цирковых программ является подбор животных для исполнения номеров дрессуры.

Ростовский-на-Дону цирк: Ростовский цирк появился более ста лет назад. Первое стационарное здание для цирковых выступлений появилось здесь еще в конце XIX века. За долгую историю на гастролях в Ростове-на-Дону успели побывать многие известнейшие цирковые артисты СССР, России, СНГ и других стран мира.

Самарский цирк имени Олега Попова: Самарский цирк имени Олега Попова расположен в прекрасном месте, на городской набережной реки Волга. Этот цирк интересен не только представлениями, в его помещениях также расположен музей цирка, который будет интересно посетить и взрослым и детям.

Саратовский цирк имени братьев Никитиных: Саратовский цирк – это первый цирк нашей России, это то, с чего началась история российского циркового искусства. Сегодня цирк Саратова не менее популярен, чем и сто лет назад, и пользуется огромной любовью зрителей.

Сочинский цирк: Сочинский цирк на протяжении всего своего существования пользовался большой популярностью зрителей. На его арене в разное время работали самые известнейшие цирковые артисты России и других стран. Сочинский цирк – это одно из украшений курортного города.

Ставропольский цирк: Ставропольский цирк – развлекательный центр Ставрополя, здесь жители города могут насладиться не только замечательными, красочными и фееричными цирковыми программами гастролирующих цирковых трупп, но также и послушать выступления эстрадных артистов нашей страны.

Тверской цирк: Тверской цирк в 2009 году отметил свое 85-летие. Все эти годы цирк остается одним из самых любимых заведений местных жителей. Его история была довольно разнообразной, несколько раз цирк горел, однако тверячи с новыми силами восстанавливали и строили новые здания, только бы цирк жил.

Тульский цирк: Тульский цирк очень важен для всего циркового искусства нашей страны. Долгое время он был на четвертом месте по популярности после двух Московских и Санкт-Петербургского цирка. Здесь было создано и отработано множество потрясающих программ в различных цирковых направлениях.

Тюменский цирк: Тюменский цирк – это удивительное здание, которое впервые открыло свои двери для посетителей в 2004 году. Оно создано по оригинальному проекту архитектора Тюмени Игоря Литовки. Цирк отличается необычайной воздушностью и светлостью, и дарит зрителям только положительные эмоции.

Уфимский государственный цирк: Цирк в столице Башкирии, городе Уфе, работает уже более 40 лет. За это время на его арене выступали многие

известные цирковые артисты страны. Тысячи зрителей посетили многочисленные представления башкирского цирка.

Хабаровский цирк: Хабаровский цирк – один из самых молодых цирков в нашей стране, впервые он открыл свои двери для посетителей в 2001 году. За недолгое время работы на его манеже выступило огромное количество гастролирующих цирковых артистов, в том числе и из других стран.

Челябинский цирк: Цирк в Челябинске был основан еще в начале двадцатого века. За это время он повидал многое, и снос, и переезд, и пожар, и длительный ремонт. Но, не смотря ни на что, цирк продолжает работать и сегодня, удивляя и радуя своих посетителей все новыми и новыми программами, которые будут интересны как детям, так и взрослым.

Читинский цирк: первый цирк в Чите размещался на углу улиц Амурской и Иркутской. Стены цирка слышали рукоплескания публики уже в 1909. Около ста лет артисты Читинского цирка радуют народ от мала до велика своими цирковыми представлениями.

Ярославский цирк: показывает разнообразные программы, здесь можно увидеть не только дрессированных животных, удивляют своими номерами практически все артисты цирка. Воздушные акробаты, жонглеры, иллюзионисты и, конечно же, клоуны.

ЛИТЕРАТУРА [4, 7]

Тема 28. Украинские цирки

Харьковский государственный Цирк

Харьковский цирк является одним из наистарейших и авторитетнейших учреждений данного профиля в Украине. История цирка складывается из ряда славных страниц, что дает нам возможность по праву гордиться достижениями многих поколений артистов и работников цирка.

Недавние архивные находки свидетельствуют о том, что первые отапливаемые деревянные цирки начали появляться в нашем Харькове с начала 60-х годов 19-го века. Однако, принято считать, что первым по настоящему стационарным цирком в Харькове являлся цирк известного австрийского

предпринимателя Альберта Саламонского (хозяина и основателя Московского цирка на Цветном бульваре).

Также в городе работали в разное время цирки братьев Годфруа, А. Фюррера, братьев Никитиных, Чинизелли и других.

Национальный цирк Украины (Киевский государственный цирк) — центр циркового искусства, который имеет общегосударственное и международное признание. На его арене выступали и выступают величайшие артисты, имена которых вписаны золотыми буквами в историю украинского и мирового циркового искусства, которых знает и помнит не одно поколение зрителей. Это своеобразная экспериментальная база, где рождаются тематические программы, аттракционы и номера на уровне классических образцов.

Активный период работы цирка – десять месяцев в году, представления проходят в зале, который рассчитан на приблизительно 2100 мест.

Донецкий государственный цирк «Космос» – театрально-зрелищное учреждение культуры, подчиненно Министерству культуры и туризма Украины.

Основные направления деятельности цирка – обслуживание населения услугами циркового искусства и сохранение традиций, подготовка новых и совершенствование действующих цирковых номеров, организация художественных фестивалей, конкурсов, смотров, театрально-концертных программ и др.

Первый в городе стационарный цирк был открыт 7 января 1926 года. Это здание было деревянным. Инициатором строительства и первым директором цирка стал Федор Дмитриевич Яшинов. Артистическая труппа выбрала название “Коларт” (коллектив артистов). Здание сохранилось до 1933 года, а затем сгорело. В последующие годы в городе работали многочисленные передвижные цирки-шапито.

Днепропетровский цирк

Днепропетровский государственный цирк имеет давнюю и интересную историю. Основан в конце XIX ст. в г. Екатеринославе (ныне Днепропетровск), и назывался тогда Екатеринославским цирком.

Днепропетровский государственный цирк знаменит уникальным зданием, аналога которого нет во всем мире. Среди достоинств Днепропетровского цирка оригинального рисунка купольные своды, такой купол дает возможность удобно крепить подвеску аппаратов артиста и создает отличную акустику. Впервые в отечественной практике при строительстве Днепропетровского цирка применили шатровое покрытие из сборных железобетонных элементов. Шатер бродячего цирка-шапито, в данном случае, выступает в измененном масштабе и в другом материале. Днем – это шатер, вечером, когда «цирк зажигает огни», – как в фокусе иллюзиониста, превращается в жерло вулкана, из которого вырываются огненные чеканные звери, сверкающие в лучах красочной подсветки. Световые эффекты – в духе настоящего циркового представления – являются своеобразной рекламой цирка, выполненной архитектурными средствами.

Днепропетровский госцирк – единственный в Украине цирк с репетиционно-постановочным манежем.

Цирк Симферополя. Цирк им. Бориса Тезикова. До 1959 года в Симферополе не было стационарного цирка и в городе гостили приезжие цирки-шапито. Только лишь осенью 1959 года в самом центре города был построен летний стационарный цирк. Впоследствии, этот летний стационарный цирк был частично перестроен и стал зимним полноценным стационарным цирком. Зрительный зал рассчитан на 1500 посадочных мест.

Симферопольский цирк ведет большую благотворительную работу в Крыму. Дети всех детских домов, интернатов, приютов посещают цирковые представления бесплатно.

Цирк является одним из самых любимых и посещаемых мест жителями и гостями не только города Симферополя, но и всего полуострова.

Запорожский государственный цирк.

Первые театрализованные представления проводились во временных сооружениях (балаганах). Первые воспоминания о цирковых представлениях в г. Александровске припадают на 20-е года прошлого столетия.

Во время Великой Отечественной войны летний цирк в г. Запорожье был разрушен. В 1948 году восстановление цирка происходило по методу народного строительства.

Цирк расположен был на территории городского парка "Металлургов" и работал только в летний период времени. Здание цирка было деревянное, летнего типа с общей вместимостью 1785 мест зрительного зала.

Основными направлениями творческой деятельности запорожского цирка являются:

- организация обслуживания населения услугами циркового искусства;
- развитие и сохранение традиций национального циркового искусства.

Криворожский государственный цирк.

Криворожский государственный цирк открыт в 1970 году. Первую программу в цирке открывали известные народные артисты СССР В. И. Филатов и Ю. В. Дуров, народный артист СССР, Герой Социалистического труда, М. М. Румянцев (клоун Карандаш). Многие из тех, кто однажды гастролировал в Криворожском государственном цирке, приезжали еще не один раз, например, прославленные дрессировщики, народные артисты СССР и народные артисты Украины Людмила и Владимир Шевченко.

Криворожский государственный цирк не только выжил в сложных условиях, но и продолжает развиваться. Он считается одним из наилучших в Украине.

В помещении цирка проводятся разные театральные "зрелищные мероприятия: спектакли выдающихся мастеров циркового искусства, аттракционы с дрессированными животными, выставки, шоу, концерты.

ЛИТЕРАТУРА [4, 7]

Тема 31. ГУЦЭИ – история, выдающиеся педагоги и выпускники

План

1. История образования и развития ГУЦЭИ.
2. Выдающиеся педагоги ГУЦЭИ.
3. Выпускники ГУЦЭИ.

ИСТОРИЯ ОБРАЗОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ГУЦЭИ

ГУЦЭИ – это специальное учебное заведение для подготовки артистов цирка и эстрады.

Осенью 1927 года Народный комиссариат просвещения принял решение открыть курсы циркового искусства (КЦИ) с трёхлетним сроком обучения.

В 1930 году курсы циркового искусства были реорганизованы в техникум циркового искусства (ТЦИ) с оборудованной ареной, ставшей не только учебной площадкой, но и «Районным цирком», где студенты проходили творческую практику в качестве артистов, униформистов и контролёров.

В 1934 году техникум приобрёл статус Всесоюзной школы циркового искусства, а ещё через три года – Государственного училища циркового искусства (ГУЦИ). Студенты наряду с цирковыми жанрами изучали историю театра, цирка, изобразительного искусства, музыки, мастерство актёра и другие дисциплины.

В 1961 году было открыто специальное отделение эстрады для подготовки речевых и оригинальных жанров, и училище приобрело современное название – Государственное училище циркового и эстрадного искусства.

Первый выпуск артистов эстрады состоялся в 1965 году.

ВЫДАЮЩИЕСЯ ПЕДАГОГИ ГУЦЭИ

Оскар Густавович Линднер (директор, ранее был исполнителем атлетического номера),

Михаил Ольтенс (работа на перекладине),

Иван Васильевич Кашкаров (конный жанр),

Лихачёв — акробатика.

П. А. Брыкин (клоунада, акробатика),

С. П. Сергеев (гл. педагог по акробатике),

Наполеон Фабри /Август Французович Пюбасет/ (выпускал номера жокеев),

Т. Адерфис-Балаш (жонглирование),

А. А. Аберт (конный жанр, жонглирование),

А. Н. Петров (воздушные, полет),

В. Тихонравов (мастерство актера),

М. Степановна (хореография),

А. Н. Ширай (зав. учебно-производственной частью, постановщик акробатических номеров),

Гипп (музыкальная грамота, прослушивание муз. классических произведений),

Б. М. Тенин (мастерство актера, клоунада),

Д. Л. Кара-Дмитриев (мастерство актера, муз. эксцентрика),

Г. Ф. Пешков / Лотц / (эквилибр на проволоке, танцы на проволоке),

М. С. Местечкин (мастерство актера, клоунада)

С. И. Маслюков (акробатика).

После 1965 года постановкой эстрадных номеров занимались режиссеры: С. А. Каштелян, Ю. П. Белов, Н. И. Слонова, Ф. П. Земцев, В. Д. Шпак, Б. А. Бреев, А. С. Крюков, В. С. Якут, И. Г. Рутберг, В. И. Точилин, Т. Т. Гаврилова, А. А. Анютенков, В. И. Кирсанов, В. Б. Зернов, А. А. Редель, М. М. Хрусталёв, Ю. Г. Мандыч и многие другие.

ВЫПУСКНИКИ ГУЦЭИ

Среди выпускников училища известные клоуны:

А. Акопян

И. Асмус (Ириска)

Л. Енгибаров,

Ю. Куклачёв

А. Николаев,

М. Румянцев (Карандаш),

О. Попов,

Г. Маковский и Г. Ротман,

Е. Майхровский,

В. Кремена,

А. Марчевский,

А. Олешко.

ЛИТЕРАТУРА [5]

Тема 32. Цирковые фестивали, конкурсы, смотры

План

1. Понятие терминов «фестивали», «конкурсы», «смотры».
2. Цель смотров.
3. Начало смотров циркового искусства.

ПОНЯТИЕ ТЕРМИНОВ «ФЕСТИВАЛЬ», «КОНКУРС», «СМОТР»

Цирковые фестивали, конкурсы, смотры – это виды творческих соревнований, публичный показ новых цирковых номеров, аттракционов, программ, сюжетных представлений с последующим их обсуждением, оценкой, премированием.

ЦЕЛЬ СМОТРОВ

Цель смотров (конкурсов и фестивалей) – обобщение опыта работы в области циркового искусства за определенный период и поощрение творческой инициативы артистов по созданию новых цирковых произведений. Смотры (фестивали и конкурсы) проводятся Союзгосцирком (Роскомпанией) по согласованию с Министерством культуры (Всесоюзные смотры) или Министерств культуры отдельных республик (Республиканские смотры). В состав жюри смотров входят признанные мастера циркового и смежных искусств, ведущие работники Роскомпании и видные общественные деятели.

НАЧАЛО СМОТРОВ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА

Начало смотров циркового искусства положил объявленный в 1941 конкурс на лучшие сценарии новых номеров. По лучшим сценариям этого конкурса артисты готовили премьеры в разных цирках страны.

В 1944 состоялся первый смотр новых произведений искусства, завершившийся показом в Московском цирке двух программ (24 лучших номеров, подготовленных в 1941-43 в цирках Москвы, Сталинграда, Куйбышева, Омска, Казани, Владивостока и др.).

Последующие смотры проводились в:

1945 (показ цирковых номеров, подготовленных в 1944);

1946 (цирковые номера 1945);

1952 (номера, подготовленные молодежью);

1955 (работы 1953-54);

1956 (молодежные номера);

1957 (номера для показа на 6-м Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве);

1964 (номера 1961-63);

1968 (к 50-летию Великой Октябрьской революции).

В 1970 был проведен Всесоюзный смотр новых произведений циркового искусства, посвященный 100-летию со дня рождения В.И.Ленина.

В числе лауреатов и дипломантов смотров циркового искусства – Х. Абдулаев, А. Александров-Серж, А. Александров-Федотов, Али-Бек (джигиты), Аннаевы, А.Арнольд, Ю. Архипцев и Е. Баранок, Е. и А. Бараненко, Л. Безано, И. Боргунов, В.Борисов, Волжанские, З. Гуревич, Б. Денисов, Запашные, В. и В. Ивановы, С.Исаакян, Ю. Канагин, Карандаш, Г. Карпи и Л. Орлова, А. и В. Кисс, Л. Котова и Ю. Ермолаев, сестры Кох, В. Лисин и Е. Синьковская, Г. Маковский и Г. Ротман, Б.Манжелли, М. Местечкин, Ю. Никулин и М. Шуйдин, Папазовы, Э.Подчерникова, Половневые, А. Попов, О. Попов, С. Разумов и П. Чернега, Е.Рябчуков, И. Рубан, В. Сербина, А. и Р. Сокол, В. Суркова, В. Тихонов, Хмыровы, З. и В. Черняускас, Б. Эдер и др.

В 1967 к 50-летию ВЛКСМ был проведен Всесоюзный смотр цирковой самодеятельности, завершившийся в Москве Неделей цирка.

Из международных фестивалей, в которых принимали участие артисты Российского цирка: Первый международный фестиваль циркового искусства (1956 – Варшава) – среди лауреатов Демкины, Н. Ермаков, В. Лисин и Е. Синьковская, Н.Логачева, Л. Осинский, В. Плинер, Половневые, О. Попов, Хромовы.

Международный конкурс клоунов (1964 – Прага) – первая премия – Л.Енгибаров.

Международный фестиваль циркового юмора (1965 – София) – среди лауреатов – А. Николаев, Л. и Г. Отливаник.

Международный конкурс клоунов им. Грока (1969 – Италия) – лауреат А.Николаев.

В 1886 году в Париже, на ипподроме, собрались лучшие прыгуны мира. Из разных стран съехались около двадцати известнейших цирковых артистов. Дирекция ипподрома объявила конкурс прыгунов. Победителю должны были присудить золотую медаль. Давно ипподром не собирал в своих стенах так много народа. Посмотреть на виртуозные прыжки лучших прыгунов мира хотели все парижане. Состязания прыгунов длились несколько дней. И все эти дни волнениям публики не было конца. Жюри конкурса присудило золотую медаль Алеше Сосину. Торжественно, под звуки оркестра председатель жюри вручил ему диплом на звание лучшего прыгуна мира и золотую медаль.

Не случайно у входа на ипподром призывно глядели на людей большие цветные плакаты "Знаменитый русский прыгун Алеша Сосин". Об Алеше Сосине, неподражаемом русском партерном прыгуне, говорил весь цирковой мир. В течение шести лет он держал первенство мира по самым различным прыжкам. Рассказывали, что во время одного конкурса приезжий издали прыгун потребовал от жюри освидетельствовать обувь Алешы Сосина. Он уверял, что обувь русского прыгуна снабжена тугими пружинами или другими приспособлениями, которые помогают ему выполнять труднейшие прыжки. Алеша надел другую обувь, но и в ней он не прыгал, а летал...

В дипломе конкурса перечислялись исполненные Алешей Сосиным прыжки:

Переднее сальто с разбега, арабское сальто, заднее сальто, пируэт сальто, полпируэта сальто и переднее сальто;

Переднее сальто с места с приходом по одной ноге, рондат, четыре пируэта сальто в темпе;

Десять арабских сальто вокруг манежа;

С места заднее, переднее сальто шесть раз подряд – в темп (то есть: заднее-переднее, заднее-переднее...);

Рондат, темповое сальто, пируэт сальто, темповое сальто, пируэт сальто, заднее, переднее сальто;

Рондат, флик-фляк, двойное сальто.

Несколько позже, делаясь своими впечатлениями о конкурсе в Париже, отец Алексея, Иосиф Ефремович рассказывал друзьям, как проходили его прыжки.

Главное в его исполнении заключалось в том, что все трюки он соединял "в один темп". "В одно темпо", – так говорил Иосиф Ефремович. Побывав почти во всех странах Европы, он свободно владел итальянским, французским, немецким языками, отлично говорил по-испански, знал португальский язык. Но на своем родном, русском языке, говорил плохо и сильно страдал от этого."

ЛИТЕРАТУРА [5]

Тема 33. Организация и планирование циркового производства

План

1. Организация и планирование циркового производства за рубежом.
2. Цирки в 50-60 годы.
3. Современное положение цирков за рубежом.

ОРГАНИЗАЦИЯ И ПЛАНИРОВАНИЕ ЦИРКОВОГО ПРОИЗВОДСТВА ЗА РУБЕЖЕМ

В тех странах, которые сегодня являются странами социалистического содружества, до установления власти народной демократии положение артистов цирка было таким же, как и в нашей стране при царизме. Работая в тяжелых условиях, подвергаясь гонениям и жестокой эксплуатации, они в большинстве своем владели жалкое существование.

В настоящее время цирки наших друзей имеют полные «права гражданства». О них заботится государство. Артисты цирка пользуются уважением. Им, как и артистам других видов искусств, присваиваются почетные звания. Их награждают правительственными наградами. Их искусство любит зритель, ибо оно помогает работать, жить, создает хорошее настроение. Трудно было в послевоенные годы. Старые хозяева, захватив оборудование своих цирков и средства, выехали в капиталистические страны. Не было средств, чтобы строить цирки-шапито, приобретать животных, реквизит, изготавливать оформление манежа, шить костюмы. На помощь, труженикам арены пришли государственные органы.

ЦИРКИ В 50-60 ГОДЫ

В 50-е годы большая часть цирков была национализирована. За короткий срок были выстроены цирки-шапито на 1500-3000 мест. Создано необходимое материально-техническое оснащение. Для подготовки новых номеров выстроены зимние базы с манежами, репетиционными залами, мастерскими по изготовлению реквизита и ремонту циркового транспорта и оборудования, общежитиями, столовыми. На этих базах создавались студии и школы по подготовке артистов.

В 60-е годы в ряде стран (Польша, Румыния, Болгария, Венгрия, КНДР, Монголия) были выстроены каменные стационарные здания цирков с

репетиционными помещениями. В первое десятилетие после войны не все артисты могли быть приняты на постоянную государственную службу. Но о них заботилось государство. Их небольшим циркам или бригадам определялись маршруты, оказывалась помощь в приобретении репертуара, в изготовлении реквизита.

Сейчас эта проблема в основном решена повсеместно.

СОВРЕМЕННОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ЦИРКОВ ЗА РУБЕЖОМ

В странах социалистического содружества нет нашей конвейерной системы гастролей артистов. Работа их цирков похожа на работу наших летних цирков-шапито. В апреле все цирки выезжают по заданным маршрутам и работают с постоянной, скомплектованной на сезон программой до ноября. Работают ежедневно. Дают по одному-два представления в день – и снова в дорогу. Некоторые специально оборудованные, имеющие отопление шапито продолжают работать и в зимнее время.

Конструкции брезентовых цирков-шапито изготавливаются во всех странах социалистического содружества. Особенно славятся шапито, сделанные в Польше, которая продает много таких сооружений в другие страны. В середине 50-х годов два цирка-шапито на 1700 мест с вагончиками были проданы Союзгосцирку. Теперь польские товарищи изготавливают шапито без штурмбалок, а с наружными растяжками. Это удобно и менее опасно для зрителей.

Наши друзья преуспели в смысле быстроты сборки и разборки шапито. Нам приходилось наблюдать в разных странах, как после представления, в 10 часов вечера, начиналась разборка шапито, а в 2 часа ночи поезд из 10 платформ и 40 вагончиков двинулся в другой город, где уже в 3 часа следующего дня было дано первое представление, а после второго вечернего представления кавалькада автомашин и тракторов двинулась дальше. (В Союзгосцирке на сборку и разборку, уходит по 5-6 дней, не считая дороги). Некоторые шапито, особенно в Германской Демократической Республике, успевают за летний сезон побывать более чем в ста населенных пунктах.

В ноябре цирки становятся на консервацию при зимних квартирах (репетиционных базах). Там артисты репетируют, готовят новые номера, чтобы весной будущего года снова двинуться по новому маршруту. Репетиции

происходят на зимних репетиционных базах и в стационарных цирках. В зимний же период артисты и весь передвижной состав берут неиспользованные за летний сезон выходные дни и отпуска. Руководители передвижных цирков зимой включаются в работу главных дирекций. Там, где имеются зимние цирки, артисты выступают в их программах и репетируют. Зимние цирки используются также для проведения гастролей зарубежных артистов. Некоторые артисты зимой выступают в варьете. Особенно это практикуется в Чехословакии, где дирекция цирков имеет в Праге свое варьете, в котором можно поужинать и посмотреть программу. На «пяточке» между столиками умудряются работать без «завалов» жонглеры, эквилибристы (в том числе на вольностоящих лестницах) и даже прыгуны и воздушные гимнасты. Многие артисты во всех странах социалистического содружества работают на эстрадных площадках всю зиму.

Государственными цирками руководят созданные в 50-х – 60-х годах Генеральные дирекции цирков. Они же, как правило, занимаются и варьете, и луна-парками. Эти дирекции подчиняются министерствам культуры. Директора передвижных цирков после окончания летнего сезона ставят цирки на консервацию и вместе с артистами входят в состав единой Генеральной дирекции. Они занимаются ремонтом и подготовкой к открытию нового сезона.

Ежегодно составляется единый хозяйственно-творческий план работы всей системы, в который входят маршруты работы цирков внутри страны и за рубежом, финансовые вопросы, подготовка новых и переоформление действующих номеров. В этот план включается работа всех передвижных цирков, их программы и маршруты. Работники Генеральной дирекции и цирков составляют как бы единый коллектив, особенно зимой, когда закрываются цирки-шапито и весь персонал находится на главной базе. В этот план, включаются также валютные поступления, составляющие часть доходов цирков за рубежом и переведенные на нужды цирков в своей валюте.

В план международного обмена включаются отдельные номера, полные программы и программы вместе с цирками-шапито и полным штатом, приезжающие в страну и выезжающие на гастроли за рубеж, в том числе в СССР.

Взаимный обмен между странами социалистического содружества ведется регулярно на основе межгосударственных планов культурного сотрудничества.

Все шире развивается гастрольная работа. Ежегодно для участия в международных программах во все страны социализма выезжают 2-4 номера на весь летний сезон, а через каждые два года происходит обмен полными цирковыми программами сроком на 3 месяца. Эти гастроли имеют большое политическое значение. Цирки разных стран взаимно обогащают друг друга, и поскольку гастроли, как правило, проходят при переполненных зрительных залах, они экономически выгодны.

Контакты между цирками стран социалистического содружества не ограничиваются обменом программами. Регулярно проводятся конференции генеральных директоров с участием художественных руководителей. На них обсуждаются теоретические, творческие и организационно-экономические вопросы. На национальных фестивалях циркового искусства организуются просмотры программ. Ежегодно происходят встречи деятелей цирка для обсуждения практических вопросов циркового обмена на текущий или будущий год.

Представители советского цирка охотно делятся опытом работы, обеспечивают зарубежных друзей литературой о цирке, документацией по вопросам строительства цирков, оплаты труда и техники безопасности, помогают в создании номеров, направляют режиссеров для постановки сюжетных представлений и др.

Неузнаваемо вырос уровень цирка наших друзей за последнюю четверть века. Теперь высоким мастерством артистов международного класса восхищаются зрители многих стран мира.

Отрадно и то, что, несмотря на трудности, связанные с недостаточной репетиционной базой, каждый цирк, используя свои зимние квартиры, не только, создает новые, оригинальные номера, но и организует планомерную подготовку новых цирковых кадров в училищах, школах, студиях. Это залог дальнейшего роста художественного уровня циркового искусства стран социалистического содружества.

В благоприятных условиях социалистического строительства, активно участвуя в нем, цирки стран социалистического содружества, помогая друг другу, улучшают организационную и творческую работу, укрепляют дружбу между народами.

Совсем иное положение цирков в странах капитализма. Они принадлежат частным хозяевам антрепренерам, определяющим все вопросы работы цирка – эксплуатационно-хозяйственные и творческие. Часто, будучи очень далекими от искусства людьми, хозяева заботятся лишь о собственных доходах. И меньше всего они занимаются творчеством. Их задача – прокат номеров без завалов, без простоев, без бюллетеней. В противном случае артист может оказаться выброшенным из программы.

Нанимая артистов по контракту на сезон, они почти не интересуются вопросами улучшения условий труда и техники безопасности. Заработную плату хозяин цирка выплачивает еженедельно руководителям номеров, а те по своему усмотрению распределяют ее между артистами, которые обязаны работать по два представления в день без выходных дней и отпусков. Антрепренер может в любое время найти повод для расторжения контракта. Выброшенные из программы артисты остаются без работы, как правило, до начала будущего сезона. В программах родственники хозяина ведут административно-хозяйственную работу, а то и выступают с номерами (главным образом с дрессированными животными).

Ввиду отсутствия стационарных цирков, программы работают в летних передвижных цирках-шапито. Их в мире несколько сотен. Среди цирков-шапито есть маленькие, на 200-300 мест, так называемые семейные цирки, в которых семья вместе со своими близкими родственниками дает за небольшую плату короткое представление и двигается дальше. Бывают и грандиозные цирки-шапито на 8-10 тысяч мест. Нам приходилось видеть представления в двух таких цирках, одновременно выступавших в столице Индии Дели. Эти цирки бывают часто на гастролях в странах Азии и Африки. При этих цирках существуют студии, где готовят молодежь для выступлений.

Зимних стационарных цирков в странах капитализма насчитывается менее десяти. За последние тридцать лет выстроен в мире лишь один зимний цирк

«Кроне-Зембах» в Мюнхене (ФРГ), но и он большее время года используется для демонстрации программ варьете и кинофильмов. Кроме парижского зимнего цирка и бывшего цирка Шумана в Копенгагене в столицах Европы и Америки нет зимних стационарных цирков.

Самые крупные цирки, такие, как цирк «Ринглинг», «Барнум-Беллей» (США) и некоторые другие, в зимние месяцы иногда работают во дворцах спорта. В программах цирков наряду с показом крупных, оригинальных номеров и аттракционов демонстрируются номера слабые, неинтересные. Практикуется показ так называемых номеров «смертных» для игры на нервах у зрителей. В репертуаре много низких по художественному уровню и пошлых клоунад. За последнее время потерпели финансовый крах и прекратили существование многие мелкие и крупные цирки. Причиной этого являются низкий художественный уровень программ и жестокая конкуренция.

Начнем с того, что ни в одной буржуазной стране нет учебных заведений, готовящих артистов цирка. Артисты сами готовят свои номера или им помогают опытные товарищи. Легче готовить номера хозяевам цирка. У них достаточно для этого средств, особенно для подготовки номеров с животными и с громоздким и сложным реквизитом. Чаще всего поэтому в цирках треть представления занимают номера хозяина. Среди них номера со слонами, тиграми, львами, лошадьми и т. д. Остальную часть программы хозяева и их родственники или уполномоченные (так называемые продюсеры или артистические директора) подбирают, как правило, в других странах.

Цирки в буржуазных странах не объединены в единую отрасль культуры и не имеют "государственного" органа, который осуществлял бы постоянное руководство их деятельностью. Антрепренеры составляют программы на сезон и определяют маршруты движения цирков. Программы заполняются артистами разных стран тоже на сезон. Уже в середине лета артисты рассылают письма хозяевам цирков с просьбой включить их в программу на будущий сезон.

Есть в буржуазных странах объединения хозяев и артистов цирка. Нечто похожее на профсоюз. В США в это объединение входят цирки, ледяные шоу и др. В Италии в руководство объединения входят журналисты, руководители цирков и некоторых театров. Это объединение иногда организует международные фестивали отдельных номеров. В последние годы международные фестивали проводятся в Монте-Карло (Монако). Вообще же такие Объединения чаще всего занимаются распределением территорий для работы отдельных цирков, иногда имеют филантропические функции. В некоторых странах издаются цирковые журналы – ГДР, Франция, Голландия и др.

1. Тема 34. Пародия, гротеск и эксцентрика в цирке

План

1. Понятие термина «пародия».
2. Характеристика пародии.
3. Понятие термина «гротеск».
4. Характеристика гротеска.
5. Понятие термина «эксцентрика».
6. Характеристика эксцентрики.

ПОНЯТИЕ ТЕРМИНА «ПАРОДИЯ»

Пародия (греч. *parodia*, буквально – пение наизнанку, от *para* – против и *ode* – песнь) в цирке, вид комической или сатирической сценки, высмеивающей какое-либо реальное явление или произведение искусства.

ХАРАКТЕРИСТИКА ПАРОДИИ

Характеристика приема. Примеры пародий из репертуара иностранных и русских цирков (на конные номера – "Пешая кавалерия", на эквилибр с переходной лестницей – "Полет на Луну", на иллюзию – "Гипноз", на известных артистов – "Аделина Пати", на спорт – "Бокс", на кино – "Операция "Г"" и др.)

Выдающиеся пародисты (бр. Фрателлини, А.Л. Дуров, Эйжен и Лепом, В.Лазаренко, Карандаш и др.). В цирке пародия является видом комической сценки, высмеивающей какое-либо явление действительности или произведение искусства. Большая часть клоунских пародий построена на комическом обесмысливании пародируемого объекта и обязательном его узнавании. Основным приемом пародии является преувеличение.

В цирке пародия утвердилась в 30-х годах 19 века. Сначала создавались пародии на конные номера. Позже пародировались и другие номера программы. Многие пародийные репризы впоследствии переросли в самостоятельные клоунские антре: Полет на Луну – пародия на номер Переходная лестница; Исчезновение дамы, Гипноз – пародии на номера иллюзионистов. В конце 19 века появляются пародии на пьесы, оперы, оперетты Отелло, Трубадур, Роз-Мари, на известных артистов Аделина Пати, на спортивные игры Футбол, Регби, Бокс и др. Пародии охотно использовали клоуны русского цирка: Альперов и Бернардо А ля Беккер, Бим Бом (пародия на оперу Верди Отелло, А.Л.Дуров Царь Эдип – пародия

на постановку М.Рейнхардта), Эйжен и Лепом (пародии на постановки трагедий Шекспира Гамлет и Отелло).

В советском цирке пародии исполняли В. Лазаренко Итальянский цирк братьев Котликовых, пародии на популярные кинофильмы – братья Танти Индийская гробница, Б. Вяткин Тарзан. Одна из лучших пародий – Операция Г, Медная застежка, 1961 г., Московский цирк, авторы сценария – Б.Зубков, К.Оболенский, режиссер М. Местечкин.

ПОНЯТИЕ ТЕРМИНА «ГРОТЕСК»

Гротеск – предельное преувеличение, придающее образу фантастический характер.

ХАРАКТЕРИСТИКА ГРОТЕСКА

Примеры гротеска в литературе (М.Е. Салтыков Щедрин – "История одного города"), живописи (картины И. Босха) и др.

Гротеск в цирке. Примеры из репертуара известных клоунов (Лазаренко – "Свинство", Карандаш – "Шкаф очковтирателя", К.Берман – "Мыльный пузырь", Б.Вяткин – "Творческий рост" и др.).

Гротеск-наездница. До сих пор нет сколько-нибудь убедительного толкования термина "гротеск" применительно к цирковой наезднице. Можно предположить, что восхищение и изумление, вызванное когда-то изящной наездницей, вылилось в определение "гротеск" – из ряда вон выходящая.

Еще в начале прошлого столетия в программы европейских цирков стали включаться номера конно-балетного характера. Амплу балерины-наездницы все более и более утверждалось на манеже, выступления артисток принимали самые разнообразные формы. К началу нашего века номера гротеск-наездниц получили большое распространение в цирковых программах.

Основа номера гротеск-наездницы – танцевально-акробатические элементы и балетные прыжки, исполняемые на бегущей лошади. Среди традиционных трюков – пируэты, полупируэты, стоя на лошади, прыжки через обруч, через багет, арабески, повороты и т. п. Все свои действия наездница приравнивает к ходу

лошади. Длительное время гротеск-наездницы исполняли свои номера на панно. В последние годы его стали заменять чепраком.

Обычно выступления гротеск-наездниц состоят из реприз (двух или трех), как и у жокеев. Артистки должны обладать пластической выразительностью, легкостью прыжка и иметь чувство баланса. В финале номера лошадь пускается быстрым галопом, и ее заставляют прыгать через препятствия (парфорсная езда, как говорят в цирке), что значительно усложняет выполнение трюков.

ПОНЯТИЕ ТЕРМИНА «ЭКСЦЕНТРИКА»

Эксцентрика (лат. Ex – вне + Centrum – средоточие) в цирке – разновидность комического жанра, показывающая алогизм, нелепость общепринятых действий. Часто эксцентрика используется в клоунской буффонаде. Приемы эксцентрики могут применяться во всех жанрах циркового искусства.

ХАРАКТЕРИСТИКА ЭКСЦЕНТРИКИ

Примеры из "перевернутого" смехового мира Древней Руси (лубочные картинки, небылицы, "перевертыши" типа "шиворот-навыворот" и др.).

"Левые" театры в начале 20 в. (В. Мейерхольда, М. Фореггера и др.).

Эксцентрика в цирке. Примеры из клоунады и других жанров (акробатика – "борьба за стул" и др.; музыкальная эксцентрика – "Вторая рапсодия Листа" (Е. Амвросьева, Г. Шахнин и др.).

Эксцентрик своими поступками нарочито представляет явления в неожиданном свете, обнаруживая скрываемую истину (напр., комик изображает человека, публично кающегося в совершённых ошибках и бьющего себя в грудь; затем, сходя с трибуны, «оратор» вынимает из-за пазухи металлический поднос с привязанной к нему подушкой, защищающих его грудь от ударов). За рядом логичных поступков может последовать финальный сдвиг, который показывает бессмысленность всего предыдущего (напр., артист тщательно чистит свой пиджак, сдувает с него пылинки и вдруг, расстелив этот пиджак на арене, вытирает о него ноги). Артисты употребляют предметы в несвойственных им функциях (исполняют мелодии на пиле, на бутылках, на камнях и т. д., извлекают из кобуры для

револьвера носовой платок); демонстрируют «бунт вещей» (автомобиль «сопротивляется» клоунам, которые собираются ехать на нём: то обдаёт их клубами дыма, то обливает водой, то стреляет, то не заводится, то мотор включается сам по себе, и машина уезжает без пассажиров); совершают действия, не соответствующие целям, на которые они направлены (чтобы достичь равновесия на проволоке, эксцентрик перекладывает из левого кармана в правый две спички); о веществе метафоры и абстрактные понятия (пятки убегающего клоуна сверкают в буквальном смысле, т. к. покрыты специальной светящейся краской; в доказательство своего «творческого роста» артист появляется «выросшим» на 2 м с помощью скрытых в брюках ходуль и т. д.).

Для цирковой эксцентрики характерны резкие контрасты: забавный неуклюжий Рыжий и изящный, напыщенный резонёр Белый. Эксцентрика – одно из основных выразительных средств цирка. Оригинальную разновидность представляют номера музыкальных эксцентриков: исполнение различных музыкальных мелодий, юморесок, сценок, пародий и т. п. приёмами эксцентрики на всевозможных, в т. ч. причудливых, необычных, инструментах.

ЛИТЕРАТУРА [2]

Тема 35. Режиссер в цирке. Художник в цирке. Композитор в цирке

План

1. Режиссер в цирке.
2. Роль режиссера в подготовке циркового номера.
3. Художник в цирке.
4. Композитор в цирке.

РЕЖИССЕР В ЦИРКЕ

Режиссер в цирке является постановщиком цирковых спектаклей, программ, отдельных номеров.

Цирк – древнейший и совершенно особый вид искусства. В нем в отличие, скажем, от театра одним из главных выразительных средств является трюк, который всегда лежит вне круга обычных представлений. Цирковой образ раскрывается прежде всего физическим действием, строится на прямом общении со зрителем, но и он подчиняется определенным эстетическим нормам. Цирковая программа включает в себя множество номеров самых разнообразных жанров. Одна из задач режиссера – организовать представление, объединить разрозненные номера в стройное, композиционно завершенное зрелище. Режиссер в цирке существовал не всегда. В русском дореволюционном цирке его функции обычно выполнял антрепренер, хозяин труппы. Он формировал программу, устанавливал очередность номеров. Номера же артисты готовили сами. Еще в XIX веке в европейском и русском цирке широкое распространение получили пантомимы – тематические спектакли, сделанные на основе определенного сценария, где в действие включались трюки артистов всех специальностей. Сюжеты для пантомим заимствовались из античной мифологии, сказок, романтических мелодрам о разбойниках, ставились пантомимы на исторические сюжеты. Как правило, такие постановки также осуществляли антрепренеры. Однако крупнейшие из них, заботясь о зрелищной целостности представления, приглашали театральных режиссеров и балетмейстеров.

В советском цирке роль режиссера приобрела первостепенное значение. В первые годы после революции в Московском и Ленинградском цирках активно работали видные театральные режиссеры Н. Акимов, Н. Горчаков, Н.

Петров, С. Радлов, балетмейстеры К. Голейзовский, А. Горский, Н. Фореггер. Цирк, не имея пока своих традиций режиссуры, обращался к богатейшему опыту отечественной театральной культуры. В советское время начали ставиться и отдельные цирковые номера. Режиссеры и артисты пытались увязать разрозненные трюки в стройную, образно решенную композицию, подчиненную конкретной идее. Они отказывались от грубых приемов и эффектов, подчеркивающих опасность номера для исполнителя. Приемов, столь распространенных в буржуазном цирке. Советский цирк своей задачей поставил пропаганду красоты и мужества человека.

РОЛЬ РЕЖИССЕРА В ПОДГОТОВКЕ ЦИРКОВОГО НОМЕРА

В современном цирке артисты при подготовке нового номера редко обходятся без помощи режиссера. Номер представляет комбинацию трюков, перемежаемых другими действиями исполнителя – паузами, переходами, подготовкой к очередному трюку и т. п. И чтобы получилось отдельное законченное произведение циркового искусства, режиссеру необходимо продумать композицию номера, правильно определить его эмоциональные акценты, точно подобрать соответствующее музыкальное сопровождение, костюмы, оформление, то есть все детали, из которых состоит целостный художественный образ. Как бы ни был талантлив и виртуозен исполнитель, помощь режиссера ему необходима.

Режиссеры цирка работают с артистами самых разных жанров. Многие выдающиеся явления в истории советского цирка представляют результат совместного творчества режиссера и исполнителей. Так, например, знаменитый аттракцион В. Филатова "Медвежий цирк" создавался прославленным дрессировщиком с режиссером И. Немчинским. Иллюзионный аттракцион Э. Кио – с известным режиссером советского цирка А. Арнольдом. Именно А. Арнольд помог артисту освободить свои выступления от псевдовосточной экзотики, нарочитой "таинственности", ввел в программы Кио элемент сатиры на злободневные темы. Режиссеры работают с клоунами и, создавая характер героя, определяя линию его поведения, особенности внешнего облика, тем самым продолжают демократические традиции отечественного циркового искусства. В клоунаде особенно важно умение найти точные детали, верно расставить ударные

смысловые акценты, чтобы к концу репризы или номера добиться комически неожиданного эффекта. И здесь даже самым опытным мастерам талантливый режиссер может оказать неоценимую помощь. Для многих известных советских клоунов оказался творчески плодотворным постоянный контакт с одними и теми же режиссерами. Так долгие годы работали вместе Б. Вяткин и режиссер Г. Веницианов, Ю. Никулин и М. Шуйдин с М. Местечкиным, О. Попов с режиссером С. Морозовым и т. д.

Повседневная работа артистов цирка носит разъездной характер. Гастроли для них – привычная и единственная форма деятельности. Перемещения исполнителей из города в город, из цирка в цирк идут централизованно, этим занимается Всесоюзное объединение государственных цирков (Союзгосцирк). В каждом стационарном цирке (а их у нас в стране более шестидесяти) программа в течение сезона сменяется, как правило, не менее двух раз. Во всех таких цирках есть главный режиссер. Круг его обязанностей очень широк. Артисты прибывают с уже готовыми, ранее поставленными номерами.

Среди них может быть и аттракцион – центральный номер циркового представления, рассчитанный на повышенный интерес зрителей. Главный режиссер цирка, выстраивая программу, должен учитывать, насколько различные номера сочетаются с общим звучанием представления. Здесь имеет значение все, даже очередность выступлений. Немаловажным красочным оформлением любого циркового спектакля являются прологи и эпилоги, которые также ставит режиссер. Его же заботой является и постановка детских утренников. Эти представления проходят обычно в дни школьных каникул, а также по праздникам и выходным. В них заняты участники основной программы, но тематика выступлений, особенно клоунских номеров и реприз, приспособляется применительно к детской аудитории. Так что режиссер должен учитывать особенности восприятия циркового искусства и самими юными зрителями. Режиссер цирка обязан знать и уметь очень многое. Человек, посвятивший себя такой профессии, должен глубоко чувствовать природу этого вида искусства, понимать специфику каждого его жанра, до тонкостей разбираться в технике исполнения, видеть возможности того

или иного артиста. Не случайно, что многие режиссеры были когда-то цирковыми артистами, владели одной, а то и несколькими специальностями.

Но режиссер цирка должен безошибочно ориентироваться не только в цирковом репертуаре. От него требуются профессиональные знания в области других искусств – музыки, театра, живописи, литературы, давно и органично вошедших в практику цирка. Такое всестороннее образование будущие цирковые режиссеры получают в высшем учебном заведении – Государственном институте театрального искусства имени Луначарского, где уже много лет существует отделение режиссеров цирка.

Искусство советского цирка оптимистично и гуманно. Его главная задача – прославление сильного, ловкого, гармонически развитого человека. Для зрителей встреча с цирком – прежде всего праздник. Они радуются яркому зрелищу, смеются над удачными репризами клоунов, с восхищением и замиранием сердца следят за полетом воздушных гимнастов, любуются красочно поставленными прологами и эпилогами.

Аплодисментами награждают исполнителей, искусство же режиссера замечают не всегда. Тогда как в успехе представления заключается немалая доля и его творческого труда.

ХУДОЖНИК В ЦИРКЕ

ХУДОЖНИК в цирке:

1) Творческий участник постановочного коллектива, воплощающий средствами изобразительного искусства зрительный образ спектакля (аттракциона, номера) в соответствии с общим постановочным замыслом. Художники привлекаются к оформлению ковров, барьерных дорожек, занавесов, костюмов, реквизита и аппаратуры, а также к разработке всей световой и цветовой партитуры представления.

В дореволюционном русском цирке художники-профессионалы почти не работали. Советский цирк с первых же лет существования привлекал к работе профессиональных художников (С. Конёнков, П. Кузнецов, Б. Эрдман). В. Труцци в нач. 20-х гг. все свои постановки осуществлял в содружестве с художниками (В. Ходасевич, М. Бобышовым, М. Беспаловым, Н. Рогачёвым, Е. Соколовым).

Приглашались и художники-декораторы из театра и кино (Т. Бруни, Е. Гольдштейн, Н. Акимов, К. Юон, В. Рындин). Специфика работы художников в цирке обусловлена особой сценической площадкой (арена, открытая для зрителя со всех сторон) и динамичностью циркового действия, требующего большого свободного пространства. Это определяет выбор предельно лаконичных и вместе с тем максимально выразительных средств и приёмов в оформлении. Такими именно качествами характеризуется оформление А. Фальковского (конная сюита «Бахчисарайская легенда»), Л. Окуня (спектакль «Карнавал на Кубе»), Е. Чемодурова (программы «Цирк на льду», совм. с А. Судакевич и В. Сахновским, и «Балет на льду»). Большое внимание художники уделяют костюму – одному из главных средств создания в цирке внешней характеристики образа. В области циркового костюма работают художники Л. Окунь, А. Судакевич, К. Елисеев (костюмы для Л. Танти, М. Калядина, А. Дубино), М. Зайцева и другие. В оформлении программ для национальных коллективов отражаются национальное своеобразие, самобытность и традиции искусства того или иного народа (художники Г. Мустафаева – Азербайджанский цирковой коллектив, М. Арутчян – Армянский цирковой коллектив, П. Масленников – Белорусский цирковой коллектив, А. Гудиашвили – Грузинский цирковой коллектив, Г. Вилкс, О. Пичкунайтис – Литовский цирковой коллектив). Народные традиции, в т. ч. русские, широко использовал художник В. Рындин (юбилейные программы Московского цирка, 1937, 1947; Молодёжная программа, 1938; программа «Под цыганским шатром», 1938). Эскизы ковров с национальным орнаментом создали А. Судакевич, А. Фальковский. Среди других художников, работающих в цирке, – Р. Вайсенберг, М. Варпех, М. Виноградов, К. Ефимов, Б. Кноблок, Кукрыниксы, К. Кулешов, Л. Либер, С. Мандель, К. Хоменко, Р. Юношева. В марте 1962 в Центральном доме работников искусств в Москве была организована выставка «Художник в цирке», обобщившая опыт работы советских художников в цирке.

2) Одна из форм работы художника в цирке – художник-моменталист: артист выполняет различные зарисовки на глазах у зрителей. Жанр этот зародился в нач. 19 в. во Франции среди парижских уличных художников и распространился во многих странах. Первым художником-моменталистом в России можно считать

Владимира Леонидовича Дурова, который демонстрировал это искусство ещё в начале своей цирковой деятельности в балаганах, на представлениях в увеселительных садах и др. Подробно эти выступления описаны И. Уразовым в его книге «Дуров» (М. – Л., 1927, глава «Несчитанные дни»). В 20 – 30-х гг. 20 в. в этом жанре славились Г. Гаро и Г. Карнольд, выступавшие на эстраде. Среди сов. художников-моменталистов, работающих в цирке: Владимир Кириллович Николаев (р. 1912; окончил ТЦИ, до 1955 – жонглёр), сопровождает свою работу занимательными и содержательными стихотворными комментариями; Александр Петрович Алёшичев (р. 1940; окончил ГУЦЭИ в 1966), включает в клоунские репризы портретные зарисовки зрителей.

КОМПОЗИТОР В ЦИРКЕ

Известно, что цирк – искусство синтетическое, включающее в себя музыку, как равноправный компонент. Роль композитора в цирке очень важна, так как функции музыки в создании циркового зрелища огромны. Она создает эмоциональный настрой, она еще до появления артиста на манеже утверждает нужную атмосферу, от нее в значительной степени зависит раскрытие образа, который стремится создать исполнитель. Сливаясь воедино с музыкальным развитием, четче, доступнее для восприятия становится драматургия номера, его ритмическая и пластическая основа. Занимая особое место в общем музыкальном мире, к цирковой музыке предъявляются специфические требования, она рождается и звучит в своеобразных условиях, она призвана служить особому виду народного творчества.

Музыка и цирк, каждое из этих искусств, подчиняясь своим законам, развиваются своими путями. Но с полной уверенностью можно сказать, что они были и остаются, неразлучны с самого своего рождения.

Ушли в прошлое те времена, когда музыка в нашем цирке играла второстепенную роль. Уже в советский период композиторы, ломая старые каноны и создавая произведения, полные игрового блеска, юмора и веселья, вместе с лучшими дирижерами цирковых оркестров заложили основы нового музыкального оформления спектаклей на арене цирка. Сейчас музыка стала одним из основных и полноправных средств для раскрытия художественного образа. Не случайно, что

наибольшим успехом у зрителей пользуются те номера, аттракционы и пантомимы, в постановке которых наряду с режиссерами, художниками и писателями, принимали участие и композиторы. Достижения советского цирка неразрывно связаны с именами И. Дунаевского, Б. Мокроусова, С. Туликова, Ю. Милютин, Б.Мошкова. За последнее время много сотрудничают с мастерами арены композиторы А. Бабаджанян, В. Белинский, Ю. Саульский, А. Долуханян, О.Фельцман, А. Лепин, В. Владимирцев, Т. Ходорковский и В. Гарбулькис.

ЛИТЕРАТУРА [5]

Тема 37. Цирк в изобразительном искусстве

План

1. Цирк в изобразительном искусстве древности.
2. Цирк в изобразительном искусстве Средних веков.
3. Цирк в изобразительном искусстве 19 в.
4. Цирк в изобразительном искусстве 20 в.
5. Отечественный цирк в изобразительном искусстве.

ЦИРК В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ДРЕВНОСТИ

Выступления акробатов, жонглеров, гимнастов с древнейших времен привлекали художников и скульпторов возможностью отобразить гармонию и совершенство человеческого тела, передать динамику его движений.

В наскальном рельефе гробницы египетского фараона Хнумхотепа 2-го в Бени Хасане (1900 до н.э.) запечатлены жонглерские и акробатические упражнения девушек. В музее Вероны есть диптих, на котором изображено выступление юного пиляриуса (жонглера). Окруженный толпой зрителей, юноша жонглировал 7 мячами.

В Историческом музее в Москве хранится римское знамя (2 в. н.э.), на котором золотом вышита фигура богини Виктории, балансирующей на шаре. Многочисленные памятники античного искусства помимо художественной ценности представляют собой богатый источник информации о формах артистической деятельности. Сюжеты на фресках, стенках глиняных ваз, барельефах надгробий, в скульптурах свидетельствуют, что античным артистам было известно искусство акробатики, жонглирования, антипода, атлетики, эквилибра и вольтижировки на лошади.

ЦИРК В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СРЕДНИХ ВЕКОВ

В средние века выступления странствующих артистов мы видим на рисунках на полях английских, французских и фламандских манускриптов 2-ой половины 13-14 вв. Неизвестными мастерами изображены канатные плясуны, атлеты, акробаты, жонглеры. Но наибольший интерес у художников вызывали тогда дрессированные животные: медведи, львы, обезьяны, лошади, верблюды, собаки. В России популярными были "медвежьи потехи", где животные смешно пародировали поступки людей. Эти медвежьи комедии стали излюбленным сюжетом народных картинок 18 в., при этом рисунки сопровождались забавным пояснительным текстом (похоже на современный комикс). На фресках Софийского собора в Киеве (11 в.) изображены пляшущие скоморохи, музыканты и эквилибристы, балансирующие шест на плече, по которому взбирается партнер.

Первым известным по имени художником, нарисовавшим выступления цирковых артистов, был Босх. В картине "Шарлатан" (15 в.) он изобразил выступление фокусника, манипулирующего шариками и стаканчиками.

В картинах Брейгеля Старшего и других нидерландских мастеров 16-17 вв. заключена богатая информация о зрелищном искусстве этой эпохи. На гравюре Х.Кока по рисунку Брейгеля "Падение мага Гермогена" изображен канатоходец в костюме птицеголового демона с длинным балансиром в руках; акробат, повисший на канате; жонглер, вращающий на палке тарелку, фокусники, кукловод.

ЦИРК В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 19 в.

Цирковые сюжеты в изобразительном искусстве 18 в. стали уже редкостью. Но в 19 в. художники вновь обращаются к цирковой тематике. Одним из первых был

Гойя, изображавший выступления странствующих артистов: полотна "Акробаты", "Настоящее безумие", на котором художник изобразил дрессированную лошадь, стоящую на провисшем канате, а на ее спине – танцующую наездницу. Домье на гравюрах, посвященных сценам из жизни странствующих артистов, изображает уличных акробатов. Образ цирка в картинах художников 19 в. многолик. Многоцветие циркового праздника предстает на картинах Дега, Ренуара, Тулуза-Лотрека. Дега в картине "Мисс Лола в цирке Фернандо" изобразил гимнастку, повисшую в зубнике под куполом цирка.

Художником отечественного цирка середины 19в. был Сапожников, нарисовавший на 12 литографиях премьеров цирковой труппы: Натарову, Кюзана, Бассен, Виоля и Пачифико, Шансле и Лежара. Последний изображен в редком конном номере "Завтрак". На спине скачущего коня стоят сервировочный стол и стул, на котором сидит наездник и из бутылки наливает вино в бокал. Роль летописца немецкого цирка во 2-ой половине 19 в. выполнил Ланг. На его карандашных и перьевых рисунках можно увидеть номера, исчезнувшие с манежа современного цирка: "Клоунская кавалерия", "Наездник с мостами", "Тройной школьный тандем", "Маневры с лентами", "Кадриль Людовика 14", "Гусарский маневр", "Па-де-шаль", "Па-де-багет" и многое другое. Из рисунков, посвященных закулисной жизни, интерес представляет "Погрузка лошадей цирка Саламонского в железнодорожные вагоны".

ЦИРК В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 20 в.

Цирковая тематика широко представлена и в изобразительном искусстве 20 в. в картинах Пикассо ("Девочка на шаре", "Акробаты с собакой", "Семья акробатов")

возникает тема драматической судьбы уличных акробатов. Увлечение Пикассо кубизмом находит яркое воплощение в картине "Атлет". Лицо, тело, мускулы артиста художник "лепит" подчеркнуто геометрическими формами.

Сказочный мир создает в своих картинах Шагал – цирковые акробаты, клоуны, дрессированные лошади становятся необходимой принадлежностью этого мира. "Я всегда рассматриваю клоунов, акробатов и актеров, – писал Шагал, – "как существа трагические. Они напоминают мне фигуры религиозных картин". В одной из последних работ ("Большой цирк") художник представил мир как цирковое представление, где вся жизнь заключена в круг манежа. Внизу изображен город с Эйфелевой башней. Вверху – ярусы кресел, заполненные зрителями. На манеже – влюбленные, клоуны с цветами, летающие лошади и люди, парящий в воздухе оркестр – мир, где все фантастично и реально.

С. Дали в гравюре "Китайцы" удалось передать утонченную ритмику работы китайских жонглеров, вращающих на бамбуковых тростях фарфоровые тарелочки.

К темам цирка неоднократно обращался Маттис. В серии рисунков, объединенных названием "Джаз", артисты изображены наподобие красочных арабесков, распластанных на плоскости.

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ЦИРК В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Ярко отражена жизнь отечественного цирка в рисунках и гравюрах отца и сына Верейских. Большинство артистов зафиксированы ими в характерные мгновения работы в манеже: жокеи п/р Александрова-Серж в момент исполнения курсовых прыжков скачущих лошадей; Ю.Дуров – в трюке с морским львом,

балансирующим на носу настольную лампу; клоун Цхомелидзе в миниатюре "Слоник".

Картины выступлений артистов цирка оставил художник А. Семенов: "Воздушный полет", "Донато", "Портрет Виталия Лазаренко", "На репетиции в Пензенском госцирке" (1935г.) и др.

Вместе с тем в произведениях Верейских и Семенова намечаются черты парадности, которые в последующие годы перерождаются в помпезность официального искусства. Одновременно цирк продолжали рисовать и художники лирико-поэтического склада. Романтичный сказочный мир цирка жил в живописи и акварелях А. Фонвизина, А. Тышлера, В. Лебедева, Д. Дарана. Интересно представлен цирк в произведениях А. Родченко. Героями его картин были буффонадные клоуны, наездницы на панно, прыгающие сквозь обручи, партерные акробаты. Это был цирк прошлого и, по признанию художника, он рисовал его по памяти.

Цирк был излюбленной темой в гравюрах Ф. Богородского, работавшего в молодости цирковым артистом. Художники обращаются к цирковым сюжетам и в наши дни: Ю. Пименов ("Юный танцовщик на проволоке в цирке"), В. Шмохин (альбом "Веселый клоун"), С. Чернов ("Планета-цирк", "Шапито", "Курс" и др.).