

**Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
Факультет музыкального искусства эстрады
Кафедра режиссуры и актерского искусства эстрады**

В.В. Кузьмин

Цирк и эстрада. Единство и противоречие

Методическая разработка

Санкт-Петербург
СПбГИК
2018

УДК [791.83:792.7](07)
ББК 85.35р30 + 85.36р30
К89

Рекомендовано к печати учебно-методическим советом СПбГИК № 4 от _____ в качестве методической разработки.

Рецензенты:

Профессор Лаврецова С.В., директор Санкт-Петербургского государственного бюджетного учреждения культуры «Театр юных зрителей им. А.А.Брянцева», к.п.н., профессор;
Профессор Конович А.А., кафедра режиссуры и актерского искусства эстрады Санкт-Петербургского государственного института культуры

Кузьмин В.В.

К89 Цирк и эстрада. Единство и противоречие: методическая разработка / В.В.Кузьмин. – Санкт-Петербург: СПбГИК, 2018. – 35 с.

Методическая разработка предназначена для студентов, обучающихся по направлению подготовки 52.05.02 «Режиссура театра», для ознакомления эстрадно-цирковых номеров.

УДК [791.83:792.7](07)

ББК 85.35р30 + 85.36р30

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2018

Оглавление

Введение	4
1. Эстрадное искусство	4
1.1 Эстрадные жанры.....	Ошибка! Закладка не определена.
2. Цирковое искусство.....	8
2.1 Цирковые жанры на эстраде	8
3. Единство цирка и эстрады.....	8
4. Противоречия цирка и эстрады.....	Ошибка! Закладка не определена.
4.1 Роль режиссёра в цирке	13
4.2. Создание художественного образа.....	18
5. Цирк и эстрада в режиссёрских постановках.....	30
6. Список используемой литературы	34

Введение

Эстрадное искусство объединяет разнообразные жанровые разновидности, общность которых заключается в легкой приспособляемости к различным условиям публичной демонстрации, в кратковременности действия, в концентрированности его художественных выразительных средств и содействующей яркому выявлению творческой индивидуальности исполнителя. В области жанров, связанных с живым словом, – в злободневности, острой общественно-политической актуальности затрагиваемых тем, в преобладании элементов юмора, сатиры и публицистики.

Являясь собирательным искусством различных жанров, эстрада оказывается достаточно схожей с цирковым искусством, потому как основой циркового искусства также считается демонстрация необычного, эксцентричного, смешного и воодушевляющего.

Тема цирка и эстрады неисчерпаема, особенно в нашем творческом мире, где один жанр сливается с другим, где зритель всё более искущённый и с каждым разом становится сложнее удивить. Удивить! Именно это слово ключевое в цирке. Ведь главное изобразительное средство – трюк.

В данной работе рассматриваются следующие вопросы:

1. Основа эстрадного искусства.
2. Цирк, как самостоятельный жанр эстрады.
3. Различия и сходства эстрады и цирка.
4. Цирк и эстрада в режиссёрских работах.

1. Эстрадное искусство

Насколько скрывает человека сцена, настолько беспощадно обнажает эстрада. Эстрада – что-то вроде плахи.

А.А. Ахматова

Слово «эстрада» происходит от латинского «strata», что означает «настил», «помост», «возвышенная площадка». Этот смысл сохранился и в наши дни. Ведь и «театр» в первоначальном значении не более чем «место для зрелища». В словаре Даля – это только помост, возвышенная площадка, например, для музыки». В словаре Ушакова дано и другое значение этого слова: «искусство малых форм, область зрелищно-музыкальных представлений на открытой сцене».

Истоки эстрады следует искать в выступлениях народных артистов, известных со времен средневековья:

- в России – скоморохов;
- в Польше — франтов;
- во Франции жонглеров;
- в Германии шпильманов;
- в Англии — клоунов;
- у народов Средней Азии — маскарабозов и т. д.

Их репертуар включал комические сценки, монологи, игру на музыкальных инструментах, жонглирование, различные формы свиста, показ фокусов и многое другое.

Другим источником эстрады стали Дивертисменты — (вставные номера) в театральных спектаклях, в которых участвовали рассказчики, певцы, исполнители куплетов, декламаторы, танцоры и др. артисты. В числе специфических для эстрады особенностей три важнейших — прямое взаимодействие артистов со зрительным залом, стремление к отражению злобы дня и то, что может быть определено как «открытость мастерства». Артист эстрады обращается непосредственно в зрительный зал, становящийся как бы его партнером эстрадного искусства, как правило, стремится к тому, чтобы в его номерах находили отражение современные события. И наконец, на эстраде в присутствии публики артист превращается в тот образ, характер, маску, в которой он будет действовать, и зрители бывают поражены удивительным мастерством перевоплощения (например, искусство А. И. Райкина).

Сродни эстраде театры миниатюр и мюзик-холлы, они, с одной стороны, используют присущие ей приемы, а с другой — прибегают к театральным средствам воздействия.

Искусство эстрады развивалось и в Мюзик-холлах, которые выросли из народных таверн (особенно распространённых в Англии). Для привлечения посетителей туда приглашались оркестры, хоры, артисты. Исполнялись злободневные куплеты, бытовые танцы, песни улицы. Первые мюзик-холлы были созданы в Лондоне в середине 19 века. В Кабаре-кафе, где собирались артисты, художники и др., на импровизированной эстраде выступали поэты, актёры. Здесь впервые появился Конферансье. Из кабаре, организованного артистами МХТ, вырос, например, один из первых в России театров миниатюр — «Летучая мышь» (1908). В начале 20 века искусство эстрады обогатилось за счёт джазовой музыки. Позже распространились вокально-инструментальные ансамбли, соединяющие народные песни с современными ритмами. Популярность завоевала публицистическая, антибуржуазная песня: Э. Буш (Германия), П. Робсон, Д. Рид (США) и др. Получили известность эстрадные певцы: Ж. Беккер, Э. Пиаф, М. Шевалье, Ж. Брель (Франция), Х. Белафонте, Э. Фицджералд и др. (США).

В эстрадном танце стали использоваться современные ритмы, акробатические трюки, достижения бытового танца. Утвердились новые формы эстрадной хореографии: степ, салонно-бытовой и акробатический групповой ритмический танец «гёрлс». Особое место заняли представления «Балета на льду».

В наше время мы говорим: эстрадный концерт или эстрадное представление. В первом случае речь идет о нескольких эстрадных номерах, чаще всего объединенных конферансом. Во втором случае эстрадные номера объединяются несложным сюжетом.

Основа же эстрадного концерта и эстрадного представления — номер, отдельное законченное выступление одного или нескольких артистов. Обычно номер имеет, хотя бы краткую экспозицию (введение), кульминацию и развязку.

Иными словами, номер имеет свою драматургию. Эстрадный концерт, как и эстрадное представление, может включать самые различные номера. Эстрада связана с театром, музыкой, цирком и даже с живописью. В концертах и представлениях участвуют певцы и акробаты, чтецы и фокусники, куплетисты и жонглеры, есть на эстраде и такой номер: художник-моменталист создает на глазах у зрителей рисунки.

Эстрада часто совсем близко стоит к театральному искусству. Возьмем, например, театры миниатюр. Они включают концерты, выступления фельетонистов и куплетистов, а иногда даже певцов, танцоров и акробатов. Но в них ставятся и пьесы, правда, небольшие, но со всеми присущими пьесам качествами.

Раздумывая о театре, русский режиссер К.С. Станиславский говорил, что каждый спектакль должен иметь свою сверхзадачу, то есть должен рассказывать зрителям о чем-то новом, интересном, раскрывать перед ними какую-то важную сторону жизни. Если этого нет, если спектакль не будит мыслей зрителей, не помогает им глубже познать жизнь, тогда он не нужен и даже бессмыслен. Зрители могут смеяться весь вечер, а выходя из театра – сказать, что они столкнулись с пустым искусством. Пустое, не будящее новых мыслей и чувств искусство очень скоро перестает удовлетворять людей с хорошим вкусом.

То же самое относится и к эстраде. Только те номера, которые, обладая совершенной художественной формой, активно вмешиваются в жизнь, ставят и решают жизненно важные проблемы, заслуживают высокой оценки.

А как быть с акробатами или жонглерами? Хорошие акробаты показывают подлинную физическую и пластическую красоту человека, их тела, превращаясь в прекрасный и послушный инструмент, подчиняются самым сложным приказаниям разума. Зрители, любясь выступлениями акробатов, воочию убеждаются, как может быть силен, ловок, смел, пластичен и ритмически выразителен человек.

Обычно на эстраде не используют декорации, иногда нет даже кулис, задника, переднего занавеса; нет здесь, как правило, и эпизодических ролей: каждый выступающий на эстраде – премьер. Поэтому эстрада предъявляет к актерскому мастерству особенно высокие требования. На ней любое слово, жест, даже пауза должны служить созданию образа. Все должно быть подчинено раскрытию идейно-творческого существа номера. Подлинный эстрадный артист всегда стремится к созданию образа, даже если он не гримируется и не надевает специального костюма.

Эстраду иногда называют сиюминутным искусством. И это достаточно точное определение. События, происходящие в жизни, находят свое отражение во всех без исключения видах искусства, но, пожалуй, раньше всего на эстраде.

Для профессии режиссера эстрады, стоит отдельная задача, так как это сложный процесс, организации нескольких стилистических особенностей в одной постановке.

Режиссёр (фр. *régisseur* — «заведующий», от лат. *rego* — «управляю») — творческий работник зрелищных видов искусства: театра, кинематографа, телевидения, цирка, эстрады.

Назначение режиссуры — создание музыкально-драматического произведения или сценария театрального спектакля, эстрадного или циркового представления, фильма, на основе литературно-музыкального произведения, нередко собственного сценария и музыкального решения. На основе литературно-музыкального произведения, нередко собственного сценария и музыкального решения создает новую сценическую реальность. Организует действие в пространстве и времени, вместе с актерами находит ритмическое и пластическое решение номера, спектакля, представления.

1.1. Эстрадные жанры

Существуют следующие эстрадные жанры:

- речевой (разговорный) жанр;
- вокальный жанр;
- оригинальный и эстрадно-цирковой жанры;
- инструментальный музыкальный жанр;
- танцевальный жанр.

Речевой (разговорный) жанр на эстраде – условное обозначение жанров, связанных преимущественно со словом: конференс, интермедия, сценка, скетч, рассказ, монолог, фельетон, микроминиатюра (инсценированный анекдот), буриме.

Вокальная (вокально-инструментальная) миниатюра, получившая широкое распространение в концертной практике. На эстраде нередко решается как сценическая «игровая» миниатюра с помощью пластики, костюма, света, мизансцен («театр песни»); большое значение приобретает личность, особенности таланта и мастерства исполнителя, который в ряде случаев становится «соавтором» композитора.

Жанры и формы песни разнообразны: романс, баллада, народная песня, куплет, частушка, шансонетка и др.; разнообразны и способы исполнения: сольная, ансамблевая (дуэты, хоры, вок. INSTR. ансамбли).

К музыкально-разговорным жанрам относятся куплет, частушка, шансонетка, музыкальный фельетон. Распространенная на эстраде пародия может быть «разговорной», вокальной, музыкальной, танцевальной. В свое время к речевым жанрам примыкали декламации, мелодекламации, литмонтажи, «Художественное чтение».

Танец на эстраде – это короткий танцевальный номер, сольный или групповой, представленный в сборных эстрадных концертах, в варьете, мюзик-холлах, театрах миниатюр; сопровождает и дополняет программу вокалистов, номера оригинальных и даже речевых жанров. Складывался на основе народного, бытового (бального) танца, классического балета, танца модерн, спортивной гимнастики, акробатики, на скрещивании всевозможных зарубежных влияний и национальных традиций. Характер танцевальной пластики диктуется современными ритмами, формируется под влиянием смежных искусств: музыки, театра, живописи, цирка, пантомимы.

Каждый из названных выше речевых жанров имеет свои особенности, свою историю, структуру. Развитие общества, социальные условия диктовали выход на авансцену то одного, то другого жанра. Собственно, «эстрадным» жанром можно считать лишь родившийся в кабаре конферанс. Остальные пришли из балагана, театра, со страниц юмористических и сатирических журналов. Речевые жанры, в отличие от других, склонных осваивать зарубежные новации, развивались в русле отечественной традиции, в тесной связи с театром, с юмористической литературой.

2.Цирковое искусство

Цирк (лат. *circus* — круг; обычно зрители располагаются по кругу) — вид зрелищного искусства, по законам которого строится развлекательное представление. Также цирком называется и само специальное здание для проведения этих представлений.

Цирковое искусство сформировалось из народных площадных представлений и театрализованных спортивных соревнований.

Главный герой цирка – артист, который преодолевает, казалось бы, непреодолимые препятствия, поэтизирует физический труд, отвагу, изобретательность человека, создает обобщенный художественный образ. Образ этот раскрывается преимущественно при помощи специфических цирковых средств – трюков. Выбор и композиция трюков подчинены задаче создания образа. Комбинация трюков с другими актерскими действиями составляют номер – отдельное законченное произведение циркового искусства, сочетание нескольких разнохарактерных (разножанровых) номеров – представление.

В создании полноценного художественного образа в искусстве цирка большую роль играют и такие виды искусств, как музыка, танец, пантомима, живопись и даже архитектура. Таким образом, над созданием циркового произведения трудится коллектив, состоящий как из самих артистов, так и режиссера, художника, балетмейстера, композитора и многих других. Большое значение для развития циркового искусства имели рыцарские турниры и другие конные состязания, показ искусной верховой езды и др.

Артист цирка является представителем особого вида искусства – цирк, одним из основных выразительных средств которого является трюк.

Трюк в переводе с французского – ловкая проделка, ловкий прием, ухищрение. Артист цирка в жанрах партерной акробатики, гимнастики, в конном цирке исполняет сальто, стойки, прыжки, кабриоли, пассажи и т.п. в различных комбинациях. Если же это иллюзионист, то он показывает исчезновения и таинственные появления предметов, людей и животных. Клоуну же присуща демонстрация комических трюков, которые основываются на неожиданном или контрастном действии, вызывающем смех. Комические трюки клоуна нередко основываются на использовании специального реквизита с особой зарядкой: клоунские слезы, фонтанирующая бутылка шампанского и др.

Современные цирковые искусства включают клоунаду, акробатику, эквилибристику (удержание равновесия при неустойчивом положении тела, на проволоке, шаре и др.), музыкальную эксцентрику, иллюзионизм, пантомиму, интермедию и др.

Эквилибристы. Еще одним артистом, без которого невозможно представить цирковое представление, является эквилибрист. Этот жанр циркового искусства построен на умении человека удерживать равновесие на неустойчивых поверхностях. Традиционно эквилибристы выполняли различные телодвижения на канатах, шарах, цилиндрах. Часто артист сочетает умение держать равновесие с акробатическими, комическими действиями, а также с жонглированием. Еще в Древнем Китае большой популярностью пользовались представления канатоходцев. Во многих культурах мира народные забавы часто сопровождалась выступлениями эквилибристов. Существуют такие варианты этого жанра, как выступления на шаре, на проволоке, на катушках, на лестницах, на трапеции (штейн-трапе), на одноколесных велосипедах.

Иллюзионисты. Фокусники или иллюзионисты – представители профессии, прославившей цирковое искусство. Основой жанра являлась ловкость рук. Артисты, умевшие совершать магические манипуляции с различными предметами, например, картами, были обязательными участниками средневековых ярмарок. Современные иллюзионисты, кроме умения совершать удивительные движения руками, пользуются различными техническими ухищрениями, чтобы ввести зрителей в заблуждение. Среди фокусников есть настоящие мировые знаменитости, имена которых передаются из поколения в поколение. К таким иллюзионистам можно отнести Гарри Гудини, Алессандро Калиостро, семью Кио, Ури Геллера, Дэвида Копперфильда.

Клоунада. Спросите у любого ребенка, что такое цирк, и получите ответ: это клоуны. Мастера, работающие в этом амплуа, стали настоящим символом цирка, без них представления невозможны. Начало профессии было заложено в институте шутовства, ведь шуты состояли при дворе всех монарших особ. Их задачей было не только увеселение, но и высмеивание пороков, при этом шут, паяц, мог сказать правду кому угодно. Искусство клоуна часто построено не на юморе, а на иронии, буффонаде и гротеске.

Международный День Цирка отмечается 17 апреля.

2.1. Цирковые жанры на эстраде

Чтобы познать природу и особенности трудовой деятельности циркового артиста, нужно, прежде всего, знать цирковые жанры и их разновидности.

Цирковой жанр (франц. genre – род, вид), исторически сложившаяся группа цирковых номеров, эстетически близких между собой и имеющих общий функциональный признак. Так, например, в жанре эквилибристики таким признаком является сохранение исполнителем равновесия при самом неустойчивом положении тела, в жонглировании – это умение артиста в заданном ритме подбрасывать и ловить одинаковые или разнородные

предметы. Корни многих цирковых жанров, а вместе с этим, специальностей артиста цирка, уходят к древним народным играм, культовым обрядам, трудовым навыкам ремесленников и крестьян. Предшественниками гимнастов на ремнях считают шорников, проверяющих крепость изготовленных подпрут исполнением на них различных гимнастических упражнений.

На эстраде издавна существуют ряд жанров, объединённых общим названием «оригинальные». Они принадлежат цирковому искусству. Это различного рода акробатические номера, жонглирование, эквилибристика, гимнастика, иллюзия, манипулирование, мнемотехника, звукоподражание, вентрология (чревоуещание), клоунада и др.

Среди выдающихся мастеров цирка, выступавших в 20-е годы на эстраде, были эквилибристы на проволоке Шуретта и Жорж Розетти (их трюки органично сочетались с песенками и танцами), «2 Жерве» (танцжонглеры), «3 Кастелио» (танцакробаты), «2 Делан» (танцакробаты). Номер «2 Делан» начинался с выхода исполнителей (А.Дерманера и Н.Самошникова), изображавших двух молодых парней на прогулке. Под звуки мелодии «Блэк-бота» приятели, не прерывая разговора, пританцовывали, возились, при этом исполняя акробатические трюки. Театрализованный мимико-танцевально-акробатический номер «2 Делан», созданный в 1925 году во многом был подражанием иностранных гастролеров. Номера иностранцев, как правило, были театрализованными и создавались в расчете на демонстрацию с подмостков варьете. Тенденция к театрализации цирковых номеров на эстраде прослеживается с дореволюционного времени. Так, цирковые жонглеры Лизетт и Жанто, разыгрывали сценку, в которой ловкий индеец, демонстрируя совершенное владение томагавками и стрельбу из лука, покорял сердце своей возлюбленной. Жонглеры Коньковские работали с теннисными ракетками и мячами в образах джентельменов – любителей спорта. Среди жонглеров выделялись также Лихачевы, Пьер (Ефимов), Спарри (Е. и К.Кукины).

Если для большинства номеров театрализация носила чисто внешний характер, то номерам комических жанров театрализация присуща от природы. Выдающимися номерами акробатической эксцентрики был дуэт Макс и Жак, Макс и Максели (Алексеев и Александрова). На эстраде в 30-е годы было много номеров клоунады. Это – Мария и Серж, Фока и Бондаренко, Буяновские, Анатолий и Коко; музыкальные эксцентрики – Е. и В.Гринье, Гарин и Вильтзак, «Братья Кольпетти, музыкальные клоуны» (Грудзинские), копируя схему номера Бим-Бом (Радунский и Кортези), «Биб-Боб», «Рим-Рам», «Дин-дон».

На эстраде выступали иллюзионисты и манипуляторы: Боско (М.П.Трахтенберг), Дик Картер, П.А.Соколов манипуляцию сочетал с жонглированием (работал с монетами, шариками, платками, кольцами, с картами). После революции, поначалу от иллюзионистов требовали разоблачения трюков, опасаясь, чтобы это не стало пропагандой суеверий. А также требовали Агитационной направленности. Так, например, фокусник Тейде (Давыдов), у которого выступление проходило под девизом «от суеверия к науке», трюк с пропадающими часами назывался «часы прогульщика», а трюк с исчезающими кольцами – «уничтожение колец как наследия прошлых

предрассудков о браке». В 1921 году в Москве начал свои выступления Э.Т.Ренард (Кио), вводил в свои номера современную тематику. В 20-е годы на эстраде начали работать манипуляторы и иллюзионисты Алли-Вад (Вадимов) и КлеоДоротти (Карасик).

Многие номера иллюзионистов и манипуляторов включали трюки из репертуара трансформаторов, чревовещателей, факиров и гипнотизеров. А.Д.Козюков – король цепей, карт, магии, цветов и чревощания. Скауэр (Ф.М.Григорьев) – манипулятор, чревовещатель. Иллюзионист Д.И.Лонго был еще и факиром. С мнемотехникой выступал А.А.Мартынов.

Комической театрализации добивались исполнители и таких жанров, как акробатика и эквилибр. Например, братья Сергей и Владимир Горемыкины исполняли сценку «Липкая бумага». Один из исполнителей решил поймать шмеля на липкую бумагу и сам к ней прилипает. Номер был поставлен режиссером цирка и эстрады Арнольдом Григорьевичем Арнольдом. Интересны были и такие номера акробатических пар, как Гурский и Чичерин (реж.Птицин), братья Воронины (выступали в образах забавных гномов), Птицина и Маслюков, Калачова и Птицин.

Среди групповых акробатических номеров украшали концертные программы номера Степановых («акробатическая пятерка»), Ушаковых («икарийские игры»), эквилибристов на велосипедах Васильевых.

В начале 60-х годов расцвету цирковых жанров на эстраде способствовало ГУЦЭИ и студия, созданная в 1959 году при содействии Смирнова-Сокольского при Московском театре эстрады. В 1961 году она была реорганизована во Всесоюзную творческую мастерскую эстрадного искусства (ВТМЭИ). Ее работу возглавил Л.С.Маслюков. Постановку цирковых номеров делали бывшие режиссеры, артисты эстрады: Т.Птицина, М.Харитонов, Г.Лукин, С.Каштелян, Р.Славский, Л.Маслюков.

3. Единство цирка и эстрады

Сатира на городской быт и нравы, острые актуальные шутки на политические темы, критическое отношение к власти, куплеты, комические сценки, прибаутки, игры, музыкальная эксцентрика явились зачатками будущих эстрадных жанров, родившихся в шуме карнавальных и площадных увеселений. Зазывалы, которые при помощи прибауток, острот, веселых куплетов сбывали любой товар на площадях, рынках, впоследствии явились предшественниками конферанса. Все это носило массовый праздничный, легкий, импровизационный и доходчивый характер, что и сформировало основные признаки эстрадного искусства, в общем:

- Лаконизм
- Мобильность
- Легкость
- Злободневность (актуальность)
- Праздничный характер
- Прямой контакт со зрителем

У цирка есть те же признаки. В номерах ярко и кратко выражается мысль, присутствует праздничность и карнавальность.

На эстраде существует много жанров, основанных на проявлении какой-либо уникальной техники, на демонстрации трюков. Сама по себе техника исполнения этих трюков из-за своей сложности является предметом искусства. В цирке зрелищное начало является доминирующим и определяющим. Каждый номер и все представление в целом требуют определенной режиссуры. Определяя специфику цирка, Е. М. Кузнецов писал, что «любой цирковой номер в своей первооснове представляет собой ряд трюков». Трюки же – это «реальное преодоление физического препятствия». Трюковая основа цирка и составляет его специфику. Несомненно, трюки играют в выступлениях цирковых артистов очень большое, часто решающее значение. На самом деле: если трюки – реальное преодоление физических препятствий, тогда трюком может быть названо действие метателя диска или бегуна на любую дистанцию, хотя они и не имеют ни малейшего отношения к цирку. В то же время в цирке есть номера, притом специфичные для него: клоунада, иллюзионизм, в которых трюки как преодоление физических препятствий занимают весьма малое место. Значит, специфика цирка, вероятнее всего, в эксцентричности. Мне кажется, что без этого свойства эстрада не будет привлекать, как и цирк.

В эстраде синтезируются актерское мастерство, инструментальная музыка, вокал, хореография, живопись, В этот синтез искусств вклинивается спорт (акробатические и гимнастические номера) и наука. Более того, существуют жанры эстрады, основанные на трюковой составляющей, которая требует проявления уникальных способностей и возможностей человека (например, ряд эстрадно-цирковых поджанров, гипноз, психологические опыты). Множественность выразительных средств, их неожиданные и необычные сочетания на эстраде очень часто более разнообразны, чем в других зрелищных искусствах. Хотя, например, цирковое искусство – антибытовое по своему существу. Даже ставящиеся на арене сюжетные сценки – сугубо условны. Но при всем том цирковое искусство, несомненно, реалистично, ибо оно, отражая жизнь, стремится все больше возвеличить человека: его смелость, ловкость, силу, красоту. Утвердить человека как хозяина жизни. Артисты, добивающиеся удивительных результатов, умеющие все делать по-своему, преодолевающие самые невероятные препятствия, подчиняющие себе львов, тигров и крокодилов, умеющие заставить свое тело выполнять самые сложные приказания разума. И все это показывают под веселые звуки оркестра, в ярком свете цирковых фонарей и прожекторов.

Как в цирке, так и на эстраде, выступающие артисты широко используют так называемую маску, определенный образ, отличающийся постоянством не только внешнего облика, но и свойств характера, биографии. Этот образ, рожденный художественным воображением, может не иметь ничего общего с личностью самого артиста.

Длительность номеров обычно составляет от 3 до 10 минут. Он должен сразу завладеть вниманием зрителей, быть ярким, легко воспринимаемым. Время номера может быть и менее 3-х минут, но конечно, только выдающиеся

артисты могут средствами своего искусства за очень короткое время создать емкий, эмоциональный, сильный образ.

4. Противоречия цирка и эстрады

Говорят, что цирк и эстрада – это одно и то же, потому что и там и здесь представление складывается из ряда различных номеров, но сами-то номера в своем подавляющем большинстве различны. Манеж, являющийся основной производственной площадкой для циркового зрелища, диктует свои законы исполнения, отличные от тех, какие предъявляют сценические подмости.

Импровизация является одним из важных свойств эстрады. Здесь существует много жанров, основанных на проявлении какой-либо уникальной техники, на демонстрации трюков. Сама по себе техника исполнения этих трюков из-за своей сложности является предметом искусства. Но техника исполнения, доведенная до совершенства, уже сама по себе не вызывает восхищение зрителя. Эстрадный номер оригинального жанра, помимо сложных трюков и элементов присутствует живой человеческий образ, тема, идея и сверхзадача, направленные на контакт со зрителем и его отклик. В цирке же большинство номеров четко отработаны.

4.1 Роль режиссёра в цирке

25 октября 1878 года Эдмон де-Гонкур записал в своем дневнике: «Мне следовало бы приняться за роман о клоунах, так как в настоящее время мой ум находится в смутном и зыбком состоянии, как раз соответствующим подобному произведению, несколько выходящему за пределы абсолютной реальности». В устах натуралиста это звучит отступничеством.

В романе «Братья Земгано» писатель с поразительным проникновением описывает природу и состояние человека (режиссера или артиста), рожденного для цирка. «Руки Джанни, даже когда он отдыхал, были беспрестанно заняты и вечно нащупывали что-то вокруг; они как бы невольно и почти бессознательно схватывали попадавшиеся предметы, ставили их на горлышко, на угол, словом так, что, очевидно, было, что они не удержатся. И Джанни тщетно старался заставить их простоять в таком положении хотя бы одно мгновение, руки его вечно бессознательно трудились над преодолением законов тяготения, над нарушением условий равновесия.

Трюк, который Джанни искал с самой ранней юности и который должен был занести имена двух братьев в новейшую летопись олимпийских цирков. Наряду с именами Леотара, короля трапеции, и Леруа, человека с шаром, – трюк этот пока что не давался ему, и Джанни искал его с тем умственным напряжением, с каким математик ищет решение задачи, химик – формулу красящего вещества, музыкант – мелодию, механик – железную, деревянную или каменную конструкцию. Как и эти одержимые одной идеей люди, – он был рассеян, задумчив, жил вне реальности.

Мозг Джанни, непрерывно работавший, искал среди явлений, признанных невозможными, какую-нибудь маленькую штучку, которую он сделал бы

выполнимой, маленькое нарушение законов природы, которого он, скромный клоун, добился бы первым, вызвав всеобщее недоверие и изумление...»

Режиссер в цирке – постановщик цирковых спектаклей, программ, номеров. В русском дореволюционном цирке функции режиссера обычно выполнял директор, антрепренер труппы: он формировал программу, устанавливал очередность номеров (номера артисты готовили сами). Среди таких антрепренеров: А. Сур, Ф. Изако, Э. и Р. Труцци (два последние проявили себя и как постановщики пантомим и феерий). Крупнейшие цирковые предприниматели С. Чинизелли, А. Саламонский, П. Крутиков, братья Никитины для постановки балетно-пантомимических спектаклей приглашали театральных режиссеров и балетмейстеров (Ф. Нижинский и др.) В советском цирке роль режиссера приобрела первостепенное значение.

Среди театральных режиссеров, работавших в Московском и Ленинградских цирках в первые годы после революции: Н. Фореггер, А. Горский, К. Голейзовский, Н. Петров, Н. Горчаков, Н. Акимов, С. Радлов. В качестве режиссеров выступали также артисты цирка Л. Танти, М. Пятецкий, Б. Феррони и особенно успешно – В. Труцци.

В начале 30-х гг. режиссеры стали ставить и отдельные цирковые номера А. Бартэн, Г. Крыжицкий, А. Чекрыгин, В. Мирославский в Ленинградской эстрадно-цирковой экспериментальной мастерской. Делались попытки увязать разрозненные трюки в стройную, образно решенную композицию, подчиненную конкретной идее. В современном цирке артисты при подготовке нового номера редко обходятся без помощи режиссера.

Трюковое и образное решение, костюмы, художественное и музыкальное оформление, композиция номера, расстановка эмоциональных акцентов – результаты совместного творчества режиссера и актера, например, аттракцион В.Филатова «Медвежий цирк создавался совместно с И.Немчинским, иллюзионный аттракцион Э.Кио – с А.Арнольдом. Режиссеры работают с клоунами, создавая его маску, определяя линию его поведения, особенности внешнего облика (Г.Венецианов работал с Б.Вяткиным, М.Местечкин – с Ю.Никулиным и М.Шуйдиным, С.Морозов – с О.Поповым, Ю.Белов – с Л.Енгибаровым).

С 60-х годов номера, аттракционы и сюжетно-тематические спектакли готовятся по заранее написанному сценарию и задача режиссера – переложить литературный материал на язык циркового искусства с помощью средств цирковой выразительности. Режиссер – также организатор представления, объединяющий разрозненные номера в стройную, композиционно завершенную программу (большая роль при этом отводится прологам и эпилогам). Русские режиссеры стали рассматривать цирковую программу как монолитный спектакль известные театральных режиссеров – А. Дикий, Э. Краснянский.

В практику вошли также тематические программы, поставленные цирковыми режиссерами («Цирк друзей», «Женщины – мастера цирка» и др.). Значительный вклад в российскую режиссуру внесли Ю.Архипцев, Ю.Белов, А.Вольный, В.Головко, Б.Заяц, Е.Зискинд, Г.Кадников, В.Крымко,

А.Ольшанский, Г.Перкун, Б.Романов, Е.Рябчуков, Ю.Свирелин, А.Сонин, Е.Тимошенко, А.Ширай.

«При Государственном институте театрального искусства им. А.В. Луначарского (РАТИ) в 1966 году открылось – впервые в мировой практике – заочное отделение по подготовке цирковых режиссеров из числа работающих артистов цирка. Осенью 1973 года, тоже впервые в мире, при ГИТИСе открылось стационарное отделение режиссеров цирка».

Нередко бывает и так: в представлении участвуют технически очень сильные акробаты, гимнасты, жонглеры, наездники, и все же, когда представление оканчивается, оно оставляет у зрителей чувство неудовлетворенности. В чем же причина этого? Мне кажется, в недостатке артистизма многих мастеров цирка и в слабости режиссерского решения иных номеров. Цирковое представление складывается из ряда номеров, и если их сочетание, их композиция требуют режиссерского решения, то и каждый отдельный номер также требует режиссерского подхода. Когда мы говорим о режиссуре цирковых номеров, то чаще всего подразумеваем композицию трюков или же тренерскую работу по подготовке новых трюков.

Но режиссер должен быть также педагогом, помогающим решать и чисто актерские задачи. На циркового актера, а не только мастера-трюкача, у нас до сих пор обращают недостаточно внимания. При приеме в Училище циркового искусства интересуются главным образом внешними данными будущего деятеля цирка: его ростом, фигурой, физкультурной подготовленностью, что, разумеется, правильно. Но почти не задумываются о том, есть ли у молодого человека актерское обаяние? Какова его актерская фантазия? Обладает ли он способностью к перевоплощению?

Разве не действует инспектор манежа Московского цирка А. Б. Буше, когда он стоит в артистическом проходе по своей привычке по стойке «смирно» но зрители видят и ощущают, с каким напряженным вниманием и интересом он наблюдает за происходящим на арене. Вот, к сожалению, подобного умения действовать не хватает многим нашим артистам, а режиссеры мало заботятся о том, чтобы научить их этому. Артист действует только тогда, когда упражняется сам, и становится глубоко равнодушным, как только к упражнениям приступает его партнер. Второе режиссерское качество, ближайшим образом связанное с первым, это умение создать единство действия всего номера средствами актерского мастерства.

В цирковом номере часто показывают различные упражнения, по своему характеру далекие одно от другого. Что же при этом происходит? Вот, скажем, эквилибристы на шестах В. и В. Ивановы. Они имеют ряд бесспорных трюковых достижений, и все же, так как их номер актерски и режиссерски не сделан, он во многом проигрывает. Создается впечатление, что артисты, переходя от трюка к трюку, как бы хотят сказать: «Смотрите, мы и это умеем делать, и это, и еще вот это; мы даже ездим на велосипеде в ренском колесе...». Иначе говоря, – происходит демонстрация разрозненных технических достижений без заботы об их актерской подаче. А может режиссер добиться такой подачи? Полагаю, что да. Рецепты здесь давать трудно, но если бы

зрители ощущали у исполнителей увлеченность при переходе к всё более сложным упражнениям, если бы актеры вели бессловесный, но явно ощущаемый нами диалог: «А ну попробуем сделать это, еще это, смелее, — мы победим!» — то, право, номер очень бы обогатился. Номер эквилибристов на першах и лестницах, руководимый Е. Милаевым, увлекает зрителей не только великолепием чисто технических достижений, но также актерской и режиссерской продуманностью.

Разве не выразителен Милаев, когда, держа на лбу шест со стоящим на нем партнером, пробегает через весь манеж и останавливается у самого барьера? В этой пробежке раскрывается та сила, ловкость и смелость, которые составляют главное существо цирка. Или такая деталь: лежа на подушке и держа на ногах лестницу с находящимися наверху партнерами, Милаев время от времени постукивает по ней, умея в этот технический знак вложить эмоциональное начало.

Он как бы ведет через особый код разговор со своими партнерами: «Спокойно, — говорит он своим товарищам, — делайте все уверенно, на меня вы вполне можете положиться». Потом в его коде слышится: «Молодцы, я восхищаюсь вами!» И, наконец: «Я начинаю уставать, спускайтесь вниз!» Может быть, Милаев вкладывает другой смысл в постукивания.

Теперь вспомним некоторые номера акробатов на подкидных досках. Режиссерски и актерски они не решены, в них не найден точный и четкий рисунок групп, а между тем в цирке, может быть, больше, чем в любом другом искусстве, требуются выразительность и красота каждого построения. К тому же в этих номерах артисты, свободные от исполнения трюков, зачастую перестают действовать, отчего номера их, несомненно, проигрывают. Еще один вопрос, относящийся к цирковой режиссуре. В номере обычно участвуют артисты, одетые в одинаковые костюмы, и если переводить их амплу на театральный язык, то все они — герои, каждый из них стремится подчеркнуть свою силу, ловкость и смелость.

Но раскрытия характерности артисты почти не добиваются. Комики в номерах участвуют редко, а когда они появляются, то это обычно буффонные маски. Но такие маски, как и всякий стандарт, не могут иметь успеха. Публика на опыте знает, что под обликом комедийного персонажа скрывается хорошо натренированное тело спортсмена, — значит, неожиданности в таком превращении нет.

Разве невозможны поиски иного решения комического эффекта? С другой стороны, если все участники номера одинаковы по костюмам и манере поведения, то это стандартизирует номера, во всяком случае, относящиеся к одному жанру, лишает их многих интересных качеств, и прежде всего своеобразия. А что бы режиссерам подумать о поисках для каждого исполнителя характерности, хотя бы ограничивая ее самыми скромными рамками. Несомненно, это потребует дополнительных усилий от актеров, но в то же время обогатит номера. В качестве примеров, подтверждающих сказанное, упомяну номера И. Бугримовой и М. Назаровой.

Бугримова играет, — да, именно играет женщину «вамп», что выявляется и в ее костюме, и в ее движениях, и в ее взаимоотношениях со зверями. Зрители все время ощущают, как волевое напряжение артистки покоряет зверей, перед нами образ настоящей укротительницы хищников. Назарова выступает в роли инженю, она ласково играет с тиграми, покоряет их и вместе с тем и публику своим очаровательным кокетством, своей женственностью, своей лиричностью.

И эта различная характерность, найденная артистками, придает их номерам особенную свежесть, благодаря которой они очень нравятся публике. А мы знаем иных сильных по технике укротителей, но характерности не добивающихся, из-за чего номера их очень теряют.

По пути создания характерности идут акробаты Л. и Ю. Громы. Их очень милый акробатический скетч (иначе его не назовешь) построен на изящном объяснении в любви двух молодых людей, которые и кокетничают, и любят друг друга, и шутят, и чуть-чуть обижаются, раскрывая все это через серию акробатических упражнений.

В свое время разговаривали акробаты-эксцентрики Арман и Цереп, вели разговор участники труппы Девис, сейчас разговаривают акробаты Кукушкины. Но в настоящее время акробатические или гимнастические номера с разговором — явление забытое, и это обидно, так как введение слова обычно очень оживляло номера. Конечно, акробаты не должны вести диалоги со сложным подтекстом, но остроумные словесные шутки, короткие репризы мне кажутся в цирковых номерах вполне уместными. То, о чем здесь пишется, отнюдь не является единственно возможными путями развития цирковой режиссуры. Возможны и другие пути, как возможен в цирке и показ чисто физкультурных упражнений.

Но путь, о котором здесь говорится, представляется мне интересным, открывающим богатые перспективы для развития циркового искусства. Конечно, этот путь труден, он потребует от артистов усилий, направленных на то, чтобы превратиться из исполнителей трюков в настоящих актеров. Этот путь потребует и изменения режиссерской практики, так как режиссеры явятся не только постановщиками, заботящимися о распределении трюков и пауз (хотя это тоже очень важно), но они также будут работать над образом и взаимоотношениями персонажей.

Такие принципы работы режиссуры потребуют новой направленности и от художников, которые должны будут искать конкретности образов, в то же время, не забывая о цирковой специфике их решения. Успех на этих путях может прийти к артистам не сразу: чтобы его добиться, придется потратить немало усилий. Но бесспорно, что, оставаясь в пределах даже самых лучших традиций, любое искусство, и в том числе цирковое, заострится. Думается, что усиление режиссерского начала в цирковых номерах, усиление в них актерской выразительности, бесспорно, поведет к улучшению цирковых программ, повысит их идейно-художественное качество, увеличит интерес к цирку со стороны самых широких масс зрителей.

4.2. Создание художественного образа

Некоторые жанры не могут быть перенесены на эстраду по чисто техническим причинам».

Номера эстрадно-цирковых жанров можно условно разбить на две разновидности:

- бессюжетный номер;
- сюжетный номер.

Иногда сюжетный номер называют театрализованным, и театрализация усиливает выразительность номера, обращение к ней лежит в традициях эстрады, о чем писал Ю. Дмитриев:

«Существовали цирковые номера, имевшие, так сказать, эстрадную интерпретацию. К ним относились танцжонглеры Жерве. Один из них появлялся во фраке, другой — в костюме грума. Номер строился, будто посетитель ресторана, приняв известную дозу горячительного, вставал из-за стола и начинал игру со слугой, также склонным к эксцентрике. Отбивая чечетку, артисты жонглировали тремя булавами, декорированными под винные бутылки. Постепенно количество булав доходило до шести. В номере Р. и А. Славских неловкий увалень ухаживал за изящной физкультурницей, а она, по женскому коварству, предлагала ему испытать ловкость, встав на натянутую проволоку. Взобравшись вслед за своей искусительницей на эту проволоку, Славский демонстрировал самые невероятные повороты, пробежки и самые неожиданные остановки. Высокое мастерство эквилибристов соединялось со сценической игрой».

Но в сюжетном номере от исполнителей требуется умение действовать в обусловленных обстоятельствах, создание характера персонажа, проявление всего комплекса владения элементами актерского мастерства, что не всегда возможно. Вместе с тем, сюжетное построение эстрадно-циркового номера не является единственно возможным. Нельзя забывать, что главная цель любого вида искусства — создание художественного образа.

Достичь создания художественного образа в эстрадно-цирковых жанрах, как показывает практика, можно и не выстраивая в номере сюжет. Тогда режиссер прибегает к выразительным средствам, не требующим от исполнителей комплексного проявления актерского мастерства. Поэтому рассмотрим другие приемы и выразительные средства, лежащие вне сюжетного построения, к которым прибегает режиссер для создания художественного образа в эстрадно-цирковом номере.

Бессюжетный номер

В эстрадно-цирковых жанрах важнейшей составляющей выступает трюк, который часто имеет самостоятельную ценность. Но любой трюк должен быть не просто чисто исполнен, а должен, как говорят на профессиональном сленге, «продан». Хотя, конечно, вернее сказать не «продан», а «подан». Режиссер стремится к тому, чтобы трюк не стал самоцелью, но был бы средством создания художественного образа.

Это, пожалуй, самое сложное: подать трюк таким образом, чтобы он демонстрировал победу человека над миром вещей, пространством, тяготением,

над собственными физическими возможностями, над представителем фауны (в том числе и хищником) — в этом заключается основа тематики бессюжетного номера. Режиссер постоянно заботится о том, чтобы трюк выглядел эффектно, чтобы зрителю было понятно: демонстрируется действительно сложный технический прием, причем часто на пределе человеческих возможностей. Самый простой и распространенный способ достижения этого в цирке — объявление шпрыхсталмейстера «Исполняется рекордный трюк» и барабанная дробь или пауза в оркестровом сопровождении номера. Этим достигается эффект нагнетания и концентрация внимания зрителей на трюке. Например, во время силового жонглирования в номере известного артиста В. Дикуля обязательно объявлялся вес предметов, с которыми он работал. Без этого зритель не смог бы оценить уникальность трюков артиста. Разница между цирком и эстрадой здесь лишь в том, что на эстраде объявления делает не шпрыхсталмейстер, а конференсье.

Хотя описываемый прием прост и достаточно распространен, это еще не означает, что он плох, во многих случаях без него просто не обойтись. Здесь важно обозначить принцип, а вот формы его конкретного осуществления могут быть различны. Фантазия режиссера может подсказать разные способы информирования зрителей (таблички, электронные цифры на табло и т. д.), но главное должно быть соблюдено — информация должна быть доведена до зрителей. Если публика не понимает, что исполняется уникальный трюк, трюка — нет. Это — работа впустую.

Однако такая информация не обязательно должна быть выражена через слово или в надписи. Режиссер может построить номер так, что подготовка к трюку становится как бы предуведомлением публике, что сейчас будет показано нечто уникальное. С этой целью перед исполнением трюка специально выстраивается так называемая подготовительная пауза.

Даже если артисту (по технологии исполнения) такая пауза не требуется, даже если он может исполнить трюк, что называется, с ходу и «в темп», все равно. Специально выстроенная подготовительная пауза усиливает выразительность трюка. А то, что такую паузу, как в цирке, так и на эстраде надо специально выстраивать, — нет сомнения. Эта пауза может быть собственно паузой, когда артист как бы останавливает номер и несколько секунд концентрируется на предстоящем трюке. Эта пауза может быть насыщена и различными подготовительными действиями: тяжелую штангу выносят четыре человека, идет проверка реквизита и снаряда перед исполнением трюка, артист отстегивает страхующую лонжу, поправляет подкидной мостик для будущего прыжка, устанавливает на точное место партнеров, которые, скажем, должны ловить его после сальто и т. д. Еще раз подчеркнем: Действия исполнителя в подготовительной паузе могут не вызываться необходимостью, но они специально выстраиваются режиссером для более эффектного восприятия трюка. С этой же целью используется и другой прием — намеренный срыв исполнения трюка.

Например: артист с подкидной доски через сальто приходит в колонну четвертым (оказывается на верху колонны из трех человек). Первый раз он

промахивается, но это специально пост-роенная неудача. Как правило, таких «неудач» выстраивается одна-две, а с третьего раза трюк исполняется чисто. Такой прием без всяких объяснений наглядно демонстрирует зрителю сложность исполняемого трюка. Сложность трюка подчеркивает не только подготовительная пауза, но и пауза после исполнения трюка или их серии, которая называется комплиментом. Традиционно в эту паузу артист благодарит публику за аплодисменты. Иногда это выражено в поклонах, иногда в приветственных жестах руками. Часто комплимент в эстрадно-цирковом номере является единственным проявлением прямого общения исполнителя со зрительным залом, поэтому он важен не просто как выражение признательности артиста за благодарность, выраженную в аплодисментах.

Комплимент специально ставится режиссером. Места комплиментов заранее определяются в сценарной разработке номера, они никогда не отдаются на импровизацию артистов. Таким образом, комплимент становится одним из выразительных средств номера. Номер эстрадно-цирковых жанров без комплиментов сильно проигрывает в своей выразительности, так как комплимент акцентирует внимание зрителей на только что исполненном трюке.

Дополнительные выразительные средства бессюжетного номера. Поскольку в создании бессюжетного номера режиссер не может требовать от исполнителей проявления навыков актерского мастерства, то он для создания художественного образа в основном оперирует выразительными средствами, которые лежат вне актерского искусства. В номере эстрадно-циркового жанра, наряду с главным выразительным средством такого номера — трюком, дополнительные выразительные средства играют более заметную роль. Это:

- костюм;
- снаряд и реквизит;
- музыкальное и шумовое оформление;
- свет.

В это перечисление не включено декоративное оформление, и это не ошибка. И эстрада, и цирк очень скупы на декорации. Это обусловлено в первую очередь таким признаком эстрады, как лаконичность. Но есть и организационно-технологическая причина: постоянная сменяемость номеров не дает возможности для каждого из них устанавливать специальное оформление. Если же дается эстрадное обозрение, то и в этом случае чрезвычайно сложно сделать декоративное оформление, которое своими средствами подчеркивало бы образ каждого номера. Чаще всего в обозрении такое оформление обозначает общее место действия, иногда носит условный характер. Оно «работает» не на каждый номер в отдельности, но на сюжет шоу в целом. Поэтому, если сценография в номере и присутствует, она всегда выражена деталями.

В изобразительном ряду бессюжетного номера ведущая роль принадлежит костюму исполнителя. Прежде всего, костюм исполнителя должен быть функционален, он не должен мешать исполнению трюков. Если одежда неудобна, если она стесняет или затрудняет движения исполнителя, это может

привести к тому, что он даже будет вынужден отказаться от исполнения некоторых трюков, как правило, самых эффектных, которые требуют, чтобы артисту ничто не мешало. Кроме того, неудобный костюм, сковывающий движения, может стать причиной травмы, особенно при исполнении акробатических и гимнастических трюков. Поэтому такой костюм в полном смысле слова конструируется. То, что в этом костюме будут исполняться сложные трюки, должно учитываться художником уже на этапе создания эскиза.

Задача режиссера — четко сформулировать для художника по костюму требования функциональности. Любая блистательная художественная идея не будет воплощена, если не отвечает этому требованию. Ни один артист не наденет самый прекрасный костюм, если он мешает трюковой работе. Процесс разработки костюма начинается с формирования художественной концепции, затем наступает этап создания эскиза, за ним — собственно изготовление. И на всех этапах вместе с художником работают режиссер и артист-исполнитель — только так можно сделать действительно функциональный костюм. Хотя персонаж в бессюжетном номере отсутствует, так как исполнитель не пользуется перевоплощением, костюм, тем не менее, может создавать у публики впечатление, что артист предстает в некоем образе. Особенно это происходит тогда, когда исполнитель надевает костюм какого-нибудь известного фольклорного или литературного персонажа.

В бессюжетном номере костюм как бы начинает сам играть героя. В этом случае бессюжетный номер даже может войти в канву сюжетного представления, работая на его сквозное действие. Например, воздушная гимнастика исполняется парой в нейтральных костюмах. Но режиссер одевает исполнителей в стилизованные костюмы Людмилы и Черномора, притом, что они исполняют те же трюки в той же последовательности. Таким образом, возникает подобие сценки «Полет Людмилы и Черномора», которая логично вставляется в сюжетную цирковую пантомиму «Руслан и Людмила» (так поступили режиссеры А. Шаг и А. Сонин в постановке известной одноименной пантомимы в Санкт-Петербургском государственном цирке в 1979 году; художник Р. Юношева). Или, к примеру, артист в темповом акробатическом номере одевается в костюм чертенка, и в новогоднем варианте циркового представления возникает подобие сценки из «Ночи перед Рождеством».

Костюм исполнителя эстрадно-циркового номера чаще бывает условным, создающим не конкретный, а отвлеченный, обобщенный образ — романтический, эксцентрический, поэтический. Обратимся для наглядности, к примеру, воздушной гимнастики (такие номера можно встретить на эстраде в больших шоу и в мюзик-холлах). В них всегда присутствует идея победы человека над земным тяготением. К примеру, может быть создан романтический образ влюбленной девушки. Плавная романтическая музыка, развевающийся за летящей фигурой шлейф или легкий шарф, мягкая цветовая гамма... Или классическое трико раскрашивается в яркие шутовские цвета, надевается на голову колпак — и в номере возникает совершенно другой, эксцентричный образ, где главными героями становятся шутка и смех.

Решение костюма может подчеркнуть раскрытие темы эстрадно-циркового номера. Например, в 1960-е годы прошлого века была чрезвычайно популярна тема космических полетов, завоевания космоса (особенно после первого полета человека в космос). И практически половина номеров воздушной гимнастики в то время стала исполняться в «космических» костюмах. Костюм в эстрадно-цирковом номере не может быть «перегружен». Важнейшее значение имеет яркая и образная деталь. Помимо того, что это отражает принцип лаконизма, присущий эстраде вообще, такой костюм позволяет регулировать, если можно так выразиться, степень открытости фигуры исполнителя. Демонстрация уникальных физических возможностей человека требует максимальной открытости тела, чтобы зритель мог оценить гибкость, растянутость, силу. В таких номерах всегда демонстрируется эстетически прекрасное тело. Поэтому костюм в эстрадно-цирковом номере часто больше открывает, нежели закрывает. Достичь этого можно только через деталь.

Образное решение эстрадно-циркового номера может создаваться за счет использования необычных снарядов (устройств, на которых и с помощью которых исполняются трюки). Например, в качестве гимнастического снаряда используется карусель «Гигантские шаги». И сразу исполнение трюков превращается в соревнование на народном гулянье, создается образ народной удали. Столик для номера «каучук» декорируется под морскую ракушку, из которой появляется восточная принцесса... Таким образом, иногда снаряд как бы «маскируется» под знакомый предмет, вызывающий у зрителя определенные и однозначные ассоциации. Однако специально для номера может быть создан особый и необычный снаряд, который, не неся в себе никакой образной функции, поражает своей необычностью. В этом случае снаряд сам становится своего рода трюком. Но важно, чтобы он подчеркивал сложность трюковой работы исполнителей, а не затушевывал ее. Аналогичным образом должен работать в номере и реквизит. Стоит жонглеру вместо традиционных булав взять в качестве реквизита оглобли, и это сразу подчеркивает русский народный характер номера. А если жонглер работает с кривыми турецкими ятаганами, это придает номеру восточный колорит. Поэтому очень часто снаряд и реквизит как бы «тянут» за собой другие выразительные средства. От трюков, снаряда и реквизита, с которыми работает исполнитель, зависит, таким образом, стилевое решение номера. И выявляется оно, в том числе и через музыкальное сопровождение. Музыка как вид искусства чрезвычайно эмоциональна.

Музыкальное оформление, вероятно, в самой большой степени эмоционально влияет на образное решение номера. Дело в том, что в музыкальном произведении уже содержится цельный художественный образ. Когда музыкальное произведение определенного стиля и характера сопровождает эстрадно-цирковой номер, — этот стиль и характер, эта образность естественно ассоциируются зрителем с происходящим на площадке. Поэтому удачно найденное музыкальное сопровождение сразу настраивает публику на нужное восприятие. Часто профессиональные

режиссеры говорят, что найти точную и выразительную музыку для номера — сделать половину дела. Часто музыкальное сопровождение становится отправной точкой в поиске идеи и темы номера, особенно когда в этом качестве используется песня (где музыка соединяется с текстом).

Поэтому режиссеры любят работать, как теперь говорят, «от фонограммы». Любил пользоваться таким приемом, например, С. Каштелян. Так, на VII Всесоюзном конкурсе артистов эстрады он представил свою режиссерскую работу над гимнастическим номером, где в качестве музыкального сопровождения была использована песня об учителях. Силовые гимнасты просто исполняли трюки, а в моменты комплиментов они поворачивались к кулисе. И создавалось впечатление, что там стоит учитель, который научил их этому и который принимает их благодарность «тому, кто нас выводит в люди, кто нас выводит в мастера» (текст песни).

Но пользоваться таким приемом не так просто, как кажется. Сколько музыкальных произведений переберет режиссер, прежде чем найдет то единственное: ведь здесь обязательно нужно, чтобы музыка соответствовала характеру исполняемых трюков.

В первую очередь это касается темпа. Есть трюковая работа, которая исполняется быстрыми, темповыми движениями; в противном случае она просто не может быть исполнена. Ясно, что плавная музыка в медленном темпе для такого номера не годится. А вот, например, целый ряд трюков у силовых акробатов и гимнастов исполняется в специально замедленном темпе. И здесь не подходит веселое и быстрое музыкальное произведение.

Не меньшее значение имеет и ритм. Вообще музыки вне ритма не существует. Даже в самых сложных музыкальных произведениях существует ритмическая организация звуков. Другое дело, что она не сразу воспринимается на слух широкой публикой (особенно когда используется переменный музыкальный размер). А ведь большинство эстрадных жанров рассчитаны на легкость восприятия.

Музыкальное сопровождение номера должно иметь ярко выраженную, четкую, доходчивую по восприятию ритмическую структуру. Сложные ритмы усложняют восприятие.

Вычурное ритмически организованное сопровождение заставляет публику сосредоточиваться именно на музыке, отвлекая от происходящего на эстрадной площадке. Музыка из помощника артиста начинает превращаться в фактор, мешающий полному погружению публики в то, что происходит собственно в номере (неважно, присутствует там сюжет, или идет только трюковая работа). Другой причиной, которая заставляет режиссера подбирать именно такую музыку для номеров эстрадно-цирковых жанров, диктуется их спецификой. Большинство трюковой работы в этих жанрах основано на четкой ритмической организации движений. Каскад акробатических прыжков, к примеру, исполняемый в темп (подряд, без подготовительных пауз), всегда имеет очень точный ритм: без этой ритмической организации трюк теряет свою привлекательность. Вне четкого ритма невозможна трюковая работа в большинстве эстрадно-цирковых жанров. Таким образом, яркое и четкое

ритмическое сопровождение имеет для этих жанров функциональный характер. Кроме того, ритм музыки должен соответствовать ритму, в котором исполняется трюк. Чаще всего используются двудольные размеры. Всегда привлекательной является всякого рода танцевальная музыка, так как она написана специально для сопровождения ритмических движений. Всегда должна быть ясно обозначена сильная доля. Четкий музыкальный ритм важен не только для исполнения трюков, но и для пластического заполнения переходов и пауз между трюками. М. Фокин говорил, что основой любого танца является шаг и бег, — то есть наиболее ритмично организованные природой движения человека. Ритмичные переходы и перебежки в паузах между трюками танцевального характера поддерживают ритм номера в целом.

Народная музыка отвечает всем требованиям к музыкальному сопровождению номера эстрадно-циркового жанра: она ритмична, мелодична, демократична, в ней всегда присутствует яркий характер. По этим же причинам удачное сопровождение номера может дать и эстрадная песня, и классический джаз. Шумовое оформление номера редко соседствует с музыкальным. Если звучит «живое» музыкальное сопровождение, — как правило, оркестр (в цирке) или концертмейстер (на эстраде) стилизуют шумы при помощи музыкальных инструментов. Чисто шумовое сопровождение делает трудным четкую ритмическую организацию номера. Поэтому чаще всего используются или шумы, или музыка. У шумового сопровождения номеров тоже есть своя жанровая «ниша». Особенно в этом смысле выделяется пантомима. Здесь многие номера используют шумы. Часто прибегает к шумовому сопровождению и клоунада. Что выбрать — шумы или музыку — зависит от жанра, тематизма номера, характера трюковой работы, индивидуальности исполнителя, от того образа, к созданию которого в номере стремится режиссер.

Любой эстрадный номер должен иметь возможность исполняться без специального светового оформления, в любых условиях, на разных площадках. Для этого используется так называемый «общий концертный свет», который специально не ставится и при котором идут все (или большинство) номеров программы. Но такие номера часто идут в больших шоу, в масштабных эстрадных представлениях, которые исполняются на хорошо оборудованных площадках. Это ведущие концертные залы, дворцы спорта, мюзик-холлы. Здесь сегодня имеются технические возможности для более разнообразного, изобретательного и выразительного художественного светового оформления номера. Если такая возможность есть, то режиссер, конечно же, не должен ее упускать. Вот один из примеров: Огненно-красный цвет. Вся сцена красная. И женщина, затаенная в красное, в красной косынке на голове (светлые пятна — ее лицо и кисти рук). Несколько минут цвета и ритма. Ритма и цвета. И женщина в красном тоже становится частью этого ритма и цвета.

В этих случаях режиссер работает в тесном контакте с художником по свету, который хорошо знает технические возможности площадки. И для режиссера очень важно уметь точно и образно сказать художнику по свету, что от него требуется. В последнее время стало обычным такое явление, как соб-

ственный свет. То есть в шоу используется собственная световая аппаратура, которая вместе с артистами перемещается с одной площадки на другую. Как правило, такую аппаратуру возят с собой звезды эстрады, по большей части представители вокально-эстрадного жанра. Но в таких сольных вокальных шоу очень часто присутствуют эстрадно-цирковые номера, которые украшают их своей зрелищностью, дают возможность переключить зрительское внимание, заполнить паузу для переодевания артиста. Такая световая аппаратура дает постановщику шоу более разнообразные и выразительные возможности светового решения, и режиссер может быть спокоен, что однажды установленный свет будет стабилен.

В последние годы в технических средствах светового оформления произошла подлинная революция, связанная, в первую очередь, с появлением лазерной техники. Это открывает поистине небывалые возможности.

Однако чрезмерное изобилие световых приемов, излишнее применение всякого рода специальных эффектов иногда оборачивается не в пользу номера. Здесь нет универсальных рецептов. Скупой свет, один луч могут работать на образность номера сильнее, чем большой набор самых современных спецэффектов. Важно, чтобы световое решение не заслоняло собой главное — трюковую основу номера. При поиске светового решения номера режиссер заботится и о его функциональности. Свет должен освещать, но не ослеплять исполнителя. В некоторых разновидностях жанра требование не слепить артиста является определяющим, так как нефункционально поставленный свет не дает возможности исполнять трюки.

Прежде всего, это жонглеры, для которых именно по этой причине всегда очень трудно ставить свет. И если артист заявляет, что ему неудобно, что он не видит перебрасываемых предметов, надо понимать, что это действительно так, что исполнитель не демонстрирует свой «характер», а действительно не может работать. Такое же требование к установке света выдвигается к тем номерам, где трюки связаны с точным нахождением точки опоры (канат, проволока), с необходимостью прийти на точно установленное место после прыжка (особенно в колонну). Особые требования предъявляются к постановке света в иллюзионных номерах. Здесь довольно часто приходится отказываться от образного решения света в пользу такого освещения, которое маскирует зарядку не только в costume исполнителя, но в мебели и реквизите. Иллюзионные номера, пожалуй, единственная разновидность жанра, когда ради исполнения трюка приходится прибегать к полному затемнению. Вообще на эстраде к этому приему прибегают очень редко. Если в драматическом театре затемнение используется довольно часто (особенно между сценами, картинами), то на эстраде между номерами всегда наступает рассвет (дается полное освещение), особенно если номер шел при приглушенном или локальном свете.

Стилевое единство выразительных средств

Все выразительные средства номера — костюм, снаряд, реквизит, музыка, шумы, свет — должны находиться в стилевом единстве.

Соблюдение этого требования позволяет достичь художественной целостности номера. Отбор выразительных средств базируется на основе характера трюковой работы в номере. Если образное режиссерское решение не учитывает этого фактора, все остальные выразительные средства в комплексе могут вступить с ним в противоречие. Каждое из них не только стилистически должно согласовываться с другим. Стиль трюковой работы определяет общую стилевую направленность номера, которую в едином художественном ключе должны поддерживать все выразительные средства номера. То, что артист жонглирует бамбуковыми тростями, заставляет решить в соответствующем китайском стиле костюм и музыку. Насыщенный цветными тонами свет подчеркнет восточный колорит.

Если режиссер выстраивает балаганное выступление акробатов на народном празднике, то логичным будет использование соответствующей народной музыки, народных костюмов (чаще стилизованных), соответствующим образом трансформируются реквизит и снаряды (как правило, они декорируются под легко узнаваемые предметы народного быта). Здесь будет уместен яркий концертный, праздничный свет. И наоборот, один узкий луч прожектора-пистолета, направленный на артистку, исполняющую «каучук», позволяет, как бы с взять крупным планом красоту изгибов тела, оценить эстетически прекрасные трюковые позы. Плавность движений заставит обратиться к медленным музыкальным темпам, лирическому характеру музыки. Мягкость и плавность движений, лиричность музыки непременно вступят в противоречие с костюмом, если он решен в ярко-кричащей цветовой гамме и т. д. от постановки сюжетного номера, как бы привлекательна была идея сама по себе. Игнорирование этого условия заставит артиста изображать, будет очень трудно добиться органики поведения. И все это приведет, в конечном итоге, к провалу.

Тема и трюк

Важным этапом работы режиссера является выбор темы эстрадно-циркового номера. Тема не вырастает сама по себе в оторванности от предполагаемых выразительных средств, которыми она будет решаться.

Этот этап работы позволяет выделить два основных пути, по которым осуществляется поиск связи сценического действия и трюков, в большинстве своем выраженных пластически:

- от трюка к теме;
- от темы к трюку.

В первом случае режиссеру приходится строить номер, исходя из трюкового оснащения исполнителя. Этот путь встречается очень часто. Оригинальные трюки, особенно выраженные пластически, представляют собой очень сложные психофизические акты. Освоение сложного и

оригинального трюка порой занимает годы, требует специальной подготовки, зачастую с детских лет. Длительный репетиционный период к тому же сопряжен с немалым риском: ведь гарантии, что артист сможет, в конце концов, выполнить новый оригинальный трюк, никто дать не может. Дело это очень индивидуальное. Задачей режиссера является поиск такого сюжета и такой темы, которые могли бы быть решены с помощью трюковых выразительных средств исполнителя, чтобы они органично вошли в художественный замысел. Конечно, вопрос выбора темы определяется актуальностью, гражданской, идейной, эстетической, нравственной позицией постановщика. Очень точно сказал об этом А. Конников: «Победителями в глазах публики оказываются не те, кто демонстрируют более сложную технику, силу, ловкость, гибкость, а те, кто умеют наиболее интересно сказать о наиболее важном».

Но, выбирая тему и сюжет, который будет ее раскрывать, невозможно не учитывать такой технологический момент постановочной работы, как соответствие темы трюковому оснащению. Второй путь (от темы к трюку) встречается реже. Замысел номера, возникающий в этом случае, содержит в себе и идею, и тему, и сюжет, и цепь действий, и трюковую работу. Казалось бы, что при таком подходе возможно более целостное художественное построение номера, ибо здесь, в отличие от первого пути, режиссер идет не от формы к содержанию, а от содержания к форме.

Вероятно, в этом есть доля истины. Но практика эстрады показывает, что степень художественной целостности номера не обязательно будет более высокой, чем в случае, когда режиссер идет от трюка к теме.

Действенный аналог трюка

В постановке сюжетных номеров именно эстрадно-цирковых жанров часто используется следующий прием: поиск действенного аналога движения, в котором выражается трюк. В работе над эстрадно-цирковым номером режиссер постоянно сталкивается с проблемой сюжетного и действенного оправдания трюковой работы исполнителя.

В драматическом театре термин «оправдание» определяет положение, когда актер должен внутренне оправдать заданный режиссером внешний рисунок. В работе над эстрадно-цирковым номером «оправдание» относится к ситуации, когда ищется сюжет, действие, образ, оправдывающие трюки.

Часто те или иные формальные движения (то есть не несущие в себе действия и художественного образа) при определенной трансформации могут напоминать различные виды деятельности человека — трудовую, игровую, бытовую. Именно такого рода ассоциативный поиск и можно называть нахождением действенного аналога трюка. Главные качества, которые требуются от режиссера при применении такого приема, — наблюдательность и развитое ассоциативное мышление.

Своеобразие режиссерской фантазии при постановке эстрадно-циркового номера заключается в постоянном поиске органичной связи трюкового и действенного компонентов.

С этими проблемами, например, пришлось столкнуться автору при постановке эстрадно-циркового номера «Левша» для жонглеров булавами А. Кузьмина и М. Мишина. Прежде всего, традиционный реквизит жонглеров — булавы — был заменен специально сделанными молотками разных размеров. При этом техника жонглирования нисколько не изменилась, но движения жонглеров стали напоминать работу кузнецов. Это позволило обратиться к широко известному сюжету рассказа Н. Лескова «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе». Конечно, замысел возник по мотивам сюжета, так как специфика жанра потребовала весьма радикальной его трансформации. По существу, в номере из известного сюжета осталось следующее: сам герой и тот факт, что он подковал блоху. Обращение к этому сюжету сразу позволило выкристаллизовать тему, наметить характеры. Был найден ход, который органично увязывал пластическую трюковую основу номера (жонглирование) со сценическим действием, причем осуществлялась эта взаимосвязь в определенной стилистике. Это отвечало практически всем требованиям к сюжету эстрадно-циркового номера. Присутствовало важнейшее качество узнаваемость, не надо было затрачивать время на постепенное введение зрителя в характеры персонажей, ситуацию и действие. Зритель сразу же включался в происходящее. Ниже приводится описание этого номера: Раннее утро, занимается рассвет. Левша и подмастерье спят возле небольшой наковальни. Как только луч солнца падает на лицо Левши, он мгновенно просыпается, встает и начинает разминаться перед трудовым днем (акробатика).

Тут он замечает, что Подмастерье продолжает спокойно спать. Он подскакивает к нему, хорошенько встряхивает, ставит на ноги. Тот блаженно улыбается со сна, потягивается и... снова ложится спать. За это он получает настоящую взбучку Подмастерье достает подкову, закрепляет ее на наковальне. Оба берут молотки, и... пошла работа! Левша не просто кует. Он перебрасывает молотки и так, и эдак! Не отстают и Подмастерье. Дело спорится. Левша учит приемам работы своего помощника. Подмастерье, освоив новый прием, от радости пустился в пляс. Да только не рассчитал, и тяжелый молоток, упав, больно ударил его по ноге. Ко всему еще отлетел каблук у сапога.

Они снова принимаются за подкову. Работа закончена. В этот момент Подмастерье замечает на полу блоху. Они с Левшой решают подковать ее. И началась «охота». Левше и Подмастерью пришлось продемонстрировать чудеса акробатической ловкости, прежде чем «добыча» оказалась в их руках. Подлинную виртуозность показывает Левша, подковывая блоху. Старается не отстать и подмастерье. Между ними возникает своеобразное соревнование. Наконец, работа почти закончена. Почти. Потому что Левша все же

неудовлетворен. Он достает совсем маленькие молоточки и, филигранно выстукивая по наковальне (жонглирование миниатюрными предметами очень сложный трюк), доводит дело до конца. И тут блоха (она, естественно, воображаемая и играет через оценки персонажей) запрыгала под музыку ритмично и высоко. Довольные мастера кладут ее на поднос и в танце уходят.

В трюковом отношении номер строился по восходящей линии от жонглирования соло двумя предметами до перекидки в паре восьми булав (молотков). В номер была включена акробатика, как соло, так и в паре. Акробатические элементы стали основными трюками в переходах и связках между жонглированием. В парной работе были использованы особенности телосложения исполнителей, что позволило применить традиционные амплуа акробатов — верхний и нижний. Несмотря на определенную подготовку исполнителей, многие акробатические элементы приходилось осваивать заново. Причем, если жонглирование было «приспособлено» к трюкам, которыми артисты владели, то акробатические элементы пришлось осваивать заново, в соответствии со сценическим действием. Таким образом, в работе над номером имели место два приема: в жонглировании — от трюка к теме и действию, в акробатике — от действия и темы к трюку. В номере звучала тема русской удали, лихости, уважения к виртуозной работе мастерового, то есть средствами эстрадного жанра раскрывались лучшие черты русского национального характера.

Иногда исполнитель эстрадно-циркового номера имеет весьма ограниченный трюковой потенциал. Вернее, надо говорить даже не об ограниченности, а о видовой узости трюкового арсенала. Здесь режиссеру приходится искать дополнительные выразительные средства, чаще всего в танце и пантомиме. Нередко используются в таком случае и элементарные акробатические приемы (которые исполнитель может быстро освоить). Сами по себе в качестве основных трюков они не представляют ценности, но в связках и переходах значительно усиливают выразительность номера. Так, например, строилась эксцентрическая сценка Л. Било-блудской «Впервые на катке» (Ленконцерт, 1985 год). Исполнительница имела весьма ограниченный трюковой арсенал, он сводился в основном к шпагатам и стойкам на руках. Локальность трюкового материала создавала основную сложность. Визуально шпагат напоминает ситуацию, когда у неопытного фигуриста разъезжаются ноги на катке. Это и определило выбор места действия, сюжета, характера. Появилась возможность логично увязать акробатику со сценическим действием. А вот однообразие шпагатов потребовало привлечения выразительных средств других жанров. Была сделана небольшая танцевальная экспозиция. В номере были применены некоторые стилевые элементы пантомимы (один из них так и называется — «на катке»). Кроме того, целесообразным оказалось использование «китайского стола» — гладкой скользкой доски — для различного рода круток и вращений в самых неожиданных позах. Конечно, классический «китайский стол» (наклонный) дал бы больше выразительных возможностей,

но драматургическая основа заставляла работать на доске, лежащей на полу и незаметной из зрительного зала. Все это позволило выстроить достаточно разнообразную пластическую партитуру, эксцентрично и выразительно раскрыть ситуацию и сценическое действие.

5. Цирк и эстрада в режиссёрских постановках

Эстраду и цирк объединяет множество факторов. Музыкальность, лаконичность действия, демонстрация актерских возможностей и желание в заинтересованности зрителя. Все это может стать крепкой основой для любого режиссерского номера и постановки.

Рассмотрим цирк и эстраду на примере студенческих работ

1. Цирковой номер под названием «**Заливные котики**» представляет собой, в основе – музыкально оформленную хореографическую композицию, с элементами музыкальной клоунады и эксцентрики, пластической и прыжковой акробатики.

Исторически взаимосвязаны хореографическое и цирковое искусство также с помощью неперемного их атрибута – музыкальной основы.

Хореография также становится неотъемлемой частью циркового представления. При умелом и сознательном использовании ее выразительных средств она помогает создать более яркий и цельный образ и добиться большей степени эстетического воздействия на зрителя. Неслучайно, что наибольшим успехом у зрителей пользуются те номера, аттракционы и пантомимы, постановку которых наряду с режиссерами, художниками и писателями разрабатывали и балетмейстеры-постановщики. Ломая старые каноны и создавая произведения полные игрового блеска, юмора и веселья, они заложили основы нового хореографического оформления представлений на арене цирка.

Праздничность циркового зрелища начинает определять музыкальное и хореографическое оформление номера.

- Начальные мизансцены и их построения напоминают разогрев и подготовительный прыжок в воду синхронисток – морских котиков. Именно эта часть стилистически схожа с пластической акробатикой. В основе пластической акробатики – гибкость, плавность и ритмичность движений исполнителей.

В числе неперемных выразительных средств – пластичность, скульптурность, композиционная целостность. К пластической акробатике относятся номера, которые принято называть: скульптурные группы, акробатические этюды.

По характеру исполнения пластическая акробатика делится на одинарную, парную и групповую. Каждый из этих элементов присутствует на протяжении всего номера. Характерной особенностью этого вида акробатики является всевозможное пригибание тела назад.

Последовательность акробатических и музыкально-танцевальных связок создают пластический образ, и подают все выступление как своеобразную балетно-акробатическую сюиту.

- Второй частью номера является переход на прыжковую акробатику, а именно прыжки на батуте.

Прыжковая акробатика объединяет упражнения, основанные на прыжках, выполняемых с частичным или полным вращением туловища относительно одной или нескольких осей, проходящих через центр тяжести туловища акробата. Важнейшим условием успешного выполнения акробатических прыжков является так называемая прыгучесть, то есть легкость выполнения поступательных и вращательных движений и темпа взлета в прыжке.

В процессе развития и совершенствования жанра прыжковая акробатика заняла весьма обширное место. Она является основой нескольких разновидностей жанра: сольных прыжков, групповых прыжков, прыжков с трамплина, плечевой акробатики, акробатики с подкидными досками, икарыйских игр, прыжков на батуте, темповой и каскадной акробатики.

Прыжки на батуте – Батут (от итал. «battuta» – подача) – снаряд, применяемый как подкидывающее устройство для выполнения фигурных прыжков в высоту. Батут создает неограниченные возможности для демонстрации разнообразных прыжков, почему он получил широкое распространение не только в цирке, но с недавних пор и в спорте. Изменением длины толщины амортизаторов и степени их натяжения можно добиться нужного броска – резкого и короткого либо плавного и мягкого – в зависимости от характера номера. Батут используют и в сочетании с вольтижной акробатикой, эквилибристикой, гимнастикой и т. п. Серия различных прыжков объединенных в целую комбинацию и следующих, в точном ритме и с определенным чередованием, создает красивое зрелище: акробат как бы парит в воздухе. На взлетах его третируемое тело обретает особую пластическую выразительность.

- В третьей, кульминационной и завершающей части, идет чередование сцен с использованием характерного реквизита, такого как: большие мыльные пузыри, мыльные пузыри в виде музыкального инструмента – саксофона, краска, жвачка.

Все эти вещи являются частью эстрадного жанра, но также известно и использование таких элементов в цирковом плане. Например, клоунада музыкальная и музыкальная эксцентрика. В музыкальной клоунаде обычно сохраняются те же клоунские амплуа, что и в буффонадных антре. В иных номерах бывает по несколько персонажей, несущих комическую нагрузку, и несколько резонеров. Для музыкальной клоунады и музыкальной эксцентрики характерны комедийный конфликт, наличие комедийного образа, профессиональное владение инструментами. Основной упор здесь делается на клоунские или эксцентрические действия, в которых инструменты помогают артистам в разрешении конфликта. Исполнение мелодии в данном случае имеет второстепенное значение. Оно может быть неожиданно прервано, если того потребует сюжет клоунады. Обыгрывание инструментов и реквизита является для музыкальных клоунов своеобразным приемом, способствующим раскрытию характеров персонажей.

Соответственно, исходя из перечисленных типов и жанров в номере, мы можем сказать, что объединение всех этих элементов могут спокойно соединятся между собой создавая интересную и профессиональную работу.

2. Цирковой номер под названием **«Бизнес-класс»** сделан в жанре абсурда, но основывается на психологической теме – диссоциации личности.

Диссоциация — психический процесс, относимый к механизмам психологической защиты, при котором человек начинает воспринимать происходящее с ним так, будто это происходит с кем-то посторонним.

Главным героям (пассажирам самолета) пришлось попасть в сильную стрессовую ситуацию – зону турбулентности. Диссоциация – это «нормальная» реакция на травму, но нельзя сказать, что в ходе развития обязательно должны быть травмы. Любой из нас, столкнувшись с катастрофой, большей, чем способен вынести (особенно если она связана с непереносимой болью или ужасом) может диссоциировать.

При этом у героев включился примитивный защитный механизм их психики, и все их недостатки и пороки вскрываются один за другим. Для этого используются множество выразительных средств.

Во-первых, используя возможности своего тела, актёр создают из отдельных его частей одного человека, что внешне напоминает цирк уродов.

Цирк уродов был для своего времени явлением прогрессивным и гуманистическим. Пусть в то время, когда он зародился, для него ещё не придумали какого-нибудь политкорректного термина, зато его участники уже не вызывали у публики суеверного ужаса и агрессии. Со временем народ полюбил цирк уродов и привык к этому причудливому зрелищу. Цирк уродов популярен до сих пор, а его безыскусные старинные формы остаются классикой жанра.

Во-вторых, чтобы передать в номере абсурдность ситуации, используются некоторые бытовые предметы в не бытовом их назначении, появление их в самые неожиданные моменты. Также актеры мастерски владеют цирковым реквизитом: обручами и лентой, демонстрируют акробатические элементы: как гимнастические, так и прыжки и падения с высоты.

Механизму диссоциации, в основном, подвержены женщины. Именно поэтому единственный герой мужского пола – это пилот, который в конце номера прыгает с борта самолета (повиснув на рампе и совершив прыжок через четыре обруча одновременно).

В конце номера самолет все же успешно приземляется, и пассажиры покидают борт самолета. Последнее действие построено на демонстрации фокусов, а именно эксперименты с химическими растворами, когда будучи в сосуде, жидкость начинает сильно увеличиваться в объеме с образованием пены, и приобретает цвет. Этот фокус используется в финале, чтобы подчеркнуть абсурдность происходящего с пассажирами во время полета. При этом их диссоциация никуда не исчезает, она маскируется на неопределенное время до следующей стрессовой ситуации, и следует по пятам за своей личностью (пассажиром).

3. Цирковой номер под названием **«Маятник»**.

Основные изобразительные средства этюда – пластика и жонглирование, синтез циркового и эстрадного. Первое и второе соединяется именно благодаря истории. По цирковой классификации номер можно определить, как сюжетный. От главной героини, словно по инерции, мячики то замирают в воздухе, то двигаются, как назойливые мухи.

Жонглирование – это самостоятельный жанр в цирке, который несёт в себе огромное количество разновидностей. В этом номере представлено классическое жонглирование мячами. Как и в цирке, здесь трюк не является самоцелью, а служит лишь изобразительным средством для передачи основного замысла – как из хаоса рождается красота. Красота это субъективное понятие, и для каждого она своя.

С точки зрения эстрады можно определить номер в жанре сложной, метафизической, философской клоунады. Такое понятие, как философская клоунада, ввёл Слава Полунин. Для него были абсолютно не важны принципы построения эстрадного и циркового номеров, он создавал свой мир, соединяя цирковое и эстрадное, яркий пример такого соединения – «Снежное шоу». В своей книге «Алхимия снежности» он говорит о том, что самое главное деяние в нашей жизни это потребность создать свой мир таким, каким мы хотим его видеть. Неподражаемые учителя в этом действе – это дети, считает Слава. Нам – взрослым, приходится каждый день вылезать из кожи, чтобы хоть чуть-чуть приблизиться к желаемому результату, «а дети в игре делают это ежеминутно и без всяких усилий».

В этюде «Маятник» был создан свой мир, со своими правилами и законами. Где главное, это игра. Само понятие «игра» многообразно. В этюде игра представлена, как «освобождение от реальности или, наоборот, способ существования с нею». Именно игра – непосредственное отношение к миру, является нашей спасительной веточкой в огромном потоке испытаний. Наверное, мы постоянно играем в детстве, потому что только так познаём мир. В детстве мы свободны, свободны от мнения окружающих, от границ времени. Значит, игра взрослого человека это возможность сбежать в детство, обрести свободу, гармонию.

Главная героиня полу-ребёнок, полувзрослая. Приспособлением служит различная пластика – угловатая, резкая и мягкая, почти бытовая. Помимо главного персонажа на сцене находятся четверо актеров, с помощью которых мячи то взлетают в воздух, то висят, иногда и вовсе пропадают. Стройные, острые, геометрические жонглёрские фигуры вначале задают атмосферу «правильности», «так надо». Но эта правильность лишь кажущаяся, от поведения главного персонажа один способ жонглирования сменяется на другой, рисунок мячей меняется. Постепенно зритель понимает, что всё это её мир, который отражает красоту внутри неё. Мячи «передвигаются» в номере по её неведомым законам, по законам только ей известной логики. Смена жонглёрских рисунков происходит синхронно со сменой пластики и способа существования главного персонажа.

И так, мы рассмотрели единство и противоречие цирка и эстрады, и нашли общие точки соприкосновения, они не только не противоречат друг другу, а имеют схожие и порой неразделимые цели при постановке номера.

6.Список используемой литературы

1. Богданов И.А. Постановка эстрадного номера : учеб.пособие / И.А. Богданов. – Санкт-Петербург : Изд. СПбГАТИ, 2004. – 319 с.
2. Борев Ю. О. О комическом / Ю. О. Борев. — М. : Искусство, 1970. – 272с.
3. Викторов А. С пером у Карандаша. М., 1971. С. 43.
4. Вяткин Б. Один из моих дней // Искусство клоунады. С. 231.
5. Дудник, Г. Я. «Я встретил Вас...» / Г. Я. Дудник // Советская эстрада и цирк. — 1984. — № 2.
6. Конович, А. А. Театрализация в празднично-обрядовой культуре : автореф. дис. на соиск. учен.степ. д-ра пед. наук : 13.00.05. – Л., 1991. – 10с.
7. Рубб А. А. Теория и практика эстрадной режиссуры / А. А. Рубб. – М., 1994. – 52 с.
8. Тихонова Н. Возвращение комической эксцентрики. С. 239.
9. Уварова Е. Д. Эстрада // Эстрада России. XX век: Энциклопедия. С. 767.
10. Шароев И. Г. Многоликая эстрада / И. Г. Шароев. — М., 1995. – 414 с.
11. Шароев И. Профессия: режиссер // Советская эстрада и цирк. 1989. № 10. С. 2.
12. Поюровский, Б. Мастера эстрады / Б. Поюровский. – М. : АСТ-Пресс, 2003. – 304 с.
13. Баженова Т.П. Эстрада без парада / Т. Баженова. – М. : Искусство, 1991. 448 с.
14. Конников А.П. Мир эстрады – А. Конников. – М.: Искусство, 1980. 192 с.
15. Новодворская И. Скажите, цирк — это театр? // Советская эстрада и цирк. 1985. № 4. С. 7.
16. Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. – М. : «Олма-Пресс», 2004–862 с.
17. И.А. Богданов – «Постановка эстрадного номера». Санкт-Петербург, 2004г. § «Мастерство режиссёра» под общей редакцией Н.А. Зверевой. – М. ГИТИС, 2002г.

Учебное издание

Кузьмин Владимир Владимирович

Цирк и эстрада. Единство и противоречие

Методическая разработка