

**НИКОЛАЕВА Ю. Г., старший преподаватель Белорусского государственного университета культуры и искусств**

## Принципы использования режиссерских приемов массовых зрелищ в юбилейных представлениях Минского цирка (1960 – 1970-е гг.)

*В статье проанализированы представления Минского цирка, посвященные юбилейным датам из жизни страны, определены основные режиссерские приемы, присущие этим представлениям, выявлена их специфика, сделано описание и создана классификация, проведена параллель со спецификой использования этих приемов в массовых зрелищах. Акцентировано внимание на синтезе приемов «революционного театра» с цирковыми выразительными средствами.*

*The article discusses the performances of the Minsk Circus dedicated to the anniversary dates of the country's life, identifies the main directorial techniques inherent in these performances, identifies their specifics, makes a description and creates a classification, draws a parallel with the specifics of using these techniques in mass shows. Attention is focused on the synthesis of the techniques of the "revolutionary theater" with circus expressive means.*

**Введение.** Массовые зрелища в эпоху СССР приобрели особую популярность благодаря своей общедоступности, народности, идейной наполненности. Некоторые идеологи считали этот вид зрелищ театром будущего для нового общества. Цель подобных представлений – не только идеологическое просвещение масс, но и побуждение народа к творческой активности, приобщение к искусству в различных проявлениях. Массовый театр стремился к стиранию границы между артистом и зрителем. Базируясь на рабочей художественной самодеятельности, подобные зрелища приобрели форму, близкую к народным представлениям, которым были свойственны высокий уровень импровизации, шаржевость, гротеск, народный юмор и патетика. Утверждая свою художественную целостность, форма массовых зрелищ революционного содержания сформировала специфический художественный язык, выраженный в комплексе ярких выразительных средств и приемов, которые и в наше время используют режиссеры театра, эстрады, цирка и массовых зрелищ с целью создания стили-

стики «революционного театра под открытым небом». В Беларуси именно цирковые представления стали ярким примером использования режиссерских приемов массовых зрелищ в представлениях на арене.

Особый интерес в контексте темы данного исследования представляют документы белорусского государственного архива-музея литературы и искусств, представляющие собой сценарии цирковых представлений, посвященные памятным юбилейным датам из жизни страны, а также труды Ю. Б. Борева, С. К. Борисова, М. С. Кагана, А. А. Коновича.

Необходимо отметить, что вопрос режиссуры массовых зрелищ в научной литературе достаточно хорошо освещен, однако нет ни одного исследования о специфике использования приемов подобных зрелищ в цирке. Кроме того, работы по изучению творчества белорусского цирка также полностью отсутствуют.

Цель статьи – выявление специфических приемов массовых зрелищ, адаптированных цирковыми режиссерами в юбилейных представлениях Минского цирка 1960 – 1970-х гг.

*Основная часть.* Среди всего разнообразия пространственно-временных видов искусств отдельное место занимают эстрада, цирк и массовые зрелища, принадлежность которых к категории искусств оспаривается и в настоящее время. М. Каган относит эти виды зрелищ к группе «конгломеративно-ансамблевых объединений на базе сценической площадки» [1, с. 234]. Подобные представления являют собой сочетание различных видов искусств, каждое из которых в подобном ансамбле сохраняет свои специфические черты. В случае синтетического взаимодействия жанров – «синтеза», «когда в результате сочетания различных жанров рождается некое новое качество», «конгломеративно-ансамблевые объединения» приобретают статус различных форм эстрадно-циркового искусства [2, с. 93]. Такое взаимодействие происходит благодаря творческой работе режиссера, которая определяется выбором режиссерских приемов для построения композиции.

Отправной точкой в развитии «революционного театра под открытым небом» как постановочного зрелища стали представления, воспевающие события революции начала XX в., связанные с восстаниями пролетариата в странах Европы. В СССР этот этап пришелся на 1920 – 1930-е гг., когда массовые представления на драматургической основе событий 1917 г. стали частью идеологии страны. Парады и шествия, манифестации, митинги-концерты, революционные обозрения, агитационные спектакли-концерты, «теревсаты», агит-театры являлись делом государственной важности, поскольку выполняли просветительскую и агитационную функции: рассказывали зрителю про историю революции и помогали разъяснить политические реалии нового времени. Учитывая специфику зрительского восприятия массового зрелища на больших пространствах, образно-символический строй драматургии, зрелищные пристрастия зрителя-пролетария, близкие к народным представлениям, режиссеры массовых постановок тех лет использовали ряд специфических прие-

мов. Массовым представлениям «революционного театра под открытым небом» [3, с. 225] была свойственна «плакатность» и «лозунговость», поэтическо-символический образный строй, усиленная зрелищность, синтетичность в использовании выразительных средств, стремление к созданию обобщенных социальных образов. Все характеристики подобных зрелищ свидетельствуют о зарождении нового публицистического жанра, стремившегося к соединению двух начал: информативного и чувственного. Исследователь драматургии театрализованных действий С. К. Борисов, говоря о восприятии зрителем театрализованной публицистики, пишет: «...зритель должен не только осознать информацию, но и прочувствовать ее, тем самым быть привлеченным к поддержке той позиции, которую занимает автор» [4, с. 55]. Публицистический жанр характеризуется совокупностью специфических режиссерских приемов. Как утверждает исследователь массовых театрализованных действий Л. И. Футлик, режиссерский прием – это «...преломление факта через чувственное восприятие и видение режиссера. Каждый прием осуществляется при помощи определенных выразительных средств. Совокупность выразительных средств и приемов, обусловленные единством содержания, создают стиль представления» [5, с. 83]. Во всем многообразии стилистических приемов изыскатель в области драматургии И. Н. Чистюхин выделяет группу приемов «схематизации и условности», которая является специфической и формообразующей для массовых представлений [6, с. 183]. Среди них – «живые картины», «живые скульптуры», «театрализованное оживление героев истории и литературы», «контрастное построение образа», «укрупнение номера» и т.д.

Поскольку эстрада, цирк и массовые представления близки по своей природе, структуре и функциям, то совершенно очевидно, что, рождаясь в одном виде зрелищ, режиссерские приемы «пробуют себя» в смежных видах и закрепляются в наиболее приемлемых сочетаниях.

Так, например, по утверждению ученого Л. А. Кравченко, занимающегося исследованием специфики концерта, «...метод монтажа, построенный на контрастном сопоставлении номеров различных жанров, зародившись в недрах циркового искусства, стал основным драматургическим приемом на эстраде и в массовых зрелищах» [7, с. 11]. Такие специфические эстрадные жанры, как танец, песня, «куклы на эстраде», «теневого театр», все чаще используются на арене и площади, а выразительные средства массовых зрелищ (массовый пластический этюд, речевой хор, гротеск и т.д.) – в эстрадно-цирковых постановках в качестве стилистических приемов, при помощи которых создается атмосфера времени.

В 1960 – 1970-е гг. Министерство культуры БССР ставило задачу освещения во всевозможных зрелищных формах ряда юбилейных событий, отражающих революционную историю Советского Союза и Белоруссии: 50-летие образования СССР, 50-летие Советской Белоруссии, 50-летие Вооруженных Сил СССР, 100-летие со дня рождения М. Горького. Поскольку эти представления подразумевали наличие революционной идеи и тематики, то совершенно оправданно стремление режиссера В. Орлова к приемам «революционного театра под открытым небом».

Теоретик и практик эстрадных и массовых представлений И. Г. Шароев одним из основных приемов «революционного театра под открытым небом» выделяет «живые картины» [3, с. 320], режиссерский прием, трансформировавшийся впоследствии в новую оригинальную форму революционных зрелищ. Он осуществлялся посредством массовых сцен, отражающих узловые события драматургии, застывших в стоп-кадре. Роль комментатора в этом действе чаще всего отводилась хору, впервые появившемуся еще в древнегреческом театре. Важнейшую драматургическую функцию принимали на себя световые эффекты, акцентирующие главных действующих лиц и создавая тем самым атмосферу при помощи цвета и дина-

мического освещения. В Минском цирке наиболее ярко этот прием был применен на праздновании Дня 100-летнего юбилея советского писателя А. М. Горького в 1963 г. [8]. Драматургическим ходом театрализованного пролога «Человек – это звучит гордо!» стало путешествие по произведениям писателя, которое выразилось в иллюстрации «живых картин» знакомых сюжетов. В эпизоде «Буревестник» мятежность птицы, импульсивность ее движения была метафорично отображена за счет динамической работы света, чередовании изображения портрета автора, лица чтеца и силуэта птицы, благодаря чему можно проследить режиссерский отсыл к связи прошлого и настоящего. В эпизоде «Данко» драматизм эпизода передан при помощи колорирования: на фоне черно-белого силуэта героя в его руке загоралось красное сердце. В «картине» по произведению «Мать» был сделан световой акцент на руках матери, держащих древнознамени, что явилось метафорой «непотопляемости» революционного движения. В кульминационном моменте постановки перелистывающаяся бутафорская книга, на страницах которой высвечивался текст названий и дат написания произведений в сочетании с портретом писателя на задней, фоновой проекции, создавали 3D-эффект. Эпilog был решен в лучших традициях массовых представлений, когда все герои выстраивались в символическую композицию, олицетворяя собой творчество писателя. Парад-пролог 1976 г., посвященный 50-летию Советских Вооруженных Сил «Несокрушимая и легендарная», в основу которого легли знаменитые песни военных лет, также иллюстрировался «живыми картинами» [9]. Использование этого приема в сочетании с кино- и видеохроникой оживляли революционные песни, звучащие на фонограмме, добавляя им реалистичности.

Таким же частым по использованию в революционных представлениях был прием, который А. А. Конович, исследователь в области праздников и обрядов СССР, определяет как «театрализованное жив-

ление героев истории и литературы» [12, с. 84], представляющий собой яркие динамичные картины истории. Сложность данного приема состоит в том, что театрализация должна поддерживаться достоверным костюмом, портретным гримом и высоким профессиональным уровнем артиста, выраженном в способности к глубокому перевоплощению. В представлении Минского цирка, посвященном 50-летию СССР «Флаги друзей», картина восстания против белополяков была решена проездом на лошадаях артистов в образах Т. М. Фрунзе и А. Ф. Мясникова [13]. Их выезд был поддержан музыкальной темой восстания, фигуры акцентированы световой пушкой, свет был отфильтрован для придания большей достоверности персонажам.

Образы героев истории и литературы обычно поддерживались массовыми пластическими композициями, имеющими ярко выраженный метафорический характер. И. Г. Шароев обозначает данный прием как «массовый опозтизированный образ». Характеризуя его с точки зрения драматургии, он писал: «...здесь речь идёт о драматургическом решении, дающем возможность создания представления, в котором многие эпизоды, мизансцены, образы вырастают в наполненный глубоким социальным содержанием и смыслом символы» [3, с. 142]. Режиссер массовых зрелищ И. М. Туманов, используя в своей практике подобный прием, называет его «укрупнением номера» [14, с. 18]. Массовые опозтизированные образы создаются на протяжении всего представления, посвященного 100-летию юбилею Советского Союза, в Минском цирке «Славься, Отечество!» [15]. Люди «старой» Белоруссии в национальных костюмах с серпами и косами, идущие под декламацию текста стихотворения «А хто там ідзе», создавали массовый образ обездоленного белорусского крестьянства. Метафорой штурма стала сцена, в которой крестьяне поднимали транспаранты революционного содержания, прикрепленные прямо к косам, и под звуки революционного марша поднимались по лестнице. В эпизоде

«Вечеринка в колхозе» посредством постановки массового гулянья был создан образ веселой мирной жизни Советской Белоруссии.

Отдельное место в режиссуре революционного театра занимают приемы, заимствованные из народного театра. Первым театральным режиссером, который построил свою постановку по принципу балаганного зрелища и райка, стал В. Мейерхольд (спектакль «Мистерия-буфф» по пьесе В. Маяковского). Отличительная особенность его основного приема – отсутствие психологической детализации. Народный юмор достигался достаточно схематичными шаржированными образами, в создании которых использовались буффонада и гротеск. Изучая историю использования приема «шарж» в массовых зрелищах, режиссер А. А. Конович видит его корни в таком жанре революционного театра, как «шаржированные похоронные процессии», специфику которого определяет «плакатностью карнавальных фигур и масок, укрупнением их, нарочитым смещением масштабов» [10, с. 31]. А. И. Мазаев отмечает наличие подобного приема в «политкарнавалах» и связывает его с использованием «символических маскированных групп» [12], [16]. В постановке Минского цирка «Флаги друзей» [13] интервенты были представлены шаржевыми образами, гротесковость и символичность которых выражалась в ярком гриме, утрированной характерной пластике и преувеличенном в размерах элементе костюма или реквизита: буржуй – в цилиндре, атаман – в черкеске, бандит – с обрезом, белогвардеец – в шапке, немец – в каске. Исполняя комические куплеты, они иллюстрировали текст пантомимой. В этом же представлении шаржированные образы врагов появляются еще раз в эпизоде «Рассказ Нестерки»: националист-интеллигент, кулак-бандит, белополяк и белогвардеец под аккомпанемент гармониста бандита-анархиста в котелке, тельняшке и розовом галифе поют куплеты о том, как они завоюют и поделят Беларусь (номер в исполнении клоунов-буфф).

Как противопоставление «шаржу», в представлениях «революционного театра» выступает прием «патетика», который подразумевает преподнесение образа в идеалистическо-героическом ключе. Практически во всех юбилейных представлениях Минского цирка обозначенного периода были созданы образы защитников интересов рабочих и крестьян (красноармейцев, буденовцев, революционеров, партизан), которые решались в патетическом стиле. Они появлялись в сопровождении героической музыки, уверенно сражались «до последней капли крови», после чего совершали победоносное шествие под бравурный аккомпанемент либо погибали под трагическое музыкальное сопровождение.

В народных представлениях существовала традиция создания образов положительных и отрицательных персонажей по принципу контраста. В. Маяковский и В. Мейерхольд в «Мистерии-буфф» усилили глубину образов, создавая тем самым еще больший контраст. Положительных героев они видели в жанре буффонады и гротеска, отрицательных – плакатной патетики. Именно этот прием стал основным принципом, использовавшимся впоследствии в «революционном театре под открытым небом», а позднее на эстраде и в цирке. Приему контрастного построения образа Л. И. Фютлик дает следующее определение: «...один из приемов, заключающийся в резко выраженном противопоставлении отдельных художественных форм ради повышения их художественной выразительности произведения в целом» [5, с. 128]. Известный чешский писатель И. Ольбрахт, анализируя постановки «революционного театра» разных стран, определяет специфику постановки сцен с контрастным построением образов: «Чаще всего они выстраивались по принципу треугольника. Внизу, на площадке, находилось большое количество артистов – «угнетённая масса», решённая в героико-патетическом плане, – основание треугольника, а сверху, на сооружённом возвышении, – небольшая кучка шаржиро-

ванных героев – «угнетатели» – вершина треугольника. В процессе инсценировки (восстания) основание и вершина треугольника менялись местами» [3, с. 154].

Общее настроение, дух представлений «революционного театра» диктовал определенную стилистику выразительных средств, которой как нельзя лучше соответствовала «плакатность». Суть приема «плакат» состоит в изображении некоего обобщающего символа, материализованного в надписи-лозунге либо в предмете, вбирающем в себя основные типические черты данного явления. Характеризуя этот прием в режиссуре, И. Г. Шароев отмечает: «Плакат обладает своей, ему присущей поэтикой. Он ясен, точен, ибо должен достигать цели без промедления, бить в цель стремительно и без промаха. Не допускает двойственных толкований. Лаконичен. Строится на политической основе, предельно определённой и выявленной» [3, с. 142]. П. М. Шаболтай видит истоки этого приема в формах представлений рабочей самодеятельности 1920-х гг. – «Живой газете» и «Синей блузе», отличавшихся плакатной стилистикой [16, с. 12]. В параде-прологе «Поражение мишени» Минского цирка 1967 г., посвященного 50-летию Советских Вооруженных Сил, в качестве иллюстрации к стихотворному тексту на арене появлялись изображения продырявленных мишеней с врагами советской армии – «Псов Антанты», символизируя победу над ними. Далее, следуя драматургии текстов военных песен, силовые акробаты выносили на арену тяжелоатлетические диски с изображениями поверженного американского врага «дяди Сэма» и убегающего японского «самурая», символизируя победу над врагом. В цирковом представлении «Славься, Отечество» 1972 г. в эпизоде «Отпор врагам» также использовался данный прием, выраженный посредством изображения символического предмета: красноармейцы, буденовцы и матросы «шли на врага» с табличками, на которых были изображены штыки.

*Заключение.* Таким образом, к основным режиссерским приемам, использо-

ванным в серии постановок Минского цирка, посвященным памятным датам истории страны, стали «живые картины», «театральное оживление героев истории и литературы», «массовый опозитированный образ», «контрастное построение образа», «шарж», «патетика», «плакат». Эти приемы позволили создать представления в стиле постановок революционного театра, построенных по принципу художественно-публицистического зрелища, которому характерны плакатность и лозунговость, контрастно-метафорический образный строй, динамичный ритм, монтажная структура. В сочетании с выразительными средствами циркового искусства данные приемы стали еще более действенными, так как общим знаменателем выразительных средств цирка,

эстрады и массовых зрелищ является эксцентризизм, проявленный в цирке в большей степени. Внедрение приемов из арсенала режиссуры массовых представлений в канву циркового спектакля стало весьма органичным еще и по причине того, что производственная площадка арены (разновидность амфитеатра) как нельзя лучше соответствует открытой площадке для уличных представлений, где мизансцена должна просматриваться из любой точки. Кроме того, объемная панорама циркового зрелища, достигаемая при помощи крестовых и диагональных мизансцен, значительно расширила возможности описываемых приемов, позволила им обогатить свою зрелищную составляющую, усилить степень эстетического и эмоционального воздействия на зрителя.

1. Каган, М. С. Морфология искусств : учеб. пособие / М. С. Каган. – М. : Юрайт, 2018. – 388 с.
2. Боров, Ю. Б. Эстетика : учеб. / Ю. Б. Боров – М. : Высш. шк., 2002. – 102 с.
3. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И. Г. Шароев. – М. : Просвещение, 1986. – 364 с.
4. Борисов, С. К. Основы драматургии театрализованного действия : учеб. пособие / С. К. Борисов. – 4-е изд. – Челябинск, 2011. – 207 с.
5. Футлик, Л. И. Режиссура массового театрализованного действия : учеб. пособие / Л. И. Футлик. – Пермь : УПЦ «ДИККС», 1999. – 113 с.
6. Чистюхин, И. О. О драме и драматургии : учеб. для студ. гуманитар. вузов / И. О. Чистюхин : Челябин. гос. академ. культ. и иск. – Челябинск : ЧГАКИ, 2002. – 279 с.
7. Кравченко, Л. А. Специфические особенности драматургии концерта : генезис, эволюция и современное состояние : автореф. дисс. ... канд. иск. : 26.00.01 / Л. А. Кравченко ; Харьк. гос. акад. культ. – Харьков, 2006. – 20 с.
8. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. – Фонд 85. – Оп. 1. – Д. 134. Сценарий циркового представления «Человек – это звучит гордо!» (цирковой пролог к 100-летию со дня рождения А. М. Горького, 1963 г.).
9. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. – Фонд 85. – Оп. 1. – Д. 221. Сценарий программы, посвященной 50-летию Вооруженных Сил СССР «Несокрушимая и легендарная», 1967 г.
10. Конович, А. А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А. А. Конович. – М. : Высш. шк., 1990. – 208 с.
11. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. – Фонд 85. – Оп. 1. – Д. 158. Сценарий циркового представления «Флаги друзей», 1971 г.
12. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. М. Туманов. – М. : Просвещение, 1976. – 88 с.
13. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. – Фонд 85. – Оп. 1. – Д. 166. Сценарий циркового представления «Славься, Отечество!», 1972 г.
14. Шаболтай, П. М. Проблемы развития отечественной эстрады, 1917–1929 : автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.01 / П. М. Шаболтай ; Рос. акад. театр. иск-ва. – М., 2000. – 16 с.

*Статья поступила в редакцию 27.09.2019*